



Master

2022

Open Access

This version of the publication is provided by the author(s) and made available in accordance with the copyright holder(s).

---

Déconstruire la médiatisation des pratiques drag : de la formation  
identitaire à la critique contre-hégémonique. Une étude de la réception de  
RuPaul's Drag Race au sein de la communauté LGBTQI+

---

Palaz, Mica

**How to cite**

PALAZ, Mica. Déconstruire la médiatisation des pratiques drag : de la formation identitaire à la critique contre-hégémonique. Une étude de la réception de RuPaul's Drag Race au sein de la communauté LGBTQI+. Master, 2022.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:161456>



**UNIVERSITÉ  
DE GENÈVE**

**FACULTÉ DES SCIENCES  
DE LA SOCIÉTÉ**

Déconstruire la médiatisation des pratiques drag : de la formation identitaire à la critique contre-hégémonique.

*Une étude de la réception de RuPaul's Drag Race au sein de la communauté LGBTQI+*

Mémoire de Master en études genre

Mai 2022

Mica Palaz

Sous la direction de Dre Karine Duplan

Jurée : Dre Ilana Eloit

Université de Genève

Institut des études genre

Faculté des sciences de la société



## Remerciements

En premier lieu, je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Dre Karine Duplan, qui a toujours su m'aiguiller tout en me laissant une grande marge de liberté. Je la remercie pour son suivi bienveillant, sa disponibilité et ses précieux conseils qui m'ont permis d'avancer dans cette réflexion de manière confiante.

J'adresse également mes vifs remerciements à la Dre Ilana Eloit pour avoir accepté d'examiner ce mémoire en tant que jurée.

Ce travail n'aurait jamais pu aboutir sans les huit personnes ayant prêté de leur temps pour participer à cette recherche. Je les remercie chaleureusement de l'intérêt porté à ce projet et surtout de la confiance qu'elles m'ont accordée. Quel plaisir de découvrir les différents récits qui forment nos communautés. J'espère avoir pu faire entendre vos voix de la manière la plus fidèle possible.

Merci à mes proches, mes ami·e·x·s et toutes les personnes qui m'ont apporté du soutien de près ou de loin, que ce soit en m'accordant une oreille bienveillante, en me conseillant ou en m'encourageant à croire en mes capacités.

Finalement, je tiens à témoigner toute ma gratitude à ma famille qui m'a soutenu durant ce long parcours. Ce mémoire représente l'aboutissement du dévouement qu'elle m'a porté afin que je puisse accéder aux études universitaires. Merci infiniment pour ce soutien inestimable qui m'a permis d'arriver jusqu'au bout.

## Résumé

Cette recherche de mémoire se saisit des enjeux sociaux inhérents à la récente médiatisation des pratiques drag au prisme d'une étude de la réception de *RuPaul's Drag Race*. À partir d'une enquête empirique au sein de la communauté LGBTQI+, elle vise à comprendre comment les nouvelles productions culturelles émergeant de la mainstreamisation des pratiques drag sont mobilisées et négociées au cours de la production de sens. S'inscrivant au sein du paradigme des audiences actives, cette analyse soutient que les communautés LGBTQI+ s'approprient ces contenus médiatiques, d'une part, pour faire sens de leur identité, de leur appartenance et de leurs pratiques, et d'autre part, pour déconstruire l'hégémonie médiatique états-unienne à partir de compétences subculturelles propres. Plus largement, cette recherche s'inscrit dans une perspective critique qui aspire à se distancier de l'idéalisation des pratiques drag et des subcultures en considérant les relations dynamiques structurant leur médiatisation.

Mots-clés : drag, médias, subcultures, LGBTQI+, audiences actives

## Abstract

This dissertation research addresses the social issues surrounding the recent mediatization of drag practices through a study of the reception of *RuPaul's Drag Race*. Based on an empirical investigation within the LGBTQI+ community, it aims to understand how the new cultural productions emerging from the mainstreaming of drag practices are mobilized and negotiated during the production of meaning. Within the paradigm of active audiences, this analysis argues that LGBTQI+ communities seize these media contents, on the one hand, to make sense of their identity, their sense of belonging, and their practices, and on the other hand, to deconstruct the US media hegemony from their own subcultural competences. More broadly, this research is part of a critical perspective that aspires to distance itself from the idealization of drag practices and subcultures by considering the dynamic relations structuring their mediatization.

Keywords : drag, media, subcultures, LGBTQI+, active audiences

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	1
<b>1. Contextualiser les pratiques drag. Origines subculturelles, propulsion médiatique et émergence de la figure drag dans la littérature</b> .....	3
1.1. Entre pratiques subculturelles et performances .....	3
1.1.1. Émergence des pratiques drag : une forme de résistance à la marginalisation ...	3
1.1.1. Des performances drag à la performativité du genre .....	7
1.2. Reconfiguration culturelle des pratiques drag : de l'idéalisation à la marchandisation.....	10
1.2.1. La double lecture des pratiques drag : entre subversion et reproduction des normes.....	10
1.2.2. Émergence des pratiques drag en tant que produit culturel .....	12
<b>2. Comprendre les enjeux de la récupération médiatique. Des marges au centre, de la marginalisation à la normalisation ?</b> .....	15
2.1. Médias de masse et subculture : entre banalisation et réalisation du potentiel subversif .....	15
2.2. Récupération médiatique des pratiques drag : un processus homonormatif ?.....	18
<b>3. Considérer l'agentivité des audiences. Entre production médiatique et réception : un passage par les études culturelles et médiatiques</b> .....	21
3.1. Étudier la production médiatique : les effets des représentations sur les subjectivités .....	21
3.2. Étudier la réception des médias : la théorie des audiences actives.....	24
<b>4. Problématiser la reconfiguration culturelle des pratiques drag. Faire sens des représentations drag à partir d'une position LGBTQI+ : le cas de <i>RuPaul's Drag Race</i></b> 26	
4.1. Problématique, questions de recherche et hypothèses.....	26
4.2. <i>RuPaul's Drag Race</i> : une étude de cas.....	28
4.2.1. Construction des représentations dans <i>RuPaul's Drag Race</i> .....	28
4.2.2. Réception de <i>RuPaul's Drag Race</i> : un terrain à explorer.....	31
<b>5. Méthodologie</b> .....	32
5.1. Contextualisation et délimitation du terrain d'étude .....	32
5.2. Dispositif de collecte et d'analyse des données.....	34
5.2.1. Recrutement et présentation des participant·e·x·s .....	34
5.2.2. Entretiens semi-directifs et entretien collectif.....	37
5.2.3. Processus d'analyse des données .....	39
5.3. Pour une réflexion épistémologique : positionnalité et relation d'enquête .....	39
<b>6. Se construire en tant que sujet LGBTQI+ à travers des représentations drag. Processus d'initiation subculturelle, formation identitaire et plaisir d'appartenance communautaire</b> .....	41

6.1. Découvrir les pratiques drag par le biais des médias : processus d'initiation aux codes et pratiques subculturels .....	42
6.2. (Re)penser son identité de genre à partir des représentations drag : processus de construction identitaire .....	46
6.2.1. Les pratiques drag comme symboles de la discontinuité entre sexe, genre et rôles de genre .....	47
6.2.2. Des représentations drag à la formation d'identités de genre non normatives... ..	49
6.3. Des subjectivités individuelles aux subjectivités collectives : prendre du plaisir dans la formation d'une identité communautaire .....	54
<b>7. « Consommer » ou « déconstruire » des représentations drag ? Dynamiques de réappropriation et de négociation de l'hégémonie médiatique états-unienne .....</b>	<b>61</b>
7.1. Un modèle de féminité néolibéral : déconstruction d'une représentation hégémonique des pratiques drag à partir de compétences subculturelles .....	61
7.2. Sous les paillettes, l'exploitation : déconstruction collective de la récupération médiatique des subcultures LGBTQI+ .....	68
7.2.1. Émergence d'une voix politique collective : le dispositif de recherche comme outil réflexif pour les participant·e·x·s.....	69
7.2.2. Du plaisir à la culpabilité : conscientisation des logiques marchandes sous-jacentes à la médiatisation des pratiques drag.....	72
<b>Conclusion.....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>81</b>
<b>Médiagraphie.....</b>	<b>86</b>
<b>Annexes .....</b>	<b>87</b>
I. Annonce de recrutement.....	87
II. Profils des participant·e·x·s et modalités d'entretien .....	88
III. Grille des entretiens semi-directifs .....	89
IV. Grille d'entretien collectif.....	92
V. Liste et références des extraits visionnés.....	93
VI. Liste des codes.....	94
VII. Retranscription d'un entretien .....	95

## Introduction

Depuis les trois dernières décennies, les pratiques drag, émergeant originellement au sein des subcultures LGBTQI+<sup>1</sup> dans une stratégie de résistance à la marginalisation (Chauncey 1994), se sont propulsées dans la sphère médiatique pour devenir accessibles à un large public. Ce processus de mainstreamisation, à partir duquel les pratiques drag sont transposées des milieux subculturels à la culture de masse, risque alors d'être porteur d'enjeux sociaux propres à la récupération médiatique des subcultures, tels que l'exploitation des codes et pratiques subculturels à des fins de marchandisation (Becquer et Gatti 1991 ; Chatzipapathodoridis 2017), la banalisation du potentiel subversif subculturel (Hebdige 2005), ou la normalisation des identités LGBTQI+ (Duggan 2002 ; Ng 2013).

Ces enjeux ont particulièrement été étudiés à travers le film documentaire *Paris is Burning* (1990), ou encore le titre *Vogue* (1990) de Madonna, deux productions culturelles ayant contribué à alimenter les débats dans la sphère académique et militante. Les travaux universitaires sur la médiatisation des pratiques drag se sont d'autant plus multipliés lorsque l'émission de télé-réalité *RuPaul's Drag Race* (RPDR) (VH1) prend de l'ampleur dans le paysage médiatique, conduisant à l'émergence d'un nouveau corpus de littérature issu des études culturelles et médiatiques, de la sociologie, des sciences du cinéma ou encore de la sociolinguistique. Ces travaux ont alors mis en évidence que se jouent, au sein de l'empire RPDR, la reproduction des normes et des inégalités de genre, de classe et de race (Chetwynd 2020 ; Goldmark 2015 ; McIntyre et Riggs 2017 ; Vesey 2017), la légitimation de valeurs néolibérales (Feldman et Hakim 2020 ; Heller 2020), ou la construction d'un discours homonormatif (Ferrante 2017).

Bien que les thèses qui considèrent la perte politique et culturelle émanant de la récupération médiatique soient soutenues en partie par les analyses de contenu de l'émission RPDR, d'autres travaux issus des études subculturelles ont néanmoins rendu compte que les médias ont toujours été partie intégrante de la constitution des subcultures, puisqu'ils participent également à les délimiter et à les diffuser (Thornton 1995). Par conséquent, une perspective qui considère la relation entre les médias et les subcultures en des termes exclusifs tend à fixer le caractère transgressif des pratiques drag au sein des marges, d'autant plus que

---

<sup>1</sup> D'autres termes auraient pu être mobilisés pour désigner ces subcultures, tels que « queer » ou « transpédégouine ». Cependant, il a été choisi d'utiliser l'acronyme LGBTQI+ (Lesbienne, Gay, Bi, Trans', Queer, Intersexe) étant donné que les deux autres impliquent un rapport au politique radical à travers lequel se forment des identités collectives au sein de contextes spécifiques (Lorenzi 2017). Cette désignation plus large est utilisée dans cette recherche afin de pouvoir naviguer à travers les contextes socio-historiques.

ces dernières ont longtemps été étudiées au prisme d'une dichotomie opposant le subversif au normatif (Stokoe 2020). Les membres des subcultures LGBTQI+ ayant activement participé à la propulsion médiatique des pratiques drag (Becquer et Gatti 1991 ; Lawrence 2011), il convient ainsi de s'éloigner d'une telle conception qui risque d'idéaliser les subcultures et leurs pratiques, ainsi que de définir ses membres en tant que victimes dénuées d'agentivité.

Néanmoins, peu d'études se sont intéressées à l'interprétation déployée par les groupes subculturels LGBTQI+ sur ces nouvelles productions culturelles ou aux effets de ces dernières sur les subjectivités. Pourtant, les approches théoriques qui considèrent le circuit de communication entre la production des médias et leur réception, telles que le modèle du *codage/décodage* de Stuart Hall (2006), ont souligné qu'il existe des formes de négociations entre la culture dominante et les subcultures se manifestant au cours de la production de sens. Érigeant les audiences comme des acteur·ice·x·s<sup>2</sup> capables d'interpréter les représentations médiatiques de manière dissidente, le paradigme des audiences actives permet d'étudier les mécanismes dynamiques et complexes qui structurent la relation entre les médias, les subcultures et leurs membres. De ce fait, afin de pallier le manque identifié dans la littérature, il semble nécessaire de développer une analyse focalisée non pas uniquement sur la construction des représentations hégémoniques, mais également sur le processus de production de sens (*meaning making*) élaboré par les membres des groupes subculturels.

La présente recherche vise alors à mettre en exergue la manière dont les communautés LGBTQI+, dans le contexte de la Suisse romande, font sens des contenus médiatiques mettant en scène les pratiques drag à partir d'une enquête empirique, combinant la méthode des entretiens semi-directifs et de l'entretien collectif. Cette étude de la réception se concentre particulièrement sur le programme télévisuel *RPDR*, notamment en raison de la large proportion qu'il occupe dans la sphère (sub)culturelle actuellement. Elle cherche à tenir compte des formes de négociation qui s'opèrent entre la culture de masse et les membres des subcultures dont les codes et pratiques sont exploités. Dans un premier temps, il s'agit ainsi de démontrer, à partir du cadre théorique proposé par Thornton (1995), que les productions médiatiques sur les pratiques drag peuvent être considérées comme des éléments subculturels permettant d'initier ses membres et dont découle un processus de formation identitaire individuel et collectif. Subséquemment, à partir de la théorie des audiences actives, il est question de révéler les formes

---

<sup>2</sup> Afin de rendre visibles les femmes et les personnes de genre non-conforme, il a été choisi de recourir à l'écriture inclusive dans ce travail. Effectivement, cette typographie permet d'une part, de démasculiniser le langage, et d'autre part, de le queeriser. Ainsi, les points médians, le « x » et les contractions neutres « iels » ou « elleux » seront utilisés.

de négociation et de réappropriation de l'hégémonie médiatique qui sont déployées par les communautés LGBTQI+, ainsi que les procédés interprétatifs mobilisés pour ce faire.

Cette recherche est structurée en trois grandes parties. La première pose le cadre historique et théorique encadrant la pensée développée ici. Il s'agit ainsi de dresser un bref historique des pratiques drag pour comprendre leur contexte d'émergence, ainsi que les mécanismes ayant conduit à leur devenir médiatique (Chapitre 1). Ensuite, il est question de comprendre les enjeux sociaux accompagnant la reconfiguration culturelle des pratiques drag à partir d'un cadre d'analyse issu des études subculturelles (*subcultural studies*) et des études sur la citoyenneté sexuelle (Chapitre 2). Puis, le cadre théorique conceptualisant le circuit de communication entre la production des médias et leur réception sera exposé afin de mettre en évidence la manière dont les audiences produisent activement du sens (Chapitre 3). Pour terminer cette première partie, une synthèse des éléments de la littérature sera établie afin de faire apparaître la problématique et les questionnements dont se saisit ce travail, puis la pertinence de mobiliser *RPDR* comme cas d'étude sera mise en perspective (Chapitre 4).

Dans un second temps, une partie intermédiaire vise à exposer la méthodologie adoptée pour répondre aux questions de recherche en mettant en évidence le contexte culturel et géographique de l'enquête, le processus de recrutement et les caractéristiques des participant·e·x·s, le dispositif de collecte et d'analyse des données, puis les relations d'enquête structurant cette recherche (Chapitre 5).

La troisième et dernière partie livre les résultats de l'analyse et se décline en deux axes. En premier lieu, ce sont les formations identitaires découlant du visionnage de *RPDR* qui sont analysées afin de considérer le processus d'initiation subculturelle que représente l'émission (Chapitre 6). Pour finir, les dynamiques de négociation et de réappropriation de l'hégémonie médiatique états-unienne seront mises en exergues afin de faire apparaître, d'une part, les procédés interprétatifs déployés pour faire sens du contenu, et d'autre part, la tension entre le caractère subculturel de l'émission et sa dimension hégémonique (Chapitre 7).

## **1. Contextualiser les pratiques drag. Origines subculturelles, propulsion médiatique et émergence de la figure drag dans la littérature**

### **1.1. Entre pratiques subculturelles et performances**

#### **1.1.1. Émergence des pratiques drag : une forme de résistance à la marginalisation**

La figure de la drag queen a été l'objet d'étude d'un large corpus de la littérature en sciences sociales. Elle émerge particulièrement dans les années 1970-1980 dans le champ de l'anthropologie. *Mother Camp : Female Impersonators in America* (1972), l'œuvre principale

d'Esther Newton, a probablement été l'une des plus influentes, offrant un tableau ethnographique détaillé de ce qu'elle nomme le « monde du drag » (*drag world*) ou le « business du drag » (*drag business*) (1968, 2, ma traduction). Selon l'anthropologue, les *female impersonators* sont alors des acteur·ice·x·s professionnel·le·x·s (*professional performers*) et constituent un groupe distinct dans le monde de l'industrie du spectacle. L'utilisation du terme « *female impersonators* » fait référence à une autre caractéristique du groupe professionnel à partir duquel elle produit son analyse puisque l'étude de Newton se focalise sur des hommes homosexuels qui performant en tant que femmes.

Cependant, ce terme ne fait pas/plus l'unanimité dans la littérature pour caractériser l'ensemble des pratiques drag. En premier lieu, cette désignation implique une perception binaire à travers laquelle s'opère une distinction entre le genre de l'artiste et le genre qu'il incarne dans sa performance (Stokoe 2020). Ainsi, parler de *female/male impersonation* ne permet pas de rendre compte de la diversité des types de pratiques drag qui existent et invisibilise les artistes dont le genre est non-binaire ou qui incarnent les codes de leur propre identité de genre. De plus, parler en termes d'*impersonation* (transformisme en français) peut également laisser entendre que les artistes drag sont dans une imitation totale de la féminité/masculinité, et mettre de côté la dimension parodique de ces pratiques. Or, selon les mots de Luca Greco et Stéphanie Kunert, « [c]e qui est en jeu dans les pratiques drag, ce n'est pas la reproduction de la masculinité ou de la féminité, mais leur interrogation et leur déstabilisation. De ce fait, les drag kings et les drag queens sont moins dans l'*imitation du genre* que dans un *processus créatif des genres* en général » (2016, 224).

Finalement, il est possible de s'éloigner de ce terme en retraçant historiquement les pratiques drag au sein des subcultures LGBTQI+. Roger Baker (1994) opère notamment une distinction entre le transformisme qu'il fait correspondre à une tradition artistique et théâtrale plus large s'inscrivant, par exemple, dans le théâtre Shakespearien ou l'art Kabuki au Japon, et les pratiques drag qui sont caractérisées, quant à elles, par leur relation à la subculture homosexuelle. Bien que Newton considère que les professionnel·le·x·s qu'elle étudie sont à la fois drag queens et transformistes, sans tenir compte de cette démarcation historique, elle fait également correspondre ce type de pratique à la culture homosexuelle et le caractère déviant qui la caractérise dans un contexte hétérosexiste. Ainsi, selon elle, les drag queens incarnent et symbolisent le stigma dont le *camp*, un style performatif et culturel propre à la communauté gay, est la stratégie mise en place pour gérer le mépris découlant d'une identité dissidente. Les pratiques transformistes, ou de travestissement, sont alors diverses et traversent plusieurs

contextes géographiques, culturels et historiques<sup>3</sup>. Ainsi, elles ne se rapportent pas uniquement à un marqueur de l'orientation sexuelle ou de l'identité de genre des individus ou groupe d'individus qui s'y adonnent. Nous nous intéresserons cependant ici aux pratiques drag tel qu'elles ont émergé et tel qu'elles ont subsisté au sein des subcultures LGBTQI+ dans un contexte occidental.

La notion de subculture est large et se réfère à un vaste champ d'études en sciences sociales dont les définitions sont diverses. Il est cependant possible de s'accorder sur le fait que cette notion se rapporte à la position subalterne des membres qui constituent les subcultures (Thornton 1997) et qu'elle induit un rapport entre une minorité et la majorité (Chow 2017). Alors que la culture, dans la tradition des études culturelles (*cultural studies*), peut être comprise comme un ensemble de symboles, significations et pratiques traversé par des rapports de pouvoir visant à établir une définition hégémonique des représentations, les subcultures peuvent être définies comme des formes de réappropriation par les minorités de ces conceptions dominantes (Cervulle et Quemener 2015).

Les subcultures LGBTQI+ ont d'abord été étudiées au prisme de la sociologie de la déviance, une approche issue de l'école de Chicago qui révèle leur mise en marge par la société dominante et leur position subalterne. Ainsi, afin d'échapper à l'hégémonie hétérosexuelle, les membres des communautés LGBTQI+ ont dû développer leur propre système culturel et constituer leurs propres espaces urbains (Thornton 1997). Cela signifie que la formation d'une identité collective subculturelle s'est produite en relation à des espaces spécifiques, notamment au sein des bals dans un premier temps, puis également au sein des villages/quartiers gays, par exemple (Chauncey 1994).

Il est difficile de retracer les origines des pratiques drag de manière précise et linéaire, puisque les subcultures LGBTQI+ ont été la cible de lois prohibitives et de répression policière à travers l'histoire et qu'elles émergent au sein des marges, ce qui rend les sources difficiles d'accès (Edward et Farrier 2021). George Chauncey (1994) fait remonter les origines des pratiques drag au sein des subcultures LGBTQI+ lors des premiers bals masqués de New York ayant lieu à Harlem dans les années 1860-1870. À partir des années 1890 naissent les premiers *drag balls*, une forme réappropriée des bals masqués par les subcultures LGBTQI+ qui, selon Chauncey, deviennent très populaires dans les années 1920 et favorisent la formation d'une

---

<sup>3</sup> Outre le théâtre Shakespearien ou l'art Kabuki, on peut notamment retrouver des pratiques transformistes dans la tradition des *Panto Dame* en Grande-Bretagne ou encore chez les soldats états-uniens pendant la deuxième Guerre Mondiale (voir Edward et Farrier 2021).

identité collective gay. En effet, ces lieux permettent de rassembler un grand nombre de personnes LGBTQI+ afin de célébrer certains codes subculturels marginalisés dans la société dominante et font même office d'instances d'initiation à cette dernière.

Les années 1930 marquent l'abrogation de la prohibition de l'alcool aux USA et de nouvelles interdictions concernant l'homosexualité viennent repousser les communautés LGBTQI+ hors des bars où de nombreux *drag shows* ont lieu, ce qui fait émerger les premiers bars/clubs exclusivement homosexuels (Miller et Taylor 2015). Dans les années 1960, alors que jusqu'ici les bals sont fréquentés à la fois par les communautés LGBTQI+ racisées et blanches, la montée des discriminations raciales au sein de ces derniers provoque une fragmentation raciale de la subculture puisque les communautés LGBTQI+ noires et latin·x commencent à produire leurs propres événements qui donnent naissance à une autre subculture : celle des *ballrooms*, du *voguing* et du système des *Houses*<sup>4</sup> (Lawrence 2011). Les pratiques drag poursuivent également leur cheminement au sein des bars et des clubs avec les *drag shows* qui prennent de l'ampleur dans les années 1970 auprès d'une audience hétérosexuelle dans des espaces qui sont ensuite réappropriés et transformés en lieux homosexuels (Baker 1994). Pendant ces années-là, les pratiques drag deviennent également un outil politique, en particulier après les émeutes de *Stonewall* ayant émergé face à la répression policière de 1969 et donnant naissance à des formes de drag explicitement militantes, inscrites dans les mouvements sociaux (Ibid.).

Ce bref historique de l'émergence des subcultures LGBTQI+, permet ainsi de penser le drag en tant que pratique subculturelle permettant aux membres de ces communautés à « inverser le stigma efféminé lié à l'homosexualité et le porter comme un badge de fierté<sup>5</sup> » (Baker 1994, 238, ma traduction). En effet, comme le montre Chauncey, les communautés homosexuelles ont développé « un système très sophistiqué de codes subculturels<sup>6</sup> » (1994, 4, ma traduction) afin de pouvoir à la fois naviguer dans le monde hétérosexuel sans être repéré et à la fois se reconnaître entre membres de la communauté. Ces codes, qui sont notamment déployés et célébrés à travers les pratiques drag, permettent ainsi de résister à la marginalisation et de négocier celle-ci en rapport avec la culture dominante. Les pratiques drag et la figure de

---

<sup>4</sup> Le système des *Houses* fait apparition dans les années 1970 aux États-Unis en parallèle aux *drag balls* dans les communautés LGBTQI+ et racisées. Les *Houses* font office de famille alternative pour les personnes se retrouvant à la rue à cause de leur orientation sexuelle ou leur identité de genre. On retrouve à la tête de chaque *House* une mère ou un père ayant pour rôle d'initier ses enfants aux pratiques drag, ainsi que de leur fournir un soutien émotionnel et économique. Il s'agit d'un véritable système d'entraide communautaire qui permet de faire face à la précarité et à la marginalisation.

<sup>5</sup> Citation originale : “inverting the effeminate stigma attached to being gay and wearing it as a badge of pride”

<sup>6</sup> Citation originale : “a highly sophisticated system of subcultral codes”

la drag queen émergent donc au sein d'une culture marginalisée et dépréciée, à travers des tentatives de résistance à la culture dominante et par l'élaboration de codes culturels propres. De ce fait, les pratiques drag peuvent être considérées comme étant un élément central de différentes subcultures de la résistance et de réappropriation des codes dominants. Cependant, et l'on y reviendra, ce n'est pas parce que ces pratiques émergent au sein d'une subculture résistante, et qu'elles sont parfois utilisées comme une arme politique, qu'elles sont nécessairement subversives ou transgressives.

#### 1.1.1. Des performances drag à la performativité du genre

En plus d'avoir été étudiées en tant qu'éléments subculturels et en tant que stratégie de résistance, les pratiques drag ont également été analysées au prisme de la performance, et notamment de la performance de genre. En premier lieu, les pratiques de travestissement trouvent également leur fondement en dehors du contexte subculturel homosexuel, dans différentes traditions artistiques ou théâtrales traversant divers contextes. De plus, les pratiques subculturelles drag sont elles aussi liées au monde de la scène, du théâtre et de l'art.

Les études ethnographiques sur le monde du drag exemplifient notamment cet aspect puisque les drag queens dont elles rendent compte se positionnent elleux-mêmes comme des professionnel·le·x·s de la scène dont la pratique du drag n'est autre qu'un intermédiaire pour performer (Newton 1968) ou comme des artistes du divertissement (*entertainers*) (Taylor et Rupp 2004). Le fait de considérer l'appartenance des pratiques drag au monde de l'art et de la scène permet alors de considérer celles-ci non pas uniquement en termes de résistance ou d'appartenance à la communauté LGBTQI+, mais également en tant que travail d'artiste qui engage une performance et implique une relation à une audience.

L'identification de cette double identité des pratiques drag a probablement permis, de manière plus large, de penser ces dernières dans leur point d'intersection entre la performance scénique et la performance de genre. En effet, les pratiques drag n'impliquent pas uniquement une mise en scène artistique, mais aussi une mise en scène du genre et des rôles qui y en découlent. Les définitions classiques de ces pratiques et des drag queens dans les dictionnaires en sciences sociales rendent compte de cette composante relevant à la fois de la performance et à la fois du genre : on parle ainsi d'une « féminité exagérée » (*exaggerated femininity*) (Griffin 2017, s.p., ma traduction) ou d'une « surféminité irréaliste » (LeBrun-Cordier 2003, 158), termes qui font référence à la dimension parodique des performances.

Ces pratiques relatives à une certaine performance de la féminité, dans le cas des drag queens, peuvent être désignées comme des « incarnations genrées » (Greco et Kunert 2016,

222), puisqu'elles sont déployées non seulement par l'intermédiaire d'un code vestimentaire et d'un mode de présentation de soi genré, mais qu'elles sont aussi incorporées par les artistes à travers leur gestuelle. Bien que certaines performances se situent dans une tentative de reproduire la féminité, d'autres ont pour but de jouer avec le genre et l'incongruité à travers la parodie. Ainsi, en analysant les pratiques drag au prisme du *camp*, Newton met en évidence la distanciation qui s'opère entre le rôle qui est performé sur scène et l'identité réelle de l'artiste qui performe ce rôle. Elle identifie alors que la production de ce décalage agit directement sur la concordance entre sexe et rôle de genre, ainsi que sur son fondement en nature :

*« Thus drag in the homosexual subculture symbolizes two somewhat conflicting statements concerning the sex-role system. The first statement symbolized by drag is that the sex-role system really is natural: therefore homosexuals are unnatural [...].*

*The second symbolic statement of drag questions the "naturalness" of the sex-role system in toto; if sex-role behavior can be achieved by the "wrong" sex, it logically follows that it is in reality also achieved, not inherited, by the "right" sex » (Newton 2006, 6).*

Selon Newton, cette double lecture se situe alors à la fois dans la supposition que ces acteur·ice·x·s professionnel·le·x·s se comportent de manière inappropriée par rapport à leur sexe, confirmant de ce fait l'essence de la correspondance sexe-genre, et à la fois dans l'idée que les rôles de genre sont en réalité des mirages et ne sont pas naturels. Conformément à cette seconde proposition, les pratiques drag ont la capacité de mettre en évidence que, pour les hommes homosexuels, la masculinité ne va pas de soi et défie l'ordre social du genre (Chauncey 1994).

Dans son ouvrage *Gender Trouble* (2006 [1990]), Judith Butler mobilise les performances des drag queens pour alimenter son propos qui consiste à déconstruire la correspondance sexe-genre. Ainsi, selon elle, les pratiques drag ont la capacité de remettre en question le postulat selon lequel le sexe est le substrat biologique du genre, car elles mettent en évidence la structure d'imitation sous-jacente à la production du genre. La figure de la drag queen est ainsi utilisée pour démontrer que le genre se produit à travers une répétition d'actes et de discours et qu'il est donc performatif. Ces considérations permettent à Butler de développer le concept de *performativité du genre* (*gender performativity*) afin d'exprimer la manière dont la réitération constante des normes à travers ces performances finit par rendre ces dernières invisibles.

Dans *Undoing Gender* (2004), l'auteure revient sur ce concept pour préciser que ces performances parodiques ont pour effet de révéler l'existence d'une ontologie du genre qui dicte quelles performances sont réelles ou fausses. En effet, selon Butler, la dimension parodique des pratiques drag permet de mettre en évidence que le genre est performatif, c'est-à-dire qu'il est produit à travers des performances répétées. Ainsi, dans cette perspective, les pratiques drag ne sont pas exotiques, puisque les rôles, les pratiques et les codes du genre, sont aussi constitués à travers des incarnations genrées, pour reprendre le terme de Kunert et Greco (2016). L'ontologie du genre, révélée à travers les pratiques drag, définit ainsi que les performances de genre sont perçues réelles uniquement lorsque la correspondance sexe-genre est respectée. Cette approche nous permet d'élargir la définition du drag, en le considérant à la fois en tant que pratique subculturelle et à la fois en tant que performance scénique et genrée ayant le potentiel de déconstruire la structure du genre.

Il semble néanmoins important de noter que la définition construite ici se base majoritairement sur des approches qui se sont reposées sur l'étude des drag queens, c'est-à-dire sur des hommes homosexuels qui performant la féminité, à l'exception de l'élaboration théorique proposée par Kunert et Greco (2016). Les drag kings, par exemple, sont beaucoup plus absents, voire invisibilisés dans la littérature, notamment lorsqu'il est question de performance. Selon Halberstam (1998), les drag kings sont sous-représentés notamment parce que la performance de la masculinité – et en particulier la masculinité blanche<sup>7</sup> – est moins perceptible. C'est-à-dire que, contrairement à la féminité qui est perçue en termes d'artificialité, on attribue à la masculinité le fait d'être naturelle et elle doit ainsi être explicitement mise en scène pour être performée.

De ce fait, selon l'auteur, l'esthétique et le style des pratiques drag king ne peuvent être considérés au prisme du *camp*, mais doivent plutôt être appréhendés à travers le concept de *kinging*, désignant « l'humour drag associé à la masculinité<sup>8</sup> » (Halberstam 1998, 238, ma traduction). Cette considération met en évidence que l'étude des pratiques drag en termes de performance, de parodie ou encore sous l'angle du *camp*, est très liée au contexte de la subculture gay et que d'autres types de pratiques drag peuvent être étudiés différemment si l'on s'éloigne de la figure de la drag queen en tant qu'homme qui incarne la féminité. Ce cadre théorique centré sur le drag en tant que pratique subculturelle, et en tant que performance, dont

---

<sup>7</sup> Selon Halberstam, il est plus facile de performer des formes de masculinité non-hégémoniques, comme la masculinité noire ou la masculinité homosexuelle, étant donné leur position subalterne.

<sup>8</sup> Citation originale : “drag humor associated with masculinity”

le *camp* et la parodie en sont la stratégie et le style, est néanmoins mobilisé dans ce travail, étant donné que le cas d'étude dont il est question ici (l'émission de télé-réalité *RPDR*) s'inscrit dans cette perspective.

## 1.2. Reconfiguration culturelle des pratiques drag : de l'idéalisation à la marchandisation

### 1.2.1. La double lecture des pratiques drag : entre subversion et reproduction des normes

En proposant que les pratiques drag puissent être interprétées selon deux types de lecture, Newton identifie de façon avant-gardiste une tension ayant été largement discutée par une autre génération d'auteur·e·x·s dans la littérature qui s'est focalisée sur la potentielle portée subversive ou normative des pratiques drag. Ces débats émergent alors qu'apparaît l'une des premières productions médiatiques s'emparant des pratiques subculturelles drag. Il s'agit du film de Jennie Livingston, *Paris Is Burning* (1990), qui place le projecteur sur la culture des *ballrooms* et du *voguing* à New York. Le documentaire s'intéresse à certaines des *Houses* et leurs figures principales, en mélangeant des interviews et des séquences filmées au sein des bals.

bell hooks, dans son ouvrage *black looks : race and representation* (2015), formule une critique du film de Livingston à la lumière des théories critiques noires, dans laquelle elle argumente que la représentation d'hommes noirs en drag dans les médias est en réalité une manière de ridiculiser ces derniers et participe à l'infériorisation des femmes noires. En soulevant le caractère misogyne des pratiques drag, hooks argumente que ces représentations, en permettant aux hommes de rire ensemble de la féminité noire, ne déstabilisent pas les normes, mais au contraire, renforcent le racisme et le sexisme.

Bien que ces propos tendent à situer l'approche de hooks dans un courant de pensée plus général qui perçoit les pratiques drag comme nécessairement misogyne (voir Frye 1983), il convient de souligner qu'elle reconnaît malgré tout le potentiel transformateur de ces représentations et pratiques. Elle rappelle effectivement que ces dernières peuvent aussi participer à la construction d'une critique de la masculinité phallogcentrique, à condition qu'elles ne s'inscrivent pas dans une idéalisation de la féminité blanche :

« *Yet the subversive power of those images is radically altered when informed by a racialized fictional construction of the "feminine" that suddenly makes the representation of whiteness as crucial to the experience of female impersonation as gender, that is to say when the idealized*

*notion of the female/feminine is really a sexist idealization of white womanhood* » (hooks 2015, 147).

Il semble important de rappeler que l'analyse de hooks se concentre sur le contexte particulier de la culture *ballroom* aux États-Unis telle qu'elle est représentée et médiatisée par la caméra de Jennie Livingston. De ce fait, le contexte à travers lequel les pratiques drag sont déployées et la manière dont elles sont ensuite relatées au public a un impact sur la portée subversive ou normative de ces pratiques. En dialogue avec hooks, Butler (2011) argumente que c'est effectivement le caractère ethnographique du film et la manière dont le regard de la réalisatrice se cache derrière la caméra qui induit une fétichisation de cette subculture. Dans la même perspective, Marcos Becquer et Jose Gatti (1991) mettent en exergue que cette fétichisation s'opère en créant un fossé idéologique entre une certaine authenticité subculturelle et sa réappropriation médiatique et commercialisée :

*« As a competent ethnographic primer, the film establishes a structural gap between 'the (fixed) world of voguers' and 'the (fixed) audience', a gap supposedly bridged by a civilizing filmmaking, always in search of exotic, authentic phenomena* » (Becquer et Gatti 1991, 78).

Alors que dans *Gender Trouble* (2006 [1990]), Butler explique que les pratiques drag ont le potentiel de déconstruire la correspondance sexe-genre, dans *Bodies That Matter* (2011), la philosophe insiste particulièrement sur le fait que celles-ci ne sont pas subversives en soi. Elle argumente ainsi que, bien que ces pratiques aient le potentiel de déplacer la signification des normes, il est possible que ce potentiel ne soit pas atteint, ou qu'il y ait une tension constante entre la reproduction des normes et leur subversion. De ce fait, Butler utilise le terme d'*ambivalence* pour identifier la position des pratiques drag au sein d'une matrice composée de plusieurs relations de pouvoir.

Malgré les précautions prises par Butler lorsqu'elle s'exprime sur la potentielle portée subversive des pratiques drag, en avertissant qu'elles puissent aussi conduire à la reproduction des normes hégémoniques, certaines études considèrent les pratiques drag comme étant nécessairement porteuses d'une remise en question de l'ordre sexuel (Stokoe 2020). Par exemple, Verta Taylor et Leila J. Rupp (2004), dans leur enquête sur le cabaret 801 à Key West (Floride, USA), en s'intéressant à la construction identitaire des drag queens à travers le genre et la sexualité, relèvent que ces dernières forment une catégorie qui s'extrait des conceptions binaires du genre. Les auteur·e·x·s font alors le postulat que le drag est une pratique particulièrement subversive et considèrent que « les drag queens créent leurs propres identités

transgenres<sup>9</sup> et théâtrales qui forcent leur public à penser de manière complexe sur ce que signifie être une femme et un homme<sup>10</sup> » (Taylor et Rupp 2004, 131, ma traduction).

Cependant, Kayte Stokoe (2020) souligne que le fait d'ériger les pratiques drag comme subversives en soi a pour effet de produire une fausse généralisation et peut engendrer une hiérarchisation entre différents types de drag – le bon (subversif) et le mauvais (normatif). Dans *Reframing Drag* (2020), à partir d'une revue détaillée de la littérature sur les pratiques drag, elle propose alors de dépasser ce qu'elle appelle la dichotomie subversif/réactionnaire (*the subversive/reactionary dichotomy*), afin de prendre en compte le contexte spécifique dans lequel ces pratiques sont produites, les intentions des artistes, ainsi que la réception de l'audience, sans leur imposer le devoir d'être nécessairement subversives. Ce faisant, l'approche fluide de Stokoe permet de se détacher d'une figure idéalisée, voire fétichisée. Couplée au concept d'*ambivalence* de Butler, elle nous permet également de penser les pratiques drag sans leur imposer ce que Sam Bourcier, cité par Stokoe (2020), appelle le « poids de la subversion » (*the burden of subversion*) (Bourcier 2012, 238, ma traduction). Au contraire, elle offre la possibilité d'analyser plus finement ces dernières en les situant au cœur de structures sociales complexes traversées par des enjeux de pouvoir.

### 1.2.2. Émergence des pratiques drag en tant que produit culturel

Dans la dernière partie de son ouvrage *Drag: A History of Female Impersonation in the Performing Arts*, Baker (1994) relate ce qu'il appelle l'ascension de la drag queen (*the rise and rise of the drag queen*) et montre comment, au fil des années, les drag queens occupent de plus en plus l'espace culturel en Grande-Bretagne, ainsi que la manière dont les films Hollywoodiens s'emparent d'un référentiel lié au transformisme. Lorsque qu'il réédite son ouvrage en 1994, il remarque que, depuis sa première parution en 1968, le monde du drag s'est déplacé des clubs et théâtres appartenant aux marges pour apparaître au cinéma, dans les magazines ou encore dans la musique pop. Il identifie notamment trois phénomènes culturels émergeant aux USA participant au tournant médiatique des pratiques drag : le documentaire *Paris is Burning* (1990), le nouveau titre culte *Vogue* (1990) de Madonna et celui de RuPaul Charles, *Supermodel (You Better Work)* (1992), marquant le début de la carrière d'une figure emblématique du drag aujourd'hui. En effet, depuis les années 1990, les pratiques drag gagnent en visibilité pour

---

<sup>9</sup> Dans l'article de Taylor et Rupp, certaines drag queens interviewées expriment avoir une identité de genre fluide. Dans cette perspective, les pratiques drag leur permettent d'exprimer cette fluidité et d'explorer leur identité transgenre. Il semble dès lors important de noter que ce terme est utilisé ici pour désigner une identité qui n'est pas nécessairement liée à la pratique du drag, mais qui peut être investiguée à travers celle-ci.

<sup>10</sup> Citation originale : "drag queens create their own transgender and theatrical identities that force their audiences to think in a complex way about what it means to be a woman or what it means to be a man"

atteindre une plus large audience et ces trois productions culturelles peuvent être considérées comme les vecteurs principaux de cette propulsion médiatique.

Pour en revenir au film de Livingston, il propose une lecture fétichisante et exotisante de la subculture tout en donnant l'illusion d'une capture authentique de celle-ci, alimentant ainsi les débats dans la sphère académique et militante. Propulsant les membres de la subculture des *ballrooms* sur le devant de la scène, le film conduit également à la percée du *voguing* dans la sphère médiatique et publique, notamment après avoir reçu plusieurs prix cinématographiques (Seidel 2009). À cela s'ajoute la parution du titre et vidéo clip *Vogue* (1990) de Madonna qui s'inspire des codes subculturels du *voguing*, tels que les poses, les rythmes musicaux ou encore le langage, et dans lequel apparaissent certain·e·x·s artistes *voguers* présenté·e·x·s dans *Paris is Burning* (1990).

Le succès de ces deux productions médiatiques fait émerger une réflexion critique sur le processus d'exploitation de la subculture et des codes qui en découle. Effectivement, alors que Livingston et Madonna profitent de la gloire et des bénéfices que leur rapporte leur interprétation/exploitation du *voguing*, la visibilité conférée par la médiatisation ne suffit pas à sortir les communautés LGBTQI+ des conditions précaires dans lesquelles elles subsistent. Becquer et Gatti (1991) mettent ainsi en évidence qu'à travers ce processus d'exploitation, l'identité des *voguers* est construite en termes d'altérité et en devient essentialisée. Or, les auteurs rendent également compte que « les *voguers* recherchent explicitement les médias et tentent de les conquérir en les utilisant de la même manière que ces derniers les utilisent<sup>11</sup> » (Becquer et Gatti 1991, 77, ma traduction). Cette approche permet ainsi de considérer l'agentivité des membres des subcultures face à l'exploitation culturelle de leurs pratiques et codes propres, révélant que la relation de ces derniers aux médias n'est ni linéaire ni unidirectionnelle.

Au-delà du rôle des rapports de pouvoir qui régissent les relations entre les subcultures marginalisées et la culture dominante, s'exerçant en premier lieu par la fétichisation et ensuite par l'exploitation des codes subculturels, la nouvelle visibilité des pratiques drag et du *voguing* entraîne également de nouveaux enjeux : le processus de mainstreamisation de ces pratiques subculturelles. Le fait de rendre *mainstream* consiste à rendre commun et populaire des phénomènes culturels, processus qui, selon Larry Gross (1991), fait converger des valeurs communes chez les téléspectateur·ice·x·s. Pour en revenir au cas spécifique de la mainstreamisation des pratiques drag, selon Constantine Chatzipapatheodoridis, les

---

<sup>11</sup> Citation originale: “voguers explicitly seek out the media and attempt to conquer it by using it as it uses them”

productions de Livingston et Madonna, en propulsant certaines *Houses* dans le monde de l'industrie du divertissement, provoquent ainsi une « déterritorialisation des marges » (*detrterritorialization from the margins*) (2017, 5, ma traduction) de la subculture des *ballrooms* pour produire « un espace de spectacle commercialisé » (*a commercialized space of spectacle*) (2017, 5, ma traduction). Ainsi, l'auteur rend compte que l'artiste de la musique pop, en se positionnant comme une icône *vogue*, a largement contribué à façonner le devenir de cette subculture.

L'entrée de RuPaul Charles dans le monde de l'industrie du divertissement intervient également pendant ce moment de popularisation émergente des pratiques drag et de la culture *ballroom*. Alors que son premier titre rencontre un grand succès aux États-Unis, il poursuit sa carrière dans l'industrie musicale, puis dans le monde du mannequinat et de la mode. Selon Baker, à ce moment-là, RuPaul participe à réinventer le monde du drag en utilisant les pratiques drag pour « affirmer sa propre homosexualité, célébrer la féminité, et échapper aux contraintes de la masculinité<sup>12</sup> » (1994, 258, ma traduction). Depuis 2009, la visibilité des pratiques drag évolue considérablement lorsque ce dernier devient star de sa propre émission de télé-réalité *RPDR*, dans laquelle des drag queens sont invitées à concourir pour remporter le titre de *America's Next Drag Superstar* en prouvant au jury et au public leurs multiples talents scéniques. Avec quatorze saisons à son actif, plusieurs émissions dérivées et internationales, *RPDR* a contribué à diffuser et populariser les pratiques drag à une plus large audience<sup>13</sup>.

Outre *Paris is Burning* (1990), *Vogue* (1990) et *RPDR*, de nouvelles productions médiatiques apparaissent au sein de la sphère médiatique depuis les années 1990. Ainsi, en 2006, de nombreuses figures de la *vogue* issues du film de Livingston, apparaissent à nouveau dans *How Do I Look* (2006), un documentaire qui s'intéresse à la culture *ballroom* et qui relate la manière dont ses membres tentent de faire carrière à l'aune de cette nouvelle popularisation de leur subculture. En 2018, deux autres séries apparaissent à la télévision, respectivement *Legendary* (HBO), une émission de télé-réalité basée sur une compétition de *voguing* et *Pose* (FX), une série télévisée qui met en scène l'histoire des communautés LGBTQI+ et racisées de la scène *ballroom* pendant l'épidémie du VIH. Ces nouvelles productions culturelles, et en

---

<sup>12</sup> Citation originale : “to assert his own homosexuality, to celebrate femininity, and to escape the constraints of masculinity”

<sup>13</sup> À ses débuts, *RPDR* était diffusé uniquement sur Logo TV, une chaîne états-unienne dont les groupes LGBTQI+ sont le public cible. Depuis 2016-2017, l'émission est diffusée sur VH1, une chaîne tout public dédiée à la pop culture et à la musique. À l'international, *RPDR* est également disponible sur Netflix, une des plus grandes plateformes de streaming, offrant un accès facilité à l'émission en dehors des USA.

particulier *RPDR*, forment ainsi ce que Niall Brennan et David Gudelunas appellent « l'âge d'or du drag » (*the golden age of drag*) (2017, 1, ma traduction).

La mise en exergue de l'apparition progressive des pratiques relatives au drag dans les médias permet de considérer les transformations récentes qui se sont mises en place dans le monde du drag. En effet, elles mettent en évidence que les pratiques drag ne se déroulent plus uniquement dans les espaces marginalisés des bars, des clubs, ou des bals, mais qu'au contraire, elles sont diffusées plus largement via leur médiatisation et, de ce fait, deviennent accessibles à un large public. On peut dès lors considérer que les pratiques drag sont traversées par un processus de mainstreamisation au sein duquel celles-ci sont déplacées des marges au centre, de la subculture à la culture de masse. Conjointement à cela, il est possible d'identifier que ces transformations construisent ces pratiques comme un bien de consommation et les inscrivent dans un processus de marchandisation. De ce fait, les pratiques drag ont été réarticulées, voire récupérées à travers leur médiatisation. Il s'agit maintenant de comprendre quels sont les effets et les enjeux de ces transformations, en particulier lorsqu'il est question d'une subculture ayant été largement étudiée en termes de subversion et de transgression.

## **2. Comprendre les enjeux de la récupération médiatique. Des marges au centre, de la marginalisation à la normalisation ?**

### **2.1. Médias de masse et subculture : entre banalisation et réalisation du potentiel subversif**

Le phénomène social dont relèvent les transformations culturelles rencontrées par les pratiques drag à l'aune de leur forte médiatisation n'est pas nouveau et a été traité particulièrement par le champ des études subculturelles (*subcultural studies*), un courant s'inscrivant dans celui des études culturelles. Émergeant en Grande-Bretagne dans la période d'après-guerre, ce champ d'études multidisciplinaires s'intéresse aux transformations culturelles découlant des rapports sociaux (Cervulle et Quemener 2015) et considère que la société ne peut être pensée sans la culture, une composante à part entière de l'organisation sociale (Thornston 1997). À partir des années 1970, les chercheur·euse·x·s du *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)* de Birmingham, institut où est née la discipline, commencent à étudier la culture populaire et ouvrière, ainsi que la réception des messages véhiculés par les médias et les séries télévisées par l'audience. Dans les années suivantes, l'intérêt se déplace vers l'industrie médiatique et les rapports de pouvoir qui la traverse.

Le sous-champ des études subculturelles, de son côté, s'intéresse aux médias dans une tentative de comprendre les effets de la médiatisation des subcultures, avec l'objectif d'étudier

les liens entre culture de masse et subcultures, notamment dans une perspective de classe. Les premiers travaux traitant des subcultures peuvent être retracés dans la tradition de l'école de Chicago où les groupes marginalisés sont étudiés en termes de déviance et de criminalité. Dans cette perspective, les groupes subculturels sont ceux qui, déjà marginalisés par la société, réinventent leurs propres codes et pratiques culturelles et réinvestissent certains espaces/territoires urbains, tels que le village gay dans la subculture LGBTQI+, dans une stratégie de résistance à leur position subalterne (Thornston 1997). Ce type de subculture correspond de ce fait au cas étudié ici, puisque les subcultures LGBTQI+, dont découlent les pratiques drag, se sont constituées à travers l'appropriation de la culture dominante et la négociation de leur position subalterne (Chauncey 1994). Cependant, le rôle des médias et leur relation aux subcultures ont plutôt été étudiés par le CCCS en plaçant l'accent sur les cultures juvéniles spectaculaires et au prisme de la classe à travers une perspective marxiste. Il semble néanmoins pertinent et intéressant de faire un détour par le travail de certain·e·x·s des protagonistes du CCCS et de leur successeur·euse·x·s afin de comprendre les enjeux de la médiatisation des pratiques drag.

Dick Hebdige est l'un des auteur·e·x·s qui s'intéresse particulièrement à la récupération des subcultures par la culture de masse à travers une étude de la subculture punk. Dans sa perspective, le style est considéré comme étant l'outil de résistance des subcultures, mais aussi l'objet de leur récupération, notamment par les médias. Hebdige (2005) identifie ainsi que la récupération des subcultures se manifeste en deux formes : la forme de la marchandise (*the commodity form*), où les éléments subculturels sont transformés en biens marchands, et la forme idéologique (*the ideological form*), où les groupes dominants redéfinissent les subcultures en leur propre terme. Ainsi, selon l'auteur, les médias ont pour effet de transformer le potentiel subversif des subcultures (qui est relié au style dans son analyse) en un produit de consommation de masse :

« *As soon as the original innovations which signify 'subculture' are translated into commodities and made generally available, they become 'frozen'. [...] they become codified, made comprehensible, rendered at once public property and profitable merchandise* » (2005, 357).

Dans la perspective du sociologue, les médias procèdent également à une resignification de la subculture en minimisant l'altérité proclamée par le groupe subalterne. Ainsi, les particularités de la subculture concernée et leur fondement subversif en deviennent amoindris, car ils sont redéfinis en des termes pourtant contestés par les membres du groupe subculturel. Il remarque alors que, dans le cas de la subculture punk, les médias replacent ses membres au

sein de la famille, atténuant et banalisant ainsi le message contestataire du punk en resituant ses membres en dehors du lieu de résistance. De ce fait, selon cette approche, du moment où les médias s’emparent des subcultures, ils transforment ce qui les constitue en des biens de consommation et amoindrissent leur signification et les revendications qui en découlent. À travers le processus de récupération médiatique, la subculture est alors vidée, voire pillée, de ce qui fonde sa raison d’être. Le couple dichotomique authenticité/inauthenticité est alors un enjeu important pour les théoristes du *CCCS*, puisque dans un mouvement presque nostalgique, l’authenticité est attribuée aux subcultures et s’oppose à la culture de masse.

La perspective de Hebdige et de ses collègues du *CCCS* a néanmoins été critiquée et nuancée, parce qu’elle tend à considérer les médias comme l’antithèse des subcultures, sans chercher à complexifier leur relation, qu’elle a pour effet d’exagérer le potentiel subversif des subcultures et qu’elle érige ses membres en tant que victimes passives. Sarah Thornton (1995), dans son ouvrage consacré à la subculture des *clubbers* en Grande-Bretagne, cherche à montrer que les médias doivent être pris en compte dans l’étude de la constitution des subcultures. En effet, selon l’auteure, ils ne se positionnent pas nécessairement en complète opposition aux subcultures, mais font entièrement partie du processus de leur développement. En étudiant le cas des médias de niche, elle rend compte que ces derniers, en s’adressant aux membres de la subculture concernée et en les situant dans l’*underground*, permettent également d’inciter leur évolution par la diffusion et la délimitation du capital culturel. Ainsi, selon Thornton, « les journalistes et les photographes n’inventent pas les subcultures, mais les façonnent, marquent leur cœur et réifient leurs frontières. Les médias et les autres industries culturelles font partie intégrante des processus par lesquels nous créons des groupes à travers leur représentation<sup>14</sup> » (1995, 242, ma traduction).

Cette perspective permet également à Yiu-Fai Chow (2017) de repenser le processus de récupération des subcultures par les médias, en y incluant une perspective de genre et en se décentrant du contexte occidental. À travers une analyse de la représentation médiatique de la subculture *weiniang* en Chine, désignant des pratiques de cosplay à travers lesquelles de jeunes hommes incarnent des personnages de mangas/animes féminins, Chow montre que le potentiel subversif de ces pratiques n’est pas complètement amoindri par sa récupération médiatique. En effet, il met en exergue que la défiance aux normes de la masculinité véhiculée par ces pratiques

---

<sup>14</sup> Citation originale : “Journalists and photographers do not invent subcultures, but shape them, mark their core and reify their borders. Media and other culture industries are integral to the processes by which we create groups through their representation”

fait toujours l'objet de paniques morales dans les médias. Cependant, ces derniers banalisent également cette transgression en expliquant que la genèse de ces pratiques est uniquement liée à une volonté de gagner de l'argent, banalisant ainsi leur potentiel subversif. De ce fait, Chow estime que « la commercialisation de la subculture *weiniang* signifie à la fois l'appropriation et la concrétisation de son potentiel subversif<sup>15</sup> » (2017, 9, ma traduction).

Ces approches qui reconsidèrent les liens entre les marges et le centre, ainsi que la relation entre subculture et culture de masse, permettent alors de dépasser une vision purement dichotomique pour étudier l'industrie culturelle à la fois en tant qu'instance de récupération des subcultures et à la fois en tant qu'instance d'initiation pour ses membres et de développement des subcultures par leur délimitation et leur diffusion. De plus, elles laissent la place à une vision plus nuancée du potentiel subversif de ces dernières en identifiant leur dimension transgressive sans pour autant la surestimer, la romantiser ou la fixer dans un certain espace. À partir de ce cadre théorique, il est donc possible de considérer la médiatisation des subcultures au prisme de l'ambivalence de ses effets sans diaboliser les médias de masse, et sans imposer « le poids de la subversion » (*the burden of subversion*) (Bourcier 2012, 238, ma traduction) aux subcultures médiatisées.

## 2.2. Récupération médiatique des pratiques drag : un processus homonormatif ?

Les théories issues des études subculturelles permettent dans une certaine mesure d'appréhender le processus de la croissante représentation médiatique des subcultures LGBTQI+ à travers les pratiques drag. Effectivement, en mobilisant ce cadre conceptuel, il est possible de mettre en évidence que les transformations sociales ayant excentré ces pratiques de leur contexte subculturel par sa mainstreamisation ont le potentiel d'affecter le caractère transgressif de ces pratiques. Cependant, la récupération médiatique des subcultures LGBTQI+ n'a pas été étudiée dans le champ des études subculturelles, ce qui ne permet pas de mettre en évidence l'articulation spécifique des enjeux propres aux pratiques drag.

Afin de mieux comprendre comment les processus étudiés par les tenant·e·x·s du CCCS s'articulent dans le cas des minorités sexuelles et de genre, il semble pertinent de mobiliser deux concepts issus des études sur la citoyenneté sexuelle : l'*homonormativité* et l'*homonationalisme*. À travers une analyse plus large des processus d'assimilation et de normalisation des identités LGBTQI+, ces concepts permettent en effet de saisir la manière

---

<sup>15</sup> Citation originale : “the commercialization of the *weiniang* subculture means both appropriation and actualization of its subversive potential”

dont le message contestataire propre aux mouvements LGBTQI+ s'atténue lorsqu'il est réapproprié par une forme de récupération marketing et commerciale.

Le concept d'*homonormativité* de Lisa Duggan permet notamment d'identifier que la progressive intégration des communautés LGBTQI+ dans la société se produit dans le sillage des institutions hétérosexuelles. Identifiant l'émergence d'un nouveau type de politique homosexuelle aux États-Unis, celle portée par l'*Independent Gay Forum* (IGF), une organisation conservatrice se positionnant contre l'activisme queer<sup>16</sup> de gauche, Duggan argumente que celle-ci fait naître une politique néolibérale et dépolitisée. En effet, elle remarque qu'il s'agit d'une stratégie pour privatiser l'homosexualité, c'est-à-dire la réduire à une affaire privée tout en annihilant son caractère politique, légitimer le libre marché de l'économie, et obtenir l'accès à certaines institutions, telles que le mariage. De ce fait, la conception politique de l'IGF sert pour une petite minorité d'individus à acquérir certains privilèges hétérosexuels et à s'assimiler dans les politiques de l'État sans remettre en question la dimension antidémocratique du néolibéralisme.

À partir de ces considérations, Duggan définit ce qu'elle appelle *les nouvelles homonormativités* (*the new homonormativity*) comme « des politiques qui ne contestent pas les présupposés et les institutions hétéronormatifs dominants, mais qui les maintiennent et les soutiennent tout en promettant la possibilité d'un électorat homosexuel démobilisé et d'une culture homosexuelle privatisée, dépolitisée, et ancrée dans le foyer et la consommation<sup>17</sup> » (2002, 179, ma traduction). La thèse de Duggan considère alors que le fait d'axer la lutte politique sur l'intégration au modèle hétérosexuel, notamment par le biais de l'accès au mariage, à la monogamie et à la reproduction, ou à travers des pratiques néolibérales de consommation, contribue à renforcer les institutions hétéronormées. Dans cette perspective, les sujets LGBTQI+ deviennent des citoyens modèles en accédant au privilège hétérosexuel par l'alignement aux normes hétérosexuelles.

Certaines études sur la citoyenneté sexuelle ont également abordé la question de l'assimilation sous l'angle de l'*homonationalisme*, un concept développé originellement par Jasbir Puar dans son ouvrage *Terrorist Assemblage* (2007). Selon Puar (2013),

---

<sup>16</sup> Le terme « queer » est utilisé ici pour désigner une stratégie politique contestataire qui vise à défaire les institutions hétérosexuelles. Bien qu'il puisse être utilisé comme un terme parapluie regroupant les identités non-cisgenres et non-hétérosexuelles, je réserve l'utilisation de ce terme lorsqu'il se rapporte à une perspective radicale du politique.

<sup>17</sup> Citation originale: "a politics that does not contest dominant heteronormative assumptions and institutions but upholds and sustains them while promising the possibility of a demobilized gay constituency and a privatized, depoliticized gay culture anchored in domesticity and consumption"

l'homonationalisme est une composante de la modernité qui se caractérise par l'élargissement des catégories de populations qui doivent être protégées par l'État, incluant dorénavant les identités LGBTQI+. Elle argumente alors que le discours de l'inclusion et de la tolérance sert en réalité à justifier la violence coloniale et profite à l'impérialisme des États-Unis et d'Israël, les deux principaux bénéficiaires de l'homonationalisme selon Puar. Dans cette perspective, l'intégration des identités LGBTQI+ dans la société fait désormais partie du discours national, devient un marqueur de la modernité et du progrès d'une nation, et construit de ce fait, en opposition, certains pays non occidentaux considérés homophobes (c.-à-d. les pays musulmans) comme des ennemis contre lesquels il faut protéger les citoyen·ne·x·s LGBTQI+.

Le concept d'*homonationalisme* fait alors office de « critique profonde des discours libéraux sur les droits des lesbiennes et des gays, et de la manière dont ces discours produisent des récits de progrès et de modernité qui continuent à accorder à certaines populations l'accès à la citoyenneté – culturelle et juridique – au détriment de la délimitation et de l'expulsion d'autres populations<sup>18</sup> » (Puar 2013, 337, ma traduction). Ainsi, le discours des droits sexuels produit un nouvel espace d'altérité qui provoque l'exclusion des minorités raciales, et passe également par une normalisation de certaines identités homosexuelles (Rebucini 2013). En considérant l'articulation des écrits de Duggan et Puar, il est possible de mettre en évidence que l'homonormativité est un moteur de l'homonationalisme, puisque c'est la normalisation qui permet de justifier l'exclusion des populations non occidentales.

Le processus de médiatisation dont les subcultures LGBTQI+ sont empreintes s'inscrit alors plus largement dans ce contexte où le message d'intégration et d'assimilation des identités LGBTQI+ dans la société a pour effet de les normaliser, dépolitiser les luttes et créer d'autres formes d'altérité. Les médias et les productions médiatiques ont également un rôle à jouer dans l'alimentation de ces mécanismes, notamment en produisant des contenus homonormatifs qui promeuvent des logiques d'assimilation. À ce titre, Eve Ng (2013), en analysant le contenu et le discours produits par la chaîne Logo<sup>19</sup> aux États-Unis, met en exergue les effets du *gaystream*, une stratégie marketing de la chaîne qui vise à cibler une audience au-delà de la communauté LGBTQI+ pour atteindre des consommateur·ice·x·s hétérosexuel·le·x·s. Selon Ng, cette nouvelle stratégie s'inscrit dans un contexte social, culturel et économique où il

---

<sup>18</sup> Citation originale: “a deep critique of lesbian and gay liberal rights discourses and how those rights discourses produce narratives of progress and modernity that continue to accord some populations access to citizenship—cultural and legal—at the expense of the delimitation and expulsion of other populations”

<sup>19</sup> Logo est une chaîne états-unienne dédiée à produire des contenus à caractère LGBTQI+.

apparaît pertinent de s'aligner sur les discours universels des droits des personnes LGBTQI+, sans s'intéresser aux spécificités de leurs luttes et leur historicité. Dans cette perspective, le développement de programmes à contenu LGBTQI+ à destination de publics plus larges, a pour effet de créer des contenus culturels homonormatifs célébrant une plus grande inclusion des communautés LGBTQI+ dans la société et lissant toutes revendications politiques plus radicales et transformatrices, maintenant ainsi les plus discriminé·e·x·s au sein des marges. De ce fait, le travail de Ng rend compte que la multiplication des représentations LGBTQI+ au sein des productions médiatiques n'est pas nécessairement un marqueur de progrès social et politique, étant donné que ces dernières s'inscrivent dans un processus de production de subjectivités normalisées auxquelles le public hétérosexuel peut s'identifier. En ce sens, les médias ont non seulement le potentiel de lisser le potentiel subversif des subcultures, mais également de dépolitiser le message contestataire propre aux mouvements sociaux.

Dans le cas de la médiatisation des pratiques subculturelles drag, la banalisation du potentiel subversif est donc susceptible de passer par une représentation alignée sur le privilège hétérosexuel des identités LGBTQI+, ainsi que par la promotion d'un discours assimilationniste. À partir de cette considération, on peut alors se demander quels effets ces nouvelles représentations exercent sur les personnes LGBTQI+ qui consomment ces productions culturelles. En s'alignant avec les écrits de Duggan, il serait également tentant de formuler l'hypothèse que la normalisation induite par la récupération médiatique des subcultures LGBTQI+ a pour effet de créer des sujets dépolitisés et démobilisés. Or, les études de Thornton (1995) et Chow (2017) ont mis en évidence que les relations entre les médias et les subcultures ne peuvent être considérées uniquement en termes dichotomiques et que le potentiel subversif n'est pas annihilé dans ce processus. De plus, il convient de mettre en évidence que si les médias produisent des représentations hégémoniques, ces dernières ne sont pas absorbées de manière passive par les audiences. En mobilisant la théorie des audiences actives, le chapitre suivant vise ainsi à aborder la distinction entre la manière dont les contenus médiatiques sont produits et la manière dont les audiences les interprètent.

### **3. Considérer l'agentivité des audiences. Entre production médiatique et réception : un passage par les études culturelles et médiatiques**

#### **3.1. Étudier la production médiatique : les effets des représentations sur les subjectivités**

Les champs des études culturelles et des études médiatiques (*media studies*) ont largement contribué à mettre en évidence la manière dont les productions médiatiques

véhiculent des représentations qui alimentent la relation que les individus entretiennent avec leur corps, leurs émotions ou encore avec autrui. Les représentations, selon Stuart Hall (1997), sont des pratiques qui produisent la culture ; c'est-à-dire que ce sont des formes concrètes composées d'images, d'histoires, d'objets, etc., qui contiennent des signes et symboles. Dans les médias, les représentations peuvent alors être considérées comme la matérialisation visuelle, sonore, textuelle et discursive d'un ensemble d'idées, d'émotions, de concepts, dont les normes et valeurs véhiculées sont présentées telles quelles à l'audience, sans que le processus de construction du discours en soit explicité. Dans cette perspective, les valeurs culturelles promulguées par les médias sont établies comme vraies et participent à former et renforcer des croyances sociales dominantes. Néanmoins, l'hégémonie des représentations n'est jamais ancrée de manière permanente, puisque l'industrie médiatique peut être considérée comme un site de lutte où se négocient constamment les valeurs dominantes (Gledhill 1997).

Certain·e·x·s auteur·e·x·s ont alors travaillé à analyser la manière dont les médias construisent et reproduisent des représentations culturelles hégémoniques, en s'intéressant notamment aux représentations des groupes sociaux subalternes. Des études sur les représentations raciales à la télévision en Angleterre ou aux États-Unis ont de ce fait permis de mettre en évidence les représentations stéréotypiques et négatives des communautés afro-américaines qui, lorsqu'elles ne sont pas invisibilisées, sont soit dépeintes en termes de menace, soit mobilisées pour faire valoir un modèle assimilationniste en promouvant leur intégration dans la société blanche (Barker 2012).

De la même manière, Gross (1991) relève que les communautés LGBTQI+ ont longtemps été absentes des représentations médiatiques, mécanisme participant à leur « annihilation symbolique » (*symbolic annihilation*) (1991, 21, ma traduction), et que les médias de masse ont participé à construire des représentations stéréotypées des hommes homosexuels inscrites dans la déviance et l'anormalité. Ce faisant, « le système du genre est soutenu par le traitement des minorités sexuelles par les médias<sup>20</sup> » (Gross 1991, 26, ma traduction), c'est-à-dire que la représentation médiatique des groupes LGBTQI+ participe à maintenir les normes et valeurs qui les placent en position subalterne. Ces représentations médiatiques hégémoniques ont alors pour effet d'alimenter et maintenir les rapports de pouvoir, puisqu'elles participent à renforcer la production de la différence et la marginalisation des groupes subalternes.

---

<sup>20</sup> Citation originale : "The gendered system is supported by the mass media treatment of sexual minorities"

À travers la production de représentations, les médias peuvent également avoir des effets concrets sur le processus identitaire, puisqu'ils sont l'un des médiums à travers lesquels les individus se perçoivent, se rapportent au monde et font sens de leur environnement. Ceci d'autant plus que la structure des représentations médiatiques est construite afin de s'adresser à un type d'audience spécifique. En effet, selon John Fiske (1987), les productions médiatiques construisent des *positions sujets* (*subject positions*) unies et cohérentes à partir desquelles l'audience doit s'identifier pour que le sens escompté soit produit. Ainsi, les *positions sujets* produites par les contenus médiatiques invitent l'audience à se construire en tant que sujet à partir d'une position idéale qui articule, par exemple, le genre, l'âge, la classe ou l'ethnicité de manière uniforme. Les représentations qui sont articulées à travers cette relation entre la source émettrice et le récepteur véhiculent alors certaines normes et ont le potentiel d'affecter la manière dont les individus se rapportent au monde.

Par exemple, David Gauntlett (2002), en identifiant l'émergence des magazines pour hommes, étudie la manière dont ces nouvelles productions médiatiques, à travers les représentations de la masculinité qu'elles construisent, sont à la fois un moyen pour les sujets de déployer des formes de masculinités plus fluides et à la fois une instance de contrainte qui encapsule la masculinité dans un ensemble de normes. La *position sujet* proposée par le contenu des magazines pour hommes qu'il étudie a alors pour effet d'offrir aux hommes des points de repère pour explorer et affirmer leur identité tout en l'encadrant au sein des normes de masculinité. De ce fait, en offrant un cadre de référence aux hommes pour leur permettre de faire sens de leur identité de genre, les magazines étudiés par Gauntlett participent activement au processus de construction identitaire de ces derniers.

Dans une autre perspective, dans un chapitre dédié à l'étude de la construction genrée des feuilletons (*soap operas*), Christine Gledhill (1997) rend compte que ce genre télévisuel, émergeant dans les années 1930 dans le but d'atteindre les femmes et d'en faire un nouveau public consommateur, propose aux téléspectateur·ice·x·s une *position sujet* élaborée sur un modèle passif de la féminité. De ce fait, cette *position sujet* place les femmes de manière inférieure dans la structure sociale, ayant pour effet de renforcer les normes de genre et la hiérarchisation entre les sexes. Cependant, bien qu'il soit possible que cette articulation spécifique de la féminité agisse sur la subjectivité des femmes en les ramenant à leur rôle au sein de la structure du genre, Gledhill ajoute que les *positions sujets* ne sont pas toujours réellement occupées par l'audience et qu'il est possible de résister à ces représentations hégémoniques. Il est donc nécessaire de différencier les *positions sujets* construites par les médias et celles qui sont ensuite réellement occupées lorsque l'audience interprète le contenu

médiatique. Il convient donc de s'intéresser plus particulièrement aux études sur la réception et à la manière dont les audiences produisent du sens.

### 3.2. Étudier la réception des médias : la théorie des audiences actives

Dans le sous-chapitre précédent, il a été souligné qu'une partie des travaux issus des études culturelles s'est attelée à analyser la manière dont les médias participent à produire la culture à travers les représentations. Cependant, d'autres études sur la réception des contenus médiatiques ont permis de rendre compte que les audiences s'engagent elles aussi dans un processus de production de sens à travers leurs pratiques de visionnage. En proposant un nouveau modèle pour théoriser le circuit de communication entre les médias de masse et les audiences, Hall (2006) opère une différenciation entre le codage du contenu médiatique, c'est-à-dire la manière dont il est construit par la source émettrice, et le décodage de ce dernier, à savoir la manière dont l'audience l'interprète à partir de sa propre position sociale et culturelle. Selon Hall, si la source émettrice et le récepteur ne partagent pas le même système de signification, alors le sens construit lors du processus de codage est transformé lors du décodage. Ce cadre théorique permet ainsi de considérer que les audiences n'absorbent pas des contenus médiatiques de manière passive, mais participent activement à donner sens au contenu à partir de leur propre position sociale et culturelle et leur propre système de signification. De ce fait, il est possible de tenir compte de l'agentivité des sujets qui ne sont plus considérés comme de simples spectateur·ice·x·s, mais qui deviennent des audiences actives.

À ce titre, Fiske (1987) cherche à montrer qu'il est nécessaire de considérer non seulement la manière dont les médias produisent un référent culturel hégémonique à travers des représentations médiatiques, mais aussi la manière dont l'audience donne sens à ces dernières. Ainsi, Fiske met en exergue que les *positions sujet* à travers lesquelles les spectateur·ice·x·s produisent du sens sont elles aussi multiples. Cette approche repose sur une conceptualisation constructiviste de l'identité qui s'oppose à une vision essentialiste où celle-ci est fixe, immuable et fondée en nature. L'identité peut donc être considérée comme un projet en construction alimenté par les formes de représentation de soi que proposent les médias (Gauntlett 2002). De plus, ici, l'identité est considérée comme étant fragmentée, c'est-à-dire que l'audience peut donner sens au contenu médiatique à partir d'une pluralité de positions, parfois contradictoires. Ainsi, bien que les *positions sujets* suggérées par les médias participent à reproduire certains rapports de pouvoir à travers les représentations qu'elles véhiculent, des formes de résistance aux messages hégémoniques peuvent se produire lorsque ces positions ne sont pas occupées par l'audience.

La réception des contenus médiatiques par les groupes subalternes nous informe particulièrement à ce sujet : une étude du décodage des contenus hégémoniques par ce type d'audience permet, en effet, de mettre en évidence les perturbations dans le processus de production de sens tel que conçu. À travers une revue de la littérature sur la relation entre les minorités et les médias de masse, Janet Staiger, en prenant l'exemple des minorités sexuelles et de genre, rend compte que ces groupes subalternes « utilisent activement des stratégies de lecture qui défient les procédures normatives<sup>21</sup> » (2005, 156, ma traduction). Elle met alors en exergue, à partir de différentes études, que l'une des stratégies d'interprétation des hommes gays est celle de la critique *camp*, c'est-à-dire que ces derniers parviennent à s'identifier avec certaines figures féminines célèbres, car ils y trouvent des caractéristiques qui transgressent les normes de genre. Ce faisant, Staiger relève que les minorités sexuelles et de genre utilisent leurs propres compétences culturelles pour décoder des programmes. La notion de compétence culturelle se réfère à un ensemble de points de vue et de procédés interprétatifs communs aux membres d'un même groupe social et qui peuvent être mobilisés par ces derniers pour faire sens des contenus médiatiques (Gledhill 1997).

Cependant, les études s'intéressant à ces procédés interprétatifs propres aux groupes subalternes se concentrent particulièrement sur la réception des médias de masse et il semble que moins d'études se soient intéressées à la réception des contenus spécifiquement adressés aux communautés LGBTQI+. Certaines analyses se sont néanmoins penchées sur la réception de la série britannique *Queer as Folk* (Channel 4), ainsi que sa version états-unienne (Showtime), l'une des premières séries télévisées qui dépeint la vie quotidienne d'hommes gays et qui met en scène de manière explicite la sexualité homosexuelle. Dans cette perspective, les analyses de Wendy Peters (2009 ; 2011) ont mis en avant les décalages d'identification entre les *positions sujet* idéales articulées à travers cette série et celles réellement occupées par les audiences LGBTQI+. Elle montre notamment que la représentation des femmes lesbiennes en tant que mères de famille provoque un rejet critique des interviewées lesbiennes, bisexuelles ou pansexuelles, alors que les hommes gays interviewés parviennent à s'y identifier, étant donné le manque de représentations médiatiques qui placent ces derniers au sein de la famille (2009). Dans un autre article, elle rend également compte de la manière dont le genre, la race et la classe sont articulés à travers le programme pour représenter une position uniforme des sujets LGBTQI+, ce qui permet uniquement à un public blanc et aisé de s'identifier à ces représentations (2011).

---

<sup>21</sup> Citation originale : “are actively using reading strategies that defy normative procedures”

Le travail de Rebecca Kern (2009) examine également la manière dont l’audience interprète et négocie les représentations de la féminité non hétérosexuelle produites par la série états-unienne *The L Word* (Showtime), mettant en scène pour la première fois la vie sociale, professionnelle et sexuelle d’un groupe de femmes lesbiennes et bisexuelles. L’auteure argumente ainsi qu’à travers la nouvelle visibilité que confère la série aux femmes lesbiennes, bisexuelles ou pansexuelles, « [...] *The L-Word* crée un espace de subversion, ainsi qu’un environnement ayant stimulé de nouvelles conversations, de nouvelles communautés et de nouvelles compréhensions culturelles<sup>22</sup> » (2009, 254, ma traduction). Cette recherche parvient ainsi à rendre compte que, même dans le cas d’une production médiatique qui s’adresse directement aux groupes subalternes, les contenus sont toujours négociés et réappropriés par l’audience en fonction de leur propre expérience sociale et culturelle.

#### **4. Problématiser la reconfiguration culturelle des pratiques drag. Faire sens des représentations drag à partir d’une position LGBTQI+ : le cas de *RuPaul’s Drag Race***

##### **4.1. Problématique, questions de recherche et hypothèses**

Depuis les années 1990, les pratiques drag sont progressivement propulsées au sein de l’industrie médiatique et deviennent de plus en plus mises en scène dans une variété de productions culturelles, popularisant de ce fait des valeurs et codes subculturels ayant émergé au sein d’une stratégie de résistance (voir Chauncey 1994). Cette reconfiguration culturelle des pratiques drag, impliquant leur déracinement des marges vers le centre, risque alors de mener à des formes d’exploitation culturelle par les groupes dominants (Becquer et Gatti 1991 ; Chatzipapathodoridis 2017), ainsi que de banaliser le message contestataire propre à la subculture à travers un processus de récupération médiatique (Hebdige 2005). Plus largement, la marchandisation et l’exploitation médiatique des subcultures LGBTQI+ s’accompagnent de la normalisation des identités LGBTQI+ à travers la production de discours assimilationnistes qui promeuvent l’intégration au sein des institutions hétérosexuelles (Duggan 2002 ; Ng 2013).

Or, les préoccupations autour de la banalisation du potentiel subversif des pratiques drag risquent de renforcer, d’une part, l’idéalisations des pratiques drag, auxquelles la littérature a conféré la responsabilité de toujours transgresser les normes (Stokoe 2020), et d’autre part, la romantisation des subcultures qui fixe le caractère subversif de ces dernières au sein des marges, sans considérer l’éventuel rôle des médias dans leur diffusion et leur développement (Thornton

---

<sup>22</sup> Citation originale : “*The L-Word* created a space of subversion, and an environment that stirred new conversations, new communities, and new cultural understandings”

1995). Ainsi, pour comprendre les effets des transformations culturelles engendrées par la médiatisation des pratiques drag, il semble nécessaire de se distancier d'une perception qui fétichise ces pratiques subculturelles, creuse un fossé entre les subcultures et les médias, et considère les groupes subculturels comme des victimes subissant de manière passive l'exploitation de leurs codes, pratiques et valeurs culturels.

Dans cet objectif, il convient de tenir compte des formes de négociations qui s'opèrent pour définir les pratiques drag et les subcultures dont elles découlent. En d'autres termes, il semble nécessaire de s'intéresser à la fois à la resignification des pratiques subculturelles provoquée par la récupération médiatique, et à la fois à la manière dont les groupes subculturels interprètent les significations encapsulées dans les représentations. À partir d'un cadre analytique basé sur la théorie des audiences actives, ce mémoire vise ainsi à appréhender la médiatisation des pratiques drag dans une perspective qui tient compte de la relation dynamique entre les médias et les subcultures, ainsi que de l'agentivité des membres des groupes subculturels dont les valeurs sont exploitées. Une étude de la réception d'une production culturelle sur les pratiques drag au sein de la communauté LGBTQI+ semble être alors adaptée pour observer les concordances ou discordances existantes entre le codage des significations et leur décodage, pour reprendre la terminologie de Hall (2006). Effectivement, les études de la réception des groupes subculturels ont le potentiel de révéler des modes d'interprétation spécifiques à ceux-ci et de faire apparaître des éléments de négociations entre la culture de masse et les subcultures (Gledhill 1997 ; Staiger 2005).

Les questionnements dont se saisit cette recherche se situent de ce fait autour des enjeux liés à la récupération médiatique des subcultures, en cherchant à rendre visible à la fois les contenus produits et à la fois la manière dont ils sont interprétés. Comment, dans ce contexte de médiatisation et marchandisation des subcultures LGBTQI+, les membres des groupes subculturels concernés s'engagent-ils dans un processus de production de sens (*meaning making*) à travers le visionnage d'une production culturelle sur les pratiques drag ? Comment, ce faisant, produisent-ils une identité individuelle et collective ? Et dans la continuité, comment ce contenu est-il négocié, voire (ré)approprié, et à partir de quelles compétences ? En d'autres termes, il s'agit de comprendre les effets de ces nouvelles productions médiatiques sur les subjectivités des membres de la communauté LGBTQI+, ainsi que les dynamiques mises en place par ceux-ci pour se réappropriier et négocier l'hégémonie culturelle médiatique états-unienne.

En partant du postulat théorique que les audiences n'absorbent pas les contenus médiatiques, mais au contraire, s'engagent dans un processus de production de sens à travers le visionnage, deux hypothèses seront alors formulées et investiguées. En premier lieu, en suivant la perspective de Thornton (1995), il est avancé ici que les productions médiatiques sur les pratiques drag puissent être des supports permettant de diffuser la subculture et rassembler ses membres. Ainsi, il est stipulé qu'une telle production culturelle permette d'initier les personnes LGBTQI+ aux codes et pratiques subculturelles, ainsi que de forger ou renforcer une identité individuelle et collective. Ensuite, en considérant les dynamiques de réappropriation ayant lieu au cours de la production de sens, il est proposé que les membres de la communauté LGBTQI+ s'engagent dans un processus de négociation des représentations des pratiques drag et des subcultures en mobilisant des compétences subculturelles propres, se distanciant ainsi d'une simple posture de consommation. Ces hypothèses seront discutées à travers le déploiement d'une étude empirique sur la réception des membres de la communauté LGBTQI+ d'une production culturelle spécifique : *RuPaul's Drag Race*.

#### 4.2. *RuPaul's Drag Race* : une étude de cas

##### 4.2.1. Construction des représentations dans *RuPaul's Drag Race*

Afin de comprendre la manière dont les communautés LGBTQI+ font sens des contenus médiatiques qui mettent en scène les pratiques drag, il a été choisi de focaliser l'analyse sur la réception de l'émission de télé-réalité *RPDR*. Bien que d'autres productions culturelles sur les pratiques drag aient émergé ces trente dernières années, celle-ci a largement contribué à propulser le monde du drag dans le *mainstream*. Depuis 2009, l'empire de RuPaul s'est étendu au reste du monde, et en 2022 on peut compter onze émissions internationales dérivées étant toutes rattachées à un contexte national différent, en plus des *spins off* états-uniens tels que *RuPaul's Drag Race All Stars*, *Untucked* ou encore *RuPaul's Drag U*. Selon Zeena Feldman et Jamie Hakim (2020), cette émission est, en effet, l'un des principaux facteurs ayant conduit à la visibilité actuelle des pratiques drag, notamment car elle s'inscrit dans une stratégie économique propre au format de la télé-réalité. Les auteurs notent qu'une partie intégrante de cette stratégie est l'usage des réseaux sociaux, ce qui a contribué à faire naître des célébrités drag désormais encouragées à devenir des entrepreneuses via l'autopromotion de leur image sur les réseaux sociaux. *RPDR* est alors devenu un objet d'étude important et pertinent dans la littérature pour comprendre à la fois les modalités de l'ambivalence des pratiques drag lorsqu'elles sont médiées par un contexte où les discours néolibéraux de la réussite personnelle

et la fructification des valeurs individuelles y sont dominants, et à la fois pour comprendre les transformations induites par la récente médiatisation de ces pratiques subculturelles.

En premier lieu, à partir d'analyses sur le contenu de l'émission, certain·e·x·s auteur·e·x·s ont mis en évidence les effets de la marchandisation des pratiques drag sur les codes subculturels et leur signification. Meredith Heller (2020) argumente ainsi que la mainstreamisation des pratiques drag s'accompagne d'une resignification néolibérale de la culture des *ballrooms* et de ses codes. En effet, elle explique que la signification de la notion de *realness* s'est déplacée afin de correspondre aux exigences de promotion de soi qui cadrent l'émission. Alors que dans le contexte des bals des années 1990, la *realness* consiste à démontrer sa capacité à imiter temporairement certaines caractéristiques des groupes sociaux dominants, la *realness* de *RPDR*, selon Heller, est définie par la capacité de chacun·e·x à être réel·le·x et authentique. En d'autres termes, l'auteure argumente que la définition néolibérale de la *realness* encourage les drag queens à utiliser les marqueurs de leur différence afin de faire vendre leur image et de s'autopromouvoir. Ces critiques mettent ainsi en évidence la tension sous-jacente à la visibilité croissante des populations marginalisées : celui de la normalisation d'une subculture, voire de sa récupération médiatique et commerciale.

Dans une perspective similaire, d'autres auteur·e·x·s se sont intéressé·e·x·s à l'émission en l'examinant à travers les concepts d'homonormativité et d'homonationalisme. En analysant la manière dont l'émission mobilise les liens familiaux (en référence au système des *Houses*), Anna Antonia Ferrante (2017) met en avant que *RPDR* participe à la fois à remettre en question les rôles familiaux traditionnels et à la fois à les réifier en proposant une assimilation des personnes LGBTQI+ dans la nation. Elle met ainsi en évidence la manière dont l'émission construit les liens communautaires propres aux familles drag en les rattachant à la nation états-unienne et à la fierté d'appartenir à celle-ci. De son côté, Matthew Goldmark (2015) met en exergue que les pratiques drag se construisent dans *RPDR* comme une plateforme qui permet d'accéder à une mobilité sociale ascendante, valorisant ainsi l'idée du rêve américain au sein duquel les candidat·e·x·s peuvent atteindre le sommet à travers un parcours d'intégration.

Ce contexte spécifique affecte alors particulièrement la manière dont l'émission (re)produit des normes à travers ses représentations du genre, de la race et de la classe. À ce titre, en explorant la manière dont les candidat·e·x·s sont évalué·e·x·s par le jury, Phoebe Chetwynd (2020) rend compte que *RPDR* a pour effet de produire et légitimer un type de féminité hégémonique et néolibéral qui renforce la binarité de genre. D'autres auteur·e·x·s se sont focalisé·e·x·s sur les mécanismes de discrimination raciale qui s'opère dans l'émission,

que ce soit à travers des critères légitimant et favorisant les candidat·e·x·s blanc·he·x·s (Vesey 2017), à travers la reproduction d'inégalités transnationales (Goldmark 2015), ou à travers un certain impérialisme états-unien (McIntyre et Riggs 2017).

Ces différentes analyses démontrent ainsi que le discours produit dans *RPDR* se situe en plein cœur des enjeux liés à la récupération médiatiques des pratiques drag, ainsi qu'à l'homonormativité et l'homonationalisme. Il en découle que l'émission déploie une *position sujet* spécifique : celle des groupes subalternes gravissant les échelons sociaux dans une poursuite du rêve américain, de la célébrité, et de la gloire. Les spectateur·ice·x·s LGBTQI+ sont alors invité·e·x·s à s'identifier à ces parcours transformés par un processus d'assimilation dans la nation.

Cependant, il semble nécessaire de mettre en lumière une deuxième facette de l'émission en reconsidérant la place de *RPDR* au sein des subcultures. En effet, selon Eir-Anne Edgar (2011), l'émission elle-même se positionne dans la continuité de l'histoire LGBTQI+ et prétend s'adresser à ce type d'audience : « The show strategically deploys iconography associated with queer history and entertainment as a means to situate itself within the queer historical continuum » (Edgar 2011, 134). Les références historiques relatives aux pratiques drag permettent alors à l'émission, selon Edgar, de faire valoir sa légitimité au sein de la communauté, notamment en mettant en lumière des icônes drag, ou en mobilisant un argot et des pratiques relatifs à *Paris is Burning*<sup>23</sup> (1990).

Le caractère homonormatif du discours de *RPDR* peut également être nuancé si l'on met en évidence la dimension parodique et *camp* de l'émission. En effet, selon Lori Hall-Araujo (2016), bien que l'émission vende le fantasme du rêve américain, de la méritocratie et de l'accès à la célébrité, elle le fait dans le style particulier de la parodie, ce qui a pour effet, dans un même mouvement, de se moquer de la culture de consommation. Dans la même perspective, David Gudelunas (2016) relève que cette dimension parodique se déploie à travers une moquerie du genre même de la télé-réalité, en riant ouvertement de ses propres stratégies marketing, telles que le recours aux sponsors. En ce sens, la dimension parodique de *RPDR* permet de rester fidèle à l'un des codes subculturels : le *camp*. Les mots du sociologue viennent alors résumer l'ambivalence qui se trouve au cœur de l'émission :

---

<sup>23</sup> À la fin de chaque épisode de *RPDR*, les candidat·e·x·s doivent défiler devant le jury en performant une catégorie bien définie, rappelant ainsi les pratiques issues de la culture des bals. De plus, l'émission tente de reproduire le système des *Houses* en positionnant RuPaul comme la mère d'une grande famille. L'émission se saisit également du vocabulaire relatif à *Paris is Burning* (1990) à travers la notion de *realness* ou du *reading*, et le *voguing* est parfois performé à travers les défis ou défilés.

« *RuPaul's Drag Race* exposes product placement and sponsorship and owns up to what it is: a way to bring in money. Again, understood in the context of drag culture, this simply makes sense. This is what drag queens do. However, this explicit commodification of drag culture can also be viewed as dangerous in that the queer potential of subversive gender play is thwarted by capitalist impulses » (Gudelunas 2016, 246).

À partir des éléments apportés ci-dessus, il est possible de nuancer la *position sujet* construite à travers le codage de *RPDR*. En effet, si cette dernière tend à construire une représentation homonormative de la place des communautés LGBTQI+ dans la société, elle le fait avec humour, tout en ayant recourt à un style décalé et autodérisoire propre à la critique *camp*. Dans une certaine mesure, on peut considérer que le recours à un référentiel s'inscrivant dans l'histoire LGBTQI+, couplé à l'usage de la parodie, permet de resituer les pratiques drag dans leur contexte d'émergence, c'est-à-dire au sein de la marginalisation.

#### 4.2.2. Réception de *RuPaul's Drag Race* : un terrain à explorer

Si la littérature s'est penchée particulièrement sur des analyses de contenu de l'émission, très peu d'études se sont intéressées à la manière dont l'audience fait sens du contenu ambivalent de *RPDR*. À partir d'une revue de la littérature, seulement trois études sur la réception de cette émission de télé-réalité ont été retrouvées. Une première étude mexicaine se concentre particulièrement sur la manière dont l'audience comprend un contenu LGBTQI+ en fonction de son genre et son orientation sexuelle et met en évidence que les hommes homosexuels interrogés accordent aux représentations véhiculées à l'écran un caractère stéréotypique (de la Garza Villarreal, Valdez García, Rodríguez Fernández 2017). Cependant, il semble important de noter que les personnes interviewées ont été confrontées pour la première fois à l'émission pendant l'étude, ce qui ne permet pas d'apporter d'éléments pertinents pour comprendre les formes de construction identitaire découlant du visionnage, ni des dynamiques de négociation.

Une deuxième étude grecque relève que l'audience interrogée (des hommes et des femmes hétéro/bi/homosexuel·le·x·s) est critique à la fois du contexte national et à la fois de la marchandisation des pratiques drag, indépendamment de leur orientation sexuelle ou de leur genre, bien que le style argumentatif soit propre à ces caractéristiques personnelles (Chronaki 2017). Celle-ci n'apporte également pas d'éléments quant aux dimensions des hypothèses formulées ici, étant donné qu'elle cherche particulièrement à rendre compte de la manière dont les pratiques drag sont discutées dans un contexte conservateur et orthodoxe.

Finalement, une troisième étude états-unienne, celle de Gudelunas (2016), a intégré une recherche exploratoire sur la réception de *RPDR* afin de compléter une analyse de contenu. En combinant observation participante et entretiens individuels/collectifs lors de soirées de visionnage de l'émission dans des bars gays à New York, cette analyse révèle que les personnes interviewées (en majorité des hommes homosexuels) ne se montrent pas inquiètes quant à la récupération des pratiques drag, puisque le style *camp* et parodique de l'émission est considéré comme un marqueur de l'authenticité de la subculture. Cette étude permet alors d'identifier que les hommes gays adoptent une stratégie de décodage propre à leurs compétences subculturelles basée sur le *camp*. Si ces résultats permettent d'identifier des premiers éléments de réponse aux questions amenées dans cette recherche, l'étude de Gudelunas ne s'intéresse pas de manière approfondie à la manière dont l'audience fait sens du contenu de *RPDR*, puisque son but est de rendre compte de comment le contenu produit par l'émission constitue une forme de subversion des codes de la télé-réalité. De ce fait, ces trois études ne permettent pas de confirmer ou infirmer les hypothèses avancées plus haut, ce qui rend compte de la pertinence d'approfondir ce terrain d'étude.

## 5. Méthodologie

Pour répondre aux questions de recherche, et afin d'accéder à la dimension subjective qui caractérise la réception des contenus médiatiques, une démarche qualitative a été retenue. Effectivement, le recours aux méthodes qualitatives dans l'étude de la réception permet d'analyser « *la formation de sens au sein des phénomènes sociaux quotidiens*<sup>24</sup> » (Lindlof 1991, 24, ma traduction). C'est-à-dire que cette démarche méthodologique permet de dévoiler, à travers les pratiques de visionnage, le processus de production de sens dans lequel s'engagent les audiences. Plus précisément, la méthode de l'entretien semi-directif, couplée à celle de l'entretien collectif, a été privilégiée pour répondre aux questions de recherche. Afin de rendre transparente la méthodologie employée au cours de cette enquête, il convient de détailler le contexte culturel de la recherche, le dispositif de collecte des données, ainsi que les relations sociales de l'enquête dont découle la production de l'analyse.

### 5.1. Contextualisation et délimitation du terrain d'étude

Cette étude de la réception du programme télévisuel *RPDR* s'est déroulée dans le contexte francophone spécifique à la Suisse romande et ses alentours<sup>25</sup>. Certaines études sur la réception

---

<sup>24</sup> Citation originale : “*the constitution of meaning in everyday social phenomena*”

<sup>25</sup> Certaines régions frontalières de la France ont tout de même été visées, étant donné leur proximité géographique et culturelle à la Suisse romande.

des médias ont en effet démontré que les stratégies de décodage mobilisées par l'audience sont fortement liées au contexte culturel de la réception, ce qui fait qu'un même programme télévisuel peut être interprété différemment en fonction de spécificités culturelles (Katz et Liebes 1990). Ainsi, la délimitation du terrain d'étude s'est effectuée géographiquement et culturellement afin d'assurer que les différences observées dans le décodage ne résultent pas d'une hétérogénéité culturelle significative.

De plus, étant donné que cette recherche s'intéresse aux formes de construction identitaire émergeant du visionnage de l'émission *RPDR*, à partir de l'hypothèse que celle-ci occupe un rôle d'initiation subculturelle pour les personnes LGBTQI+, ainsi qu'aux dynamiques de résistance à l'hégémonie culturelle des USA, il semble nécessaire d'établir un bref état des lieux du milieu du drag en Suisse romande. Effectivement, il est possible que la place des pratiques drag dans le contexte de réception puisse influencer le rapport que les individus entretiennent avec l'émission.

Bien que l'histoire des pratiques drag en Suisse romande ne soit pas ou peu documentée, il est possible de faire remonter l'émergence des premiers lieux de rencontre destinés aux hommes homosexuels en Suisse romande dans les années 1980<sup>26</sup>. Le cabaret *La Garçonnière* à Genève est notamment l'un des premiers à proposer des spectacles transformistes/drag depuis son ouverture en 1975 jusqu'à aujourd'hui. Le bar/restaurant *Le Saxo* à Lausanne propose également depuis les années 1990 des soirées animées par des artistes transformistes/drag. Il existe probablement d'autres lieux, tels que bars, cabarets ou squats ayant été impliqués dans le déroulement historique des pratiques drag en Suisse romande. Cependant, le manque de sources à ce sujet rend difficile d'en dresser un tableau exhaustif ici.

En revanche, il est possible d'observer que le milieu drag de Suisse romande semble connaître un renouveau depuis quelques années. Effectivement, alors que de nouveaux collectifs drag voient le jour (par exemple *Dragâtelaises* à Neuchâtel, *KPDP Drag Kings* en Romandie ou *Haus of GeneVegas* à Genève), certains lieux publics, associations ou festivals (qu'ils soient LGBTQI+ ou non) proposent de plus en plus d'événements culturels mettant en vedette des artistes drag locaux. Ainsi, la scène alternative suisse romande voit désormais fleurir une quantité considérable d'ateliers d'initiation (notamment drag king) ou de performances variées et voit émerger ses premières stars locales drag. Cette diffusion progressive des pratiques drag en Suisse romande s'inscrit probablement dans la continuité de la nouvelle

---

<sup>26</sup> Voir : Les archives de la RTS, 2021. Notre histoire compte. URL : <https://www.rts.ch/archives/grands-formats/10534402-notre-histoire-compte.html#chap01>

démocratisation de celles-ci à l'échelle globale en lien avec sa profusion médiatique. Néanmoins, il semble important de noter que, si depuis quelques années les pratiques drag semblent progressivement sortir des marges également en Suisse romande, elles restent encore relativement discrètes et sont particulièrement localisées dans les grandes villes et au sein des milieux alternatifs et/ou de la communauté LGBTQI+. Il en résulte que ce contexte spécifique a le potentiel de favoriser les jeunes LGBTQI+ à se tourner vers des productions médiatiques ou les réseaux sociaux pour avoir un premier accès à ces pratiques subculturelles. Ceci d'autant plus que les milieux culturels ont été impactés par la pandémie de Covid-19 ces dernières années.

## 5.2. Dispositif de collecte et d'analyse des données

### 5.2.1. Recrutement et présentation des participant·e·x·s

Les participant·e·x·s à cette recherche ont été recruté·e·x·s par le biais des réseaux sociaux. Une annonce (voir Annexe I) a été diffusée via plusieurs canaux ayant le potentiel de regrouper une audience LGBTQI+ de *RPDR*. Cette annonce a d'abord été diffusée sur mes propres comptes Facebook et Instagram. Ensuite, celle-ci a été publiée à plus large échelle sur un groupe Facebook, une page Instagram et un serveur Discord destinés aux personnes LGBTQI+ de Suisse romande et finalement sur un groupe Facebook visant le public francophone de *RPDR*.

Au total, huit participant·e·x·s ont été recruté·e·x·s via ces différents canaux pour participer aux entretiens semi-directifs (voir Annexe II). La sollicitation à participer à cette recherche a été reçue de manière favorable, avec parfois la démonstration d'un certain enthousiasme pour le projet de recherche. Bien que le contexte de recherche ait été délimité à la Suisse romande et à la France voisine, le processus de recrutement a révélé un grand engouement de la part de l'audience francophone de *RPDR* à participer à une recherche sur sa réception. En effet, quatorze personnes (dont deux personnes non-LGBTQI+) résidant en France ont demandé à participer à cette recherche malgré sa limitation culturelle et géographique. Cependant, afin de respecter l'homogénéité du contexte de réception, les huit participant·e·x·s ont été retenu·e·x·s en fonction de leur proximité culturelle avec la Suisse romande. De ce fait, l'échantillon est composé de six personnes résidant actuellement en Suisse romande, dont une personne venant d'une région française proche de la Suisse, et de deux personnes résidant dans une ville française frontalière, tout en travaillant ou passant du temps en Suisse romande.

L'objectif de cette présente recherche n'étant pas de garantir la représentativité de la population interrogée, mais plutôt de saisir un phénomène en profondeur au sein d'un groupe

délimité, il convient de détailler les caractéristiques sociales des participant·e·x·s afin de comprendre les limites de l'étendue des résultats présentés ici. Parmi les participant·e·x·s recruté·e·x·s, on peut compter des personnes non-binaires, queer ou transgenres, ainsi que des hommes homosexuels et des femmes pansexuelles, âgé·e·x·s entre 21 et 35 ans. La quasi-totalité des personnes interrogées est blanche et seul·x un·x participant·x a déclaré être racisé·x. Les profils socioprofessionnels des participant·e·x·s se situent à plusieurs niveaux : alors qu'un participant a effectué une formation professionnelle après l'obtention de son brevet (FR), trois autres ont obtenu un diplôme d'études secondaires, et les quatre dernier·ère·x·s ont obtenu ou sont en cours d'obtention d'un titre d'études tertiaires. Tou·te·x·s ont exprimé être engagé·e·x·s au sein de la communauté LGBTQI+ d'une manière ou d'une autre. Deux personnes ont mentionné faire actuellement partie de collectifs ou d'associations en lien avec la communauté LGBTQI+ ou la lutte féministe, alors que les autres situent leur implication dans d'autres formes d'engagement, tels que la participation à des groupes de discussion en ligne, la création de contenu sur les réseaux sociaux, l'éducation à titre individuel, l'entraide entre membres de la communauté, ou encore les pratiques drag. Les résultats de cette étude doivent donc être compris comme étant le reflet d'un fragment de la communauté LGBTQI+ qui représente majoritairement des personnes jeunes et blanches dont la moitié a eu accès aux études supérieures.

### Note sur l'anonymisation

Un nom d'emprunt a été attribué à chaque participant·e·x afin de garantir leur anonymat et respecter les principes éthiques de la recherche. Le processus d'anonymisation dans la recherche en sciences sociales mérite d'être mis en évidence, car celui-ci relève d'un acte sociologique, dans le sens où les prénoms peuvent transmettre aux lecteur·ice·x·s des indicateurs du milieu social des participant·e·x·s (Zolesio 2011). De ce fait, dans le cadre de cette recherche, le processus d'anonymisation a été effectué en prenant en considération le sens sociologique des prénoms dans l'objectif de respecter les différents profils sociaux des participant·e·x·s. L'attribution des pseudonymes est alors fondée sur une recherche de recensement des prénoms en fonction de leur popularité au moment de leur attribution. Cependant, cette méthode d'anonymisation présente des limites, telles que le caractère éphémère dans le temps de la connotation sociale liée aux prénoms, et risque de reproduire des inégalités de classe lorsque l'attribution d'un pseudonyme n'est pas symétriquement effectuée pour tou·te·x·s les participant·e·x·s (Coulmont 2017). De plus, cette méthode est cis-centrée, c'est-à-dire qu'elle n'a pas été pensée au prisme des expériences trans' ou non-binaires. Effectivement, il devient inadapté de se référer à une telle méthodologie lorsqu'il est question d'attribuer un pseudonyme aux personnes ayant choisi un nouveau prénom au cours de leur vie. Dans ce cas de figure, l'attribution d'un nom d'emprunt a été effectuée sur la base de ce prénom choisi en essayant de se rapprocher le plus possible de celui-ci sans pour autant compromettre l'anonymisation, ceci afin de respecter l'identité des participant·e·x·s, mais également de refléter leur choix le plus fidèlement possible.

Il semble également important de mentionner que, lorsqu'il a été demandé aux participant·e·x·s s'ils souhaitaient choisir un pseudonyme, deux d'entre eux ont répondu que leurs noms de scène drag pouvaient être utilisés. Afin de leur laisser la liberté de pouvoir s'exprimer en tant que figure publique, il a été décidé, dans un premier temps, de conserver leur nom de scène. Or, après relecture des entretiens, il a été constaté que les discours recueillis oscillaient entre une position publique et une position personnelle. De ce fait, afin d'assurer que les propos exposés ici ne puissent nuire à ces participant·e·x·s, et étant donné qu'il ne s'agissait pas d'une demande absolue de leur part, la décision définitive a été d'opter pour une anonymisation complète par le recours au nom d'emprunt.

### 5.2.2. Entretiens semi-directifs et entretien collectif

Afin de répondre aux questions de recherche, une méthode basée sur la complémentarité entre les entretiens semi-directifs individuels et l'entretien de groupe a été mobilisée. Les entretiens semi-directifs peuvent être considérés comme des outils permettant de recueillir le sens subjectif que les participant·e·x·s accordent à leurs pratiques à travers un discours qui est provoqué par les sociologues, mais qui laisse une marge de manœuvre aux répondant·e·x·s (Sauvayre 2013). Ainsi, ce discours est provoqué au cours de la situation sociale de l'entretien et relève d'une co-construction de sens entre chercheur·e·x·s et participant·e·x·s. Dans le cadre de cette recherche, la grille d'entretien a été élaborée de manière hypothético-déductive, c'est-à-dire seulement après avoir mené une recherche extensive de la littérature et formulé les hypothèses. Celle-ci était structurée en fonction de quatre thèmes : l'identité des participant·e·x·s, le sens donné aux pratiques drag, les pratiques de visionnage et le sens donné au contenu médiatique (voir Annexe III). Alors que la première partie visait à rendre compte des différences intra-communautaires, la deuxième avait pour objectif de saisir la manière dont les pratiques drag sont perçues par chaque participant·e·x·s. Les deux dernières sections ont servi à recueillir le lien entretenu avec l'émission à travers les pratiques de visionnage, ainsi que le sens produit sur le contenu médiatique. La grille d'entretien étant un outil évolutif (Combessie 2007), le guide présenté en annexe est le produit final d'un processus de restructuration et reformulation constante effectué tout au long de la démarche empirique.

Pour ce qui est des modalités d'entretiens, sept ont été réalisés dans des lieux publics (cafés ou restaurants) et le huitième s'est déroulé à distance par la plateforme de vidéoconférence Zoom. Ceux-ci ont duré entre quarante minutes et deux heures et ont tous été enregistrés et retranscrits. Avant de commencer l'entretien, chaque participant·e·x·s a été informé·e·x du sujet de la recherche, du caractère anonyme de sa participation, et de son droit à ne pas répondre à toutes les questions ou de se rétracter. Finalement, la clôture des entretiens s'est déroulée par le recueil de données démographiques telles que l'âge ou le niveau d'étude, dans le cas où ceci n'aurait pas été abordé plus tôt dans l'entretien. Les participant·e·x·s ont également été invité·e·x·s à poser des questions ou à ajouter des éléments qui leur semblaient pertinents.

Afin de complémentariser les méthodes de récolte des données, l'entretien collectif a également été mobilisé dans cette recherche. En effet, alors que les entretiens individuels permettent de recueillir des discours subjectifs détaillés, l'entretien collectif, quant à lui, est intéressant en ce qu'il sert à « saisir les prises de position en interaction les unes avec les autres

et non de manière isolée » (Duchesne et Haegel 2004, 37-38). De ce fait, l'entretien collectif permet de confronter les points de vue d'individus partageant une identité commune pour y faire resurgir les consensus et les désaccords déployés au sein du groupe. Dans l'étude de la réception, l'entretien collectif est particulièrement utile pour accéder aux processus de construction de sens puisqu'il permet non seulement de simuler les discussions quotidiennes au sein desquels il est produit, mais également parce que le dispositif de groupe encourage les participant·e·x·s à interpréter les programmes télévisuels à partir de leur position sociale (Lunt et Livingstone 1996).

Dans le cadre de cette recherche, un entretien collectif a été réalisé avec quatre participant·e·x·s ayant également pris part aux entretiens individuels. La grille a été élaborée à partir d'une analyse thématique provisoire sur la base des entretiens individuels. Ces résultats préalables ont mis en exergue quatre thèmes principaux ayant fondé l'organisation de l'entretien de groupe : le plaisir, l'identité, la communauté et les enjeux politiques. Afin de remettre les participant·e·x·s en situation, ces dernier·ère·x·s ont été invité·e·x·s à visionner collectivement huit extraits issus de l'émission *RPDR* et à en discuter ensemble. Les séquences retenues (voir Annexe V) ont été sélectionnées en fonction des quatre thématiques émergent dans l'analyse et sur la base de séquences mentionnées par les participant·e·x·s en entretien individuel. Pour des raisons pratiques, l'entretien s'est déroulé en vidéoconférence à l'aide du logiciel Zoom, notamment parce que ce mode d'organisation offre une meilleure accessibilité aux participant·e·x·s en termes de déplacement et répondait aux inquiétudes liées à la pandémie du Covid-19. De plus, l'un des avantages de l'usage des entretiens collectifs en ligne est qu'ils permettent aux participant·e·x·s de choisir le lieu dans lequel iels souhaitent y prendre part et peuvent, dans une certaine mesure, constituer un contexte d'entretien neutre (à l'inverse d'une salle d'université, par exemple). En ce sens, ce type de modalité a le potentiel de simuler une discussion habituelle, bien que celle-ci reste contrôlée et qu'elle soit incitée par le dispositif de recherche. À contrario, l'usage de l'entretien collectif en ligne risque de provoquer la perte de certaines données parfois essentielles à l'analyse de l'interaction de groupe, telles que le langage non verbal. Cet entretien a été enregistré, retranscrit et a duré deux heures. Bien que la combinaison des entretiens individuels et collectifs auprès des mêmes personnes soit plutôt rare dans la recherche en sciences humaines (Duchesne et Haegel 2004), ce dispositif spécifique s'est avéré riche pour l'analyse, en ce qu'il a fait apparaître le renforcement d'une posture critique à travers la cohésion du groupe (voir chapitre 7.2).

### 5.2.3. Processus d'analyse des données

L'analyse des données s'est déroulée en plusieurs étapes. Elle a débuté dès la retranscription des entretiens par la prise de mémos, servant ainsi à conserver une trace de la pensée. Simultanément, un tableau était tenu à jour avec les données démographiques des participant·e·x·s, le mode de recrutement, ainsi que les modalités des entretiens (lieu, date, ambiance, etc.). Une version épurée et anonymisée de ce tableau se trouve en Annexe II. Après la retranscription des entretiens individuels, une première analyse thématique exploratoire a été effectuée par le biais du logiciel d'aide à l'analyse qualitative *QDA Miner*. Au cours de ce processus, il était question de classifier les données par thèmes afin de réaliser une opération de mise en relation. Les entretiens ont été analysés de manière verticale afin de retracer le processus de production subjective de chaque participant·e·x. Puis, c'est une analyse transversale qui a été réalisée ultérieurement afin de mettre en relation les différentes thématiques. Une fois l'entretien de groupe réalisé, sur la base de cette analyse thématique provisoire, les codes utilisés pour classifier les données ont été affinés pour donner lieu à la liste définitive proposée en Annexe VI. Une nouvelle analyse transversale a été produite selon la nouvelle délimitation des thématiques afin d'affiner les résultats provisoires. Finalement, c'est une opération théorisante qui a été réalisée à travers la synthèse des mises en relation et le processus de l'écriture scientifique.

### 5.3. Pour une réflexion épistémologique : positionnalité et relation d'enquête

Les épistémologies féministes travaillent depuis plusieurs années à concilier les exigences d'objectivité scientifique telles qu'elles ont été pensées traditionnellement en sciences sociales à la subjectivité (Flores Espínola 2012). À partir d'un postulat critique, celles-ci ont souligné l'importance de mettre en exergue le rapport asymétrique entre chercheur·e·x·s, prétendument neutres, et participant·e·x·s à la recherche, habituellement considéré·e·x·s comme des sources passives à partir desquelles les données sont extraites. De plus, elles ont rendu compte que les rapports sociaux, en fonction de l'identité de chaque partie prenante à la recherche, sont transposés également dans la relation d'enquête et peuvent imprégner les postulats analytiques. Dans cette perspective, les rapports sociaux régissant la relation d'enquête sont également étudiés dans l'objectif de *situer* le savoir produit, c'est-à-dire de rendre perceptible la position partielle à partir de laquelle la recherche a été réalisée (Haraway 1988).

Dans le cadre de cette recherche, la relation d'enquête peut être située dans un entre-deux, au sein duquel ma position par rapport aux participant·e·x·s vacille d'un statut d'*insider*

à celui d'*outsider*. Effectivement, ma propre appartenance à la communauté LGBTQI+ implique que je partage une identité, une appartenance collective, ainsi que des codes culturels, tels que le langage, avec les participant·e·x·s. Selon certain·e·x·s tenant·e·x·s des épistémologies du point de vue, cette identité partagée pourrait procurer un privilège épistémique (Flores Espínola 2012), c'est-à-dire « un accès plus *vrai* à la connaissance et une connexion plus directe avec [les] informant·e·x·s<sup>27</sup> » (Valentine 2002, 117, ma traduction). Cependant, cette perspective risque d'essentialiser et d'idéaliser la position d'*insider* sans prendre en compte la complexité des relations d'enquête. Il semble vrai que, dans le cadre de cette recherche, le choix de révéler mon appartenance communautaire a permis de faciliter l'accès au terrain et d'établir rapidement un lien de confiance avec les participant·e·x·s en raison de nos positions politiques convergentes et de notre socialisation commune aux milieux subculturels LGBTQI+ (qu'ils soient digitaux ou non). Néanmoins, il se peut également que cette prise de position ait des effets inverses ; il est notamment possible que les participant·e·x·s aient modéré ou accentué certains de leurs propos afin de s'aligner aux positions politiques privilégiées au sein des milieux subculturels.

De plus, nous ne pouvons réduire la totalité de la communauté LGBTQI+ à une seule identité donnée a priori et passer outre l'hétérogénéité de nos positions au sein du même groupe d'appartenance. Effectivement, la relation d'enquête ne peut être considérée uniquement en termes de catégories sociales et doit être pensée dans toute la complexité et la diversité des points de vue au sein d'une même position (Valentine 2002). Ainsi, mon statut d'*outsider*, induit par ma position d'apprenti·e chercheur·euse, est venu constamment moduler ma propre appartenance au groupe. Effectivement, celle-ci me place dans une certaine position de force vis-à-vis des participant·e·x·s à la recherche, puisque, pour reprendre les termes d'Isabelle Clair, c'est le/la chercheur·euse·x qui « définit son objet de recherche, met en place des relations sociales dont lui ou elle seul·e connaît la finalité et qui servent d'abord ses propres intérêts [...], tient la plume au moment de rendre publique la description de la vie d'autrui » (Clair 2016, 72). Ainsi, il existe une asymétrie liée aux rôles respectifs occupés dans le processus de recherche : alors que les participant·e·x·s deviennent des informant·e·x·s anonymes, les chercheur·euse·x·s sont ceux qui agencent la recherche, décident de ses termes et donnent voix aux propos recueillis. Bien que cette asymétrie doive être prise en compte dans le cadre du processus réflexif, elle n'est pourtant pas fixée a priori et ne se situe pas nécessairement en opposition complète avec la position d'*insider*. Au contraire, l'articulation

---

<sup>27</sup> Citation originale : “*truer* access to knowledge and a closer, more direct connection with their informants”

de ces deux positions se négocie constamment dans le processus de recherche à travers des micros relations de pouvoir (Browne 2003). Il convient alors de considérer l’articulation de la position d’*insider* et d’*outsider* à la lumière de l’espace qui se situe entre-deux, « un espace de paradoxe, d’ambigüité et d’ambivalence, ainsi que de conjonction et de disjonction<sup>28</sup> » (Corbin Dwyer et Buckle 2009, 60, ma traduction).

Dans la pratique, les conjonctions et disjonctions marquant cet entre-deux se sont notamment manifestées à travers le langage et les procédés interprétatifs déployés par les participant·e·x·s et moi-même. C’est-à-dire que, bien que notre socialisation commune aux milieux subculturels nous ont rapproché grâce au partage d’un même langage, ma position dans la recherche a modulé mes propres procédés interprétatifs, parfois éloignés de ceux mobilisés par les participant·e·x·s. Effectivement, si j’ai moi-même visionné l’émission de télé-réalité *RPDR* à des fins de divertissement, j’ai, par la suite, mobilisé des outils analytiques et théoriques issus de mon parcours académique dans les études genre pour faire sens de ce contenu médiatique, aboutissant finalement à la genèse de ce travail de mémoire. Ces outils ayant été d’autant plus renforcés par une analyse de la littérature, ma propre interprétation de l’émission est ainsi en partie informée par ceux-ci. Cela signifie que deux types de langages et perspectives étaient en jeu au sein de la relation d’enquête, ceux issus du bagage subculturel et ceux issus du domaine académique, qui parfois convergeaient et parfois entraient en confrontation. Les résultats d’analyse mis en exergue dans les prochains chapitres doivent alors être situés dans toute la complexité de cet espace intermédiaire.

## **6. Se construire en tant que sujet LGBTQI+ à travers des représentations drag. Processus d’initiation subculturelle, formation identitaire et plaisir d’appartenance communautaire**

Le premier axe de l’analyse proposée à partir de l’enquête empirique recouvre la production de subjectivité engendrée par le visionnage des contenus médiatiques de *RPDR*. En premier lieu, ce chapitre vise à comprendre ce programme télévisuel en tant qu’élément de subculture qui permet à la communauté LGBTQI+ de s’initier aux codes et pratiques drag en acquérant des connaissances subculturelles. Ensuite, il s’agira de comprendre comment le processus d’initiation amène les participant·e·x·s à mobiliser le sens accordé aux pratiques drag, partiellement informé par l’émission, pour se référer à leur propre identité en formant des identités de genre non normatives. Finalement, il sera question d’explorer la manière dont la construction identitaire peut se manifester ou se prolonger dans le déploiement d’une identité

---

<sup>28</sup> Citation originale : “a space of paradox, ambiguity, and ambivalence, as well as conjunction and disjunction”

collective. Le plaisir et la manière dont il est imbriqué au sentiment d'appartenance communautaire qui découle de cette identification collective seront également mis en exergue.

### 6.1. Découvrir les pratiques drag par le biais des médias : processus d'initiation aux codes et pratiques subculturels

Selon Thornton (1995), les médias ont un rôle important à jouer dans la constitution des subcultures, puisque, en fonction de leur nature, ils participent au développement de ces dernières, que ce soit par le biais d'une fonction de définition et de diffusion de la subculture ou de rassemblement de ses membres. En ce sens, les médias peuvent être considérés comme des agents d'initiation aux phénomènes subculturels, étant donné qu'ils contribuent à « la création, la classification et la distribution du savoir culturel<sup>29</sup> » (Thornton 1995, 243, ma traduction). Les huit entretiens individuels ayant été conduits dans le cadre de cette recherche ont révélé que les thèses de Thornton sont également pertinentes – bien qu'elles aient initialement été développées pour étudier les subcultures musicales – pour comprendre la relation que les participant·e·x·s à cette recherche entretiennent avec la production médiatique mobilisée ici. Effectivement, les résultats de l'enquête empirique soulignent que l'émission de télé-réalité occupe un rôle important dans le processus d'initiation aux codes et pratiques drag, ainsi qu'aux subcultures LGBTQI+ dont ils découlent. Ce sous-chapitre vise ainsi à rendre compte que le visionnage de *RPDR* permet aux participant·e·x·s de s'engager dans un processus d'initiation en acquérant des connaissances culturelles sur les subcultures LGBTQI+ et les pratiques drag, voire en s'initiant à la pratique, et que ce processus d'initiation conduit à se construire en tant que sujet LGBTQI+.

En premier lieu, les entretiens mettent en évidence que l'émission de télé-réalité *RPDR* est le vecteur principal permettant aux participant·e·x·s d'être introduit·e·x·s au milieu du drag, ainsi qu'à ses pratiques et ses codes. En effet, lorsqu'il leur a été demandé de raconter leur première rencontre avec les pratiques drag, sept d'entre eux ont fait coïncider l'histoire de leur découverte avec *RPDR*. Seule Inès, ayant grandi à Paris, déclare avoir découvert les pratiques drag en fréquentant des soirées alternatives de sa ville et s'être intéressée plus tard à l'émission. Les sept autres participant·e·x·s ne fréquentaient pas les milieux drag locaux (ou très peu) avant d'avoir regardé l'émission. Ils n'ont pas non plus indiqué entretenir un lien très fort avec la communauté LGBTQI+ avant cette période. Si certain·e·x·s, comme Kelly, avaient déjà un groupe d'ami·e·x·s LGBTQI+, d'autres, comme Mallaury, se sentaient isolé·e·x·s de

---

<sup>29</sup> Citation originale : “creation, classification and distribution of cultural knowledge”

la communauté. Tous·tes·x mentionnent malgré tout avoir déjà eu écho de l'existence des pratiques drag avant la découverte de l'émission, que ce soit à travers d'autres productions médiatiques ou sur les réseaux sociaux. Cependant, à travers leurs propos, les participant·e·x·s soulignent qu'ils n'avaient qu'une connaissance partielle, voire erronée de ces pratiques subculturelles :

*« [...] j'avais déjà rencontré des drags en soi avant de regarder RuPaul's Drag Race, mais [...] c'est un truc que j'avais pas conscience que ça avait un mot en fait, que ça pouvait être un art, que ça pouvait également être un métier, ça pouvait être un passe-temps également. Et c'est vraiment en regardant RuPaul's Drag Race que du coup je me suis renseigné sur qu'est-ce qu'était une drag queen » (Mallaury).*

*« J'ai déjà [...] été confrontée [...] au drag quand j'étais gamine, mais parce que parfois dans des films, dans des séries, t'as de la mauvaise représentation [...]. Mais sinon, le vrai drag je crois que ça devait être il y a plusieurs années quand RuPaul's Drag Race a vraiment commencé à prendre de la popularité. J'ai commencé à m'y intéresser parce que [...] je m'étais jamais renseignée sur le sujet » (Kelly).*

Ici, il est possible d'observer que l'émission *RPDR* permet à Mallaury d'acquérir une connaissance plus aboutie de ce que sont les pratiques drag, alors que pour Kelly, il est question de rompre avec des caricatures véhiculées par d'autres productions médiatiques qu'elle oppose à une « vraie » représentation de ces pratiques. Le caractère initiateur de ce programme télévisuel est également relevé par certain·e·x·s d'entre elleux lorsqu'ils expliquent pourquoi ils aiment tant le regarder :

*« [...] ça m'intéresse de découvrir l'histoire de toutes ces personnes, de découvrir aussi l'histoire de la communauté LGBT, parce que c'est aussi instructif sur pas mal de choses. Et je pense que c'est super qu'elle [l'émission] profite de ça pour un peu apprendre à tout le monde l'histoire des personnes LGBT » (Elise).*

*« Et aussi, dans certains épisodes, ça parle de l'histoire de la communauté LGBTQ. C'est hyper intéressant aussi, l'histoire drag et tout. Y avait des choses que je savais pas » (Alec).*

Il est alors question de « se renseigner » sur les pratiques drag, mais aussi sur les subcultures LGBTQI+, à travers le visionnage du contenu médiatique. En d'autres termes, pour les participant·e·x·s, l'émission de télé-réalité occupe un rôle de diffusion des connaissances subculturelles et de définition des pratiques qui en découlent.

Si la production médiatique a pour rôle de propager et transmettre des connaissances culturelles, son périmètre d'action s'étend d'autant plus qu'il participe également à inciter certain·e·x·s à exercer les pratiques drag. Effectivement, deux entretiens ayant été menés avec des personnes déclarant pratiquer le drag ont soulevé que c'est leur découverte de l'émission *RPDR* qui les a initiées à la pratique. Mallaurry, jeune drag queen qui essaie aujourd'hui d'en faire son activité professionnelle principale, confie alors que *RPDR* a été l'élément déclencheur de sa motivation à pratiquer. De la même manière, Romain, pratiquant le drag comme une activité artistique et militante, explique que c'est après avoir découvert *RPDR* avec un ami qu'il a commencé à pratiquer le drag :

*« [...] on a découvert ensemble Drag Race. On a commencé à regarder, on a trouvé ça génial, et on a décidé de faire un peu pareil, notre Drag Race à nous, et on a vraiment débuté ensemble et découvert cet univers ensemble. Et c'est là que ça a commencé. Après c'était dans nos chambres, chez nous, dans nos petits appart' cachés, surtout pas le dire à qui que ce soit [...] ».*

Il continue en racontant qu'il a progressivement été introduit dans le milieu drag local grâce à son ami déjà immiscé dans le monde du spectacle. Ce dernier lui a ainsi permis de se lancer sur ses premières scènes, conduisant progressivement à la formation d'un collectif drag :

*« Et j'ai commencé et j'ai super accroché, j'ai super aimé, j'ai continué. Et c'était une sorte de compétition un peu à la Drag Race tu vois [...]. Et en fait, tous ceux qui ont participé, on s'est tous rencontrés quelques mois après. On a décidé de continuer ça ensemble, de créer un collectif. Et puis après c'était lancé quoi (rires) ».*

Bien que Romain ait pris de la distance avec l'émission et se montre très critique face à celle-ci aujourd'hui, il reconnaît que *RPDR* a été un facteur ayant participé à « légitimer », selon ses mots, ses débuts dans le milieu du drag.

Dans sa théorisation de la relation entre les médias et les subcultures, Thornton rend compte que « le capital subculturel conserve sa monnaie (ou valeur culturelle) aussi longtemps qu'il circule à travers des canaux de communication qui sont soumis à des degrés variables de restriction<sup>30</sup> » (1991, 244, ma traduction). Une des formes que peut prendre cette restriction est de rendre les codes subculturels inaccessibles aux non-connaisseur·euse·x·s. Cette dimension est également mise en exergue dans les entretiens, à travers les propos des participant·e·x·s.

---

<sup>30</sup> Citation originale : “sub-cultural capital maintains its currency (or cultural worth) as long as it flows through channels of communication which are subject to varying degrees of restriction”

Effectivement, en reconnaissant avoir été initié·e·x·s au milieu du drag via l'émission, iels attribuent au contenu médiatique un rôle instructif. Cependant, il est intéressant d'observer que certain·e·x·s d'entre elleux n'octroient pas ce même rôle au contenu lorsqu'il est visionné par une audience hétérosexuelle et cisgenre. Par exemple, Marie confie que lorsqu'elle recommande cette émission à ce type de public, elle prend toujours des précautions pour sensibiliser celui-ci aux questions de genre et d'homosexualité. De la même manière, Abigaïl explique que dans le cas où iel devait introduire ses ami·e·s hétérosexuel·le·s et cisgenres à l'émission, il serait nécessaire de les guider en répondant à leurs interrogations sur les contenus LGBTQI+ qui y sont représentés. De plus, selon Elise, les codes subculturels dont s'empare l'émission, et en particulier le langage, ne peuvent être que difficilement saisis par des personnes qui n'auraient aucune connaissance sur les subcultures LGBTQI+ :

*« Faut quand même comprendre pour aimer, un petit peu. [...] Enfin, ma mère je sais qu'elle a regardé quelques épisodes, elle comprenait rien du tout. Elle comprenait pas ce que les personnes disaient parce que c'est tout un jargon. Il faut déjà connaître pas mal de choses sur la communauté LGBT pour pouvoir apprécier [...] ».*

Kelly explique également que, selon elle, un public hétérosexuel et cisgenre pourrait être submergé par le caractère extravagant de l'émission :

*« D'un autre côté, c'est beaucoup pour une personne qui, par exemple, est cishet, qui n'est pas du tout renseignée sur quelque sujet que ce soit autour de la communauté LGBT+. C'est beaucoup à gérer pour une personne comme ça. Donc c'est pas que je trouve que c'est de la mauvaise représentation, pas du tout. Mais je peux comprendre pourquoi les personnes qui n'ont jamais été confrontées, ou qui se sont jamais renseignées sur le sujet, peuvent être un peu refroidies, et se dire : "Ouf c'est trop pour moi". Parce que c'est beaucoup. C'est tout le temps des "Yes queen ! Wouah ! Woo woo !" . C'est très dans ta face comme représentation. C'est très : "Nous voici, tiens, prends ça", voilà ».*

Ainsi, ce que propose Kelly, c'est que les représentations LGBTQI+ véhiculées dans l'émission ne sont pas édulcorées pour un public hétérosexuel et cisgenre. Elle ajoute également qu'une introduction préalable aux enjeux relatifs aux subcultures LGBTQI+ est nécessaire avant de se plonger dans l'extravagance et l'exagération propres aux codes drag :

*« Après, une personne qui n'y connaît rien à rien, qui n'a jamais été confrontée à [...] quelle qu'autre identité de genre, de sexe, de tout ce qui a rapport avec la communauté LGBT+, je vais peut-être pas commencer par lui montrer RuPaul's Drag Race. Et peut-être introduire [...] des*

*émissions, des séries, [...] peut-être un peu moins dans le “over the top”. Moins dans le “too much” ».*

Bien que d'autres participant·e·x·s ne partagent pas nécessairement ce point de vue, comme Mallauray qui reconnaît que l'émission a la capacité de « cultiver », selon ses mots, le public hétérosexuel et cisgenre sur les questions LGBTQI+, le point de vue de Marie, Abigail, Elise et Kelly révèle une contradiction avec ce qui a été exprimé plus haut. Effectivement, alors que le caractère instructif du contenu médiatique est reconnu lorsqu'il est visionné par elleux-mêmes, même sans être préalablement renseigné·e·x·s sur les pratiques drag, il n'est pas unanimement octroyé lorsqu'il est visionné par des personnes n'appartenant pas à la communauté LGBTQI+. Cette contradiction dénote ainsi que les participant·e·x·s situent l'émission au sein des subcultures LGBTQI+ et suggèrent que seul·e·x·s ses membres peuvent être réellement initié·e·x·s au monde du drag via le visionnage du contenu médiatique. Cette proposition est soutenue par le fait que tou·te·x·s les participant·e·x·s à l'étude ont mentionné avoir déjà conscience de leur identité non hétérosexuelle lorsqu'ils ont commencé à visionner cette émission, bien qu'une grande partie d'entre elleux ont confié n'avoir pas encore réellement investi leur appartenance communautaire.

En conclusion, en mobilisant ici le cadre théorique proposé par Thornton (1995) sur les relations entre médias et subcultures, il est possible de rendre compte qu'une production médiatique sur les pratiques drag a pour effet potentiel de constituer une subculture notamment en diffusant le savoir subculturel à des membres encore non-initiés. Dans le cas d'étude proposé ici, elle permet également de mettre en évidence que les participant·e·x·s, pour la majorité, se sont engagé·e·x·s dans un processus d'initiation subculturelle, prémisses des productions identitaires qui en découlent. Cependant, l'analyse de Thornton (1995) étant axée sur la constitution des subcultures, elle ne permet pas encore de rendre compte de comment les participant·e·x·s se construisent en tant que sujet LGBTQI+, ni de comment le visionnage d'une production médiatique intervient dans le rapport qu'ils entretiennent avec leur identité individuelle et collective. Ces éléments seront néanmoins examinés dans la prochaine section.

## 6.2. (Re)penser son identité de genre à partir des représentations drag : processus de construction identitaire

Les études sur la réception des médias ont travaillé à montrer que les audiences, lorsqu'elles visionnent un produit médiatique, s'engagent dans un processus de mise en signification qui établit une relation entre le contenu médiatique, leur identité et leur environnement social (Barker 2012 ; Fiske 1987). Les médias offrent donc une multiplicité de

positions à partir desquelles il est possible de se construire en tant que sujet de manière réflexive, que ce soit par l'identification aux représentations ou, au contraire, dans l'altérité qui est perçue à travers ces dernières. Ainsi, ce processus de production de sens engage également l'une des facettes identitaires qu'est le genre (Gauntlett 2002 ; Gledhill 1997). L'identité de genre est particulièrement intéressante dans le cas d'étude présenté ici, étant donné que les pratiques drag, en tant qu'« incarnations genrées » (Greco et Kunert 2016, 222), ont la capacité de véhiculer un message subversif qui rompt la correspondance sexe-genre et rend visibles les normes de genre (Butler 2004 ; Newton 2006). Cette section vise ainsi à rendre compte de l'interaction entre le sens que les participant·e·x·s donnent aux pratiques drag, partiellement acquis en visionnant *RPDR*, et les constructions subjectives qui en découlent et qui conduisent notamment à déployer des identités de genre non normatives.

#### 6.2.1. Les pratiques drag comme symboles de la discontinuité entre sexe, genre et rôles de genre

En premier lieu, les résultats de l'enquête empirique ont révélé que les participant·e·x·s développent une compréhension des pratiques drag en tant que performance artistique capable de subvertir les normes, et particulièrement les normes de genre, à travers l'exagération des stéréotypes de genre et la dénaturalisation de la correspondance sexe-genre. Cette conception est effectivement ressortie d'une analyse groupée des entretiens individuels, puis sous forme de thématique dans la définition collective élaborée pendant l'entretien de groupe. Elle est particulièrement parlante dans les exemples ci-dessous, lorsque les participant·e·x·s s'expriment sur la définition qu'ils confèrent aux pratiques drag :

*« Mais le drag, concrètement, je dirais que c'est un art performatif qui a quand même en son centre la question du genre, de l'identité du genre, et qui joue un peu des archétypes genrés pour en faire une performance artistique, que ce soit le lip sync, qui est très majoritaire dans la culture drag, mais y aussi du chant, de la danse, de la comédie, des personnes qui écrivent des textes, des choses comme ça. [...] Donc c'est pour ça que pour moi y a cette définition, cette essence qui est de jouer avec le genre, jouer avec des archétypes sociaux, etc., mais derrière ça s'exprime de plein de manières différentes » (Romain),*

*« Le but c'est pas forcément de ressembler le plus possible à une personne du sexe opposé, mais c'est de jouer avec le genre et justement de faire quelque chose d'extravagant, de faire un show, et de faire un truc intéressant visuellement. Et du coup, c'est pour ça qu'elles vont pas ressembler à une dame qui va faire ses courses. C'est vraiment une tenue méga extravagante et ça fait partie du truc » (Alec),*

*« [...] c'est vraiment se créer un nouveau personnage, soit vraiment totalement différent ou juste l'extension de soi-même, comme moi je fais avec mon personnage, par exemple. C'est vraiment une extension... Et se libérer et vraiment casser les codes de la société, peu importe son genre, sa sexualité. Tout le monde peut faire du drag, parce qu'il y a plein de formes de drag différentes » (Mallaury).*

Ici, on peut en effet observer que l'accent est dirigé sur la dimension artistique et performative des pratiques drag, ce qui implique, dans les termes des participant·e·x·s, la création d'un « personnage », ainsi qu'une performance artistique « extravagante » qui permettent finalement de « jouer avec les archétypes sociaux » et « casser les codes de la société ». C'est donc la mise en scène des normes et des rôles, et notamment des rôles de genre, qui semble être le message clé porté par les pratiques drag aux yeux des participant·e·x·s.

À travers cette notion de performance habilitant la mise en scène du genre, les participant·e·x·s perçoivent également une distinction entre l'identité de l'artiste et le rôle qui est performé à travers la pratique du drag. Ceci est particulièrement parlant dans l'exemple d'Elise, jeune femme trans', lorsqu'elle explique la manière dont elle perçoit la différence entre la transidentité et le drag en prenant l'exemple des femmes trans' qui pratiquent le drag :

*« C'est des drag queens et des femmes trans'. Donc elles ont leur féminité à elles, et après en montant sur scène, dans un photo shoot ou comme ça, elles font une exagération de ce qu'est la féminité. Pas forcément leur féminité d'ailleurs. C'est totalement la personne et le personnage qu'elles jouent, c'est pas forcément du tout la même féminité. Et pour moi, le fait que ce soit une femme trans' qui fasse du drag, ça va quand même être une performance de la féminité, et ça va quand même être un personnage qui est séparé de l'artiste qui s'avère être une femme trans'. Et si une femme trans' décidait d'arrêter de faire du drag, pour moi c'est toujours une femme trans', c'est deux choses vraiment séparées [...] ».*

Ce qu'exprime ici Elise, c'est que l'exagération qui découle de cette performance permet de distinguer l'identité réelle de l'artiste drag, quelle qu'elle soit, du rôle de genre qui est performé sur scène, accentuant ainsi le caractère performatif des pratiques drag. Les propos d'Elise permettent également de relever que ces pratiques sont perçues, pour paraphraser Kunert et Greco (2016), comme un espace de création des identités genrées, et non pas dans une perspective d'imitation. Cette conception des pratiques drag est partagée unanimement par les participant·e·x·s qui remettent en question la binarité masculin/féminin parfois en jeu au sein de ces pratiques (voir Stokoe 2020), comme on peut le voir dans les propos d'Inès :

*« Pour moi y a pas une définition du drag. Je trouve ça hyper réducteur de le réduire à ce qu'on peut entendre parfois, des mecs qui se déguisent en meuf. Enfin, c'est pas possible pour moi d'entendre des trucs comme ça. Pour moi c'est beaucoup plus large que ça. Et puis de plus en plus, je trouve ça cool que ce soit de plus en plus accepté qu'il y ait aussi d'autres personnes qui fassent du drag, que ça se limite pas à ça, qu'on dépasse un peu les notions de genre, qu'on dépasse un peu tout ça ».*

Ainsi, les pratiques drag permettent aux participant·e·x·s de déconstruire la continuité entre le sexe assigné à la naissance, le genre, et les rôles de genre qui en découlent. Si la dimension du sexe n'est pas apparue dans les entretiens, tant il est évident pour les participant·e·x·s qu'il s'agit d'une donnée non-pertinente pour déterminer le genre, la question d'une discontinuité entre l'identité de genre et la manière de l'exprimer ou de la présenter s'est manifestée. Les propos d'Alec viennent illustrer ce point lorsqu'il rend compte du message qu'il discerne à partir des pratiques drag :

*« Et du coup le drag ça dit justement, tu peux être un homme et mettre une robe et du maquillage et te sentir bien dedans, et ça veut pas dire que t'es moins un homme. Et même si finalement tu découvres que t'es pas un homme et que t'es une personne transfem, c'est ok, c'est cool aussi. C'est surtout ça, c'est que les codes de genre ils disent les hommes ils doivent pas mettre de robe, s'ils mettent une robe c'est bizarre, voilà. Et justement là ça montre que c'est pas bizarre et que c'est cool, c'est fun, et ça permet à pas mal de personne de se sentir bien. Et c'est ok pour un homme de se sentir sexy avec une robe ».*

Ces différents extraits soulignent alors que les participant·e·x·s perçoivent les pratiques drag comme un espace de subversion et de création du genre, où il est possible de se libérer des injonctions rigides que posent les normes et les rôles de genre. De ce fait, lorsque qu'ils font sens des pratiques drag, ils s'engagent également dans ce processus créatif où les normes de genre sont disséquées jusqu'à parfois la formation d'une identité de genre non normative.

#### 6.2.2. Des représentations drag à la formation d'identités de genre non normatives

Le sens accordé aux pratiques drag mis en exergue ci-dessus n'est pas nécessairement le produit exclusif de l'absorption d'un contenu médiatique spécifique tel que *RPDR*. Effectivement, depuis leur rencontre avec l'émission, les participant·e·x·s ont eu accès à d'autres ressources à partir desquels penser les pratiques drag, que ce soit d'autres productions médiatiques LGBTQI+, les réseaux sociaux, ou même les shows drag que certain·e·x·s d'entre eux ont commencé à fréquenter. Cependant, étant donné que c'est par le biais de cette émission que les participant·e·x·s ont été introduit·e·x·s aux pratiques drag, elle constitue

malgré tout l'une des principales ressources à partir de laquelle la construction s'opère. Comme nous le verrons dans un prochain chapitre, cela n'empêche pas que ce contenu médiatique soit remis en question et que, dans un mouvement de boucle, les participant·e·x·s mobilisent leur propre subjectivité pour faire sens du contenu médiatique. Ce point étant soulevé, il s'agit de s'intéresser au processus de construction identitaire qui découle du sens donné aux pratiques drag. En effet, les résultats empiriques ont rendu compte que certain·e·x·s participant·e·x·s mobilisent les messages subversifs qu'ils perçoivent à travers les pratiques drag pour comprendre et explorer leur propre identité. Cela signifie qu'elles aussi s'engagent dans le « processus créatif des genres » (Kunert et Greco 2016, 224) propre aux pratiques drag en explorant leur identité de genre d'une manière non normative.

Lorsqu'il a été demandé aux participant·e·x·s si les pratiques drag et l'émission *RPDR* avaient joué un quelconque rôle dans leur vie, Elise (21 ans), Mallaury (20 ans) et Alec (22 ans) ont tou·te·x·s évoqué que le visionnage de ces pratiques à travers les médias a participé à alimenter un processus réflexif autour de leur identité de genre. Ainsi, Elise raconte que ce sont les pratiques drag, et en partie *RPDR*, qui l'ont encouragée à explorer différentes facettes de son identité de genre, jusqu'à pouvoir s'affirmer en tant que femme transgenre :

*« Je pense que le fait de voir des drag queens, ça m'a dit, c'est ok. Le fait que je m'identifiais comme un homme à l'époque, que moi en tant qu'homme j'ai le droit de porter du vernis à ongle, j'ai le droit de me maquiller si j'ai envie, j'ai le droit de m'habiller de manière plus féminine, que c'est ok. Enfin je pense à l'époque j'avais pas vraiment cette séparation entre le fait que ce que les artistes faisaient et leur personnage et eux-mêmes c'était des choses séparées. Je m'en rendais pas forcément compte je pense. Du coup, je me dis, en fait c'est ok de faire tout ça. Même en dehors du drag, enfin les personnes qui participaient à Drag Race, c'est des hommes qui étaient plutôt efféminés, enfin pas tous, et qui même en dehors du drag portaient quand même du vernis à ongles, se maquillaient quand même, s'habillaient de manière féminine, enfin exprimaient leur féminité même en dehors de leur art. Et du coup, ça m'a montré que c'était ok de faire ça. Je suis partie à l'étranger pendant un mois et demi et c'est la première fois que je me suis mis du vernis à ongles, des choses comme ça. Et je me suis dit, là c'est ok, je peux le faire. C'était aussi la période où j'étais en train de regarder Drag Race et du coup ça m'a montré que c'était ok d'explorer mon expression de genre. Et petit à petit ça a mené après au fait que j'ai compris que j'aimais bien être perçue comme une femme, ce qui après m'a poussé à réfléchir sur mon identité de genre et à expérimenter. Ce qui a amené au final à mon coming in et à mon coming out ».*

Pour Mallaury, le fait d'avoir découvert les pratiques drag à travers *RPDR* a aussi eu des effets sur la manière dont il se rapporte aujourd'hui à son identité de genre. En effet, alors qu'il explique le rôle qu'ont joué les pratiques drag et l'émission sur lui-même, il met en évidence qu'il a entamé un processus à travers lequel il prend conscience de la différence entre son identité de genre et les différentes modalités dont elle peut s'exprimer pour finalement se libérer des contraintes normatives :

*« Ouais, ça a eu un énorme impact. Parce que justement comme je t'ai dit je me suis longtemps cherché sur mon genre. Et longtemps on m'a dit que j'étais trop féminin pour être un homme, que je devais forcément être une femme et que je devais faire une transition. Et quand j'ai découvert ça [les pratiques drag et RPDR], j'étais là, mais c'est génial, je peux rester un homme et ressembler à une femme et sortir ma part de féminité dont j'ai besoin. Comme si je la sortais pas déjà assez dans ma vie de tous les jours (rires). Mais non vraiment quand j'ai découvert ça, je me suis dit, je peux exprimer ce que je peux pas exprimer et ça m'a beaucoup, beaucoup aidé. Parce qu'au début que j'ai commencé le drag, je voulais commencer une transition, mais quand j'ai commencé le drag, c'est trop bizarre, mais quand du coup je redeviens "out of drag", je me démaquillais, je me suis dit, je redeviens l'homme que je suis. [...] Et, non ça a eu un très gros, gros impact. Vraiment énorme ».*

Mallaury explique également que si aujourd'hui il se considère comme un homme homosexuel très androgyne et féminin, son personnage drag est quant à lui non-binaire. Il y a donc une discontinuité entre l'identité de genre de Mallaury, son expression de genre et le rôle qu'il performe à travers son personnage drag. La construction identitaire de Mallaury s'est donc effectuée en parallèle au visionnage l'émission, par le biais du processus réflexif qu'elle lui confère.

Alec, quant à ellui, n'attribue pas spécifiquement à *RPDR* le développement de sa construction identitaire transmasculine et genderfluid, puisqu'iel raconte avoir pris conscience de celle-ci en expérimentant d'autres types d'expression de genre sur les réseaux sociaux. Cependant, iel reconnaît que ce processus est intervenu pendant la période où iel a commencé à visionner l'émission et que celle-ci a probablement eu un impact sur ce dernier :

*« Et je pense que ce qui a aidé à cette réalisation, à part le filtre snap (rires), et mes trucs de mon enfance et tout ça, c'était le contenu que je consommais qui était en rapport avec la communauté queer. Genre, un YouTubeur que je regarde qui est trans masc', il est assez connu, et puis je pense que RuPaul's Drag Race ça a peut-être un peu joué un rôle dedans, parce que ça parle de genre, de jouer avec les codes de genre, et d'être gender non-conforming et tout ça, voilà ».*

De ce fait, le « processus créatif des genres » (Greco et Kunert 2016, 224) que représentent les pratiques drag permet de dépasser les contraintes normatives imposées par les rôles de genre en déconstruisant la continuité entre le sexe, le genre et les rôles de genre.

Un autre exemple venant illustrer la relation entre perception des pratiques drag et construction identitaire est celui de Marie, une personne queer de trente-cinq ans qui dit ne pas se reconnaître dans le genre féminin qui lui a été assigné à la naissance. Lorsque la même question lui a été posée, Marie répond que les pratiques drag et l'émission n'ont probablement pas joué de rôle dans sa construction identitaire, étant donné que la rencontre avec ces dernières intervient à un moment de sa vie où elle s'est déjà affirmée en tant qu'individu. Cependant, en fin d'entretien elle raconte une anecdote qui suggère que, bien qu'elle soit déjà à l'aise avec son identité de genre non normative, le fait de visionner des représentations drag lui permet de se donner une plus grande liberté dans son rapport aux rôles de genre et aux normes. Dans cet extrait, elle mentionne ainsi que l'idée de pratiquer le drag lui a déjà traversé l'esprit et évoque la possibilité de le pratiquer au quotidien :

*« Si je pense notamment à la question de la fluidité du genre [...] Je riais, en fait l'idée de faire du drag est venue parce qu'on va à un mariage avec ma copine et, je sais pas, elle s'est mis dans la tête qu'on devait mettre une robe. Je dis : "Bon d'accord, je veux bien te faire plaisir et essayer des robes". Mais je me suis dit, mais en fait, mais je suis déguisée. Et là elle me dit : "Ouais, mais en fait ça te va bien". Et je me suis dit, ouais, mais en fait je m'aime dans cette robe. Je me trouve trop belle, mais c'est pas moi, je suis déguisée. Et après je me suis dit, mais finalement, en fait, est-ce que c'est pas ça le drag finalement ? De se dire, finalement, on joue avec ça. C'est ok. J'suis ok, mais je sais que c'est pas moi. Tu vois ? ».*

En mettant en parallèle ses réflexions sur le port de vêtements reconnus comme féminins, elle ajoute que l'émission *RPDR* a le potentiel d'apporter des réponses aux personnes qui se questionnent sur leur identité de genre :

*« [...] Enfin, moi je suis assez au fait de ces questionnements de genre parce que je me questionne beaucoup. Mais je me dis, si ça avait pas été le cas, peut-être que de voir une émission comme ça, je me serai dit, ah mais en fait, peut-être que c'est pas moi dans la vie de tous les jours, mais ça peut être moi pendant des fêtes par exemple [...] ».*

Ici, c'est notamment la distinction entre l'identité et la performance du genre qui intervient, étant donné que Marie se rend compte qu'il est possible de mettre en scène son genre, en incarnant des codes liés à la féminité, sans que cela remette en question sa propre identité. Ainsi,

en s'inspirant des « incarnations genrées » (Greco et Kunert 2016, 222) que sont les pratiques drag, les participant·e·x·s construisent une nouvelle relation avec leur identité de genre qui leur permet de se penser en dehors des injonctions normatives. De ce fait, le sens donné aux pratiques drag, partiellement informé par l'émission *RPDR*, leur offre un cadre de référence pour penser leurs identités non normatives.

Il semblerait néanmoins que ce processus de construction identitaire intervienne principalement pour les personnes qui se questionnent sur leur identité de genre ou qui présentent déjà une identité de genre non normative. Les entretiens n'ont effectivement pas démontré que le fait de visionner des représentations drag entre en jeu dans la construction de l'identité sexuelle des participant·e·x·s. D'autres facteurs comme l'âge et le rapport qui est entretenu à l'émission paraissent aussi interférer sur ce processus. D'une part, il semble que l'âge auquel les participant·e·x·s découvrent l'émission pour la première fois soit déterminant. Effectivement, les personnes dont l'identité est marquée le plus fortement par *RPDR* sont aussi les plus jeunes. D'autre part, le fait de regarder l'émission exclusivement pour le divertissement semble amoindrir l'impact de celle-ci sur les subjectivités. Par exemple, Abigaïl, un·e autre participant·e dont l'identité de genre est non normative, n'a pas révélé s'être saisi·e du contenu médiatique ou du sens accordé aux pratiques drag pour se rapporter à son identité. À la différence des autres participant·e·x·s trans' ou non-binaires qui ont tou·te·x·s exprimé entretenir un lien émotionnel avec l'émission, Abigaïl a confié regarder l'émission principalement pour son côté divertissant, ce qui suggère que l'attachement émotionnel au contenu médiatique renforce la construction identitaire.

De plus, bien que l'émission *RPDR*, en tant qu'instance de diffusion des pratiques subculturelles drag, puisse offrir un cadre de référence à partir duquel penser son identité de genre, les résultats empiriques n'ont pas mis en évidence de formes d'identification individuelle marquée avec les différentes personnalités de l'émission. C'est-à-dire que les participant·e·x·s ne se reconnaissent pas réellement en tant qu'individu dans les *positions sujet* construites par l'émission et disent ne pas se sentir représenté·e·x·s en tant que personne par l'émission. Effectivement, lorsqu'il leur a été demandé d'exprimer les raisons pour lesquelles iels étaient attaché·e·x·s à certain·e·x·s candidat·e·x·s, seul Mallaury a exprimé s'être identifié individuellement à ces figures. Ainsi, il raconte, par exemple, que la candidate Bianca Del Rio,

connue pour sa maîtrise de l'art du *shade*<sup>31</sup>, lui a appris à se défendre contre les propos homophobes. Cependant, pour les autres participant·e·x·s, la thématique de l'identification individuelle s'est très peu manifestée et les candidat·e·x·s sont surtout apprécié·e·x·s pour leur humour, leur personnalité ou leur maîtrise des pratiques drag. Ainsi, à la question « Est-ce que tu as l'impression que cette émission est à propos de toi en quelque sorte ? », la majorité des participant·e·x·s ont répondu qu'ils ne s'y retrouvaient pas individuellement. Ceci a notamment été attribué au fait que l'émission ne représente qu'un fragment de la communauté LGBTQI+, à savoir une grande majorité d'hommes gays et cisgenres, ainsi que quelques personnes trans' ou non-binaires. Alec et Elise ont également mentionné que le contexte culturel états-unien constitue un frein à la possibilité de se reconnaître dans les représentations, soit à cause de références culturelles trop éloignées (Alec), soit parce que les thématiques abordées dans l'émission tournent autour d'enjeux propres aux communautés LGBTQI+ des USA (Elise).

Si les participant·e·x·s n'arrivent pas à se reconnaître en tant que personne dans l'émission, ils s'y reconnaissent cependant en tant que groupe. Un extrait de l'entretien de Marie vient illustrer ce point :

« Mi : *Et donc toi quand tu regardes cette émission, est-ce que tu te dis, en quelque sorte, que cette émission elle est à propos de toi ?*

M : *Non. Je crois pas. Non, non. À propos d'une communauté qui m'est chère. Mais de moi, non. Enfin voire même de ma communauté [...], comme si c'était des frères et sœurs et du coup ça me touche, mais je me sens pas concernée personnellement ».*

Effectivement, les propos de Marie révèlent qu'il est néanmoins possible de se reconnaître à travers la formation d'une appartenance communautaire, une dimension qui sera traitée dans la section suivante.

### 6.3. Des subjectivités individuelles aux subjectivités collectives : prendre du plaisir dans la formation d'une identité communautaire

Le paradigme des audiences actives permet non seulement de penser les relations entre le sens produit par les individus lorsqu'ils visionnent des contenus médiatiques et la construction des subjectivités, mais également de penser ce processus au prisme du plaisir. Selon Fiske, le plaisir que procurent les médias réside particulièrement dans la manière dont l'audience se reconnaît à travers les *positions sujet* construites :

---

<sup>31</sup> Le *shade*, littéralement « ombre » en français, est l'un des codes subculturels liés aux pratiques drag qui consiste à se comporter de manière irrespectueuse à l'encontre d'une autre personne dans une tonalité autodérisoire et humoristique.

« *Television tries to construct an ideal subject position which it invites us to occupy, and, if we do, rewards us with the ideological pleasure that is provided by experiencing, once again, that our dominant ideological practice, apparently, works: the meanings of the world and of our subjectivities that it produces appear to make sense. It is, therefore, the pleasure of recognition* » (Fiske 1987, 40-41).

Cela signifie que les représentations médiatiques permettent aux téléspectateur·ice·x·s d'éprouver du plaisir lorsqu'ils se retrouvent dans le sens escompté du contenu<sup>32</sup> et parviennent donc à s'identifier à celles-ci.

Pour en revenir au cas d'étude présenté ici, les entretiens ont révélé que les participant·e·x·s ne parviennent pas à s'identifier de manière individuelle aux *positions sujet* proposées par *RPDR*. Cependant, il est ressorti des entretiens que le visionnage de l'émission procure une source de plaisir importante malgré cette absence d'identification. Effectivement, la grande majorité des participant·e·x·s ont exprimé la sensation de bien-être qu'ils éprouvent en visionnant *RPDR*, une sensation qu'il est possible d'attribuer à plusieurs facteurs. En premier lieu, le plaisir est lié à la fois au format divertissant de cette émission de télé-réalité, dont le montage et les narratifs rythmés embarquent les participant·e·x·s, et à la fois au caractère divertissant des pratiques drag qui sont appréciées pour la mise en spectacle qu'elles produisent de manière artistique et créative. Puis, avant tout, les entretiens ont soulevé que le plaisir de percevoir des représentations drag se manifeste principalement à travers la production d'une identité communautaire qui renforce un sentiment d'appartenance chez les participant·e·x·s. Ainsi, il ne s'agit pas d'une reconnaissance individuelle qui est engendrée à travers le visionnage de l'émission, mais d'une reconnaissance collective et communautaire. Cette section vise alors à explorer la manière dont les participant·e·x·s produisent leur propre identité collective en regardant *RPDR*, toujours dans la continuité du processus d'initiation subculturelle et parfois à la suite d'une formation identitaire propre, et que, ce faisant, ils éprouvent du plaisir : le plaisir d'appartenir tout en étant différent·e·x·s.

Le rapport émotionnel qu'entretiennent les participant·e·x·s avec l'émission *RPDR* se manifeste différemment pour chacun·e·x·s d'entre eux. Pour certain·e·x·s, il s'agit seulement d'une émission comme les autres, comme pour Romain qui la perçoit comme une « émission de divertissement de fond », ou pour Abigail qui dit principalement chercher à se divertir.

---

<sup>32</sup> Dans une seconde partie de son travail, Fiske (1987) développe également l'idée que le plaisir puisse être éprouvé à travers une production de sens dissidente et contre-hégémonique. Dans le cadre de cette recherche, les données recueillies ne permettent pas d'infirmer ou de confirmer ce point de manière significative.

Cependant, d'autres participant·e·x·s semblent entretenir un lien émotionnel plus fort avec *RPDR*. Par exemple, Alec confie avoir un petit rituel où iel prend soin d'ellui en regardant un nouvel épisode, ce qui en fait son « moment de *self care* préféré ». Mallaury explique également que la découverte quotidienne d'un nouvel épisode est pour lui l'occasion de se retrouver avec lui-même : « Je me sens dans ma bulle. Franchement, c'est mon moment à moi [...] c'est mon plaisir ». Pour Inès aussi il s'agit d'une activité relaxante, à travers laquelle elle peut se réfugier lorsqu'elle va mal. Encore une fois, cette sensation de bien-être peut être liée à la simple distraction que procure une émission de divertissement, mais également à l'empreinte communautaire de *RPDR*. À titre d'exemple, la réponse de Kelly, lorsqu'il lui a été demandé comment elle se sentait en regardant l'émission, est particulièrement parlante : « Comment je me sens ? C'est une très bonne question, elle est difficile à répondre. Je me sens appartenir. Je me sens bien ».

La relation entre un sentiment d'appartenance et une sensation de bien-être évoquée par Kelly est un thème transversal qui s'est retrouvé dans plusieurs entretiens. Effectivement, lorsque les participant·e·x·s ont répondu à la même question, outre la mise en spectacle propre aux pratiques drag et leur format divertissant, tout·e·x·s ont fait coïncider les émotions positives ressenties aux différentes histoires individuelles et collectives que l'émission leur permettait de découvrir, comme on peut le voir à travers les propos d'Abigaïl :

*« Je trouve que c'est à la fois très bien rythmé et mine de rien, généralement toutes les personnes qui font du drag sont queer. Et du coup, forcément tout le monde a une histoire pas forcément facile. Et du coup, ça te fait découvrir plein de gens, plein de personnalités, plein d'histoires qui mine de rien peuvent être en parallèle avec la tienne ou des gens que tu connais. Et du coup, ça te fait des liens. Même si tu connais pas les personnes dans le privé, mais ouais ça te permet de créer un attachement, un lien ».*

Cet attachement que mentionne Abigaïl est alors celui qui permet de se reconnaître en tant que sujet LGBTQI+, et donc en tant que membre d'une communauté. Ceci est d'autant plus parlant lorsque les participant·e·x·s se sont exprimé·e·x·s sur leurs passages préférés d'un épisode type de *RPDR* : tou·te·x·s ont mentionné les séquences où les candidat·e·x·s entretiennent des discussions collectives où sont évoqués des enjeux sociaux propres à la communauté LGBTQI+, tels que les récits de coming out, les rapports familiaux conflictuels, ou les discriminations subies. Marie explique alors que les scènes où les candidat·e·x·s expriment leur vécu de marginalisation, notamment lors des préparations collectives dans le vestiaire, sont

toujours teintées de bienveillance malgré le caractère compétitif de l'émission. La positivité émanant des séquences évoquées par les participant·e·x·s a alors pour effet de renforcer un sentiment d'appartenance à la communauté LGBTQI+. Par exemple, pour Alec, c'est effectivement la mise en scène des liens de solidarité qu'il perçoit entre les candidat·e·x·s qui lui permet de construire un lien communautaire :

*« En regardant l'émission, du coup, j'ai vu que y avait pas mal une forme d'adelphité aussi. Y a pas mal de gens qui ont justement des backgrounds similaires qui se soutiennent. Et du coup, ça permet de parler de leurs sentiments et tout [...] Et ça leur permettait de faire des connexions, et de se soutenir et se comprendre, et se faire des amis proches aussi dans des situations similaires. Et j'ai trouvé ça beau. Et y a pas mal de moments où elles s'ouvrent sur leurs problèmes personnels, leurs sentiments, leurs passés, leurs trucs, et leurs histoires de coming out justement, leurs histoires et leurs connexions avec leur famille et tout ça. [...] D'une manière, ça m'a fait me sentir connecté·e plus à la communauté LGBT [...] ».*

De la même manière, pour Kelly, la représentation des liens familiaux qu'elle perçoit à l'écran intervient dans la création d'un sentiment d'appartenance, car elle y trouve un espace d'acceptation communautaire :

*« Ces moments émotionnels me marquent aussi parce que j'ai beaucoup de chance dans ma vie, mais j'ai des amis qui n'ont pas autant de chance que moi. Et ça fait chaud au cœur de se dire que y a ta famille de sang, mais tu peux aussi choisir ta famille. Et t'as des gens qui sont dans ton entourage qui veulent te comprendre, qui veulent t'accepter, et qui veulent partager avec toi. [...] C'est principalement pour ça que j'adore ces moments émotionnels. De se dire, on a pas tous la chance d'avoir une famille aimante et qui nous accepte, même si ça devrait être le cas. Enfin une famille de sang. [...] Mais y a des gens dans ce monde qui veulent nous comprendre, qui veulent nous accepter, et qui veulent être avec nous, qui veulent faire partie de notre vie, même s'ils partagent pas le même sang ».*

Dans le témoignage de Kelly, le sentiment d'être accepté·e·x en tant que personne LGBTQI+ est alors fortement associé à une sensation de plaisir. Un autre extrait, dans lequel elle exprime son ressenti sur l'émission, permet en effet de comprendre qu'il existe une relation entre le sens qui est produit au sujet des liens communautaires mis en scène et le plaisir qui est éprouvé :

*« Y avait vraiment une sensation de liberté de tu peux faire tout ce que tu veux, et les gens non seulement vont t'accepter, mais vont être là en mode : "Yeeees weeerk !" (rires). Enfin c'est principalement ça qui m'a plu de me dire, y a des endroits où tu es accepté. Quelle que soit ton*

*apparence, que tu sois fin ou gros, fine ou grosse, que tu sois hétéro, bi, gay... Enfin je sais pas, mais qui que tu sois en fait. Ça, ça fait chaud au cœur. Ça fait plaisir. Ça m'a fait plaisir de voir ça à une époque où il y avait rien d'autre qui ressemblait [...] ».*

Ainsi, c'est la mise en scène des liens d'appartenance qui semble être l'une des raisons principales de visionner l'émission pour les participant·e·x·s LGBTQI+ interrogé·e·x·s dans le cadre de cette recherche. Ceci est probablement lié à la manière dont l'émission se saisit du modèle de structure familiale non hétéronormée issu de la culture *ballroom* et du système des *Houses* et, ce faisant, construit un discours axé sur le soutien émotionnel intracommunautaire (Passa 2012). Effectivement, les séquences à travers lesquelles les participant·e·x·s ont indiqué ressentir une appartenance sont celles où les candidat·e·x·s confient leurs vécus difficiles et reçoivent un soutien émotionnel témoignant d'une acceptation au sein de la grande famille drag de RuPaul.

La relation émotionnelle que les participant·e·x·s entretiennent avec le contenu médiatique de *RPDR* se manifeste également lorsqu'ils distinguent les parcours de vie ascendants mis en scène dans l'émission. Effectivement, les images de candidat·e·x·s franchissant les échelons sociaux, par leur succès dans le monde du drag et la manière dont ils sont accepté·e·x·s au sein d'une grande famille drag, sont perçues comme porteuses d'un message positif. Cet extrait d'un dialogue avec Marie en est un exemple parlant :

*« M : Je suis souvent très émue, en fait, par les parcours que j'entends et puis surtout je suis toujours très émue quand il y a des remarques positives, parce que je vois l'émotion aussi de ces personnes quand elles reçoivent des critiques positives. Et [...] je me dis, c'est des personnes qui sont plutôt moquées, qui sont plutôt une minorité plutôt malmenée hein, surtout si en plus elles cumulent, et qu'elles sont noires. C'est qu'aux États-Unis c'est pas toujours hyper simple. Mais tout à coup d'entendre tellement de beaux compliments... Enfin, moi je suis souvent très, très émue dans ces moments-là, et dans les échanges à propos des familles, de ce qu'il se passe et tout ça. Donc je suis plutôt souvent assez prise dedans. Et souvent assez émue, mais parce que je trouve que c'est beaucoup de vécus douloureux transformés en fait.*

*Mi : Transformés ?*

*M : Positivement, finalement. Quand y a des compliments, et c'est valorisé, et ok t'as ramassé dans ta gueule pendant vingt ans, mais maintenant en fait on te félicite pour ce que tu fais et du coup ça, ça me touche beaucoup. [...] De voir que ça tourne et de voir le bien que ça peut faire. Je suis souvent assez émue par ça ouais ».*

Dans le cas de Marie, c'est donc la manière dont l'émission permet à certains individus issus de groupes subalternes de sortir de la marginalisation pour trouver un espace d'acceptation qui lui procure des émotions positives. Pour Alec, ces parcours d'ascension individuelle et sociale véhiculent également un message d'espoir :

*« Et aussi justement ils montrent l'évolution de la candidate. Au début elle osait pas trop faire des trucs, au final après elle a plus osé. Ou au début elle a fait cette tenue qui était vraiment pas bien, et là elle vient d'en faire une incroyable et tout. Et c'est assez cucul, mais je sais pas, ça me remplit d'espoir. Je suis là, ah ouais, c'est beau de voir l'évolution d'une personne, et maintenant elle a de la confiance en elle ».*

Par ailleurs, la représentation de divers parcours ascendants agit sur la manière dont les participant·e·x·s se considère en tant que personne LGBTQI+. En effet, comme le montre la citation d'Inès ci-dessous, alors qu'elle explique que le visionnage d'une telle émission a le potentiel « d'affirmer son identité queer », la mise en scène d'une diversité de personnalités issues de groupes marginalisés permet de s'affirmer en tant que sujet LGBTQI+ :

*« M : Et tu dirais que c'est quoi dans l'émission qui fait que ça peut aider justement à s'assumer, à s'affirmer ?*

*I : Parce qu'on a des personnes qui viennent de plein d'horizons différents. Il va y avoir des personnes noires, des personnes blanches, des personnes asiatiques, des personnes grosses, des personnes trans'. Y a vraiment une palette de personnes qui sont peu représentées à la télé et du coup le fait de les voir et qu'elles soient hyper mises en valeur ces personnalités-là et ces identités-là, ça peut permettre de vraiment se dire en fait c'est cool, y a des personnes qui sont fortes, qui font des trucs qui sont hyper forts. Que ça donne confiance quoi. Je trouve ça hyper chouette ».*

La représentation des liens de solidarité, de la notion de famille choisie, ou encore des parcours ascendants mentionnés par les participant·e·x·s ne semble pas uniquement renforcer un sentiment d'appartenance, mais également leur permettre d'obtenir une certaine reconnaissance sociale et politique. Effectivement, lorsqu'il a été demandé aux participant·e·x·s quel rôle l'émission pouvait occuper pour la communauté LGBTQI+, certain·e·x·s ont mis en avant l'enjeu profondément politique de la visibilité collective générée par l'émission :

*« Pour moi, ça a un grand rôle aussi d'humanisation. Je sais pas si ça se dit. Mais finalement je trouve très, très important qu'on les voie en dehors du drag aussi, quand elles se préparent notamment, parce que ça rend humain en fait. C'est des vraies personnes qu'il y a derrière et*

*c'est pas juste des dépravés. Et je trouve que c'est important aussi, justement de sortir de La Cage aux folles quoi » (Marie)*

*« Du coup, ça fait que dans l'audience je pense qu'il y a plein de gens cis et hétéros qui regardent. Et du coup, disons que ça normalise les personnes LGBTQ quoi. Genre, regarde c'est des êtres humains, ils ont aussi des expériences personnelles, etc. Je pense que par exemple y a des gens qui connaissaient rien sur les expériences des personnes LGBTQ qui ont regardé Drag Race, pour une raison ou une autre, peut-être par hasard, et qui vont comprendre des choses à propos de la communauté LGBTQ » (Alex).*

Pour Elise, cette reconnaissance est d'autant plus forte qu'elle est amenée par les personnes LGBTQI+ elles-mêmes et qu'elle leur permet de se raconter en leurs propres termes, bien que cette voix collective soit toujours médiée par la production de l'émission :

*« Le fait d'entendre ces histoires de personnes LGBT, c'est toujours des moments agréables, même si je trouve que c'est toujours un peu dramatisé avec la musique triste en fond. C'est ça qui me dérange un peu. Mais je trouve que c'est important d'entendre ces histoires et c'est super que ce soit autant mainstream d'avoir des personnes LGBT qui peuvent parler elles-mêmes de leur histoire et que ce soit pas des personnes cis-hétéro qui parlent d'histoires de personnes LGBT à leur place. Je trouve que c'est bien niveau réappropriation de comment on parle de nous-mêmes, comment on parle de la communauté LGBT [...] ».*

Ainsi, le plaisir ressenti par les participant·e·x·s n'est pas uniquement dirigé envers autrui, à savoir les candidat·e·x·s accédant au succès, mais il est également éprouvé pour soi-même. Dans cette perspective, *RPDR* est bien plus qu'une émission de divertissement pour la communauté LGBTQI+, il s'agit également d'une ressource qui permet d'exister en tant que sujet, en ce qu'elle permet de fédérer une communauté qui « se raconte à travers la pratique du drag<sup>33</sup> » (Ferrante 2017, 164, ma traduction). La construction identitaire collective qui découle du visionnage de *RPDR* est alors imbriquée au plaisir ; le plaisir de voir qu'il est possible d'être différent·e·x, d'être accepté·e·x, de résister à la discrimination ou simplement d'exister. Or, comme le montrera le prochain chapitre, cette sensation de plaisir peut être altérée lorsque les participant·e·x·s mobilisent leur subjectivité pour donner sens à l'émission et adopter des modes d'interprétation dissidents.

---

<sup>33</sup> Citation originale : “narrates itself through the practice of drag”

## 7. « Consommer » ou « déconstruire » des représentations drag ? Dynamiques de réappropriation et de négociation de l'hégémonie médiatique états-unienne

Les études sur la réception médiatique ont mis en exergue que si les médias avaient le potentiel de renforcer les croyances sociales en (re)produisant la culture dominante, les audiences ont également la capacité de se réappropriier les contenus médiatiques en mobilisant des procédés interprétatifs contre-hégémoniques. Dans cette perspective, il est possible de considérer l'agentivité de l'audience à produire un sens dissident de celui qui est escompté afin de résister à l'hégémonie des contenus. Ces dynamiques de réappropriation et de négociation des représentations hégémoniques peuvent être alimentées par les compétences (sub)culturelles des téléspectateur·ice·x·s (Gledhill 1997), notamment dans le cas des groupes subalternes (Staiger 2005), mais également à l'échelle du contexte local de la réception (Fiske 1987).

Le deuxième axe de cette analyse consiste ainsi à mettre en exergue la manière dont les participant·e·x·s à cette recherche mobilisent leurs propres compétences subculturelles, parfois inscrites dans le contexte local, pour (ré)interpréter les contenus de *RPDR* et développer une critique contre-hégémonique. Il sera avancé dans ce chapitre que les participant·e·x·s, lorsqu'ils visionnent une émission de télé-réalité sur les pratiques drag, ne consomment pas cette dernière, mais au contraire, ils déconstruisent les normes dominantes qui y sont représentées, ainsi que les enjeux de pouvoir sous-jacents à la production médiatique. La première dynamique dont il est question ici se situe autour de la déconstruction d'une représentation hégémonique des pratiques drag qui tend à (re)produire des standards de féminité imbriqués à des idéaux néolibéraux. Puis, la seconde dynamique est cristallisée autour de la déconstruction de l'agencement médiatique, faisant apparaître l'exploitation des récits LGBTQI+ par l'institution médiatique à des fins de marchandisation. Plus largement, les mécanismes de négociations qui seront mis en évidence ci-dessous feront apparaître une tension mêlant, chez les participant·e·x·s, un sentiment de plaisir et celui de la culpabilité. Cette ambiguïté émotionnelle révèle alors toute la problématique dont se saisit cette recherche : si l'émission *RPDR* permet aux participant·e·x·s d'exister en tant que sujet et en tant que communauté, elle reproduit néanmoins des normes et des oppressions contre lesquelles ils luttent.

### 7.1. Un modèle de féminité néolibéral : déconstruction d'une représentation hégémonique des pratiques drag à partir de compétences subculturelles

Les travaux sur la production des représentations dans *RPDR* ont mis en avant que les pratiques drag mises en scène dans l'émission sont imbriquées à des logiques néolibérales à

travers lesquelles les sujets issus de groupes marginalisés doivent faire fructifier leurs valeurs personnelles pour atteindre le succès (Chetwynd 2020 ; Feldman et Hakim 2020 ; Heller 2020). Bien que les parcours d'ascendance sociale représentés dans l'émission puissent être une source de plaisir importante pour les participant·e·x·s, en ce qu'ils leur confèrent une reconnaissance sociale et politique, ces mécanismes néolibéraux qui présentent la pratique du drag comme une plateforme d'accès à la gloire et au succès ont également été relevés par les participant·e·x·s, notamment à travers la représentation des pratiques drag produites dans l'émission. Certain·e·x·s d'entre eux ont effectivement questionné simultanément la beauté, la féminité et l'opulence caractérisant les représentations des pratiques drag dans *RPDR*, en dévoilant de ce fait la légitimation d'un modèle de féminité médié par les normes de genre et de classe.

Afin de faire apparaître l'agencement de ces normes à travers les représentations, les participant·e·x·s ont mobilisé des compétences subculturelles leur permettant de déconstruire les normes de genre, de classe, ainsi que leur imbrication. Ces compétences subculturelles peuvent être considérées comme l'ensemble des codes communs mobilisés par les membres d'un groupe social spécifique pour donner sens à des contenus (Gledhill 1997). Bien qu'aucune donnée sur le parcours de vie des participant·e·x·s n'ait été récoltée, ceci dépassant le cadre de cette recherche, ma propre socialisation au sein des milieux subculturels LGBTQI+ me permet néanmoins de repérer dans les entretiens des éléments langagiers<sup>34</sup> et des perspectives sociales et politiques propres à ces derniers. Effectivement, les éléments d'interprétation mobilisés par certain·e·x·s d'entre eux s'inscrivent dans une perspective qui attire l'attention sur les systèmes d'oppression et qui appelle à la déconstruction des normes qui en découlent. La production de sens étant codée dans le langage et se manifestant à travers des structures d'interprétation communes (Gledhill 1997), il est suggéré ici que les compétences subculturelles mobilisées par les participant·e·x·s découlent en partie d'une socialisation aux milieux subculturels LGBTQI+, qu'ils soient numériques ou non. Ce sous-chapitre vise ainsi à rendre compte de la manière dont ceux-ci se saisissent des compétences issues de leur expérience culturelle pour donner sens au contenu médiatique et faire apparaître un modèle culturel hégémonique qui légitime des formes de féminités standardisées, en termes de genre et de classe, et qui participe à invisibiliser les conditions matérielles précaires des groupes subalternes LGBTQI+.

---

<sup>34</sup> À titre d'exemple, il est possible de citer notamment les termes « cishet » (utilisé pour désigner les personnes cisgenres et hétérosexuelles), « adelphité » (une déclinaison neutre de fraternité/sororité), ou encore « afab/amab » (*assigned female/male at birth*, pour désigner le genre assigné à la naissance), faisant tous référence à des codes langagiers propres aux milieux LGBTQI+ et à leurs espaces digitaux.

La première caractérisation des pratiques drag de *RPDR* élaborée par les participant·e·x·s repose sur les normes de beauté et de féminité qu’iels perçoivent en regardant l’émission. Les analyses sur la construction médiatique des pratiques drag de l’émission *RPDR* ont tenté de montrer qu’elle avait pour effet d’en idéaliser une forme spécifique de la féminité : une féminité qui est « normativement attirante et reste dans la binarité du genre<sup>35</sup> » (Chetwynd 2020, 24, ma traduction). Les participant·e·x·s se sont également saisi·e·x·s de cette féminité normative lorsqu’iels ont discuté du type de pratiques drag qu’iels perçoivent dans *RPDR*. Pour plusieurs d’entre eux, ce modèle de féminité se construit notamment à travers la représentation d’un drag de concours (*pageant drag*) qui évalue la beauté et la féminité des candidat·e·x·s. On peut le voir dans les propos suivants, lorsqu’il a été demandé aux participant·e·x·s comment, selon eux, l’émission représente les pratiques drag :

« *Moi je vois ça comme le drag de RuPaul personnellement où clairement c’est une pageant, où vraiment c’est la beauté, la tenue, le maquillage. Enfin vraiment l’embellissement le plus possible. Ouais, c’est ça. Vraiment où il faut avoir des grosses fesses, une taille extrêmement fine et des gros seins* » (Abigaïl).

« *Je pense que dans les premières saisons c’était vraiment pas du tout, du tout représentatif, on était vraiment sur un drag hyper particulier et on représentait vraiment que ça. Et plus ça va, plus ça sort de ça un peu. Mais encore une fois, je trouve que parfois les jurys critiquent pas mal dès que ça sort d’un corps très féminin entre guillemets, ou de représentation avec des formes, etc. Dès que ça sort de ça, des fois, c’est un peu jugé négativement alors que moi je trouve ça justement hyper cool de pouvoir jouer avec ces codes-là et d’être dans complètement autre chose. Par exemple, on voit très peu de drag très club kid, vraiment pas du tout genré, vraiment plus créature, etc. On en voit très peu dans Drag Race. [...] C’est un drag qui reprend fortement les expressions de genre très féminines. On voit beaucoup des grosses poitrines, des hanches très larges avec des tailles très fines, des grosses perruques, du maquillage très classique qui féminise encore une fois le visage. [...] Un peu le pageant, le drag de concours, de concours de miss quoi. Ils appellent ça comme ça* » (Inès).

Ici, il s’agit pour ces participant·e·x·s de mettre en évidence les marqueurs corporels genrés qui constituent les normes de féminité reproduites à travers les pratiques drag du programme télévisuel. C’est aussi la binarité du genre qui est remise en question lorsqu’Inès confronte cette hyperféminisation à un type de drag qui ne cherche pas à reproduire les normes de genre, mais plutôt à se transformer en créature dégenrée.

---

<sup>35</sup> Citation originale : “normatively attractive and remains within the gender binary”

Marie se rapporte également à ces normes lorsqu'elle se réfère aux pratiques drag qu'elle perçoit dans *RPDR* qui se situent parfois, selon elle, dans l'imitation d'une forme de féminité normative :

*« Après, moi, se pose toujours la question de est-ce qu'on est toujours obligé d'illustrer les femmes comme ça ? Y en a pour moi que je trouve tellement soft dans leur drag que je perds la notion de drag. [...] Enfin, tu les vois, t'as l'impression que c'est pas un drag, c'est une personne qui pourrait sortir, marcher dans la rue et on la remarquerait pas forcément. Ça, ça me questionne plus. Ça me questionne plus parce que pour moi je perds ce côté justement, on y va, on exagère, on use du maquillage parce que c'est fun. Ces drags-là plus mesurés, quelque part me questionnent parce qu'elles sont plus mesurées, mais en même temps elles sont vraiment exactement ce qu'on attend d'une femme dans la société [...] ».*

Ainsi, pour Marie, certaines drag queens de l'émission ne se situent plus dans la performance exagérée des normes de genre propre aux pratiques drag, mais, au contraire, les reproduisent à travers un drag léger et féminisé. La reproduction des normes de féminité a également été évoquée par Romain :

*« L'émission quand elle représente le drag, elle représente du drag qui est généralement beau, féminin... Je veux pas dire classique, parce que pour moi c'est même pas une version classique du drag. Parce que si tu regardes le drag ou même en Europe, on appelait ça du transformisme. Quand tu regardes le transformisme, le but, quand tu les regardais, c'était pas aussi féminisé que ça l'est aujourd'hui. Et j'ai l'impression que ça essaie de créer cette représentation classique du drag en tout cas, qui est d'être féminin, d'être super bien maquillé, d'avoir des super belles perruques qui sont de plus en plus chères, de plus en plus travaillées. Ouais, on perd en fait le message politique qu'il y a derrière, parce que ça on n'en a pas parlé, mais le drag ça a souvent été très engagé, très politique ».*

Effectivement, selon Romain, les pratiques drag de *RPDR* ne se situe non plus uniquement dans l'imitation de la féminité propre au transformisme, mais surtout dans la reproduction des normes liées à la féminité, qui sont elles-mêmes intriquées aux canons de beauté. Toujours selon Romain, ce modèle de représentation s'accompagne alors d'une dépolitisation du message contestataire qu'il retrouve habituellement dans les pratiques drag. Ainsi, ces extraits d'entretien font apparaître la perception d'une représentation hégémonique des pratiques drag qui, parfois, ne permet plus à certain·e·x·s participant·e·x·s de retrouver le message qu'ils cherchent à travers ces dernières, à savoir la déconstruction des normes de genre. Dans un premier temps, les participant·e·x·s ont alors mobilisé leurs compétences subculturelles,

relevant ici d'une perspective permettant de rendre saillantes les normes esthétiques et binaires structurant la féminité.

Ces formes de féminité standardisées ont également été abordées par les participant·e·x·s au prisme des rapports de pouvoir qui se jouent entre les classes, soulignant ainsi un idéal de féminité qui s'articule au néolibéralisme. Par exemple, pour Alec, bien que l'émission présente différentes facettes de la pratique du drag sans être dans l'imitation du genre, elle participe malgré tout à maintenir les groupes défavorisés en bas de l'échelle sociale. On peut le voir dans la citation ci-dessous, lorsqu'iel s'exprime sur la manière dont l'émission représente les pratiques drag :

*« Je sais pas à quel point je peux me prononcer dessus, parce qu'à part de ce que j'ai vu de Drag Race, je connais pas assez le drag pour m'exprimer vraiment dessus. Mais j'ai l'impression que ça représente bien. Que ça représente justement que les drag queens c'est pas juste des hommes qui s'habillent en femme. Et que y a plein de skills derrière. [...] Du coup, ça montre à quel point le drag c'est large. [...] Bon, aussi une problématique qui est un peu soulevée – bon y a des participantes qui en parlent – mais ça coûte de l'argent de faire du drag, c'est cher. Et tu peux pas vraiment gagner ta vie dessus. Y en a quelques rares personnes qui peuvent. Mais c'est parce que, de base, je pense c'est soit vraiment elles ont du talent, elles ont eu de la chance, elles ont des connexions, soit elles avaient assez d'argent pour le faire. [...] Après le truc c'est qu'à cause de ça, y a rarement des participantes qui sont issues de la pauvreté qui montent jusqu'en finale en fait. Parce que justement elles ont pas 35 robes pour chaque occasion. [...] C'est le problème des classes quoi. C'est quand même les personnes de la classe moyenne, moyenne-haute et autres qui sont privilégiées ».*

Alec mobilise alors ici également ses compétences subculturelles, qui lui permettent cette fois-ci de faire apparaître les rapports de pouvoir entre les classes. D'autres participant·e·x·s ont également évoqué le caractère dominant des pratiques drag de l'émission. Par exemple, pour Elise, les représentations dans *RPDR* ont pour effet de construire ce qu'elle appelle « un drag élitiste » où il faut être parfait pour avoir du succès, c'est-à-dire être jeune, beau et avoir de multiples talents artistiques. De son côté, Romain qualifie ce drag de « validiste », à savoir : « du drag qui est beau, qui est perfectionné, qui est féminin, qui est plein de choses sauf le drag qu'on retrouve vraiment au niveau local ou les autres types de drag ».

En confrontant les pratiques drag émanées par l'émission aux pratiques locales, Romain met en exergue la discordance entre cette représentation hégémonique produite par les médias et les pratiques drag qu'il connaît à travers sa propre expérience. Ainsi, il ajoutera plus tard

dans l'entretien que cette représentation hégémonique ne permet pas de rendre compte des luttes réelles des personnes précaires qui pratiquent le drag actuellement :

*« Mais ouais, après on en a pas beaucoup parlé aussi, mais ils montrent ce drag comme avec des queens qui montrent des choses très belles, qui coûtent cher. C'est un show qui a de l'argent quoi. Et en fait c'est quelque chose qui est pas forcément montré, enfin qui est très loin de la réalité. Aujourd'hui, les personnes qui font du drag sont des personnes en situation précaire. Enfin moi je suis pas du tout dans ce cas-là, parce que j'ai la chance d'avoir un travail stable et d'avoir une situation stable. Mais c'est des personnes qui sont précaires. [...] Et le drag ça coûte cher, mais genre tellement cher (rires). Enfin, je veux dire rien que le maquillage, là moi j'ai dû dépenser peut-être 600-700 balles juste pour démarrer. C'est-à-dire rien que 300 balles de maquillage, parce que mine de rien il en faut quoi, plus les quelques tenues, plus tous les petits accessoires, les petits machins qui vont à côté. Et ça c'est une réalité qui est pas montrée beaucoup dans Drag Race. La galère des gens [...] ».*

Romain continue en dévoilant sa propre expérience au sein de la scène drag locale et précise les difficultés à recevoir un salaire et un traitement correct en tant que drag queen en dehors des États-Unis. En confrontant sa propre expérience des pratiques drag à celles représentées à la télévision, Romain accentue ainsi la discordance qui existe entre le modèle d'une féminité bourgeoise et néolibérale porté à travers des pratiques drag hégémoniques, à l'image d'une production médiatique états-unienne, et la réalité précaire dans laquelle évoluent les personnes pratiquant du drag au niveau local. Cette discordance, Mallaury exprime également l'avoir ressentie à travers sa propre expérience lorsqu'il met en avant les difficultés rencontrées en tant que drag queen débutante :

*« [...] il y en a plein de drags qui abandonnent, justement parce qu'elles ont pas les skills comme on voit à la télé. [...] Parce que c'est vrai que quand tu commences et que tu vois tout le monde hyper canon avec des tenues qui coûtent une blinde, des perruques qui coûtent une blinde, des maquillages vraiment très, très beaux, et que toi tu commences et que tu ressembles clairement à un vieux fou qui ressort du bois de Boulogne, tu te dis : "Ouais, c'est peut-être pas pour moi". Alors que non en fait, il faut juste de la patience ».*

Il ajoute plus tard que cette discordance est notamment provoquée par la face cachée de l'émission qui invisibilise les enjeux financiers sous-jacents à la pratique du drag :

*« Y a une grosse partie du drag qui est cachée. Le temps que ça prend. C'est énorme. Des fois je peux passer deux jours à coiffer une perruque. Quand tu vois dans l'émission qu'elles ont je sais pas combien de perruques hyper bien coiffées, t'imagines même pas ça. Le budget aussi qu'il y a*

*derrière, parce que quand tu commences le drag t'imagines pas l'impact budgétaire que ça a. [...] C'est vraiment très, très cher. Je pense ça c'est le truc qu'on parle pas tant dans Drag Race, parce que l'argent reste un sujet très tabou. C'est vraiment les trucs cachés dans Drag Race, le temps que ça prend et l'argent ».*

Ainsi, pour Mallaury, les représentations hégémoniques perçues à travers la télévision peuvent constituer un obstacle dans la pratique du drag. Cependant, selon la jeune drag queen, il est possible d'acquérir des compétences pour se rapprocher de l'idéal médiatique, et ce malgré les coûts qui en découlent. Alors que Romain semble chercher à prendre de la distance avec cet idéal médié par des formes de féminités néolibérales, Mallaury semble plutôt espérer améliorer encore son savoir-faire pour ressembler aux figures qu'il voit à la télévision. Cependant, en mobilisant leurs propres connaissances de la scène drag locale et de leur expérience au sein de celle-ci pour interpréter le contenu médiatique, tous deux mettent en exergue les zones d'ombre de l'émission qui glamourisent les pratiques drag et, ce faisant, occultent la réalité précaire des communautés qui les pratiquent.

Les différents propos amenés ci-dessus font état d'une interprétation contre-hégémonique des pratiques drag états-unienne, telles que représentées dans *RPDR*, qui replace celles-ci dans leur contexte de production. Ce contexte de production, traversé par des enjeux néolibéraux, a alors pour effet de construire des représentations drag féminines, belles et opulentes aux yeux des participant·e·x·s. De ce fait, le type de féminité idéalisé dans le programme télévisuel ne participe pas uniquement à reproduire des standards de beauté hyperféminisés, mais est également « étroitement lié au pouvoir d'achat<sup>36</sup> » (Chetwynd 2020, 30, ma traduction). Les participant·e·x·s font alors apparaître un type de féminité hégémonique à travers lequel les normes de genre et de classe s'imbriquent pour légitimer des standards bourgeois et néolibéraux. Cet idéal s'inscrit plus largement dans un modèle culturel hégémonique qui participe, d'une part, à reproduire les inégalités de classe, et d'autre part, à invisibiliser les conditions précaires qui structurent les vécus LGBTQI+. En mobilisant leurs compétences et expériences subculturelles, les participant·e·x·s ont alors rendu compte de l'hégémonie médiatique états-unienne en déconstruisant les normes qui en découlent et en soulignant les spécificités du contexte local.

Cependant, si les participant·e·x·s font apparaître cette représentation hégémonique des pratiques drag, cela ne les empêche pas de trouver dans l'émission des formes de drag

---

<sup>36</sup> Citation originale : "tightly related to purchase power"

alternatives qui font passer des messages politiques à leurs yeux. Par exemple, alors que Romain déplore la perte politique qui accompagne l'émergence de ce modèle hégémonique, il évoque cependant certaines performances engagées dénonçant notamment les violences faites aux personnes racisées. De la même manière, Abigail oppose les pratiques drag véhiculées dans *RPDR* à des pratiques qu'iel qualifie de « militantes », à travers lesquels les normes de beauté sont déconstruites. Or, iel exprimera dans l'entretien collectif, en visionnant un extrait d'une *lip sync battle* entre deux candidat·e·x·s aux styles très différents (Annexe V, extrait n°2), que la diversité des styles de drag mise en lumière dans l'extrait lui permet de déconstruire les normes imposées par les canons de beauté :

*« C'était les deux fois des personnalités très différentes, avec Brooklyn qui a une beauté très normée et Yvie qui est beaucoup plus dans le côté dérangeant et artistique performatif du drag. Ça met beaucoup en lumière mes propres biais que je sais que j'ai aussi personnellement, parce que j'aurais tendance au premier coup d'œil de préférer une drag qui est mieux maquillée, qui a des plus beaux habits, et du coup, ça me reflète aussi mes propres biais que je peux avoir, pour essayer de déconstruire ça ».*

Ainsi, les participant·e·x·s attribue malgré tout une dimension diversifiée aux pratiques drag de l'émission qui, bien qu'elles s'inscrivent majoritairement dans un modèle culturel hégémonique, leur permettent malgré tout de déconstruire certains codes sociaux.

Finalement, bien que l'émission *RPDR* ait été un agent d'initiation aux pratiques drag pour les participant·e·x·s, ces dernier·ère·x·s développent néanmoins leur propre critique des représentations hégémoniques au prisme de leurs compétences subculturelles, issues d'une socialisation à détecter les systèmes d'oppression pour les déconstruire. Par conséquent, ces éléments font apparaître que l'émission de télé-réalité, en plus d'être un véritable outil qui permet de donner sens à son identité, ses pratiques et son appartenance, est déconstruite par les participant·e·x·s, et non pas uniquement consommée. Dans la prochaine partie, il sera question de rendre compte que cette posture critique adoptée par les participant·e·x·s est d'autant plus saillante lorsqu'elle est déployée au sein de discussions collectives.

## 7.2. Sous les paillettes, l'exploitation : déconstruction collective de la récupération médiatique des subcultures LGBTQI+

Le chapitre précédent a mis en évidence que les participant·e·x·s, lorsqu'iels font sens de l'émission, s'engagent dans un processus de déconstruction du contenu médiatique, à travers lequel des compétences subculturelles sont mobilisées. La notion de déconstruction est volontairement amenée ici, non pas pour la substituer au concept de *décodage* développé par

Hall (2006), mais pour rendre compte de la spécificité des procédés interprétatifs adoptés par le groupe subculturel dont il est question ici. Effectivement, cette notion de déconstruction fait référence à une terminologie issue des milieux subculturels LGBTQI+, au sein desquels des outils théoriques peuvent être acquis pour détecter les normes et les rapports de pouvoir afin de défaire leur fondement. Ainsi, à travers la notion de déconstruction, il est non seulement question de s'écarter d'une lecture en termes de consommation, mais également de mobiliser un langage adapté à ces communautés.

Dans ce chapitre, il sera alors question de rendre compte de la manière dont le dispositif de recherche renforce d'autant plus le processus de déconstruction des contenus médiatiques, notamment par le biais de l'entretien collectif. De plus, il s'agira de montrer comment les participant·e·x·s déconstruisent également l'agencement médiatique propre à une émission de télé-réalité pour mettre en évidence l'exploitation des valeurs subculturelles LGBTQI+ à des fins de divertissement et de marchandisation.

#### 7.2.1. Émergence d'une voix politique collective : le dispositif de recherche comme outil réflexif pour les participant·e·x·s

La relation d'enquête, à travers les entretiens, peut être considérée comme « la rencontre entre “une offre de parole” [...] et une “disposition à parler” » (Mauger 1991, 130). Dans cette perspective, cette « offre de parole », bien qu'elle puisse relever d'une sollicitation plus ou moins intrusive, est alors saisie de manière consciente, et parfois intéressée, par les participant·e·x·s à l'enquête. De ce fait, ces dernier·ère·x·s ont souvent de bonnes raisons d'accepter la sollicitation des chercheur·e·x·s, dont il convient d'identifier les modalités afin de mieux comprendre l'objet de recherche (Papinot 2014). En s'intéressant aux motivations des participant·e·x·s à prendre part à cette recherche, ainsi qu'au rapport qu'ils ont entretenu avec celle-ci, il est possible de mettre en lumière que le dispositif de recherche permet de renforcer la dimension active du visionnage d'une émission de télé-réalité. En effet, dans le cadre de cette recherche, les participant·e·x·s, en prenant part à un entretien individuel, puis pour certain·e·x·s à un entretien de groupe, se sont engagé·e·x·s dans un processus réflexif sur leur propre perception de *RPDR* dont il convient de rendre compte ici.

Bien que les participant·e·x·s n'aient pas toujours exprimé explicitement les raisons de leur coopération, il est possible de tirer certaines déductions à partir de quelques fragments de discussion ayant eu lieu pendant et hors des entretiens individuels. Seul un participant a directement explicité les raisons pour lesquelles il m'a contacté. Il s'agit de Romain qui, tout du long de l'entretien individuel, a développé un argumentaire critique des enjeux de la médiatisation des pratiques drag et des aspects néolibéraux associés à l'émission. Il explique

alors que, pour lui, il est nécessaire de nuancer la parole d'autres membres de la communauté LGBTQI+ au sujet de *RPDR*, qui risquerait de rendre compte uniquement des aspects positifs de l'émission. À la fin de l'entretien, alors que je lui dis qu'il est la première personne que je rencontre à porter ce discours, il déclare que c'est ce qui l'a poussé à répondre à mon annonce : « [...] C'est pour ça que pour moi c'était important de participer à ça. Je me suis dit : "Faut que je dise quelque chose, il faut que je le dise !" (rires) ». Ainsi, les motivations de Romain sont d'ordre militant et visent à faire entendre une voix qu'il pense être marginale au sein de la communauté LGBTQI+. Cette dimension militante se retrouve également dans les propos d'Abigaïl, d'une manière plus dirigée, qui exprime à plusieurs reprises son désaccord profond avec RuPaul, l'hôte de l'émission, en l'accusant d'« appliquer d'autres oppressions », notamment en exploitant les populations autochtones des États-Unis via l'extraction de gaz et de pétrole par fracturation hydraulique (*fracking*) au sein de sa propriété. Lors de la clôture de l'entretien, lorsque je demande à Abigaïl s'il désire ajouter quelque chose, sa réponse laisse sous-entendre que l'entretien a été une opportunité pour faire entendre sa voix militante : « Non, j'ai pu placer ma connaissance de ce qu'il fait subir aux Natifs américains ».

Si le discours militant de Romain était déjà élaboré avant la participation à la recherche, il semble que pour d'autres participant·e·x·s, l'émergence d'une voix politique s'est construite progressivement en participant à la recherche. Effectivement, dans plusieurs entretiens individuels se sont retrouvés des ressentis en contradiction, qui d'une part exprimaient le plaisir éprouvé lors du visionnage et un sentiment de malaise face à certains enjeux politiques sous-jacents à la production de l'émission. Cette tension, qui fera l'objet d'une analyse plus complète dans la suite de ce septième chapitre, a été d'autant plus accentuée lors de l'entretien collectif, auquel Abigaïl, Alec, Elise et Marie ont participé. Ces quatre participant·e·x·s avaient déjà évoqué certains aspects politiques qui les rendaient mal à l'aise lors des entretiens individuels, cependant leur voix critique et politique s'est particulièrement manifestée lors de l'entretien collectif. Ceci est probablement dû à deux dimensions propres au dispositif de recherche. D'une part, cet entretien constituait une opportunité pour les participant·e·x·s de visionner à nouveau des extraits et d'y réagir directement, plusieurs semaines après avoir pu verbaliser leur ressenti en entretien individuel. D'autre part, il s'agit de la dimension réflexive propre aux entretiens collectifs, qui permet de confronter les individus à un autre point de vue que le leur, qui plus est, le point de vue d'autres membres de la communauté LGBTQI+.

Cette voix critique émerge alors à travers une discussion collective à propos des enjeux politiques propres au format de la télé-réalité, des rapports de pouvoir entre une grosse

production médiatique et un groupe subalterne, ainsi que la portée militante des messages véhiculés dans l'émission. Ces éléments de discussion ont également été utilisés pour confronter le plaisir éprouvé à travers l'émission, un aspect qui était pourtant plus saillant dans les entretiens individuels. Ainsi, pendant l'entretien collectif, les participant·e·x·s ont soutenu une posture critique et politisée, en se détachant progressivement d'une attitude de seul·e·x·s consommateur·ice·x·s. Les participant·e·x·s à l'entretien collectif ont elleux-mêmes pris conscience de l'émergence de cette voix politique, comme on peut le voir dans l'extrait ci-dessous, lors duquel il leur est demandé si la participation à la recherche avait eu un effet sur leur perception de l'émission :

*« Marie : Oui. Je pense. Alors pas fondamentalement, mais je dirais que forcément ça m'a amené à plus me questionner. Et à essayer de mettre un peu de côté le côté divertissement justement et essayer de voir ce qu'il y avait en plus du divertissement. Ce que j'avais déjà fait en regardant, mais en regardant une nouvelle fois et en me disant, mais vraiment si y a quelqu'un qui fait un travail de master là-dessus, c'est qu'il y a peut-être des choses à voir un peu plus profondément [...].*

*Alec : Je dirais qu'avec les discussions qu'on a eues aujourd'hui là... Y avait des choses [...], je l'avais remarqué pendant que je regardais Drag Race dans le passé et tout. Mais y avait une partie de moi qui était un peu en train de l'ignorer [...]. Même si j'étais au courant, parce que là quand on a parlé y a rien qui m'a choqué [...]. Enfin je savais, mais c'est juste je l'avais un peu ignoré dans ma tête. [...] Ouais, un regard plus critique sur l'émission en fait. [...] J'avais déjà pensé ça avant, mais [...] pas activement. [...].*

*Elise : Moi je pense que c'est pas mal la même chose. J'avais déjà pas mal réfléchi à ce que je trouvais problématique avec cette émission et essayé d'avoir un regard plus critique. Mais je pense que le fait d'en avoir parlé beaucoup (rires) et d'avoir été plus en profondeur et tout ça... Je pense que je regarde plus de la même manière maintenant la série et surtout les motivations derrière la production de cette série. Ouais je pense que je suis beaucoup plus critique [...].*

*Abigaïl : Ouais, enfin globalement c'est pareil. C'est vrai que je connaissais déjà toutes les problématiques autour de RuPaul lui-même, et même si on en apprend encore un peu tous les jours, voilà. Mais c'est vrai que j'avais jamais vraiment activement réfléchi au problème de voyeurisme, au problème que posait l'influence de la production [...] ».*

Ainsi, cet extrait met en exergue que les participant·e·x·s, en déployant progressivement au cours de la recherche une voix politique et collective, renforcent leur statut d'audience active. Iels le disent elleux-même : les entretiens leur ont permis de réfléchir de manière plus

« active », pour avoir un point de vue plus « critique ». Ce dispositif de recherche leur a alors permis de renforcer une posture réflexive sur leur pratique de visionnage, en se positionnant de plus en plus en audience active. Ce processus réflexif émane non seulement de l'existence même de cette recherche, comme le mentionne Marie, mais également dans son dispositif propre encourageant les participant·e·x·s à réfléchir collectivement pour mettre de côté leur casquette de consommateur·ice·x·s. En allant plus loin, il est possible de suggérer que le renforcement de cette voix politique fait également partie du processus à travers lequel les individus construisent leur subjectivité, et ici, particulièrement une subjectivité collective, dans la continuité de leur construction en tant que sujet LGBTQI+, notamment en mettant conjointement en action leur capacité à déconstruire.

### 7.2.2. Du plaisir à la culpabilité : conscientisation des logiques marchandes sous-jacentes à la médiatisation des pratiques drag

Au cours des entretiens individuels, lorsque les participant·e·x·s ont exprimé les émotions positives qu'ils ressentaient, notamment à travers le caractère divertissant de l'émission et le plaisir d'y trouver des représentations auxquelles s'identifier collectivement, il en est ressorti que ce plaisir est en partie lié au format de la télé-réalité. En effet, non seulement le dynamisme du montage et de l'émission a été mentionné dans les entretiens comme une source de divertissement, mais ce format est également l'un des médiums à travers lequel les histoires individuelles et collectives sont racontées, ce qui permet ensuite aux participant·e·x·s de former une identité collective.

Pourtant, presque tou·te·s·x les participant·e·x·s ont exprimé à un moment ou à un autre un certain malaise par rapport au format de la télé-réalité en mettant en avant la dimension construite de l'émission par l'intermédiaire du montage, notamment à cause de l'influence de la production sur la mise en scène des histoires LGBTQI+, ainsi que sur l'accentuation des conflits entre les candidat·e·x·s. Bien que les participant·e·x·s occupent une posture de distanciation face au caractère véridique de l'émission, cela ne semble pas affecter le plaisir qu'ils ressentent à visionner les différentes histoires qui y sont relatées. Ainsi, outre l'influence du montage et de la production sur la mise en récit des histoires par les candidat·e·x·s, les participant·e·x·s n'ont, de manière générale, pas contesté la véracité des témoignages qu'ils découvrent à travers l'émission. Les propos de Kelly constituent un exemple pertinent pour soutenir ce point :

*« Il y a un petit côté à prendre avec des pincettes. Y a du montage, y a de l'édition. [...] Mais y a pas tout qui est fake. J'aime aussi parce que quand elles partagent justement, c'est ce que je*

*préfère, quand elles partagent des difficultés de leur vie, des diagnostics, il y en a une qui a eu le cancer, l'autre ses parents sont décédés, ce genre de chose, où justement souvent il y a des larmes, ça par contre, c'est beaucoup plus vrai, c'est ce qui me plaît beaucoup plus dans ce genre d'émission. C'est ce que je veux voir, c'est du vrai, c'est du difficile. La vie c'est pas toujours tout rose. C'est pas on est millionnaires et on a du fric et tout est rose et tout va bien. Non, c'est difficile, et on struggle, mais on se relève ! (rires). Donc je trouve que y a pas tout qui est faux, mais y a quand même une partie à prendre avec des pincettes ».*

Ici, bien qu'il y ait déjà une conscience de l'existence d'un agencement médiatique, cela n'empêche pas Kelly de trouver du plaisir à découvrir des récits LGBTQI+. Cette dualité est également visible chez les autres participant·e·x·s et est plus ou moins marquée selon les entretiens, notamment en fonction du niveau d'étude. En d'autres termes, la tension émergeant ici est particulièrement marquée dans le discours des personnes ayant obtenu un diplôme d'études supérieures ou étant en cours de formation universitaire<sup>37</sup>. L'analyse groupée des entretiens individuels révèle alors les prémisses d'une tension qui sera développée de manière critique et contre-hégémonique par les participant·e·x·s lors de l'entretien collectif : une tension entre le plaisir d'obtenir une reconnaissance sociale et politique et la culpabilité entraînée par la conscientisation des conditions de production sous-jacentes.

La dimension de la culpabilité est d'abord apparue dans les entretiens réalisés avec Elise et Alec, qui ont tou·te·x·s deux confié se sentir parfois coupables de visionner *RPDR*, en raison des rapports de pouvoir exercés par l'institution médiatique sur les candidat·e·x·s qui doivent accepter des conditions de travail difficiles pour que l'émission soit produite. Elise et Alec mentionnent ainsi les contraintes exercées sur les candidat·e·x·s, telles que l'isolation totale du monde extérieur pendant le tournage, les pressions émotionnelles liées au rythme accru de la compétition, ainsi qu'une faible protection du droit du travail et un salaire jugé précaire. Pour Alec, la prise de conscience des conditions de production sous-jacentes entrave parfois le plaisir qu'il trouve habituellement dans le visionnage de l'émission : « Des fois je me sens un peu coupable de consommer ce contenu, parce que je suis là, ah ouais, je suis en train d'alimenter une machine qui un peu fait du mal à des gens quoi » (Alec). Dans la même perspective, Elise perçoit *RPDR* comme un « *guilty pleasure* » (plaisir coupable) en imputant sa culpabilité aux enjeux éthiques découlant de la production de l'émission :

---

<sup>37</sup> Il semble toutefois important de noter que les personnes ayant pu/voulu participer à l'entretien collectif sont également celles qui ont eu accès aux études supérieures, et de ce fait, la voix des participant·e·x·s ayant un autre statut socio-professionnel n'a été entendue que de manière individuelle, en dehors du dispositif collectif de la recherche.

*« E : Je pense que c'est un peu un guilty pleasure [...] »*

*M : [...] pourquoi guilty ?*

*E : Parce que... (rires) C'est une très bonne question. Parce que j'ai quand même un peu l'impression quand je regarde ça de me faire avoir par les personnes qui écrivent cette série. C'est un peu, j'ai pas envie de dire de la manipulation, mais presque, pour qu'on continue à regarder. C'est aussi mettre des artistes dans des situations effroyables pour participer à ça. Quand iels en parlent après, ok l'expérience horrible, bon c'est génial pour ma carrière, mais sur le moment c'était pas drôle quoi, le stress. Et le fait de participer au fait que des personnes soient mises dans des situations si peu agréables pour réussir, c'est... C'est cool pour les personnes qui réussissent, c'est génial, mais moi ça... Ouais, enfin j'aurais bien voulu connaître tous ces artistes sans avoir eu à passer par ça, mais en même temps j'apprécie regarder. Au final, c'est des personnes qui souffrent un peu pour mon divertissement. C'est pour ça que je considère ça comme un guilty pleasure ».*

Au cours de l'entretien collectif, les interprétations d'Alec et Elise ont ainsi imprégné la discussion du groupe. C'est en effet Alec qui amène pour la première fois la dimension scriptée et le poids de la production sur les récits LGBTQI+, après avoir visionné deux séquences où deux candidat·e·x·s annoncent leur transidentité (Annexe V, extraits n°3 et n°4). Cette première intervention donne alors le ton de toute la discussion collective qui s'ensuit, puisqu'elle aboutira au développement d'une réinterprétation commune des représentations véhiculées à l'écran. Effectivement, alors que dans les entretiens individuels l'accent est mis sur le sentiment d'appartenance, la participation à l'entretien collectif a permis aux participant·e·x·s de s'engager dans un processus de négociation, au cours duquel se produit une distanciation avec le contenu médiatique. Ainsi, comme le montre l'extrait ci-dessous, l'objet de cette négociation se situe dans la tension entre la visibilité conférée par les représentations LGBTQI+ et les coûts à payer pour qu'elles puissent être diffusées :

*« Alec : D'un côté c'est cool de voir des gens trans' qui parlent du fait qu'iels sont mieux en ayant réalisé qu'iels sont trans'. Et d'un côté à chaque fois, vu que c'est à la télé et tout [...] C'est un peu genre : "On est toujours à la télé, du coup c'est cool ton coming out, tes émotions, mais nous on veut montrer ça à la télé et on veut que ce soit montrable à la télé", tu vois ? J'ai un peu cette impression que [...] y a quand même pas mal de sensationnalisme [...]. Enfin, je sais pas à quel point c'est scripté (rires). Et du coup, à chaque fois je me demande qu'est-ce que vraiment ressentent les personnes, si vraiment elles ont envie d'en parler ou si c'est plutôt la production qui les a un peu poussées à en parler et qu'elles ont fait : "Bon ok, alors je vais en parler" [...]*

*Marie : Moi je te rejoins un peu. Je trouve qu'avec Sonique... Enfin moi j'étais hyper mal à l'aise. Surtout qu'elle le dit en fait qu'elle veut pas en parler et que c'est personnel. Et finalement elle craque, et on lui dit de revenir, donc elle en parle, mais c'était assez clair hein que c'était un "non" à la base. [...] Mais effectivement j'étais pas hyper à l'aise [...]*

*Elise : Ouais, moi je trouve que c'est vachement... Je me souviens la première fois quand j'ai vu la saison deux pour la première fois quand j'avais, je sais pas, 13-14 ans [...]. Enfin quand j'étais ado et c'était un moment qui était quand même assez fou pour moi, parce que c'étaient des questions que je me posais à cette époque-là. Mais maintenant quand je vois ça je trouve ça horrible. Tous les stéréotypes sur les femmes trans' qui sont utilisés. [...] C'est vraiment des questions intrusives qui sont posées par RuPaul qui lui force à parler. [...] Je me souviens quand j'ai vu la saison deux pour la première fois, que j'ai vu cet épisode avec Kylie, moi ça m'a beaucoup aidé parce que c'est la première fois que je voyais une femme trans' à la télé. Et du coup ça m'a donné un peu des idées de ce que mon futur pouvait être, du coup c'est vraiment un moment qui est quand même gravé de manière assez positive dans ma tête. Mais quand je revois ça maintenant, c'est tellement problématique comme extrait. Y a tellement de choses qui sont pas acceptables dans ce moment. Mais voilà, c'est comme ça (rires).*

*Abigaïl : [...] Oui, forcément il y a le problème de c'est diffusé au public, et du coup faut expliquer au public, et si tu veux pas expliquer c'est dans ton contrat, du coup tu dois en parler. Et du coup, il y a tout le problème de la prod' et de ce que tu veux pas parler, ce qu'on te pousse un peu à faire. Et en même temps je pense que dans ta tête ça doit être un peu, ouais, mais du coup si j'en parle – comme Elise elle dit – ça donne un "role model" parce que c'est pas une représentation qu'on a dans les médias en général. Et du coup forcément, savoir que ça va faire du bien potentiellement à des gens c'est bien, mais ça te met mal toi aussi et du coup, je pense que c'est un équilibre difficile à trouver pour les personnes dans ce cas-là. Et avec en plus le poids de la production derrière, ça doit pas être simple ».*

Ici, les récits qui permettent habituellement de se rassembler sous un qualificatif communautaire sont réexaminés à la lumière des rapports de force existants entre ceux qui les énoncent et ceux qui déterminent leurs conditions d'énonciation. Effectivement, lorsque les quatre participant·e·x·s expriment un certain malaise avec les séquences visionnées, iels mettent en avant le caractère exploitant sous-jacent à la visibilisation de la parole LGBTQI+, impliquant alors des logiques marchandes structurant la production médiatique. Cette exploitation des récits est pourtant négociée dans la discussion, puisque, comme l'indiquent les propos d'Elise particulièrement, elle est perçue comme étant presque nécessaire, étant donné le manque de représentations médiatiques LGBTQI+. Effectivement, comme il a été montré dans le chapitre précédent, l'émission de télé-réalité *RPDR* est une ressource qui permet non

seulement de donner sens à son identité, son appartenance et ses pratiques, mais également d'exister en tant que sujet LGBTQI+. Ainsi bien que les participant·e·x·s remettent en question la transformation de ces récits en spectacle, iels reconnaissent, malgré tout, les bénéfices personnels et collectifs apportés par cette mise en récit forcée ou manipulée.

La critique de la mise en spectacle des vécus LGBTQI+ est particulièrement accentuée dans une seconde partie de l'entretien collectif, au cours de laquelle les participant·e·x·s ont visionné une séquence où l'un des candidat·e·x·s confie aux jurés de l'émission et aux téléspectateur·ice·x·s avoir été abandonné par sa mère en étant enfant et exprime la profonde détresse qu'il ressent face à ce traumatisme. À ceci, RuPaul rétorque : « *You know, we as gay people, we get to choose our family. [...] I'm your family. We are a family here. I love you* » (Annexe V, extrait n°5). Cette séquence est représentative de l'accent que l'émission porte sur la notion de famille drag, RuPaul y incarnant la figure de mère dont le rôle est d'apporter un soutien émotionnel à tou·te·x·s les candidat·e·x·s, et particulièrement à ceux ayant été rejeté·e·x·s par leur famille biologique. Ainsi, se joue dans cet extrait la mise en scène des liens d'appartenance communautaire, offrant aux candidat·e·x·s et aux téléspectateur·ice·x·s un modèle familial non hétéronormatif dans lequel se réfugier. Ce message rassembleur, cependant, a été à nouveau interprété au cours de la discussion collective et le sentiment de malaise est accentué chez les participant·e·x·s. Alors qu'Abigaïl emploie le terme de « performance de la souffrance » pour qualifier les mécanismes en jeu dans l'extrait proposé, Marie amène la notion de « voyeurisme » pour se référer à la manière dont l'émission met en récit les vécus douloureux des candidat·e·x·s LGBTQI+. La notion de voyeurisme est alors associée à une sensation de malaise par Marie qui déclare avoir été énervée pendant le visionnage. Pour Elise, la mise en scène des traumatismes des candidat·e·x·s se heurte alors à la notion même de famille telle qu'elle est amenée dans l'émission :

*« Je trouve que ces moments émotions ou comme ça, je me demande toujours si c'est... Enfin, ils les forcent un peu à parler de leurs traumas. Je trouve, dans le cas de Roxxy Andrews, c'est vraiment quelque chose de très fort, de s'être fait abandonner par ses parents, c'est vraiment un traumatisme. Et de devoir parler d'un traumatisme comme ça face caméra à un gros moment de stress où elle va potentiellement se faire éliminer quelques minutes juste après, c'est mettre tellement de pression et demander tellement à une personne. Et après en plus RuPaul dit qu'ils sont tous une famille et tout ça. Mais jamais je ferai ça à quelqu'un de ma famille de mettre autant de pression sur une personne au point où elle va craquer, et après lui demander de parler de ses plus gros traumatismes. C'est tellement malveillant en fait. Mais c'est ça qui fait de la télé-réalité intéressante, j'imagine. [...] Mais après, y a aussi ces messages qui sont super choux, en tant que*

*personne LGBT on choisit notre famille et tout ça, c'est des messages qui sont vrais et il y a beaucoup de personnes qui y trouvent refuge dans tout ça. Je pense pas que ce soit le cas dans RuPaul's Drag Race, je pense pas que ce soit une famille, je pense que c'est une compétition. [...] Mais je pense qu'il y a quand même beaucoup de personnes LGBT qui s'identifient à ça et qui ont besoin de ces familles qui se construisent elles-mêmes [...] ».*

Les propos d'Elise viennent accentuer le rapport d'exploitation mis en évidence en première partie de la discussion de groupe. Ici, ce sont les éléments des subcultures LGBTQI+, cristallisés dans ce cas de figure autour des familles drag, qui sont exploités à des fins de marchandisation. Lorsqu'Elise rend compte de la tension qui se joue au sein de cet extrait, qui oppose d'une part les liens communautaires forts portés par les familles drag et d'autre part une mise en scène de la souffrance, elle met effectivement le doigt sur le processus de marchandisation des codes et valeurs subculturels LGBTQI+ qui transforme ces derniers en un bien exploitable. Comme Ferrante le met en perspective, « dans le contexte de la famille drag, les actes de soins mutuels sont produits comme des actes de rébellion et comme des moyens puissants de pratiquer l'affection à travers des réseaux de confiance qui ne sont pas reconnus comme tels par la société<sup>38</sup> » (2017, 154, ma traduction). La famille drag peut alors être pensée en tant que stratégie de résistance à un modèle familial basé sur l'hétéronormativité et la filiation qui exclut certains individus en raison de leur identité de genre ou sexuelle. Or, ce que mettent en évidence les participant·e·x·s ici, c'est que l'exploitation par l'institution médiatique de cette stratégie de résistance a pour conséquences de simultanément (re)produire une forme de violence sur les groupes subalternes, ainsi que de provoquer une perte du sens profond de ces valeurs familiales alternatives.

Cette perte, les participant·e·x·s l'inscrivent plus largement dans la manière dont l'émission se saisit des enjeux sociopolitiques LGBTQI+ actuels pour attirer une plus grande audience. Par exemple, Abigail exprime ses doutes quant aux réelles intentions de la production à faire passer des messages politiques et lui infère un agenda capitaliste. De son côté, Elise explique que si l'émission rend compte de certains enjeux politiques importants, tels que la violence contre les communautés LGBTQI+ et racisées, ceux-ci ne sont traités qu'en surface sans que des pistes d'actions concrètes et collectives ne soient suggérées. À la fin de l'entretien collectif, les participant·e·x·s en concluent alors que la dimension militante qu'iels perçoivent

---

<sup>38</sup> Citation originale : "In the drag family context, acts of mutual care are produced as acts of rebellion and as forceful ways of practicing affection through networks of trust that do not receive acknowledgement as such from society"

habituellement dans les pratiques drag bascule dans le divertissement lorsque celles-ci sont récupérées, sans laisser place à une réelle portée politique :

« Marie : *Quelque chose qu'on a beaucoup vu je pense, c'est le côté dramatique (rires). Je pense qu'on a beaucoup vu de ça dans les extraits. Aussi, performance, art, tout ça.*

Alec : *Vu qu'on parlait de militantisme et tout ça, je dirais que dans RuPaul's Drag Race, on voit pas assez de militantisme. C'est pas vraiment du militantisme, c'est plus juste passer par-dessus des sujets et rester politiquement correct parce que c'est la télé [...].*

Marie : *Ouais, [...] on est toujours à mi-chemin entre le militantisme et le divertissement et des fois on sait pas trop où on se situe. Enfin, dans le divertissement toujours je dirais, et le militantisme des fois un petit peu, mais sans oublier le côté divertissement ».*

Au cours d'un entretien individuel, Romain s'était également exprimé sur la perte militante qui caractérise, selon lui, la transposition des pratiques drag des marges à la télévision, pour rendre compte de ce qu'il qualifie d'un « appauvrissement culturel » :

« *Au final, tu sors cette pièce de culture de son environnement quoi, donc tu le sors de son contexte et ça perd du sens je trouve. Je veux dire, le drag c'est engagé, y avait quand même des grandes figures de la communauté qui étaient engagées dans le drag. Et au final quand tu retires ça et que tu le rends mainstream, que tu créer un format qui plaît, que tu crées ce format de télé-réalité, que tu crées ces critères, que tu crées cette norme, la culture de base se retrouve un petit peu blessée. [...] Et au final t'as un appauvrissement culturel, parce que t'utilises ça pour faire de l'argent. Parce qu'y a cette dimension aussi, la dimension capitaliste autour de ça, c'est énorme. Au final, RuPaul se fait beaucoup d'argent. Donc certes, c'est une personne de la communauté, c'est une personne de couleur, mais il se fait tellement d'argent, et cet argent ne profite pas à la communauté. Et cette popularisation ne profite pas à la communauté qui a été à l'origine de cette culture. Donc c'est hautement problématique je trouve ».*

Plus largement, les propos de Romain viennent conclure la mise en exergue des enjeux de récupération des pratiques subculturelles drag par les institutions médiatiques. Effectivement, lorsqu'il exprime que « cette popularisation ne profite pas à la communauté », il rend compte que l'argent généré par la médiatisation des pratiques drag n'est pas redistribué aux membres des groupes subculturels qui subsistent dans des conditions précaires. Ces préoccupations rejoignent alors celles soulevées par la littérature, telles que la théorisation d'Hebdige qui perçoit la perte du potentiel subversif des subcultures à travers la récupération médiatique (2005), ou encore les travaux ayant rendu compte de l'exploitation des pratiques drag dans les médias (Becquer et Gatti 1991 ; Chatzipapatheodoridis 2017). À travers ces différents propos,

les participant·e·x·s soulignent effectivement l'exploitation des subcultures à des fins de marchandisation qui a pour effet de vider de sens certaines valeurs fortes, comme on le voit ici avec la notion de famille drag, puis également de générer du capital sans que les membres des subcultures ne puissent en bénéficier réellement.

En rendant compte à la fois des enjeux de pouvoir se produisant au sein de l'institution médiatique, ainsi que des conséquences qui découlent d'un processus de récupération médiatique, les participant·e·x·s ne consomment pas simplement une émission de télé-réalité, iels déconstruisent le contenu médiatique de manière critique et collective. Cette déconstruction se fait en partie de manière individuelle, mais est largement renforcée par le dispositif de recherche et la discussion collective qui encouragent les participant·e·x·s à mobiliser leur identité collective pour faire sens de l'émission. La manière dont ceux-ci décortiquent l'agencement médiatique fait alors apparaître une tension entre le plaisir, celui qui émerge à la fois du divertissement et à la fois du sentiment de pouvoir exister à travers des représentations LGBTQI+, et la culpabilité, celle qui est engendrée par les conditions de production de l'émission. Si les participant·e·x·s déconstruisent la production médiatique, iels négocient également les éléments contradictoires qu'iels y trouvent, puisqu'effectivement, toute la problématique soulevée par ceux-ci situe l'émission à la fois comme une ressource puissante qui permet de conférer une reconnaissance sociale et politique et à la fois comme un site où se (re)produisent des normes, des formes de violences et des rapports de force.

## **Conclusion**

En partant du constat que les pratiques drag aient été transposées de la sphère subculturelle à celle de la culture de masse, ce travail a cherché à analyser la manière dont les communautés LGBTQI+ produisent du sens à travers le visionnage d'une émission sur ces pratiques subculturelles. Dans un premier temps, l'objectif était alors de comprendre comment les membres de ces communautés mobilisent de telles productions culturelles pour construire leur subjectivité. Ensuite, il était question de s'intéresser à la manière dont ceux-ci négocient l'hégémonie médiatique états-unienne pour en dégager les procédés interprétatifs déployés. Plus largement, cette recherche visait à se distancier d'une analyse purement dichotomique qui fixe les subcultures et ses membres au sein des marges en tenant compte des relations dynamiques entre la production des médias et leur réception.

En premier lieu, l'enquête empirique révèle, à partir du cas de *RPDR*, que les productions culturelles se saisissant des pratiques drag ne sont pas uniquement des instances de

récupération médiatique, mais qu'elles peuvent être considérées également comme des éléments subculturels permettant d'initier ses membres à la subculture. Dans le cas d'étude présenté ici, il en résulte que ce processus d'initiation subculturelle permet aux membres des communautés LGBTQI+ de se construire en tant que sujet et en tant que communauté. Cette construction subjective implique alors la formation ou l'affirmation d'une identité de genre non normative, ainsi que celle d'une appartenance communautaire. En ce sens, l'émission *RPDR* peut être considérée comme une ressource fondamentale pour les communautés LGBTQI+, puisqu'elle permet non seulement de faire sens de son identité et de son appartenance, mais également d'offrir des représentations à travers lesquelles il est possible d'exister en tant que sujet LGBTQI+.

Dans un second temps, l'analyse rend compte que les enjeux néolibéraux traversant le contenu médiatique font émerger chez les membres des communautés LGBTQI+ une posture contre-hégémonique accentuée par le dispositif de recherche propre à cette étude. Effectivement, ceux-ci rendent saillante une représentation hégémonique des pratiques drag participant à légitimer un modèle de féminité néolibéral, ainsi que l'exploitation des codes et valeurs subculturels à des fins de marchandisation. Pour ce faire, iels mobilisent un procédé interprétatif lié à leur socialisation au sein des milieux subculturels LGBTQI+ : la déconstruction des normes et des systèmes d'oppression. Dans cette perspective, les participant·e·x·s déploient leurs compétences subculturelles pour négocier l'hégémonie médiatique états-unienne et se positionnent en tant qu'audience active, s'éloignant d'une seule posture de consommation des médias.

Considérés ensembles, ces résultats font apparaître une tension se manifestant particulièrement à travers les émotions des participant·e·x·s et qui oscille entre le plaisir conféré par une reconnaissance sociale et politique et la culpabilité de visionner des contenus qui (re)produisent les normes ou les rapports de pouvoir contre lesquelles iels luttent. Cette tension souligne alors l'articulation des enjeux de la récupération médiatique, lorsqu'ils sont étudiés au prisme de certains travaux issus des études subculturelles ou des théories sur la citoyenneté sexuelle, aux bénéfices individuels et collectifs engendrés par la popularisation des pratiques drag. En d'autres termes, si les communautés LGBTQI+ ont conscience des mécanismes de marchandisation des subcultures et qu'iels perçoivent la perte politique et culturelle engendrée par ceux-ci, le contenu médiatique joue néanmoins un rôle primordial dans le rapport qu'iels entretiennent avec leur identité individuelle et collective.

Plus largement, ces résultats s'inscrivent dans le paradigme des audiences actives et contribuent à rendre compte que les productions médiatiques ne sont pas uniquement

consommées par les audiences, mais qu'elles sont sans cesse réappropriées et négociées. Il en résulte que les membres des subcultures LGBTQI+ ne sont pas des victimes passives subissant l'exploitation de leurs codes et valeurs. Au contraire, ils utilisent ces nouvelles productions médiatiques, d'une part, pour devenir sujets, et d'autre part, pour exercer leurs compétences subculturelles propres et faire apparaître l'hégémonie des représentations. Ainsi, une étude de la réception au sein de la communauté LGBTQI+ permet à la fois de comprendre le sens qui est accordé aux productions culturelles, mais également de révéler certains éléments de la construction qui s'opère au sein des médias.

D'autres pistes de réflexion semblent émerger de cette recherche, notamment autour de la place des espaces digitaux dans la fédération des communautés LGBTQI+. Effectivement, si dans ce cas d'étude la production médiatique est l'une des ressources utilisées pour faire sens de son identité, l'enquête empirique a mis en avant que les participant·e·x·s se tournent également vers les réseaux sociaux pour faire communauté. Cette dimension mérite ainsi d'être approfondie, notamment pour comprendre comment les espaces digitaux sont occupés par les personnes LGBTQI+ comme de réels lieux de socialisation où se forment des identités individuelles et collectives et où s'apprennent des codes subculturels.

D'autre part, il semble également important de considérer que la présente recherche a été réalisée à partir d'un cadre théorique sur les pratiques drag ayant émergé de l'étude des drag queens, en particulier des hommes performant la féminité, et que la production culturelle mobilisée ici s'inscrit également dans cette perspective. Or, comme l'a souligné Halberstam (1998), les pratiques drag king s'inscrivent dans d'autres codes de performance, potentiellement plus accentués, étant donné le caractère artificiel attribué à la féminité. Il paraît alors pertinent de réaliser des études supplémentaires sur la réception de ces dernières afin d'approfondir les possibilités de formation identitaire qui en découlent.

## **Bibliographie**

Baker, Roger. 1994. *Drag: A history of female impersonation in the performing arts*. New York: NYU Press.

Barker, Chris. 2012. « Ethnicity, Race and Nation ». In *Cultural Studies. Theory and Practice*, 4th éd., 252-87. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.

Becquer, Marcos, et Jose Gatti. 1991. « Elements of Vogue ». *Third Text* 5 (16-17): 65-81.

Bourcier, Sam. 2012. « 'F\*\*\*' the Politics of Disempowerment in the Second Butler ». *Paragraph* 35 (2): 233-53.

- Brennan, Niall, et David Gudelunas. 2017. « Drag Culture, Global Participation and RuPaul's Drag Race ». In *RuPaul's Drag Race and The Shifting Visibility of Drag Culture*, 1-11. Cham: Palgrave Macmillan.
- Browne, Kath. 2003. « Negotiations and fieldworkings: friendship and feminist research ». *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 2 (2): 132-46.
- Butler, Judith. 2004. *Undoing Gender*. New York and London: Routledge.
- . 2006 [1990]. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- . 2011. « Gender Is Burning: Questions of Appropriation and Subversion ». In *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex.*, Taylor&Francis Group, 81-98. London.
- Cervulle, Maxime, et Nelly Quemener. 2015. *Cultural Studies. Théories et méthodes*. Paris: Armand Colin.
- Chatzipapatheodoridis, Constantine. 2017. « Strike a Pose, Forever: The Legacy of Vogue and its Recontextualization in Contemporary Camp Performances ». *European Journal of American Studies* 11 (3): s.p.
- Chauncey, George. 1994. *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World 1890-1940*. New York: Basic Books.
- Chetwynd, Phoebe. 2020. « Postfeminist Hegemony in a Precarious World: Lessons in Neoliberal Survival from RuPaul's Drag Race ». *Journal of International Women's Studies* 21 (3): 22-35.
- Chow, Yiu Fai. 2017. « Subcultures: Role of Media ». *The International Encyclopedia of Media Effects*, s.p.
- Chronaki, Despina. 2017. « Mainstreaming the Transgressive: Greek Audiences' Readings of Drag Culture Through the Consumption of RuPaul's Drag Race ». In *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*, édité par Niall Brennan et David Gudelunas, 197-212. Cham: Palgrave Macmillan.
- Clair, Isabelle. 2016. « Faire du terrain en féministe ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 3 (213): 66-83.
- Combessie, Jean-Claude. 2007. « II. L'entretien semi-directif ». In *La méthode en sociologie*, 24-32. Paris: La Découverte.
- Corbin Dwyer, Sonya, et Jennifer L. Buckle. 2009. « The Space Between: On Being an Insider-Outsider in Qualitative Research ». *International Journal of Qualitative Methods* 8 (1): 54-63.
- Coulmont, Baptiste. 2017. « Le petit peuple des sociologues. Anonymes et pseudonymes dans la sociologie française ». *Genèses* 2 (107): 153-75.
- Duchesne, Sophie, et Florence Haegel. 2004. *L'enquête et ses méthodes : les entretiens collectifs*. Paris: Nathan.

- Duggan, Lisa. 2002. « The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism ». In *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, édité par Ross Castronovo et Dana D. Nelson. Durham and London: Duke University Press.
- Edgar, Eir-Anne. 2011. « “Xtravaganza!”: Drag Representation and Articulation in “RuPaul’s Drag Race” ». *Studies in Popular Culture* 34 (1): 133-46.
- Edward, Mark, et Stephen Farrier. 2020. « Drag: Applying Foundation and Setting the Scene ». In *Contemporary Drag Practices and Performers: Drag in a Changing Scene Volume 1*, 1-17. London: Methuen Drama.
- . 2021. « Dragging Up the Past ». In *Drag Histories, Herstories and Hairstories: Drag in a Changing Scene Volume 2*, 1-14. London: Methuen Drama.
- Feldman, Zeena, et Jamie Hakim. 2020. « From Paris is Burning to #dragrace: social media and the celebrification of drag culture ». *Celebrity Studies* 11 (4): 386-401.
- Ferrante, Anna Antonia. 2017. « Super troopers: The homonormative regime of visibility in RuPaul’s Drag Race ». In *RuPaul’s Drag Race and the shifting visibility of drag culture*, 153-65. Cham: Palgrave Macmillan.
- Fiske, John. 1987. *Television Culture*. London: Methuen and Co.
- Flores Espínola, Artemisa. 2012. « Subjectivité et connaissance : réflexions sur les épistémologies du “point de vue” ». *Cahiers du Genre* 53 (2): 99-120.
- Frye, Marilyn. 1983. « Lesbian feminism and the gay rights movement: Another view of male supremacy, another separatism ». *The politics of reality*, 128-51.
- Garza Villarreal, Nazar Ali de la, Carolina Valdez García, et Grecia Karina Rodríguez Fernández. 2017. « Reception of Queer Content and Stereotypes Among Young People in Monterrey, Mexico: RuPaul’s Drag Race ». In *RuPaul’s Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*, édité par Niall Brennan et David Gudelunas, 179-95. Cham: Palgrave Macmillan.
- Gauntlett, David. 2002. « Men’s Magazines and Modern Male Identities ». In *Media, Gender and Identity. An introduction*, 154-80. New York: Routledge.
- Gledhill, Christine. 1997. « Genre and Gender: The Case of Soap Opera ». In *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, édité par Stuart Hall, 337-83. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Goldmark, Matthew. 2015. « National Drag: The Language of Inclusion in RuPaul’s Drag Race ». *GLQ* 21 (4): 501-20.
- Greco, Luca, et Stéphanie Kunert. 2016. « Drag et performance ». Dans *Encyclopédie critique du genre*, 222-31. Paris : La Découverte.
- Griffin, Gabriele. 2017. « drag queen ». In *Oxford Dictionary of Gender Studies*. Oxford University Press.
- Gross, Larry. 1991. « Out of the Mainstream ». *Journal of Homosexuality* 21 (1-2): 19-46.

- Gudelunas, David. 2016. « Culture jamming (and tucking): RuPaul's Drag Race and unconventional reality ». *Queer Studies in Media & Popular Culture* 1 (2): 231-49.
- Halberstam, Jack. 1998. « Drag Kings: Masculinity and Performance ». In *Female Masculinity*. Durham and London: Duke University Press.
- Hall, Stuart. 1997. « Introduction ». In *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices.*, 1-11. Culture, Media and Identities. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- . 2006. « Encoding/Decoding ». In *Cultural Studies KeyWorks*, édité par Meenakshi Gigi Durham et Douglas M. Kellner, 163-73. Malden: Blackwell Publishing.
- Hall-Araujo, Lori. 2016. « Ambivalence and the 'American Dream' on RuPaul's Drag Race ». *Film, Fashion & Consumption* 5 (2): 233-41.
- Haraway, Donna. 1988. « Situated knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14 (3): 575-99.
- Hebdige, Dick. 2005. « Subculture ». In *Popular Culture: A Reader*, édité par Raiford Guins et Omayra Zaragiza Cruz, 355-71. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Heller, Meredith. 2020. « RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse ». *Social Semiotics* 30 (1): 133-47.
- hooks, bell. 2015. « is paris burning ? ». In *black looks: race and representation*, 145-56. New York and Oxon: Routledge.
- Katz, Elihu, et Tamar Liebes. 1990. « Interacting With "Dallas": Cross Cultural Readings of American TV ». *Canadian Journal of Communication* 15 (1): 45-66.
- Kern, Rebecca. 2009. « Negotiating Queer Female Identities: Reading and Reception of Showtime's The L-Word ». Temple University.
- Lawrence, Tim. 2011. « "Listen, and You Will Hear all the Houses that Walked There Before": A History of Drag Balls, Houses and the Culture of Voguing". » In *Voguing: Voguing and the House Ballroom Scene of New York City 1989-92*, Soul Jazz, np. London.
- Le Brun-Cordier, Pascal. 2003. « Drag queen ». Dans *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, 158-61. Larousse.
- Lindlof, Thomas R. 1991. « The qualitative study of media audiences ». *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 35 (1): 23-42.
- Lorenzi, Marie-Émilie. 2017. « "Queer", "transpédégouine", "torduEs", entre adaptation et réappropriation, les dynamiques de traduction au cœur des créations langagières de l'activisme féministe queer ». *GLAD!* 2: 1-17.
- Lunt, Peter, et Sonia Livingstone. 1996. « Rethinking the focus group in media and communications research ». *Journal of communication* 46 (2): 79-98.
- Mauger, Gérard. 1991. « Enquêter en milieu populaire ». *Genèses* (6): 125-43.

- McIntyre, Joanna, et Damien Riggs. 2017. « North American Universalism in RuPaul's Drag Race: stereotypes, linguisticism, and the construction of "puerto rican queens" ». In *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*, édité par Niall Brennan et David Gudelunas, 61-75. Cham: Palgrave Macmillan.
- Miller, Shae D., et Verta Taylor. 2015. « Lesbian, Gay, Bisexual and Trans-sexual Drag Culture ». *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences* : s.p.
- Moore, Ramey. 2013. « Everything else is drag: Linguistic drag and gender parody on RuPaul's Drag Race ». *Journal of research in gender studies* 3 (2): 15-26.
- Newton, Esther. 1968. « THE "DRAG QUEENS": A STUDY IN URBAN ANTHROPOLOGY ». University of Chicago.
- . 1972. *Mother Camp. Female Impersonators in America*. Prentice-Hall. Englewood Cliffs.
- . 2006. « selection from Mother Camp ». In *The Transgender Studies Reader*, édité par Susan Stryker et Stephen Whittle, Routledge, 121-30. New York.
- Ng, Eve. 2013. « A "Post-Gay" Era? Media Gaystreaming, Homonormativity, and the Politics of LGBT Integration ». *Communication, Culture and Critique* 6 (2): 258-83.
- Papinot, Christian. 2014. *La relation d'enquête comme relation sociale*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Passa, Davide. 2021. « "You all are Sisters! We are all family!" The construction of parenthood in RuPaul's Drag Race ». *Linguaculture* 12 (2): 127-44.
- Peters, Wendy. 2009. « "It Feels More Like a Parody": Canadian Queer as Folk Viewers and the Show They Love to Complain About ». *Journal of Lesbian Studies* 13 (1): 15-24.
- . 2011. « Pink Dollars, White Collars: Queer as Folk, Valuable Viewers, and the Price of Gay TV ». *Critical Studies in Media Communication* 28 (3): 193-212.
- Puar, Jasbir. 2007. *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*. Durham and London: Duke University Press.
- . 2013. « Rethinking Homonationalism ». *International Journal of Middle East Studies* 45 (2): 336-39.
- Rebucini, Gianfranco. 2013. « Homonationalisme et impérialisme sexuel : politiques néolibérales de l'hégémonie ». *Raisons politiques* 49 (1): 75.
- Sauvayre, Romy. 2013. *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales*. Paris: Dunod.
- Seidel, Dena. 2009. « An Interview with Jennie Livingston ». *Films for the Feminist Classroom* 1 (1): 1-16.
- Staiger, Janet. 2005. « Minorities and Media ». In *Media Reception Studies*, 139-64. New York and London: New York University Press.
- Stokoe, Kayte. 2020. *Reframing Drag: Beyond Subversion and the Status Quo*. London: Routledge.

- Taylor, Verta, et Leila J. Rupp. 2004. « Chicks with Dicks, Men in Dresses. What It Means to Be a Drag Queen ». *Journal of Homosexuality* 46 (3-4): 113-33.
- Thornton, Sarah. 1995. « The Media Development of “Subcultures” (or the Sensational Story of ‘Acid House’) ». In *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, 180-248. Cambridge: Polity Press.
- . 1997. « General Introduction ». In *The Subcultures Reader*, édité par Sarah Thornton et Ken Gelder, 1-7. London and New York: Routledge.
- Valentine, Gill. 2002. « People Like Us: Negotiating Sameness and Difference in the Research Process ». In *Feminist Geography in Practice: Research and Methods*, édité par Pamela Moss, 116-26. Oxford: Blackwell Publishers.
- Vesey, Alyxandra. 2017. « “A Way to Sell Your Records”: Pop Stardom and the Politics of Drag Professionalization on RuPaul’s Drag Race ». *Television & New Media* 18 (7): 589-604.
- Zolesio, Emmanuelle. 2011. « Anonymiser les enquêtés ». *¿ Interrogations ?*, n° 12: 1-5.

## Médiagraphie

- How Do I Look*. 2006. Dirigé par Wolfgang Busch. United States: Art From the Heart Films.
- Legendary*. 2020-présent. Dirigé par Rik Reinholdtsen. United States: Scout Productions, Inc.
- Madonna. 1990. « Vogue ». Piste 12 dans *I’m Breathless*. Sire Records et Warner Bros. Records, CD.
- Paris is Burning*. 1992. Réalisé par Jennie Livingston. United States: Fox Lorber Home Video.
- Pose*. 2018-2021. Dirigé par Ryan Murphy. United States: Color Force.
- Queer as Folk*. 1999-2000. Dirigé par Charles McDougall. United Kingdom: Red Production Company.
- Queer as Folk*. 2000-2005. Dirigé par Ron Cowen et Daniel Lipman. United States: Cowlip Productions.
- RuPaul’s Drag Race*. 2009-présent. Dirigé par Nick Murray. United States: World of Wonder.
- RuPaul Charles. 1992. « Supermodel (You Better Work) ». Piste 1 dans *Supermodel of the World*, 1993. Tommy Boy, CD.
- The L Word*. 2004-2009. Créé par Ilene Chaiken. United States: Showtimes Network.

## Annexes

### I. Annonce de recrutement

# Étude sur RuPaul's Drag Race

Je m'appelle Mica, je suis une personne queer et je fais un master en études genre.

Dans le cadre de mon mémoire de master, je fais une recherche sur RuPaul's Drag Race. Je m'intéresse à la manière dont cette émission est perçue par les personnes LGBTQI+.

Je recherche donc des personnes LGBTQI+ qui regardent / ont déjà regardé RPDR pour faire un entretien autour d'une boisson (région Lausanne) ou en ligne.

L'entretien peut durer environ 1h-1h30. Il sera enregistré pour des raisons pratiques. Mais tout sera anonymisé pour qu'on ne puisse pas te reconnaître.

À la suite des entretiens, j'envisage aussi d'organiser une discussion collective pour visionner des extraits et en discuter entre personnes LGBTQI+

Si ça t'intéresse, n'hésite pas à me contacter par mp ou via mon mail : mica.palaz@etu.unige.ch

Au plaisir d'échanger avec toi!

## II. Profils des participant·e·x·s et modalités d'entretien

Pseudo	Âge	Identité de genre et sexuelle	Identité raciale	Activité professionnelle	Niveau d'étude	Type d'engagement	Recrutement	Date entretien	Durée	Modalités
<b>Kelly</b>	27	Femme queer / pansexuelle	Blanche	Assistante médicale	Maturité fédérale (CH)	En ligne	Instagram personnel	19.11.21	01:37	En personne
<b>Abigaïl</b>	25	Non-binaire et non-hétéro	Blanc·he	Collaborateur·ice administratif·ve	Maturité professionnelle (CH)	En ligne	Facebook personnel	20.11.21	00:40	En personne
<b>Elise</b>	21	Femme transgenre hétérosexuelle	Blanche	Étudiante en bachelor	Maturité professionnelle (CH)	Associatif	Serveur Discord	08.12.21	01:03	En personne
<b>Marie</b>	35	Queer	Blanche	Travailleuse sociale	DAS (CH)	Associatif, professionnel	Page Instagram	09.12.21	01:05	En personne
<b>Alec</b>	23	Genderfluid, transmasculin, pansexuel·le	Latinx	Étudiant·e en master	Bachelor (CH)	En ligne	Serveur Discord	13.12.21	01:58	En personne
<b>Mallaury</b>	21	Homme homosexuel	Blanc	Drag Queen	Brevet (FR)	Pratiques drag, en ligne	Groupe Facebook Drag Race	15.12.21	01:27	En personne
<b>Romain</b>	25	Homme homosexuel	Blanc	Employé dans une entreprise pharmaceutique	Master (FR)	Pratiques drag	Groupe Facebook Drag Race	19.12.21	01:13	En personne
<b>Inès</b>	27	Femme pansexuelle	Blanche	Employée dans un centre culturel	Bac Pro (FR)	Culturel	Groupe Facebook Drag Race	23.12.21	00:43	En ligne

### III. Grille des entretiens semi-directifs

#### **Introduction :**

- Présentation
- Sujet de la recherche et déroulement de l'entretien
- Enregistrement et anonymisation
- Possibilité de ne pas répondre ou de se rétracter
- Questions ?

#### **Identité participant·e·x :**

Pourrais-tu te présenter brièvement ?

*Comment définis-tu ton identité de genre et/ou ton orientation sexuelle ?*

*Comment te situes-tu sur le plan racial ?*

Dirais-tu que tu t'impliques dans le milieu LGBTQI+, de quelques manières que ce soit ? Si oui, comment ?

#### **Compréhension du drag**

Pourrais-tu me raconter comment tu as découvert le drag ?

En dehors de l'émission, quel lien as-tu avec le monde du drag ?

*Participes-tu à des évènements drag (shows, etc.) ? À quelle fréquence ? Où ?*

*Est-ce que tu fais toi-même du drag ? (Tu y as déjà pensé ?)*

Pour toi, qu'est-ce que le drag ?

*Si tu devais expliquer ce qu'est le drag à quelqu'un qui souhaite découvrir, qu'est-ce que tu dirais ?*

*D'après toi, est-ce que le drag joue un rôle particulier dans la communauté LGBTQI+ ? Lequel ?*

*Est-ce que le drag a joué un rôle pour toi personnellement ? Lequel ?*

#### **Pratiques de visionnage**

Pourrais-tu me raconter comment tu as découvert *RuPaul's Drag Race* ?

Comment regardes-tu cette émission habituellement ?

*À quelle fréquence ? Où ?*

*Seul·e·x ou avec d'autres personnes ?*

*En quelle langue ?*

### Sens donné à l'émission

De manière générale, que penses-tu de l'émission *RPDR* ?

*Pourquoi est-ce que tu aimes/n'aimes pas regarder cette émission ?*

*Qu'est-ce que tu aimes/n'aimes pas dans cette émission ?*

Les épisodes de *RPDR* sont souvent structurés de la même manière. Est-ce qu'il y a un moment que tu aimes particulièrement pendant un épisode ? Pourquoi ? Au contraire, y a-t-il un moment que tu n'aimes pas ?

Les saisons sont aussi structurées de la même manière, et certains défis reviennent d'une saison à l'autre. Y a-t-il un moment que tu préfères dans la saison ? Pourquoi ? Au contraire, y a-t-il un moment que tu n'aimes pas ?

Pourrais-tu me parler d'un·e·x ou deux de tes candidat·e·x·s préféré·e·x·s ?

*Qu'est-ce que tu aimes chez ces candidat·e·x·s ?*

Pourrais-tu me parler d'un·e·x ou deux candidat·e·x·s que tu n'aimes pas ?

*Qu'est-ce qui te déplaît chez ces candidat·e·x·s ?*

Comment te sens-tu lorsque tu regardes l'émission ?

*Peux-tu me raconter un moment / un épisode / une saison où tu t'es particulièrement senti·e·x comme ça ?*

À ton avis, quel rôle l'émission joue-t-elle pour les personnes LGBTQI+ ?

*A-t-elle joué un/ce rôle pour toi, personnellement ?*

D'après toi, comment l'émission représente-t-elle les personnes LGBTQI+ ?

*Lorsque tu regardes *RPDR*, as-tu l'impression que l'émission est à propos de toi, en quelque sorte ?*

D'après toi, comment l'émission représente-t-elle le drag ?

*Pourrais-tu me parler des différents types de drag que tu vois dans l'émission ?*

Que penses-tu du format de la télé-réalité pour une émission sur le drag ?

*Que penses-tu de l'aspect compétitif de l'émission ?*

*Que penses-tu du fait que les candidates gagnent des prix financiers, dont 100'000\$ ?*

Selon toi, l'émission est-elle unique ou différente des autres ? Pourquoi ?

Est-ce que tu recommanderais cette émission à d'autres ? Pourquoi ? À qui ?

**Clôture de l'entretien :**

As-tu des questions ? Un thème que tu voudrais encore aborder ?

Si pas encore fait, préciser :

- L'âge
- La ville
- Si iel exerce une activité professionnelle (quelles études, formation)
- Pseudo d'anonymisation

Souhaites-tu être recontacté·e·x pour participer à un entretien collectif ?

#### IV. Grille d'entretien collectif

<b>INTRODUCTION</b>	<b>5 MIN</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mot de bienvenue, remerciements et (ré)introduction du sujet</li> <li>• Présentation et tour de « table »</li> <li>• Poser le cadre : bienveillance, temps de parole, mon rôle de « facilitateur·ice », rappel enregistrement</li> <li>• Expliquer le déroulement : exercice collectif, visionnage d'extraits et discussions</li> </ul>	
<b>EXERCICE COLLECTIF : DÉFINIR LE DRAG</b>	<b>5-10 MIN</b>
<p><i>Le drag, c'est quoi pour vous ?</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Consigne : quels sont les mots qui vous viennent à l'esprit quand vous pensez au drag ?</li> <li>• Inscription des mots au fur et à mesure à l'écran et discussion</li> </ul>	
<b>PLAISIR / DIVERTISSEMENT</b>	<b>15 MIN</b>
<p>1) Extrait n°1 : Lip sync Monet / Dusty <i>S10E04, 56'00''-57'55'' (1min55)</i></p> <p>2) Extrait n°2 : Lip sync Yvie Oddly vs Brooklyn (finale) <i>S11E14, 54'05''-56'25'' (2min20)</i></p>	5 MIN
<p><b>Discussion / questions de relance</b></p> <p><i>Qu'avez-vous ressenti ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous aimé / pas aimé ?</i></p> <p><i>Quels types de drag avez-vous vu dans ces extraits ?</i></p>	10 MIN
<b>COMMUNAUTÉ / IDENTITÉ</b>	<b>32 MIN</b>
<p>1) Extrait n°3 : Kylie Sonique's coming out <i>S02E12, 06'35''-09'25'' (2min50)</i></p> <p>2) Extrait n°4 : Gottmik's coming out <i>S13E02, 29'10''-30'00'' (50s) / 31'45''-33'25'' (1min40) = (2min30)</i></p>	6 MIN
<p><b>Discussion / questions de relance</b></p> <p><i>Qu'avez-vous ressenti ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous aimé / pas aimé ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous pensé de la réaction des candidat·e·x·s et de RuPaul ?</i></p>	12 MIN
<p><i>Disclaimer sur les sujets sensibles</i></p> <p>3) Extrait n°5 : Roxxy Andrews' confession <i>S05E07, 39'20''-41'57'' (2min30)</i></p> <p>4) Extrait n°6 : Addressing their younger selves <i>S08E09, 20'00''-23'30'' (3min30)</i></p>	6 MIN
<p><b>Discussion / questions de relance</b></p> <p><i>Qu'avez-vous ressenti ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous aimé / pas aimé ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous pensé de la réaction de RuPaul et des autres au témoignage de Roxxy ?</i></p> <p><i>Que pensez-vous de l'exercice de s'adresser à soi-même plus jeune ?</i></p>	12 MIN
<b>CONTESTATION VS NORMALISATION</b>	<b>20 MIN</b>
<p>1) Extrait n°7 : I am American <i>S10E12, 34'00''-37'10'' (3min10)</i></p> <p>2) Extrait n°8 : Black Lives Matter discussion <i>S13E05, 24'00''-27'32'' (3min30)</i></p>	7 MIN
<p><b>Discussion</b></p> <p><i>Qu'avez-vous ressenti ?</i></p> <p><i>Qu'avez-vous aimé / pas aimé ?</i></p> <p><i>Lequel des deux extraits avez-vous préféré ? Pourquoi ?</i></p>	14 MIN

<i>Quel format avez-vous préféré ?</i>	
<b>CONCLUSION</b>	<b>5-10 MIN</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Projeter à nouveau la liste des mots définissant le drag</li> </ul> <p><i>Après cette discussion, après avoir visionner ces extraits, est-ce que vous rajouteriez des mots ? Est-ce que vous supprimeriez des mots ?</i></p> <p><i>Est-ce que vous pensez avoir retrouvé les mots qui sont affichés dans les extraits qu'on a vu ?</i></p> <p><i>Est-ce que ça correspond à ce que vous voyez dans l'émission ?</i></p>	

## V. Liste et références des extraits visionnés

Extrait n°1 : Lip sync entre Monet Xchange et Dusty Ray Bottom (S10E04)  
RuPaul's Drag Race. 2018. « The Last Ball on Earth ». *Netflix*, 56:00-57:55.

Extrait n°2 : Lip sync entre Yvie Oddly et Brooklyn Heights (S11E14)  
RuPaul's Drag Race. 2019. « Grand Finale ». *Netflix*, 54:05-56:25.

Extrait n°3 : Sonique annonce sa transidentité (S02E12)  
RuPaul's Drag Race. 2010. « Reunion ». *Netflix*, 06:35-09:25.

Extrait n°4 : Gottmik annonce sa transidentité (S13E02)  
RuPaul's Drag Race. 2021. « Condragulations ». *Netflix*, 29:10-30:00 et 31:45-33:25.

Extrait n°5 : Roxxy Andrews raconte son abandon (S05E07)  
RuPaul's Drag Race. 2013. « RuPaul's Roast ». *Netflix*, 39:20-41:57.

Extrait n°6 : Les finalistes s'adressent à leur portrait d'enfant (S08E09)  
RuPaul's Drag Race. 2016. « The Realness ». *Netflix*, 20:00-23:30.

Extrait n°7 : Chorégraphie sur des couplets écrits pour le titre *American* (S10E12)  
RuPaul's Drag Race. 2018. « American ». *Netflix*, 34:00-37:10.

Extrait n°8 : Les candidat·e·x·s discutent du mouvement *Black Lives Matter* (S13E05)  
RuPaul's Drag Race. 2021. « The Bag Ball ». *Netflix*, 24:00-27:32

## VI. Liste des codes

CODES	DÉFINITIONS
<b>COMMUNAUTÉ</b>	<b>Construction identitaire collective</b>
INITIATION	Processus d'initiation subculturelle
APPARTENANCE	Reconnaissance et appartenance communautaire
<b>IDENTITÉ</b>	<b>Construction identitaire individuelle</b>
ID. GENRE	Construction de l'identité de genre
IDENTIFICATION	Identification aux représentations médiatiques
<b>PLAISIR</b>	<b>Plaisir éprouvé lors du visionnage du contenu médiatique</b>
DIVERTISSEMENT	Sensation de plaisir et de bien-être lié au format télévisuel
REPRÉSENTATIONS	Sensation de plaisir et de bien-être lié aux représentations
TÉLÉRÉALITÉ	Effet du genre télévisuel sur le plaisir
<b>RÉAPPROPRIATION</b>	<b>Réappropriation/négociation de l'hégémonie du contenu</b>
PERCEPTION DU	Interprétation de l'hégémonie en termes de rapport de pouvoir
POLITIQUE	
NORMALISATION (+)	Sens donné à la normalisation du drag et perception de ses effets positifs ou négatifs
ET (-)	
DRAG	Interprétation des représentations hégémoniques des pratiques drag
HÉGÉMONIQUE	
<b>DRAG</b>	<b>Sens donné au drag</b>
ART ET SPECTACLE	Perception du drag comme appartenant au monde de l'art et du spectacle
SUBCULTURE	Perception du drag comme appartenant à la communauté LGBTQI+
GENRE	Perception de la dimension militante du drag en lien avec les normes de genre
IDENTITÉ VS	Perception du drag en tant que performance (en opposition à l'identité)
PERFORMANCE	

## VII. Retranscription d'un entretien

### **Entretien n°3 : Elise**

Durée : 1h05

*Décembre 2021, dans un café, entretien limité dans le temps.*

#### **Du coup, est-ce que tu pourrais te présenter brièvement ?**

Alors moi je m'appelle Elise, j'ai 21 ans. Je suis une femme trans'. Mes pronoms c'est pronoms féminins, accords féminins. Je suis étudiante en année sabbatique. Je voyage beaucoup. Je reviens d'un mois en voyage. Et voilà.

#### **Trop bien (rires). Et comment tu te situes sur le plan racial ?**

Je suis blanche (rires). Blanche et privilégiée, et suisse en plus, avec des parents suisses. Ouais, la classe moyenne, donc privilégiée de tous les côtés. Sauf sur mon identité de genre du coup (rires). On peut pas tout avoir.

#### **(rires) Et tu dirais que tu t'impliques de manière générale dans le milieu LGBTQ+ ?**

Oui.

#### **Ouais, comment ?**

Ouais enfin, je pense que je m'investis beaucoup. Je travaille beaucoup avec [une association] qui fait plein de trucs. Je participe à un projet en particulier qui s'appelle [xxx] qui est un espace de... C'est assez nouveau. C'est un espace qui a été créé par des personnes trans', dont moi, pour les personnes trans' dans le but de parler de santé sexuelle et affective. Mais vraiment que entre personnes trans'.

#### **Ah ouais ? Trop bien.**

Et du coup je fais ça, sinon je suis active aussi dans le milieu militant. Je vais manifester, je dis aux gens de mon entourage de s'informer. Voilà. Bon, je suis pas la personne de mon entourage la plus activiste je pense mais je suis quand même vachement active et ça me tient beaucoup à cœur d'aider des personnes trans' qui sont encore en questionnement ou bien même qui ont besoin d'aide pour quoi que ce soit. Si je peux partager ce que moi j'ai vécu, si je peux aider des gens, je le fais toujours.

#### **Ok, trop bien. Et t'as un peu une présence en ligne aussi, tu dirais ?**

Très peu. Bon, j'ai un compte Instagram, mais c'est plutôt pour... C'est des photos de mes voyages pour rassurer mes parents que je vais bien. Mais ouais, je suis des comptes Instagram militants, mais moi-même j'ai pas vraiment de présence en ligne.

#### **Ouais, donc c'est plutôt...**

Je suis observatrice (rires).

#### **(rires) Donc tu t'impliques plutôt sur le terrain, entre guillemet ?**

Dans la vie réelle, ouais (rires).

**Dans la vie réelle (rires).**

Enfin, ça a clairement des impacts les activismes en ligne, c'est certain. Mais le fait de dire que c'est pas la vie réelle, ça ne veut pas dire que je pense que c'est pas important.

**Ouais, non, clairement.**

C'est juste pas ce que je fais moi.

**Ouais, ok, ça marche. Du coup, j'aimerais peut-être qu'on parle du drag en général. Déjà est-ce que tu pourrais peut-être me raconter comment toi t'as découvert le drag ?**

Wow (rires).

**Si tu te rappelles (rires).**

Ça remonte à y a longtemps quand même. Oh wow (silence). Je pense que j'ai dû entendre, j'ai dû tomber sur YouTube. Je pense que je devais regarder des choses en rapport avec la communauté LGBT. Je devais avoir peut-être 15 ans, 16 ans, quelque chose comme ça. Donc l'époque où je ne questionnais pas encore trop mon genre. Enfin, je savais que j'étais différente, mais j'avais pas encore la terminologie transgenre, tout ça, ça existait pas trop dans ma tête. Mais je savais... Enfin déjà, je me considérais comme LGBT parce que j'étais attirée par les hommes. Du coup, déjà à ce moment-là, je me considérais LGBT. Et du coup je pense que j'ai dû tomber sur un truc YouTube de quelqu'un qui parlait de *Drag Race*. Et ça a vraiment été mon premier contact avec le drag. Je pense que c'était quand même *RuPaul's Drag Race*. Et du coup, j'ai regardé toutes les saisons qui étaient sorties, j'ai *binge watch* et... Je pense je devais avoir, ouais, 15-16 ans, quelque chose comme ça.

**Ouais. Ok. Du coup tu connaissais quand même un petit peu... Enfin, tu avais déjà un pied dans tout ce qui était le milieu LGBT ?**

Oui. Oui et je savais que ça existait les drag queens, mais j'en avais jamais vu. Enfin, je pense que peut-être j'ai vu des films, *Priscilla la princesse du désert* [Priscilla, folle du désert], *La cage aux folles* aussi peut-être. Mais c'était pas de la représentation qui est très actuelle et très... Très discutable. Enfin ouais, j'avais jamais pensé plus que ça. Et ça me paraissait toujours être quelque chose de très... qui existait pas vraiment, qui est pas du tout dans le *mainstream*. Et *Drag Race*, c'était vraiment plus que quelque chose de *mainstream*. Je pense que c'est ça qui m'a fait wow, qui m'a donné envie de regarder. Et aussi parce qu'après avoir regardé un épisode, j'ai pas pu m'arrêter de regarder cette série ultra addictive qu'est *Drag Race*.

**Et en dehors de *Drag Race* t'as un lien avec le monde du drag ?**

Un petit peu. Enfin je connais deux, trois, enfin pas personnellement, mais je connais de nom quelques drag queens genevoises. Je suis en train de dire une bêtise je crois. Je suis déjà allée à un show de drag, mais c'est... Enfin je suis une personne qui est pas mal agoraphobe. Du coup, sortir dans les bars ou dans les clubs c'est vraiment souvent quelque chose que j'ai pas mal de peine. Du coup, c'est toujours un peu... Mais enfin, typiquement Greta Gratos, je connais, c'est une drag queen genevoise. Il y a aussi Chelsea Fierce je crois que je suis sur Instagram depuis récemment. Ah ! Et j'ai menti en fait. Mon premier contact avec le drag, je pense c'était Marie-Thérèse Porchet.

**Ah mais oui (rires) !**

(rires) C'est notre drag queen suisse.

### **On y pense pas, c'est vrai.**

Mais quand j'étais petite je pense... C'est plutôt vraiment quelque chose d'humoriste que quelque chose qui avait un rapport avec la communauté LGBT dans ma tête. Je pense que c'est un peu toujours le cas. Enfin je considérerais pas... Enfin, je considérerais pas Joseph Gorgoni comme un activiste très engagé pour la communauté LGBT. Mais, en soit, il participe à ça (silence).

### **Et toi tu fais du drag ?**

Non. Non. Moi j'ai jamais vraiment aimé me maquiller, j'ai jamais vraiment aimé... Enfin, je le faisais beaucoup dans un contexte d'exploration de mon genre. Je le faisais un petit peu. Mais j'ai jamais appris à faire du maquillage aussi stylé que pour du drag. Et je pense que dès que j'ai commencé à explorer mon genre, je me suis vite rendu compte que je voulais pas juste jouer un personnage féminin. Je suis une femme. J'ai un peu un rapport compliqué avec le fait que... à faire de la féminité quelque chose qui est une performance, en fait. Enfin, pour moi, ma féminité c'est pas une performance. Et du coup, j'ai pas fait de drag. Bon après, RuPaul dit que : « *We're all born naked and the rest is drag* », donc peut-être que je fais du drag tous les jours, mais (rires) je le considère pas comme tel.

### **Comment tu expliquerais cette différence entre justement une performance et...**

C'est assez, comment dire...

### **Ouais c'est compliqué.**

Tout l'univers du drag pour moi c'est... Enfin, y a pas que des hommes qui font du drag. Déjà, n'importe qui peut participer au drag. Mais de base, et ce qui était les premières saisons de *RuPaul's Drag Race*, c'était très omniprésent le fait que ce soit des hommes qui donnent l'illusion d'être des femmes, qui ont... une part de *female illusion*. Ouais, c'est vraiment cette idée de performance, de se faire passer pour. Et moi j'ai fondamentalement un problème avec le fait que les femmes trans', il y a beaucoup dans l'inconscient collectif, beaucoup de gens pense que c'est la même chose, que c'est des hommes qui se font passer pour des femmes. Enfin pour moi c'est très important le fait que je sois une femme, c'est pas du tout une performance, c'est qui je suis, ça a rien à voir avec ce que je porte, ça a rien à voir avec si je me maquille ou pas, ça a rien avoir avec la longueur de mes cheveux. C'est qui je suis. Et du coup, pour moi, c'est ça la différence entre ma féminité et la performance de la féminité qui est l'art du drag.

### **Ouais. Mais du coup, même dans *Drag Race* il y a quelques femmes trans' qui ont participé. Ce serait le fait que du coup, quand elles sont sur scène c'est des drag queens ?**

Exactement.

### **Ouais, c'est ça ?**

Enfin, c'est des drag queens et des femmes trans'. Donc elles ont leur féminité à elles, et après en montant sur scène, dans un *photo shoot* ou comme ça, elles font une exagération de ce qu'est la féminité. Pas forcément leur féminité d'ailleurs. C'est totalement la personne et le personnage qu'elles jouent, c'est pas forcément du tout la même féminité. Et pour moi, le fait que ce soit une femme trans' qui fasse du drag, ça va quand même être une performance de la féminité, et

ça va quand même être un personnage qui est séparé de l'artiste qui s'avère être une femme trans'. Et si une femme trans' décidait d'arrêter de faire du drag, pour moi c'est toujours une femme trans', c'est deux choses vraiment séparées. Mais typiquement, la dernière saison de *All Stars*, je crois que c'est Kylie Sonique Love qui a gagné.

**Qui, t'as dit ?**

Kylie ?

**Kylie ?**

Oui. C'est une femme trans' qui a participé à une des dernières saisons de *All Stars*.

**Ok, je me rappelle plus.**

C'est pas grave.

**J'ai pas vu la dernière saison.**

Ah voilà, c'est pour ça. Merde, je t'ai *spoilé* (rires).

**C'est pas grave (rires).**

Elle, typiquement elle a fait... elle a réalisé... enfin elle raconte qu'elle a réalisé qu'elle a exploré son identité de genre via le drag et c'est là qu'elle a réalisé qu'elle était plus à l'aise quand elle est perçue comme une femme. Et elle a fait son coming out pendant *Drag Race*, saison deux, je crois, quelque chose comme ça. Et elle est revenue sur la dernière saison d'*All Stars*, en tant que femme trans' qui fait du drag. Le fait qu'elle ait utilisé le drag comme outil pour explorer son identité de genre et qu'il s'avère qu'elle est trans', pour moi ça n'empêche pas que ça reste des choses quand même séparées le fait qu'elle soit trans' et qu'elle soit une drag queen.

**Oui, ok. Et toi tu dirais que le drag a eu un rôle pour toi ?**

Carrément. Je pense que le fait de voir des drag queens, ça m'a dit, c'est ok. Le fait que je m'identifiais comme un homme à l'époque, que moi en tant qu'homme j'ai le droit de porter du vernis à ongles, j'ai le droit de me maquiller si j'ai envie, j'ai le droit de m'habiller de manière plus féminine, que c'est ok. Enfin, je pense à l'époque j'avais pas vraiment cette séparation entre le fait que ce que les artistes faisaient et leur personnage et eux-mêmes c'était des choses séparées, je m'en rendais pas forcément compte je pense. Du coup, je me dis, en fait c'est ok de faire tout ça. Même en dehors du drag, enfin les personnes qui participaient à *Drag Race*, c'est des hommes qui étaient plutôt efféminés, enfin pas tous, et qui même en dehors du drag portaient quand même du vernis à ongles, se maquillaient quand même, s'habillaient de manière féminine, enfin exprimaient leur féminité même en dehors de leur art. Et du coup, ça m'a montré que c'était ok de faire ça. Je suis partie à l'étranger pendant un mois et demi et c'est la première fois que je me suis mis du vernis à ongles, des choses comme ça. Et je me suis dit, là c'est ok, je peux le faire. C'était aussi la période où j'étais en train de regarder *Drag Race* et du coup ça m'a montré que c'était ok d'explorer mon expression de genre. Et petit à petit ça a mené après au fait que j'ai compris que j'aimais bien être perçue comme une femme, ce qui après m'a poussé à réfléchir sur mon identité de genre et à expérimenter. Ce qui a amené au final à mon coming in et à mon coming out.

**Ok, trop bien. Alors maintenant, pour parler plus de l'émission en soi, déjà est-ce que tu pourrais me raconter comment tu as découvert *Drag Race*, même si tu l'as déjà fait un peu ?**

Sur internet, sur YouTube.

**Via YouTube, ouais, ok. Et en général tu regardes comment cette émission ?**

En *streaming* illégal sur internet (rires).

**Ok (rires).**

Ouais. Enfin, je fais joujou avec des ordinateurs depuis super petite, et du coup j'ai toujours fait ça. En soit, j'ai toujours trouvé un moyen de trouver ce que je voulais regarder sans avoir à payer. Du coup, j'ai fait ça. J'ai trouvé, en tout cas à l'époque, que c'était vraiment simple de trouver, donc du coup j'ai regardé comme ça.

**Mh mh. Et tu regardes encore aujourd'hui ?**

Beaucoup moins. Enfin déjà maintenant il y a beaucoup plus de *Drag Race*. Bon, y a *Drag Race Canada*, *Drag Race UK* et j'ai pas le temps de regarder (rires). Mais je regarde encore de temps en temps. Et les saisons principales *Drag Race US* du coup, je regarde encore, même si je sais pas si j'ai regardé la dernière saison. Mais typiquement maintenant j'attends que ça sorte sur Netflix. Du coup, je regarde sur Netflix et c'est plus simple, comme ça je passe pas de temps à chercher en *streaming*, et c'est de la meilleure qualité généralement qu'en *streaming*. Et du coup, je fais comme ça. Je regarde encore un petit peu, mais vraiment beaucoup moins, je suis moins *full time*.

**Ouais. Et en général tu regardes toute seule ou avec... ?**

J'ai beaucoup regardé toute seule au début, sinon avec ma sœur, j'ai une grande sœur. Et j'ai fait découvrir ça à une pote, mais sinon je regarde seule.

**Tu regardes seule.**

Ouais.

**Ok. Et tu regardes en quelle langue ?**

En anglais.

**En anglais.**

Ouais. Je suis bilingue. Enfin, plus ou moins bilingue. Je parle couramment anglais, du coup je regarde en anglais.

**Avec des sous-titres ou... ?**

Il me semble qu'au début peut-être je regardais avec des sous-titres parce que je comprenais pas des termes (rires). Enfin le *gay slang* américain, je le connaissais pas. Mais maintenant plus du tout.

**Ouais, ok. Donc plutôt des sous-titres en français ou... ?**

En anglais.

**En anglais, ok. T'as déjà essayé de regarder en français ?**

Absolument pas. Je supporte pas les VF (rires). En fait maintenant ça pique ma curiosité parce que je me demande comment ils traduisent tout le jargon.

**En fait, c'est doublé par-dessus l'anglais donc... (rires)**

(rires) Ah ouais.

**C'est très intéressant (rires).**

D'accord. J'apprends des choses.

**Et en général, qu'est-ce que tu penses de cette émission ? Globalement ?**

Alors c'est très divertissant (rires). Bon, maintenant je me rends compte quand je regarde les épisodes que c'est toujours les mêmes narratifs, c'est toujours un peu les mêmes sujets qui sont abordés et tout. Il y a un peu le côté que ça a été fabriqué que je vois de plus en plus, en fait. Mais ça me fait toujours plaisir de regarder. Je rigole beaucoup, ça me divertis beaucoup. Mais y a quand même des choses maintenant, avec le recul, et avec le fait que je me suis pas mal investie dans le militantisme, y a deux, trois choses qui sont problématiques quand même. Surtout avec les anciennes saisons. Enfin, les termes qui étaient utilisés, les *catch phrase*, les trucs qui étaient pas ok. Mais je trouve qu'il y a quand même une tendance vers le mieux. Et il y a plus d'inclusivité de personnes non-binaires, enfin il y a aussi un homme trans' qui a participé à une des saisons principales. Que ce soit moins la vision binaire de c'est des hommes qui se travestissent pour faire un show, et qui soit plus considéré comme une forme d'art, d'expression de féminité. Voilà. Et je trouve aussi que maintenant c'est plus une célébration de la féminité alors qu'au début c'était peut-être un peu quand même de la moquerie de la féminité. Et ouais, et le drag historiquement c'était beaucoup les humoristes hommes qui se déguisaient pour des sketches, pour se moquer de la féminité. Parce que c'est simple de faire des blagues sur la féminité dans une société patriarcale. Et du coup, j'ai quand même l'impression que ça sort de ça et que c'est vraiment plus... Bon, même au début c'était vraiment de la célébration de la féminité, mais maintenant c'est vraiment là-dedans, par le fait qu'il y ait aussi des femmes qui participent, qu'elles soient trans' ou cisgenres. Il me semble qu'il y a une femme cisgenre qui a participé à *Drag Race Australie*. Ce qui est une première. Wow. Et du coup, je trouve que c'est cool d'inclure les femmes, ça montre qu'on est vraiment en train de s'éloigner du drag qui utilise la féminité pour des rires et juste qui célèbre la féminité.

**Ouais. Et quand tu dis que t'avais l'impression que ça se moquait un peu de la féminité... Est-ce que t'as un exemple ?**

(rires)

**Enfin, qu'est-ce qui te fait dire que ça tendait plus vers ça ? Tu dirais ?**

Je sais pas (silence). Pour moi ça a beaucoup rapport avec le côté de l'humour quand il est mêlé au drag. Et j'ai l'impression que c'était surtout les drag queens plus âgées, enfin plutôt d'un autre temps, qui vraiment se moquaient du fait qu'elles faisaient du drag. Dire que faut pas me prendre au sérieux, je suis juste un homme avec une perruque. Et ce côté, le fait qu'un homme exprime sa féminité, ça montre que c'est quelque chose de pas sérieux, et que c'est quelque chose à prendre à la légère et qui a pas la même valeur que la vie de quelqu'un d'autre. Après je comprends totalement l'idée de pas se prendre soi-même au sérieux et vouloir rigoler et c'est

super. Mais le fait de voir ça comme une célébration de la féminité plutôt que de faire : « Ah, ma féminité, et le fait que je la montre, ça fait qu'il faut pas me prendre au sérieux ». Je trouve que c'est une amélioration.

**Ouais, ok, je vois. Et t'as des exemples de choses que tu trouves problématiques, tu m'as dit ?**

Typiquement la *catch phrase*, c'était : « *Gentlemen's start your engines and may the best woman win* ». Donc c'est vraiment des hommes vers des femmes et du coup maintenant il me semble qu'ils ont changé, c'est « *Drag queens start your...* » (hésite).

**Ouais, c'est ça ouais.**

Voilà. C'est [inaudible] vers l'inclusivité. Les premières saisons, quand y avait le jingle avant que RuPaul apparaisse sur la télé, c'était : « *You've got Shemail. Shemale* » qui est un terme effroyable pour définir les femmes trans', du coup c'était vraiment très, très problématique. Et le fait que RuPaul ait dit aussi à des moments que les femmes trans' elles étaient admises que si elles avaient pas fait de traitement hormonal ou d'opérations, parce qu'il semble qu'il avait dit à un moment que c'était comme tricher aux jeux olympiques. Je trouve ça très, très problématique parce que... Enfin, c'est évident, le fait d'avoir un traitement ça devrait pas avoir un impact sur l'art et ça devrait pas changer le jugement de l'art. Mais ça montre vraiment que c'était le but d'avoir des hommes qui devaient être une femme le plus... On pouvait croire que c'était des femmes. C'était vraiment ce jeu de paraître et du coup c'est des choses qui ont... Enfin, je sais pas si RuPaul a changé d'avis, mais en tout cas le show paraît plus inclusif des personnes trans' et du coup ça c'est une amélioration.

**Ok. Et pourquoi tu aimes regarder cette émission ?**

Je pense que c'est un peu un *guilty pleasure*, je sais pas comment on dit en français, c'est le fait de... Ouais, c'est drôle, ça me laisse sur la pointe des pieds, j'ai envie de savoir ce qu'il va se passer. Je pense que c'est quand même bien écrit, dans le sens que y a comme des arcs narratifs et ça m'intéresse de découvrir l'histoire de toutes ces personnes, de découvrir aussi l'histoire de la communauté LGBT, parce que c'est aussi instructif sur pas mal de choses. Et je pense que c'est super qu'elle profite de ça pour un peu apprendre à tout le monde l'histoire des personnes LGBT. Et je pense que j'aime regarder aussi pour tout le phénomène culturel que c'est et tout ce qu'il y a autour et le fait de découvrir des artistes incroyables, le fait d'avoir aussi un peu l'impression de faire partie d'une communauté, le fait de... Je pense que ça m'a beaucoup aidé au début en tout cas de me dire wow en fait il y a plein de gens qui sont LGBT et qui célèbrent ça et c'est vraiment cool.

**Ok. Tu m'as dit c'est un *guilty pleasure*, pourquoi *guilty* ?**

Parce que... (rires) C'est une très bonne question. Parce que j'ai quand même un peu l'impression quand je regarde ça de me faire avoir par les personnes qui écrivent cette série. C'est un peu, j'ai pas envie de dire de la manipulation, mais presque, pour qu'on continue à regarder. C'est aussi mettre des artistes dans des situations effroyables pour participer à ça. Quand iels en parlent après, ok l'expérience horrible, bon c'est génial pour ma carrière, mais sur le moment c'était pas drôle quoi, le stress. Et le fait de participer au fait que des personnes soient mises dans des situations si peu agréables pour réussir, c'est... C'est cool pour les personnes qui réussissent, c'est génial, mais moi ça... Ouais, enfin j'aurais bien voulu connaître

tous ces artistes sans avoir eu à passer par ça, mais en même temps, j'apprécie regarder. Au final, c'est des personnes qui souffrent un peu pour mon pour mon divertissement. C'est pour ça que je considère ça comme un *guilty pleasure*.

**Ouais, je vois.**

(rires)

**Je pense je me suis senti comme ça aussi des fois.**

(rires)

**Ok, intéressant. Et les épisodes de *Drag Race*, ils sont structurés un peu de la même manière. C'est toujours les mêmes moments qui reviennent. Est-ce que toi y a un moment spécifique que tu aimes voir dans un épisode ou que tu te réjouis de voir ?**

J'aime beaucoup les *lip sync*. Je trouve, à chaque fois, c'est des moments qui sont incroyables. J'ai pas d'autres mots que incroyable. Et sinon j'aime bien les moments où justement il y a des participants, des participantes, qui parlent de sujets, soit de politique, des choses qui leur tiennent à cœur, et qui ont envie d'utiliser le fait qu'elles passent à la télé pour parler de ça. Y a eu pas mal de discussions sur justement le mauvais traitement des personnes trans' dans l'église, euh des personnes trans', des personnes LGBT en général. Et dans cette dernière saison d'*All Stars* où y avait justement cette femme trans' qui racontait un peu son parcours après *Drag Race*, notamment après son coming out en tant que femme trans'. Le fait d'entendre ces histoires de personnes LGBT, c'est toujours des moments agréables, même si je trouve que c'est toujours un peu dramatisé avec la musique triste en fond. C'est un peu ça qui me dérange un peu. Mais je trouve que c'est important d'entendre ces histoires et c'est super que ce soit autant *mainstream* d'avoir des personnes LGBT qui peuvent parler elles-mêmes de leur histoire et que ce soit pas des personnes cis-hétéro qui parlent d'histoire de personnes LGBT à leur place. Je trouve que c'est bien niveau réappropriation de comment on parle de nous-mêmes, comment on parle de la communauté LGBT. Et le fait que ce soit vraiment un show qui soit rempli de personnes LGBT, je trouve que c'est vraiment quelque chose d'assez positif.

**Mh mh. Et qu'est-ce qui te plaît dans les *lip sync* ?**

(silence) Je sais pas, c'est juste tellement, tellement d'énergie, tellement d'émotions, de couleur, de paillettes, de *twist*. Ouais, pour moi c'est un peu l'image que je me fais du truc le plus LGBT qui soit, c'est des drag queens qui *lip sync* (rires). Je sais pas (rires).

**(rires) Ok.**

C'est vraiment, pour moi, la célébration ultime d'être LGBT. Je sais pas d'où ça vient ma perception de ça, peut-être c'est à cause de *Drag Race* que ça s'est construit comme ça dans ma tête. J'arrive pas à dire mes mots en français pour décrire que j'ai envie de crier, d'éclater de joie parce que c'est... J'affiche juste l'heure, parce que j'ai...

**Ouais bien-sûr, tu dois partir à... ?**

J'ai rendez-vous à 17h juste là-bas en haut, donc j'ai le temps (rires).

**T'as le temps, ça marche. Donc ouais, pareil pour les saisons, elles sont un peu structurées de la même manière, il y a des *challenges* qui reviennent, etc. Y a un moment que tu attends particulièrement dans une saison ?**

Je pense le premier épisode j'aime toujours bien. Découvrir justement toutes les nouvelles personnes, d'où est-ce qu'elles viennent et tout ça, je trouve c'est bien, c'est hyper cool. Sinon, j'aime beaucoup le *snatch game* dans chaque saison. Je trouve c'est toujours un moment où... Bon, c'est pas toujours bien, y a des moments où j'étais plus en train de *cringe* que de rigoler, mais... Je trouve ça, je sais pas pourquoi j'adore ça et pourquoi y a autant de gens qui adorent ça, mais j'aime beaucoup ça. Et j'ai jamais vraiment aimé la fin des saisons. Parce que d'un côté, c'est cool de pouvoir passer beaucoup de temps avec moins, enfin tous les épisodes font la même longueur, mais y a moins d'artistes du coup on peut plus les découvrir en profondeur, de plus comprendre leur vie et tout ça, mais d'un autre côté y a ce côté ultra compétitif qui arrive et que moi j'aime moins. J'aime beaucoup voir pour des saisons le côté un peu fraternel qui se développe entre les participantes, mais le fait qu'à la fin y ait ce côté ultra compétitif qui arrive. C'est toujours un peu, ça me titille, ça me dérange un peu. Mais bon c'est une compétition, donc c'est normal qu'il y ait cette partie.

**Ouais. Justement, tu penses quoi de ce format un peu de télé-réalité où on a une compétition, des prix à gagner, etc., pour le drag ?**

C'est très divertissant (rires). Ça fait que l'audience est très impliquée pour savoir ce qui va se passer. Mais moi j'ai un peu de peine avec le fait que justement il y ait des personnes qui décident qui est-ce qui réussit, qui est-ce qui réussit pas. Ouais, j'ai pas mal de peine avec le fait d'avoir des juges qui vont dire à une personne comment être mieux, et moi j'aime beaucoup justement les moments où c'est des artistes qui sortent un peu de ça, et qui au lieu de faire ce qui est attendu, vont faire des choses plus *out of the box*. Enfin tu vois, plus faire des trucs, je pense à Yvie Oddly, typiquement, à la saison dix, qui dès qu'elle est arrivée, ça a changé beaucoup de chose. Et vraiment un style de drag qui était totalement différent des autres personnes et qui a été célébré pour ça. Et ça, j'aime beaucoup ce côté-là. J'ai l'impression que d'avoir des personnes qui jugent ça va forcément un peu donner l'idée de ce qu'il faut faire pour réussir. Le fait qu'il y ait un si gros prix et que toutes les autres personnes soient pas ou peu payées, par rapport aux cent mille dollars. Moi, j'aime pas trop ce côté-là non plus, parce que je pense que toutes les personnes qui participent devraient être célébrées et récompensées pour leur travail qui est énorme. Et le fait de les récompenser juste en leur donnant la visibilité, c'est pas suffisant. C'est comme n'importe quel artiste, une personne qui soit connu de [inaudible], mais ah non je te paie pas, mais par contre je vais te publier sur mon Instagram, pour moi c'est pas ok. Il faut toujours rémunérer les artistes. Du coup, le fait que ce soit des personnes qui travaillent autant et qui soient rémunérées indirectement par la visibilité que leur donne le show, ça me dérange un peu. Et aussi le fait que vu qu'il y a tant d'argent, j'ai pas mal de problème avec (rires) le fait que le monde tourne autour de l'argent, et du coup le fait que des personnes sacrifient autant... Parce que le contrat qu'ils signent pour *Drag Race*, c'est clairement ils renoncent globalement à leur liberté pendant quelques semaines, le temps du show, et ils ont pas le droit de mal parler du show après. Enfin c'est quand même des grosses concessions que ces personnes font pour participer et je trouve ça problématique. Je pense que ce serait juste sain d'avoir un environnement, d'être moins compétitif, où y a pas ce côté... Où y a tant d'enjeux en fait. Parce que vu qu'il y a autant d'enjeux, les personnes sont prêtes à faire beaucoup plus de concessions pour participer. Enfin, il me semble qu'il y a un moment où y a eu des contrats qui ont été *leak* et qui étaient publics, et y a vraiment des trucs qui me paraissaient... Enfin, en rétrospective, j'aurais dû m'attendre à ce que ce soit comme ça, mais c'est assez violent. Pour moi c'est une conséquence du fait que les personnes qui organisent le show ont vraiment beaucoup de pouvoir grâce à la visibilité que le show donne.

### **Et tu dis ça spécifiquement pour *Drag Race* ou en général ?**

Je pense c'est une dynamique qui se retrouve pas mal de fois dans le monde du travail en fait, où les gens sont prêts à signer des contrats de travail qui sont pas forcément ok, mais qui le font quand même parce qu'ils ont besoin d'un travail. Mais je pense que, typiquement, en Suisse on a des lois du travail qui sont quand même assez strictes pour empêcher les abus et aux États-Unis beaucoup moins. Et c'est des personnes qui encore... Le drag ça paie pas beaucoup, enfin sauf les personnes qui ont la chance d'être connues. Et du coup, c'est encore plus un rapport de force, et y a moins de lois qui les protègent parce que c'est les États-Unis, et aussi parce que c'est pas vraiment... Alors je sais pas si c'est considéré comme une relation d'employeur à employé, donc je sais pas légalement... Donc ouais, pour moi c'est les mêmes dynamiques, mais qui sont moins contrôlées. Justement, c'est dommage qu'il y ait pas plus d'attention au bien-être des participants. Mais bon, ça fait partie du jeu, c'est aussi une télé-réalité, c'est pousser les gens vers une grosse extrême pour qu'ils craquent, pour que ce soit plus intéressant à regarder. Ouais, je trouve ça problématique, ouais. Mais je regarde quand même (rires).

**(rires) Voilà, d'où le *guilty*.**

Voilà, d'où le *guilty pleasure*.

### **Ouais, ok. Et du coup, peut-être quelque chose de plus positif, est-ce que tu as des candidates favorites ?**

Oh wow. Du coup, Kylie Sonique Love, la première femme trans' à avoir gagné *Drag Race*. Wow, faut que je réfléchisse. J'avais beaucoup aimé, dans les toutes premières saisons, c'était Ongina. C'était vraiment une que j'aimais beaucoup. J'adore Jujubee aussi. Il y avait Jinx Monsoon aussi. Sinon je regarde aussi pas mal ce que Trixie Mattel et Katya Zamolodchikova elles font aussi en dehors. Elles ont leur show sur YouTube qui s'appelle *UNHhhh* (rires). Et je les trouve super drôles aussi. Je pense qu'actuellement ma préférée c'est quand même Kylie, parce que c'est une femme trans', et du coup, y a pas beaucoup de représentation de femmes trans' dans ce milieu et je trouve ça super cool. Ouais, c'est clairement un bais que j'ai (rires), mais bon pas grave.

### **Et comment tu détermènes les personnes que tu préfères ?**

Je sais pas (rires). C'est super compliqué. C'est super compliqué aussi parce que je pense que je m'attache surtout à l'image que le show leur donne. C'est pas forcément clairement les personnes. Et du coup c'est un peu compliqué, mais après souvent les participants que j'aime bien, je vais voir ce qu'elles font en dehors du show, et c'est souvent là que je dis, ah ouais en fait cette personne, j'ai pas trop envie de l'aimer, parce que c'est pas forcément... J'adhère pas forcément avec tout ce qu'elle fait. Typiquement, je me souviens, j'avais regardé la saison six et y avait Bianca Del Rio, et je la trouvais super drôle, incroyable, mais après je suis allée voir des choses, et c'est vrai que c'est quand même une personne qui fait de l'humour très noir et qui est dans cette dynamique, je suis un homme qui porte une perruque, faut pas me prendre au sérieux, faut pas s'oppresser quand je dis des choses, faut pas... Du coup, je suis pas sur la même longueur d'ondes que lui pour tout ça. Du coup, je pense que j'ai vraiment beaucoup aimé sa performance dans le show, mais en dehors de ça, je suis pas trop fan de cette personne. Mais contrairement à Kylie, en dehors du show elle milite pour le droit des personnes trans' et je trouve trop bien quoi. Je suis fan (rires).

**Ouais, ok. Et comment tu te sens quand tu regardes l'émission, tu dirais ?**

Wow. Ah, j'arrive pas à trouver un mot qui le défini bien, mais, embarquée, je me fais emporter, ouais, plein de choses. Je me fais vraiment embarquer dans l'histoire et je m'accroche vraiment à ce narratif, à toutes les histoires qu'ils racontent grâce à ce show. Y a des épisodes que j'aime absolument pas, mais je vais jamais pas regarder un épisode. Ouais (rires). Si j'suis en train de regarder une saison, je vais la regarder en entier. Et ça arrive pas souvent, généralement quand il y a un truc qui me dérange j'arrête, parce que... Mais là vraiment je me sens accrochée. Et c'est super cool, et je rigole, et j'suis très, très divertie, et c'est super. Mais des fois moins, mais dans l'ensemble, ouais.

**Ouais. Et est-ce que, comme ça, t'as un moment qui te viens en tête quand tu penses à ce que tu viens de me dire, enfin que tu te sens divertie, embarquée ?**

Je pense que c'est à chaque fois qu'il y a un... Enfin je pense beaucoup aux saisons d'*All Stars* où y a tout à coup des gros *twists* dans comment les personnes vont être jugées, comment y a les personnes qui reviennent ou comme ça. Tous ces moments où y a un peu de *twist*, c'est des moments où je peux pas décrocher mes yeux parce que j'ai envie de savoir ce qu'il va se passer, j'ai envie de comprendre ce qu'il se passe. Et je pense j'ai pas mal d'empathie pour les participants qui sont en train de vivre ça et du coup je ressens leur peur et tout ça. Je pense que c'est ces moments qui sont les plus fous. Quand je pense à, c'était *All Stars 3* où ça a commencé à être les autres participants qui jugeaient et qui choisissaient qui est-ce qui était éliminé. Ces moments où chaque fois je suis vraiment accrochée en train de trembler presque en attendant de savoir le nom de qui ce sera sur le... (silence).

**Et tu penses quoi de la manière dont l'émission elle représente les personnes LGBT ?**

Je pense de mieux en mieux. Ouais, ben au début c'était justement pas mal plus fermé. Ça représentait les hommes gays qui faisaient du drag globalement. Mais le fait que ça devienne plus international, ça représente mieux la communauté LGBT, que centré sur les États-Unis. Le fait qu'il y ait pas que des hommes cisgenres homosexuels qui peuvent participer, ça représente plus la communauté LGBT. Mais je pense qu'il y a encore pas mal de chemin à faire. Ça représente les personnes qui font du drag et les drag queens même plus, parce que les drag kings y en a pas dans *Drag Race*, enfin pas à ma connaissance en tout cas. Et du coup, ça représente pas la communauté LGBT, ça représente cette partie-là. Et du coup, c'est vrai qu'il y a un peu ce côté... C'est que du coup dans l'imaginaire collectif ça représente la communauté LGBT dans son entier. Et ouais, je pense que ça manque aussi quand même un peu de militantisme dans *Drag Race*, et que pour moi la communauté LGBT c'est surtout une communauté qui se bat pour ses droits en permanence et dans le monde entier, et que *Drag Race* fait un peu de militantisme, mais j'ai pas l'impression qu'ils en font autant que le reste de la communauté LGBT. Donc le fait que ça existe, c'est déjà incroyable, au niveau militantisme, mais ouais.

**Ouais. Et quand tu regardes, est-ce que tu as l'impression que cette émission elle est à propos de toi en quelque sorte ?**

Wow. Des moments, oui. Je pense que quand j'entends des participants ou des participantes parler de leurs vécus et que je peux m'identifier à ça, je me dis wow, ouais, j'ai vécu quelque chose de similaire. Et du coup, dans ces moments-là, j'ai l'impression que c'est à propos de moi. Mais après y a toujours ce côté où c'est très américain et du coup y a beaucoup le thème de la religion qui vient. Ouais, et les implications politiques américaines. Du coup, ça représente

pas forcément mes combats, mais ça représente une partie de mon parcours. Et je m'identifie un peu à ça. Et surtout, beaucoup plus récemment, maintenant qu'il y a des femmes trans' qui participent. Et du coup j'ai plus l'impression de me voir, enfin de voir des parcours similaires à moi dans cette série. Mais ouais, pas totalement non plus. Mais je pense pas que ce soit la série qui représente le mieux mon vécu et avec laquelle je m'identifie le plus. Mais ça doit quand même pas être loin de ça.

**Mh mh. Ok. Et qu'est-ce que tu penses de la manière dont elle représente le drag en général ?**

Après mon image du drag elle est beaucoup construite avec *Drag Race*, du coup j'ai pas... Je pense un peu réducteur quand même. Parce que c'est quelque chose où la jeunesse est très, très célébré. Y a des drag queens qui sont plus âgées. C'est un drag qui est un peu élitiste, j'ai envie de dire. Il faut être jeune, il faut être très, très beau, faut avoir un *fashion sense* impeccable, il faut être drôle, il faut savoir être une bonne comédienne ou comédien. C'est beaucoup, faut être parfait en fait. Enfin, c'est une compétition. Mais du coup il y a ce côté très élitiste. Je pense que le drag c'est pas ça. C'est une forme d'art qui doit pas forcément être élitiste, qui doit être cool et un échappatoire pour certaines personnes. Et y a pas besoin d'avoir la perfection pour être une drag queen cool.

**Mh mh. Ouais. Et est-ce que tu pourrais me parler un peu des types de drag que tu as l'impression de voir dans *Drag Race* ?**

Je pense qu'il y a pas mal de termes qui sont déjà utilisés dans la série. Y a les *comedy queens*, les *theaters queens*, qui sont centrés sur leur talent principal. Ceux qui font des *pageants*, ceux qui sont plus dans les clubs... Y a ces types de drag. Mais après, je pense que y a quand même ce côté que pour réussir dans la série il faut être un peu de tous ces types de drag. Et qu'en étant juste une personne qui est super drôle tu peux pas forcément réussir. Et en étant juste une personne qui est une comédienne incroyable, tu peux pas forcément réussir. Du coup, il faut un peu mélanger tout ça. Donc je sais pas si j'aime séparer ce type de drag. Mais en fait, il y a quand même aussi un autre type de drag, c'est un peu le drag *genderfuck*, vraiment le plus : « Ok, moi je suis là pour vous montrer que ce que vous imaginiez de ce que c'était le drag, de ce que c'était le genre, en fait c'est faux, et je vais vous montrer par mon existence et par mon art ». Et ça je pense que toutes les drag queens le font un petit peu, mais que vraiment les personnes qui font de ça leur point central de leur drag, j'aime beaucoup ça. Et il y a plusieurs types un peu de drag queens et de forme de drag. Mais, dans *Drag Race* c'est... Celles qui réussissent, faut être tout en même temps (rires).

**Oui, ok, je vois. Et tu dirais que cette émission elle joue quel rôle pour les personnes LGBT en général ?**

Ben je pense que ça leur donne de la visibilité. Et ça nous montre que les personnes LGBT existent et qu'elles peuvent avoir du succès aussi. Parce que RuPaul typiquement je peux même pas imaginer combien d'argent il a. C'est incroyable. Et de voir après, de suivre tous ces artistes qui après ça vont avoir une carrière incroyable. Enfin, montrer que c'est possible d'être LGBT et d'avoir du succès. Et d'entendre parler dans les médias *mainstream*, parce que c'est vraiment devenu quelque chose de très *mainstream Drag Race*. D'entendre parler de personnes LGBT dans une TV nationale américaine qui est maintenant internationale, parce qu'il va y avoir *Drag Race France* bientôt, il y a UK, Italie, il me semble. Enfin d'avoir ça partout, ça montre à quel

point ça donne une place aux personnes LGBT à la télé. Moi je suis pas du tout quelqu'un qui regarde la télé généralement, mais j'imagine que c'est quand même la visibilité ouais. Et je pense que les personnes LGBT ont toujours regardé les médias pour comprendre qui elles étaient et pour chercher des réponses. Je sais que moi je l'ai fait, donc ça m'a aidé à rechercher et à comprendre qui j'étais. Et du coup, le fait qu'il y ait plusieurs représentations c'est forcément magnifique.

**Ouais, ouais. Et t'as utilisé plusieurs fois le mot *mainstream*, est-ce que tu pourrais me dire un peu ce que t'entend par là ?**

Wow. Ben typiquement le fait que le show il ait gagné des Emy. C'est les trophées qui sont décernés à des shows télévisés. Pour moi c'est quand même quelque chose qui montre à quel point ça a bougé de quelque chose de niche vraiment où ce serait que les personnes LGBT qui regardent comme d'autres choses auparavant. Enfin même les premières saisons de *Drag Race* je pense pas qu'à ce moment-là c'était déjà du *mainstream*, c'était plus quelque chose où fallait chercher pour trouver. C'était sur une chaîne télé qui était vraiment très LGBT-friendly déjà. Et du coup, le fait que ça se soit développé vers quelque chose qui est connu par beaucoup plus de gens, enfin, qu'il y ait des drag queens qui se retrouvent interviewées soit dans des shows, je connais pas forcément très bien, mais je sais qu'il y a pas mal de... Enfin, le monde des célébrités, il y a le show d'Ellen Degeneres où elle invite toujours des célébrités. Et le fait qu'il y ait des drag queens qui soient invitées là, ça montre que c'est devenu *mainstream*. Y a aussi *The Late Show*, c'est un truc à New York où c'est souvent des célébrités qui sont invitées. Enfin, les personnes qui participent à ça sont considérées comme des stars d'Hollywood ou comme ça, c'est un peu rentré dans les mêmes cercles. Et je pense que c'est comme ça que je définirai le *mainstream* (rires).

**Ouais, ok. C'est les '50, je sais pas...**

Ah ouais, je vais bientôt bouger. Si tu veux une dernière question (rires). Je suis vraiment à trois minutes hein, donc je peux courir au cas où.

**(rires) Non, quand même (rires)**

(rires)

**Peut-être une dernière question, est-ce que tu recommanderais cette émission à d'autres personnes ?**

Oui, je pense. Mais pas à tout le monde.

**Pas à tout le monde ?**

Ouais. Je pense que c'est quand même... Faut quand même comprendre pour aimer, un petit peu. Je pense que regarder un épisode au bol, enfin ma mère je sais qu'elle a regardé quelques épisodes, elle comprenait rien du tout. Elle comprenait pas ce que les personnes disaient parce que c'est tout un jargon. Il faut déjà connaître pas mal de choses sur la communauté LGBT pour pouvoir apprécier. Bon après, ça c'est vrai beaucoup pour les dernières saisons, parce qu'il y a déjà tellement de rituels et de traditions du show qui sont en place que y a moins ce côté nouveau et du coup que des personnes expliquent ce qui se passe et tout ça. Et y a beaucoup plus de références aux saisons d'avant. Je pense que oui je recommande, mais c'est plus, viens on va regarder un épisode ensemble, et après il continue à regarder tout seul (rires).

**Ok (rires). Du coup, tu recommanderais plutôt à qui ?**

Ben je pense des amis. Ben des amis qui sont LGBT principalement. Bon pas forcément, mais je pense que c'est surtout des personnes qui vont plus crocher, c'est quand même les personnes LGBT qui vont... Beaucoup de personnes cisgenres hétérosexuelles qui doivent vont adorer cette série, mais je pense quand même je recommanderais plus à des potes LGBT. Mais... je sais pas. Y a d'autres choses que je recommanderais avant (rires). C'est pas le premier truc que je recommanderais (rires)

**C'est pas le premier truc (rires) ?**

(rires)

**Pourquoi ?**

Je recommande beaucoup des choses militantes quand même. Et des choses qui sont plus instructives. Un documentaire Netflix que je recommande tout le temps c'est *Disclosure*, par exemple, qui parle de la représentation des personnes trans' dans les médias qui est un truc que toutes les personnes LGBT et les personnes trans' devraient voir parce qu'il est incroyable ce documentaire, même s'il peut être critiqué sur certains points comme n'importe quoi. Et du coup, je recommanderais ça, je recommanderais une série Netflix qui s'appelle *Pose*, qui est vraiment super incroyable et qui pour le coup parle vraiment du vécu des personnes trans', du début du mouvement de libération des personnes trans', de ce que c'est vraiment d'être LGBT, de manière moins glamour et remplie de paillette que *Drag Race* qui peut être un peu à des moments... Donner une image peut-être plus romancée de ce que c'est d'être LGBT et moins militante. Je pense que c'est mon côté très activiste qui fait que je recommanderais pas ça d'abord. Mais je pense que je recommanderais quand même (rires).