



**HAL**  
open science

# La face Camp des musiques extrêmes : Limp Wrist et la QueerRisation de l'esthétique punk hardcore

Louise Barrière

## ► To cite this version:

Louise Barrière. La face Camp des musiques extrêmes : Limp Wrist et la QueerRisation de l'esthétique punk hardcore. 2021. hal-03104962

**HAL Id: hal-03104962**

**<https://hal.science/hal-03104962>**

Preprint submitted on 10 Jan 2021

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

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

**Louise Barrière**  
**2L2S**  
**Université de Lorraine**

## **La face Camp des musiques extrêmes : Limp Wrist et la QueerRisation de l'esthétique punk hardcore.**

*Résumé : Dans cet article, j'analyse de quelle manière le groupe de Queercore Limp Wrist vient QueerRiser l'esthétique du punk hardcore. En juxtaposant, au sein de leurs paroles comme de leur jeu de scène, des références à différentes communautés ayant jalonné l'histoire des mouvements gays – leathermen, bear, Vogue –, le groupe souligne l'artificialité de la masculinité, et délivre ainsi un spectacle Camp.*

### **Introduction**

*« Thank you for coming out tonight ! »*

C'est la phrase qui raisonne entre deux morceaux d'un concert de Limp Wrist au Brooklyn Bazaar, alors que la frénésie de la musique au tempo élevé, aux coups de cymbales effrénés, aux guitares et au chant saturés vient tout juste de s'arrêter. Le jeu de mot, qui articule le « coming out » comme acte de révélation publique de son homosexualité, et l'expression « coming out » comme « sortir de chez soi » (pour se rendre à un concert, par exemple), est typique de l'humour dont savent faire preuve les groupes de Queercore (voir par exemple DeChaine, 1997). Le groupe, formé à la fin des années 1990 fête alors son vingtième anniversaire.

Celui-ci s'inscrit alors dans la lignée d'une dynamique qui émerge peu de temps auparavant, au début des années 1990, d'abord en Amérique du Nord, puis à l'international, afin de former un mouvement au croisement du punk hardcore et du militantisme queer. Intitulé dans un premier temps Homocore, celui-ci revendique ensuite le nom sous lequel on le connaît aujourd'hui, Queercore. Le punk hardcore était déjà lui-même une sorte de radicalisation du punk, apparu au début des années 1980. Le genre est notamment marqué par une hybridation avec la musique metal (pour plus d'informations sur les caractéristiques sociales et musicales du hardcore, voir Budde, 1997 ; Easley, 2015 ; Müller, 2010 ; Pearson, 2019). Les premiers acteurs du Queercore s'inscrivent quant à eux en opposition avec le caractère hétéronormatif et masculiniste que pouvait parfois revêtir cette nouvelle scène musicale, de la même manière qu'ils reprochent aux mouvements LGBT de s'inscrire dans des dynamiques « assimilationnistes ». En revendiquant des identités en marge de ces deux communautés, les adeptes du Queercore estiment donc qu'ils vivent une double marginalisation (Fenster, 1993 ; Du Plessis & Chapman, 1997).

Un certain nombre de groupes à l’instar de Fifth Column, Pansy Division ou Team Dresch, de collectifs locaux, comme Homocore Chicago, ou de fanzines tels que *OutPunk*, émergeant autour de ces dynamiques travaillent alors à développer une forme de punk ouverte aux problématiques LGBTQ<sup>1</sup>. Les tournées de concerts tout comme la circulation des fanzines permettent peu à peu au réseau de se structurer sur le territoire nord-américain, en propageant ses codes culturels. Ces derniers sont alors repris par d’autres amateurs qui développent à leur tour leurs propres structures, selon une logique dite « Do-It-Yourself » (pour une histoire plus détaillée du mouvement, voir Meinert, 2018). Peu étudiées, leurs activités et leurs productions ont toutefois fait l’objet de quelques analyses (Fenster, 1993 ; Du Plessis & Chapman, 1997 ; ou plus récemment Nault, 2017). Celles-ci sont cependant généralement issues des champs de la sociologie ou des *cultural studies*, laissant les esthétiques musicales et scéniques du Queercore à leurs marges.

Pourtant, ces dernières décennies ont également été l’occasion du développement d’une « nouvelle » musicologie queer, tant dans le champ des musiques savantes (Brett & Wood, 1994) que populaires (Whiteley & Rycenga, 2006). En mobilisant les termes et concepts développés par cette dernière, je propose donc ici d’analyser la manière dont un groupe phare de la scène contemporaine du Queercore, Limp Wrist, vient « queeriser » l’esthétique musicale et scénique du punk. J’entends de cette manière combler un vide dans la littérature académique qui s’est intéressée au mouvement.

Il convient toutefois de rappeler que l’histoire des mouvements LGBTQ est marquée par de nombreuses cultures *underground*, des ballrooms aux leathermen. Cet article explorera ainsi la manière dont Limp Wrist investit et articule ces esthétiques, à la fois entre elles mais aussi à la pratique musicale du punk hardcore, afin de rendre hommage, par le biais de leurs performances scéniques, à une histoire alternative des cultures gays.

Après avoir explicité les cadres méthodologiques et conceptuels de cette analyse, j’explorerai tour à tour les références aux cultures *bear*, *leathermen*, BDSM et Voguing qui parcourent les concerts du groupe.

### **Méthode et corpus**

Pour des raisons d’espace limité, je fais le choix ici de me concentrer sur un seul groupe de musique. Diversifier ce corpus aurait sans doute permis d’observer d’autres manières de queeriser l’esthétique du punk hardcore, notamment par le recours à différentes techniques vocales.

---

1 Lesbiennes, Gays, Bi-e-s, Trans, Queer.

Cependant il convient de limiter les sources afin d'en produire une analyse détaillée. Mon choix s'est dès lors porté sur Limp Wrist, groupe américain, fondé en 1999, qui compte aujourd'hui plus d'une vingtaine d'années d'expérience à son actif et dont on peut estimer qu'il est devenu un groupe « phare » de la scène queercore contemporaine.

Le groupe n'a à ce jour produit que quatre albums, et ses apparitions en concert se font rares ; ceci s'expliquant par le fait que les quatre membres de la formation ne vivent pas, et n'ont jamais vécu dans la même ville. Cependant, cela ne les a pas empêchés de voir leur travail couvert par des articles dans des journaux comme *Pitchfork*<sup>2</sup> ou *Vice*<sup>3</sup>, aux côtés de médias plus *underground*. Nous pouvons donc estimer que, pour un groupe de Queercore, Limp Wrist jouit d'une certaine renommée.

N'ayant pas eu à ce jour l'occasion d'observer le groupe en concert, et ceci bien qu'ils soient venus jouer en Europe à plusieurs reprises, je ne voulais cependant pas me limiter à une analyse de sa production enregistrée. En effet, il me semblait que me concentrer sur une analyse discographique laissait de côté tout un pan de l'expérience musicale, à savoir celui du concert. Or, c'est bien ce contexte précis de la production dite *live* qui permet d'observer des éléments tels que la mise en scène du groupe et, surtout, ses interactions avec son public.

À défaut donc de pouvoir effectuer une observation ethnographique en directe, et misant sur la (relative) popularité du groupe, je me suis tournée vers l'observation d'un corpus de vidéos de concerts, toutes disponibles sur YouTube. Ce choix revêt un certain nombre d'intérêts, mais aussi un ensemble de limites. En effet, l'observation de vidéos ne doit pas être considérée comme une reproduction de l'expérience *live*, loin de là. Elle occulte par exemple un vaste aspect du vécu du concert, lequel a trait à la sociabilité, à l'effet de groupe, aux affects et aux sens. La vidéo offre en outre un point de vue forcément subjectif qui n'est pas celui de l'enquêteur universitaire mais celui du ou des vidéastes et monteurs. Si nous prenons par exemple le cas d'une vidéo tournée à l'aide de plusieurs caméras, nous nous retrouvons avec un point de vue impossible à obtenir par le spectateur lors d'une expérience *live*. Il s'agit donc de tenir compte de ces limites lors de la récolte des données. Néanmoins, l'observation de vidéos compte aussi parmi ses avantages le fait de pouvoir mieux observer la scène, et surtout d'en revoir certains passages à volonté, de procéder à l'application de ralentis ou d'effectuer des zooms sur des éléments attirant notre attention. Ceci présente un intérêt notable, notamment dans le cadre d'une analyse de spectacle.

---

2 Dorris, Jesse (2017), « Queercore Veteran Scott Moore on How Gay Punk Has Changed. » *Pitchfork*, 29 Octobre. Consulté en ligne : <https://pitchfork.com/thepitch/queercore-veteran-scott-moore-on-how-gay-punk-has-changed/>

3 Scott, Tim (2017). « Queer Punk Greats Limp Wrist Return After Nine Years. » *Noisey by Vice*, 4 Août. Consulté en ligne : [https://www.vice.com/en\\_us/article/d3vzgg/legendary-queer-punks-limp-wrist-return-after-nine-years](https://www.vice.com/en_us/article/d3vzgg/legendary-queer-punks-limp-wrist-return-after-nine-years)

Afin de circonscrire mon corpus, j'ai ainsi procédé à une recherche des mots clés « Limp Wrist live<sup>4</sup> » sur YouTube – la principale plateforme internationale d'hébergement de vidéos professionnelles ou amateurs. J'ai ensuite procédé à un croisement des premiers résultats définis selon l'algorithme du site comme étant « les plus visionnés » et « les plus pertinents ». J'ai ainsi sélectionné les dix premières vidéos se retrouvant dans les deux listes afin de procéder à leur visionnage. L'observation des deux dernières vidéos n'ayant apporté aucune nouvelle information pouvant compléter cette enquête, j'ai alors pris la décision de cesser la collecte et de limiter mon corpus à dix objets, dans la mesure où celui-ci me semblait saturé. Le tableau ci-dessous offre un récapitulatif des objets composant mon corpus.

Ces dix vidéos ont été visionnées en prenant des notes, à la manière d'une observation ethnographique. Lorsque cela s'avérait nécessaire, j'ai pu visionner certains passages d'entre elles à plusieurs reprises. Celles-ci présentent des caractéristiques différentes en terme de durée et de types de prises de vue. De plus, certaines ont été filmées en festival tandis que d'autres sont des témoignages de concerts que Limp Wrist effectuent comme tête d'affiche. Ces vidéos ont en outre été filmées à des moments différents de la carrière du groupe, entre 2013 et 2019. Il apparaît ici que les premières années de la carrière de Limp Wrist sont absentes du corpus tandis que les dernières y sont sur-représentées. Nous pouvons aisément imaginer que cela est entre autre dû à la démocratisation des technologies vidéos amateurs. Le corpus offre ainsi un ensemble de points de vue variés sur les récentes activités du groupe étudié en matière de production *live*.

Tableau 1. Récapitulatif du corpus vidéo.

Titre de la vidéo	Date de mise en ligne	Auteur	Type de prise de vue	Durée totale	URL
LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Jun. 7th, 2019 (FULL SET)	19 Juillet 2019	Max Volume Silence	Caméras multiples. 4 caméras fixes, une caméra mobile. 4 caméras couleur, une caméra noir et blanc.	39 min. 11 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=paTk-wHDoMk">https://www.youtube.com/watch?v=paTk-wHDoMk</a>
Limp Wrist - Live at Fed Up Fest	28 juillet 2014	freedomfromfreedom	Une caméra (légèrement) mobile à l'arrière scène. Couleur.	24 min. 08 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8jTW187gm_k">https://www.youtube.com/watch?v=8jTW187gm_k</a>

4 Il s'agissait par là d'évacuer de la liste de résultats les enregistrements studios. Des amateurs mettent en effet à disposition du public des copies de certains albums via la plateforme YouTube.

[hate5six] Limp Wrist - November 05, 2016	12 Nov. 2016	hate5six	Une caméra (légèrement) mobile, à l'arrière scène. Couleur.	30 min. 26 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=hoSE5tcw-kY&amp;t=257s">https://www.youtube.com/watch?v=hoSE5tcw-kY&amp;t=257s</a>
Limp Wrist   LIVE 2017   Brooklyn Bazaar	1 Oct. 2017	Sad But True	Une caméra (légèrement) mobile, à l'avant salle. Grand angle. Couleur.	22 min. 54 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Ok9sNNn6rNA&amp;t=267s">https://www.youtube.com/watch?v=Ok9sNNn6rNA&amp;t=267s</a>
LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Jun. 8th, 2019 (FULL SET)	19 Juillet 2019	Max Volume Silence	5 caméras. 1 caméra mobile (arrière salle), 4 caméras fixes (arrière scène, avant scène plongée, avant scène musiciens, public). 3 caméras couleur, 2 caméras noir & blanc. 4 caméras grand angle.	33 min. 39 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=DccmXqh1Rv8">https://www.youtube.com/watch?v=DccmXqh1Rv8</a>
LIMP WRIST live at Union Pool, Jun. 15th, 2013 (FULL SET)	17 Juin 2013	Max Volume Silence	2 caméras couleur. 1 caméra fixe, fond de salle, 1 caméra mobile avant salle.	29 min. 44 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=3s6bDHCEyOw">https://www.youtube.com/watch?v=3s6bDHCEyOw</a>
LIMP WRIST [27-03-2018 / FORO ECATEPEC, EDO. DE MÉXICO]	31 Mars 2018	Elysium Corp	1 caméra couleur en fond de salle. Semi-mobile.	37 min. 16 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=9lSrJUbJWJU">https://www.youtube.com/watch?v=9lSrJUbJWJU</a>
Limp Wrist @ The Regent Theater in Los Angeles, CA 8-3-19 [FULL SET]	5 Août 2019	xgabex	1 caméra couleur légèrement mobile (sur pied) au fond de la salle. Plongée.	38 min. 10 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=xBYVO4PUcYg">https://www.youtube.com/watch?v=xBYVO4PUcYg</a>
LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Sept. 30th, 2017 (FULL SET)	3 Oct. 2017	Max Volume Silence	1 caméra couleur, mobile, fond de salle.	25 min. 45 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=86u3IB5ZSfU">https://www.youtube.com/watch?v=86u3IB5ZSfU</a>
Limp Wrist (Damaged City Fest Day 2) 2018	23 Juin 2018	The Art of B	1 caméra couleur, légèrement mobile, en fond de salle.	35 min. 46 sec.	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=TMwic1U1tkw">https://www.youtube.com/watch?v=TMwic1U1tkw</a>

## Cadre conceptuel

Cette contribution s'inscrit dans un cadre conceptuel interdisciplinaire, alliant analyses de la musique et du spectacle, sous l'angle du genre et des identités LGBT et Queer. Ce type de dynamique a notamment pu être pensé grâce à une tendance qui se développe dans les milieux de la musicologie anglophone dès les années 1990 et qui valorise non plus l'étude unique du texte musical, mais l'analyse de la musique dans son contexte. Cette nouvelle musicologie, de manière générale, remet en cause le « canon » musical autour duquel s'articule jusqu'alors la discipline (Solomos & Grabocz, 2011). Dans la mesure où cette œuvre musicale « canonique » est souvent une production masculine, les pendants « gender studies » et « queer studies » de la tendance s'attèlent alors quant à eux à le « dégenrer » (Solomos & Grabocz, 2011). Or, si ceux-ci ne se sont que peu intéressés au punk hardcore, c'est bien de cela qu'il s'agit ici : je propose en effet d'analyser la production scénique du queercore de manière à déconstruire le canon masculin, voire viriliste, du punk hardcore.

Deux ouvrages, notamment, marquent cette tendance. Dans un premier temps, paraît *Queering the Pitch : The New Gay and Lesbian Musicology*, édité par Philipp Brett, Elizabeth Wood et Gary Thomas (1994) ; un ouvrage qui s'intéresse finalement principalement à la musique savante. Puis, en « réponse », *Queering the Popular Pitch* édité par Sheila Whiteley et Jennifer Rycenga (2006) qui, celui-ci, se penche plus particulièrement sur les musiques populaires. Dans un autre ouvrage mais une dynamique similaire, Sheila Whiteley (1997) résume parfaitement l'objectif d'une telle démarche :

« For scholars of popular music (...), any grasp of musical understanding derives from identifying the specific localities in which the music is conceived and consumed. To theorise the significance of popular music, then, it is necessary to identify the interrelationships between musical sounds, lyrical texts and visual narratives (either in the form of live performance or music video) and how they produce and foreground different sensibilities » (xiv)

Elle oppose en outre celle-ci à l'étude « traditionnelle » de la musique comme « abstract form with limited reference to its function and role in society » (xiv).

Ces références et leurs contributeurs divers et variés analysent ainsi plusieurs dimensions de la performance musicale et montrent comment, en marge de certains canons musicaux, des artistes participent à brouiller les frontières du genre. Ils s'intéressent à la présentation de soi, sur scène ou dans des clips, à la voix, aux paroles et aux formes musicales en ce qu'elles peuvent être lues comme « queer ».

Mais ces travaux ne consacraient que très peu de place au punk, ou au Queercore. À l'inverse, les travaux portant sur le Queercore ne s'intéressaient que marginalement à son esthétique (en particulier musicale). Par le biais de cette contribution, j'ai tenté d'appliquer la dynamique de cette musicologie queer à l'analyse de mon corpus de vidéos de concerts de Limp Wrist, afin d'étudier comment les relations entre présentation de soi, performance scénique, musique et paroles y prennent sens et contribuent à la formation d'un spectacle queer.

### ***Leathermen, bears et stéréotypes d'une masculinité gay***

Les vidéos s'ouvrent toutes sur un groupe de quatre musiciens<sup>5</sup> : un guitariste, un bassiste, un batteur et un chanteur. Leurs tenues varient quelque peu, mais celle de Martin Sorrondeguy, chanteur du groupe, semble rester peu ou prou une constante : bandana dans la poche arrière d'un mini-short en jean, coupé au raz des fesses et retenu grâce à des bretelles formant également un harnais de cuir, lequel est parfois recouvert d'une veste en cuir ou d'un t-shirt blanc, au motif de gigantesques pénis rouges. Cette tenue peu habillée laisse en outre apparaître un jockstrap<sup>6</sup>. Sur sa tête, une casquette de cuir noir, elle aussi, de type militaire. Il arrive, selon les concerts, que Scott Moore, le guitariste du groupe, soit lui aussi affublé d'une veste en cuir sans manches, laquelle semble par ailleurs trop petite pour lui ; quand ce n'est pas le cas du batteur.

Ces accessoires en cuir qui se donnent à voir tout au long du concert ne sont pas sans rappeler la sous culture des *leathermen*, telle que l'a notamment dessinée le fameux dessinateur, lui-même homosexuel, Tom of Finland. Mosher, Levitt, Manley (2006) définissent ainsi les leathermen comme « a subgroup of gay men who eroticize leather garb or symbols » (95). Or, il ne s'agirait pas là de la première fois qu'une telle subculture est portée sur la scène des musiques extrêmes. Clifford-Napoleone (2015) analyse ainsi les « queer formations of heavy metal through the leather and BDSM communities in queer culture » (25). Elle explique que ceux-ci, depuis leur apparition au sein des milieux gays dans les années 1970, ont développé une subculture à la fois ouvertement homosexuelle, connectée au BDSM, et performaient par ce biais « a dominating, aggressive hypermasculine machismo that transgressed the boundaries of heteronormativity connected to the outlaw biker image. » (31) Puis connecte cet univers à celui de la scène heavy metal par l'intermédiaire de la figure de Rob Halford, chanteur de Judas Priest : en effet, alors que le public du hard rock et du heavy metal se révélait majoritairement masculin, hétérosexuel et semblait avoir fait de l'hypermasculinité l'une de ses valeurs, Rob Halford, et ses tenues de cuir (casquette, veste,

---

5 Au cours de cet article, lorsqu'aucune référence à une vidéo précise n'est indiquée, cela signifie que les événements décrits sont observables dans l'ensemble du corpus.

6 Le Jockstrap est un sous-vêtement masculin composé d'une ceinture de tissu, d'une poche et de deux élastiques entourant les cuisses. Il a ainsi pour particularité de laisser les fesses du porteur nues.

ceinture), « brought to metal a masculinity beyond hypermasculinity, the aggression and overt homosexuality of gay leathersex » (36).

la culture punk hardcore, de manière générale, semble elle aussi jouer avec l'esthétique des *leathermen* par le biais des bandanas placés dans la poche arrière du pantalon. Au sein des communautés *leather*, cette pratique, également connu sous le terme de « hanky code » permettait de signifier les fétiches sexuels. Or, dans les dernières pages du livret accompagnant l'album éponyme de Limp Wrist, sorti en 2009, on trouve une note manuscrite intitulée « Bandanas and Hankies (The leatherboys code that the punks should notes) »<sup>7</sup>. Le texte se moque gentiment de l'appropriation et cette pratique et informe le lecteur sur les origines de cette dernière : « The next time you're walking down the street and just happen to have a red bandana in your back, right pocket and some big ol' leather daddy hit you up, you'll know why, because he'll think you're into getting fist fucked, ok ? ». Si l'appropriation de ces codes par la culture hardcore semble globalement fortuite, ce n'est ainsi pas le cas chez Limp Wrist (Sorrondéguy porte souvent un bandana rouge dans sa poche arrière lors des concerts), qui démontrent ici maîtriser pleinement ces normes.

Mais alors qu'au cours du concert le chanteur de Limp Wrist abandonne quant à lui parfois certains vêtements, notamment sa veste ou son t-shirt, laissant alors apparaître son ventre et son torse, imposants et velus, les signes d'une autre subculture gays se donnent eux aussi à voir. Pour Hennen (2005), il s'agit là de « l'une des plus intrigante [features] appartues dans le paysage culturel queer ces vingt dernières années » (25) : la culture Bear. Celle-ci est également marquée par des caractéristiques particulièrement masculines, mais sans résistance aux stéréotypes efféminés se situe cette fois dans « the hirsute, masculine image of the Bear » (25). La traduction française (littéralement, « ours ») de ce nom nous fournit déjà une aperçu des normes qu'elle pourrait colporter. Ainsi, à l'inverse des *leathermen*, les bears mettraient ainsi l'accent sur une masculinité « naturelle » – ou du moins se donnant l'air d'être naturelle. Comme le rappellent Manley, Levitt et Mosher (2007), les normes bear, typiquement représentées par des « hirsute gay men, whose attractiveness is based upon an aesthetic of maturity and traditional masculinity » (90), détonnent en effet au sein d'un milieu gay qui valorise un sens très conventionnel de la beauté. Or, cette esthétique bear devient partie prenante du jeu de scène de Limp Wrist, si bien que lors de leur concert au Brooklyn Bazaar de 2017, peu de temps après que Sorrondéguy ait retiré son t-shirt, et

---

7 Limp Wrist (2009), *Limp Wrist*, La Vida Es Un Mus.

alors que celui-ci s'approche du public, une main s'extirpe de la foule pour venir frotter le torse du chanteur<sup>8</sup>.

Cette opposition des bears aux normes de beauté gay constitue bien un élément qu'ils partagent ainsi avec la communautés leather ; en ce sens que toutes deux se retrouvent marginalisées au sein de la culture gay. Levitt (2006) rappelle en outre qu'en effet, toutes deux partagent un rejet du stéréotype de l'homme gay efféminé en adoptant des expressions de genre plus « distinctly masculine gender expressions » (112) comme signe d'une fierté homosexuelle. Dès lors, il est également possible que certaines personnes soient parties prenantes des deux communautés en même temps.

Elle présente ainsi ces subcultures comme autant de réconciliation de l'homosexualité et de la masculinité (115). Or, si dans les travaux sus-cités, une sorte de concurrence entre gays masculins et gays efféminés peut transparaître, il n'en est rien chez Limp Wrist ; dont deux des membres ne correspondent ni à l'esthétique arborée par les leathermen, ni à celle des bear. En effet, le guitariste comme le batteur sont tous deux plus minces et élancés que leurs co-musiciens. Le bassiste, Andrew Martini, arbore quant à lui un torse musclé et imberbe, qui semble parfaitement correspondre aux canons de la beauté gay. En fait, plutôt que de s'opposer à ces stéréotypes, en posant côté à côté ces deux esthétiques – que cela ait été fait de manière consciente ou non –, et en jouant sur leurs stéréotypes, Limp Wrist contribuent à révéler, comme nous le verrons plus en détails plus tard, leur artificialité.

### **“I love hardcore boys, I love boys hardcore” : Le *mosh pit* et son potentiel érotique et BDSM**

Une connexion est souvent établie entre les communautés des leathermen et la pratique du BDSM (Levitt, 2006:112). L'acronyme BDSM englobe un vaste nombre de pratiques, regroupées sous forme de paires : Bondage/Discipline ; Domination/Soumission ; Sadisme/Masochisme. L'usage de harnais comme outil de contrainte est ainsi partie prenante de certaines sous-divisions des pratiques BDSM.

Tout comme d'autres communautés que nous avons pu évoquer préalablement, le BDSM, et en particulier les communautés BDSM gays américaines, a souffert d'une certaine répression dans les années 1970-1980 (voir par exemple Rubin, 2011). Or, le développement de ce type de pratiques dans des espaces « les-bi-trans-queer » agit, selon Bauer (2016) comme une manière d'explorer la

---

8 Sad But True (2017). « Limp Wrist | LIVE 2017 | Brooklyn Bazaar ». *Youtube.com*, 1 Octobre. Consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Ok9sNNn6rNA&t=267s>.

La scène décrite est observable autour de 20 minutes et 47 secondes.

masculinité par le jeu de rôle, que l'on s'approprié ou non cet attribut dans la vie quotidienne. En outre Jozifkova (2013:392) rappelle qu'il faut absolument veiller à distinguer le BDSM de la violence – au sens ici d'abus sexuel. Celle-ci estime en effet qu'il existe des différences profondes entre le sexe BDSM consensuel et l'agression : tout d'abord, les partenaires qui s'engagent dans une pratique BDSM ont pour habitude de verbaliser très clairement leur consentement, et d'établir clairement leurs limites. De plus, ils ont pour habitude de recourir à différentes techniques, comme celle du « safeword » pour signaler leur volonté de cesser l'activité. Hébert and Weaver (2015) mettent l'accent sur la manière dont leurs enquêtés insistent quant au fait qu'un bon « dominant » doit savoir faire preuve d'empathie et de compréhension envers son soumis.

Néanmoins, Jozifkova nous met également en garde contre la pression qui peut exister dans les communautés BDSM – il ne s'agit donc pas d'évangéliser le BDSM, mais d'éduquer à reconnaître à quel moment la frontière de la violence conjugale ou sexuelle est franchie afin de s'engager dans la pratique en toute connaissance de cause.

En réalité, la stigmatisation du BDSM ne tient pas compte des valeurs de consentement et de sécurité, telles qu'elles sont valorisées par la communauté pratiquante. Dès lors, aux yeux des non-initiés, ces activités apparaissent bien souvent comme injustement violentes – effaçant par la même occasion le plaisir que peuvent ressentir les participants. Or, il en est de même pour la musique punk hardcore et le déroulé de ses concerts.

Sur scène, la guitare distordue suit une batterie rapide, tandis que Martin Sorrondeguy hurle dans son microphone d'une voix saturée, qui suffirait à faire mal à la gorge à quiconque n'étant pas au fait de la pratique. Le chanteur traverse la scène de part et d'autre, donnant tour à tour des coups de poing ou de pied dans les airs. Du côté de la salle, les membres du public semblent se bousculer les uns les autres. Les corps s'entrechoquent. Les gens entrent en collision les uns après les autres sans jamais sembler finir leur course ; du moins, pas avant que la musique, elle aussi, ne s'arrête. À l'avant, quelques personnes montent sur scène avant d'aller se jeter dans le public ; brisant par la même occasion la frontière scène-salle. La vidéo du concert de Limp Wrist à l'Union Pool en 2013, filmée depuis le public à l'avant-salle, recrée cette impression de houle que l'on peut ressentir dans une telle situation, alors qu'autour de nous, tout le monde semble se laisser aller à ce type de danse aux apparences incontrôlées. Les corps des spectateurs qui se trouvent dans ou à proximité du *pit* sont sollicités de toute part au fur et à mesure qu'ils entrent en contact avec d'autres.

De ce point de vue, le *mosh pit*<sup>9</sup>, espace par ailleurs généralement plutôt masculin, se donne les airs de violence gratuite. Le public qui y prend part est sans aucun doute susceptible de se blesser plus ou moins sévèrement. Or tout ceci se passe de manière relativement consentie – qui ne veut pas prendre part au *mosh pit* peut se tenir à l'écart de celui-ci (il sera cependant bien souvent relégué aux marges de la salle tandis que le *pit* occupera la position privilégiée de l'avant-scène<sup>10</sup>). Cependant, de la même manière qu'il existe dans les scènes BDSM une façon de prendre soin les uns des autres (comme nous l'avons vu, par le biais des *safe words* par exemple), il existe aussi un ensemble de règles tacites qui dictent la manière de se comporter dans un *pit*. Celles-ci impliquent notamment de relever toute personne tombant à terre. Ainsi, si les participants semblent faire preuve d'une certaine violence les uns envers les autres, il y existe aussi un régime de solidarités et d'attention. En outre, à l'inverse du BDSM, cependant, où les rôles sont définis et délimités, opposant généralement un dominant à un dominé, le *pit* ne comporte aucune dimension hiérarchique explicite.

Il convient cependant de rappeler également, que cela ne veut pas pour autant dire que cet espace est prévenu de toute forme de violence sexuelle. Barnes et White (2019) ont ainsi analysé que le *pit*, comme espace de débordement, pouvait également devenir le lieu de violences sexuelles – en particulier d'attouchements non-désirés. Si leur étude montre que cela arrive surtout aux femmes membres du public, qui sont les premières cibles de ce type de violence, la vidéo du concert du 8 juin 2019 au Brooklyn Bazaar<sup>11</sup> fait état d'un fait similaire touchant cette fois-ci le chanteur du groupe. L'altercation n'apparaît pas clairement à l'écran du fait des fréquents changements de caméra. Nous entendons cependant Martin Sorrondeguy s'adresser à une personne anonyme en disant, d'un ton ironique, « When I have people hitting me, when you hit me like that, I feel like you wanna suck my dick really », puis de continuer « It's okay, I know aggression and I know sexual aggression. (...) It's okay papá, I'll give you the mic and you can sing along, don't run away (*il rit*) cabrón ! ». Si les événements qui ont pu se dérouler lors de ce concert sont peu clairs pour le spectateur lambda, nous pouvons néanmoins très rapidement comprendre que les règles du *pit* ont été outrepassées au point de générer un certain inconfort chez le chanteur. De la même manière que

---

9 On désigne par « mosh » ou « moshing » (voire dans certains cas « pogo ») un type de danse brutale qui apparaît dans les concerts de punk hardcore dès les années 1980. Elle s'illustre notamment par des coups de poings ou de pieds portés (a priori) dans les airs. Le « mosh pit » est l'expression utilisée pour référer à la zone de la salle de concert où les spectateurs s'adonnent à ce type de pratiques.

10 Ce n'est cependant pas toujours le cas. Les Riot Grrrls, après avoir identifié que le *pit* était généralement envahi par un public essentiellement masculin et hostile aux femmes (Sharp & Nilan, 2015), se sont réunies derrière le slogan « Girls to the front » et se sont engagées à tenter d'inverser cette tendance afin de construire des espaces de concert qui soient davantage inclusifs. Il s'agissait par là de ne pas reléguer des populations déjà marginalisées (femmes, personnes LGBT notamment) au fond de la salle. On peut par ailleurs observer, dans la vidéo sur concert de Limp Wrist à Mexico, au Foro Ecatepec que le *pit* se situe principalement à l'arrière-salle.

11 Max Volume Silence (2019), « LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Jun. 8th, 2019 (FULL SET) », *Op. Cit.* Les faits décrits sont observables autour de 22 minutes et 17 secondes.

Jozifkova mettait en garde contre le dépassement des limites des personnes engagées dans une relation BDSM, une pratique respectueuse du *mosh pit* doit donc passer par une attention particulière à ne pas franchir les limites de la violence non consentie ou de la violence sexuelle<sup>12</sup>.

Le *pit* comporte néanmoins une dimension érotique, comme l'explique Lau (2005) :

« The pit as it is constructed is easily understood as a strong masculine bonding session with some sexual undertones. The initial desire to enter the pit stems from an urge to release the tension provoked in one's own body by the intensity of the music and performance of the band, and the venture into the pit is the culmination and release of this tension in interaction with peers. This notion brings to mind that of a mass masturbation, every male in the room exploding at once at the height of a song. » (9)

L'observation des vidéos confirme en effet cette analyse. Ainsi, si un *pit* prend très rapidement forme au cours de chacun des concerts observés, il atteint généralement son apogée lors des deux derniers titres – qui constituent en quelque sorte les « tubes<sup>13</sup> » du groupe. À ce moment précis, toute l'avant-salle se presse, poings levés, vers la scène, pour chanter en cœur les refrains de morceaux comme « I love hardcore boys, I love boys hardcore ». À quelques reprises, le chanteur tend le micro à salle dont la frénésie semble alors exploser.

En outre, cette perception érotique du *mosh pit* se ressent également dans les paroles du groupe, qui signe par exemple un morceau intitulé « Cruising at the show », dont les paroles évoquent une histoire de drague en concert : « you look good with your youth crew<sup>14</sup> wear | shaved head tough face and your revelation gear | I saw you from across the pit | [...] brushed my arm against you and gave you a little nudge | we met up later that night | messed around over and over »<sup>15</sup>. Il pourrait également être fait mention ici des titres « I love hardcore boys, I love boys hardcore »<sup>16</sup>, ou « We started this band just so we could get dates »<sup>17</sup>. L'ensemble des paroles de ces morceaux participent à une éroticisation gay de la culture punk hardcore, dont elles citent extensivement des éléments symboliques : les vêtements youth crew, dans « Cruising at the Show », les pantalons moulants et les chaînes à la ceinture dans « I love hardcore boys », pour ne mentionner qu'eux.

La pratique du BDSM et celle du punk hardcore, voire plus précisément du *mosh pit*, viennent donc ici se rejoindre sur plusieurs points : tout d'abord leur apparente violence, puis leur caractère

---

12 Dans une interview pour Missy Magazine (un magazine de culture populaire féministe allemand), le groupe de punk féministe allemand Deutsche Laichen mettait ainsi en valeur l'importance d'un pogo (ou mosh pit) consenti. <https://missy-magazine.de/blog/2019/08/05/konsensualer-pogo-ist-total-wichtig/>

13 Je ne désigne pas ici par « tubes » des succès commerciaux, mais davantage des titres qui semblent, aux yeux du public et de ses réactions, agir comme des morceaux phares de la discographie du groupe.

14 Le youth crew est une sous-division du punk hardcore.

15 Limp Wrist (2009), « Cruising at the show », *Limp Wrist*, La Vida Es Un Mus.

16 Limp Wrist (2009), « I love hardcore boys, I love boys hardcore », *Limp Wrist*, La Vida Es Un Mus.

17 Limp Wrist (2009), « We started this band just so we could get dates », *Limp Wrist*, La Vida Es Un Mus.

érotique voire sexuel (plus ou moins assumé ou revendiqué), les règles de sécurité et de bienveillance tacites qui animent les participants, et enfin leurs potentiels débordements respectifs (qui ne concernent cependant pas l'ensemble des cas). L'appropriation d'une esthétique rappelant en trame de fond le BDSM permet ici de visibiliser ces associations.

Le rapport qui lie d'une part la musique produite sur scène, son style et ses sonorités, et d'autre part le régime d'organisation des corps du public est quant à lui particulièrement perceptible dans les deux vidéos tournées au Brooklyn Bazaar en juin 2019<sup>18</sup>. Le groupe fête à ce moment-là ces vingt ans, deux ans après la sortie de son dernier album en date intitulé *Facades*<sup>19</sup>, et joue deux concerts consécutifs à New York. Il faut ici préciser deux choses : premièrement, cet album contient dix titres, dont les deux derniers sont des morceaux, non pas de punk hardcore comme ses prédécesseurs, mais de musique électroniques ; deuxièmement, ces morceaux sont joués en concert par le groupe. Mais nous pouvons observer qu'entre le 7 et le 8 juin, leur place dans le déroulé du *live* a changé. En effet, alors qu'ils font office de conclusion lors de la première date, le deuxième jour ceux-ci occupent les premiers instants du concert. Or, il est dans les deux cas possible d'observer un changement d'attitude du public alors que change également le style de musique performé par le groupe. Ainsi, les contacts physiques semblent d'une part moins nombreux et d'autre part moins violents lors des passages électro. Les mouvements de corps sont à cette occasion ralentis : ils accompagnent le tempo moins élevé d'une techno minimale.

### **Rendre le Voguing à l'underground**

Si le *mosh pit* sévit au sein du public, et donc dans la salle, sur scène le chanteur du groupe en reprend d'une certaine manière la gestuelle, à base de poings levés, et de coups de pieds dans les airs. Cependant, il semble parfois y ajouter des gestes inattendus, inobservables en tout cas dans la majorité des concerts de punk hardcore.

Alors que la musique fait rage, le chant s'arrête. Sur scène, Martin Sorrondeguy opère un léger déhanchement, puis lève subitement son bras droit en l'air, avant de laisser retomber sa main, d'une cassure du poignet, à la perpendiculaire. Le temps de quelques secondes supplémentaires dans cette position, puis il laisse redescendre son bras le long de son corps, faisant au passage tourner son poignet. Il ne faut pas plus de temps avant qu'il ne se remette à chanter, levant de temps à autre les poings d'un air rageur. Quelques instants plus tard, une personne s'extirpe du public et monte sur

---

18 Max Volume Silence (2019). « LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Jun. 7th, 2019 (FULL SET) », *Youtube.com*, 19 juillet. Consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=paTk-wHDoMk> ; Max Volume Silence (2019), « LIMP WRIST live at Brooklyn Bazaar, Jun. 8th, 2019 (FULL SET) », *Youtube.com*, 19 juillet. Consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=DccmXqh1Rv8>.

19 Limp Wrist (2017), *Facades*, La Vida Es Un Mus.

scène où elle effectue quelques pas de Voguing. Les genoux pliés, ses mains tournoient dans les airs alors que ses bras semblent encadrer tour à tour son corps et sa tête. Une traversée de scène plus tard, elle se jette dans le public, puis recommence une seconde fois son défilé<sup>20</sup>.

Il faut ici noter que le nom qu'arbore le groupe, « Limp Wrist », renvoie par ailleurs lui-même à une expression et geste utilisés pour moquer les homosexuels. On désigne en effet ainsi une posture dont les principales caractéristiques sont un bras ou avant-bras perpendiculaire au corps, et un poignet cassé à 90°. S'il est fait usage de ces mimiques pour moquer les personnes gays, il apparaît ici que Limp Wrist se les réapproprient, afin de revendiquer fièrement leur statut de groupe queer. Ce processus s'inscrit dans une dynamique de renversement du stigmat, bien connue dans les milieux LGBTQ – le terme queer étant lui-même, à l'origine, de caractère insultant.

Mais ce n'est pas là la seule référence connotée par ces gestes. En effet, comme je l'ai déjà brièvement évoqué, ceux-ci ne sont pas non plus sans rappeler le Voguing, dont l'exécution s'inspire des défilés et de la photographie de mode. Celle-ci s'appuie ainsi sur des mouvements angulaires des bras et des mains, qui viennent encadrer les visages et les corps des danseurs. Il convient donc tout d'abord de rappeler l'historique de cette pratique, et notamment ses liens avec les mouvements ou communautés LGBT et Queer. Il ne s'agit bien sûr pas ici de revenir de manière détaillée sur l'histoire du Voguing et sa culture : cela serait trop long pour un tel article, et d'autres chercheurs s'y sont déjà engagés (voir par exemple Bressin & Patinier, 2012). De même, le film *Paris is Burning*<sup>21</sup> compte également parmi les fenêtres ouvertes sur cette culture et son histoire. Il me semble toutefois incontournable de rappeler que cette pratique prend sa source dans les communautés afro-américaine et latino-américaine gays et trans, dès les années 1960. En lien avec la culture du bal et des *ballrooms*, le Voguing est également associé à la pratique du drag.

Lors des concours de Voguing, différents groupes de danseurs s'affrontent. Ils sont alors jugés par un jury et un public qui en évaluent la « réalité » (realness). Ce qui est entendu par ce terme, c'est la ressemblance avec une image idéale de la société (Grundmeier & Krauß, 2000:100). En outre, les « Queens » performant dans différentes catégories, désignant des rôles tantôt masculin (Butch) ou féminin (Hollywood Divas) (Grundmeier & Krauß, 2000:100). Sans plus de précision, Sorrondeguy identifie Limp Wrist à une de ces queens lorsqu'il annonce, lors du concert anniversaire au Brooklyn Bazaar « So... It's our 20 year anniversary... It's hard being a tired queen ! ». Les paroles

---

20 xgabex (2019). « Limp Wrist @ The Regent Theater in Los Angeles, CA 8-3-19 [FULL SET] », *Youtube.com*, 5 Août. Consulté en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=xBYVO4PUcYg>.

Les faits décrits sont observables autour de 14 minutes et 28 secondes.

21 Livingston, Jennie (1990). *Paris Is Burning*, Academy Entertainment & Off White Productions, 78 minutes.

de différents morceaux renvoient eux aussi à cette image de la queen comme figure gay : le morceau « Cheap Art » s'ouvre ainsi sur les mots « Caffeine flows through voguing queens | living a nocturnal scene »<sup>22</sup>.

Il faut noter qu'il ne s'agit à nouveau pas là de la première fois que le Voguing intègre le monde de la musique populaire. En 1990, Madonna sort en effet le titre « Vogue », dont les paroles comme le clip font directement référence à la pratique du Voguing. La chanteuse pop participe par ce biais à la promotion de cette culture africaine-américaine et latino-américaine. Pour Birardi Mazzone et Peressini (2013), la stratégie de Madonna, dans le clip qui accompagne le morceau, consiste à ne pas s'approprier entièrement le voguing comme mode d'expression à part entière. Elle laisse en effet cette maîtrise aux danseurs qui l'accompagnent, et s'en tient quant à elles aux mouvements clés de ce type de danse. Birardi Mazzone et Peressini notent par exemple qu'elle tient « both hands (...) in front of her face as to frame it » (112). Il s'agit ici d'un exemple de geste fonctionnant comme un signifiant voire une icône rappelant la culture du Voguing dans son ensemble.

Cependant, nous pourrions aussi opposer à ces deux chercheurs qu'en référant de quelque manière que ce soit à cette pratique, Madonna contribue de toute manière à sa « mainstreamisation », et à sa blanchisation. Pour Stephen Ursprung (2012), Madonna participe ainsi à forger la place du voguing au sein du marché de la culture populaire. Le passage du Voguing d'un paradigme underground à un paradigme mainstream s'accompagne donc d'une forme de capitalisation sur celui-ci... Et l'on imagine aisément que cela ait fait polémique au sein des milieux dont cette pratique est originaire, lesquels restent marginalisés et ne bénéficient pas forcément des répercussions de ce processus. Si le mouvement queercore a montré un parcours similaire, allant jusqu'à l'appropriation de son nom par la marque Gucci<sup>23</sup>, Limp Wrist se situent quant à eux résolument du côté underground. Lors de leur concert au Fed Up Fest – un festival dédié au Queercore qui s'est tenu annuellement à Chicago, Illinois de 2014 à 2017 – Martin Sorrondeguy déclare, entre deux morceaux, « There are so many ways to capitalize on queerness and queer culture, and I hate this shit ! »<sup>24</sup> ; ce à quoi le public répond par de nombreux applaudissements, avant que la musique ne reprenne.

---

22 Limp Wrist (2009). « Cheap Art ». *Limp Wrist*. La Vida Es Un Mus.

23 Voir le site web de la marque :

[https://www.gucci.com/fr/fr/stories/accessories/article/cruise\\_2017\\_queercore\\_shoes](https://www.gucci.com/fr/fr/stories/accessories/article/cruise_2017_queercore_shoes)

On notera au passage que la collection de chaussures qui y est montrée est par ailleurs bien loin des attributs vestimentaires du punk hardcore valorisés par Limp Wrist dans leurs paroles.

24 Freedomfreedom (2014). « Limp Wrist - Live at Fed Up Fest ». Youtube.com, 18 juillet. Consulté en ligne : [https://www.youtube.com/watch?v=8jTW187gm\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=8jTW187gm_k).

Les faits décrits sont observables autour de 13 minutes et 30 secondes.

Ainsi, la reprise de certaines de ces poses par le chanteur de Limp Wrist comporte des points communs avec celle de Madonna, en ce sens qu'elle n'est qu'une appropriation partielle des codes du Voguing. Cependant, à l'inverse de la contribution de la star de la pop, en faisant référence au Voguing, Limp Wrist participe en fait à replacer cette pratique dans un cadre underground et racisé – Martin Sorrondeguy étant en effet d'origine latino-américaine. Finalement, ce que produit Limp Wrist par ce biais, c'est un retour du Voguing à son milieu d'origine : gay, latino-américain, marginalisé.

### **Conclusion : Masculinités juxtaposées et esthétique Camp**

La page quinze du livret accompagnant l'album *Facades*<sup>25</sup> du groupe porte le titre « Celebrate Queers ». Sous celui se trouvent les figures dessinées des bien connus John Waters, Tara Jepsen, Alvin Ailey, Justin Chin, Tennessee Williams, Audre Lorde, Susan Sontag, et... Martin Sorrondeguy. Cette page d'hommage achève de placer Limp Wrist dans l'histoire des mouvements LGBTQ, leur culture et leur marginalité. Celle-ci vient en effet compléter les hommages rendus par le groupe aux cultures underground qui se sont développées au sein de ses communautés. Limp Wrist juxtapose, comme nous l'avons vu, des références à des cultures *underground*, tantôt antinomiques, tantôt similaires, comme celles des *bears*, des *leathermen* et du BDSM, ou encore des *queens* des *ballrooms* voguing. En associant toutes ces références, les concerts de Limp Wrist revêtent un aspect Camp, en ce sens qu'ils embrassent pleinement l'artifice de la masculinité. Aux côtés de l'exagération, que l'on retrouve également en trames de fond de ces références, l'artificialité est en effet l'une des valeurs principales du Camp, tel que le décrit Susan Sontag elle-même (2008: 1<sup>26</sup>). Or si l'exagération est sans doute partie prenante des esthétiques leather, BDSM ou des gestes des Queens, à leurs côtés, même la « naturalité » Bear apparaît finalement comme artificielle.

De plus, comme le note Butler (2005) : « tous les différents aspects de l'expérience genrée qui sont artificiellement naturalisés en une unité à travers la fiction régulatrice de la cohérence hétérosexuelle. En imitant le genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence. » (69). En jouant à érotiser la pratique, généralement donnée à voir comme masculine et hétérosexuelle, du punk hardcore et du *mosh pit*, et en juxtaposant des références à des formes de masculinités aux caractéristiques variées – de l'hypermasculinité des *leathermen*, à la féminité de la queen qui vogue, en passant par la masculinité soit-disant

---

25 Limp Wrist (2017), *Op. Cit.*

26 Je cite ici la première page de l'ouvrage (« Indeed, the essence of Camp is its love of the unnatural : of artifice and exaggeration »), mais cette valorisation de l'artificiel se retrouve tout au long des notes de Sontag. Nous retrouvons par exemple encore une fois cette formulation page 4 : « That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of artifice, of stylization ».

« naturelle » des *bears* –, Limp Wrist participent, par leur musique, leur jeu de scène et leurs paroles, à révéler l'artificialité du genre dans une dynamique résolument queer.

## Références

- Barnes, Ash, and Rob White (2019). "Violence in the mosh pit: assault within the Australian punk scene." *Current Issues in Criminal Justice*, 31.1 : 40-59.
- Bauer, Robin (2016). "Desiring masculinities while desiring to question masculinity? How embodied masculinities are renegotiated in les-bi-trans-queer BDSM practices." *Norma*, 11.4 : 237-254.
- Birardi Mazzone, Gabriela, and Gioele Peressini (2013). "Voguing: Examples of performance through art, gender and identity.", *Mantichora, Rivista Annuale*, 9&10 : 108-24.
- Bressin, Tiphaine, and Jérémy Patinier (2012). *Strike a pose: histoire(s) du voguing: de 1930 à aujourd'hui, de New York à Paris*. Des Ailes sur un Tracteur.
- Brett, Philip, Elizabeth Wood, and Gary C. Thomas (dir.) ([1994] 2006). *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology*. Taylor & Francis.
- Budde, Dirk (1997). *"Take three chords." Punkrock und die Entwicklung zum American Hardcore*. Hamburg: CODA.
- Butler, Judith (2005). *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. La découverte.
- Clifford-Napoleone, Amber R (2015). *Queerness in heavy metal music: Metal bent*. Routledge.
- DeChaine, D. Robert (1997). "Mapping subversion: Queercore music's playful discourse of resistance." *Popular Music & Society*, 21.4 : 7-37.
- Du Plessis, Michael, and Kathleen Chapman (1997). "Queercore: The distinct identities of subculture." *College Literature*, 24.1 : 45-58.
- Easley, David B (2015). "Riff schemes, form, and the genre of early American hardcore punk (1978–83)." *Music Theory Online*, 21.1 .
- Fenster, Mark (1993). "Queer punk fanzines: Identity, community, and the articulation of homosexuality and hardcore." *Journal of Communication Inquiry*, 17.1 : 73-94.
- Hébert, Ali, and Angela Weaver (2015). "Perks, problems, and the people who play: A qualitative exploration of dominant and submissive BDSM roles." *The Canadian Journal of Human Sexuality*, 24.1 : 49-62.
- Hennen, Peter (2005). "Bear bodies, bear masculinity: Recuperation, resistance, or retreat?." *Gender & Society*, 19.1 : 25-43.
- Jozifkova, Eva (2013). "Consensual sadomasochistic sex (BDSM): The roots, the risks, and the distinctions between BDSM and violence." *Current psychiatry reports*, 15.9.
- Lau, Tori Johanne (2005). *"Jump!" Aggression, dance and gender roles-a reading of mosh pit culture*. Mémoire de Master non publié.

- Levitt, Heidi (2006). "Butch, femme, bear and leatherman: A programmatic exploration of gender identities within gay and lesbian subcultures." in *Psychology of gender identity: An international perspective* : 105-121.
- Manley, Eric, Heidi Levitt, and Chad Mosher (2007). "Understanding the bear movement in gay male culture: Redefining masculinity." *Journal of Homosexuality*, 53.4 : 89-112.
- Meinert, Philipp (2018). *Homopunk History. Von den Sechzigern bis in die Gegenwart*, Mayence : Ventil Verlag.
- Mosher, Chad M., Heidi M. Levitt, and Eric Manley (2006). "Layers of leather: The identity formation of leathermen as a process of transforming meanings of masculinity." *Journal of Homosexuality*, 51.3 : 93-123.
- Müller, Alain (2010). *Worldwide United. Construire le monde du hardcore*. Thèse de doctorat non publiée. Université de Neuchâtel.
- Nault, Curran (2017). *Queercore: Queer punk media subculture*. Routledge.
- Pearson, David (2019). "Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs, and Timbre in Punk Music." *Music Theory Online*, 25.1.
- Rubin, Gayle (2011). *Deviations: A Gayle Rubin Reader*. Duke University Press.
- Sharp, Megan, and Pam Nilan (2015). "Queer punx: young women in the Newcastle hardcore space." *Journal of Youth Studies*, 18.4 : 451-467.
- Solomos, Makis, and Márta Grabócz (2011). "New Musicology. Perspectives Critiques." *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, 11.30.
- Sontag, Susan ([1961] 2018). *Notes on 'Camp'*. Penguin Books.
- Ursprung, Stephen (2012). "Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation.", en ligne : <https://sophia.smith.edu/blog/danceglobalization/2012/05/01/voguing-madonna-and-cyclical-reappropriation/>
- Whiteley, Sheila & Jennifer Rycenga. (Eds.). ([2006] 2013). *Queering the popular pitch*. Routledge.
- Whiteley, Sheila (Ed.) (2017). *Sexing the Grove : Popular music and gender*. Routledge.

#### Biographie :

Louise Barrière est doctorante contractuelle à l'Université de Lorraine où elle réalise une thèse sur les festivals punk queer-féministes comme espaces pluriels : médiatiques, politiques et culturels. Elle est également chargée de cours en arts du spectacle et en musicologie.