

Inconfort et Création

Catherine Guesde

Ancienne élève de l'École Normale supérieure de Lyon et diplômée de l'EHESS, Catherine Guesde est doctorante contractuelle et chargée de cours en philosophie à l'Université Paris 1– Panthéon-Sorbonne. Après avoir travaillé comme journaliste pour divers titres de presse spécialisés en musique (Magic revue pop moderne, New Noise), elle rédige actuellement une thèse au sein l'équipe Philosophie contemporaine (PhiCo/CEPA) sous la direction de Danièle Cohn. Ses recherches portent principalement sur la question de la douleur dans l'écoute de la musique, mais également sur l'esthétique des musiques populaires et de genres marginaux (hardcore, black metal). Elle est également membre du comité de rédaction de Volume! La revue des musiques populaires.

Mots clés :

Arme sonore, bruit, création, douleur, inconfort, matériau, musique, sensation.

Sommaire :

1. Créer au-delà du principe de plaisir	p.3
2. Musique et douleur	p.4
3. De l'ennui à l'inouï : la confusion du bruit	p.5
4. L'arme sonore et la douleur du corps écoutant	p.6
5. La douleur et les limites du musical	p.8
6. Notes de bas de page	p.9
7. Bibliographie	p.10

Abstract :

Cet article s'intéresse aux liens qu'entretient la création musicale avec la douleur de l'auditeur. Il s'agit de voir comment l'émancipation de la musique par rapport à l'exigence de plaire aux sens modifie les pratiques créatives, en élargissant à la fois le matériau musical et la manière de l'agencer. A travers l'analyse d'exemples empruntés à la musique occidentale contemporaine savante et populaire, deux types d'inconfort sont envisagés : le premier concerne une écoute intellectuelle, tandis que le second surgit dans l'affection du corps. Ces analyses engagent une réflexion sur la manière qu'a la musique d'exercer ses effets, ainsi que des considérations sur les limites du musical.

I. Créer au-delà du principe de plaisir

La notion de création renvoie à la mise en ordre d'un matériau en vue de la production d'un élément nouveau, a priori inédit, qui doit faire œuvre. Dans le cas de la musique, ce matériau est le son, qui est (éventuellement produit et) agencé selon divers paramètres concernant le rythme et la hauteur.

La création musicale en Occident a traditionnellement été arrimée à une exigence : celle de plaire aux sens de l'auditeur. Des expressions telles que « vacarme », « tapage » ou encore « brouhaha » dénotent un ensemble désordonné de sons rendus déplaisants, et le jugement souvent formulé « ce n'est pas de la musique, c'est du bruit », suggère que la musique s'arrête là où commence le son indésirable. À titre d'exemple, l'article « Musique » de l'Encyclopédie la définit comme « La science des sons, en tant qu'ils sont capables d'affecter agréablement l'oreille, ou l'art de disposer et de conduire tellement les sons, que de leur consonance, de leur succession, et de leurs durées relatives, il résulte des sensations agréables » (Rousseau, Jaucourt, Menuret, 1966-67, pp. 898-909).

D'une telle définition de la musique découlent des prescriptions pour les compositeurs : une grammaire du matériau musical, qui a pris la forme de l'écriture tonale, s'est mise en place à la Renaissance en Occident. Les divers traités musicaux qui fleurissent à l'âge classique ont pour but de préciser les moyens pour atteindre une telle fin (le plaisir de l'auditeur). C'est notamment la démarche suivie dans l'Abrégé de Musique de Descartes : après avoir dit de la musique que « sa fin est de plaire et d'émouvoir en nous des passions variées », l'auteur détaille les conditions de ce plaisir : l'objet doit être proportionnel aux sens, il ne doit être perçu ni trop aisément ni trop difficilement... Les bornes au sein desquelles doit se situer la création musicale est donc fixée par les limites du sujet écoutant, limites au sein desquelles ses sens sont capables de plaisir. De même que la lumière excessive du soleil éblouit le regard, le vacarme est disproportionné à l'oreille et ne saurait donc être source de plaisir. Composer, c'est anticiper cette réception, qui comprend une part intelligible et une part sensible ; c'est connaître les limites des facultés du sujet, et se situer au sein de ces limites, de façon à ne susciter ni l'ennui (ce qui se produit avec un objet trop aisément perçu), ni l'inconfort (que provoque un objet disproportionné aux sens).

Cependant, à l'aube du XX^e siècle, des compositeurs tendent à prendre leurs distances avec cette exigence, que ce soit au bénéfice d'un travail sur l'agencement du matériau musical [1], ou en vue d'un travail sur les sens de l'auditeur [2]. Libérée de la contrainte d'un récepteur dont les sens devraient être flattés, l'écriture musicale peut s'aventurer dans des chemins non encore explorés. Nous souhaiterions examiner ici la façon dont cette émancipation par rapport au principe de plaisir informe et renouvelle les pratiques de création musicale. Plus précisément, il s'agit de voir comment la création peut dès lors s'articuler à la douleur, conçue comme état physiologique ou psychologique désagréable, et, de ce fait, habituellement évité. Si les notions de souffrance et de douleur sont souvent utilisées comme équivalentes, cette proximité des deux notions peut cependant nous aider à préciser notre propos. Les phénomènes que nous avons en vue impliquent un désagrément plus ou moins intense – de l'inconfort à l'insoutenable – dont la durée est circonscrite. Ils se distinguent en ce sens de la souffrance, qui suppose un état négatif durable, personnel, enchevêtré dans la biographie du sujet. Précisons

que dans le cas de la musique, cet inconfort pourra être purement physiologique (l'affection de l'ouïe par un son), ou résulter d'un rapport déjà cognitif à la sensation (la perception de structures musicales).

Notre objet ne sera pas ici de voir comment un état psychologique négatif peut orienter les pratiques créatives, mais bien plutôt de nous intéresser à la manière dont l'inconfort visé peut informer la création musicale.

Qu'advient-il des pratiques de composition lorsque la musique se détache du plaisir pour expérimenter sur l'inconfort de l'auditeur ? Comment la structuration du matériau musical peut-elle s'articuler à une conception des limites – physiologiques et psychologiques – de l'auditeur ? Le souci de susciter l'inconfort permet-il d'engendrer une nouvelle grammaire du matériau musical, grammaire qui aurait, tout comme la tonalité, ses règles et ses interdits ?

2. Musique et douleur

Précisons, avant d'aborder quelques cas de création de musique douloureuse, que cette inclusion de la douleur dans les pratiques musicales n'est pas un phénomène entièrement nouveau. Depuis l'avènement de la tonalité, la douleur n'est pas systématiquement évitée ; elle est, au contraire intégrée, car envisagée comme l'une des conditions du plaisir musical. Le plaisir d'entendre un accord parfait est accru lorsqu'il est précédé d'une dissonance ; ainsi, dans la structure diachronique qu'est la musique, les moments de tension sont la condition du plaisir accompagnant la résolution. En ce sens, les musiques que nous avons en vue ne font qu'exacerber et généraliser ce qui ne devait être qu'un moment ponctuel dans une démarche dynamique conduisant au plaisir.

Par ailleurs, sur le plan théorique, la douleur est également intégrée dans la définition du plaisir. Plutôt que d'être simplement conçue comme le contraire de celui-ci, elle est envisagée comme l'une de ces composantes. Pensons au concept de « chatouillement » tel que le définit Descartes (Descartes, 1990) et qui est envisagé comme la forme la plus élevée de plaisir esthétique. Le chatouillement n'est pas un plaisir univoque ; il implique au contraire une expérience mixte, pour partie constituée de douleur : désigne ce moment où, le corps résistant à un objet menaçant de le détruire, l'âme se réjouit de la force du corps qui lui est lié. Il s'agit donc d'un plaisir caractérisé par l'imminence de la douleur et de la destruction des sens (Charrak, 2001, pp. 271-272).

S'intéresser à ces musiques, dès lors, ce n'est pas simplement s'intéresser à un fait esthétique ou à des pratiques artistiques relativement récentes : c'est également toucher à quelque chose qui a été défini comme l'une des composantes principales du plaisir musical, l'imminence de la douleur [3].

Nous ne chercherons pas ici à dresser un inventaire exhaustif des formes de création musicale ayant en vue un tel inconfort de l'auditeur, mais plutôt à élaborer une typologie de ces pratiques, en abordant quelques cas paradigmatiques, dont chacun noue un lien spécifique entre création musicale et douleur, et révèle en creux quelque chose au sujet de la manière qu'a la musique d'exercer ses effets ou d'être reçue. Dans l'élaboration de cette typologie, nous tâcherons de prendre en compte les différentes dimensions de l'écoute musicale qui, tout en impliquant un plan avant tout sensoriel, met également en jeu des facultés intellectuelles (horizon d'attente façonné par une mémoire culturelle ; attention à des formes ou à des structures...). En vue de mettre en évidence les différentes formes d'inconfort pouvant surgir dans l'écoute, nous serons amenés à envisager

de manière séparée ce qui, dans une écoute réelle, a lieu de manière simultanée : la part du cognitif et la part physiologique. Les cas abordés le sont en vue de montrer quels paramètres du sonore peuvent varier en vue de la production de l'inconfort de l'écoute.

3. De l'ennui à l'inouï : la confusion du bruit

Avant d'être envisagée sous un angle purement physiologique – comme douleur des sens et du corps écoutant –, la douleur peut être envisagée comme un inconfort cognitif : nous avons en vue ici la confusion créée par la dissonance ou par le bruit. Les débats sur l'origine du plaisir pris à l'harmonie l'ont montré : l'écoute peut difficilement être envisagée comme une pure affaire physiologique (Charrak, 2001). D'une part, une certaine forme – un enchaînement de notes, d'accords – est appréhendée ; d'autre part, des attentes structurent cette écoute – attentes culturelles, forgées par l'histoire de la musique telle que nous la connaissons.

C'est sans doute cette forme de douleur qui est en jeu lorsque, au début du XX^e siècle, des compositeurs tels que Schoenberg (Schoenberg, 2002) puis Russolo décident de faire fi de l'écriture tonale pour proposer de nouvelles formes de structuration du matériau musical. Cet inconfort n'est alors pas visé pour lui-même, dans une logique qui consisterait à vouloir heurter l'auditeur à tout prix. Il se présente davantage comme un passage obligé dans une entreprise de renouvellement des pratiques musicales. Mais, contrairement à ce qui peut être le cas dans certaines entreprises d'avant-garde, cela ne signifie pas pour autant que la sensibilité de l'auditeur est écartée des considérations créatives. L'inconfort est envisagé dans un projet plus large de refonte de la sensibilité, dont l'œuvre musicale sera à la fois le moyen et l'objet.

C'est dans une telle optique que Russolo, envisage le choc des sens [4] (Russolo, 2003). Son projet est celui d'une éducation de l'oreille moderne, éducation qui est rendue nécessaire par le fait que le matériau musical du passé (tonal, harmonique) a perdu sa capacité à affecter nos sens. Son manifeste futuriste s'ouvre sur un constat d'échec : la musique tonale n'est plus en mesure de nous affecter. « Chacun porte en soi un noyau de sensations déjà connues et usées qui prédisposent l'auditeur à l'ennui, malgré les efforts des musiciens novateurs. Nous avons tous aimé et goûté les harmonies des grands maîtres. Beethoven et Wagner ont délicieusement secoué notre cœur durant bien des années. Nous en sommes rassasiés » (Russolo, 2003, p. 15)

Russolo met ici en relation deux éléments : d'une part, le fait qu'une sensation (la saisie d'un rapport déterminé entre des hauteurs) soit connue et ait fait l'objet d'une expérience répétée, et, d'autre part, le plaisir que cette sensation est capable de procurer. Le plaisir pris à une sensation est inversement proportionnel au nombre de fois où nous en avons fait l'expérience : plus un agencement de sons est connu, moins il est susceptible de nous plaire. Au plaisir se substitue, avec l'habitude, l'ennui. Ce que nous donne à voir Russolo, c'est un rapport entre l'histoire des sens – l'histoire de ce qu'ils perçoivent – et le plaisir de ces sens : à force de s'exercer sur un même contenu, les sens se lassent et ne sont plus en mesure de saisir ce qui, au départ, pouvait être accompagné de plaisir.

La démarche créative de Russolo se présente alors comme une réponse, quasi médicale, à ce problème de l'ennui des sens, puisqu'il s'agit de renouveler le matériau musical, afin de réveiller une sensibilité qui risque

sans cela de s'endormir au contact d'objets déjà connus – les salles de concert classiques d'ailleurs qualifiées d'« hôpitaux de sons anémiés » (Russolo, 2003, p. 16).

Afin de préserver notre sensibilité de cette mort, Russolo propose un renouvellement du matériau musical : il s'agit de puiser hors de la réserve habituelle de sons musicaux (limités par le fait qu'ils sont engendrés par des instruments de musique, définis selon des hauteurs et un timbre précis, et agencés selon les principes de l'écriture tonale) pour confronter les oreilles moderne à l'inouï.

C'est ainsi qu'est posée la nécessité de l'introduction du bruit en musique : plus riche en intension – au niveau du timbre – comme en extension – la variété des bruits d'une ville moderne est infinie – que le son musical, le bruit se présente comme un remède face au diagnostic des sens formulé par le futuriste.

S'il se donne les moyens, en créant des instruments capables d'imiter les bruits de la ville – ronflements, crissements, ululements... –, de surprendre et de heurter les oreilles de ses contemporains, ce n'est donc pas au nom d'une esthétique du déplaisir, mais bien plutôt en vue d'un réveil d'une sensibilité endormie, réveil qui crée les conditions d'une expérience esthétique plus riche. L'inconfort de l'auditeur est donc envisagé comme une étape à franchir en vue de l'appréhension du son riche et varié qu'est le bruit : « Nous engagerons tous les jeunes musiciens vraiment doués et audacieux à observer tous les bruits pour comprendre les rythmes différents qui les composent, leur ton principal et leurs tons secondaires. En comparant les timbres variés des bruits aux timbres des sons, ils comprendront combien les premiers sont plus variés que les seconds. On développera ainsi la compréhension, le goût et la passion des bruits. Notre sensibilité multipliée, après s'être fait des yeux futuristes, aura aussi des oreilles futuristes » (Russolo, 2003, p. 30).

Le goût pour le bruit doit être construit ; il a pour condition une sensibilité accrue, capable de discerner une variété et une régularité là où l'oreille non éduquée, non futuriste, n'éprouve que la douleur de la confusion. Ainsi, la douleur rend possible l'élargissement du champ de la création : faire fi des attentes, et des conditions du plaisir de l'auditeur est ce qui permet à Russolo d'enrichir le matériau musical en allant pour cela puiser dans ce qui était jusque là considéré comme n'appartenant pas au domaine de la musique, le bruit. L'acceptation de la douleur de l'auditeur comme possibilité – et non plus comme limite à ne pas franchir – libère l'espace de la création d'un ensemble de contraintes syntaxiques (règles de composition tonales) mais aussi des limitations liées à la constitution du matériau de la création : jusque là cantonné au domaine des hauteurs définies jouées par des instruments de musique, le matériau musical peut à présent inclure des sons irréguliers [5].

4. L'arme sonore et la douleur du corps écoutant

Mais la douleur peut également être visée pour elle-même. La composition musicale, libérée des contraintes de l'écriture tonale, peut s'aventurer dans des hauteurs inhabituelles (très graves, très aiguës) ou jouer davantage sur le timbre et l'intensité sonore. Les techniques d'amplification permettent de libérer le volume sonore par rapport aux limites fixées par l'instrument, tandis que l'apparition de nouveaux moyens de production du son décuplent les possibilités, aussi bien pour ce qui est des hauteurs que du timbre. Ces techniques ouvrent la voie à une plus grande disproportion entre les sens de l'auditeur et la musique produite – et par disproportion, nous

à l'idée que l'objet, au lieu de pouvoir être saisi par les sens, constitue au contraire une menace pour ceux-ci, et risque de les détruire.

Le haut volume sonore peut en effet causer une douleur bien physique, dont les contours ne se limitent pas au domaine de l'ouïe. Au-delà de 120 dB, l'onde sonore provoque, en plus des dommages pour l'ouïe, différents types d'états physiques inconfortables : difficultés à respirer, nausée, concussion... Les recherches militaires ont rapidement pris acte de ces propriétés du son pour intégrer l'arme sonore à leur arsenal, usant de la capacité qu'a le son à mettre à mal le corps dans son ensemble pour créer des instruments de torture (Goodman, 2009 ; Volcler, 2011) [6]. Ce qui nous intéresse ici, c'est la façon dont cette propriété du son est utilisée dans des pratiques compositionnelles. Le fait que le son ait pu, dès les années 1960, être utilisé comme arme doit en effet nous éclairer sur les effets qui peuvent être visés à travers son utilisation.

Dans le cadre de musiques rock amplifiées, mais également du côté des musiques bruitistes, le haut volume sonore est utilisé, non pas simplement comme un paramètre de diffusion de la musique qui interviendrait dans un après-coup de la composition, mais comme matière de la création musicale, au même titre que les hauteurs ou les structures. Comme l'explique Matthieu Saladin : « Le volume sonore est l'un des paramètres de la création musicale au sens où il participe à l'expérience d'écoute de la musique. Il peut être ignoré au profit d'autres paramètres – ou bien souvent ne pas être pris en considération par l'évidence qu'il semble y avoir à le fixer à un même niveau d'un bout à l'autre du concert –, mais peut également s'avérer un élément déterminant de la musique produite. » (Saladin, 2007).

C'est le cas pour de nombreuses formations issues du rock indépendant, telles que My Bloody Valentine, Swans, ou encore Sunn O))) [7] dont les concerts sont des créations à part entière, qui ne prennent appui sur les versions enregistrées des compositions que pour mieux s'en éloigner. Dans ces concerts, les techniques d'amplification des guitares, ainsi que les pédales d'effets qui en filtrent les sons, deviennent des moyens de création générant leurs sonorités propres – des larsens aux illusions acoustiques entraînées par le haut volume sonore. Ces stratégies visent d'une part à élargir la palette des sons, mais également à créer une expérience immersive de la musique, qui ne s'appréhende plus seulement par le biais de l'ouïe, mais également par le toucher, les vibrations affectant le corps dans son ensemble. La création – qui se fait sur le mode de l'improvisation puisqu'elle est contemporaine à son écoute – prend le son diffusé à un haut volume sonore comme matériau, mais s'oriente également à travers l'écoute de ce matériau.

L'ouïe et le corps dans son ensemble sont donc mis à l'épreuve, chez l'auditeur comme chez le musicien, tous étant unis dans le même espace sonore – espace dont la continuité réside dans les vibrations qui affectent des corps. La création d'une telle expérience implique bien souvent de faire fi de la santé du corps du sujet écoutant, notamment en négligeant – comme le font les groupes mentionnés plus haut – la réglementation légale concernant le volume sonore à ne pas dépasser [8], mais, comme le montre Jérôme Guibert (Guibert, 2011), ce mépris de la loi est arrimé à des exigences artistiques, le haut volume sonore étant une matière de la création comme une autre. Le chanteur de Swans, adepte de ce type de transgression, confirme la thèse de Guibert, s'expliquant en ces termes : « Notre art doit être joué fort parce que c'est l'expérience physique qui compte pour nous. Ceux qui ne veulent pas y prendre part sont prévenus et ne sont pas obligés de venir. » (Fanen, 2014)

Cette expérience physique peut inclure la sensation tactile de l'onde sonore – qui, dans le cas de Sunn O))), s'étend jusqu'au squelette de l'auditeur – mais également un sentiment d'oppression allant jusqu'à des nausées ; elle supprime la distance entre l'œuvre et l'auditeur, entre le musicien et le spectateur, unifiant les corps dans un espace continu qui englobe aussi bien la scène que le reste de la salle.

En s'éloignant de la musique conçue comme art d'arranger les sons en vue du plaisir de l'ouïe, ces pratiques permettent de mettre en évidence des propriétés du son négligées dans sa mise en forme harmonieuse : ses propriétés tactiles, sa matérialité, son caractère englobant.

5. La douleur et les limites du musical

L'émancipation de la création musicale par rapport au principe de plaisir permet donc avant tout d'élargir le matériau à disposition du compositeur. En rendant caduque l'équation selon laquelle seul un son ou un arrangement de sons agréables peut être considéré comme un son musical, l'intégration de la douleur de l'auditeur comme possibilité – et non plus comme limite externe de la musique – autorise le créateur à incorporer à sa pratique de nouveaux agencements de sons (dont la dissonance), mais aussi des sons traditionnellement exclus du domaine du musical (le bruit). Elle ouvre également la possibilité d'un jeu sur des paramètres que l'exigence d'un confort de l'auditeur empêchait de manipuler – l'intensité sonore, par exemple. Intégrer et admettre la possibilité de heurter l'auditeur revient donc à renouveler le matériau musical et la grammaire de celui-ci, la musique absorbant ce qui était jusque-là considéré comme extra-musical. Plus largement, cette prise en vue de la douleur ouvre la voie à une redéfinition du domaine du musical, qui, de l'art d'arranger les hauteurs en vue de plaire aux sens, s'envisage davantage comme un jeu sur les propriétés du son et sur sa capacité à affecter l'auditeur. L'intégration de la douleur rend ainsi possible une conception élargie du musical, qui se superpose au domaine du sonore – la musique devenant ce lieu où se révèle la capacité du son à nous affecter sur différents modes.

5. Notes de bas de page :

[1] Pensons par exemple au sérialisme, comme nouvelle manière de régir les intervalles entre les hauteurs, ou encore aux œuvres de Cage construites à partir de l'indétermination.

[2] Le bruitisme de Russolo s'accompagne ainsi d'une réflexion sur la sensibilité de l'auditeur. Plus récemment, des musiques héritières du bruitisme (*noise* et *harsh noise*) jouent sur le surmenage sensoriel et favorisent la dispersion de l'attention en combinant l'éclatement de la forme avec le haut volume sonore.

[3] Nous devons ce rapprochement entre les problématiques contemporaines et la théorie cartésienne, ainsi que de nombreuses considérations à l'origine de ces travaux, à des remarques précieuses d'André Charrak. Qu'il en soit vivement remercié.

[4] Cette question du passage par un inconfort de l'auditeur dans le cadre d'un renouvellement des pratiques d'écriture musicale aurait tout aussi bien pu être développée à partir du cas de Schoenberg, et des analyses qu'en fait Adorno, qui voit dans cet inconfort un moyen d'échapper à une écoute passive. Nous choisissons d'approfondir l'argumentation de Russolo en raison de son ancrage fort dans la sensibilité de l'auditeur.

[5] On pourrait objecter ici que ces sons restent, chez Russolo, produits par des instruments de musique, mais remarquons qu'ils visent à imiter un bruit extra-musical (celui de la ville). La nécessité de créer de nouveaux instruments est en elle-même révélatrice de cet élargissement du champ du matériau musical.

[6] À titre d'exemple pour ce qui est des armes sonores, Goodman ouvre son livre sur la description des effets d'une « bombe sonore », tels que les décrivent les habitants de la bande de Gaza qui en ont subi des attaques. Cette « bombe », constituée par le son – des fréquences très basses, à une intensité sonore très élevée – d'avions volant bas à la vitesse du son agit sur les corps à distance, provoquant des bris de fenêtre, des difficultés à respirer, ainsi que la sensation d'avoir été « secoué de l'intérieur ».

[7] Quoiqu'étant rattachés à des courants musicaux bien distincts, ces trois formations ont en commun l'usage de guitares amplifiées à très haut volume sonore.

[8] À titre d'exemple, le groupe Swans joue en moyenne à 120 dB tandis qu'en France, le niveau sonore est limité à 105 dB par le décret n° 98-1 143 du 15 décembre 1998.

6. Bibliographie :

- Adorno, Theodor W. (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Ed. Gallimard
- Burke, E. (1998). *Recherche philosophique sur nos idées du sublime et du beau*. Paris : Vrin (Texte original paru en 1757)
- Charrak, André (2001). *Raison et Perception. Fonder l'harmonie au XVIIIe siècle*. Paris : Vrin – Mathesis
- Demers, Joanna (2010). *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York : Oxford University Press.
- Descartes (1987). *Abrégé de Musique*. Paris : PUF, collection Epiméthée. (Texte original paru en 1650)
- Descartes, R. (1990). *Traité des passions de l'âme*. Paris : Ed. Garnier-Flammarion. (Texte original paru en 1649)
- Fanen, Sophian (2014, 26 sept.) « Michael Gira : 'Un voyage physique, non pas spirituel' », *Libération/Next*, repéré à http://next.liberation.fr/musique/2014/09/26/un-voyage-physique-non-pas-spirituel_1109226
- Freud, S. (2010). *Au-delà du principe de plaisir*. Paris : Petite Bibliothèque Payot. (Texte original paru en 1920)
- Goodman, Steve (2009). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Londres : MIT Press.
- Guibert, Gêrôme (2011). « Bruit ? Pour une sociologie du volume sonore dans les musiques amplifiées », in *Bruits*. Exposition du musée d'ethnographie de Neuchâtel.
- Kahn-Harris, Keith (2007). *Extreme Metal. Music and Culture on the Edge*. Oxford : Berg
- Nietzsche, F. (1970). *Naissance de la Tragédie*, in *Œuvres philosophiques complètes*, I, 1. Paris : Gallimard. (Texte original paru en 1872)
- Pelé, Gérard (2008). *Inesthétiques musicales au XX^e siècle*. Paris : L'Harmattan, collection « Arts et sciences de l'art »
- Russolo, L. (2003). *L'Art des Bruits, manifeste futuriste 1913*. Paris : Ed. Allia. (Texte original publié en 1913)
- Saladin, Matthieu (Hiver 2007). « Esthétique du bruit : le double jeu des musiques expérimentales. ». *Revue Esse* : 59.
- Saladin, Matthieu (mars 2013). « Brève histoire des destructions musicales ». *Revue et Corrigée* : 95.
- Schoenberg, A. (2002). *Le style et l'idée*. Paris : Ed. Buchet-Chastel (Première édition parue en 1977)
- Volcler, Juliette (2011). *Le son comme arme, les usages policiers et militaires du son*. Paris : La Découverte
- Rousseau, Jaucourt, Menuret (1966-67). « Musique » dans *Encyclopédie* (Tome 10, pp. 898-909). Stuttgart : rééd. fac sim (Texte originellement publié en 1751)
- Schopenhauer, A. (1966). *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France, Quadrige. (Texte initialement paru en 1819)

Pour citer cet article :

Catherine Guesde, *Inconfort et Création*, publié le 11 juin 2016
URL : <https://www.wikicreation.fr/inconfort-creation>