









JACKIE GLEASON

presents

*Music for  
Lovers  
Only*

CAPITOL PRESENTS  
HIGH FIDELITY  
RECORDING

Capitol  
RECORDS

- I'M IN THE MOOD FOR LOVE • I ONLY HAVE EYES FOR YOU
- LOVE IS HERE TO STAY • BODY AND SOUL • MY FUNNY VALENTINE
- LOVE (YOUR MAGIC SPELL IS EVERYWHERE) • ALONE TOGETHER • BUT NOT FOR ME









Playlist



## Musique et Sexualité

Éditions MF

Répercussions

Esteban Buch



1. Plages 17
2. Sex playlists 33
3. Enquête sur la sexualité, *ossia Il Don Giovanni* 47
4. Monique et Rémy et les autres 65
5. Machines du meilleur des mondes 81
6. Googler *Music for Sex* 103
7. Les amants de Hollywood 117
8. Triangle à Pompéi 135
9. Dada et Isolde 151
10. Tangos savants 175
11. Pornophonie d'État 195
12. Aimer la musique 209
13. Le chant des filles-marchandises 229
14. Je t'aime *et cætera* 243
15. Extases neuronales 257
16. Remède à la mélancolie 281

Index 299

Remerciements 307





## 1. Plages

Ce livre voudrait épouser la forme de la playlist. Ses seize chapitres peuvent être lus dans l'ordre de la table des matières, comme ceux de n'importe quel livre, mais ils peuvent aussi être lus dans un autre ordre, ou de manière aléatoire, selon l'occasion ou le désir. Tous sont nécessaires pour la saisie de l'ensemble, mais aucun n'est indispensable pour la compréhension des autres. Ils s'enchaînent les uns aux autres, et ils renvoient aussi les uns aux autres, grâce au signe (→1). Un flux de variations sur la musique et la sexualité, distribuées selon le pli qui unit et distingue la musique dans les pratiques sexuelles, et le sexe dans les pratiques musicales. Le livre se déploie d'une chose vers l'autre, comme un texte de sociologie de la musique qui virerait insensiblement au texte de musicologie. Cependant chaque chapitre aborde ce vaste domaine à partir d'une entrée singulière, un coup de sonde qui est aussi un coup de cœur.

Les deux pôles sont illustrés dans le plan du livre par deux chapitres qui sont à eux seuls des playlists, soit une série de portraits de personnes anonymes au début (→4), et une série d'analyses de chansons célèbres vers la fin – dont *Erotica* de Madonna et « *Erotica* » de Pierre Schaeffer et Pierre Henry, ou « *The Great Gig in the Sky* » de Pink Floyd (→14). Dans la première moitié, il est question des playlists que les gens écoutent pendant l'amour (→2), de la *music for sex* disponible sur internet (→6), de leurs modèles produits à Hollywood dans les années 1950 (→7). Dans la seconde moitié résonnent surtout des œuvres musicales classiques, *Tristan et Isolde* de Wagner et *Sonata Erotica* d'Erwin Schulhoff (→8), *Lady Macbeth* de Chostakovitch et sa censure par Staline (→11), *L'Opéra de quat'sous* de Kurt Weill et Bertolt Brecht (→13), ou encore *l'Histoire du soldat* de Stravinsky (→16). Ici ou là se font entendre aussi les voix de Ciara, Vedo, Sade, Carmen Baliero, et bien d'autres musiciennes et musiciens pratiquant des genres très différents, de la pop à la musique expérimentale. Sur ces entrelacs de son, un fil théorique, nourri entre autres par le féminisme et la théorie *queer*, revient sur la critique marxienne du fétichisme de la marchandise, et ses résonances musicales chez Theodor W. Adorno (→5,9), Aldous Huxley (→5), Pier Paolo Pasolini (→3) ou Guy Debord (→13).

Tandis que la méthode des sciences sociales unifie tous ces changements de registre, les enclaves historiques autour des temps passés introduisent une série de discontinuités. La chronologie est volontairement affolante – témoin, un chapitre pivot et solitaire sur l'érotique sonore à Pompéi (→ 8). Le style assume avec enthousiasme la précarité des divisions disciplinaires, et cherche à se faufiler là où l'on ne l'entendait pas. La liste des seize chapitres pourrait être étendue sans difficulté, tant le sexe et l'amour sont présents dans toute l'histoire de la musique, quel que soit le genre musical concerné. Le *slow*, la sérénade, le *strip-tease*, les marches nuptiales, sont autant de genres dont l'existence même rappelle le rôle du son au cœur des plaisirs de l'intime – sans parler des innombrables musiques de film qui accompagnent les scènes d'amour, une histoire du cinéma dont les échos reviennent à plusieurs reprises dans le livre (→ 3, 5, 7, 10, 13). Cela dit, les sons du sexe ne sont pas tous musique, loin de là. En liant la musique et le son, en intégrant les musiques dans des atmosphères sonores, ce livre voudrait contribuer à une histoire sonore de la sexualité, ou encore à ce qu'on pourrait appeler, avec un clin d'œil, les *sex sound studies*<sup>1</sup>.

La playlist de *Playlist* est davantage thématique, comme celle qui réunirait, disons, des musiques qui parlent de la plage, que caractérisée par une ambiance ou un *mood*, comme celle qui réunirait par exemple des musiques invitant à la relaxation. La plage peut être un lieu pour se relaxer, comme dans « Cuando calienta el Sol », le tube torride lancé en 1961 par les Hermanos Rigual, et repris par Luis Miguel 25 ans plus tard : le narrateur s'embrase au soleil comme s'il faisait l'amour avec la personne absente à laquelle son chant s'adresse. Elle peut aussi être le lieu où le rythme de l'acte sexuel est sublimé en intermittence naturelle : *Tu es la vague/moi l'île nue*, dans « Je t'aime... moi non plus » de Serge Gainsbourg (→ 14). Ou encore un lieu de fête, comme ce lac berlinois de l'Entre-deux-guerres, où le gramophone et sa DJ semblent servir les plaisirs sororaux qu'on appellera bien plus tard le tango *queer*<sup>2</sup>.

Cependant la plage peut aussi dévoiler le *spleen* derrière le désir, comme dans « Garota de Ipanema » de Vinicius de Moraes et Antonio Carlos Jobim (1962), où le regard de l'homme sur un



Photographie anonyme, Wannsee, Berlin, c. 1925

monde rendu plus joli « à cause de l'amour » s'abîme dans le constat que la belle inconnue qui marche sur le sable ne le remarque pas. Elle peut être un lieu de discussions passionnées sur les problèmes de morale sexuelle, comme dans *Comizi d'amore*, le film de Pasolini (1964), tourné à l'ombre du *Don Giovanni* de Mozart (→ 3). Elle peut également être un lieu d'agonie, comme celle du troisième acte de *Tristan*, qui s'achève sur l'extase érotique d'Isolde sur le cadavre de son amant (→ 9).

Le sexe et le son se nouent souvent dans l'amour, le bonheur, le plaisir, la rencontre des corps sensibles, l'abandon de soi à l'écoute de l'autre. Leur alliance incite au rêve d'une transmutation du temps, comme lorsque Goethe voulait arrêter l'instant pour en jouir dans toute sa plénitude, ou d'autres souhaitent l'étirer pour faire durer une jouissance toujours trop brève. Les musiques qui accompagnent ces moments choisis, que l'on soit avec quelqu'un d'autre ou avec soi-même, sont littéralement innombrables. Comme le sont celles qui représentent la sexualité ou en imitent les courbes d'intensité, une mimésis temporelle du sensible qui insiste, sous des formes changeantes, d'une culture à l'autre. Sans oublier les personnes qui refusent absolument de mêler le sexe et la musique, préférant à cette dernière, soit les sons et les voix des corps amants, soit le silence conçu comme une expérience sonore en soi (→ 16). Mais le sexe en train de se faire peut à son tour devenir *sextape* et sous cette forme, selon l'occasion, servir d'aphrodisiaque, donner lieu à d'odieux chantages, ou faire l'objet d'une transcription poétique, comme dans *a love poem* de Franck Leibovici<sup>3</sup>. Avec ou sans musique, avec ou sans substances chimiques, les sons du sexe peuvent faire partie d'une « expérience intérieure aux dimensions immenses », comme disait Walter Benjamin à propos du haschich<sup>4</sup>.

Or les sons sont également liés à la solitude, au désamour, à la marchandisation des corps (→ 5, 13), à la violence contre les femmes (→ 10, 11, 13), à la mort petite et grande (→ 8), et à des censures de tous ordres (→ 10), qui brisent le flux sensuel et musical sur les écueils de la difficulté de vivre et de l'injustice du monde. C'est cette tension que reflète l'histoire de la chanson d'amour, tantôt témoignage et déclaration d'extase tournée vers l'éternité du lien avec la personne aimée, tantôt scène d'insatisfaction et véhicule

de reproches, quand ce n'est pas de colère sexiste ou de chagrin sans fond<sup>5</sup>. C'est pourquoi le désir d'épouser la forme hédoniste de la playlist trouve sa limite dans le divorce éthique d'avec le sens commun qu'impose la position critique des sciences sociales.

Encore faut-il distinguer différentes sortes de critique. Au fil de l'histoire, la méfiance face au pouvoir érotique de la musique a pris des formes diverses. Platon s'inquiétait des effets de certains modes musicaux sur les gardiens de la Cité, et proscrivait ceux qui menaient à l'ivresse et à la mollesse, formulant une théorie de la musique d'État qui était aussi une théorie sexuelle de la musique. En prenant parti pour la musique d'Apollon contre celle du satyre Marsyas, le joueur d'*aulos* qui mourut écorché vif pour avoir défié le dieu de la lyre, il prônait la mesure « chaque fois que quelqu'un fournit à la musique l'occasion de lui jouer de la flûte et de verser dans son âme, par les oreilles, comme par un entonnoir, les harmonies dont nous parlions à l'instant, suaves, délicates, et plaintives »<sup>6</sup> (→ 8). Ainsi, pour Platon, l'écoute musicale était une pénétration plaisante dont il fallait se méfier.

Pour sa part, Augustin rangeait les tentations de l'ouïe parmi celles que l'homme en lutte avec soi-même doit affronter pour vaincre « la concupiscence de la chair ». « Partagé entre le danger du plaisir et la constatation d'un effet salutaire », il se méfiait même des chants adressés à Dieu, à cause du péché que représenterait le fait de « trouver plus d'émotion dans le chant que dans ce que l'on chante »<sup>7</sup>. Théoricien de ce que Michel Foucault a appelé la « 'libidinisation' du sexe paradisiaque », c'est-à-dire l'association de la libido, « forme sexuelle du désir », avec la chute et le mal, Augustin laissera une marque indélébile sur la longue histoire des censures musicales ordonnées par l'Église<sup>8</sup>.

Dans les sociétés contemporaines sécularisées, les attitudes puritaines à l'égard de la musique et du sexe sont minoritaires, qu'elles soient inspirées par la religion ou par une conception totalitaire de l'État. Cependant, elles restent influentes au sein de certaines enclaves théocratiques, à l'échelle de pays ou de foyers. Tout comme Platon distinguant entre une bonne et une mauvaise musique, certains salafistes condamnent en bloc comme *haram* tout plaisir de la musique, sans se priver pour autant de chanter à tue-tête leurs *anasheed* djihadistes<sup>9</sup>. D'où l'une

des justifications du massacre du Bataclan à Paris le 13 novembre 2015, lors de ce concert du groupe de rock Eagles of Death Metal où, selon le communiqué du groupe terroriste Daech, « étaient rassemblés des centaines d'idolâtres dans une fête de perversité »<sup>10</sup>.

Il pourrait sembler qu'avec cette image extrême, l'affaire est entendue : le soupçon moral à l'égard du lien entre sexe et musique est une atrocité puritaine, réactionnaire, misogyne et violente. Mais ce serait aller trop vite en besogne. Venant d'horizons idéologiques tout autres, le rôle de la musique dans la vie intime des individus fait depuis longtemps l'objet d'une autre critique, à savoir la critique du capitalisme patriarcal. Le point d'ancrage de ces critiques-là n'est pas la condamnation morale du plaisir sexuel, ni même de la possibilité qu'une musique puisse l'induire, l'accompagner ou le représenter. C'est plutôt, pour la musicologie féministe incarnée par Susan McClary, l'idée que la musique classique occidentale, et même le système tonal, sont des productions du patriarcat, dont l'expression privilégiée est l'analogie formelle entre le climax conclusif unique et l'orgasme masculin<sup>11</sup> (→ 9). Pour la critique marxienne, c'est le fait qu'en régime capitaliste, la musique est une marchandise, et qu'à ce titre elle produirait des effets subjectifs jugés contraires à la liberté des individus et à l'émancipation de la collectivité, moyennant une manipulation industrielle de leurs désirs.

De fait, le premier disque à avoir été conçu comme bande-son pour les rencontres amoureuses, *Music for Lovers Only* de Jackie Gleason, fut l'œuvre non pas d'un musicien, mais d'une vedette de la télévision particulièrement douée pour le marketing (→ 7). Ce disque microsillon de 1952 épousait les temporalités matérielles de l'amour sous la forme du *Long Play*, cette nouvelle longue durée de deux fois 20 minutes qui rendait possible un ajustement des sons et des corps, exclu par les trois minutes d'un 78 tours. Par la suite, les évolutions technologiques ont rendu la musique toujours plus présente, pour ne pas dire envahissante. La playlist des plateformes de streaming, ou des vidéos enchaînées de YouTube, en est la forme culturelle aujourd'hui dominante<sup>12</sup>. Avec le streaming, le passage d'une économie des biens à une économie des services a transformé le statut de la musique en tant que marchandise, du moment qu'au lieu d'acheter un



En face du Bataclan, Paris, deux jours après le 13 novembre 2015, photo de l'auteur



morceau on loue désormais le droit de l'écouter. Sous la forme de « musiques d'ambiance » et autres *mood playlists*, saillantes dans les dispositifs de recommandation des plateformes, le rôle de la musique au sein de l'économie capitaliste s'est encore renforcé, moyennant une théorie de la signification musicale implicite, qui associe le signal sonore au contexte culturel<sup>13</sup>. La durée de ces flux est illimitée; leur substance artistique, aléatoire. En cela ils poursuivent la tendance, repérée par Robert Fink à propos des musiques répétitives des années 1970 – le minimalisme mais aussi la musique baroque – à concevoir la musique dans les termes « hydrauliques » d'un torrent ou d'une marée<sup>14</sup>. Pour l'oreille soupçonneuse, la *music for sex* (→ 6) disponible sur internet est un flux de sons infini dont la fonction serait moins esthétique que, disons, lubrifiante.

Pendant, bien avant l'apparition d'internet, la critique d'une musique dont la fonction érotique serait inséparable de sa standardisation a trouvé une forme canonique dans les thèses d'Adorno et Horkheimer, résumées dans cette opposition: « Les œuvres d'art sont ascétiques et sans pudeur, l'industrie culturelle est pornographique et prude »<sup>15</sup>. Réfugié aux États-Unis, Adorno tirait les conséquences d'une théorie sexuelle de la musique qui, dans l'article « Über Jazz » écrit en 1936 en Angleterre, faisait de celle-ci l'instrument d'une sexualité masculine placée sous le signe freudien de la castration (→ 5, 9)<sup>16</sup>. Quant au désir féminin, il n'entraînait pas vraiment dans ses préoccupations.

Pour autant, les hommes ne sont pas tous privés de jouissance, pourvu qu'ils trouvent le bon dispositif. Dans *La Dialectique de la raison*, le « propriétaire foncier » immobilisé dans la salle de concerts jouit de la musique classique comme Ulysse attaché au mât jouissait du chant des Sirènes, à savoir avec « toute la violence de son désir »<sup>17</sup>. Le chant des Sirènes « doux comme le miel » pénètre dans ses oreilles sur un mode « sadomasochiste », commente Rebecca Comay, vu que le héros souhaite l'entrave de liens « douloureux » – *until it hurts*, dit-elle en traduisant librement *en desmô argaleô* dans le passage où Ulysse instruit ses subordonnés<sup>18</sup>. D'après Comay, les jeux BDSM de l'*Odyssée* sont aussi ceux du héros remplissant de miel les oreilles de ses camarades pour les rendre sourds (→ 15)<sup>19</sup>.

Quelque chose de toutes ces mythologies insiste dans la critique contemporaine. Dans *Les Marchandises émotionnelles*, Eva Illouz fait du néologisme *emodity* – mot-valise pour *emotion* et *commodity* – l’emblème de sa thèse d’une « coproduction d’émotions et de marchandises », proche de sa critique de la « psychologie positive » comme « industrie du bonheur » (→ 5)<sup>20</sup>. Le sociologue Ori Schwarz en tire les conséquences pour la musique, en parlant d’un « usage pharmaceutique » qui, intégré aux pratiques de management émotionnel, serait aujourd’hui dominant. Cette *playlist medicine* consiste à ingérer des « gouttes émotionnelles » pour ressentir un affect ou une émotion particulière, la joie ou la sérénité par exemple<sup>21</sup>.

Ces gouttes d’émotion semblent faire écho aux notes de flûte qui s’introduisent dans l’âme de Platon, ou aux gouttes de miel versées dans les oreilles des compagnons d’Ulysse. L’idée que le « jukebox numérique » est une forme de *mood management*<sup>22</sup> s’amplifie dans les services de streaming vus comme fournisseurs d’une *neo-muzak*, en allusion à la compagnie états-unienne qui dès les années 1930 vendait aux entreprises des flux musicaux censés améliorer le rythme de production<sup>23</sup>. Qui plus est, la rime avec *Prozac* invite à faire de ces playlists un exemple de la *serotonin economy*<sup>24</sup>. D’après les neurosciences, en effet, lors de l’écoute musicale la sérotonine côtoie la dopamine, l’ocytocine, les opioïdes et autres cannabinoïdes aux noms fleuris, comme un cocktail circulant dans le cerveau de personnes réelles, et même imaginaires. Parmi ces dernières se compte Anastasia, la protagoniste du best-seller *Fifty Shades of Grey* de E.L. James, qui atteint l’extase sous l’emprise cumulée des pratiques BDSM et d’une musique sublime, *Spem in alium* de Thomas Tallis (→ 15).

La « neurobiologie de la gratification »<sup>25</sup>, que dans le best-seller *Musicophilia* Oliver Sacks décline en une série de cas cliniques spectaculaires<sup>26</sup>, a inspiré des musicothérapies élevées au rang de fables, comme dans le cas de la princesse de *l’Histoire du soldat*, guérie de la mélancolie par les danses que lui joue le « soldat-médecin » Joseph (→ 16). « Sexual Healing » de Marvin Gaye, l’un des morceaux incontournables dans les *sex playlists* des dernières décennies, énonce à son tour l’alliance de la musique et du sexe contre la tristesse et la mort (→ 2). Cependant, en s’en prenant

à l'industrie musicale du bonheur, Schwarz cible un ouvrage dont le titre est, comme on dit, tout un programme : *Your Playlist Can Change Your Life*. La théorie en est énoncée dès l'introduction : « Les traits fondamentaux de la musique sont le RYTHME, l'HARMONIE, la RÉSONANCE, la SYNCHRONIE et la DISSONANCE, et ce sont les mêmes processus que le cerveau utilise pour coordonner ses activités et mener à bien des comportements complexes. C'est pourquoi la musique peut avoir sur nous un effet aussi profond »<sup>27</sup>. La méthode repose bien sur une conception pharmaceutique de la musique : si vous avez le trac avant une conférence, votre playlist « Euphorie » se charge de stimuler votre production de dopamine. Dans cette perspective, la *music for sex* est un aphrodisiaque doublé d'un anxiolytique.

Cohérents avec la littérature de *self-help*, les auteurs de *Your Playlist Can Change Your Life* invitent les gens à prendre leurs propres playlists en main, plutôt que de les consommer toutes faites : « Faites des playlists différentes pour chaque situation ». Aux côtés de « Conduire pour aller au travail », « Aller à une réunion », « Avant de parler au patron » et « Conduire pour rentrer à la maison », le livre donne en exemple « Conduire pour aller à un rendez-vous romantique » (*Driving to pick up my date*) : ce chapitre, qui au passage illustre l'importance intacte de la voiture pour l'*American way of life* (→ 7), montre à quel point la playlist peut bien être un outil d'adaptation aux contraintes émotionnelles du capitalisme.

Lors des rencontres sexuelles, le rôle de la musique peut aller d'un simple élément de décor à un principe d'organisation temporelle des mouvements des corps, en passant par une atmosphère ou une quasi-chose, un sextoy immatériel, y compris sous la forme de la *persona* de l'artiste, ainsi invitée à se joindre aux amants au sein d'une sorte de triangle amoureux (→ 8, 16)<sup>28</sup>. Dans tous les cas, son impact semble vraiment significatif, à peu près au même niveau, parmi les sources d'excitation, que « ce que je regarde », « ce que je touche », « ce que j'imagine », ou encore les odeurs corporelles et les *sex sounds*<sup>29</sup>. Or, la théorie de la musique comme *pharmakon*<sup>30</sup> tend à dénier aux acteurs-auditeurs la capacité à faire d'un morceau donné une utilisation qui ne serait pas celle indiquée par le pharmacien. Pour Schwarz, l'écoute musicale consiste en « la consommation d'unités musicales uniformes du point de vue

émotionnel, pour produire de manière planifiée l'effet souhaité »<sup>31</sup>. Ainsi formulée, cette approche rend quasiment superflue l'enquête sur sa réception, autrement dit sur la liberté qu'ont les gens d'accorder à la musique une signification qui leur est propre.

C'est en revanche ce que suggèrent d'autres sociologues, moins orientés vers les dispositifs normatifs que vers l'observation de la vie des gens. Dans son livre classique de 2000 sur la musique dans la vie quotidienne, Tia DeNora dit que celle-ci peut être un « outil de négociation sexuelle-politique » au sein des couples<sup>32</sup>. En 1997 déjà, elle décrivait une série de rencontres hétérosexuelles ratées à cause d'un choix musical inapproprié de la part de l'homme. Dans le premier de ces récits, une femme explique qu'elle a été choquée d'entendre au lit la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach, un choix qu'elle rattache à la prétention de son partenaire de faire passer pour spirituelle une liaison circonstancielle. Dans le deuxième, une femme se dit déçue par un homme qui a mis de la musique symphonique, car il semblait se détourner de ce qui se passait entre eux ; du reste, ajoutait-elle, « je n'aime pas faire l'amour en musique car je n'aime aucune sorte de *sex aid* ». Dans le troisième, une femme raconte qu'elle décida de se rhabiller au moment où son partenaire mit sur la chaîne stéréo de sa chambre *Wozzeck* d'Alban Berg, un opéra dont le sujet est un féminicide suivi du suicide du meurtrier. Un quatrième récit, enfin, concerne le *Boléro* de Ravel, riche en « associations franchement coïtales », selon DeNora. Apparemment la rencontre ne s'est pas mal passée, à ceci près que l'homme faisait de cette œuvre « un modèle *pour* le sexe, au sens où l'activité et le désir s'inséraient dans la forme narrative proposée »<sup>33</sup>.

L'enquête de DeNora portait sur des étudiantes de musique, une population peut-être particulièrement sensible à la question. Si le *Boléro* apparaît souvent dans les *sex playlists* en tout genre, *Wozzeck* ou la *Passion selon Saint Matthieu* sont assurément des goûts moins répandus. Cependant, son travail pionnier suggère qu'au-delà des échecs et des réussites de l'interaction, au-delà du caractère plus ou moins convenu des choix musicaux, ce sont les appropriations subjectives qui restent dans les mémoires, nécessairement distinctes d'une simple pharmacie. Les témoignages recueillis pour ce livre, qui se veut à son tour une enquête sur la

sexualité des personnes réelles dans le sillage de Pasolini et DeNora, montrent eux aussi les traces singulières que des musiques connues et moins connues laissent dans la vie intime des individus. Il semble en être ainsi quelles que soient les orientations sexuelles, les situations de couple, les circonstances de la rencontre, les idées et les expériences de ces personnes sur ce qui leur plaît, ou sur les plaisirs en général (→ 2, 3, 4).

Or ces plaisirs incluent parfois celui d'établir un lien érotique avec la musique elle-même, de faire de la relation avec la musique une forme de relation sexuelle, telle Suzanne Cusick jouant à l'orgue une pièce de Johann Sebastian Bach, ou Adriana de los Santos faisant l'amour à son piano (→ 12). Ou encore, le plaisir des personnes qui se masturbent à l'écoute d'une musique, voire font de l'écoute musicale elle-même une forme de masturbation (→ 16)<sup>34</sup>. *La musique me fait l'amour*, voilà un sens méconnu, et révélateur, de l'expression courante : *j'aime la musique*.

1. Voir le numéro *Musique et sexualité* de la revue *Transposition. Musique et sciences sociales* n° 9 (2022), E. Buch et V. Nigro Giunta édés, <https://journals.openedition.org/transposition/5467>.
2. Mercedes Liska, *Entre géneros y sexualidades: tango, baile, cultura popular*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2018.
3. Franck Leibovici, *a love poem*, AOC, 30 septembre 2018: <https://aoc.media/fiction/2018/09/30/a-love-poem/>
4. Walter Benjamin, « Haschich à Marseille » (1932), tr. Maurice de Gandillac et Pierre Rusch, *Œuvres II*, Paris, Gallimard/Folio, 2000, p. 50.
5. Ted Gioia, *Love Songs. The Hidden History*, Oxford et New York, Oxford University Press, 2015, p. 255.
6. Platon, *La République*, Livre III, 18.
7. Augustin, *Les Confessions*, Livre X, 42-43.
8. Michel Foucault, *Les Aveux de la chair. Histoire de la sexualité 4*, Paris, Gallimard, 2018, p. 329 et 348.
9. Luis Velasco Pufleau, « Après les attaques terroristes de l'État islamique à Paris. Enquête sur les rapports entre musique, propagande et violence armée », *Transposition. Musique et sciences sociales* n° 5 (2015).
10. Esteban Buch, « Sirènes du 13 novembre », *Critique* n° 829-830 (juin-juillet 2016), p. 485-501, p. 489.
11. Susan McClary, *Feminine Endings*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1992 [tr.fr. *Ouverture féministe*, Paris, La Découverte/Philharmonie de Paris, 2015]. Voir Esteban Buch, « Climax as Orgasm: On Debussy's *L'Isle joyeuse* », *Music and Letters* 100/1 (février 2019), p. 24-60.
12. Paul Rekrét, « 'Melodies wander around as ghosts': on playlist as cultural form », *Critical Quarterly* 61/2 (juillet 2019), p. 56-76.
13. Eric Drott, « Music in the work of social reproduction », *Cultural Politics* 15/2 (2019), p. 162-183; Asher Tobin Chodos, « What does music mean to Spotify? An essay on musical significance in the era of digital curation », *INSAM Journal of Contemporary Music, Art and Technology* 2/1 (juillet 2019), p. 36-64.
14. Robert Fink, *Repeating Ourselves. American Minimal Music as Cultural Practice*, Berkeley, University of California Press, 2005, p. 192.
15. Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974, p. 206.
16. Esteban Buch, « 'Sur le jazz' d'Adorno comme théorie sexuelle de la culture », *L'Écho du réel*, Cyril Crignon, Wilfried Laforge et Pauline Nadrigny (sld), Paris, Éditions Mimésis, 2021, p. 469-484.
17. Adorno et Horkheimer, *op. cit.*, p. 63.
18. Rebecca Comay, « Adorno's siren song », *New German Critique* n° 81, *Dialectic of Enlightenment* (automne 2000), p. 21-48, p. 28.

19. Esteban Buch, « La dialectique des Sirènes, entre l'érotisme et la panique (après le 13 novembre) », *La Dialectique de la raison. Sous bénéfice d'inventaire*, K. Genel éd., Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2017, p. 285–303.
20. Eva Illouz éd., *Les Marchandises émotionnelles. L'authenticité au temps du capitalisme*, Paris, Premier Parallèle, 2019; Edgar Cabanas et Eva Illouz, *Happycratie. Comment l'industrie du bonheur a pris le contrôle de nos vies*, Paris, Premier Parallèle, 2018.
21. Ori Schwarz, « Des gouttes émotionnelles dans les oreilles : l'industrie de la musique et la gestion des émotions », *Les Marchandises émotionnelles*, *op. cit.*
22. Silvia Knobloch et Dolf Zillmann, « Mood management via the digital jukebox », *Journal of Communication*, 52/2 (2002), p. 351–366.
23. Joseph Lanza, *Elevator Music. A Surreal History of Muzak, Easy-Listening, and Other Moodsong*, New York, St. Martin's Press, 1994; Juliette Volcler, *Contrôle. Comment s'inventa l'art de la manipulation sonore*, Paris, La Découverte, 2017.
24. Paul Allen Anderson, « Neo-muzak and the business of mood », *Critical Inquiry* 41 (été 2015), p. 811–840.
25. Mona Lisa Chanda et Daniel J. Levitin, « The neurochemistry of music », *Trends in Cognitive Sciences* 17/4 (avril 2013), p. 180–193.
26. Oliver Sacks, *Musicophilia. La musique, le cerveau et nous*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.
27. Galina Mindlin, Don DuRousseau et Joseph Cardillo, *Your Playlist Can Change Your Life: 10 Proven Ways Your Favorite Music Can Revolutionize Your Health, Memory, Organization, Alertness and More*, Naperville, Ill., Sourcebooks, 2012.
28. Tonino Griffero, *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*, trad. Sarah De Sanctis, Albany, State University of New York Press, 2017; Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, Londres et New York, Routledge, 2017; Philip Auslander, « Musical Personae », *TDR: The Drama Review* 50/1 (printemps 2006), p. 100–119; Charles Fairchild et P. David Marshall, « Music and persona: an introduction », *Persona Studies* 5/1 (2019), p. 1–16.
29. Daniel Müllensiefen, « 'With this song, I thee bed'. Music for romantic moments », Psychology Department, Goldsmith, University of London, synthèse PPT inédite, s.d.
30. Jacques Derrida, « La pharmacie de Platon », *La Dissémination*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
31. Schwarz, *op. cit.*
32. Tia DeNora, *Music in Everyday Life*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2000, p. 116.
33. Tia DeNora, « Music and erotic agency. Sonic resources and social-sexual action », *Body & Society* 3/2 (1997), p. 43–65, ici p. 57–58; réédité in *Transposition* n° 9, <https://journals.openedition.org/transposition/6261>.
34. Agathe Manuel, « Musique et masturbation », communication à la journée d'étude *Musique et politique: Les pouvoirs du son*, EHESS, Paris, 4 juin 2021.