

Année académique 2025 - 2026

MASTER DE SPÉCIALISATION EN ÉTUDES DE GENRE

Nom : **LAGHITI**

Prénom : **Soumaya**

Mémoire de recherche

Le DJ booth comme espace genré : visibilité, normes et légitimité dans les scènes électroniques contemporaines

Promoteur : BERGILEZ Jean-Didier

Déclaration de non-plagiat et d'usage responsable de l'intelligence artificielle.

Déclaration de non-plagiat

J'atteste que ce travail est le fruit d'une étude qualitative, qu'il est original, n'est ni contrefait, ni falsifié, ni copié tout ou en partie de l'œuvre d'autrui. Toutes les sources d'information utilisées (supports papiers, audiovisuels et numériques) et les citations d'auteur ont été mentionnées conformément aux usages en vigueur.

Déclaration d'usage de l'IA.

Le recours à une intelligence artificielle générative a été limité à certaines étapes de ce travail, conformément aux consignes du devoir et de la FSM de l'UCL.

ChatGPT a été utilisé au cours de la phase de révision du mémoire, notamment pour la correction orthographique et grammaticale, certaines reformulations stylistiques, ou la réduction ponctuelle de certaines répétitions de mots. Il a notamment été utilisé lors de la phase de révision des chapitres 1 à 4 et de la conclusion générale.

Google Traduction et ChatGPT ont également été utilisés lors de la phase de transcription du corpus pour aider à traduire certains passages en italien. Les formulations originales ont été conservées lorsque cela était nécessaire et les traductions ont fait l'objet d'une vérification critique.

Cette utilisation n'a en aucun cas remplacé la démarche personnelle de réflexion, d'analyse, et de rédaction exigée par ce travail. L'intégralité du contenu a fait l'objet d'une vérification critique, et les sources citées respectent les normes en vigueur.

Date : 15 Août 2026

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J. Zhang' or similar, written in a cursive style.

Remerciements

Ce mémoire a commencé bien avant que je sache exactement quelle question poser. Il a commencé derrière les platines, dans les soirées, les soundchecks et les discussions après les sets, mais aussi dans des situations que je ne savais pas encore comment comprendre. Il s'est construit peu à peu, entre mon parcours de DJ et ma reprise d'études. Je n'aurais pas pu le mener sans les personnes qui m'ont accompagnée sur ces deux chemins.

Je remercie d'abord mon promoteur, Jean-Didier BERGILEZ, pour son accompagnement tout au long de ce mémoire. Merci pour les remarques qui m'ont obligée à préciser mes arguments, pour les questions qui m'ont fait revenir sur certaines évidences et pour m'avoir laissée chercher ma propre manière de faire tenir ensemble la recherche, le terrain et ma position.

À P1 et P2, merci pour le temps passé avec moi et pour les conversations qui ont largement dépassé les questions que j'avais préparées. Je remercie les neuf artistes qui ont accepté de participer à cette recherche. Merci d'avoir pris le temps de répondre et d'avoir partagé des choses très différentes sur le DJing, le travail, les regards, les apprentissages, les doutes et les places que l'on occupe dans une scène. Je remercie aussi celles et ceux qui m'ont rappelé que je pouvais aussi arrêter de penser au mémoire et simplement vivre le Dj booth.

À mes parents, Zoubida LAGRINI et Mohamed LAGHITI, merci d'avoir toujours cru en ma musique et de m'avoir soutenue, au Maroc comme ailleurs. Merci aussi d'avoir été là lorsque j'ai choisi de faire le master genre et de me lancer dans la recherche. Votre confiance m'a permis de toujours continuer à avancer.

Et merci à mon lecteur Christophe LEVAUX ainsi qu'à celles et ceux qui liront ces pages. J'espère que vous entrerez dans le booth avec moi, ne serait-ce que le temps de quelques pages, et que vous en ressortirez avec un regard un peu différent sur ce qui se passe derrière les platines.

Résumé

Ce mémoire part du DJ booth, un espace que je connais depuis plusieurs années comme DJ et productrice. Il ne s'agit pas seulement d'un endroit où la musique est diffusée. On y travaille sous le regard du public, avec des machines, des contraintes matérielles et d'autres personnes qui peuvent intervenir dans l'espace. La question posée est celle de la place du genre dans ces situations.

L'analyse repose sur neuf contributions : deux entretiens et sept réponses écrites à un questionnaire, ainsi que sur des scènes, souvenirs et traces issus de ma pratique. Les parcours sont différents, tout comme les façons d'entrer dans le booth, de l'occuper et d'y être reconnu·e.

Les récits montrent que la configuration du booth, ses accès, les regards et les relations autour du matériel peuvent modifier concrètement les conditions de travail. La visibilité peut aussi déplacer l'attention vers le corps ou l'apparence, alors que la personne est avant tout en train de travailler. La reconnaissance et la légitimité ne prennent pas la même forme selon les parcours et les ressources disponibles.

Prendre sa place dans le booth ne signifie donc pas en avoir complètement le contrôle.

Mots-clés : DJ booth ; musiques électroniques ; genre ; visibilité ; légitimité ; autoethnographie.

Table des matières

Déclaration de non-plagiat et d'usage responsable de l'intelligence artificielle.....	2
Déclaration de non-plagiat.....	2
Déclaration d'usage de l'IA.....	2
Remerciements.....	3
Résumé.....	4
Table des matières.....	5
INTRODUCTION.....	6
Positionnement théorique et épistémologique de la recherche.....	9
CHAPITRE 1.....	10
1.1. Le DJing contemporain : un espace professionnel, technique et médiatisé.....	10
1.2. De l'espace comme décor à l'espace comme objet d'analyse.....	11
1.3. Le DJ booth comme objet de recherche.....	12
1.4. Visibilité, corps et normes de genre dans le DJ booth.....	14
CHAPITRE 2.....	15
2.1 Performativité, gestes et légitimité kinesthésique.....	16
2.2 Circulation de l'attention, visibilité genrée et régimes de regard.....	17
2.3 Du travail musical au corps visible : apparence et sexualisation.....	18
2.4 Visibilité numérique et reconnaissance professionnelle.....	19
2.5 Être vu·e comme artiste et être reconnu·e comme professionnel·le.....	20
CHAPITRE 3.....	22
3.1. Enquêter depuis une place que j'occupe déjà.....	22
3.2. Un corpus construit suivant le rythme de la scène musicale.....	24
3.3. Produire les données : entretiens et réponses écrites.....	27
3.4. Construire le matériau autoethnographique à partir des scènes et des traces.....	29
3.5. Des mémos de cas aux catégories transversales : construire l'analyse.....	30
CHAPITRE 4.....	33
4.1 Prendre place et garder le contrôle du booth.....	34
4.2 Faire son Dj set.....	39
4.3 L'habit fait le moine : être regardée au-delà de la musique.....	44
4.4 Être vue, être programmée et reprogrammée.....	48
4.5 Quand je commence moi aussi à décider qui a sa place.....	51
Conclusion générale : Le Dj booth ne devient jamais tout à fait le mien.....	56
Bibliographie.....	60
Annexes.....	64
Annexe 1 : Guide d'entretien (avant feedback du promoteur).....	64
Annexe 2 : Guide d'entretien (actualisé après feedback du promoteur).....	67
Annexe 3 : Mémos de cas.....	69

INTRODUCTION

“Boechout, Belgique, 25 juillet 2026. Il est 20 h 25 et je m’apprête à commencer mon set au Sfinks Festival. La scène est surélevée d’environ un mètre. Je monte les cinq marches de l’escalier métallique et accède au DJ booth : une large plateforme sur laquelle sont installés une console de mixage, plusieurs lecteurs CDJ (lecteurs numériques utilisés pour mixer) et une enceinte de retour. Devant moi, une longue barrière sépare la scène du public. La table et le matériel dissimulent une partie de mon corps ; depuis le dancefloor, seuls mon torse et ma tête sont visibles. Sur ma gauche se tiennent les technicien·nes chargée·s du son.

La DJ qui me précède arrive à son dernier morceau. Nous nous saluons rapidement. J’insère ma clé USB dans l’un des lecteurs, cherche ma playlist, charge mon premier morceau et je vérifie le son dans mon casque. Je suis prête à effectuer la transition. Dans quelques instants, le booth ne sera plus le sien : il deviendra le mien.

Je suis concentrée mais impatiente. Mon attention est sur le matériel, la musique de la DJ qui me précède, le public et comment je vais m’approprier cet espace. Il me faudra y trouver mes repères, y imposer mon rythme et créer, depuis cette plateforme entourée d’équipements, un lien avec le public qui me fait face. Parmi les visages tournés vers la scène, j’aperçois mes ami·es qui commencent à rejoindre les premiers rangs. Les reconnaître rend soudain le moment plus réel. ”¹

Cette scène pourrait sembler ordinaire : une DJ en remplace une autre et prépare sa première transition. Pourtant, en revenant sur ce moment, plusieurs dimensions apparaissent. Le DJ booth sépare physiquement l’artiste du public, délimite ses mouvements et distribue différentes positions entre DJ, technicien·nes et spectateur·ices. Les machines cachent certaines parties de mon corps, tandis que la hauteur de la scène et l’éclairage en exposent d’autres. Je suis concentrée sur une opération musicale et technique, mais je me trouve simultanément face à un public qui peut observer mes gestes, mon apparence et ma manière d’occuper l’espace.

¹ Notes autoethnographiques rétrospectives de l’autrice, Sfinks festival, Belgique, 25 juillet 2026.

C'est à partir de situations comme celle-ci que j'ai progressivement commencé à regarder le DJ booth autrement. Celui-ci n'est pas seulement l'endroit depuis lequel la musique est sélectionnée et diffusée, il constitue ainsi un espace professionnel dans lequel une présence devient visible, est interprétée et peut être reconnue — ou non — comme légitime.

Une partie importante de la littérature consacrée aux scènes électroniques s'est intéressée aux transformations de l'industrie musicale, aux technologies, aux trajectoires professionnelles et aux inégalités de genre. Les recherches portant sur les femmes DJ et les minorités de genre ont notamment mis en évidence la sous-représentation, la discrimination, la sexualisation et la remise en cause des compétences.²

Ces travaux m'aident à comprendre les rapports de pouvoir qui traversent ces scènes, mais ils portent surtout leur attention sur les individus, leurs trajectoires, leurs réseaux ou les institutions. Les espaces concrets dans lesquels les performances se déroulent restent davantage en arrière-plan. Or, les travaux critiques et féministes sur l'espace ont montré que celui-ci ne constitue jamais un simple décor.³ Son organisation distribue des positions, facilite certaines pratiques, en contraint d'autres et participe à la production des rapports sociaux.

Je choisis de revenir au DJ booth lui-même et de l'appréhender, à partir de Lefebvre et Massey, comme un espace matériel, relationnel et symbolique. Sa configuration varie selon les contextes et organise les relations entre les artistes, les machines, les publics et les équipes professionnelles. L'objectif est d'examiner comment l'organisation du DJ booth, ses règles d'accès, les pratiques qui s'y développent et les regards qui s'y croisent peuvent participer à la production, à la négociation ou à la contestation des rapports de genre.

Cette recherche est intrinsèquement liée à ma propre trajectoire de femme marocaine, DJ et productrice ayant évolué dans différents contextes professionnels. Cette position, à la fois interne et analytique, constitue un point de départ situé pour interroger les pratiques du

² Tami Gadir, « Creative Utility, Technology, and Gender: Individualism and the Business of DJing », dans Luis-Manuel Garcia-Mispiro et Robin James (dir.), *The Oxford Handbook of Electronic Dance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2024, DOI : 10.1093/oxfordhb/9780190093723.013.27 ; Samantha Parsley, *Minor Keys: Gender, Inequality and Work in Electronic Music*, Bristol, Bristol University Press, 2025 ; Samantha Parsley et Marjana Johansson, « A Slog, a Push and a Labour of Love: How Women Electronic Music Artists Navigate Gendered In/Visibility in a Creative Industry through "Ameliorative Work" », *Organization*, vol. 33, no 5, 2026, p. 688-709, DOI : 10.1177/13505084251348689.

³ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974 ; Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

DJ booth. La démarche autoethnographique mobilisée dans ce mémoire vise précisément à rendre cette position visible et à en interroger les effets. Elle ne consiste toutefois pas à traiter ce que j'ai vécu comme un témoignage supplémentaire car mes récits sont reconstruits à partir de scènes, de souvenirs et de traces.⁴ Mon vécu est utilisé alors comme un matériau situé, mis en dialogue avec les entretiens et la littérature scientifique.⁵

En s'appuyant sur un corpus empirique composé de neuf contributions, dont deux entretiens semi-directifs et sept réponses écrites, ainsi qu'un matériau autoethnographique réflexif et analytique issu de ma pratique de DJ, ma recherche se concentre sur les artistes et ne prétend pas rendre compte de l'ensemble des scènes électroniques contemporaines. Son objectif est de produire une connaissance située, attentive aux récurrences, mais aussi aux divergences, aux contradictions et aux questions ouvertes.

À partir de cette démarche, ce mémoire cherche à répondre à la question suivante :

Comment le DJ booth, envisagé comme un espace socialement produit, participe-t-il à la fabrication, à la négociation et à la contestation des rapports de genre dans les scènes électroniques contemporaines ?

Le mémoire est organisé en quatre chapitres. Le premier construit le DJ booth comme objet de recherche et l'inscrit dans une réflexion sur la production sociale de l'espace. Le deuxième présente les concepts mobilisés pour analyser la performativité, les régimes de regard, la circulation de l'attention, la visibilité genrée, la sexualisation, les normes, la reconnaissance, la légitimité et les mécanismes de gatekeeping. Le troisième expose le positionnement épistémologique de la recherche, la constitution du corpus, la démarche autoethnographique et la méthode d'analyse. Le quatrième met en dialogue les contributions recueillies, les matériaux autoethnographiques et la littérature afin d'étudier l'entrée dans le DJ booth, son appropriation, les regards qui s'y portent, la construction d'une reconnaissance professionnelle et la redéfinition de ses usages légitimes. La conclusion revient enfin sur les résultats, leurs contradictions, les limites de l'enquête et les questions qui demeurent ouvertes.

⁴ Carolyn Ellis, Tony E. Adams et Arthur P. Bochner, « Autoethnography: An Overview », Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, vol. 12, no 1, 2011, <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>

⁵ Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », Feminist Studies, vol. 14, no 3, 1988, p. 575-599, <https://doi.org/10.2307/3178066>

Positionnement théorique et épistémologique de la recherche

Trois idées ont surtout guidé cette recherche, la première est que le DJ booth constitue un espace de performance et doit être compris comme un espace matériel, symbolique et relationnel dont l'organisation participe à la production de rapports sociaux.

La deuxième est que, dans certaines configurations l'occupation du DJ booth peut constituer une pratique profondément genrée. Monter derrière les platines implique d'apprendre à occuper un espace fortement exposé, à gérer son corps sous le regard d'autrui, à construire une présence scénique et à négocier des attentes parfois implicites concernant l'apparence, les attitudes ou les interactions avec le public. Le genre ne constitue donc pas une variable extérieure appliquée à la performance : il intervient dans sa compréhension, sa valorisation et sa contestation.

Enfin, je considère l'autoethnographie comme un choix épistémologique féministe plutôt que comme un simple outil méthodologique. Les approches féministes ont depuis longtemps remis en question l'illusion d'une connaissance produite depuis un point de vue neutre et désincarné, en montrant que tout savoir est situé et qu'il dépend du contexte social dans lequel il est produit. Dans cette perspective, ma position de femme marocaine, DJ et productrice ayant évolué dans des scènes électroniques au Maroc, en Europe et aux États-Unis ne constitue ni une anecdote biographique ni un biais qu'il conviendrait d'effacer. Elle représente un point d'observation situé à partir duquel certaines dimensions des rapports de genre deviennent perceptibles et peuvent être interrogées.

Toutefois, mon vécu n'est jamais mobilisé comme une preuve en soi. Il est constamment soumis à un travail réflexif⁶ et mis en dialogue avec les récits recueillis dans les entretiens et les réponses écrites ainsi qu'avec les cadres théoriques mobilisés dans ce mémoire. Ce croisement entre mon propre matériau, les récits recueillis et les concepts mobilisés m'éloigne d'un simple récit autobiographique et me permet de travailler sur les mécanismes sociaux qui traversent les scènes électroniques contemporaines.

L'ambition de cette recherche ne se limite pas à documenter les discriminations ou les expériences individuelles des DJs, mais de comprendre comment un espace particulier – le DJ booth – participe à la fabrication, à la reproduction et parfois à la remise en question des

⁶ Pierre Bourdieu, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d'agir, 2001.

rapports de genre. Les notions de performativité, de régimes de regard, de sexualisation, de visibilité et de légitimité seront ainsi mobilisées non comme des catégories abstraites, mais comme des outils analytiques pour interpréter les pratiques observées et les récits des participant·es, y compris ceux issus de l'autoethnographie.

CHAPITRE 1

Le DJ booth occupe une place importante dans les scènes électroniques contemporaines. C'est depuis cet espace que les artistes sélectionnent et diffusent la musique, interagissent avec le public et prennent part à la construction de la fête. Pourtant, malgré son omniprésence dans les clubs, festivals et dispositifs de diffusion numérique, le DJ booth demeure relativement peu interrogé comme objet de recherche à part entière.

Dans les travaux consacrés aux musiques électroniques, l'attention est généralement portée sur les scènes musicales, les trajectoires professionnelles, les pratiques culturelles ou les rapports de pouvoir qui traversent ces univers. Le booth apparaît alors comme un élément du décor, un support technique permettant à la performance d'avoir lieu. Cette évidence apparente mérite pourtant d'être questionnée. Ce chapitre montre pourquoi le DJ booth peut être constitué comme objet de recherche en études de genre. Il s'agit d'abord de considérer le DJing comme une activité professionnelle et médiatisée, puis de penser le booth comme un espace matériel, relationnel et professionnel où se rencontrent travail, visibilité et rapports de genre.

1.1. Le DJing contemporain : un espace professionnel, technique et médiatisé

Le DJing doit être considéré comme un travail. Tami Gadir montre que la reconnaissance professionnelle d'un·e DJ ne repose pas uniquement sur ses choix musicaux, mais aussi sur la façon dont son autonomie, sa compétence et son professionnalisme sont perçus. Le booth constitue ainsi un espace où cette compétence peut être observée et évaluée.⁷

⁷ Tami Gadir, « Creative Utility, Technology, and Gender: Individualism and the Business of DJing », dans Luis-Manuel Garcia-Mispireta et Robin James (dir.), *The Oxford Handbook of Electronic Dance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2024, <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190093723.013.27>

Samantha Parsley montre que les artistes minorisé·es de genre ne traversent pas le monde de la musique électronique dans les mêmes conditions que leurs homologues masculins.⁸ Les inégalités concernent notamment la reconnaissance de la compétence et l'accès aux ressources professionnelles. Dans le booth, cette reconnaissance peut ainsi se jouer simultanément sur le terrain du travail et sur celui de la visibilité.

Au cours des dernières décennies, le métier de DJ s'est transformé sous l'effet de la médiatisation des performances. Smartphones, photographies, retransmissions et plateformes numériques prolongent désormais le set au-delà du lieu et du moment où il est réalisé.⁹ Être DJ aujourd'hui c'est accepter d'être regardé·e, enregistré·e et mis·e en circulation par des images.

1.2. De l'espace comme décor à l'espace comme objet d'analyse

Je regarde le booth comme un espace social qui organise les déplacements, les distances, les accès et les interactions autour de la performance. Cette lecture de l'espace trouve un premier appui dans les travaux d'Henri Lefebvre. Dans *La production de l'espace*, Lefebvre refuse de considérer les lieux comme de simples contenants dans lesquels la vie sociale viendrait prendre place. Pour lui, l'espace est produit par des pratiques, des institutions, des rapports économiques et des représentations¹⁰ et contribue ainsi à les organiser et à les rendre durables. Dans mon objet, cette idée m'amène à chercher comment cet espace est fabriqué, par qui, selon quelles normes et avec quels effets.

Lefebvre constitue toutefois un point de départ plutôt qu'une réponse complète : son approche éclaire la production sociale de l'espace, mais ne suffit pas à expliquer pourquoi des DJs occupant une configuration matérielle similaire peuvent connaître des trajectoires différentes en matière de visibilité, d'aisance ou de légitimité. Cette limite justifie l'articulation avec une lecture genrée de l'espace.

⁸Samantha Parsley, *Minor Keys: Gender, Inequality and Work in Electronic Music*, Bristol, Bristol University Press, 2025.

⁹ Nancy K. Baym, *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*, New York, NYU Press, 2018. pp. 117–145.

¹⁰ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974.

Les travaux de Doreen Massey prolongent cette réflexion en insistant sur le caractère relationnel de l'espace. Elle explique qu'un lieu se construit à travers les personnes, les trajectoires et les rapports de pouvoir qui s'y rencontrent.¹¹ L'espace est ainsi toujours en train de se faire et n'est pas vécu de la même façon par toutes. Cette approche invite à considérer le DJ booth comme un espace constitué par les relations entre DJ, public, technicien·nes, organisateur·ices et autres personnes autorisées ou non à y accéder.

Les travaux de Taylor, Raine et Hamilton¹² prolongent cette approche en montrant que les espaces de musique live sont produits par l'entrecroisement de pratiques artistiques, économiques et professionnelles. Ils travaillent toutefois à une échelle plus large que celle du DJ booth, tandis que Gadir et Parsley s'intéressent davantage au travail, aux carrières et aux inégalités dans la musique électronique. C'est à l'intersection de ces approches que se situe cette recherche : observer comment des rapports professionnels et genrés prennent forme dans l'espace concret du booth.

1.3. Le DJ booth comme objet de recherche

Dans les représentations les plus courantes, le DJ booth est d'abord appréhendé comme un équipement technique. Il désigne l'endroit où sont installés les appareils nécessaires au mixage et à la diffusion musicale et constitue, à ce titre, l'environnement de travail du ou de la DJ. Cette définition n'est pas fautive, mais elle reste insuffisante. Elle réduit le booth à sa fonction pratique et laisse de côté ce que son organisation produit sur la performance, sur les relations qui s'y déroulent et sur la personne qui l'occupe.

Le terme « DJ booth » désigne la table, les lecteurs et le mixer, l'espace immédiat dans lequel la performance prend place, ainsi que ses limites, ses accès et sa position par rapport au reste du lieu. Le booth peut ainsi être défini comme l'espace immédiat dans lequel se rencontrent dispositif technique, performance, accès, circulation et relations professionnelles. Il constitue à la fois un environnement de travail et un espace de visibilité dans lequel les compétences du ou de la DJ peuvent être observées et interprétées.

¹¹ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

¹² Iain A. Taylor, Sarah Raine et Craig Hamilton, « Crisis as a Catalyst for Change: COVID-19, Spatiality and the UK Live Music Industry », *IASPM Journal*, vol. 11, no 1, 2021, p. 6-21, [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2021\)v11i1.3en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2021)v11i1.3en)

Deux dimensions souvent séparées se rencontrent dans le DJ booth. Il s'agit d'abord d'un espace de travail dans lequel se déploient des savoir-faire techniques, des choix musicaux et une capacité à réagir rapidement. Mais ce travail est aussi réalisé sous le regard d'autrui. Les gestes techniques, les mouvements du corps, les réactions face à un problème et les interactions avec le public peuvent être observés et interprétés. La compétence doit ainsi pouvoir être exercée, mais aussi rendue lisible et reconnue.

Les recherches de Hamid Foroughi, Micki Eisenman et Samantha Parsley montrent que les technologies utilisées par les DJs ne sont pas de simples outils interchangeableables. Les choix de matériel et les gestes associés à certaines technologies participent à la définition de l'appartenance professionnelle. Ils peuvent servir à distinguer les personnes considérées comme expérimentées de celles qui sont perçues comme débutantes, moins authentiques ou extérieures au milieu.¹³ Les technologies DJ sont liées à des histoires, à des hiérarchies et à certaines représentations de l'appartenance et de la compétence professionnelle. Ces travaux permettent ainsi de penser la compétence technique comme une compétence socialement interprétée, sans toutefois épuiser la question de ses variations selon le genre.

Le booth reste ainsi souvent à l'arrière-plan des recherches consacrées aux musiques électroniques, davantage centrées sur les trajectoires professionnelles, les technologies, les réseaux, les programmations ou les inégalités de genre.

Je déplace donc légèrement le regard puisque décrire cet espace me permet d'interroger ce que sa matérialité fait à la performance et aux relations professionnelles. L'intérêt scientifique d'étudier le DJ booth réside dans l'articulation entre sa matérialité, le travail qui y est réalisé et la visibilité qu'il produit. Les éléments matériels peuvent à la fois faciliter la performance, organiser la visibilité et participer à l'évaluation de la compétence. Ces effets ne sont ni fixes ni identiques pour tout le monde.

C'est pour cette raison que je considère le DJ booth comme un terrain intéressant pour une recherche en études de genre, car il permet de regarder comment le genre intervient dans l'évaluation du travail, du corps et de la présence professionnelle. Les travaux de Tami Gadir

¹³ Hamid Foroughi, Micki Eisenman et Samantha Parsley, « Old Skool Spinning and Syncing: Memory, Technologies, and Occupational Membership in a DJ Community », *Journal of Management Studies*, vol. 63, no 4, 2026, p. 1807-1836.

et Samantha Parsley¹⁴ situent le DJing dans un univers professionnel traversé par des inégalités de crédibilité, de visibilité et d'accès aux ressources nécessaires à la reconnaissance professionnelle. Ces questions seront examinées empiriquement dans le chapitre 4.

1.4. Visibilité, corps et normes de genre dans le DJ booth

Nancy Baym montre que le travail des musicien·nes n'est pas limité au moment de la performance, il comprend le maintien d'une relation avec les publics, notamment à travers les plateformes et les images qui continuent à circuler après l'événement¹⁵. De son côté, Tami Gadir rappelle que le DJing est à la fois une pratique créative, une activité technique et un travail inscrit dans des logiques professionnelles et commerciales.¹⁶

Parsley et Johansson¹⁷ montrent qu'une artiste peut être très visible comme femme tout en étant moins visible comme professionnelle de la musique, ce qu'elles désignent comme une « in/visibilité genrée ». Ce concept permet d'interroger les conditions dans lesquelles la visibilité du corps peut entrer en tension avec la reconnaissance du travail musical. Cette question sera examinée à partir du matériau empirique au chapitre 4. Être visible comme femme ne signifie donc pas être reconnue pour autant comme professionnelle. La visibilité apparaît ainsi comme une expérience ambivalente.

Une situation revient régulièrement lorsque j'arrive sur une scène, la table est trop haute et peut masquer une partie importante de mon corps. Il m'est alors arrivé de demander qu'elle soit ajustée ou de trouver une solution pour me surélever. Ces situations m'ont conduite à interroger la place accordée implicitement aux dimensions corporelles dans l'installation du matériel.¹⁸

¹⁴ Tami Gadir, « Creative Utility, Technology, and Gender: Individualism and the Business of DJing », dans Luis-Manuel Garcia-Mispirota et Robin James (dir.), *The Oxford Handbook of Electronic Dance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2024 ; Samantha Parsley, *Minor Keys: Gender, Inequality and Work in Electronic Music*, Bristol, Bristol University Press, 2025.

¹⁵ Nancy K. Baym, *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*, New York, New York University Press, 2018, particulièrement p. 117-145.

¹⁶ Tami Gadir, « Creative Utility, Technology, and Gender: Individualism and the Business of DJing », dans Luis-Manuel Garcia-Mispirota et Robin James (dir.), *The Oxford Handbook of Electronic Dance Music*, Oxford, Oxford University Press, 2024.

¹⁷ Samantha Parsley et Marjana Johansson, « A Slog, a Push and a Labour of Love: How Women Electronic Music Artists Navigate Gendered In/Visibility in a Creative Industry through "Ameliorative Work" », *Organization*, vol. 33, no 5, 2026, p. 688-709, publié en ligne le 28 juin 2025, DOI : <https://doi.org/10.1177/13505084251348689>.

¹⁸ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, issues d'expériences professionnelles dans des clubs et festivals au Maroc, en Tunisie, en Belgique et en France, document de travail non publié, s.d.

Je me demande quel corps est implicitement pris comme référence lors de l'installation de l'espace, et qui peut atteindre confortablement les appareils, rester visible derrière la table ou occuper le dispositif sans devoir demander son adaptation ? Le genre peut ainsi intervenir moins par une exclusion explicite que par des habitudes devenues ordinaires et apparemment neutres. Une lecture genrée du booth consiste à interroger les normes apparemment neutres qui organisent la visibilité, le confort et le travail. Le genre n'explique pas toutes les situations : le parcours, la maîtrise technique, la morphologie, le contexte géographique et la notoriété peuvent intervenir simultanément.

Les recherches récentes de Samantha Parsley vont dans ce sens. À partir de données ethnographiques et d'entretiens avec des femmes travaillant dans la production et la performance électroniques, elle explique que les artistes ne vivent pas toutes le genre de la même façon : certaines mettent en avant une identité intersectionnelle, d'autres souhaitent être considérées comme des artistes sans genre, tandis que d'autres ont le sentiment d'être visibles comme femmes mais moins reconnues comme professionnelles.¹⁹ Même au sein d'un groupe apparemment commun, le genre ne se vit donc pas de la même façon.

Les concepts mobilisés dans le chapitre suivant, performativité, régimes de regard, sexualisation et reconnaissance, serviront à travailler ces questions. Ils ne seront pas utilisés comme des réponses déjà établies, mais comme des outils dont il faudra aussi examiner les limites à partir des contributions recueillies et du matériau autoethnographique.

CHAPITRE 2

Dans ce chapitre, je présente les notions qui m'ont servi à regarder le matériau, sans les utiliser comme une grille fermée. La performativité, la légitimité kinesthésique, les régimes de regard, la circulation de l'attention, la visibilité genrée, la sexualisation, la reconnaissance, les normes et le gatekeeping sont mobilisés comme des concepts sensibilisateurs : ils indiquent des dimensions auxquelles rester attentive, mais ne déterminent ni les codes ni les conclusions. Leur utilité sera évaluée à partir des situations et des contradictions du corpus au chapitre 4.

¹⁹ Samantha Parsley, « Feminine Subjectivities: Gender in Electronic Music Production and Performance », dans Hillegonda C. Rietveld et Toby Young (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Dance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2026, p. 313-336, <https://doi.org/10.1017/9781009215817.017>.

2.1 Performativité, gestes et légitimité kinesthésique

C'est à cet endroit que la notion de performativité développée par Judith Butler devient utile. Pour Butler, la performativité désigne la répétition de gestes et de normes qui finissent par paraître naturels.²⁰ Je ne veux pas transposer directement son analyse du genre à l'identité professionnelle des DJs, car ce serait aller trop vite. Son travail m'aide plutôt à regarder autrement certains apprentissages ordinaires : observer les autres, imiter leurs gestes sur le matériel, apprendre quand lever la tête ou cacher son inquiétude lorsqu'une transition ne se déroule pas comme prévu.

Samantha Parsley décrit quelque chose de très proche à partir de son propre apprentissage du DJing. Elle montre que la maîtrise ne doit pas seulement être entendue ou ressentie : elle doit parfois devenir visible. Elle parle de « légitimité kinesthésique » pour désigner cette impression corporelle de maîtrise que le ou la DJ donne en manipulant le matériel, en bougeant et en laissant voir une certaine assurance.²¹ Cette référence est particulièrement proche de mon terrain, car elle ne sépare pas les gestes du son, des machines, de la peur de se tromper et du regard des autres.

Je garderai donc la performativité comme un outil imparfait. Elle aide à repérer les gestes répétés, les attitudes attendues et ce qu'il faut apprendre pour avoir l'air légitime. Elle dit moins bien ce qui se passe lorsque le corps est absorbé par le son, lorsqu'une machine répond mal, lorsqu'une transition exige toute l'attention ou lorsque la présence se construit dans l'échange avec le public. La question n'est alors pas seulement de savoir comment les DJs produisent une présence professionnelle, mais aussi pourquoi certain·es sont immédiatement reconnu·es comme crédibles dans le booth, tandis que d'autres doivent encore faire leurs preuves.

Les travaux de Joan Scott invitent à considérer le genre comme un outil d'analyse des rapports sociaux et des formes de pouvoir.²² Appliquée au DJ booth, cette approche ne demande donc pas seulement combien de femmes ou d'hommes occupent la scène. Elle

²⁰ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2005, p. 95-110.

²¹ Samantha Parsley, « Feeling Your Way as an Occupational Minority: The Gendered Sensilisation of Women Electronic Music Artists », *Management Learning*, vol. 53, no 4, 2022, p. 697-717.

²² Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, no 5, 1986, p. 1053-1075.

invite à regarder comment l'espace, les gestes, les corps et les compétences sont organisés et interprétés.

L'approche intersectionnelle développée notamment par Patricia Hill Collins et Sirma Bilge invite à ne pas traiter ces dimensions comme des éléments indépendants qui viendraient simplement s'ajouter les uns aux autres²³ car elles se combinent et peuvent modifier l'expérience d'une même situation.

2.2 Circulation de l'attention, visibilité genrée et régimes de regard

Dans ce mémoire, j'emploie l'expression « régimes de regard » au pluriel afin de renvoyer aux configurations sociales, spatiales et techniques qui organisent qui regarde, ce qui attire l'attention, selon quels critères et avec quelles conséquences. Dans le DJ booth, les regards du public, des technicien·nes, des programmeur·ices et des photographes, ainsi que ceux des médias et les plateformes numériques, peuvent privilégier les gestes techniques, l'énergie du set, l'apparence, la relation avec le public ou la capacité à produire une image partageable. Ces regards peuvent converger, mais aussi se contredire.

Brighenti m'aide à voir que la visibilité peut apporter de la reconnaissance, mais aussi exposer davantage au contrôle. La notion de régime de regard me permet d'étudier le fait d'être regardé·e ainsi que les éléments de la performance qui deviennent saillants, tandis que d'autres restent à l'arrière-plan.²⁴

Une étude récente menée par Konrad Rudnicki, Timon Murrath et Karolien Poels dans plusieurs clubs de musique électronique en Belgique s'intéresse précisément à cette relation entre les DJs et leur public.²⁵ Les chercheur·euses ont observé les regards, les sourires, la danse et les mouvements des DJs, tout en recueillant les réactions du public en temps réel. Leurs résultats montrent que l'engagement corporel du ou de la DJ peut augmenter l'affect positif du public, tandis que le fait de s'éloigner de la console peut le

²³ Patricia Hill Collins et Sirma Bilge, *Intersectionality*, 2e éd., Cambridge, Polity Press, 2020.

²⁴ Andrea Mubi Brighenti, « Visibility: A Category for the Social Sciences », *Current Sociology*, vol. 55, no 3, 2007, p. 323-342, DOI : 10.1177/0011392107076079.

²⁵ Konrad Rudnicki, Timon Murrath et Karolien Poels, « The Relation Between DJs' Behavior and Their Audience's Positive Affect and Perception of the Show: A Field Study in Electronic Dance Music Clubs », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 44, no 1, 2026, p. 82-100, DOI : 10.1177/02762374251340660.

diminuer. Ces comportements n'ont toutefois pas eu d'effet significatif sur la perception du ou de la DJ ou sur celle de la musique.

Le travail de Samantha Parsley éclaire cette incertitude sans chercher à la résoudre.²⁶ À partir de son propre apprentissage du DJing et de la production, ainsi que d'entretiens avec des femmes artistes de musique électronique, elle montre que la compétence se construit par l'ouïe, le toucher, les gestes, les machines et la relation avec le public. Son approche m'aide à comprendre pourquoi les mains, la posture ou la façon de toucher les platines peuvent être lues comme des signes de compétence.

Samantha Parsley et Marjana Johansson parlent d'une « visibilité genrée » : les femmes artistes de musique électronique peuvent être très visibles en tant que femmes, tout en restant moins facilement reconnues comme des professionnelles crédibles.²⁷ La visibilité ne se confond pas avec la reconnaissance : un corps peut être fortement exposé alors que le travail professionnel reste peu lisible. Cette notion attire l'attention sur ce que l'exposition rend visible, sans permettre d'attribuer à l'avance une signification spécifique aux regards du public.

2.3 Du travail musical au corps visible : apparence et sexualisation

J'emploie le terme sexualisation lorsqu'une signification sexuelle est attribuée à un corps, à un vêtement, à une attitude ou à une image, et que cette signification devient un critère privilégié d'interprétation de la personne. Les travaux de Feona Attwood²⁸ et de Rosalind Gill²⁹ invitent toutefois à considérer la sexualisation comme un processus situé, dont les formes et les significations varient selon les contextes. Ainsi elle peut coexister avec l'agentivité et une mise en scène volontaire de soi.

²⁶ Samantha Parsley, « Feeling Your Way as an Occupational Minority: The Gendered Sensilisation of Women Electronic Music Artists », *Management Learning*, vol. 53, no 4, 2022, p. 697-717.

²⁷ Samantha Parsley et Marjana Johansson, « A Slog, a Push and a Labour of Love: How Women Electronic Music Artists Navigate Gendered In/Visibility in a Creative Industry Through "Ameliorative Work" », *Organization*, vol. 33, no 5, 2026, p. 688-709.

²⁸ Feona Attwood, « Sexed Up: Theorizing the Sexualization of Culture », *Sexualities*, vol. 9, no 1, 2006, p. 77-94, DOI : 10.1177/1363460706053336.

²⁹ Rosalind Gill, « Beyond the "Sexualization of Culture" Thesis: An Intersectional Analysis of "Sixpacks", "Midriffs" and "Hot Lesbians" in Advertising », *Sexualities*, vol. 12, no 2, 2009, p. 137-160, DOI : 10.1177/1363460708100916.

Une recherche de Julian Schaap, Michaël Berghman et Thomas Calkins³⁰ montre que la perception de l'attractivité d'un DJ peut influencer l'évaluation de la musique qui lui est associée. Les chercheur·euses ont fait écouter les mêmes extraits de musique électronique en les associant à différentes photographies de DJs. Les artistes perçus·es comme attirant·es ont reçu de meilleures évaluations musicales. Ce résultat ne concerne toutefois pas que les femmes : l'effet observé est même légèrement plus favorable aux hommes considérés comme attirants.

Dans l'analyse empirique, je ne déduirai donc pas la sexualisation de la seule présence d'un vêtement, d'une photographie ou d'un commentaire sur l'apparence. Je retiendrai cette catégorie lorsque les propos de la personne ou le contexte font apparaître une attribution sexuelle, une objectification ou un déplacement explicite de l'attention au détriment du travail musical. Cette prudence laisse aussi place aux situations dans lesquelles les artistes choisissent leur apparence, prennent plaisir à la mettre en scène ou déclarent ne pas avoir vécu une situation comme sexualisante.

2.4 Visibilité numérique et reconnaissance professionnelle

David Hesmondhalgh et D. Bondy Valdovinos Kaye retrouvent cette ambivalence dans les discours de musicien·nes travaillant avec les plateformes numériques.³¹ Plusieurs artistes de musique interrogé·es dans leur étude ont le sentiment qu'il n'est plus possible de développer une carrière sans alimenter les réseaux sociaux. Ils et elles y voient un moyen d'atteindre un public, mais aussi un travail supplémentaire qui prend du temps sur la musique.

Je me reconnais dans ce malaise et je sais que mes réseaux sont un atout, tout en résistant à l'idée de transformer chaque performance en contenu. La recherche porte sur des musicien·nes installé·es en Angleterre, pas sur les décisions de programmeur·ices au Maroc. Elle ne peut donc pas expliquer mon booking de 2019. Elle m'aide surtout à mettre

³⁰ Julian Schaap, Michaël Berghman et Thomas Calkins, « Attractive People Make Better Music? How Gender and Perceived Attractiveness Affect the Evaluation of Electronic Dance Music Artists », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 41, no 1, 2023, p. 284-303. DOI : 10.1177/02762374221118526.

³¹ David Hesmondhalgh et D. Bondy Valdovinos Kaye, « What Do Musicians Think of Digital Platforms? », *Popular Music*, vol. 44, no 1, 2025, p. 43-61. DOI 10.1017/S026114302500025X.

des mots sur un vécu plus large : la visibilité numérique fait maintenant partie du travail, même lorsque les artistes préféreraient être évalué·es sur leur musique.

Cette question me conduit alors vers le *gatekeeping*, entendu ici comme les processus par lesquels certaines personnes participent à déterminer qui peut accéder à des espaces, des ressources ou une reconnaissance professionnelle. Dans les scènes électroniques, ces mécanismes peuvent passer par la programmation, les recommandations, les réseaux professionnels ou des critères informels de crédibilité. Le *gatekeeping* ne désigne pas un refus explicite puisqu'il agit à travers des critères de sélection qui restent peu visibles pour les artistes concerné·es.

Le travail de Tami Gadir sur la programmation d'un festival de musique électronique montre à quel point cette question peut être piégée.³² Dans le cas qu'elle analyse, seulement quatre DJs sur quarante-sept étaient des femmes. Les responsables défendaient cette différence en affirmant qu'ils choisissaient les artistes selon leur talent, comme si l'égalité et la compétence s'opposaient. Son étude date de 2017 et concerne une scène norvégienne ; elle ne donne pas accès aux raisons de mes propres bookings. Elle m'aide toutefois à comprendre pourquoi la programmation au nom de la diversité peut susciter des interrogations sur la légitimité, ainsi être programmée dans un effort de diversification ne signifie pas que mon travail n'a aucune valeur.

2.5 Être vu·e comme artiste et être reconnu·e comme professionnel·le

Je fais ici une différence entre être exposée et être visible. Je peux être sur scène, derrière les machines, photographiée ou filmée sans que mon travail soit vraiment ce que les autres regardent. Ce qui devient visible dépend aussi de ce qui attire leur attention. Une performance peut ainsi être fortement exposée alors que sa préparation, les difficultés techniques rencontrées ou le travail nécessaire à sa réalisation restent invisibles. Les régimes de regard organisent cette sélection en orientant l'attention vers certains éléments plutôt que vers d'autres.

³² Tami Gadir, « Forty-Seven DJs, Four Women: Meritocracy, Talent, and Postfeminist Politics », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 9, no 1, 2017, p. 50-72.

Je réserve l'expression « reconnaissance professionnelle » aux situations dans lesquelles le travail musical ou technique est identifié et positivement évalué. Je peux repérer cette reconnaissance dans un commentaire sur ma sélection, dans la confiance d'une équipe, dans une recommandation ou dans une nouvelle invitation. Cela ne me dit pas pour autant pourquoi j'ai été choisie. La légitimité est autre chose. Elle apparaît quand je peux prendre ma place dans le booth, utiliser le matériel, faire mes choix et être considérée comme crédible sans devoir recommencer à prouver ma compétence à chaque fois.

La reconnaissance peut alors contribuer à construire cette légitimité, mais les deux ne se confondent pas. Une personne peut recevoir de l'attention ou une invitation tout en doutant encore des raisons pour lesquelles elle a été choisie. La légitimité kinesthésique analysée par Samantha Parsley constitue une dimension particulière de ce processus et renvoie à la maîtrise qui devient lisible dans les gestes, la posture et la relation aux machines.

La sexualisation constitue, quant à elle, l'une des transformations possibles de la visibilité. Elle apparaît lorsque le corps ou l'apparence reçoit une signification sexuelle qui prend le dessus sur l'identification du travail. Elle n'est donc ni l'équivalent de l'exposition ni celui de la visibilité genrée. Une personne peut être très visible sans être sexualisée ; elle peut aussi être sexualisée dans une interaction ponctuelle sans que toute sa trajectoire professionnelle puisse être réduite à cette situation.

Enfin, quand je parle de « normes »³³, je pense à toutes ces attentes, souvent implicites, sur la façon dont il faudrait se comporter dans le booth pour être considéré·e comme crédible ou professionnel·le. Cela peut passer par la maîtrise du matériel, la façon de réagir à une erreur, la relation avec le public, l'apparence ou encore la présence sur les réseaux sociaux. Je ne considère pas pour autant qu'une pratique fréquente soit automatiquement une norme. Ce qui m'intéresse, c'est le moment où quelqu'un commence à anticiper ce qu'on attend de lui, à se corriger ou à corriger une autre personne, et où le fait de s'y conformer ou non change quelque chose dans la manière dont elle est perçue ou traitée.

L'organisation du booth produit ainsi certaines conditions d'exposition ; les régimes de regard orientent ce qui devient visible ; les normes fournissent des critères d'évaluation ; cette visibilité peut ensuite donner lieu à de la reconnaissance, à du contrôle ou à de la sexualisation. À force de se répéter, ces évaluations peuvent renforcer la place d'une DJ ou,

³³ Cristina Bicchieri, *Norms in the Wild: How to Diagnose, Measure, and Change Social Norms*, New York, Oxford University Press, 2017, DOI : 10.1093/acprof:oso/9780190622046.001.0001.

au contraire, la fragiliser. Elles commencent parfois bien avant de monter derrière les platines : dans une programmation, une recommandation, un réseau ou simplement dans le fait d’être considéré·e comme quelqu’un qui a sa place. C’est aussi là que je vais regarder le gatekeeping, sans supposer à l’avance qui le produit ni qui en subit les effets.

CHAPITRE 3

3.1. Enquêter depuis une place que j’occupe déjà

Au début de ce mémoire, écrire à la première personne me mettait mal à l’aise. J’avais peur que mes récits paraissent anecdotiques ou insuffisamment académiques. J’ai donc essayé de tenir ma pratique de DJ à distance et de décrire le DJ booth comme un objet extérieur. Pourtant, cet espace ne m’est pas extérieur. Mon corps en connaît les contraintes, mon oreille en connaît les problèmes et une partie de mon travail s’y déroule depuis plusieurs années. En cherchant à effacer ce que j’avais vécu, je retirais aussi au mémoire une partie de ce qui m’avait conduite vers ce sujet.

Je travaille sous le nom de Stranger Souma. Je suis DJ, productrice, musicienne et artiste sonore. J’ai joué dans différents contextes au Maroc, en Belgique, en France, en Tunisie et aux États-Unis. Ce que je connais de ces scènes intervient dans ma lecture du matériau empirique, même lorsque je ne le formule pas immédiatement.

La notion de savoir situé proposée par Donna Haraway m’aide à reconnaître cette implication.³⁴ Je ne m’y réfère pas pour donner davantage d’autorité à ma parole. Mon parcours ne suffit pas à parler au nom des autres DJs. Il me donne une position particulière, liée à ma trajectoire de femme marocaine, à ma pratique musicale et technique, ainsi qu’aux scènes dans lesquelles j’ai évolué. Certaines situations retiennent rapidement mon attention parce qu’elles font écho à ce que j’ai vécu. D’autres peuvent m’échapper précisément parce qu’elles me sont devenues trop familières.

³⁴ Donna Haraway, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, no 3, 1988, p. 575-599, DOI : 10.2307/3178066.

Je connaissais déjà les participant·es à travers la scène musicale. Les participant·es ne parlaient donc pas à une étudiante totalement extérieure à leur milieu, mais à quelqu'un qui partage une partie de leur activité. Ed Montano rencontre une situation proche dans son enquête menée depuis l'intérieur de la scène de musique électronique de Sydney.³⁵ Sa connaissance de l'industrie lui facilite l'accès aux personnes et aux espaces étudiés, tout en rendant la distance critique plus difficile à maintenir.

Dans mon enquête, cette proximité a permis d'aborder directement certains aspects du métier. Le vocabulaire technique n'avait pas besoin d'être expliqué et plusieurs situations peuvent être décrites à partir de références communes. Mais il est encore trop tôt pour conclure que cette proximité a automatiquement produit davantage de confiance. Elle a peut-être aussi créé des silences. Cette proximité pouvait favoriser une identification trop rapide aux récits racontés. J'ai donc distingué, dans l'analyse, les propos effectivement formulés par les participant·es de mes propres perceptions et interprétations.

La démarche de Samantha Parsley³⁶ constitue un point de comparaison proche du mien. Elle associe son propre apprentissage du DJing et de la production à des entretiens avec des femmes artistes de musique électronique. Son travail m'a aidée à réfléchir à ce que le vécu peut apporter à l'analyse sans être traité comme un entretien supplémentaire. Cependant, le travail de Parsley reste centré sur les femmes et ne rend pas compte, à lui seul, des vécus des hommes, des personnes trans ou non binaires. Il offre néanmoins une mise en garde utile : une lecture genrée ne doit pas fabriquer une catégorie homogène appelée « femmes DJs ».

Ma position dans cette recherche reste donc inconfortable par moments. Je peux reconnaître trop rapidement ce que j'ai vécu dans le récit d'une autre femme, chercher un effet du genre là où la personne interrogée n'en voit pas, ou banaliser une situation parce que j'ai appris à m'y adapter. À l'inverse, ce vécu me permet parfois de remarquer un détail matériel, une hésitation ou un non-dit qui aurait pu rester secondaire.

Cette réflexivité ne peut pas rester enfermée dans le chapitre méthodologique. Elle devra revenir dans l'analyse chaque fois que mon récit confirme, déplace ou contredit un récit

³⁵ Ed Montano, « Ethnography from the Inside: Industry-Based Research in the Commercial Sydney EDM Scene », *Dancecult: Journal of Electronic Music and Dance Music Culture*, vol. 5, no 2, 2013, p. 113-130, DOI : 10.12801/1947-5403.2013.05.02.06.

³⁶ Samantha Parsley, « Feeling your way as an occupational minority: The gendered sensibilisation of women electronic music artists », *Management Learning*, vol. 53, no 4, 2022, p. 697-717, DOI : 10.1177/13505076221091625.

recueilli. Je ne pourrai pas toujours séparer parfaitement ce que je sais comme DJ, ce que je ressens comme femme et ce que j'interprète comme chercheuse. Je peux toutefois rendre ces passages visibles et éviter de présenter mon regard comme s'il venait de nulle part.

3.2. Un corpus construit suivant le rythme de la scène musicale

J'ai commencé à contacter les participant·es en mars 2026, lorsque ma question de recherche était devenue suffisamment précise pour que je sache ce que je voulais chercher dans l'enquête. J'ai écrit à une trentaine de DJs que je connaissais personnellement ou que j'avais déjà croisé·es dans la scène musicale. Les prises de contact se sont faites par courriel ou par message privé sur les réseaux sociaux. Ma place dans ce milieu m'a donc permis d'entrer directement en contact avec ces artistes, sans passer par une institution ou par un intermédiaire.

J'ai essayé de varier les profils dès les premières prises de contact. J'ai sollicité des artistes professionnel·les et semi-professionnel·les, avec des trajectoires très différentes au sein de la scène, ainsi que des femmes et des hommes cisgenres, des personnes trans et des personnes non binaires. Je ne cherchais pas à constituer un échantillon statistiquement représentatif. Je voulais surtout entendre des artistes dont les trajectoires, les rapports au booth et les positions dans le milieu ne se ressemblaient pas complètement.

La collecte a été contrainte par le calendrier de la scène musicale, notamment la saison des festivals. Plusieurs personnes sollicitées étaient en déplacement ou ne pouvaient pas consacrer du temps à un entretien. Les relances ont permis de réunir les réponses nécessaires avant la clôture de la collecte.

J'ai remarqué que les femmes sollicitées avaient généralement répondu plus facilement que les hommes cisgenres, dont plusieurs avaient d'abord accepté avant de ne plus donner suite. Je ne dispose toutefois d'aucun élément permettant d'attribuer cette différence au sujet du genre : elle peut être liée au calendrier, au manque de temps ou à d'autres facteurs. Je conserve donc cette observation comme un élément de terrain, et non comme un résultat.

J'ai arrêté la collecte à la fin du mois de juillet 2026. Le corpus finalement réuni comprend neuf personnes : quatre femmes cisgenres et cinq hommes cisgenres. J'ai également sollicité des personnes trans et non binaires, mais aucune n'a finalement participé à la recherche. Cette absence limite ce que je peux dire du vécu de ces personnes dans le DJ booth. Le corpus permet donc principalement d'analyser les expériences de DJs cisgenres, sans tirer de conclusion spécifique sur les personnes trans ou non binaires. Ces positions avaient été envisagées lors de la constitution du corpus, mais leur absence finale constitue une limite empirique importante. Les neuf contributions ne correspondent donc pas à une saturation théorique et elles reflètent les réponses que j'ai pu recueillir dans le temps dont je disposais.

Code	Genre	Profil artistique général	Modalité	Langue	Version du questionnaire
P1	Femme cisgenre	DJ et professionnelle de la culture, expérience longue	Entretien en présence	Français	Version révisée
P2	Femme cisgenre	DJ et animatrice radio	Entretien en présence	Français	Version révisée
P3	Femme cisgenre	Artiste multidisciplinaire et DJ, expérience longue	Réponses écrites	Anglais	Première version
P4	Femme cisgenre	Musicienne et DJ, pratique plus récente	Réponses écrites	Français	Version révisée
P5	Homme cisgenre	DJ et producteur	Réponses écrites	Anglais	Version révisée
P6	Homme cisgenre	DJ et producteur, expérience longue	Réponses écrites	Italien	Version révisée
P7	Homme cisgenre	DJ semi-professionnel	Réponses écrites	Français	Version révisée
P8	Homme cisgenre	DJ et producteur émergent	Réponses écrites	Anglais	Version révisée
P9	Homme cisgenre	Musicien et DJ occasionnel, longue expérience musicale	Réponses écrites	Anglais	Version révisée

Les participant·es sont désigné·es par des codes afin de limiter leur identification directe. Cette pseudonymisation ne garantit toutefois pas un anonymat complet. Les informations présentées correspondent aux données déclarées dans le cadre de la recherche. «

Version révisée » désigne la version modifiée du questionnaire après les premiers retours méthodologiques ; « première version » désigne la version initialement utilisée.

Ce tableau reste volontairement général. Dans une scène musicale où les artistes se connaissent et où certains parcours sont facilement reconnaissables, un lieu, une date ou un détail de carrière peut suffire à identifier quelqu'un. Les noms civils et les noms d'artiste apparaissent dans mon tableau de travail privé, qui ne sera pas joint au mémoire. Dans le texte, j'utilise les codes présentés ci-dessus, je généralise les informations qui ne sont pas indispensables à l'analyse et je paraphrase certains passages lorsque leur formulation exacte augmente le risque d'identification.

Deux personnes, P1 et P2, ont accepté de me rencontrer. Les sept autres ont répondu par écrit au questionnaire que je leur avais envoyé. Ces deux formes de participation ne m'ont pas donné accès au même matériau. Dans les rencontres en présence, j'ai pu entendre les hésitations, observer les gestes et revenir sur certaines réponses. Avec les questionnaires écrits, je n'ai eu accès qu'aux mots que les participant·es avaient choisis de fixer par écrit.

P3 a reçu une première version du questionnaire, envoyée avant les remarques de mon promoteur. Dans cette version, certaines questions nommaient directement le genre, la sexualisation ou les inégalités. Elles pouvaient donc orienter davantage les réponses. J'ai choisi de conserver sa contribution, parce qu'elle apporte un angle important, mais je tiens compte de cette différence dans l'analyse. Lorsque je mobilise ses propos sur un sujet qui lui avait été explicitement suggéré par une question, je le précise au lieu de présenter sa réponse comme un thème apparu spontanément.

J'avais aussi contacté des booker·euses, des programmeur·ices et d'autres professionnel·les du secteur, mais aucun·e n'a pu participer avant la clôture de la collecte. Les analyses portant sur la programmation reposent sur ce que les DJs en perçoivent ainsi que sur ma propre expérience, le point de vue direct des personnes qui prennent ces décisions est donc manquant.

Enfin, le fait de connaître déjà les participant·es ne remplaçait pas leur consentement. Pour chaque personne, j'ai expliqué le cadre du mémoire, le sujet de la recherche et l'usage prévu de ses réponses. Toutes ont accepté de participer par écrit, dans un courriel ou un échange de messages privés. La pseudonymisation me paraît d'autant plus nécessaire que plusieurs de ces personnes appartiennent à des réseaux musicaux que je fréquente moi-même.

3.3. Produire les données : entretiens et réponses écrites

J'ai rencontré P1 dans un restaurant de brunch au centre-ville. Pour P2, je suis allée chez elle, dans son appartement. Les deux entretiens ont duré entre une heure et une heure et demie. Avant de commencer, je leur ai demandé leur accord pour enregistrer notre conversation en audio et en vidéo. Elles ont toutes les deux accepté.

Nous nous connaissions déjà dans un cadre à la fois amical et professionnel, à travers la scène musicale. Cette proximité a rendu la conversation assez libre et a facilité l'usage du vocabulaire technique. Elle pouvait toutefois aussi laisser certaines choses dans le non-dit ou favoriser une compréhension trop rapide de situations que je pensais déjà connaître. Je garde donc à l'esprit que cette proximité n'est pas automatiquement synonyme de confiance ou de parole plus libre.

Certaines situations racontées pendant les entretiens sont revenues dans mon analyse. Je fais attention à ne pas mélanger ce que les participantes ont dit avec ce que j'ai pu percevoir pendant notre échange. Pour les retranscrire, j'ai d'abord utilisé un service de transcription automatique, puis j'ai réécouté les enregistrements et corrigé les erreurs, surtout dans les passages cités. Ainsi je me rends compte que le texte ne restitue pas tout ce qui se passe pendant un entretien, puisque les pauses, les hésitations ou le ton de la voix disparaissent en partie. Pour les passages importants, je suis donc revenue aux enregistrements. Je n'utilise pas une intonation ou un silence comme preuve de ce que ressentait une participante ; lorsque je les mentionne, je précise qu'il s'agit de ma perception de la situation.³⁷

Les sept autres contributions ont été produites très différemment. J'ai envoyé le questionnaire et les réponses me sont revenues par courriel, dans un document Word, dans un Google Docs ou par une autre plateforme. J'avais précisé que personne n'était obligé de répondre à toutes les questions. P4, par exemple, en a laissé certaines sans réponse. J'ignore si ces questions ne la concernaient pas, si elle ne savait pas quoi répondre ou si elle ne

³⁷ Caitlin McMullin, « Transcription and Qualitative Methods: Implications for Third Sector Research », *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, vol. 34, no 1, 2023, p. 140-153, <https://doi.org/10.1007/s11266-021-00400-3>.

souhaitait simplement pas aborder le sujet. Je ne veux pas donner moi-même une signification à ces espaces vides.

Après avoir reçu les documents, je n'ai pas posé de nouvelles questions sur le contenu. Les relances faites auparavant servaient à rappeler le questionnaire aux personnes qui avaient accepté de participer. Ces sept contributions ne sont donc pas des entretiens semi-directifs au même sens que les rencontres avec P1 et P2. Ce sont des réponses écrites à un questionnaire ouvert.³⁸

P3 a répondu à la première version de mon questionnaire, avant le retour de mon promoteur. À ce moment-là, je posais plus directement des questions sur le genre, les discriminations et la sexualisation. Cela pouvait orienter ce qu'elle choisissait de raconter. J'ai ensuite changé le questionnaire pour commencer par des situations concrètes comme l'arrivée dans le booth, le matériel, les regards du public ou encore les échanges avec les équipes techniques, et seulement ensuite parler du genre.

Quatre contributions sont en français, quatre en anglais et une en italien. Je maîtrise l'anglais et j'ai pu vérifier les traductions françaises à partir des textes originaux. Pour l'italien, j'ai utilisé Google Traduction et ChatGPT, sans vérification par une personne italophone. Je conserve la réponse originale et privilégie les passages dont le sens général est suffisamment clair, sans construire une interprétation sur une nuance italienne dont je ne pourrais pas garantir la traduction.³⁹

Je ne traite donc pas ces neuf contributions comme si elles avaient été produites dans un même contexte d'enquête. Une même grille de codes fait apparaître des thèmes communs, mais elle ne doit pas effacer la différence entre les entretiens en présence et les réponses écrites.

³⁸ Janet E. Salmons, *Doing Qualitative Research Online*, 2e éd., Londres, SAGE, 2021.

³⁹ Fenna van Nes, Tineke Abma, Hans Jonsson et Dorly Deeg, « Language Differences in Qualitative Research: Is Meaning Lost in Translation? », *European Journal of Ageing*, vol. 7, 2010, p. 313-316, <https://doi.org/10.1007/s10433-010-0168-y>

3.4. Construire le matériau autoethnographique à partir des scènes et des traces

Le premier document que j'avais appelé « autoethnographie » était le questionnaire destiné aux participant·es, auquel j'avais moi-même répondu. Il m'a permis de rassembler rapidement des souvenirs, mais je me suis rendue compte que mes réponses ressemblaient à celles d'une participante supplémentaire. Je le conserve comme point de départ, mais pas comme matériau principal de l'autoethnographie.

J'ai alors repris ce travail en partant de scènes plutôt que de questions générales. J'ai essayé de retrouver un lieu, un moment, la disposition du booth, les gestes que je faisais et ce que je ressentais. Cette démarche s'appuie sur une conception de l'autoethnographie qui relie une expérience personnelle au monde social et culturel dans lequel elle s'inscrit, tout en reconnaissant que la mémoire est toujours partielle et reconstruite.⁴⁰

Le set du Sfinks Festival, le 25 juillet 2026, constitue mon principal point d'ancrage autoethnographique récent. C'est la seule scène pour laquelle j'ai pris quelques notes peu après avoir joué. J'y avais noté la configuration de la scène, la présence du public, le problème rencontré avec un lecteur CDJ et les changements ressentis pendant le set. J'ai ensuite revu les photographies, les vidéos et les documents liés à l'événement pour vérifier certains détails matériels. Ces traces ne prouvent pas ce que je ressentais, même si elles peuvent raviver un souvenir.

Les scènes plus anciennes ont toutes été reconstruites en 2026. Je commence par écrire ce dont je me souviens, puis je consulte les photographies, les vidéos, les publications Instagram, les flyers, les contrats ou les courriels de booking. Je regarde aussi les traces qui me restent, un flyer me rappelle la date d'une soirée, une photo peut me faire voir la hauteur d'une table ou la place du public autour du booth, et une vidéo peut faire revenir un geste ou la proximité de quelqu'un. Elles m'aident à retrouver la scène, mais elles ne me disent pas exactement ce que je ressentais à ce moment-là.

Quand je repense aujourd'hui à ce qui s'est passé en 2019, je ne le comprends plus exactement comme à l'époque. Ma pratique professionnelle a évolué et les études de genre

⁴⁰ Ellis, C., Adams, T. E. & Bochner, A. P., Autoethnography: An Overview, *Forum Qualitative Sozialforschung*, 12(1), DOI 10.17169/fqs-12.1.1589.

m'ont donné de nouveaux mots pour interroger certaines situations. Dans les récits rétrospectifs, j'essaie donc de séparer ce dont je me souviens de l'interprétation que j'en fais aujourd'hui. Lorsque je rapporte une phrase sans disposer d'un enregistrement ou d'un message écrit, je précise qu'elle est restituée de mémoire.

Les contributions recueillies ont parfois fait revenir des faits que je n'avais pas encore étudiés. Ces rapprochements m'ont conduite à retourner vers certains souvenirs, sans supposer qu'il s'agissait de situations identiques. Mes récits autoethnographiques ne sont pas ajoutés à la grille de codage comme une dixième contribution. Les compter comme des occurrences supplémentaires renforcerait artificiellement certaines interprétations. Je les introduis dans les chapitres d'analyse lorsqu'ils permettent de préciser une situation, de faire apparaître quelque chose que les récits ne disent pas ou, parfois, de montrer que ce que j'ai vécu diffère de ce que raconte une personne interrogée. Ils peuvent aller dans le même sens que ce que racontent contributions recueillies, mais ils peuvent aussi me faire revoir mon interprétation.

Je n'ai pas tenu de carnet de terrain depuis mes débuts en 2019. Je ne veux donc pas faire comme si tous mes souvenirs avaient été notés au moment où ils se sont produits. Dans le mémoire, je précise quand une scène vient des notes prises après le Sfinks et quand je l'ai reconstruite plus tard à partir de souvenirs et de traces.

3.5. Des mémos de cas aux catégories transversales : construire l'analyse

J'ai d'abord organisé les réponses dans un tableau commun, mais cette mise à plat a effacé les différences entre les contextes de production des matériaux. J'ai donc repris chaque contribution séparément et rédigé un mémo de cas.⁴¹ J'y ai noté la trajectoire de la personne, sa position dans la scène musicale, les situations concrètes racontées, les tensions du récit et les conditions dans lesquelles le matériau avait été produit.

⁴¹ Kathy Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, 2e éd., Londres, SAGE, 2014, p. 162-191. Le mémo de cas utilisé dans cette recherche constitue une adaptation de la pratique du memo-writing présentée par Charmaz : je l'ai d'abord employé pour préserver la cohérence de chaque contribution avant de comparer les codes.

Pour P1 et P2, cela impliquait de tenir compte des relances et de ma propre présence dans l'échange ; pour les réponses écrites, de l'absence de relance et, pour P3, de l'orientation plus directe de la première version du questionnaire. Ces mémos m'ont permis de conserver chaque personne comme un cas avant de comparer les situations.

Ils n'avaient pas tous la même longueur et je n'ai pas cherché à leur donner une forme identique. Le mémo de P4 reste plus court parce qu'une grande partie du questionnaire n'a pas été remplie. Celui de P3 est plus développé, mais son écriture très travaillée donne parfois accès à une présentation publique de son identité artistique plutôt qu'à une scène précisément située. Ces différences font partie du corpus ; je n'ai pas essayé de les corriger artificiellement.

Je me suis ensuite appuyée sur certaines propositions de la grounded theory constructiviste de Kathy Charmaz, en particulier l'idée de commencer par des codes proches des actions.⁴² Un code désigne ici une opération, une réaction ou quelque chose que la personne cherche à préserver. Il ne sert pas à transformer le matériau en données quantitatives. Au lieu de classer immédiatement un passage sous un thème comme « apparence » ou « légitimité », j'ai essayé de formuler ce qui se passait dans la situation.

Lorsque P2 raconte qu'elle a mis de côté le commentaire sur sa robe afin de terminer son set, j'ai ainsi retenu « différer sa réaction pour continuer à travailler » et « voir sa sélection déplacée vers son apparence ». Dans le récit de P1 sur son apprentissage au sein d'un collectif, j'ai noté « amortir l'erreur » et « collectiviser le droit d'apprendre ». Lorsque P3 décrit son rider (le document qui précise ses besoins matériels et scéniques), son arrivée en avance et sa relation avec les technicien·nes, les codes « préparer les conditions du travail » et « stabiliser le booth » me semblaient plus précis que le seul thème de la « compétence ».⁴³ Ces formulations ne sont pas définitives. Elles m'ont surtout aidée à poser des questions aux situations : que cherche la personne à faire, qu'est-ce qui l'en empêche, de quelles ressources dispose-t-elle et que produit sa réaction ?

⁴² Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, p. 109-137, notamment p. 111-115.

⁴³ Entretien en présence avec P1 et P2, et réponse écrite de P3 au questionnaire, corpus de l'autrice, 2026.

La comparaison s'est ensuite faite entre des situations appartenant à une même contribution puis entre des situations racontées par différentes personnes.⁴⁴ Je ne cherchais pas seulement ce qui se répétait, mais aussi ce qui ne coïncidait pas. Deux récits pouvant concerner la présence scénique, par exemple, pouvaient renvoyer à des expériences très différentes.

Je n'ai pas compté le nombre d'occurrences pour décider qu'un code était important. Les matériaux étaient trop différents pour que ce comptage ait beaucoup de sens. Deux entretiens longs produisent davantage de passages codables qu'un questionnaire incomplet. Une situation racontée une seule fois pouvait déplacer une interprétation entière. Le souvenir de P9 concernant son afro, apparu après une première réponse dans laquelle il affirmait que son apparence n'avait jamais compté, est important précisément parce qu'il montre une réponse en train de se modifier.⁴⁵ Il ne devient pas moins significatif parce qu'il n'apparaît qu'une fois.

Le premier codage tendait cependant à homogénéiser des récits différents en les regroupant sous des catégories communes telles que « apparence », « présence scénique » ou « reconnaissance ». J'ai donc vérifié les scènes importantes dans leur contexte original et, pour les entretiens en présence, je suis revenue aux enregistrements lorsque cela était nécessaire afin que les silences ou intonations ne soient pas traités comme des preuves d'émotion, mais comme des éléments de ma perception de la situation.

Je ne considère pas non plus les codes comme des éléments qui auraient été cachés dans les réponses et qu'il aurait suffi de découvrir. Ils dépendent de mes questions, de mon attention et de ma propre pratique du booth. Une autre chercheuse aurait peut-être retenu d'autres passages. Ma connaissance du DJing me rend particulièrement attentive au matériel, aux transitions, à la hauteur d'une table ou au besoin de rester concentrée après une intrusion. Elle peut aussi m'amener à reconnaître trop rapidement mon vécu dans celui d'une autre personne. Les codes et les catégories sont donc construits dans la relation entre le matériau et mon regard, plutôt que considérés comme des éléments neutres du matériau.⁴⁶

⁴⁴ Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, p. 132-161. La comparaison peut porter sur des situations appartenant à une même contribution, sur des situations racontées par différentes personnes, puis sur les relations entre les codes en cours de construction.

⁴⁵ Réponse écrite de P9 au questionnaire, corpus de l'autrice, 2026.

⁴⁶ Charmaz, *Constructing Grounded Theory*, p. 13 et 115. Dans une perspective constructiviste, les codes ne sont pas considérés comme des éléments déjà présents dans le matériau et qu'il suffirait de découvrir. Ils sont construits à travers les choix, les questions et la position de la chercheuse.

J'ai consacré un mémoire distinct à ma propre pratique de DJ, non pour me traiter comme une participante supplémentaire, mais pour documenter la position depuis laquelle j'écoutais et interprétais les autres récits. Ce matériau a été construit à partir de souvenirs, de sensations, de configurations matérielles et de situations ayant déplacé mon attention. Ce travail m'a permis d'identifier les moments où ma proximité avec les participant·es pouvait favoriser la compréhension et aussi conduire à compléter leurs réponses ou à projeter mes propres interprétations.

La comparaison a finalement fait émerger plusieurs fils transversaux, dont la configuration matérielle et spatiale du booth, la gestion de l'attention pendant la performance, la visibilité du corps et de l'apparence, le cadre professionnel, ainsi que l'accès aux opportunités et aux réseaux. Ces fils ont ensuite structuré l'analyse transversale du chapitre 4 sans constituer des catégories étanches.

Le rider technique de P3 par exemple, concerne à la fois le contrôle matériel du booth, sa sécurité et la reconnaissance de son professionnalisme. Le commentaire reçu par P2 concerne à la fois sa robe, sa façon de rester concentrée et la place donnée à sa sélection musicale. La question de la légitimité revient aussi dans les autres récits, mais pas de la même façon. Chez P1, elle passe par le collectif. Chez P4, elle semble en partie venir de son parcours dans le live. Chez P3, elle se construit aussi dans sa façon de prendre en main les conditions de ses sets.

Je n'ai pas essayé de faire entrer chaque récit dans toutes ces catégories, ni de donner la même place à chacun. Certains récits sont plus détaillés que d'autres et me permettent d'aller plus loin. D'autres me laissent surtout avec des questions. Une question revient pourtant plusieurs fois : jusqu'où peut-on s'adapter au lieu, au public ou à ce qu'on attend d'un·e DJ sans avoir l'impression de trop changer sa façon de jouer ? Je n'ai pas trouvé de réponse commune dans le corpus, et les différences entre les récits font donc partie de ce que je retiens.

CHAPITRE 4

Dans ce chapitre, je pars des situations racontées et des scènes autoethnographiques pour regarder ce qui revient, mais aussi ce qui ne coïncide pas. Je ne présente pas les neuf parcours séparément : je les mets en relation autour de l'organisation matérielle du booth, de la circulation de l'attention, de l'apparence et de la visibilité, puis de la programmation et de la légitimité. Les situations sont ainsi mobilisées au sein de quatre dimensions principales : l'organisation matérielle du booth, la circulation de l'attention pendant la performance, les rapports entre visibilité et apparence, puis les mécanismes de programmation et de légitimité.

4.1 Prendre place et garder le contrôle du booth

Dans mes notes, je n'ai indiqué ni le nom du lieu ni la date exacte. J'ai seulement écrit qu'il s'agissait d'un petit bar dans le nord de la France, avec un booth placé près du public. Pendant mon set, je me suis tournée quelques secondes pour prendre ma bouteille d'eau. Un homme en a profité pour s'approcher de la table de mixage. Il a baissé le volume, l'a remonté presque immédiatement, puis il a ri. J'étais hors de moi. J'ai appelé la sécurité et demandé qu'il sorte. Ce dont je me souviens surtout, c'est de ne plus réussir à faire abstraction de sa présence : je devais continuer à jouer alors qu'il me regardait encore comme s'il venait de faire quelque chose de drôle.⁴⁷

Je ne sais pas s'il aurait agi de la sorte face à un homme. Mes notes ne me permettent pas de répondre à cette question. Je peux seulement décrire ce que son geste a produit. Pendant quelques secondes, une personne du public avait pris la main sur l'outil dont j'étais responsable. Le booth était censé séparer mon espace de travail de la salle, mais cette séparation n'avait tenu ni par la distance ni par l'intervention immédiate de la sécurité.

Cette scène m'est revenue en lisant les réponses de P3. Elle évoque des hommes qui se permettent de toucher une DJ, de venir se placer à côté d'elle ou de lui parler sans tenir compte du fait qu'elle est en train de travailler. Elle considère qu'il faut être prête à couper la musique lorsque la situation l'exige. Pour elle, le silence peut devenir un moyen de poser une limite.⁴⁸ Sa réponse est plus ferme que la réaction que j'ai eue dans le bar. Mon premier réflexe n'a pas été de couper le son, mais d'appeler quelqu'un pour faire sortir l'homme et pouvoir poursuivre le set.

⁴⁷ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenir d'une intrusion dans le booth lors d'un set dans un petit bar du nord de la France, document de travail non publié, s.d.

⁴⁸ Réponses écrites de P3 au guide d'entretien, 2026, traduction de l'autrice. La participante évoque les intrusions masculines dans le booth et affirme être prête à couper le son lorsqu'une limite doit être posée. Le format écrit n'a pas permis de lui demander un exemple précis.

Cette capacité à poser une limite s'inscrit toutefois dans une trajectoire où P3 dispose de ressources professionnelles lui permettant d'anticiper et de négocier davantage le cadre de ses performances. Cela ne garantit pas qu'aucun problème ne surviendra, mais une partie des contraintes du booth est déjà discutée avant le début du set. Je retiens donc sa réponse comme une limite qu'elle affirme être prête à poser, pas comme la preuve qu'elle réussit toujours à contrôler ce qui se passe autour d'elle.

De mon côté, c'est souvent pendant le soundcheck, c'est-à-dire la vérification du son avant la performance, que je découvre ce qui devra être modifié. Une situation revient régulièrement : la table est trop haute. Elle peut me cacher presque entièrement ou rendre l'accès aux appareils inconfortable. Je demande alors qu'elle soit ajustée, remplacée ou qu'une petite plateforme soit installée sous mes pieds. La situation est souvent résolue lorsque j'explique que la hauteur n'est simplement pas adaptée à ma taille.⁴⁹

Je ne considère pas qu'une table trop haute soit nécessairement un objet masculin ou la preuve d'une intention discriminatoire. J'y vois plutôt une installation effectuée à partir d'habitudes qui paraissent neutres tant qu'aucune personne ne demande de les modifier. Comme les DJs et les technicien·nes accueilli·es sont souvent des hommes, je suppose que leurs corps peuvent servir de référence implicite. Mais je n'ai pas interrogé les équipes sur la façon dont elles avaient choisi cette hauteur.

Pendant l'entretien avec P2, la question du matériel a fait surgir une autre situation. Elle raconte être arrivée dans un lieu où les appareils installés n'étaient pas ceux qui avaient été convenus. Le matériel était ancien et ne correspondait pas à ce qu'elle avait préparé. Surtout, elle dit : « on me demandait à moi de trouver des solutions », alors que le problème venait du non-respect de la fiche technique.⁵⁰

Je dois toutefois distinguer ce que P2 a effectivement formulé de mes propres interventions pendant l'entretien. Je retiens donc comme données attribuables à P2 les éléments qu'elle a elle-même formulés.

⁴⁹ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, expériences relatives à la hauteur des tables et aux ajustements demandés lors des soundchecks, document de travail non publié, s.d.

⁵⁰ Entretien oral avec P2, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale. Dans cet échange, l'autrice complète elle-même la réponse en mentionnant l'absence de Link et un modèle de CDJ attendu. Ces précisions ne sont donc pas utilisées comme des affirmations indépendantes de P2.

Ce déplacement de responsabilité me paraît important. Un problème technique peut arriver à n'importe quel événement. Ce qui varie est la prise en charge, P3 tente de régler les problèmes en amont, je négocie une modification pendant le soundcheck, tandis que P2 raconte qu'on lui demande de résoudre une situation qu'elle n'a pas créée. Ces différences montrent que les artistes ne disposent pas toutes et tous de la même marge pour faire respecter leurs besoins.

P2 dit qu'il lui est déjà arrivé que des membres d'une équipe technique lui parlent « de haut ». Elle ne rattache pas cette remarque à un lieu précis et je ne lui ai pas demandé quels mots avaient été employés. Je ne vais donc pas reconstruire la scène ni déterminer exactement ce qu'elle a interprété comme condescendant. Son souvenir compte néanmoins, notamment parce qu'il diffère en partie de mon récit.

La plupart du temps, les équipes techniques me traitent comme une professionnelle. Au soundcheck, je cherche la personne responsable du son, puis nous parlons des niveaux, des retours et de l'installation. Ma connaissance du matériel apparaît dans la conversation. Je remarque aussi que les échanges changent parfois lorsque je précise que je suis aussi productrice et musicienne. Cette information semble rendre ma compétence plus immédiatement compréhensible, car elle facilite la relation avec les équipes, mais elle me gêne en même temps. Si le fait d'être productrice renforce ma crédibilité, cela signifie-t-il que le DJing seul ne suffirait pas à me faire reconnaître comme professionnelle ? Je n'ai pas de réponse certaine. Je sais seulement que cette autre partie de mon identité professionnelle m'aide à être entendue.

P1 décrit une situation moins favorable et explique que certains partenaires ne prenaient pas sa parole au sérieux, alors qu'ils acceptaient l'information lorsqu'un technicien la confirmait. Elle rapproche ces situations de demandes techniques formulées lorsqu'elle travaille avec une autre artiste. P1 ne raconte pas un seul incident que je pourrais situer précisément. Elle parle plutôt d'une impression répétée : sa parole ne possédait pas toujours le même poids lorsqu'elle concernait le matériel.⁵¹

Son récit m'empêche de transformer mon vécu positif des soundchecks en règle générale. Il montre aussi que connaître la technique et être reconnue comme la personne

⁵¹ Entretien oral avec P1, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale. P1 relie ces expériences à son travail de programmation et aux demandes techniques formulées lorsqu'elle accompagne une autre artiste comme DJ.

autorisée à en parler sont deux choses différentes. P1 évoque à la fois son travail de programmatrice et celui de DJ accompagnant une autre artiste. Les interlocuteurs, les fonctions occupées et les rapports professionnels ne sont donc pas exactement les mêmes.

Les problèmes d'accès au booth peuvent se manifester différemment. Lors d'une soirée à Paris, vers quatre heures du matin, plusieurs hommes ont franchi la barrière installée devant moi. Ils se sont placés entre le booth et le public, au point de me cacher. Ils ne m'ont pas adressé de remarque sexuelle et n'ont pas essayé de me toucher. Ce qui m'a fait peur était leur proximité avec mon matériel et l'absence de réaction de la sécurité. J'ai continué à mixer lorsque mes ami·es sont intervenu·es pour les empêcher de rester devant la table.⁵²

Je pourrais relire cette scène comme une scène de harcèlement vécue par une femme. Pourtant, mes souvenirs ne me donnent pas assez d'éléments pour établir que ces hommes ont franchi la barrière à cause de mon genre. Ce que je peux voir plus clairement aujourd'hui, c'est la quantité d'attention supplémentaire que leur présence a exigée. Je devais surveiller mes appareils, regarder ce qu'ils faisaient, attendre l'intervention de quelqu'un et poursuivre le set. La barrière était toujours là, mais elle ne protégeait plus rien. Ce sont mes proches qui ont temporairement pris la place de la sécurité.

Tous les récits du corpus ne décrivent pas cette lutte pour contrôler l'espace. P7 écrit que l'accueil reçu dans les lieux où il a joué lui a généralement semblé correct, tout en précisant qu'il possède encore peu de pratique scénique. Lorsqu'il parle de l'évolution de sa présence, il ne raconte pas avoir dû imposer davantage son autorité. Il explique simplement qu'en devenant plus à l'aise avec les tables de mixage, il s'est aussi senti plus libre de bouger derrière les platines.⁵³

Cette réponse amène la prise de place à quelque chose de plus ordinaire : l'habitude des machines, la répétition des gestes et la diminution progressive du stress. Elle m'empêche de raconter chaque entrée dans le booth comme une conquête ou un conflit. On peut aussi commencer à l'occuper presque sans y penser, lorsque le matériel devient familier et que personne ne vient interrompre le travail.

⁵² Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, expériences relatives à la configuration matérielle du booth et aux conditions de performance, documents de travail non publiés, s.d.

⁵³ Réponses écrites de P7 au guide d'entretien, 2026. P7 précise disposer encore de peu d'expériences scéniques, ce qui limite la portée de la comparaison.

Les réflexions de Lefebvre et de Massey sur la production sociale et relationnelle de l'espace m'ont aidée à ne plus considérer la table, la barrière ou le soundcheck comme un simple décor.⁵⁴ Les situations racontées ici montrent cependant une limite de cette formulation générale. Dire que l'espace est produit ne dit pas encore qui peut demander qu'il soit modifié, qui sera écouté·e et qui devra improviser lorsque l'organisation prévue ne tient pas.

À ce stade, conclure que les femmes rencontrées doivent systématiquement défendre le booth tandis que les hommes pourraient l'occuper sans difficulté serait hâtif. Mon récit, celui de P2 et celui de P1 font apparaître certains obstacles, mais P3 se présente comme disposant aujourd'hui de ressources lui permettant d'anticiper et de négocier certaines conditions de travail et P7 ne rapporte pas de difficulté comparable.

Ce que je retiens est plus modeste. Il faut que la table corresponde au corps, que les appareils permettent de jouer, que les demandes techniques soient entendues et que les limites de l'espace soient respectées. Lorsque tout cela fonctionne, on n'y pense presque plus. C'est souvent au moment où une machine manque, où une personne touche au mixer ou franchit une barrière que je me rends compte du nombre de relations nécessaires pour qu'un set puisse simplement continuer.

Dans plusieurs récits, ces contraintes restent simplement des éléments du travail que les DJs apprennent à gérer et à anticiper. Même lorsque tout est réuni, le contrôle n'est jamais complet. Il reste encore à partager son attention entre le matériel, le public, les réactions de la salle et ce que son propre corps laisse paraître.

Le travail d'anticipation reste généralement invisible aux yeux du public. Pour moi, le caractère genré du booth ne tient pas qu'au regard porté sur mon corps. Il se manifeste aussi dans les décisions que je prends avant ou pendant le set : choisir une tenue en fonction de la proximité du public, repérer les personnes sur qui je peux compter, surveiller les accès tout en continuant à jouer et décider à quel moment appeler la sécurité.

Ces scènes m'obligent toutefois à éviter une lecture trop générale. Au Maroc et en Tunisie, j'ai parfois ressenti une reconnaissance particulière envers les femmes artistes qui représentent leur communauté. À l'inverse, certaines situations vécues en France m'ont

⁵⁴ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974 ; Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press, 1994.

donné un sentiment d'insécurité plus important. Ces souvenirs ne suffisent pas à affirmer que les scènes marocaines ou tunisiennes seraient systématiquement plus sûres ou plus respectueuses. Ils montrent plutôt que la signification de ma présence varie selon les lieux, les publics, les dispositifs de sécurité et les relations qui organisent le booth.

4.2 Faire son Dj set

Au début de ce mémoire, j'ai laissé la scène du Sfinks en suspens, juste avant ma première transition. Quelques minutes plus tôt, un technicien m'avait prévenu que l'un des trois CDJ ne fonctionnait que partiellement. Je suis donc montée sur scène avec cette information en tête. Je savais que je pourrais jouer, mais pas utiliser le dispositif exactement comme prévu.

Quand la transition approche, ma respiration commence à se stabiliser. Je regarde les lecteurs, je vérifie mon morceau dans le casque et j'écoute la fin du set précédent. Pendant ces quelques secondes, le public passe presque au second plan. Une fois la transition réussie, je ressens une satisfaction très nette, accompagnée d'adrénaline : « Ça y est, j'y suis »⁵⁵. Je peux alors relever la tête, retrouver des visages devant moi et commencer à penser à la suite.

Vu depuis le public, rien de particulier ne s'est passé. Le morceau est parti et le set a commencé. Le CDJ défectueux, le stress de la préparation et le temps passé à construire ma sélection restent hors champ. Sur le moment, je ne pensais pas à cette différence entre ce qui était visible et ce qui ne l'était pas, je pensais surtout à ne pas rater ma transition. C'est seulement en reprenant la scène pour ce mémoire que cette différence m'est apparue comme un objet d'analyse. Si je parviens à maintenir la musique, le problème disparaît presque entièrement de la performance. C'est peut-être là une première dimension du travail : faire en sorte que ce qui demande le plus d'attention ne devienne pas ce que le public retient.

Je ne pourrais pas raconter ce moment comme si j'avais été seule face au matériel. Au Sfinks, des technicien·nes se trouvaient à quelques mètres. Je savais qu'ils et elles pourraient intervenir. Lorsque j'ai aperçu mes ami·es devant la scène, leur présence m'a rassurée. La confiance que j'ai ressentie dépendait en effet du lieu, du support technique et de la présence de personnes familières.

⁵⁵ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, Sfinks Festival, Boechout, 25 juillet 2026, document de travail non publié.

Dans ses réponses, P7 parle d'un mélange d'exaltation et de stress. Il se demande si le public va réagir et si les machines vont fonctionner. Quand tout se passe bien, il décrit un « shoot de dopamine ». Quand quelque chose se dérègle, il peut au contraire se refermer et perdre le goût de poursuivre son set.⁵⁶ Il ne raconte pas un événement particulier et je ne sais pas ce que signifie concrètement « se refermer » dans son cas. Ses réponses écrites ne donnent pas assez d'éléments pour aller plus loin, mais sa réponse fait apparaître quelque chose que mon souvenir du Sfinks laisse moins voir : le set peut continuer sans que la personne qui joue réussisse à retrouver son élan.

En relisant mes notes sur une panne électrique survenue en France, je retrouve deux versions différentes du même souvenir. Dans l'une, je crains que le public pense que la coupure vient de moi ; dans l'autre, je me souviens que la panne était suffisamment visible pour que personne ne semble m'en tenir responsable. Je ne sais pas laquelle est la plus juste. Ce qui reste commun aux deux versions est que je montre le matériel éteint et cherche à rendre visible l'origine du problème.⁵⁷

« Tenir » ne signifie pas conserver un visage impassible et faire croire que tout va bien. Il faut parfois montrer le problème pour qu'il soit compris. Le silence interrompt la musique, mais il oblige aussi à sortir momentanément du set pour communiquer avec l'équipe et avec la salle.

Le corps peut pourtant continuer à travailler sans que la personne ressente immédiatement l'effort. P6 écrit que, lorsqu'il entre derrière la console, il crée une « bulle temporelle ». Il peut, selon lui, mixer pendant six heures sans ressentir la moindre fatigue. Quelques lignes plus loin, il raconte qu'il danse et transpire tellement qu'il doit parfois changer de tee-shirt en se cachant derrière la console. Il prévoit un ou deux essuie-mains et beaucoup d'eau.⁵⁸

J'ai d'abord lu ces deux passages comme une contradiction : comment ne pas ressentir d'effort tout en terminant avec des vêtements trempés ? Mais la contradiction n'est

⁵⁶ Réponses écrites de P7 au guide d'entretien, 2026. Le répondant ne rattache pas cette description à une performance déterminée.

⁵⁷ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenirs relatifs à une panne électrique survenue pendant une performance en France, document de travail non publié, s.d.

⁵⁸ P6, réponses écrites au guide d'entretien, en italien, 2026, traduction de l'autrice. Original : « Quando sono in consolle creo una bolla temporale molte volte mixo anche 6 ore senza accusare il minimo sforzo » ; « In Consolle Ballo e sudo tantissimo, molte volte mi cambio anche magliette nascondendomi un po sotto la consolle, talmente le bagno! mi porto sempre uno o due asciugamani, molta acqua ».

peut-être qu'apparente. Son corps porte les traces de la performance, tandis que son attention est ailleurs. Le fait d'être absorbé par la musique ne supprime ni la chaleur ni la dépense physique, il modifie peut-être seulement la façon de les percevoir pendant le set.

P3 utilise un autre mot : la « transe ». Elle écrit que son corps vibre et que son esprit parcourt toutes les transitions possibles. Lorsqu'elle regarde ensuite les vidéos, elle ne reconnaît pas toujours la personne qu'elle voit. Elle a le sentiment d'avoir été presque possédée par la musique.⁵⁹ Sa réponse est très travaillée, presque comme un portrait d'artiste, et je n'ai pas pu lui demander si elle vivait tous ses sets ainsi. Je garde néanmoins l'image de ce décalage entre ce qu'elle ressent et ce que la caméra lui renvoie.

Dans ces moments, les gestes ne sont pas forcément adressés au public. Ils peuvent venir du rythme, d'une décision technique ou d'un état d'absorption. C'est difficile à distinguer depuis la salle. Une personne immobile peut être entièrement prise par une transition. Une autre peut danser tout en préparant le morceau suivant. Le corps visible ne donne jamais un accès direct à ce qui se passe derrière la table.

P2 raconte qu'à ses débuts, on lui disait qu'elle devait sourire, bouger et avoir l'air heureuse, sinon le public pourrait croire qu'elle s'ennuyait. Or, lorsqu'elle se concentre, elle garde un visage sérieux. Elle s'est donc parfois forcée à sourire alors que ce n'était pas son état du moment. Avec les années, elle s'est moins imposée cette obligation.⁶⁰

Pendant notre échange, j'ai rapidement reformulé une de ses réponses en disant qu'elle était devenue « plus sincère » avec elle-même. Elle m'a répondu oui. En relisant la transcription, je vois que cette expression venait de moi, pas d'elle. Je ne peux pas utiliser cet accord comme si P2 avait elle-même opposé une présence fausse à une présence authentique. Ses propres mots sont plus simples : elle se met aujourd'hui moins de pression et ne pense plus qu'elle doit sourire tout le temps.

P1 dit être très concentrée pendant ses sets. Sur les vidéos, elle peut avoir l'impression qu'elle ne sourit pas et qu'elle ne s'amuse pas, alors que ce n'est pas ce qu'elle ressent. Plutôt que de corriger son expression, elle essaie de ne pas trop penser à l'image qu'elle donne,

⁵⁹ Réponses écrites de P3 au guide d'entretien, en anglais, 2026, traduction de l'autrice.

⁶⁰ Entretien oral avec P2, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale, passage consacré au sourire et à la concentration.

parce que cette pensée ajoute du stress.⁶¹ Chez P2, le commentaire reçu a d'abord produit un sourire forcé. Chez P1, la conscience d'être regardée est plutôt tenue à distance.

Je connais moi aussi ce décalage, puisqu'au début de mon parcours, on me disait que j'avais l'air trop concentrée sur les appareils et que je devais davantage regarder le public. J'ai appris à lever les yeux, à observer les réactions et à revenir vers les platines. Aujourd'hui, ce mouvement me paraît naturel. Pourtant, il ne l'a pas toujours été. Il vient de l'habitude et de la répétition.

D'autres efforts restent moins visibles. Lorsque je joue pendant mes menstruations, je peux être très fatiguée tout en montant sur scène comme si de rien n'était. Dans mes notes, j'ai écrit que je le faisais parce que j'étais « une professionnelle ».⁶² Cette phrase me gêne un peu lorsque je la relis. Elle semble dire qu'être professionnelle signifie ne rien montrer. Elle transforme la fatigue en quelque chose qu'il faudrait savoir effacer.

Cette réponse est venue après une question qui me demandait directement si j'avais déjà caché de la fatigue ou du stress. Je ne veux donc pas en faire la vérité cachée de tous mes sets. Elle fait néanmoins surgir une question que je n'avais pas formulée auparavant : quelle part du travail consiste à empêcher le public de voir ce que le corps traverse ?

Le texte de P6 m'empêche d'attribuer cette dissimulation uniquement au genre. Lui aussi se cache derrière la console pour changer un tee-shirt trempé. Mais le sens n'est pas identique. Il raconte sa transpiration comme la conséquence joyeuse d'une performance intense. Dans mon souvenir, la fatigue menstruelle est quelque chose que je considère devoir contenir. Les deux corps disparaissent momentanément derrière la table, mais ils ne cachent pas la même chose.

Le public n'est pas seulement là pour observer ces corps. Il renvoie aussi des informations. Lors de mon premier festival à Marrakech, en décembre 2019, j'ai vu de la stupeur sur le visage de plusieurs jeunes hommes placés au premier rang. Cela m'a amusée. À cette époque, j'avais moi-même assisté à très peu de sets joués par des femmes et je supposais que ma présence pouvait leur paraître inhabituelle. Après le premier morceau,

⁶¹ Entretien oral avec P1, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale, passage consacré à la concentration pendant le set.

⁶² Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, réflexion sur la dissimulation de la fatigue pendant les performances, document de travail non publié, s.d.

certains ont commencé à m'encourager. J'ai vécu leurs gestes comme une délivrance. Plus tard, ils me regardaient moins et dansaient davantage.⁶³

Je ne peux pas déterminer ce qui les avait surpris, peut-être le fait de voir une femme, peut-être mon apparence, peut-être la musique qui commençait. Ce que je pouvais lire depuis le booth était beaucoup plus rudimentaire : des visages d'abord immobiles, quelques gestes, puis des corps en mouvement. C'est à partir de ces signes incomplets que je construisais la suite du set.

P4, qui vient de la musique live, formule clairement cette différence. En concert, elle se sent entièrement plongée dans l'interprétation et considère que le public suit ce qu'elle propose. Dans un DJ set, elle cherche davantage à lire l'ambiance pour adapter sa sélection. P2 raconte encore autre chose. Lors d'une performance, elle jouait dans la pénombre et voyait à peine le public. Peu à peu, elle a distingué les corps qui commençaient à bouger. Elle ne regrettait pas de ne pas être sous les projecteurs : pour elle, le public écoutait la musique sans attendre un spectacle visuel.⁶⁴

Ces scènes ne dessinent pas une seule relation possible avec une salle. J'aime être visible lorsque je joue dans un festival. Dans un vernissage, où la musique accompagne les œuvres, je préfère parfois rester en retrait. P2 apprécie la pénombre. P3 dit avoir besoin de voir le public sans vouloir être elle-même placée sous les projecteurs. La relation change avec le lieu et avec ce que la musique est censée y faire.

La notion de circulation de l'attention m'est utile parce qu'elle ne suppose pas que tous les regards restent fixés sur la personne derrière les platines. Mon attention peut se resserrer sur un CDJ, repartir vers le public, chercher un technicien ou s'arrêter sur le visage d'un proche. Celle du public se déplace aussi entre le booth, les autres personnes et la danse. Mais cette notion peut, elle aussi, rendre les choses trop propres. L'attention ne « circule » pas toujours calmement. Elle peut être arrachée par une panne, divisée par la peur de l'erreur ou épuisée par l'effort nécessaire pour paraître disponible.

⁶³ Reconstruction autoethnographique rétrospective de l'autrice, festival à Marrakech, décembre 2019, document de travail non publié.

⁶⁴ Réponses écrites de P4 au questionnaire ouvert, 2026 ; entretien oral avec P2, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale, passage consacré à une performance dont le lieu a été neutralisé.

La performativité de Butler m'aide à regarder le sourire forcé de P2 et les gestes que j'ai moi-même appris à répéter.⁶⁵ Elle m'aide moins devant le tee-shirt trempé de P6, la panne électrique ou le sentiment de transe décrit par P3. La légitimité kinesthésique proposée par Parsley rapproche davantage le corps, l'apprentissage et les machines.⁶⁶ Là encore, je dois rester prudente car tous les gestes effectués dans le booth ne servent pas à donner une impression de maîtrise. Certains servent simplement à faire fonctionner le son.

Je ne sais donc pas séparer nettement ce qui serait une présence « naturelle » de ce qui serait une présence « jouée ». Je peux oublier les caméras et contrôler ma fatigue au cours du même set. P2 peut se forcer à sourire tout en restant concentrée sur sa sélection. P6 peut préparer ses essuie-mains et se sentir emporté par une bulle dans laquelle l'effort disparaît.

Ce que le public voit n'est ni faux ni complet. C'est une partie du travail. La difficulté commence lorsque cette partie visible devient l'explication principale de la performance et que la sélection, la préparation ou la technique passent derrière un vêtement ou une apparence. C'est ce déplacement qui apparaît dans le récit de P2 sur sa robe.

4.3 L'habit fait le moine : être regardée au-delà de la musique

P2 est en train de jouer un morceau des frères Rahbani. Devant elle, le public danse, crie et semble heureux. Elle se tourne vers un ami DJ qui se trouve à côté d'elle et lui dit : « T'as vu, les gens ils sont heureux et tout, ça me fait plaisir. » Il lui répond : « Mais c'est normal, t'as vu la jolie robe que tu portes ». Elle raconte que la phrase l'a « refroidie ». Pourtant, elle continue à jouer. Sur le moment, son cerveau, dit-elle, « occulte » la remarque. Le souvenir revient quelques jours plus tard, avec ce que la phrase avait laissé de côté : les morceaux cherchés, le set préparé et le travail réalisé pendant la performance.⁶⁷

P2 ne répond pas tout de suite à son ami. Elle n'a probablement pas le temps de comprendre ce que la remarque lui fait. La musique continue et le morceau suivant doit être préparé. Ce n'est qu'après que la phrase prend tout son poids. Elle précise qu'un compliment sur sa robe ne l'aurait pas forcément dérangée. Son ami aurait pu lui dire que la musique était bonne et qu'en plus elle était belle. Ce qui la gêne est que la robe devienne la raison pour laquelle le public réagit. Dans sa phrase, les personnes ne dansent plus vraiment à cause des

⁶⁵ Butler, *Trouble dans le genre*, p. 95-110.

⁶⁶ Parsley, « *Feeling Your Way as an Occupational Minority* », p. 697-717.

⁶⁷ Entretien oral avec P2, réalisé par l'autrice en 2026, transcription intégrale.

frères Rahbani ou de la manière dont elle a construit son set. Elles dansent parce que la DJ est jolie.

Je dois toutefois distinguer le récit de P2 des généralisations que j'ai moi-même proposées pendant l'entretien. Je m'appuie alors ici sur les situations qu'elle a effectivement racontées. Pourtant, quelques pages plus loin, lorsque je lui demande si son corps ou son apparence ont été particulièrement mis en avant, P2 commence par répondre : « Non, j'ai pas l'impression en tout cas. » Elle explique ne pas avoir vécu de sexualisation particulière dans la promotion ou dans la communication des événements. Elle dit aussi qu'elle peut porter un haut transparent dans le booth et qu'elle voit cet espace comme un endroit où montrer une autre facette d'elle-même.

Sa réponse m'oblige à ralentir. La remarque sur la robe l'a blessée, mais elle ne raconte pas pour autant une trajectoire dans laquelle son apparence lui aurait toujours été imposée ou utilisée contre elle. Elle aime choisir ses vêtements. Elle peut prendre plaisir à être extravagante. Ce plaisir n'annule pas le commentaire de son ami, mais celui-ci ne résume pas à lui seul tout son rapport à son corps ou à la scène.

Je retrouve une incertitude semblable dans mes propres notes. Une personne travaillant dans l'organisation d'un festival m'a dit que j'étais « belle sur scène ». J'ai écrit que j'avais trouvé la remarque « assez moyenne ». C'est tout. Je n'ai pas noté le lieu, ni le moment exact, ni si cette personne avait parlé de ma musique.⁶⁸

Ce dont je suis certaine est plus limité : lorsque quelqu'un me parle uniquement de mon apparence après un set, je reste avec la question de savoir si cette personne a écouté ce que j'ai joué. Mais, dans cette situation précise, je ne sais plus si la musique avait été commentée ou non. Je dois garder ce manque au lieu de compléter le souvenir pour qu'il corresponde mieux à mon analyse.

À Rabat, après la période du Covid, la remarque était différente. Un professionnel venant du théâtre m'a conseillé de porter un costume de scène. Il m'a dit qu'un tee-shirt et un pantalon noirs ne m'aideraient pas à me démarquer. Je me souviens lui avoir répondu que ce

⁶⁸ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, note relative à une remarque sur son apparence formulée par une personne travaillant dans l'organisation d'un festival, document de travail non publié, s.d.

type de tenue était courant chez les DJs de la scène électronique. Je n'ai pas changé mes tenues après notre échange.⁶⁹

Je n'ai pas vécu son conseil comme une sexualisation. Il ne m'a pas demandé d'être plus féminine ou plus séduisante. Il regardait probablement mon set avec ses habitudes de metteur en scène, alors que je pensais la performance depuis la musique électronique. Nous n'accordons simplement pas la même place au costume. Je n'ai d'ailleurs jamais reçu de demande explicite d'un·e programmeur·ice ou d'un·e photographe pour paraître plus féminine. Je ne me souviens pas non plus d'une photographie publiée contre mon avis parce qu'elle me rendait plus séduisante. Cela compte aussi dans mon parcours. Tous les conseils vestimentaires, toutes les photographies et tous les compliments ne se confondent pas.

Le souvenir du nord de la France est moins flou. Après un set dans un petit événement, plusieurs personnes viennent me féliciter autour d'un verre. Un homme se montre sympathique et engage la conversation. À la fin de l'échange, il m'explique qu'il aimerait épouser une Marocaine. J'ai ressenti une « douche froide ».⁷⁰ Jusqu'à cette phrase, je pensais qu'il me parlait parce qu'il avait apprécié mon set. Ensuite, je ne savais plus très bien ce qui avait motivé son intérêt. Ce n'était pas que mon physique, c'était aussi ce qu'il associait à mes origines. Je devenais soudain, dans la conversation, une femme marocaine correspondant à une image qu'il avait déjà en tête. Il n'a pas été agressif et sa phrase n'était pas vulgaire. C'est justement pour cela que la scène m'est difficile à nommer. Rien de spectaculaire ne s'est produit. L'échange a simplement basculé. La musique, qui semblait nous avoir mis en contact, n'était plus le centre de la conversation mais plutôt mon apparence.

Le récit de P9 m'amène à déplacer cette question de l'apparence : celle-ci ne renvoie pas qu'à la sexualisation des femmes DJs, mais peut devenir un marqueur racial et culturel qui transforme la perception d'un artiste dans et autour du booth. Il revient sur une période où il portait une coiffure afro et se raconte : « I definitely lived that. » Il explique que, pendant cette période, « the audience behaved differently, the backstage too. Boundaries shift ». Il raconte aussi avoir reçu des opportunités qui étaient « only partly DJ related »⁷¹.

⁶⁹ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenir d'un échange avec un professionnel du théâtre lors d'un événement à Rabat, documents de travail non publiés, s.d.

⁷⁰ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenir d'un échange avec un homme après un set au nord de la France, document de travail non publié, s.d.

⁷¹ P9, réponses écrites au questionnaire ouvert, en anglais, 2026.

P9 relie lui-même ce qu'il a vécu aux rapports de race, de classe et de genre. Il explique notamment que les Djs racialisées doivent parfois faire davantage pour être reconnues et que les programmations peuvent aussi fonctionner par ressemblance : « look like them ». Son récit me rappelle alors que l'apparence ne prend pas le même sens selon les corps qui la portent. Elle peut devenir un motif de sexualisation, comme dans le récit de P2, mais aussi un marqueur racial ou culturel. Elle peut enfin produire de la visibilité et des opportunités, sans que cela signifie pour autant que le travail musical soit davantage reconnu.

Pendant longtemps, j'ai eu tendance à opposer la musique à l'image : d'un côté, les artistes qui travaillent réellement leurs sets ; de l'autre, celles qui misaient surtout sur leur apparence. Les réponses de P6 rendent cette opposition moins évidente. Pendant deux ans, il a porté un kimono rouge lors de ses performances. Il accueillait le public en disant : « Bienvenue dans mon salon pendant les confinements. » Le vêtement était reconnaissable et participait volontairement à son personnage de scène.⁷²

Dans le même questionnaire, il raconte qu'un ami musicien aveugle a reconnu son set dès son arrivée derrière les platines. Cette histoire lui a fait prendre conscience qu'il possédait une signature sonore. Le kimono et cette signature existent ensemble, ainsi son travail peut être immédiatement identifiable par l'image et rester reconnaissable par une personne qui ne le voit pas. Cette réponse m'a rappelé quelque chose d'assez simple que mon attention portée au regard risquait de faire oublier : la musique s'entend avant d'être vue. L'image peut attirer l'attention ou prolonger un univers sans forcément remplacer ce qui est joué.

La réponse de P3 m'a aussi obligée à regarder mes propres jugements. Elle parle de « fausses femmes DJs » qu'elle associe à une mise en scène très sexualisée. En relisant mes notes, je vois que j'ai d'abord remplacé cette expression par « attention seekers », tout en conservant presque le même jugement.⁷³ Cette réaction m'a amenée à me demander si je ne reproduisais pas moi-même une frontière entre les Djs qui feraient « vraiment » de la

⁷² P6, réponses écrites au guide d'entretien, en italien, 2026, traduction de l'autrice. Original : « tra il 2021 e il 2023 ho fatto 2 anni in cui mi presentavo solo in kimono, un kimono rosso in stile asiatico, e mi introducevo così, con la semplice frase "Benvenuti nel mio salotto durante i lockdown" ». P6 rapporte : « Ha subito azzeccato il mio set da quando sono entrato a quando sono uscito. Questa cosa mi ha fatto molto piacere perché vuol dire che sono riuscito a crearmi una firma, una firma sonora ».

⁷³ P3, réponses écrites au guide d'entretien, en anglais, 2026, traduction de l'autrice ; notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, réflexion suscitée par cette réponse, document de travail non publié, s.d.

musique et celles dont l'image attirerait davantage l'attention. Je ne peux pas savoir le travail consacré à un set simplement à partir d'une tenue ou d'une vidéo.

Cela ne signifie pas que l'industrie ne se sert jamais des corps pour vendre une performance, ni que toutes les mises en scène sont équivalentes. Je peux critiquer les événements qui programment une personne parce qu'elle correspond à une image. Je ne dois pas déduire directement son absence de compétence de son style vestimentaire. Parsley et Johansson parlent de femmes artistes très visibles comme femmes, mais moins reconnues comme professionnelles. Leur formulation m'aide à comprendre ce qui se passe dans le récit de P2 : la robe est très visible au moment même où la préparation du set disparaît du commentaire.⁷⁴ Mais cette idée n'explique pas toutes les scènes.

La contribution de Schaap, Berghman et Calkins complique encore les choses. Les chercheur·euses montrent que l'image associée à un morceau influence son évaluation. L'étude repose cependant sur des photographies associées à des extraits musicaux. Elle ne dit pas ce que cela fait de recevoir une remarque au milieu d'un set, de la mettre de côté, puis de s'en souvenir plusieurs jours plus tard. Elle n'explique pas non plus pourquoi une phrase sur une robe peut être vécue comme une disparition du travail, alors qu'un kimono choisi comme signature peut prolonger un projet artistique.

Je n'arrive pas à tracer une frontière stable entre l'apparence qui accompagne le travail et celle qui prend sa place. Le sens dépend de la personne qui choisit l'image, de celle qui la commente et de ce que le commentaire laisse encore entendre de la musique. Une même apparence peut ainsi attirer l'attention, soutenir une identité artistique ou, au contraire, déplacer la reconnaissance du travail musical vers le corps. Cette ambiguïté apparaît aussi dans les récits sur les réseaux sociaux et les bookings.

⁷⁴ Samantha Parsley et Marjana Johansson, « A Slog, a Push and a Labour of Love: How Women Electronic Music Artists Navigate Gendered In/Visibility in a Creative Industry Through "Ameliorative Work" », *Organization*, vol. 33, no 5, 2026, p. 688-709 ; Julian Schaap, Michaël Berghman et Thomas Calkins, « Attractive People Make Better Music? How Gender and Perceived Attractiveness Affect the Evaluation of Electronic Dance Music Artists », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 41, no 1, 2023, p. 284-303.

4.4 Être vue, être programmée et reprogrammée

Dans mes notes sur mon premier festival à Marrakech, en 2019, j'ai écrit : « Je sais que mes followers ont influencé le booking »⁷⁵. En reprenant cette phrase pour le mémoire, quelque chose m'a gênée. Comment est-ce que je le savais exactement ? À cette période, je commençais à peine à jouer. Je n'étais pas encore passée par des lieux connus et je disposais de peu de références auxquelles un programmeur aurait pu se référer. En revanche, j'étais déjà visible en ligne. J'en ai conclu que cette visibilité avait pesé dans son choix. C'est possible, mais personne ne me l'a dit. Je n'ai jamais demandé au programmeur pourquoi il m'avait invitée.

Cette distinction me paraît importante aujourd'hui. Dans mon récit, une supposition était devenue une certitude. Elle venait combler une information à laquelle je n'avais pas accès : les raisons concrètes du booking. Je pouvais voir le résultat — mon nom sur l'affiche — mais pas la discussion ni les critères qui avaient conduit à ce choix.

J'avais déjà rencontré cette opacité autrement. En 2022, pendant un événement professionnel au Maroc, je participe à des rencontres rapides avec des programmeur·ices. Dans mes notes, j'écris que les managers « s'accaparaient » les professionnel·les et laissaient peu de place aux artistes qui venaient seul·es.⁷⁶ Je me sentais intimidée à l'idée d'interrompre une conversation, de me présenter et de devoir expliquer rapidement pourquoi mon projet méritait une attention. En relisant ce passage, je vois aussi ce qu'il contient de partial. Le mot « s'accaparer » appartient à mon histoire avec la scène. Je ne saurais pas comment les managers auraient raconté ce moment. De ma place, je voyais surtout que certain·es artistes étaient présenté·es par quelqu'un, tandis que je devais trouver seule le moment d'entrer dans l'échange. Avant même de monter dans le booth, il fallait déjà savoir parler de soi.

Les réseaux sociaux ont peu à peu pris une place dans ce travail de présentation. Quand je publie une vidéo, je ne choisis pas vraiment un passage musical que j'aime. Mais je regarde le cadrage, la qualité du son, l'image et la réaction du public.⁷⁷ Je cherche un extrait qui puisse donner une idée du set, mais aussi être regardé et partagé. Je peux prendre plaisir à

⁷⁵ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenir du premier festival joué à Marrakech, 2019, document de travail non publié.

⁷⁶ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, souvenir d'un événement professionnel organisé au Maroc, 2022, document de travail non publié.

⁷⁷ Notes autoethnographiques rétrospectives de l'autrice, passages consacrés à la sélection et à la publication de vidéos de performances, document de travail non publié, s.d.

ce travail. Il m'arrive aussi d'avoir l'impression de prolonger sans fin la performance : après avoir préparé et joué le set, il reste encore à le découper, le sélectionner et le publier.

En lisant les réponses de P7, je reconnais une partie de cette fatigue. Il explique avoir commencé à jouer sans compte Instagram. Selon lui, les propositions sont devenues plus nombreuses après la création de sa page. Il considère maintenant Instagram comme son principal outil de visibilité, tout en disant qu'il maîtrise mal l'« instagram ». Le temps passé à publier est du temps qu'il préférerait consacrer à chercher de la musique ou à préparer ses sets. Il craint également que son nombre limité d'abonné·es soit lu comme un manque de crédibilité.⁷⁸

Son récit associe visibilité en ligne et nouvelles propositions, mais je ne peux pas en déduire une relation causale directe. Au cours de la même période, P7 a aussi joué davantage et rencontré de nouvelles personnes. Mais son hésitation m'intéresse parce qu'elle ressemble à la mienne : nous essayons de comprendre les choix des programmeur·ices à partir des éléments qui nous sont visibles. Le nombre d'abonné·es en fait partie. Les conversations entre professionnel·les, beaucoup moins.

P2 parle de son compte comme d'une « vitrine ». Elle explique que la plupart de ses propositions de radio ou de DJ sets lui parviennent par Instagram. Après le conseil d'un professionnel, elle commence à publier davantage de vidéos où on la voit jouer. L'objectif est que les programmeur·ices puissent comprendre son univers et imaginer où la placer.⁷⁹ Dans ce cas, la vidéo n'est pas seulement le souvenir d'une performance. Elle doit rendre la DJ programmable. P2 raconte aussi avoir été invitée plusieurs fois par la même programmatrice. Quand je lui demande ce qui peut expliquer cette confiance, elle répond qu'elle pense être appréciée pour ses sélections et pour son travail de recherche musicale. Elle ne dit pas qu'on le lui a affirmé. Elle dit : « Je pense. » Ce petit décalage compte. Même après plusieurs invitations, elle reste elle aussi en train d'interpréter. Cette visibilité participe à la définition de ce qui pourra être vu une fois la DJ derrière les platines : son corps, ses gestes, son univers, mais aussi les signes à partir desquels elle sera reconnue comme légitime.

Le parcours de P1 apporte une autre dimension. Pendant plusieurs années, elle travaille dans la programmation musicale d'une structure culturelle tout en continuant à jouer.

⁷⁸ P7, réponses écrites au questionnaire ouvert, en français, 2026.

⁷⁹ Entretien avec P2, entretien oral réalisé en 2026, transcription intégrale. Le nom de la salle et celui de la programmatrice ont été neutralisés.

Elle rencontre des artistes, les programme parfois et se produit avec certain·es. Elle dit que ces activités « se nourrissent vraiment l'une l'autre ».⁸⁰ Une date pouvait conduire à une autre parce qu'une personne l'avait entendue, mais aussi parce qu'elle avait discuté avec elle, travaillé avec elle ou été recommandée.

Ce réseau n'est pas réductible à une liste de contacts. Il s'est construit dans le temps, au fil de relations professionnelles et musicales. Pourtant, P1 ne sait pas toujours ce que sa présence signifie sur une affiche. Lorsqu'elle est la seule femme programmée, elle peut se demander si elle a été choisie pour sa musique ou parce qu'il fallait inclure une femme dans le line-up.

Je me pose une question proche lorsque je suis programmée comme femme marocaine, au Maroc comme à l'étranger. Je peux être contente d'être là tout en me demandant ce qui a rendu ma présence désirable pour l'organisation. Les critères de sélection étant rarement explicités, je ne peux pas savoir si une reprogrammation repose sur la sélection musicale, la réaction du public, la communication ou la relation avec l'équipe.

Les analyses de David Hesmondhalgh et D. Bondy Valdovinos Kaye⁸¹ m'aident à replacer ces récits dans un environnement où les artistes doivent prendre en charge une part croissante de leur propre promotion numérique. Le travail de Tami Gadir permet, de son côté, de remettre en question l'idée selon laquelle les programmations reposeraient uniquement sur le talent ou le mérite. Ces textes éclairent donc le cadre professionnel qui entoure l'accès au booth, sans donner accès aux raisons d'une décision particulière de programmation.

L'absence de programmeur·ices dans le corpus limite toutefois l'analyse des raisons concrètes des bookings. Je dispose principalement des récits des artistes et de leurs interprétations des décisions de programmation. Mais l'accès aux opportunités ne dépend pas que des décisions prises par des programmeur·ices car les autres artistes peuvent eux-mêmes participer à ces processus de sélection, de soutien ou de disqualification.

⁸⁰ Entretien avec P1, entretien oral réalisé en 2026, transcription intégrale. Le nom de la structure culturelle a été neutralisé.

⁸¹ David Hesmondhalgh et D. Bondy Valdovinos Kaye, « What Do Musicians Think of Digital Platforms? », *Popular Music*, vol. 44, no 1, 2025, p. 43-61 ; Tami Gadir, « Forty-Seven DJs, Four Women: Meritocracy, Talent, and Postfeminist Politics », *Dancecult*, vol. 9, no 1, 2017, p. 50-72.

4.5 Quand je commence moi aussi à décider qui a sa place

Dans le mémo de P8, j'avais écrit : "recevoir de la confiance". Le code reprenait bien sa réponse, mais il faisait disparaître un élément important. La personne qui lui avait accordé cette confiance, dans l'une des situations qu'il raconte, c'était moi. P8 s'adresse directement à moi : « Le temps que tu m'as donné lors de l'événement de mars 2024 a été un moment important qui m'a encouragé à continuer à progresser. »⁸² Il cite aussi le soutien de sa famille, de ses proches et de plusieurs artistes. Mon invitation n'explique donc pas à elle seule son évolution. Mais le « tu » m'a fait revenir dans le matériau. Tant que je ne gardais que le code, je pouvais parler de soutien comme si j'observais ce processus de l'extérieur.

Après mon concert, j'avais passé plusieurs minutes à discuter de musique et de stratégie avec lui, je trouvais que sa curiosité méritait d'avoir des réponses à ses questionnements en tant que jeune artiste. Quelle place ont occupée ma connaissance de son travail, notre relation ou mon envie de soutenir un artiste émergent? Je sais seulement que, pendant un court moment, je n'étais plus celle qui attendait d'être programmée. C'était moi qui pouvais présenter un savoir ou une opportunité à quelqu'un.

Je ne veux pas utiliser la réponse de P8 pour me présenter comme une personne qui « ouvre des portes ». Il me connaît et sait que je vais lire son texte, ce qui peut aussi influencer comment il présente ce soutien. Son parcours reste récent, et je ne peux pas encore savoir ce que cet échange lui rapportera. Je ne peux toutefois pas effacer ce passage au nom de notre proximité. Il dit quelque chose de la place que j'occupe parfois dans cette scène, même si cette place reste petite et occasionnelle.

L'entretien avec P1 montre que sa confiance vient d'un groupe d'amis avec lequel elle a commencé à écouter des disques, mixer et organiser des événements. Elle raconte qu'au début, elle pouvait préparer un set pendant deux mois, puis vivre une transition ratée comme un échec beaucoup plus large : « Quand ça ne marchait pas, j'étais là : "Ah, j'ai foiré." » Ses amis lui répondaient : « Mais allez, t'inquiète, ce n'était pas aussi grave. »⁸³

⁸² P8, réponses écrites principalement en anglais, traduites par mes soins. La relation positive entre P8 et l'enquêtrice peut avoir influencé la manière dont il présente le soutien reçu. La date exacte de l'événement a été généralisée afin de préserver son anonymat.

⁸³ Entretien avec P1, entretien oral réalisé en 2026, transcription intégrale. Les noms du collectif et des personnes concernées ont été neutralisés.

Dans mon mémo, j'avais résumé ce passage par « collectiviser le droit d'apprendre ». La formule est utile, mais elle est beaucoup plus propre que son récit. P1 parle de la peur que l'erreur reste attachée à son image, surtout aujourd'hui, lorsque les performances peuvent être filmées et partagées. Elle raconte aussi avoir appris à ne plus laisser paraître immédiatement sur son visage qu'une transition s'était mal passée. Ses amis ne faisaient pas disparaître l'erreur. Ils l'aidaient à ne pas la vivre comme la preuve qu'elle n'était pas faite pour cela.

Pendant l'entretien, lorsqu'elle décrit son collectif comme un « safe space », elle reconnaît que cette protection a influencé comment elle voit les inégalités de la scène. Pendant longtemps, elle était entourée de garçons qui la respectaient et l'encourageaient à prendre de la place. Ce n'est que plus tard qu'elle s'est rendu compte que d'autres femmes n'avaient pas nécessairement ce type de groupe autour d'elles. La confiance qu'elle reçoit est précieuse, mais elle est aussi liée à un contexte particulier.

P4 raconte une entrée différente. À la question de savoir si elle a dû prouver davantage ses compétences, elle répond seulement : « Pas vraiment, comme je viens du live, j'ai été plutôt respectée. »⁸⁴ Je n'ai pas de scène ni d'exemple permettant de comprendre ce respect. Sa formation musicale, son parcours dans les concerts ou les personnes avec lesquelles elle travaillait ont peut-être joué un rôle. Le questionnaire étant incomplet, je ne pourrai pas aller beaucoup plus loin. Je garde sa réponse parce qu'elle empêche de raconter une entrée identique pour toutes les femmes : P4 semble arriver dans le DJing avec une reconnaissance déjà acquise ailleurs.

À l'autre bout de la trajectoire, P3 écrit qu'elle choisit désormais les espaces dans lesquels elle accepte de jouer. Elle vérifie les valeurs du lieu et l'existence d'un code de conduite. Elle refuse d'être programmée comme une « femme noire mise en vitrine ». Elle présente aussi son réseau comme une « carte de visite » qu'elle utilise pour soutenir d'autres artistes FLINTA.⁸⁵

Dans mon premier mémo, j'avais surtout retenu la force de ces refus : « sélectionner les espaces », « refuser la tokenisation », « collectiviser sa visibilité ». En reprenant sa réponse complète, je remarque davantage la position depuis laquelle elle peut parler. P3

⁸⁴ P4, réponses écrites en français. Le questionnaire étant partiellement rempli, cette réponse n'a pas pu être développée par une relance.

⁸⁵ P3, réponses écrites en anglais, traduites par mes soins. FLINTA désigne ici les femmes, lesbiennes et personnes intersexes, non binaires, trans et agenres. Le format écrit n'a pas permis de demander à P3 des exemples précis des possibilités ouvertes à d'autres artistes.

explique qu'elle est financièrement indépendante grâce à plusieurs activités : ses DJ sets, mais aussi la création sonore, la radio, les archives et la curation. Elle dispose d'un management et d'un réseau construit sur une longue période. Cela ne rend pas ses refus moins politiques. Mais tout le monde ne peut pas les formuler depuis la même position. Refuser une date n'a pas les mêmes conséquences lorsqu'elle constitue le seul revenu possible du mois ou lorsqu'elle s'inscrit parmi plusieurs activités rémunérées. J'ignore si P3 pouvait poser les mêmes exigences au début de son parcours, et ses réponses écrites ne disent pas ce que cette liberté lui avait coûté avant de devenir possible.

P6 raconte lui aussi des refus. Il explique avoir décliné deux dates très bien rémunérées parce qu'elles entraient en conflit avec son engagement en faveur de la Palestine. Selon son récit, la discussion s'est terminée par une dispute avec le promoteur. Il rapporte que des organisateur·ices l'ont empêché de poursuivre un set après une introduction politique. Il parle de censure.⁸⁶ Je ne dispose pas de la version des organisateur·ices. Ce que son texte fait apparaître, c'est la place qu'il donne à la cohérence politique dans sa présentation en tant qu'artiste. Je n'ai pas l'intention de discuter la position politique de P6, mais plutôt ce qu'elle produit dans l'espace de performance. Le booth se transforme en endroit où il choisit ce qu'il accepte de représenter et ce qu'il refuse de laisser entrer dans sa pratique.

La même fermeté apparaît lorsqu'il parle des autres DJs. À une question portant sur les efforts nécessaires pour être reconnu·e, P6 répond en parlant du bouton *sync*, des sets prémixés et de musicien·nes qui deviendraient DJs sans avoir fait leurs années d'apprentissage. Il écrit : « Le DJ est une chose sérieuse. »⁸⁷ Sa réponse ne m'apprend pas directement comment il comprend les inégalités de genre. Mais elle me renseigne sur la frontière qu'il trace entre le travail qu'il respecte et les pratiques qu'il considère comme des postures.

⁸⁶ P6, réponses écrites au guide d'entretien, en italien, 2026, traduction de l'autrice. Concernant les refus de dates : « Nel 2014 mi proposero due date a **** sul genere ***** , pagate benissimo con hotel e viaggi...la mia risposta fu concisa e netta "Free Palestine" ovviamente litigai con il promoter che mi bloccò sui social. » Concernant l'événement en 2024 : « Ho quindi remixato tracce, con frasi di politici antisionisti, creato un'introduzione con la mia voce dove spiego l'accaduto, denunciando Israele di esserne il responsabile, citandone le fonti...insomma un'introduzione talmente scomododa [sic] che mi ha fatto censurare [sic] su un palco importante il **** 2024, gli organizzatori mi hanno impedito di continuare. » Les circonstances sont rapportées depuis le point de vue de P6.

⁸⁷ P6, réponses écrites au questionnaire ouvert, en italien, 2026, traduction de l'autrice. Original : « Il problema sta che è diventato troppo semplice farlo in modalità base, tasto Sync, collegamento rekordbox diretto e spotify, e per chi è disonesto addirittura premixati con addirittura il mixer spento. » P6 évoque la « gavetta », terme italien désignant ici les années d'apprentissage et les expériences modestes précédant une reconnaissance professionnelle : « senza averne fatto per nulla gavetta ». Il conclut : « Il Dj è cosa seria, è come studiare chitarra tutti i giorni per decenni, stessa cosa nulla di meno. » Traduction de l'autrice.

La question de la frontière entre compétence et apparence a déjà été abordée à propos de P3. Dans cette section, elle importe surtout pour comprendre que le *gatekeeping* peut être produit par des programmeur·ices ou des institutions, mais aussi par des artistes qui participent à la définition de ce qui est considéré comme une pratique légitime.

J'ai déjà discuté, dans la section précédente, de ce que ce jugement produit lorsqu'il porte sur les vêtements et le corps des femmes. Ici, une autre question apparaît : qu'est-ce qui m'autorise à décider qu'une personne travaille réellement et qu'une autre se contente de son image ? Je n'ai pas assisté à leurs répétitions. Je ne connais pas toujours leur parcours ni les contraintes de leur performance. Ma pratique de DJ m'aide à repérer certains gestes techniques, mais elle ne me donne pas accès à tout. Je ne veux pas en conclure qu'il faudrait renoncer à tout critère. Le travail technique existe. La préparation, la recherche musicale et la capacité à réagir à un problème ont des conséquences concrètes pendant un set. Mais l'histoire de P1 rend la frontière moins stable. Elle aussi a commencé en faisant des erreurs. La différence est qu'un groupe lui a permis de ne pas rester enfermée dans l'image de la débutante qui avait raté sa transition.

La notion de « légitimité kinesthésique » de Samantha Parsley m'aide à comprendre comment la compétence devient peu à peu visible dans les gestes, la posture et la manipulation du matériel.⁸⁸ Elle explique moins bien ce qui se passe avant cette aisance. C'est justement là que les récits de P1 et P4 déplacent mon interprétation : la compétence visible dépend des possibilités de poursuivre cette pratique. Avant d'avoir l'air légitime, il faut avoir eu le temps d'apprendre. Il faut aussi que les personnes présentes acceptent que l'on hésite encore. Dans le cas de P1, cette permission vient du collectif. Pour P4, une reconnaissance professionnelle acquise dans la musique live semble avoir bénéficié à son entrée dans le DJing. Cette reconnaissance antérieure paraît lui avoir fourni une forme de crédibilité transférable, même si son récit ne donne pas assez d'éléments pour en préciser exactement les mécanismes. P8, quant à lui, cite une invitation comme un moment qui l'a encouragé à continuer.

On ne peut séparer les artistes qui subissent le *gatekeeping* de celles qui le produisent. P3 refuse d'être réduite à une présence symbolique, soutient d'autres artistes, puis retire elle-même toute crédibilité à certaines femmes DJs. P6 accepte de perdre des occasions pour

⁸⁸ Samantha Parsley, « Feeling Your Way as an Occupational Minority: The Gendered Sensilisation of Women Electronic Music Artists », *Management Learning*, vol. 53, no 4, 2022, p. 697-717.

défendre ses positions, mais parle durement de celles et ceux qui n'ont pas suivi le même apprentissage que lui. De mon côté, je cherche à obtenir des programmations, j'en donne parfois à d'autres et je porte aussi des jugements sur les artistes que je regarde.

La réponse de P8 ne me donne pas assez d'éléments pour savoir si j'ai fait un choix juste. Elle fait apparaître une question que je n'avais pas notée au moment de l'événement : lorsque je dispose d'un temps de scène à attribuer, qui me paraît déjà prêt·e à l'occuper ? Et qu'est-ce que j'accepte encore comme hésitation ou comme erreur chez une personne qui débute ? Je n'ai pas conservé assez de traces de mes propres décisions de programmation pour y répondre. Pour l'instant, je peux seulement reconnaître que je ne suis pas extérieure à ces frontières.

Conclusion générale : Le Dj booth ne devient jamais tout à fait le mien

Au début de ce mémoire, j'écrivais qu'au moment où je commencerais à jouer, le booth deviendrait le mien. Je comprends aujourd'hui cette phrase autrement. Jouer implique bien de prendre place, de faire fonctionner l'espace et d'y exercer une forme de contrôle. Mais cette appropriation reste toujours partielle : elle dépend du matériel, du public, des équipes, des réseaux professionnels et des normes qui définissent qui peut être reconnu·e comme légitime dans cet espace. Le booth devient mien le temps du set, sans jamais m'appartenir complètement.

Je ne formulerais plus cette phrase exactement de la même manière aujourd'hui. Pendant mon set, je suis responsable de la musique. Je choisis les morceaux, je touche aux machines et je décide de la direction à prendre. Pourtant, l'espace ne m'appartient jamais complètement. Son organisation matérielle, les interactions qui s'y déroulent et les individus qui peuvent ou non intervenir limitent la maîtrise que j'ai de cet espace. Il m'arrive ainsi d'avoir le contrôle du son sans avoir entièrement le contrôle de ce qui se passe autour de moi.

En commençant ce travail, le DJ booth m'était tellement familier que je le décrivais à peine. J'y ai joué de nombreuses fois. Je savais comment vérifier le matériel, où poser mes affaires et vers qui me tourner en cas de problème. Je pensais donc connaître cet espace. En reprenant mes souvenirs et les récits recueillis, je me suis rendu compte que le connaître comme DJ ne signifiait pas encore l'avoir regardé comme un lieu de travail. Une intrusion dans le booth, une table trop haute, une panne ou une intervention technique peuvent sembler être des détails autour de la performance. Pourtant, ils modifient concrètement le cadre de travail. Cela ne signifie pas que chaque problème technique ou chaque intrusion relève du genre. Ce qui m'intéresse davantage maintenant, c'est ce qui se passe autour de ces scènes : qui est cru, qui doit se justifier, qui peut intervenir et qui se permet de toucher au matériel sans demander.

Je demandais, au départ, comment le DJ booth participe à la fabrication, à la négociation et à la contestation des rapports de genre. L'analyse m'amène à ne plus considérer ces trois mouvements comme des étapes séparées : ils peuvent se produire dans une même scène, à travers l'organisation matérielle du booth, les regards qui s'y portent, les circonstances dans lesquelles une compétence est reconnue et celles et ceux qui peuvent ou non intervenir dans cet espace. En reprenant l'ensemble du matériau, quatre résultats se démarquent.

Premièrement, le DJ booth est un espace matériel dont l'organisation et l'accès participent aux possibilités d'exercer une compétence, de la rendre visible et de la faire reconnaître. Deuxièmement, la visibilité est ambivalente et constitue une ressource professionnelle, puisqu'elle peut favoriser la reconnaissance, mais elle peut aussi déplacer l'attention du travail musical vers le corps, l'apparence ou certains signes de présence. Les récits recueillis montrent cependant que cette visibilité n'a pas toujours le même sens. Au Maroc, il m'est arrivé de recevoir des encouragements précisément parce que j'étais une femme derrière les platines. Je suis reconnue comme DJ, mais aussi comme une présence qui paraissait rare. Cette situation me rappelle simplement qu'être remarquée comme femme peut prendre des significations très différentes selon le lieu et le public présent.

Troisièmement, la légitimité ne repose pas que sur une compétence individuelle déjà acquise : elle dépend aussi de la possibilité d'apprendre, d'hésiter, de se tromper, d'être soutenu·e et de continuer à occuper le booth. P4 écrit qu'elle n'a pas vraiment eu besoin de faire ses preuves parce qu'elle venait déjà de la musique live. Sa réponse est courte et je n'ai

pas pu lui demander ce qui, dans ce parcours, lui avait donné cette crédibilité. Elle suffit néanmoins à empêcher l'idée que toutes les femmes entreraient dans le booth avec le même doute ou rencontreraient les mêmes obstacles.

P1 m'a surtout fait comprendre l'importance du cercle artistique présent avant même les premières programmations. Elle raconte comment son collectif l'encourageait et relativisait ses erreurs. Quand une transition se passait mal, ses amis lui disaient que ce n'était pas aussi grave qu'elle le pensait. Elle pouvait apprendre sans que chaque faute confirme qu'elle n'avait pas sa place. Ce droit à l'erreur n'était pas contenu dans le matériel. Il venait du groupe qui l'entourait.

Enfin, les frontières de la légitimité sont relationnelles et circulantes, et les personnes qui les subissent peuvent aussi, selon les situations, contribuer à les reproduire, à les négocier ou à les déplacer. Je ne cherche pas à répartir les participant·es entre celles et ceux qui subissent le gatekeeping et celles et ceux qui l'exercent. Une même personne peut être mise en doute dans un lieu, soutenue dans un autre et juger ensuite la pratique d'un·e collègue. P3 peut chercher à être reconnue comme professionnelle tout en portant elle-même un jugement sur certaines pratiques. P6 trace une frontière entre les pratiques qu'il considère comme légitimes et celles qu'il juge insuffisamment travaillées. Et P8 m'a renvoyée à ma propre place dans ces mécanismes : je peux chercher à être reconnue et programmée, mais aussi contribuer moi-même à donner une place à quelqu'un.

Cette dernière situation m'a particulièrement intéressée parce qu'elle m'a obligée à regarder autrement un geste que je pensais trop ordinaire pour être analysé. Donner une opportunité à quelqu'un, proposer une date ou simplement dire à une personne qu'elle peut essayer, ce n'est pas la même chose que décider seule de sa carrière. Mais cela peut quand même contribuer à donner une place à quelqu'un. Je ne sais pas aujourd'hui quels critères j'avais réellement en tête lorsque j'ai proposé cette opportunité à P8. Je sais seulement qu'à ce moment-là, je n'étais plus uniquement celle qui attendait d'être programmée. Je pouvais aussi, à mon échelle, participer à donner une place.

L'enquête reste limitée par la taille et l'hétérogénéité du corpus, l'absence de programmeur·ices et la reconstruction rétrospective d'une partie du matériau autoethnographique. Elle ne permet pas de généraliser les résultats à l'ensemble des scènes

électroniques. Elle donne plutôt à voir, à partir de situations précises, la diversité des vécus autour d'un même espace professionnel.

Avec ce corpus, je peux aujourd'hui répondre à ma question de recherche, sans prétendre apporter une réponse définitive. Le DJ booth participe à la construction et à la négociation des rapports de genre moins parce qu'il produirait mécaniquement une expérience genrée que parce qu'il organise une série de relations dans lesquelles les corps, les compétences, les apparences et les appartenances professionnelles sont rendus plus ou moins visibles et légitimes. Les rapports de genre peuvent ainsi s'y reproduire, mais aussi y être négociés ou contestés. Son organisation matérielle, les interactions avec le public et les équipes ainsi que les possibilités de visibilité et les mécanismes d'accès aux opportunités contribuent ensemble à déterminer qui peut occuper cet espace, qui est reconnu-e comme légitime et dans quelles circonstances.

Je ne termine pas ce mémoire en sachant exactement ce qu'est un booth genré. Je formule plutôt la question autrement : à quels moments, dans quelles relations et pour quelles personnes le genre devient-il important dans cet espace ? Dans certaines configurations, habiter le DJ booth peut ainsi constituer une pratique profondément genrée. Cette réponse est moins définitive que celle que j'imaginais au début, car elle correspond davantage à ce que les contributions recueillies et mon propre vécu me donnent réellement à affirmer.

La prochaine fois que je monterai dans un booth, je vérifierai probablement les mêmes choses qu'avant : les lecteurs, le mixer, le casque et le retour sonore. Je chercherai mon premier morceau et je regarderai où en est la personne qui joue avant moi. Je ne serai pas en train d'analyser chacun de mes gestes.

Je sais maintenant que le set ne repose pas que sur la personne visible derrière les machines, mais dépend aussi de celles et ceux qui ont installé l'espace, qui en respectent ou en franchissent les limites, qui accordent leur confiance, qui relativisent une erreur, qui regardent une artiste comme une exception ou comme une professionnelle, et qui décident ensuite ce qu'ils ou elles retiendront de la performance. Mais je ne regarderai plus le booth tout à fait comme avant, car pendant que la musique continue, toutes ces relations restent présentes, même lorsqu'elles ne s'entendent pas.

Bibliographie

ATTWOOD, Feona, 2006, « Sexed Up: Theorizing the Sexualization of Culture », *Sexualities*, vol. 9, no 1, p. 77-94. DOI : <https://doi.org/10.1177/1363460706053336>.

BAYM, Nancy K., 2018, *Playing to the Crowd: Musicians, Audiences, and the Intimate Work of Connection*, New York, New York University Press.

BICCHIERI, Cristina, 2017, *Norms in the Wild: How to Diagnose, Measure, and Change Social Norms*, New York, Oxford University Press. DOI : <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780190622046.001.0001>.

BOURDIEU, Pierre, 2001, *Science de la science et réflexivité*, Paris, Raisons d’agir.

BRIGHENTI, Andrea Mubi, 2007, « Visibility: A Category for the Social Sciences », *Current Sociology*, vol. 55, no 3, p. 323-342. DOI : <https://doi.org/10.1177/0011392107076079>.

BUTLER, Judith, 2005, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l’identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.

CHARMAZ, Kathy, 2014, *Constructing Grounded Theory*, 2e éd., Londres, SAGE.

COLLINS, Patricia Hill et Sirma BILGE, 2020, *Intersectionality*, 2e éd., Cambridge, Polity Press.

ELLIS, Carolyn, Tony E. ADAMS et Arthur P. BOCHNER, 2011, « Autoethnography: An Overview », *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, vol. 12, no 1. DOI : <https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>.

FOROUGH, Hamid, Micki EISENMAN et Samantha PARSLEY, 2026, « Old Skool Spinning and Syncing: Memory, Technologies, and Occupational Membership in a DJ Community », *Journal of Management Studies*, vol. 63, no 4, p. 1807-1836. DOI : <https://doi.org/10.1111/joms.13086>.

GADIR, Tami, 2017, « Forty-Seven DJs, Four Women: Meritocracy, Talent, and Postfeminist Politics », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 9, no 1, p. 50-72. DOI : <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2017.09.01.03>.

GADIR, Tami, 2024, « Creative Utility, Technology, and Gender: Individualism and the Business of DJing », dans Luis-Manuel GARCIA-MISPIRETA et Robin JAMES (dir.), *The Oxford Handbook of Electronic Dance Music*, Oxford, Oxford University Press. DOI : <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780190093723.013.27>.

GILL, Rosalind, 2009, « Beyond the “Sexualization of Culture” Thesis: An Intersectional Analysis of “Sixpacks”, “Midriffs” and “Hot Lesbians” in Advertising », *Sexualities*, vol. 12, no 2, p. 137-160. DOI : <https://doi.org/10.1177/1363460708100916>.

HARAWAY, Donna, 1988, « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, vol. 14, no 3, p. 575-599. DOI : <https://doi.org/10.2307/3178066>.

HESMONDHALGH, David et D. Bondy Valdovinos KAYE, 2025, « What Do Musicians Think of Digital Platforms? », *Popular Music*, vol. 44, no 1, p. 43-61. DOI : <https://doi.org/10.1017/S026114302500025X>.

LEFEBVRE, Henri, 1974, *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.

MASSEY, Doreen, 1994, *Space, Place and Gender*, Cambridge, Polity Press.

MCMULLIN, Caitlin, 2023, « Transcription and Qualitative Methods: Implications for Third Sector Research », *VOLUNTAS: International Journal of Voluntary and Nonprofit Organizations*, vol. 34, no 1, p. 140-153. DOI : <https://doi.org/10.1007/s11266-021-00400-3>.

MONTANO, Ed, 2013, « Ethnography from the Inside: Industry-Based Research in the Commercial Sydney EDM Scene », *Dancecult: Journal of Electronic Dance Music Culture*, vol. 5, no 2, p. 113-130. DOI : <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2013.05.02.06>.

PARSLEY, Samantha, 2022, « Feeling Your Way as an Occupational Minority: The Gendered Sensilisation of Women Electronic Music Artists », *Management Learning*, vol. 53, no 4, p. 697-717. DOI : <https://doi.org/10.1177/13505076221091625>.

PARSLEY, Samantha, 2025, *Minor Keys: Gender, Inequality and Work in Electronic Music*, Bristol, Bristol University Press.

PARSLEY, Samantha, 2026, « Feminine Subjectivities: Gender in Electronic Music Production and Performance », dans Hillegonda C. RIETVELD et Toby YOUNG (dir.), *The Cambridge Companion to Electronic Dance Music*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 313-336. DOI : <https://doi.org/10.1017/9781009215817.017>.

PARSLEY, Samantha et Marjana JOHANSSON, 2026, « A Slog, a Push and a Labour of Love: How Women Electronic Music Artists Navigate Gendered In/Visibility in a Creative Industry through “Ameliorative Work” », *Organization*, vol. 33, no 5, p. 688-709. DOI : <https://doi.org/10.1177/13505084251348689>.

RUDNICKI, Konrad, Timon MURRATH et Karolien POELS, 2026, « The Relation Between DJs’ Behavior and Their Audience’s Positive Affect and Perception of the Show: A Field Study in Electronic Dance Music Clubs », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 44, no 1, p. 82-100. DOI : <https://doi.org/10.1177/02762374251340660>.

SALMONS, Janet E., 2021, *Doing Qualitative Research Online*, 2e éd., Londres, SAGE.

SCHAAP, Julian, Michaël BERGHMAN et Thomas CALKINS, 2023, « Attractive People Make Better Music? How Gender and Perceived Attractiveness Affect the Evaluation of Electronic Dance Music Artists », *Empirical Studies of the Arts*, vol. 41, no 1, p. 284-303. DOI : <https://doi.org/10.1177/02762374221118526>.

SCOTT, Joan W., 1986, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, no 5, p. 1053-1075.

TAYLOR, Iain A., Sarah RAINE et Craig HAMILTON, 2021, « Crisis as a Catalyst for Change: COVID-19, Spatiality and the UK Live Music Industry », *IASPM Journal*, vol. 11, no 1, p. 6-21. DOI : [https://doi.org/10.5429/2079-3871\(2021\)v11i1.3en](https://doi.org/10.5429/2079-3871(2021)v11i1.3en)

VAN NES, Fenna, Tineke ABMA, Hans JONSSON et Dorly DEEG, 2010, « Language Differences in Qualitative Research: Is Meaning Lost in Translation? », *European Journal of Ageing*, vol. 7, p. 313-316. DOI : <https://doi.org/10.1007/s10433-010-0168-y>.

Annexes

Annexe 1 : Guide d'entretien (avant feedback du promoteur)

Comment les normes de genre et de sexualisation influencent-elles la performance, la perception et les opportunités des DJs dans l'espace du DJ booth ?

Bonjour ! Je m'appelle Soumaya Laghiti, je suis artiste sonore, DJ et productrice. Je mène actuellement des entretiens dans le cadre de mon mémoire de Master en études de genre, consacré au DJ booth comme espace professionnel et genré.

Je cherche à comprendre comment les DJs vivent le booth au-delà de sa fonction technique : comment ils et elles l'occupent, interagissent avec le public, gèrent leur visibilité, construisent leur légitimité et composent avec les attentes du milieu musical.

Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses : je m'intéresse à vos expériences personnelles et à vos réflexions. Toutes les informations peuvent être traitées de manière confidentielle et anonymisées si vous le souhaitez.

Votre point de vue serait très précieux pour cette recherche. Merci d'avoir pris le temps de considérer cette invitation !

Merci d'envoyer vos réponses à :

*****@[gmail.com](mailto:*****@gmail.com)

1. TRAJECTOIRE ET POSITIONNEMENT

- Est-ce que tu peux me raconter ton parcours dans le DJing ?
- Comment tu définirais ta place aujourd'hui dans la scène ?
- Dans quels types d'espaces tu joues (clubs, festivals, underground, etc.)
- Est-ce que tu dirais que ton identité (genre, style, image) fait partie de ton projet artistique ?

2. LE DJ BOOTH COMME ESPACE

- Quand tu es dans le booth, qu'est-ce qui compte pour toi ?
- Est-ce que tu dirais que tu "performes" quelque chose au-delà de la musique ?

- Est-ce que tu es conscient·e de ton corps, de ton attitude, de ton image pendant que tu mixes ? Tu peux me décrire une situation concrète ?

3. VISIBILITÉ ET IMAGE

- Est-ce que tu penses que l'image joue un rôle dans le DJing aujourd'hui ?
- Est-ce que tu as déjà eu des retours sur ton apparence ou ta présence ? Par qui ?
- Est-ce que tu penses qu'on regarde autant qu'on écoute un DJ ?

4. PERCEPTION ET REGARD

- Est-ce que tu as déjà eu l'impression d'être perçu·e d'une certaine manière avant même de jouer ?
- Est-ce que certaines attentes sont projetées sur toi ?
- Est-ce que tu penses que ces attentes varient selon les personnes ?

5. SEXUALISATION

- Est-ce que tu as déjà été confronté·e à des situations où ton corps ou ton apparence étaient mis en avant ? Tu peux me raconter un moment précis ?
- Est-ce que tu penses que certains types de DJs sont davantage sexualisés ?
- Est-ce que tu as déjà ressenti une tension entre ton image et ta musique ?

6. GENRE ET INÉGALITÉS

- Est-ce que tu penses que le genre influence la manière dont les DJs sont perçus ?
- Est-ce que tu observes des différences entre hommes, femmes, personnes trans et non binaire ? Tu aurais un exemple concret ?
- Est-ce que certaines personnes doivent "faire plus" pour être reconnues ? Tu l'as vécu ou observé ?

7. INDUSTRIE ET BOOKING

- Selon toi, qu'est-ce qui fait qu'un DJ est booké aujourd'hui ?

- Est-ce que l'image joue un rôle dans les opportunités ?
- Quel rôle jouent Instagram / réseaux sociaux ?

8. STRATÉGIES INDIVIDUELLES

- Est-ce que tu fais attention à ton image volontairement ?
- Est-ce que tu adaptes ta manière de te présenter selon les contextes ?
- Est-ce que tu as déjà essayé de jouer avec certaines attentes ou au contraire de les éviter ?

9. TENSIONS ET CONTRADICTIONS

- Est-ce que tu ressens parfois une contradiction entre ce que tu veux faire artistiquement et ce qu'on attend de toi ?
- Est-ce que tu as déjà dû faire des compromis ?

Question de plus

Dj Femme cisgenre :

Est-ce que tu as déjà senti que ton apparence prenait le dessus sur ta musique ?
Est-ce que tu as déjà été sous-estimée ou au contraire sur-visibilisée ?

Dj Homme cisgenre :

Est-ce que tu penses que ton genre t'a facilité certaines choses ?
Est-ce que tu penses à ton apparence autant que certaines collègues ?

Dj Trans/non binaire :

Est-ce que ton identité influence la manière dont tu es perçu-e dans le booth ?
Est-ce que tu adaptes certaines choses selon les contextes ?

Annexe 2 : Guide d'entretien (actualisé après feedback du promoteur)

1. Parcours et trajectoire professionnelle

- Peux-tu me raconter ton parcours jusqu'à aujourd'hui ?
- Comment es-tu devenu·e DJ ?
- Quels ont été les moments ou expériences qui ont marqué ton évolution ?
- Dans quels types de lieux joues-tu le plus souvent (clubs, festivals, soirées indépendantes, etc.) ?
- Comment décrirais-tu aujourd'hui ta place dans cette scène ?

2. Habiter le DJ booth

- Quand tu entres dans le DJ booth, qu'est-ce qui change pour toi ?
- Peux-tu me décrire concrètement ce que tu ressens pendant un set ?
- Qu'est-ce qui attire le plus ton attention lorsque tu mixes ?
- Avec le temps, as-tu appris certaines manières d'occuper cet espace ?
- As-tu le sentiment qu'il existe des codes implicites sur la manière dont un·e DJ devrait se comporter dans le booth ?

3. Le corps et la présence scénique

- Est-ce que tu réfléchis à la manière dont tu te tiens ou te déplace lorsque tu mixes ?
- Avec l'expérience, est-ce que ta manière d'être dans le booth a évolué ?
- Est-ce que certaines personnes t'ont déjà fait des remarques sur ton attitude ou ta présence sur scène ?
- Est-ce que tu distingues le fait de jouer de la musique et le fait d'être "présent·e" devant un public ?

4. Les regards et la visibilité

- Lorsque tu mixes, as-tu le sentiment d'être observé·e ? Par qui ?
- À ton avis, que remarquent les gens en premier lorsqu'ils regardent un DJ ?
- As-tu déjà eu l'impression que certaines personnes se faisaient une idée de toi avant même d'avoir entendu ta musique ?
- Comment les réseaux sociaux, les vidéos ou les photographies influencent-ils ton travail ou ta manière de te présenter ?

5. Apparence et interprétation de la performance

- T'est-il déjà arrivé que des commentaires portent davantage sur ton apparence que sur ta performance musicale ?
- Peux-tu me raconter une situation où tu as eu le sentiment que l'image prenait le dessus sur la musique ?
- As-tu déjà observé ce type de situation concernant d'autres artistes ?
- Selon toi, quels éléments influencent la manière dont un public ou un professionnel interprète une performance ?

6. Reconnaissance et légitimité

- Qu'est-ce qui fait, selon toi, qu'une personne est considérée comme un·e "bon·ne DJ" ?
- As-tu déjà eu le sentiment de devoir prouver davantage tes compétences que d'autres ?

- Peux-tu me raconter une situation où tu t'es senti·e immédiatement reconnu·e, ou au contraire mis·e en doute ?
- Qui décide, selon toi, de la crédibilité d'un·e DJ : le public, les pairs, les programmeur·ices, les réseaux sociaux ou d'autres acteurs ?

7. Genre et expériences professionnelles

- En repensant à ton parcours, y a-t-il des situations où certaines caractéristiques personnelles ont influencé la manière dont tu étais accueilli·e ou évalué·e ?
- As-tu observé des différences de traitement entre artistes dans des situations comparables ?
- Si oui, à quoi attribues-tu ces différences ?
- Penses-tu que certaines personnes doivent faire davantage d'efforts pour être reconnues dans cette profession ? Pourquoi ?

8. Booking, industrie et réseaux sociaux

- Selon toi, qu'est-ce qui explique aujourd'hui qu'un·e DJ soit programmé·e ?
- Quelle importance accordes-tu à la réputation, à la technique, à l'image ou aux réseaux sociaux dans ce processus ?
- Est-ce que ces critères ont évolué depuis tes débuts ?
- As-tu déjà eu l'impression que ta visibilité en ligne influençait les opportunités qui t'étaient offertes ?

9. Stratégies, adaptations et résistances

- As-tu déjà adapté ta manière de te présenter selon les lieux ou les publics ?
- Fais-tu certains choix concernant ton apparence, ta communication ou ton attitude sur scène ?
- T'est-il arrivé de jouer avec certaines attentes ou, au contraire, d'essayer de les déjouer ?
- Y a-t-il des compromis que tu refuses de faire malgré les contraintes du milieu ?

10. Conclusion ouverte

- Si tu devais expliquer à quelqu'un ce que signifie réellement être DJ aujourd'hui, que dirais-tu ?
- Selon toi, qu'est-ce qui fait la valeur d'un·e DJ aujourd'hui ?
- Y a-t-il une expérience importante dont nous n'avons pas parlé et que tu souhaiterais partager ?

Annexe 3 : Mémos de cas

Note de lecture

Ces mémos ne sont pas des résumés complets des neuf contributions. Je les ai repris pour l'annexe en gardant ce qui a réellement servi à construire l'analyse : une trajectoire, une situation, une tension et, lorsque c'était nécessaire, une limite. Les noms civils et les noms d'artistes n'apparaissent pas. Les codes P1 à P9 correspondent au tableau présenté au chapitre 3.

Je ne leur ai pas donné exactement la même longueur. Les entretiens de P1 et P2 permettent de revenir sur des scènes plus développées. Le mémo de P4 reste plus court parce que le questionnaire est incomplet. Celui de P3 tient compte du fait qu'elle a reçu la première version, plus directement orientée vers le genre et la sexualisation. Les réponses en anglais et en italien sont restituées en français comme dans le mémoire ; pour l'italien, la réserve méthodologique indiquée au chapitre 3 reste valable.

- P1

Femme cisgenre · DJ et professionnelle de la culture, expérience longue · entretien en présence · français

Ce que je retiens : P1 est entrée dans le DJing au sein d'un groupe d'ami·es qui écoutait des disques, mixait et organisait des événements. Plus tard, son travail de programmation musicale et sa pratique de DJ « se nourrissaient vraiment l'une l'autre ». Ce réseau lui a ouvert des possibilités, mais il a surtout constitué un cadre dans lequel elle pouvait apprendre sans que chaque erreur devienne la preuve qu'elle n'avait pas sa place.

Situation centrale : Au début, elle pouvait préparer un set sur vinyle pendant deux mois puis vivre une transition ratée comme un échec beaucoup plus large : « Ah, j'ai foiré. » Ses ami·es lui répondaient que ce n'était pas aussi grave qu'elle le pensait. J'ai d'abord codé ce passage par « amortir l'erreur », puis par « collectiviser le droit d'apprendre ». Le groupe ne faisait pas disparaître l'erreur. Il lui permettait de continuer et d'apprendre à ne plus laisser immédiatement l'échec apparaître sur son visage, surtout dans un contexte où les sets peuvent être filmés.

Autres éléments utilisés : P1 dit être très concentrée pendant ses sets. Sur les vidéos, elle peut avoir l'impression de ne pas sourire alors qu'elle est prise par sa sélection. Elle essaie de ne pas trop penser à l'image qu'elle donne, parce que cela ajoute du stress. Elle raconte aussi que sa parole sur des questions techniques n'était pas toujours prise au sérieux tant qu'un technicien ne la confirmait pas. Enfin, son expérience de programmatrice rend visible le rôle du réseau et le doute qui peut

apparaître lorsqu'elle est la seule femme d'un line-up : a-t-elle été choisie pour sa musique ou parce qu'il fallait une femme ?

Prudence de lecture : L'entretien est long et mes relances participent à la manière dont le récit se construit. P1 passe aussi de sa place de DJ à celle de programmatrice ou de DJ accompagnant une autre artiste. Je ne traite donc pas ces situations comme un seul incident, ni comme si elles relevaient exactement du même rapport professionnel. Le « safe space » de ses débuts a compté dans sa confiance, mais elle précise elle-même que toutes les femmes ne disposent pas d'un tel groupe.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.1, 4.2, 4.4 et 4.5.

- P2

Femme cisgenre · DJ et animatrice radio · entretien en présence · français

Ce que je retiens : P2 relie le travail dans le booth au matériel, à l'accueil technique et à la possibilité de rester concentrée. Elle raconte être arrivée dans un lieu où l'installation ne correspondait pas à la fiche technique annoncée. Le problème ne venait pas d'elle, mais « on me demandait à moi de trouver des solutions ». Elle dit aussi qu'il lui est arrivé que des membres d'une équipe lui parlent de haut. Je garde ces propos comme un déplacement de responsabilité et comme une expérience répétée, sans reconstruire une scène plus précise qu'elle ne l'a fait.

Présence dans le booth : À ses débuts, on lui disait de sourire, de bouger et d'avoir l'air heureuse. Comme son visage devient sérieux lorsqu'elle se concentre, elle s'est parfois forcée à sourire. Avec le temps, elle s'est moins imposé cette obligation. Dans une autre salle, elle jouait dans la pénombre et distinguait peu à peu les corps qui commençaient à bouger. Elle ne regrettait pas de ne pas être sous les projecteurs : elle avait le sentiment que le public écoutait la musique sans attendre d'elle un spectacle visuel.

Situation centrale : Pendant un set, P2 se réjouit de voir le public danser sur un morceau des frères Rahbani. Un ami DJ lui répond : « Mais c'est normal, t'as vu la jolie robe que tu portes. » Elle continue à jouer et dit que son cerveau « occulte » d'abord la phrase. La remarque revient plusieurs jours plus tard, avec tout ce qu'elle avait laissé de côté : les morceaux cherchés, la préparation et le travail du set. Ce n'est pas le compliment sur la robe qui la gêne, mais le fait que la robe devienne l'explication de la réaction du public.

Tension et limite : Cette scène ne résume pas tout son rapport à l'apparence. P2 aime choisir ses vêtements et peut utiliser le booth comme un espace où montrer une autre facette d'elle-même. Elle dit ne pas avoir vécu de sexualisation particulière dans la communication des événements. Son

compte Instagram fonctionne par ailleurs comme une « vitrine » : elle publie davantage de vidéos où on la voit jouer afin que les programmeur·ices puissent comprendre son univers. Là encore, elle interprète les raisons de ses bookings ; elle n'a pas accès aux critères exacts des personnes qui la programment.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.1, 4.2, 4.3 et 4.4.

- P3

Femme cisgenre · artiste multidisciplinaire et DJ, expérience longue · réponses écrites · anglais · première version du questionnaire

Ce que je retiens : P3 décrit une pratique dans laquelle une partie du booth est préparée avant le set. Elle dispose d'un rider, arrive en avance, vérifie le son, pense à la hauteur de la table, à la largeur de la scène et à la lumière nécessaire pour voir le public. Elle insiste aussi sur la relation avec les technicien·nes et sur l'appui de son management. J'ai retenu « préparer les conditions du travail » et « stabiliser le booth ». Sa compétence apparaît moins comme une réaction improvisée que comme la possibilité d'anticiper et de négocier le cadre.

Poser une limite : Elle évoque des hommes qui se permettent de toucher une DJ, de venir se placer à côté d'elle ou de lui parler sans tenir compte du fait qu'elle travaille. Elle affirme qu'il faut pouvoir couper le son lorsque la situation l'exige : la musique peut être une arme, mais le silence aussi. Je garde cette réponse comme une limite qu'elle se dit prête à poser, pas comme la preuve qu'elle maîtrise toujours ce qui se passe autour d'elle.

Corps, image et choix des espaces : P3 parle d'un état de « transe » : son corps vibre, son esprit parcourt les transitions possibles et elle ne se reconnaît pas toujours lorsqu'elle regarde ensuite les vidéos. Elle veut voir le public sans être elle-même placée sous les projecteurs. Elle choisit aujourd'hui les lieux où elle joue, vérifie leurs valeurs et l'existence d'un code de conduite, et refuse d'être la « femme noire mise en vitrine ». Son réseau devient une « carte de visite » qu'elle utilise aussi pour soutenir d'autres artistes FLINTA.

Tension et limite : Cette capacité de refus est liée à une position précise. P3 vit de plusieurs activités artistiques, dispose d'un management et d'un réseau construit sur une longue période. Je ne sais pas si elle pouvait poser les mêmes exigences au début de son parcours. Son texte contient aussi un jugement très dur sur de supposées « fausses femmes DJs » associées à une image sexualisée. Ce passage m'a obligée à regarder le gatekeeping qu'une artiste peut elle-même reproduire, et à revoir mes propres jugements sur les DJs dont l'image est très visible.

Conditions du matériau : La réponse est écrite dans un style très travaillé et donne parfois accès à une présentation publique de son identité artistique plus qu'à une scène précisément située. P3 a reçu la première version du questionnaire, qui nommait directement le genre, la sexualisation et les inégalités. Je ne présente donc pas ces thèmes comme s'ils étaient tous apparus spontanément, et l'absence de relance ne permet pas de préciser certains exemples.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.1, 4.2, 4.3 et 4.5.

- **P4**

Femme cisgenre · musicienne et DJ, pratique plus récente · réponses écrites · français

Ce que je retiens : P4 vient de la musique live. Elle distingue le concert, où elle se sent entièrement plongée dans l'interprétation et où le public suit ce qu'elle propose, du DJ set, où elle cherche davantage à lire l'ambiance pour adapter sa sélection. Elle se dit parfois consciente de son corps, mais essaie surtout de rester naturelle ; l'expérience lui permet d'être plus à l'aise avec le public.

Passage décisif : À la question de savoir si elle a dû prouver davantage ses compétences, elle répond : « Pas vraiment, comme je viens du live, j'ai été plutôt respectée. » Cette phrase courte m'empêche de raconter une entrée identique pour toutes les femmes. Elle suggère qu'une crédibilité acquise dans une autre pratique musicale peut être transférée vers le DJing.

Limite : Une grande partie du questionnaire n'a pas été remplie et je n'ai pas relancé P4. Je ne dispose donc ni d'une scène ni d'un exemple permettant de comprendre ce qui, dans son parcours, a produit ce respect. Je garde l'hypothèse d'une crédibilité transférable, sans en faire une explication certaine.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.2 et 4.5.

- **P5**

Homme cisgenre · DJ et producteur · réponses écrites · anglais

Ce que je retiens : P5 associe le booth à la confiance d'essayer des choses en direct, à l'énergie du public et au plaisir de partager de nouveaux sons. Il considère toutefois que l'apparence, les connexions et les chiffres des réseaux sociaux prennent aujourd'hui trop de place. Selon lui, « la musique vient en dernier » dans certains bookings, alors que la technique et la production devraient passer avant le reste.

Tension du récit : Il refuse de poser pour les réseaux, dit qu'il n'existe qu'une seule version de lui-même et ne veut pas devenir « esclave des réseaux sociaux ». Dans le même temps, il porte un jugement sévère sur des artistes émergent-es qui travailleraient davantage leur tenue que leur musique. Sa réponse rejoint donc la frontière entre travail et apparence que j'ai rencontrée ailleurs, mais elle reste formulée de manière générale.

Place dans l'analyse : Je n'ai finalement pas cité directement P5 dans le chapitre 4. Ses réponses recoupaient plusieurs fils déjà présents dans des situations plus détaillées, sans apporter une situation assez précise pour déplacer l'analyse. Je conserve ce mémo afin de rendre visible ce choix plutôt que de faire disparaître sa contribution du corpus.

Non cité directement dans le chapitre 4 ; contribution conservée dans le corpus et dans le travail de comparaison.

- P6

Homme cisgenre · DJ et producteur, expérience longue · réponses écrites · italien

Ce que je retiens : P6 décrit le booth comme une « bulle temporelle ». Il peut, selon lui, mixer six heures sans ressentir le moindre effort. Quelques lignes plus loin, il raconte qu'il danse et transpire au point de devoir parfois changer de tee-shirt en se cachant derrière la console. Il prévoit des essuie-mains et beaucoup d'eau. J'avais d'abord lu une contradiction entre l'absence de fatigue et les traces très concrètes de l'effort. Je retiens plutôt un décalage : le corps travaille, tandis que l'attention est absorbée ailleurs.

Image et signature : Pendant une période, P6 a utilisé une tenue de scène récurrente, intégrée à un personnage choisi. Dans le même questionnaire, il raconte qu'un ami musicien aveugle a reconnu son set et lui a fait comprendre qu'il possédait une signature sonore. La tenue et la signature musicale existent ensemble : une image reconnaissable ne remplace pas nécessairement le travail du son.

Refus et frontières : P6 rapporte avoir refusé des dates bien rémunérées pour rester cohérent avec son engagement politique. Il raconte aussi qu'en 2024, des organisateur-ices l'ont empêché de poursuivre après une introduction politique ; il parle de censure. Je ne dispose pas de leur version. Ce passage m'intéresse pour la manière dont le booth devient un lieu où il décide ce qu'il accepte de représenter. La même fermeté apparaît dans son jugement sur le bouton sync, les sets prémixés et l'absence d'années d'apprentissage : « Il Dj è cosa seria. » Il trace ainsi lui-même une frontière entre les pratiques qu'il juge légitimes et les autres.

Conditions du matériau : La réponse est en italien. Les passages ont été traduits avec une aide automatisée, sans vérification par une personne italophone. Je m'appuie donc sur leur sens général et je n'utilise pas une nuance de vocabulaire comme base d'une interprétation. Les événements politiques sont rapportés depuis le seul point de vue de P6.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.2, 4.3 et 4.5.

- P7

Homme cisgenre · DJ semi-professionnel · réponses écrites · français

Ce que je retiens : P7 dispose encore de peu d'expériences scéniques et décrit un accueil généralement correct. En devenant plus à l'aise avec les tables de mixage, il s'est aussi senti plus libre de bouger derrière les platines. Cette réponse ramène la prise de place à quelque chose d'ordinaire : la familiarité avec les machines, la répétition et la diminution progressive du stress. Elle m'empêche de présenter chaque entrée dans le booth comme une conquête ou un conflit.

Pendant le set : Il parle d'un mélange d'exaltation et de stress, lié à la réaction du public et au fonctionnement des machines. Quand tout marche, il décrit un « shoot de dopamine ». Quand quelque chose se dérègle, il peut au contraire se refermer et perdre le goût de poursuivre. Comme il ne rattache pas cette réponse à une performance précise, je ne sais pas ce que « se refermer » produit concrètement dans son set.

Visibilité numérique : P7 a commencé à jouer sans compte Instagram. Il estime que les propositions se sont multipliées après la création de sa page, devenue son principal outil pour obtenir des dates, tout en disant qu'il maîtrise mal l'« instagram ». Il préférerait consacrer ce temps à la recherche musicale et craint qu'un nombre limité d'abonné·es soit lu comme un manque de crédibilité. Son récit associe les réseaux à de nouvelles opportunités, mais ne permet pas d'isoler leur effet de celui des rencontres et de l'expérience accumulée au même moment.

Mobilisé dans le mémoire : sections 4.1, 4.2 et 4.4.

- P8

Homme cisgenre · DJ et producteur émergent · réponses écrites · anglais

Ce que je retiens : P8 est au début de sa trajectoire de DJ, tout en développant déjà ses propres productions. Il insiste sur le lien avec le public, sur l'apprentissage technique et sur l'équilibre entre

liberté et contrôle. Ses réponses sur l'apparence restent courtes parce qu'il dit ne pas disposer d'assez d'expérience pour revenir sur des situations précises.

Situation centrale : À la question des caractéristiques ayant influencé son accueil, il parle surtout du soutien et de la confiance reçus. Il s'adresse directement à moi : le temps que je lui ai donné lors d'un événement de 2024 a été, selon lui, un moment important qui l'a encouragé à continuer. Il cite également sa famille, ses proches et plusieurs artistes. J'avais résumé ce passage par « recevoir de la confiance », mais ce code effaçait le fait que je faisais moi-même partie de la situation.

Tension et limite : Je ne veux pas utiliser cette réponse pour me présenter comme quelqu'un qui ouvre des portes. P8 me connaît et sait que je lirai son texte ; notre relation positive peut influencer la manière dont il raconte mon soutien. Son parcours est encore récent et je ne peux pas savoir ce que cet échange produira. Le passage reste important parce qu'il me rappelle que je ne suis pas extérieure aux mécanismes par lesquels une personne reçoit du temps, de la confiance ou une première place.

Mobilisé dans le mémoire : section 4.5.

- P9

Homme cisgenre · musicien et DJ occasionnel, longue expérience musicale · réponses écrites · anglais

Ce que je retiens : P9 se sent « chez lui » derrière les platines et définit d'abord le travail par le son : qualité, volume, sélection et respect du matériel. Il joue aujourd'hui de manière occasionnelle et dit avoir volontairement pris de la distance avec la carrière de DJ. Ce retrait donne à son récit une position différente de celle des artistes qui cherchent encore à augmenter leur visibilité.

Réponse en train de se modifier : Interrogé sur les commentaires portant sur son apparence, P9 répond d'abord non. Il se reprend ensuite en se souvenant de la période où il portait une coiffure afro : « I definitely lived that. » Il explique que le public et les coulisses se comportaient différemment, que les limites se déplaçaient et que certaines opportunités n'étaient que partiellement liées au DJing. Ce souvenir est important précisément parce qu'il apparaît après une première réponse négative.

Ce que ce passage déplace : Son récit montre que l'apparence ne renvoie pas uniquement à la sexualisation des femmes. Elle peut aussi devenir un marqueur racial et culturel, produire une visibilité particulière et ouvrir des possibilités sans garantir une reconnaissance du travail musical. P9

relie cette expérience aux rapports de race, de classe et de genre. Il observe également que des programmeur·ices restent dans leurs cercles ou choisissent des personnes qui leur ressemblent - « look like them » - et que celles et ceux qui ont subi le gatekeeping peuvent, plus tard, devenir gatekeepers à leur tour.

Limite : La réponse est écrite et je n'ai pas pu relancer P9 sur les contextes précis dans lesquels les réactions avaient changé. Je ne transforme donc pas son souvenir en règle générale. Ce que je garde est le mouvement même de sa réponse : une apparence d'abord considérée comme sans effet revient ensuite comme une expérience qui avait modifié le public, les coulisses et les opportunités.

Mobilisé dans le mémoire : section 3.5 et section 4.3.