



HAL
open science

Lieux de mémoire sonore

Luis Velasco-Puffleau, Laëtitia Atlani-Duault

► **To cite this version:**

Luis Velasco-Puffleau, Laëtitia Atlani-Duault. Lieux de mémoire sonore. Lieux de mémoire sonore : Des sons pour survivre, des sons pour tuer, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp.7-17, 2021, 978-2-7351-2704-7. 10.4000/books.editionsmssh.28835 . hal-03113069

HAL Id: hal-03113069

<https://hal.science/hal-03113069>

Submitted on 4 Feb 2021

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

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

Lieux de mémoire sonore

Luis Velasco-Pufleau et Laëtitia Atlani-Duault

L'essor des *sound studies* et d'une anthropologie du sonore ont renouvelé la façon de penser les liens entre politique et son, en déplaçant l'attention vers les expériences de ce qui est audible et inaudible, les sons et les silences (DeNora 2000). En parallèle, les travaux en anthropologie politique de la musique ont montré à quel point « la musique, c'est du son, mais c'est aussi un lieu : un lieu de tension et de relâchement ; un lieu de rencontre avec soi-même et avec l'autre ; un lieu de réalisation, de mise en scène et de consommation ; un lieu de reproduction mais aussi de transformation. Bref, un lieu de pouvoir, un lieu du politique » (Pandolfi et McFalls 2018 : 7).

Mais quels sens donner aux pratiques sonores et musicales dans les situations de violence organisée ? Comment penser la relation dynamique qu'entretient le son avec l'expérience sensible des lieux, des personnes et des événements ?

Ce livre est organisé autour de deux propositions. La première est que les expériences sonores en contexte de violence organisée peuvent être comprises non seulement comme des événements politiques, mais aussi comme ce que nous proposons d'appeler des « lieux de mémoire sonore ».

Ces lieux de mémoire sonore supposent, comme l'écrit Pierre Nora à propos des lieux de mémoire, « l'enfourchement de deux ordres de réalités » : une réalité matérielle – inscrite dans l'espace et dans le temps – et une réalité symbolique, porteuse d'une histoire (Nora 1992 : 20)¹.

Loin d'être fixes ou canonisés, ces « lieux de mémoire sonore » sont en perpétuel mouvement, permettant de garder et d'actualiser des traces d'un passé au cœur de la constitution de la subjectivité. Indissociables de l'expé-

1. Pierre Nora définit un lieu de mémoire comme « toute unité significative, d'ordre matériel ou idéal, dont la volonté des hommes ou le travail du temps a fait un élément symbolique du patrimoine mémoriel d'une quelconque communauté » (Nora 1992 : 20).

rience individuelle et collective des lieux, ils constituent des réseaux de relations non prédéterminées (Solomos 2018 : 59), dans lesquels la mémoire des silences et des sons se construit et s'actualise.

Notre seconde proposition est que ces lieux de mémoire sonore peuvent être appréhendés sous une double perspective, à la fois la face noire et la face lumineuse d'un même phénomène.

D'une part, le son, la musique et le silence sont utilisés comme des armes en contexte de violence organisée, par exemple dans certains lieux de détention ou en situation de guerre ou de conflit politique. D'autre part, ils constituent des ressources symboliques qui contribuent à la (re)construction de subjectivités, notamment dans des situations faisant suite à des expériences d'exil forcé et de violence organisée.

Dans tous les cas, les pratiques sonores et musicales sont des ressources constitutives des êtres humains, qui peuvent être mobilisées tout autant comme des outils de survie que comme des dispositifs de surveillance, de torture et de destruction.

Le son et le silence comme armes

Un nombre important de travaux récents se sont intéressés au développement des technologies de contrôle sonore et aux usages policiers et militaires du son, généralement issus de programmes de recherche militaire (Volcler 2011). D'autres études interrogent les liens entre pratiques sonores et torture (Grant 2014 ; Ochoa Gautier 2017 ; Papaeti 2013b ; Chornik 2018), explorent l'expérience du silence par des victimes de violences organisées (Atlani 1997 ; Atlani et Rousseau 2000 ; Atlani-Duault 2009), ou encore l'expérience sonore de la guerre, tant par des combattants que par des civils (Daughtry 2015 ; Goodman 2010 ; Hartford 2017 ; Nuxoll 2014 ; Pilzer 2015 ; Sykes 2018 ; Velasco-Pufleau 2018, 2019 ; Williams 2019).

L'analyse de l'utilisation du silence et du son comme armes que propose dans ce livre la chercheuse grecque Maria Ristani sur la base de témoignages d'anciens prisonniers de la prison de Saydnaya, située à quelques kilomètres de Damas, s'inscrit dans cette dynamique. En effet, le silence et le son en tant qu'outils de torture ont été décrits, en particulier depuis la seconde moitié du xx^e siècle, dans plusieurs sites d'emprisonnement dans le monde. L'un des jalons fondamentaux dans l'essor de ce champ de recherche est représenté par les travaux pionniers sur le réseau de prisons secrètes états-uniennes établies à l'étranger dans le cadre de leur « guerre contre la terreur » (Cusick

2006, 2008, 2013). D'autres études ont identifié des stratégies similaires de torture dans des prisons états-uniennes et latino-américaines (Ochoa Gautier 2017), dans certaines prisons grecques durant la guerre civile puis sous la junte militaire (Papaeti 2013a, 2013b), dans des centres de détention chiliens sous la dictature de Pinochet (Chornik 2013), ou encore dans les prisons portugaises durant l'Estado Novo (Duarte 2015).

À Saydnaya, aucun son n'est permis : aucun bruit, aucune parole, aucun chuchotement, même pas les cris sous la torture. Cette privation sensorielle extrême fait partie du dispositif de contrôle. On n'y entend rien, aucun son jour et nuit, rien d'autre que la voix de ceux qui viennent d'arriver et qui ne connaissent pas encore les règles de silence absolu, apprises rapidement ; rien d'autre que les râles de ceux qui meurent sous les coups. Les détenus sont maintenus aveugles et n'ont que le son comme repère, alors qu'il est réduit à l'extrême. Contraints de vivre dans le noir et le silence, les détenus décrivent une perception auditive qui s'affine et une géographie de la prison et de sa vie collective qui se construit progressivement, sur les variantes du silence imposé, à partir de percées de sons – de portes, de coups, de câbles électriques, de cris. L'écoute du silence et de ses nuances devient un outil de survie. En même temps, les rares bruits qui le rompent – la plupart du temps des cris de torture – sont comparés dans ce texte à des « attaques soniques » et sont vécus comme une forme de torture en soi, décuplée encore dans le cocon du silence total imposé aux prisonniers. Dans les marges du silence et volontairement amplifié par lui, tout son, et en particulier le peu des sons non contenus de la prison de Saydnaya, ceux de la violence, deviennent une hyperstimulation et une « torture sonore » (Hill 2012). Pour les survivants qui ont pu témoigner, Saydnaya constitue aussi un lieu de mémoire sonore qui les marque jusque dans leur plus profonde intimité.

Dans un tout autre contexte, l'anthropologue français Nicolas Puig s'intéresse à un lieu de mémoire sonore du quotidien, à l'échelle d'un quartier dans un camp de réfugiés palestiniens au Liban, et l'analyse comme un marqueur d'identité et de résistance à la violence politique pour une population placée depuis plus de soixante-dix ans « dans une marge citoyenne du monde ». Il se base sur trois types de données : les paroles de chansons qui décrivent la vie dans les camps de réfugiés ; les pratiques sonores ordinaires du camp de Chatila et du groupement de Sabra ; et les perceptions de ces lieux par leurs habitants à partir d'un recueil de « parcours sonores ». Puig décrit l'existence d'une communauté acoustique formée autour de « marqueurs sonores » (Schafer 1994 : 10), spécifiques au camp. Il analyse de quelle façon la pro-

duction et la perception sensorielles renvoient à l'existence de politiques du sensible : les pratiques d'aménagement de l'environnement acoustique du camp représentent autant de tentatives pour avoir prise sur son monde dans un contexte de limitation des possibles. Les pratiques sonores permettent ainsi aux habitants « d'agir sur et dans leur lieu de vie » et confèrent au camp de réfugiés, devenu avec le temps le quartier cosmopolite de Chatila, une identité spécifique.

La musique, en tant que lieu de mémoire sonore, construit et actualise des imaginaires politiques. Sa dimension performative joue un rôle central dans la construction de récits sur la violence organisée. Elle peut aussi être mobilisée au sein de dispositifs médiatiques afin de transformer la dimension politique des conflits en impératif moral. Les grands concerts humanitaires apparus dans le paysage médiatique depuis les années 1970 en sont une illustration. Du concert pour le Bangladesh, organisé notamment par George Harrison en 1971 au Madison Square Garden de New York, au Live 8 en 2005, en passant par le Live Aid en 1985, ces concerts avaient en commun de réunir des stars mondiales de la pop afin de récolter des fonds pour les victimes de famines (Chouliaraki 2013 ; Garofalo 1999 ; Velasco-Pufleau 2013, 2014). Mais tandis que les projecteurs se tournaient vers les stars internationales, essentiellement nord-américaines et européennes, les individus et nations affectés par ces crises sont restés, tant dans ces dispositifs musicaux et que dans les analyses qui en ont été faites, le plus souvent cantonnés à des rôles de figurants.

Complétant cette littérature, Abir Nur et Fernando Garlin montrent comment certains régimes du monde arabe ou d'Amérique latine ont également eu recours, sous couvert de dispositifs humanitaires, à de la propagande musicale pour construire des communautés morales et légitimer leurs récits des conflits. L'anthropologue franco-soudanaise Abir Nur, par l'analyse de deux chansons très largement diffusées dans le monde arabe – *Al-Helm Al-Arabi* (« Rêve arabe », 1996) et *Al-Dameer Al-Arabi* (« Conscience arabe », 2008) –, montre comment ces lieux de mémoire sonore ont pu contribuer au basculement du projet politique panarabe vers un discours promouvant les régimes autoritaires en place. Sous couvert de promouvoir une forme conformiste de nationalisme « arabe », ces chansons « tendent en réalité à consolider le *statu quo* politique dans les pays du Machrek au Maghreb en neutralisant toute contestation populaire contre les autocraties en place depuis les années 1990 ». Elles promeuvent le remplacement de la quête d'une unité politique arabe par un discours de solidarité culturelle, et des luttes

d'émancipation politiques par la charité philanthropique. *Al-Helm Al-Arabi* et *Al-Dameer Al-Arabi* construisent la figure de l'ennemi par la désignation explicite de responsables « de la détresse des populations arabes », c'est-à-dire « le soldat israélien, états-unien et par extension "l'autre" occidental ». Ainsi, suivant un processus de « repolitisation instrumentalisée », ces chansons effacent de façon délibérée « les inégalités socio-économiques qui découlent des mécanismes de domination entre "Arabes" et qui participent dans une certaine mesure aux crises de la région ».

La musique est la continuation de la politique par d'autres moyens – pour paraphraser Carl von Clausewitz. Les grands concerts humanitaires peuvent constituer des armes de guerre, comme le montre l'anthropologue franco-vénézuélien Fernando Garlin Politis dans son analyse de deux concerts produits en miroir. Organisés des deux côtés de la frontière entre la Colombie et le Venezuela en février 2019, le Venezuela Aid Live et le Hands Off Venezuela illustrent comment la dimension performative de la musique peut permettre la construction d'altérités nécessaires à l'exacerbation des tensions politiques. Du côté colombien de la frontière, le Venezuela Aid Live est organisé par l'homme d'affaires britannique Richard Branson afin « de collecter des fonds pour endiguer la crise humanitaire » au Venezuela tout en soutenant le leader d'opposition vénézuélien Juan Guaidó par la mobilisation d'un discours de résistance au régime autoritaire de Nicolás Maduro. Du côté vénézuélien de la frontière, le Hands Off Venezuela mobilise un discours de résistance face à l'ingérence internationale, et notamment états-unienne. Comme le montre Fernando Garlin, la « bataille des deux concerts » constitue ainsi une mise en scène du conflit soutenu par la rhétorique propre à chaque camp politique.

Les dispositifs musicaux humanitaires peuvent aussi être mobilisés par des réseaux locaux de musiciens qui en détournent les codes. Dans un chapitre écrit à quatre mains, le musicien du Vanuatu Jean-Pierre Sam et l'ethnomusicologue française Monika Stern étudient le cas du festival Vanuatu Wan Voes Kivhan créé dans l'archipel mélanésien du Vanuatu après le passage du cyclone Pam en mars 2015. En mobilisant des réseaux préexistants d'entraide, monter et produire ce festival fut la réponse des musiciens locaux au cyclone Pam, qui fut d'une intensité exceptionnelle pour cette région du monde. Pour Stern et Sam, le Kivhan est un exemple d'une « action musicale humanitaire endogène » qui montre « la capacité d'action des acteurs locaux face à la catastrophe, et en réaction à l'aide extérieure qui confine souvent la population à une position passive ou du moins secon-

daire». Grâce au festival Vanuatu Wan Voes Kivhan et par lui, le Vanuatu «aurait donc répondu à la catastrophe par le renforcement des liens sociaux».

Le son et la musique comme outils de survie

Les lieux de mémoire sonore peuvent constituer des formes de résistance à l'oubli et des ressources symboliques essentielles suite à des ruptures existentielles provoquées par l'expérience de la violence organisée. Ces ruptures entraînent souvent une reconfiguration et une renégociation «des significations considérées comme allant de soi et des situations quotidiennes» [«of taken-for-granted meanings and routine situations²»] (Kadianaki et Zittoun 2014 : 192), et les pratiques sonores et musicales permettent une médiation corporelle, symbolique et matérielle de l'expérience du monde, grâce à laquelle il est possible de construire des récits de soi-même et des événements (Born 2011 ; Manabe 2019 ; Velasco-Pufleau 2020).

Dans des situations de déplacement forcé ou d'exil, par exemple, les pratiques sonores et musicales sont autant de façons d'investir les «expériences nouvelles de localité» (Agier 2008 : 85), que ce soit pour délimiter des espaces et des temporalités ou pour les habiter. La musique permet la réactualisation des enjeux politiques d'une mémoire intime qui peut entrer en conflit avec ou s'opposer aux récits officiels de l'expérience migratoire. Des ethnomusicologues et des anthropologues ont analysé les enjeux de l'appropriation par des réfugiés de dispositifs musicaux longtemps restés aux mains des pop stars et de l'industrie du divertissement, avec par exemple le projet *Refugees for Refugees* en Belgique (Sechehaye et Martiniello 2019). Les pratiques musicales en situation de migration sont de plus étudiées lors des écoles d'été franco-allemandes organisées depuis 2017 par l'Institut ARI (Basque Anthropological Research Institute on Music, Emotion and Human Societies) de Bayonne et le Center for World Music de l'université d'Hildesheim (Laborde 2019, 2020).

Le son, la musique et les pratiques d'écoute sont ainsi devenues des entrées privilégiées pour étudier la négociation des identités et la construction de communautés, que ce soit dans des centres d'accueil, dans des villes ou dans des camps de réfugiés (LeBlanc, Sako et Fernando 2019 ; Pistrick 2018 ; Puig 2009 ; Vougioukalou *et al.* 2019 ; Western 2020). Ainsi, l'ethnomusicologue allemand Eckehard Pistrick nous montre comment les expé-

2. Traduction des auteurs.

riences de migration de musiciens qu'il a suivis pendant six mois dans un centre allemand pour demandeurs d'asile et réfugiés ont transformé non seulement leur rapport aux autres, mais également leur rapport à la musique. Ce centre accueille environ 900 personnes de 25 nationalités, une population sans cesse renouvelée mais rassemblée, pour un moment, dans un espace de surveillance et de temps suspendu. Dans ce que Pistrick propose d'appeler une « hospitalité sonore » [*sonic hospitality*], la musique est, pour les musiciens comme pour leur public à l'intérieur du centre, un partage de ces « *travelling memories* » (Fiddian-Qasmiyeh 2013) qui les accompagnent sur les chemins de l'exil. Mais surtout, Pistrick montre de quelle façon se créent par la musique des « communautés accidentelles » [*accidental communities*] (Rosen 2017), faites d'individus venus de mondes très différents et aux trajectoires migratoires et professionnelles hétérogènes, certains ayant été musiciens professionnels avant le départ du pays d'origine. Pour ces individus, jouer de la musique dans le camp relève de deux modalités possibles, « une créativité *en raison* ou *en dépit* de leur propre crise humanitaire existentielle ». Selon Pistrick, « [i]ls interprètent donc leur action soit comme un acte de résistance aux conditions auxquelles ils sont exposés, soit comme un besoin de poursuivre leurs activités culturelles dans le contexte d'une vie suspendue ».

Les pratiques sonores et musicales peuvent également constituer des leviers pour négocier et défier les assignations identitaires surplombantes, fixes et souvent misérabilistes – notamment celles de la victime, du criminel ou du héros – qui peuvent être mobilisées par certains médias, certaines autorités politiques ou organisations non gouvernementales. Le musicien kurde d'Irak Beshwar Hassan et la chercheuse française Émilie Da Lage se sont rencontrés dans le camp de Grande-Synthe, en France, alors que Beshwar Hassan était en chemin pour la Grande-Bretagne, vers laquelle il a parcouru un long chemin de migration. Ils proposent une analyse de la musique comme instrument d'émancipation et de survie en situation de migration. Ils montrent également, en suivant le parcours du musicien, comment la musique peut être un lieu de production d'une mémoire commune : que ce soit du cercle familial – via les réseaux sociaux avec les frères et la mère de Beshwar Hassan, éparpillés sur le chemin de l'exil – ou du collectif formé avec les musiciens réfugiés rencontrés dans le camp de Grande-Synthe. La matérialité des instruments et des traces musicales produites par des enregistrements sonores et vidéo à chaque étape de l'exil constituent des « points d'ancrage » qui configurent des lieux de mémoire sonore, de plus partageables tout au long de l'exil.

La matérialité de la musique peut également participer à la reconfiguration des mémoires individuelles et de la nostalgie qui les accompagne, tout en faisant résonner les silences et les absences du passé. La chercheuse états-unienne d'origine vietnamienne Kathy Nguyen revisite ainsi un corpus de musiques et de chants de guerre de soldats vietnamiens d'avant 1975, soit d'un pays ayant connu un conflit sanglant puis la victoire radicale d'un camp sur l'autre. Elle montre comment cette musique vietnamienne d'avant 1975 a pu devenir un lieu de mémoire sonore de la guerre et de l'exil qui s'en est suivi pour le camp des vaincus. Elle donne la possibilité de rendre audibles des expériences trop souvent ignorées par les historiens de la guerre du Viet Nam et montre comment cette musique de guerre d'avant 1975 est aujourd'hui mobilisée, en particulier chez les vaincus, comme un instrument de survie.

La chercheuse suisse Helena Simonett explore cette idée dans une perspective d'ethnomusicologie appliquée à partir de l'étude des pratiques musicales de mineurs réfugiés non accompagnés vivant en Suisse. Elle montre comment les activités musicales, parmi lesquelles l'écoute et la danse, jouent un rôle central dans la vie de la plupart de ces mineurs, notamment pour les aider à sortir du mutisme, la musique étant un « pont imaginaire » avec les êtres chers qu'ils ont laissés derrière eux.

Cette capacité des lieux de mémoire sonore à construire un espace de transformation de soi dans des situations d'exil forcé est également explorée, cette fois d'après un angle d'analyse venant de la psychiatrie transculturelle et de la psychologie, par les Canadiennes Élise Bourgeois-Guérin, Cécile Rousseau et Claire Lyke. En étudiant des ateliers d'expression créative dans des sites d'accueil temporaire pour demandeurs d'asile et réfugiés au Québec, elles analysent le rôle de la musique dans les premiers soins en santé mentale destinés aux enfants. Elles montrent comment la musique leur permet de dessiner les frontières d'un espace habitable et d'accéder à des formes de continuité affective, culturelle et temporelle qui revêtent une importance particulière pour ces jeunes dont le parcours migratoire est marqué par les ruptures. La musique devient elle-même un refuge et un espace de protection dans un contexte d'extrême précarité marqué par le temps de l'attente.

Enfin, la chercheuse britannique en littérature Katie Harling-Lee analyse la capacité d'un récit musico-littéraire de donner du sens à l'expérience de la violence organisée et de la transformer. Par l'exploration du roman *Le violoncelliste de Sarajevo* [*The Cellist of Sarajevo*] (Galloway 2009) et plus spécifiquement de la dimension sonore du siège de Sarajevo qui en est rendue, et tout en s'appuyant sur les travaux sur la guerre de Michael Walzer

dans *Just and Unjust Wars* (Walzer 2015), elle nous interroge sur l'humanité commune des auditeurs en contexte de violence organisée.

Investir les lieux de mémoire sonore participe donc de la reconfiguration du « partage du sensible », de « ce qui est donné comme notre réel, comme l'objet de nos perceptions, de nos pensées et de nos interventions » (Rancière 2008 : 84).

Bibliographie

AGIER Michel, 2008. *Gérer les indésirables. Des camps de réfugiés au gouvernement humanitaire*, Paris, Flammarion (Bibliothèque des savoirs).

ATLANI Laëtitia, 1997. « Assistance aux victimes de violences sexuelles dans les camps de réfugiés », *Psychopathologie africaine*, vol. XXVIII : 25-53.

ATLANI Laëtitia et ROUSSEAU Cécile, 2000. « The politics of culture in humanitarian aid to women refugees who have experienced sexual violence », *Transcultural Psychiatry*, vol. 37, n° 3 : 435-449. <https://doi.org/10.1177/136346150003700309>.

ATLANI-DUAULT Laëtitia, 2009. *Au bonheur des autres. Anthropologie de l'aide humanitaire*, Paris, Armand Colin.

BORN Georgina, 2011. « Music and the materialization of identities », *Journal of Material Culture*, vol. 16, n° 4 : 376-388. <https://doi.org/10.1177/1359183511424196>.

CHORNIK Katia, 2013. « Music and torture in Chilean detention centers: Conversations with an ex-agent of Pinochet's secret police », *The World of Music*, vol. 2, n° 1 : 51-65.

—, **2018.** « Memories of music in political detention in Chile under Pinochet », *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, n° 2 : 157-173. <https://doi.org/10.1080/13569325.2018.1450742>.

CHOUILIARAKI Lilie, 2013. *The Ironic Spectator: Solidarity in the Age of Post-Humanitarianism*, Cambridge, Polity Press.

CUSICK Suzanne G., 2006. « Music as torture/ Music as weapon », *Trans. Revista Transcultural de Música*, n° 10, disponible en ligne : <<https://www.redalyc.org/pdf/822/82201011.pdf>> [dernière consultation novembre 2020].

—, **2008.** « "You are in a place that is out of the world...": Music in the detention camps of the "global war on terror" », *Journal of the Society for American Music*, vol. 2, n° 1 : 1-26. <https://doi.org/10.1017/S1752196308080012>.

—, **2013.** « Towards an acoustemology of detention in the "global war on terror" », in G. Born (dir.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, Cambridge, Cambridge University Press : 275-291. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511675850.017>.

DAUGHTRY J. Martin, 2015. *Listening to War: Sound, Music, Trauma, and Survival in Wartime Iraq*, New York [NY], Oxford University Press.

DeNORA Tia, 2000. *Music in Everyday Life*, Cambridge, Cambridge University Press.

DUARTE Anabela, 2015. « Acousmatic and acoustic violence and torture in the Estado Novo: The notorious revelations of the PIDE/DGS trial in 1957 », *Music and Politics*, vol. IX, n° 1, disponible en ligne : <<http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0009.101>> [dernière consultation novembre 2020].

FIDDIAN-QASMIYEH Elena, 2013. « The intergenerational politics of "travelling memories": Sahrawi refugee youth remembering homeland and home-camp », *Journal of Intercultural Studies*, vol. 34, n° 6 : 631-649. <https://doi.org/10.1080/07256868.2012.746170>.

- GALLOWAY Steven, 2009.** *The Cellist of Sarajevo*, Londres, Atlantic Books.
- GAROFALO Reebee, 1999 [1992].** *Rockin' the Boat: Mass Music & Mass Movements*, Cambridge [MA], South End Press.
- GOODMAN Steve, 2010.** *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Cambridge [MA], MIT Press.
- GRANT Morag Josephine, 2014.** « Pathways to music torture », *Transposition*, n° 4, disponible en ligne : <<https://doi.org/10.4000/transposition.494>> [dernière consultation novembre 2020].
- HARTFORD Cassandra, 2017.** « Listening to the din of the First World War », *Sound Studies*, vol. 3, n° 2 : 98-114. <https://doi.org/10.1080/20551940.2017.1392227>.
- HILL Ian E. J., 2012.** « Not quite bleeding from the ears: Amplifying sonic torture », *Western Journal of Communication*, vol. 76, n° 3 : 217-235. <https://doi.org/10.1080/10570314.2011.652287>.
- KADIANAKI Irini et ZITTOUN Tania, 2014.** « Catalysts and regulators of psychological change in the context of immigration ruptures », in K. R. Cabell et J. Valsiner (dir.), *The Catalyzing Mind: Beyond Models of Causality*, New York [NY], Springer : 191-207.
- LABORDE Denis, 2019.** « Préface », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 32 : 9-21. Disponible en ligne : <<http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/3525>> [dernière consultation décembre 2020].
- , 2020. « L'idéal du musicien et l'âpreté du monde », *Gradhiva*, n° 31 : 10-23. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.4848>.
- LEBLANC Sébastien, SAKO Hatouma et FERNANDO Nathalie, 2019.** « Musiques et diversité à Montréal. Un orchestre dans une communauté d'immigrants roumains et moldaves », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 32 : 59-79.
- MANABE Noriko, 2019.** « Chants of the resistance: Flow, memory, and inclusivity », *Music and Politics*, vol. 13, n° 1. <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0013.105>.
- NORA Pierre, 1992.** « Comment on écrit l'histoire de France », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. 3 : *Les France*, vol. 1 : *Conflits et partages*, Paris, Gallimard : 11-32.
- NUXOLL Cornelia, 2014.** « Borrowed tunes. Commando and morale booster songs of RUF fighters in the Sierra Leone war », *Transposition*, n° 4, disponible en ligne : <<https://doi.org/10.4000/transposition.598>> [dernière consultation novembre 2020].
- OCHOA GAUTIER Ana María, 2017.** « El silencio como armamento sonoro », in C. de Gamboa et M. V. Uribe (dir.), *Los silencios de la guerra*, Bogotá, Editorial Universidad del Rosario : 117-157. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1zxsksq>.
- PANDOLFI Mariella et McFALLS Laurence H. (dir.), 2018.** *Création, dissonance, violence. La musique et le politique*, Montréal, Boréal.
- PAPAETI Anna, 2013a.** « Music and "re-education" in Greek prison camps: from Makronisos (1947-1955) to Giaros (1967-1968) », *Torture*, vol. 23, n° 2 : 34-43.
- , 2013b. « Music, torture, testimony: Re opening the case of the Greek Junta (1967-1974) », *The World of Music*, vol. 2, n° 1 : 67-89.
- PILZER Joshua D., 2015.** « The study of survivors' music », in S. Pettan et J. T. Titon, *The Oxford Handbook of Applied Ethnomusicology*, Oxford, Oxford University Press : 481-510. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199351701.013.17>.
- PISTRICK Eckehard, 2018.** « La sonorité du vide. Comment les migrants se font entendre à travers le son et le silence ? », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 144 : 61-80. <https://doi.org/10.4000/remmm.11804>.
- PUIG Nicolas, 2009.** « Bienvenue dans les camps ! », *La pensée de midi*, vol. 2, n° 28 : 166-177.
- RANCIÈRE Jacques, 2008.** « Les paradoxes de l'art politique », in J. Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique : 56-92.
- ROSEN Matthew, 2017.** « Accidental communities: Chance operations in urban life and field research », *Ethnography*, vol. 19, n° 3 : 312-335. <https://doi.org/10.1177/1466138117727553>.

SCHAFER R. Murray, 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester [VT], Destiny Books.

SECHEHAYE Hélène et MARTINIELLO Marco, 2019. « *Refugees for Refugees: Musicians between confinement and perspectives* », *Arts*, vol. 8, n° 1 : 14. <https://doi.org/10.3390/arts8010014>.

SOLOMOS Makis, 2018. « L'écoute musicale comme construction du commun », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 28, n° 3 : 53-64. <https://doi.org/10.7202/1055194ar>.

SYKES Jim, 2018. « Ontologies of acoustic endurance: Rethinking wartime sound and listening », *Sound Studies*, vol. 4, n° 1 : 35-60. <https://doi.org/10.1080/20551940.2018.1461049>.

VELASCO-PUFLEAU Luis, 2013. « Chansons humanitaires, dépolitisation des conflits et moralisation des relations internationales à la fin de la guerre froide », *Relations internationales*, vol. 4, n° 156 : 109-123. <https://doi.org/10.3917/ri.156.0109>.

—, **2014.** « Réflexions sur les rapports entre musique et propagande », in M. Sala (dir.), *Music and Propaganda in the Short Twentieth Century*, Turnhout, Brepols : 3-15.

—, **2018.** « *No sound is innocent* : réflexions sur l'appropriation et la transformation de l'expérience sonore de la violence extrême », *Filigrane*, n° 23, disponible en ligne : <[https://](https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=888)

<https://revues.mshparisnord.fr/filigrane/index.php?id=888>> [dernière consultation novembre 2020].

—, **2019.** « Quand il ne reste que la guerre pour tuer le silence : Écouter No One Is Innocent après le 13 novembre 2015 », *Volume !*, vol. 15, n° 2 : 91-99. <https://doi.org/10.4000/volume.6533>.

—, **2020.** « Introduction. Son, musique et violence », *Transposition*, hors-série 2. <https://doi.org/10.4000/transposition.5067>.

VOLCLER Juliette, 2011. *Le son comme arme. Les usages policiers et militaires du son*, Paris, La Découverte.

VOUGIOUKALOU Sofia, DOW Rosie, BRADSHAW Laura et PALLANT Tracy, 2019. « Wellbeing and integration through community music: The role of improvisation in a music group of refugees, asylum seekers and local community members », *Contemporary Music Review*, vol. 38, n° 5 : 533-548. <https://doi.org/10.1080/07494467.2019.1684075>.

WALZER Michael, 2015 [1977]. *Just and Unjust Wars: A Moral Argument with Historical Illustrations*, 5^e édition, New York [NY], Basic Books.

WESTERN Tom, 2020. « Listening with displacement: Sound, citizenship, and disruptive representations of migration », *Migration and Society*, vol. 3, n° 1 : 294-309. <https://doi.org/10.3167/arms.2020.030128>.

WILLIAMS Gavin (dir.), 2019. *Hearing the Crimean War: Wartime Sound and the Unmaking of Sense*, Oxford, Oxford University Press.