



GRAAT On-Line #25 – February 2022

**Le mouvement Queercore et ses festivals,
un exemple de circulations entre *mainstream* et *underground***

Louise Barrière

Université de Lorraine

Le 16 mai 2019, la plateforme musicale Bandcamp publie un long article annonçant le retour sur scène du groupe Team Dresch¹. Les membres reviennent à cette occasion entre autres sur leur parcours, l'impact de leur musique sur la vie de certains adolescents LGBT et queers des années 1990, l'homophobie, le pouvoir de la communauté... Né il y a vingt-cinq ans, le groupe s'inscrivait ainsi totalement dans les dynamiques du mouvement Queercore, au croisement entre musiques punk et politiques queers radicales.

Si plusieurs études universitaires se sont penchées sur l'histoire de ce dernier, sur ses fanzines, ses groupes, ses amateurs et ses personnalités², peu d'entre elles ont vraiment fait cas de ses festivals. Pour autant, ce sont des événements importants, en ce qu'ils réunissent et connectent entre eux un vaste ensemble d'acteurs, se faisant ainsi des espaces communautaires privilégiés, entre fête et militantisme.

Il s'agira donc ici d'analyser comment le Queercore circule dans un premier temps entre scène musicale punk, mouvements queers et milieu LGBT. De là, j'étudierai comment ces processus de circulation se reflètent dans la programmation de ces festivals et nous permettent de repenser les dynamiques *mainstream* / *underground* telles qu'elles sont généralement perçues ou analysées dans les études portant sur les musiques populaires.

Je reviendrai tout d'abord sur des questions conceptuelles et méthodologiques, concernant l'importance d'étudier les festivals et mon choix de passer pour ce faire par la visualisation et l'analyse de réseaux *via* une cartographie par mots-clés. Le plan que je suivrai par la suite est chronologique. Il permettra d'observer les évolutions progressives vécues par le mouvement Queercore et les gens qui l'animent, et sera l'occasion de donner

plusieurs définitions et descriptions successives de cette scène. Je commencerai ainsi en revenant aux origines du mouvement, dans les années 1980 et 1990, puis je m'intéresserai plus spécifiquement au développement de ses festivals au début des années 2000 et à leur chemin vers une reconnaissance *mainstream*, avant de montrer comment les années 2010 sont l'occasion d'un retour aux sources de l'*underground* avec l'apparition d'une deuxième génération d'acteurs.

1. *Méthodologie et cadrages conceptuels*

Tout d'abord, pourquoi étudier les festivals ? En ouverture d'un ouvrage collectif sur la « festivalisation de la culture », Bennett, Taylor et Woodward écrivent :

Historically, festivals, carnivals and fairs have been important forms of social and cultural participation, used to articulate and communicate shared values, ideologies and mythologies central to the world-view of relatively localized communities. In anthropological and historical literatures, festivals traditionally are conceived as ritualistic or recurrent short-term events in which members of a community participate in order to affirm and celebrate various social, religious, ethnic, national, linguistic or historical bonds (Bakhtin 1984; Falassi 1987; Gertz 1991; Turner 1982). The festival may retain this function in the contemporary setting, but it often takes on a variety of other purposes – particularly in relation to the expression of the cultural identities and lifestyle practices of its audience (Bennett 2004; McKay 2000). In a world where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to processes of cultural pluralization, mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging.³

En se référant à Bakhtin, Falassi, Gertz et Turner, ils renvoient ainsi à l'histoire du festival, qu'ils connectent avec ses fonctions sociales actuelles. Les auteurs insistent notamment sur les questions d'identité et de modes de vie liées aux pratiques festivières. Si ces dernières peuvent être connectées à l'adhésion à une forme de culture ou subculture musicales, elles peuvent également aller de pair avec des questions sociales ou sociétales. Je m'intéresserai plus particulièrement ici aux interactions entre ces deux problématiques.

Plus précisément, Bennett et Peterson définissent quant à eux le festival comme un type spécifique de scène musicale :

The music festival is a special sort of translocal scene. While most such scenes involve the interconnection of several local scenes, festivals draw dispersed individuals together on designated occasions. "Festivals", as we mean the term here, are large multiday events that periodically bring together scene devotees from far and wide in one place, where they can enjoy their kind of music and briefly live the lifestyle associated with it with little concern for the expectations of others.⁴

Non contents de rassembler des « individus dispersés lors d'occasions données », les

festivals regroupent également différents types d'acteurs d'une même scène dont ils cristallisent les relations (producteurs et programmeurs, techniciens, groupes et artistes, publics variés ; professionnels et amateurs). Ils sont donc un lieu d'observation privilégié des réseaux autour desquels se développent les « mondes de la musique⁵ ».

L'analyse des réseaux sociaux dans différents mondes de la musique est une méthode sur laquelle s'appuient notamment des universitaires comme Nick Crossley, Rachel Emms, Susan O'Shea, Siobhan McAndrew, Martin Everett, Jef Vlegels, John Lievens⁶, pour n'en citer que quelques-uns. Ils étudient ainsi comment différents acteurs d'une même scène ou d'un même milieu sont amenés à interagir. Dans cet article, il s'agit d'un autre type d'analyse de réseau, répondant davantage à un système de cartographie par mots-clés ; similaire en quelque sorte à la méthode empruntée par Laurent Beauguitte et Hugues Pécourt dans leur article sur les mondes de la musique metal. Ils y analysent en effet la récurrence de thèmes abordés par un corpus de groupes issus de trois sous-genres de metal⁷.

Afin d'aborder par ce biais l'intégration de multiples styles musicaux au sein du mouvement Queercore ainsi que la problématique des rapports *mainstream / underground* que ce processus a engendré, j'ai tout d'abord procédé à une cartographie stylistique de l'ensemble des programmations musicales des festivals sélectionnés dans le cadre de cette analyse. Pour chacune des cartes qui seront présentées, les groupes programmés ont ainsi été classés par genres et sous-genres musicaux selon la manière dont ils se définissent eux-mêmes sur leurs pages personnelles (réseaux sociaux, Bandcamp, site web) ou selon la manière dont ils étaient définis sur Discogs (base de données musicale en ligne). Il m'importait en effet de prendre en compte la manière dont le groupe définit lui-même sa musique, bien plus que la définir moi-même en fonction de critères extérieurs. En effet, les termes que des artistes sont amenés à poser eux-mêmes sur leurs créations musicales relèvent également d'une culture spécifique. Deux groupes dont les sonorités peuvent nous paraître proches ne définiront pas forcément leur style musical de la même manière, et ce pour des raisons politiques ou culturelles. Ce phénomène s'intensifie par ailleurs au fur et à mesure que le nombre de sous-genres croît. J'ai cependant effectué un rapide lissage de ces mots-clés, afin d'éviter notamment la présence de graphies multiples renvoyant à un même style au sein de ma base de données (par exemple « post-punk », « postpunk » et « post punk » ont tous été regroupés sous l'étiquette « Post punk »).

La cartographie de ces réseaux stylistiques a ensuite été réalisée sous OpenMapp⁸. Les groupes y sont représentés par des ronds colorés (les nœuds, [*nodes*]) ; les lignes

représentent quant à elles leurs connexions (les liens [*ties*]). La taille du rond renvoie au degré d'interconnexion de chaque nœud (c'est-à-dire au nombre d'éléments qu'il permet de connecter entre eux). Chaque élément a été placé sur la carte par un algorithme interne au logiciel, après une analyse de son degré d'interconnexion s'appuyant sur l'ensemble des listes de mots-clés. Les autres attributs comme les éditions festivals auxquels chaque groupe a pu être programmé n'entrent donc pas en compte dans cette cartographie.

Le logiciel relie entre eux les groupes dont les listes de mots-clés apparaissent comme similaires. La cartographie qui en résulte est dite « isotropique », c'est-à-dire qu'elle ne répond à aucun axe spécifique (elle n'a ni abscisse, ni ordonnée qui permettrait de quantifier le rapport de chaque élément à deux données spécifiques) : elle pourrait être retournée ou regardée en miroir sans que cela ne change le sens intrinsèque de ce qui y est représenté.

Les nœuds représentent donc chacun des groupes, qu'ils aient été programmés une fois ou plusieurs dans un festival Queercore. Si les mots clés de deux groupes présentent des similitudes, ils apparaissent comme liés sur le graphe. Plus les groupes partagent de mots-clés communs, plus ils apparaissent comme proches ; moins ils en partagent, plus ils sont éloignés. Les groupes sont ainsi à même de former des communautés (*clusters*) stylistiques selon les similarités observées au sein de leurs listes de mots-clés respectifs. Ces communautés (c'est-à-dire les ensembles de groupes dont l'écart moyen entre les éléments est le plus faible) ont alors été définies, nommées et colorisées à l'aide du logiciel, afin de les mettre en évidence.

Ces informations décrivant le processus de création des cartes ainsi que leur description basique sont valables pour l'ensemble des figures présentées dans cet article ; je me concentrerai donc dans les parties suivantes sur l'analyse de chacune de ces cartographies stylistiques, que je serai également amenée à mettre en perspective avec des données extérieures : autres caractéristiques du festival (localisation, prix d'entrée, reste de la programmation), couverture médiatique.

2. *Les années 1980-90 : aux origines du mouvement Queercore*

Le Queercore, ou Homocore comme il était dans un premier temps nommé, naît aux États-Unis autour de la fin des années 1980 et le début des années 1990. Il se veut révélateur d'une double marginalisation ressentie par ses acteurs, autour d'une identité qu'ils revendiquent à l'intersection entre queer et punk. Celle-ci induit alors qu'ils entretiennent un rapport spécifique d'opposition face, à la fois, à la scène punk telle qu'elle préexistait et

qui colportait une forme d'hétéronormativité, et aux mouvements LGBT « institutionnels », inscrits dans des dynamiques de politiques de l'identité à visée « assimilationniste »⁹. Les acteurs du Queercore revendiquent des identités qui se situent systématiquement à la marge de ces communautés. Avec la naissance du mouvement, cette marginalité n'est plus subie, mais revendiquée et incarnée, voire célébrée. Ce sentiment est d'ailleurs analysé par plusieurs travaux universitaires. Mark Fenster¹⁰ s'intéresse ainsi dès 1993 à la question des fanzines Queercore. Il ouvre un article en citant une lettre adressée par un lecteur au fanzine *Homocore* :

Rock and roll is, has been and always will be the driving force in my life, more so than my sexuality. Reading Homocore has helped me to begin to bridge the gap between these two seemingly mutually exclusive aspects of my life.

Fenster explique :

To be a queer punk or fan of hardcore means, in many local music scenes, being outside the dominant sexual orientation articulated to a musical practice; to be a queer punk means having a taste and style that lies outside dominant notions of what music mainstream adult gays and lesbians perform, listen and dance to.

Chapman et Du Plessis¹¹ le rappellent à leur tour dans un autre article sur la question :

In creating a compound of "queer" or "homo" and "hardcore", queercore and homocore not only signaled their allegiances to post-punk subculture, but also positioned themselves as equally distinct from lesbian and gay culture and the masculinist tendencies of hardcore punk.

Cette scène Queercore étatsunienne s'organise donc dans un premier temps autour de fanzines comme *Homocore* ou *Bimbox*, de personnalités comme Bruce LaBruce et / ou GB Jones, et de groupes tels que Pansy Division, Team Dresch, Tribe 8. Les tournées de concerts tout comme la circulation de ces fanzines permettent au réseau de se structurer sur le territoire nord-américain, en propageant ses codes culturels qui sont repris par d'autres amateurs développant eux aussi leurs propres structures, selon une logique dite « Do-It-Yourself¹² ».

Un premier événement réunit en 1991 une partie de ces acteurs. Celui-ci répond au nom de SPEW et s'articule principalement autour de la pratique du fanzine. Les journées se closent néanmoins sur des concerts, de Vaginal Davis, Fifth Column et du DJ Robert Ford¹³. Une histoire plus détaillée de ces débuts est notamment relatée par Philipp Meinert dans sa monographie *Homopunk History: Von den sechzigern bis in die Gegenwart*¹⁴.

Le premier festival Queercore dédié plus précisément à la musique, et doté d'une plus grande programmation musicale, est organisé quelques années plus tard, en 1996 à San Francisco ; il s'agit du Dirtybird Queercore Festival. Il a lieu sur cinq jours, dont deux soirées

de concerts qui rassemblent neuf groupes.

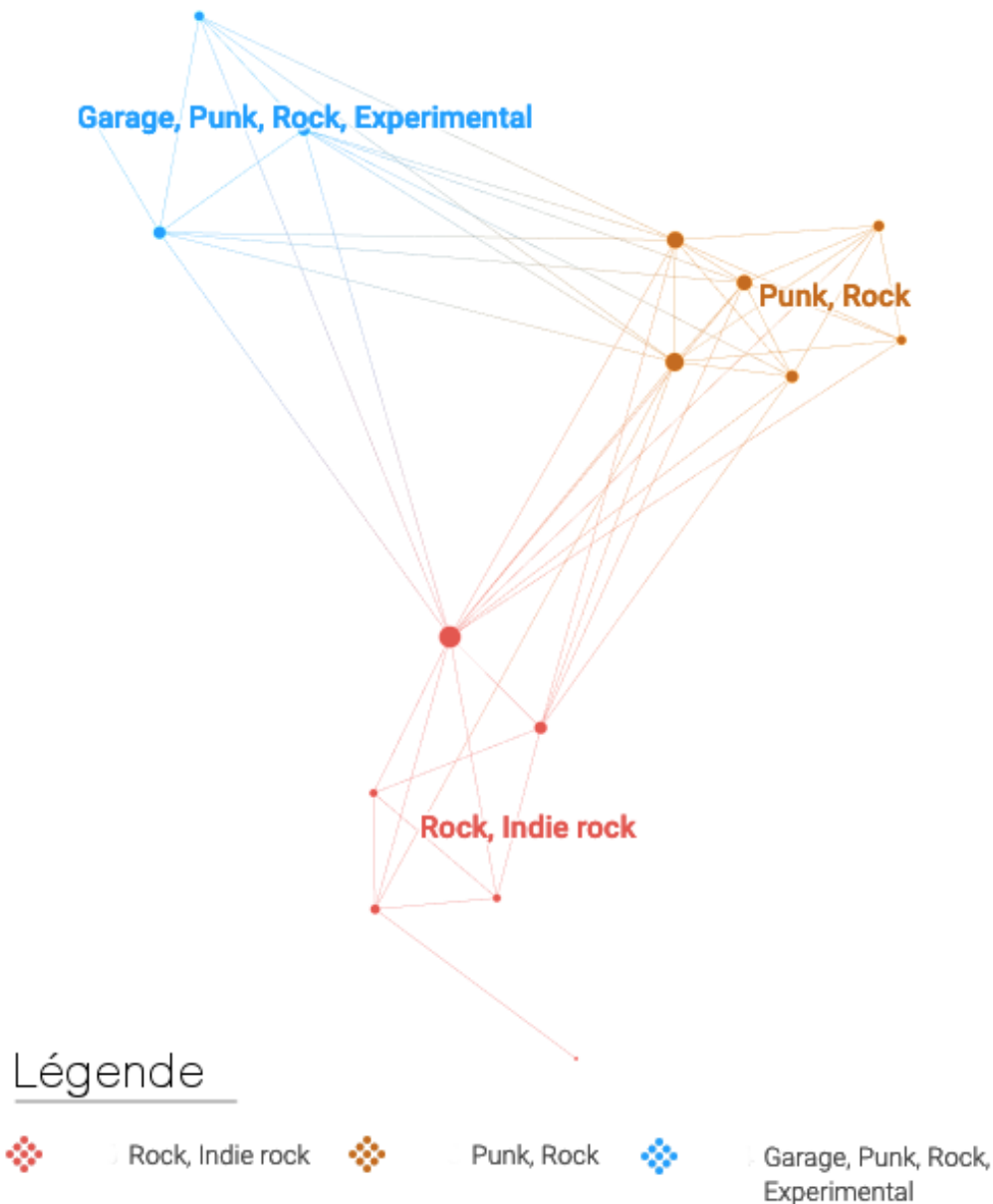


Figure 1. Programmation musicale du Dirtybird Queercore Festival de San Francisco (1996).

Au sein de la programmation de ce dernier, trois communautés ont pu être identifiées par OpenMapp. Apparaissent donc sur la carte « Punk, rock », « Rock, Indie rock », « Garage, Punk, Rock, Experimental ». Les styles de musique qu'ils représentent sont en réalité très proches ; en témoigne par ailleurs la présence du tag « rock » dans chacun de leurs intitulés. Les différents nœuds sont pour la plupart à l'origine de plusieurs liens ; à l'exception de Dyke Van Dick (tout en bas) qui n'en possède qu'un seul avec le groupe The Need. Tous ces éléments contribuent à montrer que la programmation du festival est assez homogène : très tournée vers le punk et d'autres musiques issues du rock, le Dirtybird Queercore Festival de 1996 est ainsi tout à fait inséré dans les dynamiques musicales qui sont à l'origine du

mouvement Queercore.

Cette cartographie correspond en effet très précisément à l'ancrage musical dans lequel se développe la scène Queercore étatsunienne des années 1990. On trouve par ailleurs des artistes dont les noms marquent particulièrement le mouvement : les groupes punk Tribe 8 et Sleater Kinney ou l'artiste Vaginal Davis, que j'ai déjà évoqués par ailleurs.

Des ateliers, débats et discussions accompagnent cette programmation musicale. Ceux-ci portent notamment sur la création de fanzines, les normes corporelles et les problématiques de racialisation. Ils renforcent notamment la dimension politique de l'événement, et contribuent également à inscrire le festival dans une démarche intersectionnelle.

Le tarif des soirées est généralement peu élevé, avec un prix d'entrée autour de 5 dollars américains. L'ensemble de ces éléments coïncide avec l'ancrage subculturel du mouvement, conformément à une logique « Do-It-Yourself » dont il se revendique¹⁵. À la suite de ce festival, le mouvement prend de l'ampleur et évolue.

3. Le début des années 2000 : festivals, circulations et popularisation

Le début des années 2000 est ainsi marqué par un développement des festivals queers, aux États-Unis et dans le monde, avec des événements comme le Scutterfest organisé en 2002 à Los Angeles¹⁶ ou encore la Queeruption (dont la première édition a lieu à Londres en 1998 avant de circuler à l'international, si bien qu'à ce jour plus de dix éditions du festival ont été organisées). Je m'appuierai ici sur deux exemples de festivals états-unien : le festival Homo A Gogo et le GAYBIGAYGAY. Ces deux événements, utilisés à titre d'exemple, ont notamment été choisis pour la facilité d'accès aux archives de leurs programmations, qui, dans l'ensemble, sont encore accessibles par le biais d'internet.

Le festival Homo A Gogo naît ainsi à Olympia en 2002, en marge de l'« Olympia music festival »¹⁷, avant d'être déplacé à San Francisco pour sa dernière édition en 2009. L'étude de son site internet montre qu'il revendique à ses débuts un lien clair avec la culture Queercore, puis rend ce lien plus « discret » au fil de son développement. La première version du site comprend en effet une page « Homocore » sur laquelle l'organisateur renvoie à différentes ressources externes, comme les archives du fanzine *Homocore*, un article de presse sur SPEW, les archives du collectif Homocore Chicago, les pages internet des fanzines *J.D.s* (de Bruce LaBruce et GB Jones) et *Holytitclamps* (de Larry Bob), ou encore la compilation CD du collectif Homocore Minneapolis. Tous ces éléments forment en

quelque sorte les références culturelles du festival et du mouvement Queercore qui est encore à cette époque en plein développement. Le festival rend hommage aux instigateurs de la mouvance et incite les visiteurs de son site internet à cultiver un rapport aux événements, objets et collectifs dont il se fait l'héritier. En 2009, pour la dernière édition du festival, la nouvelle version de son site internet présente cette fois une page intitulée « Homo Culture » où le visiteur est invité à « Check out our favorites in music, film, art, authors and podcasts. We love the homos and the art they create¹⁸. » Il faut en outre descendre tout en bas d'une longue page d'accueil pour trouver une référence au Queercore :

Birthed in Bruce LaBruce and GB Jones' late 80s Toronto zine, Jds. Matt Wobensmith was there with his own zine and record label "Outpunk", documenting and supporting the nascent movement.

On display will be a comprehensive collection of vintage Queercore zines alongside over 200 unique titles - are photos, flyers, posters, correspondence, clothing and skateboards of homopunk heroes.

Ce court texte descriptif témoigne d'une sorte de mise à distance historique. Le qualificatif de « vintage » tout comme l'exposition de cette collection d'archives, composée de photographies, flyers, vêtements, etc. laissent ainsi entrevoir une sorte de patrimonialisation du Queercore et de ses objets témoins ; comme si le mouvement faisait dorénavant partie d'un passé que l'on expose dans le but de transmettre son souvenir à de nouvelles générations.

Le festival se voit en outre qualifié d'« ultimate gaycation » par son public¹⁹. L'usage d'un vocabulaire que l'on attribuerait plus facilement au milieu du tourisme qu'aux communautés subculturelles et *underground* du Queercore²⁰ révèle ici encore une évolution quant aux préoccupations affichées par le festival. Cependant, on retrouve tout au long des différentes éditions des ateliers et discussions politiques d'une part, avec des thématiques comme le « safe sex », les questions de validisme, de racisme ; et des ateliers créatifs d'autre part avec des initiations à la sérigraphie ou à différentes pratiques musicales, qui viennent accompagner la programmation musicale. L'événement semble ainsi se situer dans un entre-deux, qui met en tension reconnaissance par un public plus *mainstream* (le côté « gaycation ») et préoccupations politiques.

Conjointement à ces nouvelles orientations, on constate aussi un prix d'entrée croissant, comparé aux festivals des années 1990 ; on passe en effet de 5 dollars la soirée pour le Dirtybird à 65 dollars le week-end pour les préventes de la première édition du festival Homo A Gogo. L'ensemble de ces tournants, qui ne sauraient être sans conséquence

quant au public touché, s'accompagne également d'une diversification des styles des artistes programmés.

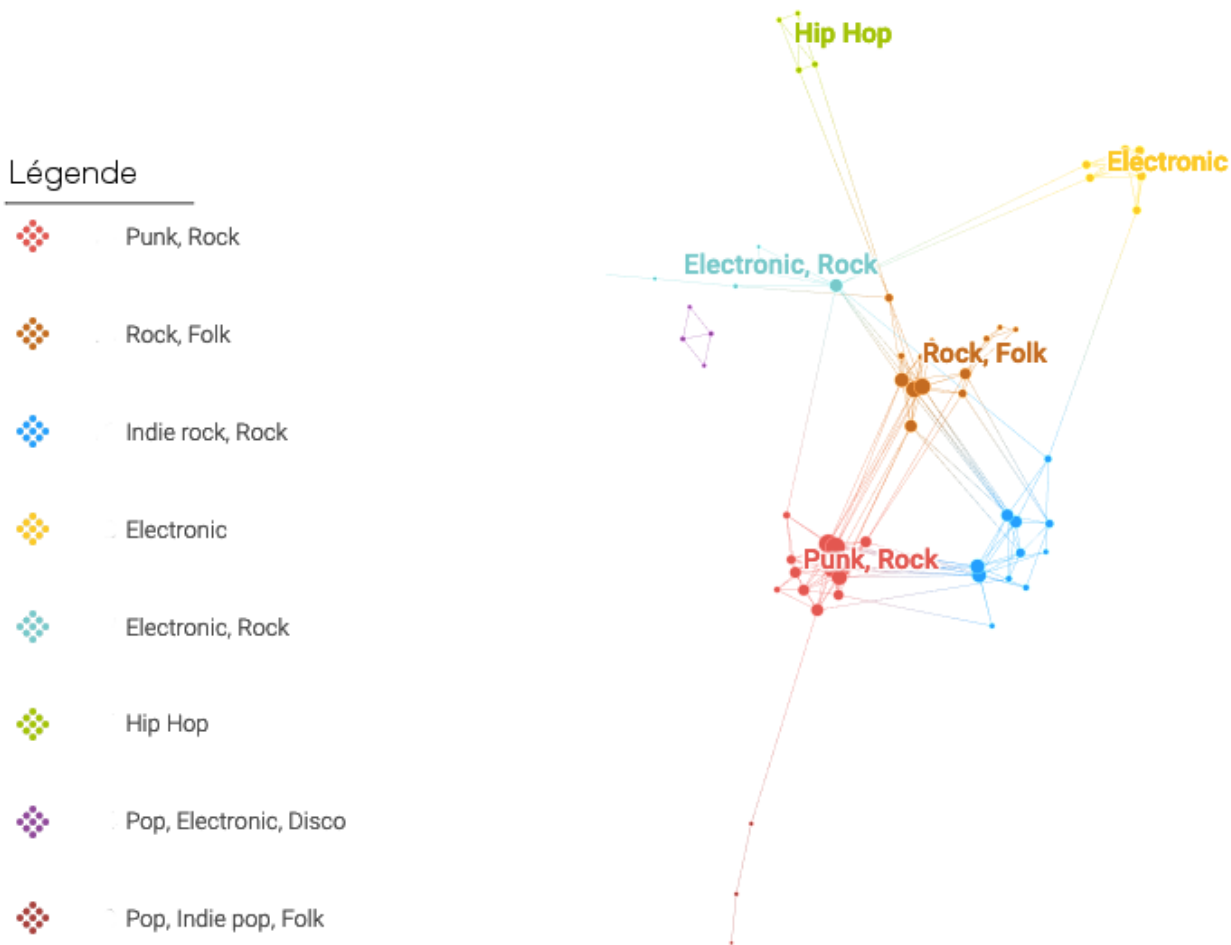


Figure 2. Programmation musicale du festival Homo A Gogo (2002-2006).

La carte en figure 2 a été réalisée en tenant seulement compte des programmations des éditions de 2002, 2004 et 2006, dans la mesure où je n'ai pas réussi à retrouver la programmation de 2009 (l'archive de la page web du festival ne permet pas d'y accéder ; les articles médiatiques qui ont encadré l'événement ne donnent à ma connaissance aucune programmation précise pour cette année-ci).

Nous pouvons y remarquer que les musiques punk et plus généralement inspirées du rock continuent d'occuper une place prépondérantes dans les programmations de ce festival : on retrouve en effet la mention « rock » dans les trois plus grosses communautés (« Punk, rock » avec 16 nœuds, « Rock, Folk » avec 13 nœuds et « Indie rock, Rock » avec 11 nœuds).

Pour autant, le graphe est plus étendu que celui du DirtyBird, témoignant d'une programmation plus éclectique. En effet, si l'on s'intéresse aux qualificatifs des communautés suivantes, on remarque l'émergence des étiquettes « Electronic » et « Hip

Hop », qui viennent diversifier le paysage musical du festival. La pop apparaît également bien qu'encore très minoritaire. Si l'on se penche sur les mots-clés les plus utilisés par les artistes pour définir leur musique, on constate bien cette prépondérance des musiques rock, qui tendent néanmoins à être rattrapées par l'EDM (Electronic Dance Music) :

Mot-clé	Nombre d'artistes et groupes correspondant	Figure 3. 10 mots-clés les plus récurrents parmi la programmation musicale du festival Homo-A-Gogo (2002-2006)
Rock	39	
Electronic	22	
Punk	19	
Pop	11	
Indie rock	11	
Folk	10	
Hip Hop	8	
Indie pop	5	
Post punk	4	
Garage	3	

Quant à la pop, la communauté dans laquelle elle s'insère, à savoir « Pop, indie pop, folk » (tout en bas du graphe) apparaît par ailleurs comme très éloignée du reste du réseau, avec qui elle n'entretient que peu de connexion. Les artistes qu'elle représente passent ainsi pour des « outsiders » au sein de la programmation. À l'inverse, les artistes et groupes de hip hop et d'EDM ont davantage intégré le paysage musical de l'événement, ce qui s'explique par le fait que certains d'entre eux servent de ponts (*bridgers*) entre plusieurs communautés, comme Lesbians on Ecstasy ou Blowoff. Ce dernier compte en effet non seulement parmi les seize artistes aux degrés d'interconnexion les plus élevés, mais il présente également la fraction intercommunautaire la plus haute de ceux-ci (0.64). Cela n'est pas étonnant étant donné que Blowoff est une collaboration musicale réunissant le DJ Richard Morel et Bob Mould, ex-chanteur du groupe de punk rock Hüsker Dü, par ailleurs ouvertement homosexuel.

Rang	Nom	Mots-Clés	Degré	Fractionnement intercommunautaire
=1	Fagatron	Punk Rock	17	0.29
=1	The Butchies	Punk Rock	17	0.29
=2	Tender Forever	Rock	14	0.36

=2	The King Cobra	Rock	14	0.36
=3	Sextional	Punk Rock	13	0.23
=3	Shoplifting	Punk Rock	13	0.23
=3	Team Dresch	Punk Rock	13	0.23
=4	Davies vs. Dresch	Indie rock Punk Rock	12	0.42
=4	Des Ark	Indie rock Punk Rock	12	0.42
=4	Triple Creme	Rock	12	0.33
5	Blowoff (Bob Mould & Rich Morel)	Electronic Rock	11	0.64
=6	PS I Love You	Indie rock Rock	10	0.30
=6	Sarah Dougher	Indie rock Rock	10	0.30
=6	Nomy Lamm	Pop Punk Rock	10	0.20
=6	Seeing Blind	Rock	10	0.50

Figure 4. Artistes et groupes au degré d'interconnexion le plus élevé parmi la programmation musicale du festival Homo A Gogo (2002-2006).

Ainsi, le rock conserve sa place de dominante musicale dans le paysage sonore du festival : il est présent dans la liste des mots-clés de tous les artistes et groupes aux degrés d'interconnexion les plus élevés. Néanmoins, l'EDM commence à constituer un second pôle important. Ce type de musique, de l'avènement du disco à la techno minimale, compte en effet pour beaucoup dans la culture musicale LGBT²¹ ayant peu à peu gagné les espaces *mainstream*. En outre, Manon Labry avait quant à elle analysé l'existence d'un « tournant electroclash » dans une sous-culture américaine parallèle²² – le mouvement des Riot Grrrls – qui partageait notamment avec le Queercore des groupes comme Team Dresch ou Tribe 8²³. Ces deux constats peuvent ainsi expliquer le développement de ce nouveau pôle musical au sein des programmations, tant d'un point de vue *mainstream* qu'*underground*.

Pendant ce temps, hip hop, folk et pop restent quant à eux encore en retrait. Aux côtés de la sous-catégorie « punk », l'indie rock semble également prendre plus d'ampleur qu'en 1996. Ces deux virages (indie et électronique) témoignent d'évolutions qui visent à rendre la scène Queercore plus accessible musicalement, face à la radicalité voire la brutalité des groupes punk. Cela contribue à faire sortir le mouvement de son cocon *underground*.

Le GAYBIGAYGAY, second festival que j'analyserai dans cette partie de l'article, ne se réclame quant à lui pas officiellement du Queercore, mais programme, notamment à

ses débuts, des artistes qui, eux, sont affiliés au mouvement (The Shondes, Lynne T. de Lesbians on Ecstasy, Swan Island, par exemple, que l'on retrouve également dans les programmations des festivals mentionnés précédemment). En outre, il est organisé lors du dernier jour du festival South by Southwest²⁴, dont il se veut le pendant queer et DIY. À l'inverse des événements analysés précédemment, il ne propose ni ateliers ni discussions politiques.

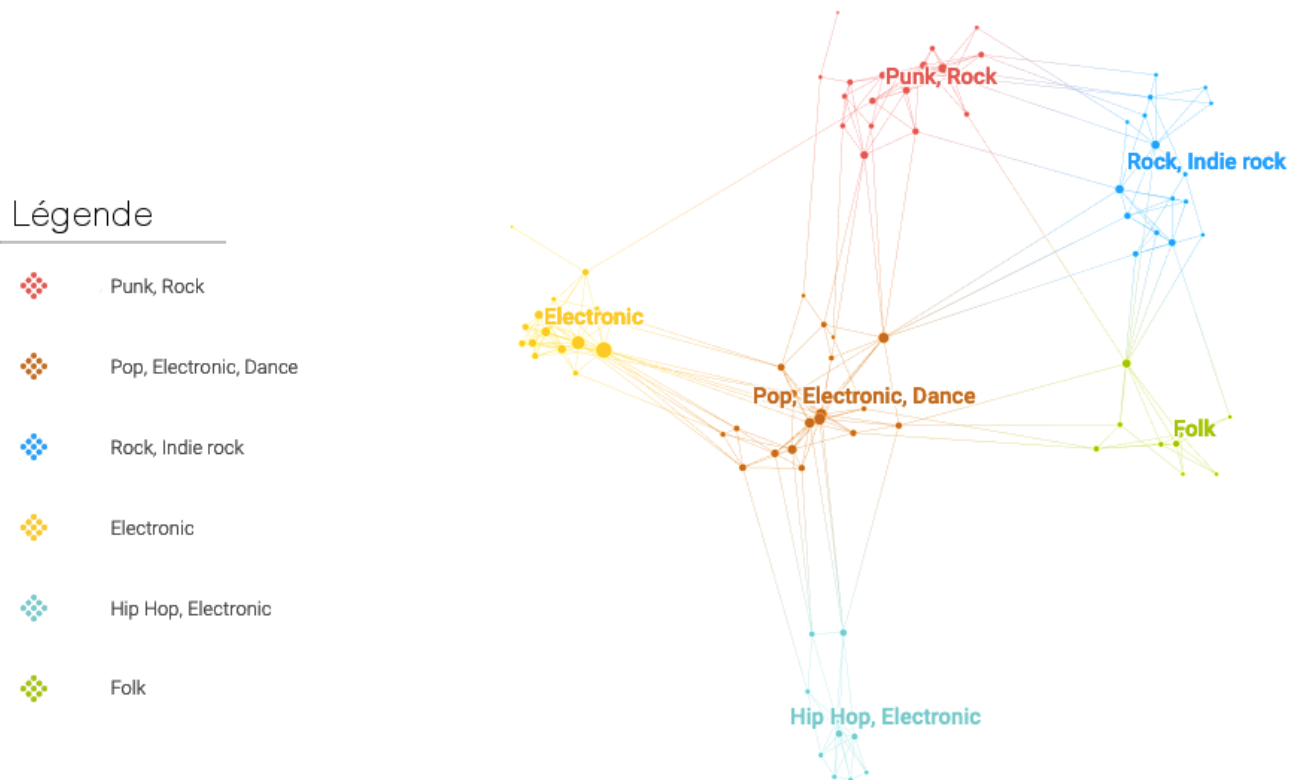


Figure 5. Programmation musicale du festival GAYBIGAYGAY d'Austin, Texas (2007-2015)

On assiste cette fois à une sorte de division du graph en deux zones distinctes, avec d'un côté des musiques plutôt inspirées du rock (ici en haut à droite du graph, avec les clusters « Punk, Rock », « Rock, Indie Rock ») et de l'autre des musiques plutôt inspirées de l'EDM (ici en bas à gauche du graph, avec les clusters « Electronic », « Pop, Electronic, Dance » et « Hip Hop, Electronic »). La folk prend également un peu plus d'ampleur qu'auparavant ; celle-ci bénéficie notamment de connexions intercommunautaires avec les communautés « Punk, Rock » et « Pop, Electronic, Dance ». Le hip hop semble quant à lui toujours en retrait : il compte un écart plus important avec les autres communautés et un faible taux de connexions inter-clusters. C'est pourtant dans cette catégorie que l'on trouve des artistes qui

se disent particulièrement influencés par la scène Queercore des années 1990, comme Mykki Blanco²⁵. La dance music fait quant à elle son apparition comme sous-division principale des musiques électroniques, venant rappeler un goût musical plus généralement attribué aux mouvements LGBT *mainstream* et à la musique des prides par exemple. Le cluster « Pop, Electronic, Dance » devient quant à lui central et bénéficie de connexions avec l'ensemble des autres clusters.

En 2015, les organisateurs feignent par ailleurs de programmer l'instructeur sportif Richard Simmons (du programme télévisé américain *The Richard Simmons Show*, une icône gay) et Cher. Ils invitent en réalité des imitateurs²⁶ et jouent de cette manière avec les codes et une certaine imagerie de la culture gay *mainstream*.

Mot-clé	Nombre d'artistes et groupes correspondant	Figure 6. 10 mots-clés les plus représentés dans la programmation musicale du GAYBIGAYGAY (2007-2015).
Electronic	47	
Rock	38	
Pop	27	
Punk	19	
Folk	16	
Indie rock	15	
Dance	12	
Hip hop	10	
Indie pop	9	
Experimental	7	

Rang	Nom	Mots-Clés	Degré	Fractionnement intercommunautaire
1	DJ Bunnystyle & Lynne T	Electronic	22	0.33
2	Dynasty Handbag	Electronic	17	0.18
=3	MEN	Electronic Pop	14	0.14
=3	Maple Rabbit	Electronic Pop	14	0.14
=4	Hot As Shits	Punk Rock	13	0.15
=4	Romanteek	Electronic Indie rock Pop Rock	13	0.46

=5	DJ Rusty Lazer	Bounce Electronic Hip Hop	12	0
=5	SSTR	Electronic Pop	12	0.17
=6	Lynne T (Solo)	Electronic	11	0
=6	Avan Lava	Dance Pop Electronic	11	0.09
=6	FEA	Punk Rock	11	0.09
=7	DJ RAT	Electronic	10	0.10
=7	DJ Riobamba	Electronic	10	0
=7	I'm Gorgeous Inside	Indie rock Rock	10	0.20
=7	John Cameron Mitchell	Rock	10	0.20
=7	Kaia Wilson	Folk Rock	10	0.60

Figure 7. Artistes présentant le plus haut degré d'interconnexion parmi la programmation du GAYBIGAYGAY (2007-2015)

À la lecture de ces deux figures, le rôle majeur de l'EDM dans ce festival devient évident : ce style dépasse le rock en termes de nombre d'artistes programmés. Le punk se trouve relégué en quatrième position, et la dance - complètement inexistante dans les tableaux précédents - fait directement son apparition en septième position. Il me faut toutefois signaler que le festival reste très lié à certains artistes phares du mouvement Queercore : la collaboration de Lynne T (chanteuse de *Lesbians on Ecstasy*) et DJ Bunnystyle est particulièrement centrale, avec 22 interconnexions diverses. Sa performance solo en tant que DJ apparaît également dans la figure 9, suivie de Kaia Wilson (chanteuse, guitariste et membre fondatrice de *Team Dresch* et *The Butchies*). La présence côte à côte de ces deux artistes témoigne finalement de deux orientations du Queercore, telles que je les ai déjà évoquées.

Ces deux festivals sont en fait des exemples typiques de la trajectoire empruntée par un pan du mouvement Queercore à cette période. Le cœur des événements s'éloigne de plus en plus du punk et de ses valeurs, telles qu'elles étaient portées au début du mouvement. Sa diversité musicale ne fait que renforcer nos analyses précédentes et donne un nouveau ton au Queercore. Aujourd'hui, si l'on cherche le tag « Queercore » sur Bandcamp, les « tags liés » proposés vont de l'électro, à l'indie, en passant par le folk punk ou le pop punk, mais aussi (et toujours) des formes de musiques liées au hardcore ; si cela peut sembler anecdotique, cela témoigne néanmoins d'une plus grande ouverture musicale qu'il faut mettre en perspective avec l'étroitesse stylistique des premières compilations Queercore,

très focalisées sur des formations punk, punk hardcore ou tout du moins issues d'une forme musicale de rock assez radicale. Ces évolutions ne s'accompagnent pas nécessairement d'une dépolitisation de la scène Queercore, mais d'un changement de trajectoire politique. À mesure que la musique s'ouvre à des éléments plus doux, moins radicaux, la ligne politique des événements analysés le devient également ; en témoignent les programmations comme l'adjonction à un événement plus large et populaire comme le South by Southwest d'Austin. Les festivals deviennent plus largement communautaires et ne revendiquent plus nécessairement cette double marginalisation évoquée au début. Ils se mettent à programmer des artistes de plus en plus *mainstream* et s'ouvrent également à des styles musicaux qui sont aujourd'hui plus largement associés aux milieux gays, comme l'EDM. Cela donne de la visibilité au mouvement, mais permet également sa « récupération » par des industries très éloignées du mouvement punk et de ses valeurs : Gucci lance ainsi une collection hommage intitulée « Queercore »...

4. « We put the core back in queercore » : Nouvelle génération Queercore et retours aux sources de l'*underground* (2010-...)

Face à ces dynamiques, des groupes comme Limp Wrist entreprennent de rendre son sens initial au Queercore. Ceux-ci affirment ainsi « remettre du core dans le queercore », une expression que l'on pourrait analyser tant d'un point de vue musical que d'un point de vue éthique et politique.

La performance du groupe Limp Wrist, invité au Fed Up Fest en 2014, a été filmée et est aujourd'hui disponible sur YouTube²⁷. À l'analyse de cette captation, nous pouvons facilement observer l'influence du punk tant dans la musique que dans la configuration scénique (le groupe joue « à même le sol », il n'y a pas de scène surélevée et les espaces traditionnellement dédiés à la scène d'une part et à la salle d'autre part se mélangent ici). D'un autre côté, on constate également l'influence des mouvements queers, via l'utilisation d'accessoires en cuir ou encore les mouvements de danse du chanteur. En effet, ceux-ci ne sont pas typiques du punk mais rappellent davantage le Voguing, un type de danse issu des communautés afro-américaines homosexuelles, notamment popularisé par le morceau éponyme de Madonna²⁸.

Le Fed Up Fest, basé à Chicago, voit quant à lui le jour en 2014 et tire son nom d'ACT UP. Le festival déclare en effet sur les réseaux sociaux être « inspired from the short-lived direct action coalition FED UP QUEERS (FUQ) that existed in New York city from 1989-1990

that grew out of the Aids Coalition to Unleash Power ». Le terme « queer » est ainsi à nouveau mis en avant pour ses connotations militantes ; et le festival s'inscrit ainsi dans une tradition politique qui a particulièrement marqué le militantisme LGBT des années 1980 et 1990 aux États-Unis.

Légende

- ❖ Hardcore, Punk, Rock
- ❖ Rock, Punk
- ❖ Pop, Punk, Rock
- ❖ Post punk, Rock, Punk
- ❖ Noise rock, Rock, Punk
- ❖ Electronic, Experimental, Punk, Noise
- ❖ Electronic
- ❖ Indie rock, Rock
- ❖ Synth punk, Electronic, Post punk, Punk

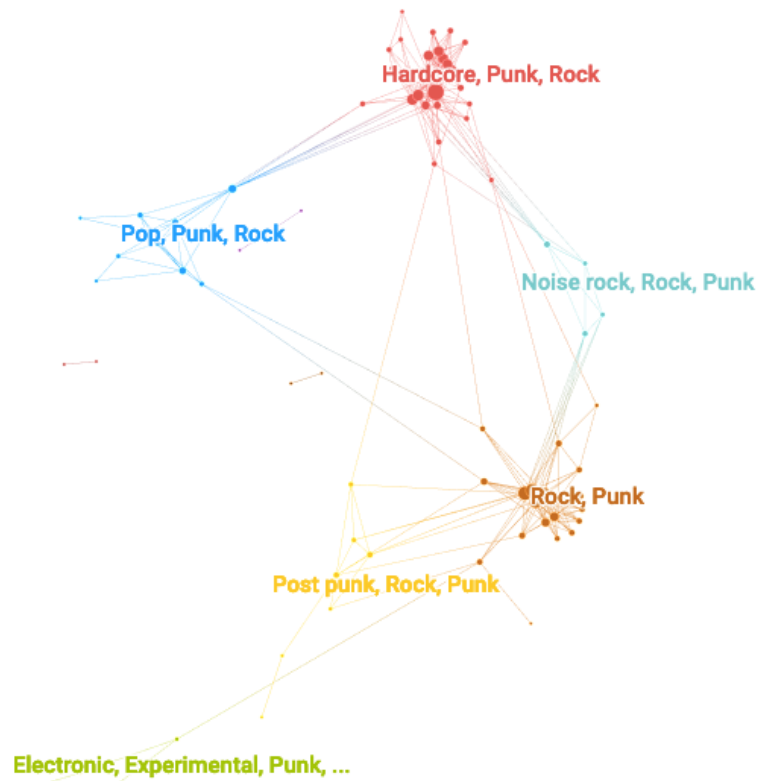


Figure 8. Programmation musicale du Fed Up Fest de Chicago (2014-2017).

Le festival programme de nombreux groupes de punk hardcore queer pendant les quatre éditions de sa durée de vie. L'entrée est à prix libre (bien qu'il y ait des prix suggérés), marquant ainsi un retour vers une politique qui mêle accessibilité financière et pratiques DIY directement issues du punk (nous revenons donc à ce que j'évoquais au sujet du Dirtybird Queercore Festival).

Le graphe se densifie, notamment dans sa partie haute. Les communautés principales (« Hardcore, Punk, Rock », « Rock, Punk », « Pop, Punk Rock », « Post punk, Rock, Punk ») et la communauté centrale (« Noise rock, Rock, Punk ») concentrent tous des nœuds aux étiquettes très similaires. On retrouve systématiquement le rock et le punk dans leur dénomination : la programmation du festival se resserre donc à nouveau. L'apparition de nouveaux sous-genres dans les intitulés de communautés en témoigne également. L'indie

rock, qui était auparavant au cœur de communautés denses et centrales, perd complètement sa place : il ne compte plus que deux nœuds qui ne bénéficient pas d'autres liens intercommunautaires. À sa place, le hardcore se retrouve au cœur d'une communauté très dense (ici en haut du graphe), bénéficiant d'un fort taux de connexions internes : on observe en figure 10 que de nombreux groupes au degré d'interconnexion élevé se revendiquent du hardcore ; pour autant, leurs fractions intercommunautaires sont très basses (voire plafonnent à 0). Cela signifie donc que leurs nombreuses connexions ne s'organisent qu'au sein d'une même communauté. Les musiques électroniques restent présentes dans le graphe mais elles prennent des formes différentes : au lieu de se retrouver liées à la pop ou au hip hop, elles font dorénavant communauté avec les musiques expérimentales, punk et noise ; des qualificatifs qui renvoient à des styles musicaux autrement plus radicaux. Malgré cela, elles restent néanmoins à l'écart du cœur du graphe dont elles apparaissent comme particulièrement éloignées.

Observer les mots clés les plus représentés ainsi que les groupes aux degrés les plus élevés permet de confirmer cette analyse.

Mot-clé	Nombre d'artistes et groupes correspondant	Figure 9. Styles les plus représentés dans la programmation musicale du Fed Up Fest (2014-2017)
Punk	69	
Rock	66	
Hardcore	29	
Pop	12	
Post punk	9	
Electronic	9	
Noise	7	
Indie rock	5	
Grindcore	4	
Experimental	4	

Rang	Nom	Mots-Clés	Degré	Fractionnement intercommunautaire
1	Tigress	Hardcore Punk Rock	27	0.11
2	Nervous Wreck	Punk Rock	22	0.23
3	Spray Tan	Punk Rock	21	0.19
4	People Watchin'	Punk Rock	19	0.11

5	Pessimist Prime	Punk Rock Ska	18	0.06
=6	Closet Burner	Hardcore Punk Rock	17	0
=6	Cloudgayzer	Hardcore Punk Rock	17	0.12
=7	Total Bliss	Hardcore Punk Rock	15	0
=7	Contentious	Hardcore Punk Rock	15	0
=7	Tina Panic Noise	Punk Rock	15	0
=7	In School	Hardcore Punk Rock	15	0
=7	Force Quit	Hardcore Punk Rock	15	0
=7	No Approach	Hardcore Punk Rock	15	0
=8	Cabrona	Punk Rock	13	0

Figure 10. Artistes et groupes au degré d'interconnexion le plus élevé parmi la programmation musicale du Fed Up Fest (2014-2018).

On assiste en quelque sorte à un retour vers les origines de la scène Queercore, qui s'exprime par le biais de dynamiques musicales *underground* et peu accessibles. Les groupes programmés forment une nouvelle génération du Queercore, au sens originel du mot c'est-à-dire mêlant identité queer et musique (punk) hardcore.

Dans le même temps, on retrouve aussi à nouveau une programmation d'ateliers et de discussions (portant sur l'action directe, la lutte contre les agressions sexuelles, la santé mentale, les luttes carcérales ou encore des problématiques liées à la transidentité comme le changement d'état civil) qui viennent encore une fois rappeler les racines politiques de la scène Queercore.

La nouvelle génération du Queercore américain revient ainsi aux sources, tant musicales que politiques du mouvement. Mais s'il y a précédemment eu « récupération » du mouvement *underground* par une industrie *mainstream*, il faut également noter que les soirées des festivals comme le Fed Up Fest sont souvent conclues par des DJ set, qui sont aussi l'occasion de diffuser des morceaux plus pop, des artistes plus *mainstream*. On assiste en fait à un phénomène inverse : malgré leur engagement anticapitaliste, les milieux *underground* se réapproprient de cette manière une production musicale *mainstream* dans laquelle ils trouvent néanmoins le reflet de leur identité queer. Les rapports *mainstream* / *underground* qui se développent dans ce cadre prennent ainsi une dimension plus complexe. Il est alors ici davantage question de processus de circulations et d'échanges entre ces deux sphères de l'industrie musicale que d'opposition.

Conclusion

Ces générations successives du mouvement Queercore appellent à repenser l'opposition *mainstream / underground* mais aussi l'ancrage d'une scène dans un style musical précis.

En effet, les catégories *mainstream* et *underground* sont trop souvent envisagées suivant un mode d'opposition stricte et binaire. On a ainsi tendance à figer un mouvement, un style de musique ou un artiste dans l'une ou dans l'autre de ces catégories²⁹ : on attribuera par exemple généralement la pop au paradigme de la musique *mainstream* et le punk à l'*underground*. Pour autant, la trajectoire qu'effectue la scène Queercore dans le monde de la musique et de l'industrie musicale nous montre plutôt qu'il peut y avoir circulation, voire coexistence de ces deux univers.

Par ailleurs, les travaux s'intéressant aux scènes musicales, qu'elles soient locales, translocales ou virtuelles, ont également tendance à figer ces dernières dans un style spécifique. On parle ainsi de « la scène punk en France » ou de « la scène techno berlinoise » par exemple, faisant d'un style de musique ce qui lie principalement les individus engagés dans ces modes d'organisations. Ici encore, observer le mouvement Queercore nous permet de sortir de ce schéma qui n'englobe pas systématiquement l'ensemble des réalités des scènes musicales existantes. On constate en effet que ce mouvement circule entre les sous-genres musicaux, laissant tantôt plutôt la place au punk, puis à l'indie rock et enfin au hardcore, mais aussi, dans le même temps, à l'EDM et au hip hop également. On assiste de cette manière à l'émergence d'un nouveau type de scène musicale qui n'est pas focalisée sur un seul genre mais qui en embrasse de multiples, et ce de manière simultanée. Crossley et Emms écrivent au sujet des festivals proposant une programmation diversifiée :

Audiences increasingly claim to like a wide range of musical styles, not particularly identifying with one, and we would expect festival organisers to respond to this by booking a diverse range of artists. It is our contention, however, that such eclecticism is more characteristic of the mainstream and that other music worlds exist outside of the mainstream, resisting both incorporation into it and what they often perceive to be the corrosive effect of commercial interests; worlds centred upon a particular musical 'alternative'³⁰.

Ces festivals *mainstream* qui programment des artistes et groupes aux styles divers et variés correspondent bien ici aux trajectoires du Queercore telles que j'ai pu les analyser. Pour autant, les festivals étudiés au fil de cet article restent de moins grande envergure que les exemples sur lesquels s'appuient Crossley et Emms, ce qui s'explique notamment par leur attachement à une culture LGBT ou queer.

Bien qu'éloignés musicalement, les groupes et artistes qui y sont programmés évoluent ainsi toujours dans des réseaux communs ; ils ont donc des choses à partager, bien que celles-ci ne se trouvent plus uniquement dans la musique. Cette influence sur des artistes et groupes pratiquant des styles de musique extrêmement variés laisse alors à penser que la question sociale voire communautaire des identités queers prévaut. Il ne s'agit pas pour autant de dire que la musique n'entre pas en considération, mais la culture développée autour de la scène Queercore ne s'attache ici de toute évidence pas à un genre musical précis. En somme, dans cette étude de cas, le politique et la communauté transcendent la question de l'esthétique musicale.

SOURCES

- Baroque, Fray/Eanelli, Tegan. *Vers la plus queer des insurrections*. Paris : Libertalia, 2016.
- Beauguitte, Laurent et Pecout, Hugues. Les mondes du metal d'après l'Encyclopedia Metallum. In : *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 15, n° 2, Paradoxal Metal, Juin 2019. (À paraître)
- Bennett, Andy and Peterson, Richard A. (éds). *Music scenes : local, translocal and virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004.
- Bennett, Andy, Taylor, Jodie, et Woodward, Ian (éds.). *The festivalization of culture*. Farnham (Surrey) : Ashgate, 2014.
- Bouzouita, Kerim. *Underground et mainstream: anthropologie des dominations et des résistances musicales*. Thèse de doctorat, Université Paris 8, 2013.
- Buckland, Fiona. *Impossible dance: Club culture and queer world-making*. Middletown (Connecticut) : Wesleyan University Press, 2002.
- Crossley, Nick. *Networks of sound, style and subversion, the punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-1980*. Manchester University Press, 2015.
- Crossley, Nick/Emms, Rachel. Mapping the musical universe: A blockmodel of UK music festivals, 2011–2013. In : *Methodological Innovations*, 2016, vol. 9.
- Emms, Rachel/Crossley, Nick. Translocality, Network Structure, and Music Worlds: Underground Metal in the United Kingdom. In : *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 2018, vol. 55, no 1, p. 111-135.
- Du Plessis, Michael/Chapman, Kathleen. Queercore: The Distinct Identities of Sub-

- cultures. In : *College Literature*, vol. 24, n°1, *Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis*, 1997, p. 45-68, <http://jstor.org/stable/25099625> .
- Fatal, Rob. Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock. In : *Women's Studies*, vol. 41, n°2, 2012, p. 158-174.
- Fenster, Mark. Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and the Articulation of Homosexuality and Hardcore. In : *Journal of Communication Inquiry*, Vol. 17, n° 1, 1993, p. 73-94.
- Hein, Fabien. *Do it yourself ! Autodétermination et Culture Punk*. Paris : Le Passager Clandestin, 2011.
- Jarman, David/Theodoraki, Eleni/Hall, Hazel, *et al.* Social network analysis and festival cities: an exploration of concepts, literature and methods. In : *International Journal of Event and Festival Management*, 2014, vol. 5, n°3, p. 311-322.
- Kearney, Mary C.. Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture. In : *Sexing the groove: Popular music and gender*. Abingdon-on-Thames : Routledge, 1997, p. 207-229.
- Labry, Manon. *Émeutières: Pussy riot grrrls*. Paris : Éditions iXe, 2015.
- McAndrew, Siobhan/Everett, Martin. Music as collective invention: A social network analysis of composers. In : *Cultural Sociology*, 2015, vol. 9, no 1, p. 56-80.
- O'Shea, Susan. *The Art Worlds of Punk-Inspired Feminist Networks: A social Network analysis of the Ladyfest feminist music and cultural movement in the UK*. Thèse de doctorat, Université de Manchester, 2014.
- Sharp, Megan/Nilan, Pam. Queer punx: young women in the Newcastle hardcore space. In : *Journal of Youth Studies*, vol. 18, n°4, Routledge, 2015, p. 451-467.
- Vlegels, Jef/Lievens, John. Music classification, genres, and taste patterns: A ground-up network analysis on the clustering of artist preferences. In : *Poetics*, 2017, vol. 60, p. 76-89.

NOTES

-
- 1 Skolnik, Jes. "The Power of Community: Team Dresch returns". In : *Bandcamp daily*, 16 mai 2019. En ligne : <https://daily.bandcamp.com/2019/05/16/team-dresch-reissues-interview/>
 - 2 Voir par exemple les travaux suivants : Du Plessis, Michael/ Chapman, Kathleen. Queercore: "The Distinct Identities of Subcultures". In : *College Literature*, vol. 24, n°1, *Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis*, 1997, p. 45-68, <http://jstor.org/stable/25099625> ; Fatal, Rob. "Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock". In : *Women's Studies*, vol. 41, n°2, 2012, p. 158-174 ; Fenster, Mark. "Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and the Articulation of Homosexuality and Hardcore". In : *Journal of Communication Inquiry*, vol. 17, n° 1, 1993, p. 73-94 ; Kearney, Mary C.. "Riot Grrrl – Feminism – Lesbian Culture". In : *Sexing the groove: Popular music and gender*, Routledge, 1997, p. 207-229 ; Sharp, Megan /Nilan, Pam. "Queer punx : young women in the

- Newcastle hardcore space". In : *Journal of Youth Studies*, vol. 18, n°4, Routledge, 2015, p. 451-467.
- 3 Bennett, Andy/Taylor, Jodie/Woodward, Ian. *The festivalization of culture*. Farnham (Surrey) : Ashgate, 2014.
 - 4 Bennett, Andy/Peterson, Richard A. (éditeurs). *Music scenes : local, translocal and virtual*. Nashville : Vanderbilt University Press, 2004.
 - 5 Cette expression, notamment utilisée par Nick Crossley (voir *Networks of Sound, Style and Subversion*), emprunte à Howard Becker et ses *Mondes de l'Art*, s'appuyant notamment sur le fait que la musique est un produit collectif – idée également déployée par Christopher Small dans *Musicking*. De par leur caractère immersif, en rassemblant épisodiquement de nombreux concerts, des stands de vente (repas, boissons, merchandising), et des activités variées destinées au public, les festivals mettent également ce caractère collectif en évidence.
 - 6 Pour ces exemples, voir : Crossley, Nick. *Networks of sound, style and subversion, The punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-1980*. Manchester University Press, 2015 ; Crossley, Nick/Emms, Rachel. "Mapping the musical universe: A blockmodel of UK music festivals, 2011-2013". In : *Methodological Innovations*, 2016, vol. 9 ; Emms, Rachel/Crossley, Nick. Translocality, Network Structure, and Music Worlds: Underground Metal in the United Kingdom. In : *Canadian Review of Sociology/Revue canadienne de sociologie*, 2018, vol. 55, n° 1, p. 111-135 ; McAndrew, Siobhan/Everett, Martin. "Music as collective invention: A social network analysis of composers". In : *Cultural Sociology*, 2015, vol. 9, n° 1, p. 56-80 ; O'Shea, Susan. *The Art Worlds of Punk-Inspired Feminist Networks: A social Network analysis of the Ladyfest feminist music and cultural movement in the UK*, thèse de doctorat soutenue à l'Université de Manchester, 2014 ; Vlegels, Jef/Lievens, John. "Music classification, genres, and taste patterns: A ground-up network analysis on the clustering of artist preferences". In : *Poetics*, 2017, vol. 60, p. 76-89.
 - 7 Beauguitte, Laurent/Pecout, Hugues. "Les mondes du metal d'après l'Encyclopedia Metallum". In : *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 15, n° 2, Paradoxal Metal, 2019. (Ce numéro est encore sous presse au moment où je soumetts cet article, sa parution est prévue pour le 15 juin 2019.)
 - 8 OpenMappr est un logiciel OpenSource développé à l'origine par Vibrant Data. C'est un outil de cartographie et de visualisation de réseaux. <https://www.openmappr.org/>
 - 9 Baroque, Fray/Eanelli, Tegan. *Vers la plus queer des insurrections*. Paris : Libertalia, 2016.
 - 10 Fenster. *Op. cit.*, p. 73.
 - 11 Du Plessis / Chapman. *Op. cit.*, p. 48.
 - 12 Hein, Fabien. *Do it yourself!. Autodétermination et culture punk*. Paris : Le Passager clandestin, 2012.
 - 13 <http://www.zinewiki.com/Spew>
 - 14 Meinert, Philipp, *Homopunk History: Von den sechzigern bis in die Gegenwart*. Mayence : Ventil, 2018.
 - 15 Les organisateurs annoncent notamment : « We started from scratch, with no money and no prior experience in putting together a festival. We have no official sponsors, no grants. » Voir <https://www.prismnet.com/~larrybob/dirtybird/message.html>
 - 16 Gehman, Pleasant. "Queer As Rock". *LA Weekly*, 26 juin 2002. En ligne : <https://www.laweekly.com/music/queer-as-rock-2134997>
 - 17 Les archives du site web de l'événement mentionnent : « In the tradition of the great Olympia music festival comes a four day music and film festival focusing on the independent and underground music, film, art, and radical activism of queers. Homo a Gogo borrows its format from the music festivals that have had a home in Olympia over the past 11 years: the original Ladyfest, Yoyo a Gogo, and the International Pop Underground Convention. Similar in spirit to those festivals, Homo a Gogo creates a national community even specifically featuring queer artists and activists. » Voir : <https://web.archive.org/web/20020802021524/http://homoagogo.com/index2.html>
 - 18 <https://web.archive.org/web/20090901202410/http://www.homoagogo.com/>
 - 19 Sabella, Jen. Homo. "A Gogo moves to San Francisco". *After Ellen*, 30 juillet 2009. En ligne : <https://www.afterellen.com/people/55935-homo-a-go-go-moves-to-san-francisco>
 - 20 Le terme « gay » est en effet à l'origine rejeté par les acteurs du mouvement Queercore, comme le souligne le titre du manifeste « Don't be gay » signé par Bruce LaBruce.
 - 21 Voir notamment Buckland, Fiona. *Impossible Dance : Club Culture and Queer World-Making*. Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2002.
 - 22 Labry, Manon. *Émeutières: Pussy riot grrrls*. Paris : Éditions iXe, 2015.
 - 23 Kearney. *Op. cit.*
 - 24 Organisé annuellement à Austin, Texas, depuis 1987, le South by Southwest se présente comme un ensemble de « conference and festivals that celebrate the convergence of the interactive, film, and music industries. » (<https://www.sxsw.com/about/>)
 - 25 Sauers, Jena. "The Making Of Mykki Blanco". *Village Voice*, 10 avril 2013, <https://www.villagevoice.com/2013/04/10/the-making-of-mykki-blanco/>

-
- 26 Le journal local *Austin Chronicles* le laisse entendre en entourant leurs noms de guillemets lors de leur annonce de la programmation du festival : « GayBiGayGay 2015 Austin's annual Ghey Fambly Reunion. Day party (noon-9pm-ish) in the churchyard next to the Sahara, then the evening inside at the Sahara proper (music all day at Sahara, too): Cunt Mafia, Mika Haka, Popper Burns, House of Shakur, Fade_Dra, SSTR, Thelma & the Sleaze, Saturn Rising, Big Bill, M Lamar, Adrienne Anemone & Khattie Q, "Richard Simmons," and "Cher." See you cher, cher. » Voir Messer, Kate X.. "Gay Place: One Queered Up Year. They should change the name to South by So Gay", *Austin Chronicle*, 20 Mars 2015, <https://www.austinchronicle.com/columns/2015-03-20/gay-place-one-queered-up-year/>
On retrouve par ailleurs sur YouTube une vidéo de la performance de « Cher » au festival, nous permettant ainsi de constater le subterfuge : https://www.youtube.com/watch?v=So-Zt3NKu_Q
- 27 La vidéo est accessible à cette adresse : https://www.youtube.com/watch?v=8jTW187gm_k
- 28 Ursprung, Stephen. "Voguing: Madonna and Cyclical Reappropriation", *Smith College*, 2012.
- 29 Voir par exemple la thèse de Kerim Bouzouita : *Underground et mainstream : anthropologie des dominations et des résistances musicales*.
- 30 Crossley, Nick et EMMS, Rachel. Mapping the musical universe, *op. cit.*

©2022 Louise Barrière & Graat On-Line