

I Le corps et la techno

## TECHNO, IDENTITÉ, CORPS : LES EXPÉRIENCES FÉMININES DANS LA DANCE MUSIC

[Victoria Armstrong](#)

La Découverte | « [Mouvements](#) »

2005/5 n° 42 | pages 32 à 42

ISSN 1291-6412

ISBN 2707147567

Article disponible en ligne à l'adresse :

-----  
<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2005-5-page-32.htm>  
-----

Distribution électronique Cairn.info pour La Découverte.

© La Découverte. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

# Techno, Identité, Corps :

## Les expériences féminines dans la dance music

PAR  
VICTORIA  
ARMSTRONG\*

En dépit de l'intérêt des chercheurs pour le phénomène du *clubbing*, la dimension du genre, dans ce domaine, demeure largement inexplorée. Cet article se propose d'interroger la techno sous cet angle, en se penchant plus particulièrement sur les expériences féminines dans la production et la consommation de la *dance music*.

Je m'arrête dans un premier temps sur les obstacles matériels que continuent de rencontrer les femmes dans leur accession aux statuts de DJ et/ou de productrices. Ensuite, je discute quelques perspectives philosophiques issues des théories féministes, en particulier celles ayant trait à la construction de nouvelles subjectivités féminines par l'expérience de la danse.

On prête souvent à la musique le pouvoir d'offrir aux sujets opprimés et aux sous-groupes culturels une résistance aux normes et valeurs dominantes (Frith, 1983), « pouvoir » jugé néfaste par les philosophes et les gouvernements. Comme l'indique McClary (1994), « Platon craint qu'une musique non-autorisée puisse générer une soif de liberté (ce que manifestement il ne considère pas comme bénéfique). Une telle musique, dit-il, encourage la populace à valoriser ses propres opinions et à résister face à l'autorité, qu'elle soit familiale ou gouvernementale. Ainsi qu'il l'exprime plus directement dans la *République*, « il faut se méfier d'une évolution vers un nouveau type de musique comme d'une menace envers toutes nos richesses. Car jamais perturbation dans les pratiques musicales n'a manqué d'altérer les conventions politiques et sociales les plus fondamentales ». (ibid. : 29).

Certains styles de musique étant perçus comme des « stimulants structurellement dangereux » qui pourraient laisser entrevoir des alternatives au *statu quo*, on en a déduit que pour maintenir l'ordre (Schilling, 2005 :132) il fallait contrôler la musique. C'est très exactement ce qu'a mis en évidence l'arrivée de l'*acid house* et de la techno et le phénomène des raves, à la fin

\* doctorante à  
University College  
London (UK).

Texte traduit de  
l'anglais par JÉRÔME  
HANSEN

des années 80. Au Royaume-Uni, des milliers de *ravers* sont venus grossir les rangs du circuit clandestin des *free-parties*. Ces réunions, où l'on dansait au moins jusqu'à l'aube et parfois même plusieurs jours, ont suscité l'expression d'une véritable panique morale dans les médias, d'autant plus qu'elles s'accompagnaient de la prise de MDMA (ectasy). A en croire certains, ces craintes n'étaient pas justifiées : « Cette culture de danse et de drogue affolait tellement les autorités – à l'image de la punk – qu'elles ont réagi comme si le pays était en état de siège. Mais il n'y avait vraiment pas de quoi... La rave n'avait pas plus d'effet qu'un chocolat chaud. » (Richard Jobson, ancien chanteur des Skids, cité par Brown, 1997 :93).

Cela n'a pas empêché le gouvernement britannique de prendre des mesures législatives contre ces soirées, à commencer par le *Criminal Justice and Public Order Act* (CJA) adopté en 1994, dont les clauses spécifiquement anti-rave visaient l'usage d'ecstasy. Gilbert et Pearson (1995 :152) rappellent que le CJA s'inscrit en réalité dans « une longue histoire de la répression du plaisir social et des plaisirs du corps ».

On peut toutefois penser que ce qui inquiétait le gouvernement, ce n'était pas que des jeunes dansent librement ou qu'ils se déchaînent sous « E », mais qu'ils se constituent en une communauté d'individus libres, à la recherche d'un mode de vie alternatif en dehors du monde du travail (Chatterton et Hollands, 2003) et *au-delà* de tout contrôle social (Tagg, 1994 :210-1, cité par Tomlinson, 1998 :205). De ce point de vue, la scène techno était susceptible d'offrir un cadre pour les femmes désireuses de transcender les rôles féminins traditionnels (Pini, 2001). Malgré le faible intérêt qu'ils manifestent pour l'analyse des rapports entre musique et danse, les rares textes académiques discutant des liens entre *clubbing* et femmes ont d'ailleurs souvent mis l'accent sur le fait que la pratique sociale de la danse était l'expression la plus évidente de l'investissement des femmes dans la culture techno. À travers cette activité, la féminité ne dépendrait plus des normes « classiques » du comportement féminin, et de nouveaux modes de féminité pourraient ainsi voir le jour. Afin de mieux comprendre ce rapport, les récentes théories féministes sur le corps ont été mises à contribution, et seront plus amplement développées par la suite. Mais auparavant, il semble pertinent d'attirer l'attention sur un autre aspect de l'expérience des femmes, à savoir leur contribution à la production culturelle de la techno. Derrière l'apparente « démocratie » des nouvelles technologies digitales (grâce auxquelles quiconque peut produire et jouer de la techno), les femmes Dj, productrices et organisatrices d'événements, restent nettement minoritaires. La vieille division des genres entre homme/producteur et femme/consommatrice reste intacte. Cette situation n'a rien de surprenant si l'on tient compte du fait que le lien genre-technologie se constitue à l'intérieur des discours et pratiques technologiques – dans leur usage matériel, leurs significations symboliques, leur fonction idéologique. Or, la musique techno fait justement usage de toutes les technologies de l'ère digitale ; qu'il s'agisse de *hardcore* ou d'*ambient*, ou de quelque autre style que ce soit, l'important réside dans le caractère électronique de la production (Richard et Kruger, 1998). Et de fait, même ces nouvelles technolo-

1. Par production du genre, il faut entendre le processus par lequel le genre se construit au sein d'une interaction sociale (note de la rédaction).

gies digitales demeurent encombrées du vieux bagage des relations sociales genrées car elles sont développées et utilisées dans des espaces sociaux définis selon l'axe des genres. Il existe des similitudes entre les procédés et pratiques qui contribuent à la production du genre [*gendering*]<sup>1</sup> des technologies et à celle de la musique. En examinant l'effet des pratiques musicales sur la construction et la perpétuation des idéologies de genre, les musicologues féministes ont mis en évidence la façon dont les discours dominants et les pratiques associées à la musique fonctionnent pour positionner différemment les femmes et les hommes (Citron, 1993; Cook et Tsou, 1994; Green, 1997; McClary, 1991; Solie, 1993). Comme le remarque Sheperd (1987 :171), « la grande majorité des musiques consommées dans le monde occidental s'attache, d'une manière ou d'une autre, à articuler des processus d'hégémonie masculine ». La technologie étant déjà traditionnellement perçue comme domaine du masculin, la culture de la production musicale vient redoubler cette connotation symbolique de masculinité.

### ● La production culturelle de la techno

Pour Williams, « une technologie est toujours, au sens plein du terme, sociale » (1981 :227), c'est-à-dire que l'entrée en fonction et l'utilisation des technologies sont façonnées par les relations sociales du monde dans lequel celles-ci apparaissent et, que pour cette raison, s'y trouvent agrégées des problématiques de pouvoir, d'autorité et de contrôle. Toute innovation procède d'un ensemble de sélections, de préférences et de choix mis en œuvre par des agents humains, ce qui nous permet de comprendre en quoi et par qui un objet sera configuré du point de vue des intérêts de genre. Selon Wajcman : « Il n'y a rien d'inéluctable dans la façon dont les technologies évoluent. Au contraire, le changement technologique est un processus contingent et hétérogène. Différents groupes peuvent posséder d'une même technologie des connaissances très différentes, y compris sur ses caractéristiques techniques. Les utilisateurs ont donc la capacité de modifier radicalement le sens et le déploiement des technologies. » (2004 :37).

En tant que domaine essentiel d'une masculinité construite socialement, la technologie agit comme une sorte de « garde-barrière » : si c'est technologique, ce doit forcément être masculin. Pour Murray (1993) elle est étroitement associée aux notions de raison, de logique, d'objectivité et d'esprit rationnel, qu'elle renforce. On sait bien que la séparation esprit/corps dans la culture occidentale a produit une opposition binaire selon laquelle l'esprit serait masculin et le corps féminin. Tout ce qui touche à l'esprit (donc, à l'homme) se voit accorder une valeur et un statut plus élevés que ce qui relève du corps « naturel », donc peu valorisé, de la « femme ». J'y reviendrai dans ma discussion sur les femmes et la danse.

Il ne faudrait pas pour autant imaginer que le lien entre technologie et masculinité est une sorte de réalité indépassable. Les femmes ont bien sûr contribué aux innovations technologiques, même si leurs apports sont généralement moins reconnus (voir la liste qu'en dresse Casey, 1997). Ainsi, l'idée d'une « aliénation » des femmes par la technologie est bien le

résultat d'une *construction* historique et culturelle de la technologie comme masculine et liée à «l'esprit» masculin. Ce ne sont pas les technologies elles-mêmes qui posent problème aux femmes, mais plutôt le contexte culturel de leur usage.

L'articulation entre homme et expertise technologique se retrouve dans de nombreux styles musicaux, dans l'électro-acoustique comme dans les musiques populaires. Dans l'étude qu'elle a consacrée aux compositrices canadiennes d'électro-acoustique, Andra McCartney a remarqué que ces femmes se trouvaient souvent minoritaires et que leurs expériences pouvaient être très négatives.

Quand j'ai commencé, je ne connaissais rien aux ordinateurs [...] J'étais dans une classe avec onze hommes, et eux avaient tous l'air d'être dans le coup. Il y avait une forte atmosphère d'agressivité dans la classe – de la vantardise, plutôt, car je doute qu'ils s'y connaissent vraiment en informatique [...] Je ne sais pas trop comment, mais j'ai survécu à cet environnement et j'ai appris en passant des heures dans le studio... (Wende Bartley citée par McCartney, 1995 :8-9).

On n'attend pas non plus des femmes qu'elles s'essayent aux techniques plus «traditionnelles» du rock, par exemple en jouant de la guitare électrique ou de la batterie. Celles qui s'y hasarderaient mettraient leur féminité en péril (Bayton, 1997). Quand elles participent, les femmes ont tendance à le faire, soit en tant que consommatrices, soit en qualité de simples «numéros» (groupies, petites amies) dont la fonction principale est de soutenir la performance masculine. Pour McRobbie (1981 :29), la culture rock a développé des systèmes codés qui privilégient la masculinité, et dans lesquels «les significations sédimentées autour d'autres objets, tels que les motos ou l'équipement électronique, les ont rendus tout autant inaccessibles aux femmes et aux filles». Bayton soutient le même raisonnement en suggérant que les rôles différents attribués aux hommes et aux femmes reflètent des idéologies profondément ancrées au sujet des femmes musiciennes : «Le rock est associé à la technologie, elle-même liée symboliquement à la masculinité. Les garçons reçoivent des jouets technologiques : pas les filles. L'apprentissage informel des garçons, à domicile ou parmi leurs semblables, reproduit une familiarité et une assurance à l'égard de tout ce qui touche à la mécanique et au scientifique. » (Bayton, 1998 :41). Si on la compare à la musique rock, la scène de *dance* électronique des années 1990 ne manifeste pas d'évolution notable. Le lien entre les femmes et la technologie reste marqué par la passivité et cette dernière demeure sous contrôle masculin, cachée dans les studios (Bradby, 1993)

C'est pourquoi, malgré une plus grande présence des femmes dans l'industrie, les liens tissés au fil des années entre masculinité et technologie sont toujours, et fermement, en place : «La fonction de démocratisation des nou-

*Le lien entre les femmes et la technologie reste marqué par la passivité et cette dernière demeure sous contrôle masculin, cachée dans les studios.*

velles technologies de la *pop* ne semble pas avoir facilité l'accès aux nouvelles formes de composition et d'ingénierie pour les femmes – sans doute pour des raisons socialement complexes qui touchent à l'identification de la technologie à la masculinité. En d'autres termes, les garçons s'accaparent une fois de plus les jouets (Goodwin, 1992 :92, cite par Cunningham, 1998 :145).

Tel est le cas pour le DJ, composante vitale dans le succès des événements de *dance*, lequel jouit d'une autorité considérable de par sa maîtrise technique et son emprise sur la foule. Si l'on a pu dire que les technologies digitales offrent un environnement créatif au sein duquel tout le monde, homme ou femme, peut participer, la norme en matière de DJ, « prêtre ou chamane », est toujours masculine. Et Cunningham (1998) a beau noter une augmentation du nombre de DJ femmes, il n'en demeure pas moins qu'un très petit nombre d'entre elles accèdent à une notoriété et à une rémunération comparables à celles des DJ-producteurs masculins, comme Fat Boy Slim ou Paul Oakenfold. Même dans le circuit amateur des soirées *dance*, *a priori* anti-hiérarchique et plus politisé, les hommes maintiennent également un contrôle sur le public, la vente des drogues et l'organisation des événements (Rietveld, 1998).

Certaines femmes n'ont pourtant pas manqué de contester cette position marginale, comme en témoigne l'existence du répertoire en ligne australien « Techno Femmes Fatales », qui informe des activités liées aux femmes Dj et productrices<sup>2</sup> (St Johns, 2001). En définitive, tous ces exemples montrent, dans leur diversité, que des distinctions matérielles et symboliques existent entre les usages technologiques des hommes et des femmes, et que des barrières d'ordre institutionnel et culturel empêchent une participation accrue des femmes à la production de *dance music*.

2. Pour des références et des contacts sur les femmes en musiques électroniques, consulter le site [www.femmebots.com](http://www.femmebots.com)

### ● Corps et identités féminines dans la danse

Je voudrais maintenant examiner la position de certains philosophes à propos du corps dansant et notamment l'idée selon laquelle la danse encouragerait l'expression de nouvelles subjectivités féminines. Cette proposition peut s'avérer ambiguë si elle entre en résonance avec l'idéologie, bien enracinée, qui assimile le corps naturel (donc, inférieur) au féminin, étant donné que « la nature présuppose un état pur, antérieur à tout intellect » (Citron, 1993 : 48) – et le masculin à l'intellect. D'une certaine manière, en confinant les femmes au *dance floor*, on renforcerait les tropes féminins traditionnels qui associent les femmes à une corporalité « inférieure ». Il faut donc probablement remettre en question l'idée que la danse est un site d'émancipation potentiel pour les femmes. Comme le fait remarquer Wolff (1998), cette activité continue à être représentée (à tort) comme intuitive, non-verbale et naturelle – toutes caractéristiques inférieures déjà attribuées aux femmes et à la féminité en général.

Thornton fait une remarque similaire quand elle prétend que, même si les femmes disent trouver quelque chose de positif et d'émancipateur dans le *clubbing*, ce n'est pas vraiment le cas : « En fait, les sentiments de « libération » exaltés par le club sont si puissants que l'opinion la plus répandue au sujet des pratiques modernes de « danse sociale » est qu'elles participent

d'une prise de pouvoir [*empowers*] des filles et des femmes. Cela dit, ce genre d'analyses a tendance à assimiler cette *sensation* de liberté (...) à des droits et libertés politiques substantiels. »<sup>3</sup> (Thornton, 1995 :21).

Pour Pini (1997a : 37), une telle interprétation reviendrait à dire que le sentiment de liberté qu'éprouvent les femmes ne serait qu'une duperie, en somme qu'elles ne pourraient pas voir les choses telles qu'elles sont *vraiment*. Pini (2001) maintient que les expériences de femmes en culture rave contiennent une forte composante politique, en ce qu'elles leur permettent de danser seules, sans pressions à caractère sexuel et en étant temporairement délogées des sphères domestique et familiale.

On pourrait objecter à cela que l'assimilation du corps féminin dansant à un lieu de résistance est problématique puisque ce corps reste un objet sexualisé exposé à des spectateurs normalement masculins. En effet, la question de l'exposition se lit aussi à travers le filtre des genres. Alors même que des individus des deux sexes peuvent se prêter à un affichage sexuel, pour Green (1997 :25), quel que soit le sexe, «la résonance symbolique d'un affichage ouvertement sexuel possède une connotation de 'féminité', où la personne regardée est codée comme 'féminine' et le spectateur comme 'masculin'». Mais on peut aussi considérer que la techno accentue le pur plaisir de la danse, et que la scène rave, par rapport aux autres lieux de danse, n'a pas vocation à être lieu de séduction, le remplacement de l'alcool par l'ecstasy générant une atmosphère plus passive dans laquelle les hommes semblent moins enclins à la

«prédation». Dans ce cas, on pourrait donc imaginer un effacement des positions traditionnelles d'homme-voyeur et de femme-danseuse. Même s'il existe toujours un plaisir à contempler le corps dansant, ce «nouveau regard n'est pas un regard d'objectivation ou de sexualisation (au sens hétérosexuel), car ce corps ne subit plus le conventionnel marquage de l'invite sexuelle» (Pini, 2001 :44). McRobbie admet que ces femmes *ravers* puissent donner une nouvelle image de la féminité: «Dans les sous-cultures, la place des filles a toujours été du côté de la danse. Là résidait leur unique habilitation. Maintenant, dans la rave, c'est justement cette activité de danse qui devient motivation principale de la sous-culture, grâce à quoi les filles y acquièrent une confiance, une importance nouvelle [...] On remarque dans la rave – et dans la culture des clubs avec laquelle elle coïncide souvent – une forte sexualisation dans l'apparence et les vêtements féminins [...] Il semble que, pour les filles, la tension consiste à maintenir un contrôle de soi tout en se perdant dans la danse et la musique (McRobbie, 1993 :419).

Richard et Kruger (1998) constatent également que la techno privilégie «les plaisirs corporels grisants de la danse plutôt que la drague et le sexe» par lesquels les hommes peuvent explorer, par opposition aux plus traditionnels aspects physiques, ceux plus sensuels de leurs corps. Pour autant,

3. Il faut d'ailleurs noter que Thornton ne précise pas ce qu'elle entend par «droits politiques substantiels».

*Dans ce cas, on pourrait donc imaginer un effacement des positions traditionnelles d'homme-voyeur et de femme-danseuse.*

ces auteurs ne veulent pas dire que la culture rave se caractérise par un évitement sexuel total, mais plutôt que la techno « convertit l'érotisme lui-même en un style de danse » (ibid. : 168).

Les travaux féministes se sont récemment beaucoup développés sur la question du corps, manifestant souvent le souhait de se « réapproprier » ce site potentiel de résistance. Dans cette acception, le corps est *sujet* de connaissances, il révèle la nature phallogocentrique et partielle des savoirs dominants. Le corps, qu'il n'est question ni d'effacer, ni de transcender, passe au premier plan, au cœur même de la subjectivité (Grosz, 1993). Ce qui remet

en cause le postulat selon lequel le savoir est essentiellement affaire d'abstraction, puisque le corps y joue un rôle de médiation laissant des traces indélébiles. À partir de cette conception du corps comme lieu de l'action sociale, on peut concevoir une autre approche de la corporalité. La théoricienne Judith Butler (1999/2005) définit ainsi la construction du genre comme un processus culturellement variable où le corps est formé par le discours, c'est-à-dire qu'il se construit de manière dialectique sous l'influence de l'inscription continue des normes de genre sur le corps et les

contraintes à réitérer ces normes (procédé de répétition) – « le genre consiste davantage en une identité tissée avec le temps (...) par une *répétition stylisée d'actes* » (ibid. : 265). Le corps devient le lieu où le savoir pratique est produit et où se jouent les « performances » de genre. Ces dernières ne devraient pas être assimilées à des actes isolés ou intentionnels, mais à un ensemble de pratiques répétées en permanence, jusqu'à en devenir auto-référentielles, et grâce auxquelles le discours reproduit les effets qu'il désigne.

Partant des théories de Butler, Gilbert et Pearson (1999), suggèrent que, si la matérialité du corps procède de pratiques répétées dans l'expérience musicale, alors on peut y trouver un moyen de « rematérialiser » ce corps en dehors des oppositions binaires du genre. Car les expériences de plaisir et de jouissance font intervenir des éléments à la fois masculins et féminins, et qui « ont des implications potentiellement déconstructrices pour tout le monde, homme ou femme, gay ou hétéro » (ibid. : 102). Les musiques de danse offriraient donc l'un des défis les plus radicaux aux priorités musicales du discours « phallogocentrique<sup>4</sup> ». En tentant de reconceptualiser le corps sous cet angle, nous serions en mesure, comme le pense McClary (1992 :32), de comprendre comment la musique interfère avec le corps en déstabilisant les normes de subjectivité, de genre et de sexualité – car c'est là que réside toute la dimension politique des musiques. Pini (2001) élabore une critique significative et nuancée de l'expérience du *clubbing* comme d'un espace de construction et de performance des identités féminines par l'activité sociale de danse. Si elle s'inspire de différentes métaphores philosophiques, elle évite néanmoins un trop grand degré d'abstraction en se

***Les travaux féministes se sont récemment beaucoup développés sur la question du corps, manifestant souvent le souhait de se « réapproprier » ce site potentiel de résistance.***

4. Comme l'indique la particule *logos*, ce terme du vocable féministe désigne la domination des normes masculines (phallogocentriques) sur la fabrique des savoirs et le langage qui y donne accès.

concentrant sur d'authentiques expériences incarnées : « La danse fait ainsi office de métaphore par laquelle imaginer une certaine désorganisation de la subjectivité, une histoire qui ne se fonde plus sur des continuités, des dualismes et des consensus » (Pini, 1997a : 115).

### ● La métaphore du cyborg

Avec l'attention particulière qu'elle prête aux oppositions esprit/corps, physique/technologique autour desquels s'organise le couple masculinité/féminité, Pini entrevoit dans l'activité de danse une rencontre entre corps et esprit sous l'influence des technologies (musique, projections visuelles, drogues, etc.) qui engendre une sorte de corps « cyborg », inséparable de son environnement, dont la subjectivité n'est pas conditionnée par les distinctions classiques entre humain et machine, matériel et spirituel. La musique et les effets stroboscopiques *s'incorporent* à l'expérience du *raver* dans ce que Pini appelle un assemblage corps/esprit/technologie (1997b).

La métaphore cybernétique imaginée par Haraway (1990) représente un hybride de machine et d'organique qui franchit la limite séparant l'humain du non-humain, pour produire « une créature tenant tant de la fiction que de la réalité sociale » (ibid. : 191) ; « un moi postmoderne, individuel et collectif, démantelé et ré-assemblé (...) que les féministes doivent coder » (ibid. : 205). En tant qu'outil rhétorique, la métaphore du cyborg est devenue pour certaines une véritable icône féministe, avec sa vision utopique d'un futur sans genres, où la position libre des femmes leur permettrait de participer pleinement à la construction de nouvelles significations dans le champ technologique. Cependant, ne peut-on pas imaginer qu'en fait, le cyborg ne ferait que réinstaller de nouvelles frontières, plus restrictives encore que les précédentes ? Cette configuration ne renouvelle-t-elle pas simplement la vieille conception cartésienne de l'identité en privilégiant l'esprit aux dépens du corporel ? Dans son examen de la place du corps dans l'Intelligence Artificielle, Adam (1998) formule justement cette critique. Dans le monde « artificiel » du cyberspace, où l'esprit doit être téléchargé dans une machine, on pourrait penser le corps superflu. C'est, dit-elle, dans cette tentative de transcendance, cette évasion du domaine « charnel » que se trouve justement tout l'attrait du cyberspace pour les hommes. La tension contradictoire entre ce cyborg métaphorique – un construit désincarné et délivré du « corps » social – et le sujet incarné-incorporé dans la production des savoirs apparaît donc comme un frein possible à l'engagement politique. La rhétorique du cyborg pourrait en vérité obscurcir les structures sociales matérielles qui bloquent justement la possibilité de prise de pouvoir que les féministes voient dans l'accès aux technologies.

La même observation est faite par Bradby (1993) dans le cas des relations entre voix féminines, techno et sexualité à partir d'une discussion de la chanson *Ride on Time* produite en 1989 par le groupe italien Black Box. Dans ce titre, la partie vocale consiste en un *sample* prélevé sur une autre chanson d'une chanteuse de *soul* américaine. Mais, dans le clip qui accompagne la chanson, la « performance » vocale est assurée (en play-back) par une femme plus jeune, plus attirante, et le corps de la chanteuse originale n'est plus

visible. Même si elle désavoue cette disjonction entre une voix de femme et sa représentation visuelle incarnée dans un corps autre, Bradby estime que le cyborg produit par cette technicisation peut avoir des conséquences bénéfiques pour les femmes dans la musique pop, parce qu'une telle juxtaposition remet en question ce qu'elle appelle « le primat du *visuel* dans notre conception quotidienne du corps (un point central de l'analyse féministe des représentations féminines) » (ibid. : 171). Nous sommes tous habitués à « voir » une voix et une image investies dans un même corps. Grâce à la dissociation entre l'une et l'autre qu'autorise la technologie dans les représentations cyborgiennes des personnes et des machines, les féministes devront renoncer aux catégories de genre héritées des Lumières pour explorer les théories post-modernes de l'identité.

Malgré leurs dissemblances, les travaux de Bradby (1993) et de Pini (1997a, 2001) expriment la même conviction d'une fluidité des genres et du rôle positif que jouent les nouvelles subjectivités féminines au sein des espaces technologiques. Les femmes *ravers* auxquelles s'intéresse Pini sont exemplaires par la complexité de leurs expériences à l'intérieur et en dehors des bornes conventionnelles de la corporalité féminine et de la façon dont ces expériences affectent, temporairement ou plus durablement, leurs vies et leurs identités. Pour autant, une reconceptualisation des expériences féminines à travers la métaphore du cyborg ne devrait pas nous faire perdre de vue que ces espaces sont circonscrits par des pratiques elle-mêmes genrées et des processus ayant des effets matériels sur les femmes dans leur rapport au monde des technologies. Battersby (1999) maintient cependant que le cyborg permet d'entrevoir la perspective d'une identité reconceptualisée selon une conception *différente* des frontières, une réévaluation du sens féminin. Chose très importante si l'on accepte de conférer à la réécriture du moi la nature d'un enjeu politique, les modalités de la réécriture dépendant de l'identité de celui/celle qui donne le ton.

J'ai tenté ici d'aborder certains des thèmes les plus significatifs sur les femmes et leurs expériences du *clubbing*, en me concentrant d'abord sur leur participation aux productions culturelles de la techno, puis en discutant la constitution éventuelle d'une nouvelle subjectivité féminine dans les raves et le *clubbing*. J'ai tout particulièrement évoqué les travaux de Pini parce qu'ils font partie des rares recherches qui évoquent des expériences incarnées du *clubbing* et leur fonction de reconfiguration subjective. Ces travaux sont particulièrement importants quand on se souvient des promesses d'union, d'appartenance et de tolérance générées par le mouvement des raves, même si « l'unité des raves, incitée par l'ecstasy, n'en comporte pas moins d'inévitables lignes de fractures de classe, raciales et régionales » (Reynolds, 1997 :102)<sup>5</sup>. Certes, les recherches de Pini illustrent l'activation de nouveaux modes de féminité, confirmant ainsi ce que McRobbie (1993) décrit comme la « non-fixité » des femmes. Mais le matériel empirique demeure insuffisant pour étayer la thèse d'un effacement des divisions sociales, raciales, ethniques et genrées dans la culture du *clubbing*. ●

5. RICHARD et KRUGER (1998) constatent aussi qu'une fois l'expérience achevée au Royaume-Uni, les idéaux de démocratie professés par la nation rave ont en général laissé place aux vieilles divisions sociales.

## TRAVAUX CITÉS

- A. ADAM**, (1998). *Artificial Knowing: gender and the thinking machine*, London: Routledge.
- C. BATTERSBY**, (1999). 'Her Bodies/Her Boundaries' in J. Price and M. Shildrick (eds). *Feminist Theory and the body: a reader*, Edinburgh University Press, pp 341-358
- M. BAYTON**, (1997). 'Women and the Electric Guitar', in S. Whiteley (ed), *Sexing the Groove*, London: Routledge.
- M. BAYTON**, (1998). *Frock Rock: women performing popular music*, Oxford University Press.
- B. BRADBY**, (1993) 'Sampling Sexuality: Gender, Technology and the Body in Dance Music', *Popular Music*, 12 février, pp155-176.
- A. BROWN**, (1997). 'Football, Pop Music and Democratization', in S. Redhead with D. Wynne and J. O'Connor (eds), *The Clubcultures Reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Blackwell, pp 79-101.
- J. BUTLER**, (1999). *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, London: Routledge (originally published 1990), trad. fr. *Trouble dans le Genre. Pour un féminisme de la subversion*, traduit par Cynthia Kraus, éditions la Découverte, Paris, 2005.
- S. CASEY**, (1997) *Women invent! Two centuries of discoveries that have shaped our world*, Chicago Review Press.
- P. CHATTERTON and R. HOLLANDS**, (2003) (eds). *Urban Nightscapes: Youth Cultures, Pleasure Spaces and Corporate Power*, London: Routledge.
- M. CITRON**, (1993). *Gender and the musical canon*, Cambridge University Press.
- S.C. COOK and J.-S. Tsou**, (1994). *Cecilia Reclaimed: feminist perspectives on gender and music*, University of Illinois Press.
- H. CUNNINGHAM**, (1998). 'Digital Culture – the View from the Dance Floor', in J. Sefton-Green (ed), *Digital Diversions: Youth Culture in the Age of Multimedia*, pp128-148.
- S. FRITH**, (1983). *Sound Effects: Youth, Leisure and the Politics of Rock*, London: Constable.
- J. GILBERT and E. PEARSON**, (1999). *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*, London: Routledge.
- D. HARAWAY**, (1990). 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s', in L. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, Routledge (first published in *Socialist Review*, No 80, 1985) pp190-227, trad. fr. *Manifeste Cyborg*, traduit par Nathalie Magnan *et al*, disponible en ligne: <http://www.cyberfeminisme.org/txt/cyborgmanifesto.htm> (last accessed Sept. 2005)
- T. LANGLOIS**, (1992). 'Can You Feel It? DJs and House Music Culture in the UK', *Popular Music*, 11/3, pp 229-238.
- A. Mc CARTNEY**, (1995) « The Ambiguous Relation: Part 1 », *Contact: Journal of the Canadian Electroacoustic Community*. No. 9.1, pp. 43-58. <http://cec.concordia.ca/contact/contact9107.html> (last accessed Feb. 2003)
- S. Mc CLARY**, (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, University of Minneapolis Press.
- S. Mc CLARY**, (1994). 'Same as it Ever Was: Youth Culture and Music' in *Microphone Fiends*, pp 29-40.
- A. Mc ROBBIE**, (1981). *Feminism for Girls: an Adventure Story*, Routledge and Kegan Paul.
- A. Mc ROBBIE**, (1993). 'Shut up and Dance: Youth Culture and Changing Modes of Femininity', *Cultural Studies*, 7/3, pp 406-426.
- F. MURRAY**, (1993). « A Separate Reality: Science, Technology and Masculinity », in E. GREEN, J. OWEN and D. PAIN, (eds). *Gendered by Design: Information. Technology and Office System*, pp 64-80.
- M. PINI**, (1997a). « Cyborgs, Nomads and the Raving Feminine » in H. THOMAS (ed), *Dance in the City*, New York: St. Martin's Press, pp 111-129.
- M. PINI**, (1997b). « Women and the early British Rave Scene » in A. McRobbie (ed) *Back to Reality? Social Experience and Cultural Studies*, Manchester University Press, pp 152-169.
- M. PINI**, (2001). *Club Cultures and Female Subjectivity: The move from Home to House*, Palgrave.
- B. RICHARD and H.H. KRUGER**, (1998). « Ravers'Paradise? German Youth Cultures in

the 1990s», in T. SKELTON, and G. VALENTINE, (eds), *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, pp 161-174.

**H. Rietveld**, (1998). «Repetitive Beats: Free Parties and the Politics of Contemporary DiY dance culture» in Britain, in G. Mc KAY (ed), *DiY Culture: Party and Protest in Nineties Britain*, London: Verso, pp243-268.

**J. SHEPHERD**, (1987). «Music and Male Hegemony», in R. Leppert and S. Mc CLARY (eds), *Music and Society: The politics of composition, performance and reception*, Cambridge University Press, pp 151-172.

**C. SHILLING**, (2005). *The Body in Culture, Technology and Society*, Sage Publications Ltd.

**SOLIE, RUTH, A.** (1993) (ed). *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press.

**G. St. JOHN**, (2001). «Doof! Australian Post-Rave Culture», in G. St. JOHN (ed), *FreeNRG: Notes from the Edge of the Dance Floor*, Common Ground Publishing, pp 9-36.

**S. THORNTON**, (1994). «Moral Panic, The Media and British Rave Culture» in A. Ross and T. ROSE (eds), *Microphone Fiends: Youth Music, Youth Culture*. New York: Routledge, pp 176-192.

**S. THORNTON**, (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press.

**L. TOMLINSON**, (1998). «This ain't no Disco»... Or is it? Youth Culture and the Rave Phenomenon in J.-S. EPSTEIN (ed), *Youth Culture: Identity in a Postmodern World*, Blackwell, pp 195-211.

**J. WACJMAN**, (2004). *Technofeminism*, Polity Press.

**L. WHISTLECROFT**, (2000) «Women in Music Technology in Higher Education in the UK», *eContact!*, No. 3.3. <http://cec.concordia.ca/econtact/wea2/WomenMusicTech.htm> (last accessed Aug. 2004).

**R. WILLIAMS**, (1981). *Contact: Human Communication and its History*, London: Thames and Hudson.