

# **Culture/Contre-culture : musiques « savantes » et « populaires » au début du vingt et unième siècle**

**Hervé Zénouda** (UFR Ingémédia, Laboratoire I3M, Université du Sud Toulon Var)

## **Résumé :**

Depuis une trentaine d'années, nous vivons une situation d'équivalence généralisée et d'inversion de valeurs due aux effets conjoints de l'idéologie post-moderne et de l'essor technologique. La majorité des valeurs prônées par les mouvements « contre-culturels » des années 60 liées aux libertés individuelles et à l'hédonisme ont largement été récupérées par le courant « mainstream » et les seuls mouvements véritablement subversifs aujourd'hui sont soit ceux qui proposent des replis communautaires réactionnaires (issus de l'extrême droite ou des extrémismes religieux) soit ceux qui proposent des transformations du corps (trans-genre ou Queer). Mais si l'opposition culture/contre-culture s'est affichée au niveau de la contestation des valeurs dominantes de la société, elle s'est aussi jouée sur l'opposition « haute » et « basse » culture. Problématique que nous travaillons sur le plan musical dans les rapports entre les musiques « savantes » et les musiques « populaires industrialisées ». Nous avançons l'hypothèse que face à la culture marchande généralisée, une certaine exigence liée à la « haute » culture privilégiant la recherche créative, la subjectivité et l'intériorité constitue en soi une « contre-culture » à condition que celle-ci ne se ferme pas dans un hermétisme et un élitisme étroit et se donne les moyens de parler à un public plus large. Nous regarderons particulièrement les relations poreuses entre musiques « savantes » et « populaires » en prenant appui sur deux compositeurs : Brian Eno et Glenn Branca, qui ont suivi des trajectoires croisées : le premier venant de l'avant-garde et allant vers la pop, le second faisant le chemin inverse.

**Mots clés :** musique savante, musique populaire, contre-culture, rock, post-modernisme, technologie numérique, arts sonores, Brian Eno, Glenn Branca.

## 1/ Introduction

Le terme « contre-culture » qui apparaît en 1968 (Roszak, 1968 - 2001), mais qui décrit la majorité des mouvements contestataires dès l'après seconde guerre mondiale, est associé aux conditions sociales et économiques de la société nouvelle qui émerge à cette époque : règne de la consommation, avènement de la télévision, création de la jeunesse comme cible marketing... Les mouvements de la « contre-culture », au-delà de leurs dimensions critiques, sont en premier lieu des mouvements de jeunesse qui se vivent comme des communautés à part entière, des « tribus » avec des signes de reconnaissances vestimentaires, linguistiques, esthétiques et des valeurs spécifiques. Dans ces signes de reconnaissance, la musique a toujours joué un rôle primordial comme vecteur d'identité et de communication (jazz pour le mouvement Beat, pop pour le mouvement Hippie, rock pour le mouvement Punk, rap et électro pour les nouveaux mouvements de jeunesse contemporains). Si les avant-gardes artistiques du début du siècle (futuriste (1904-1920), dadaïste (1916-1925), surréaliste (1924-1966)) partagent, avec les mouvements de la « contre-culture », la dimension critique de la société bourgeoise, celles-ci s'inscrivaient dans la « haute » culture même si elles en prônaient la destruction ou le dépassement. A l'inverse, les mouvements « contre-culturels » s'inscrivent résolument dans une culture populaire qui rejette la dimension élitiste et l'esprit de sérieux de la culture classique. Ainsi l'opposition culture/contre-culture qui se joue sur la contestation des valeurs dominantes de la société, se joue aussi sur l'opposition « haute » et « basse » culture. Problématique qui se retrouve dans les rapports entre musiques « savantes » et musiques « populaires » dont les chemins se sont particulièrement éloignés dans le courant du vingtième siècle avec notamment d'un côté l'avènement des industries culturelles normalisant les goûts du public sur des critères de rentabilité et de l'autre une musique contemporaine institutionnelle se coupant des auditeurs non « initiés » en rejetant la répétition, la tonalité et la pulsation régulière (dodécaphonisme de *Schoenberg* (1923), sérialisme intégral de *Messiaen* (1947), *Boulez* (1947) ou *Stockhausen* (1951), nouvelle complexité de *Ferneyhough* (1974) ...) se privant ainsi, et de manière inédite dans l'histoire de la musique occidentale, d'un rapport fondamental au corps et à une mélodie ou à un rythme mémorable. Pourtant, en ce début du vingt et unième siècle (et ce, depuis les deux dernières décennies du vingtième), le rapport entre « haute » et « basse » culture a subi de profondes transformations sur de multiples niveaux rendant la situation complexe dans sa multiplicité. Nous pouvons néanmoins souligner deux principales lignes de forces de cette mutation :

- Tout d'abord l'hégémonie de la pensée post-moderne (Lyotard, 1979) dont nous ne sommes pas encore sortis<sup>1</sup>, qui entérine la fin des « grands discours » (au moins pour l'occident) dans une multiplicité de « petits discours ». Ainsi toute notion d'« avant-garde historique » devient caduque devant l'abandon d'une lecture téléologique de l'histoire. De fait, concernant la musique contemporaine savante du vingt et unième siècle, aucun langage musical ne peut se prévaloir d'une quelconque supériorité sur les autres. Plus d'école ou de mouvement prédominant, chaque compositeur façonne son propre langage et peut en changer à chaque oeuvre (voire mélanger une multitude de

---

<sup>1</sup> Nicolas Bourriaud, dans son livre « *Radical* » propose une sortie du post-modernisme dans la confrontation à la globalisation culturelle en évitant l'écueil du repli sur soi et celui de l'uniformisation de la globalisation marchande.

langages dans une même pièce comme le font les compositeurs John Zorn<sup>2</sup> ou Jean Michel Bossini<sup>3</sup>), phénomène que l'on retrouve dans le rap avec l'utilisation du « sampler » permettant de faire cohabiter de multiples extraits de musiques variées dans un même morceau.

- D'autre part, la révolution technologique avec, d'un côté l'utilisation des mêmes outils numériques de production pour l'ensemble des acteurs du monde musical qui favorise ainsi un langage et une culture commune mais aussi une certaine uniformisation du son et de la production (l'importance croissante de la notion de timbre au détriment de la hauteur transforme aussi les compétences musicales requises en réduisant par exemple l'importance du solfège aux profits de compétences technologiques (Delalande, 2001)), et de l'autre le passage, avec l'internet, d'une société dominée précédemment par les médias de masse (avec leurs systèmes de production, de diffusion et de promotion de haut en bas) vers une société dominée par les médias interactifs en réseaux privilégiant des échanges transversaux où chaque utilisateur est à la fois récepteur et émetteur. L'accès quasi immédiat et quasi gratuit à une masse d'informations en progression exponentielle favorise les échanges multiples d'informations musicales et un décloisonnement généralisé.

Nous voudrions, dans cet article, interroger les possibilités d'existence de nouvelles contre-cultures dans cette situation d'équivalence de valeurs et de langages et nous pencher plus précisément sur les relations poreuses entre musiques « savantes » et « populaires » en prenant appui sur deux compositeurs Brian Eno et Glenn Branca qui ont des parcours croisés aux frontières de ces deux champs. Nous avançons l'hypothèse que face à la culture marchande généralisée, une certaine exigence liée à la « haute » culture privilégiant la recherche créative, la subjectivité et l'intériorité constitue en soi une « contre-culture » à condition que celle-ci ne se ferme pas dans un hermétisme et un élitisme étroit et se donne les moyens de parler à un public plus large. Pour cela, nous examinerons la notion de contre-culture et analyserons l'impact de la technologie numérique sur la situation d'équivalence généralisée actuelle. Face à l'émergence de contre-cultures « réactionnaires » extrêmes, nous chercherons à définir de nouveaux marqueurs favorisant l'émergence de « contre-feux » culturels.

## 2/ Contre-cultures ?

« *Il n'y a plus de marge, parce qu'il n'y a plus de cahier* » (Jean Luc Godard)

Pendant trois décennies (les années 1950, 1960, 1970) s'est développée aux Etats-Unis (la culture Beat puis Hippie...) mais aussi en Europe (les situationnistes, la nouvelle gauche ...) ou au Japon (la Zengakuren), une culture de la jeunesse en révolte contre la culture officielle. Le mouvement s'essouffle dans les années 80 avec l'arrivée au pouvoir aux Etats-Unis de l'acteur Ronald Reagan en 1981 (victoire symbolique de la culture « *main stream* » hollywoodienne sur la culture « *underground* ») et avec, quelques

---

<sup>2</sup> Dans de nombreuses compositions comme « *Spillane* » (Tzadik, 1999), John Zorn utilise des techniques de collages de styles musicaux différents allant jusqu'à changer de style à quasiment chaque mesure (« *Speedball* » ou « *You Will Be Shot* » dans l'album « *Naked City* » (Elektra Nonesuch, 1990)).

<sup>3</sup> Comme par exemple son cinquième quatuor à cordes « *Broken Times* » (2005) qui fait cohabiter de multiples genres musicaux savants ou populaires mais aussi des langages musicaux d'époques différentes.

années auparavant, le mouvement punk aux Etats-Unis (1973) et en Europe (1977) que nous pouvons considérer, par son extrémisme et son nihilisme, comme un des derniers soubresauts de la contre-culture des années 60. Les systèmes modernes de communication, par leur culte de la vitesse et de la transparence, ont rendu difficiles les conditions de gestation d'une culture parallèle. Le temps de réactivité du système mondial de diffusion à de nouveaux talents s'est drastiquement réduit et le système de production modernisé : dans la musique comme dans le cinéma, ce sont les majors aujourd'hui qui financent les marges comme viviers de futures vedettes (Martel, 2010). Force est de constater qu'une grande partie des valeurs prônées par la contre-culture des années 60 (principalement basées sur la liberté individuelle et l'hédonisme) ont été largement intégrées et récupérées par la culture marchande contemporaine<sup>4</sup> (le nouveau populisme de la « contribution » de la démocratie participative ou du Web 2.0, la « gratuité » comme nouveau modèle économique sur les réseaux numériques, la démocratisation de l'échangisme sexuel<sup>5</sup>...). Pour reprendre la métaphore de Godard en exergue de cette partie, nous pouvons dire aujourd'hui que le cahier est bien là mais toujours plus diffus et toujours plus englobant. Il est devenu transparent en désertant le champ des valeurs morales pour mettre en avant principalement l'efficacité économique (cette désertion du champ des valeurs étant aussi garante de libertés individuelles croissantes). Il semble ainsi que l'écart entre produits culturels destinés à un public marginal et ceux destinés à un plus large public ne s'évalue donc plus en terme de contenus et de valeurs véhiculés mais se joue plutôt sur des questions de formes et de langages utilisés (l'équivalence soulignée plus haut n'excluant pas une diversité de formes d'expression). Dans le domaine musical, le clivage entre « culture officielle » et « contre-culture » s'est aussi joué dans l'opposition musique « savante » et « populaire industrialisée ». La première produite par des compositeurs formés par les académies que sont les conservatoires, et la seconde permettant l'expression de modes de vie alternatifs (rock, punk...) ou de groupes sociaux défavorisés (Blues, Jazz, Klezmer, Reggae...). Musique « populaire industrialisée » qui ne se confond pas avec les musiques traditionnelles locales (comme la chanson Française ou Napolitaine par exemple) qui ont en grande partie disparue au profit d'un marché international dominé par l'hégémonie de la musique anglo-saxonne : le rock, la pop ou le rap. Musique où l'inversion de valeurs a joué à plein avec la transgression comme argument marketing central (Madonna, Lady Gaga, Marilyn Manson, le Rap ...). Les musiques locales ont pu, dans certains cas, être réintroduites sur le marché mondial moyennant un changement de production et d'orchestration appropriée (le cas du Reggae par exemple). La nouvelle musicologie française<sup>6</sup> commence à s'intéresser à ces relations entre cultures « populaires » et cultures « savantes » en soulignant de nouvelles lignes de forces et d'oppositions comme le montrent par exemple les travaux de Nicolas Darbon qui éclairent la dialectique complexité/simplicité (Darbon, 2007b) (qui a traversé

---

<sup>4</sup> Joseph Heath et Andrew Potter dans la *Révolte consommée - Le mythe de la contre-culture* soutiennent que si les valeurs des contre-cultures sont toujours « récupérées » c'est que ces valeurs n'ont jamais été subversives et mieux, ont toujours correspondu à l'essence même du capitalisme, c'est à dire les valeurs de l'individualisme. Il n'y aurait donc jamais eu quoi que ce soit à « récupérer » simplement à diffuser à un plus large public.

<sup>5</sup> Voir à ce sujet les romans de Michel Houellebecq *Les particules élémentaires* (Flammarion, 1998) et *Plateforme* (Flammarion, 2001) sur le tourisme sexuel.

<sup>6</sup> Pierre Albert Castanet, Nicolas Darbon, Gérard Pelé, Makis Solomos ...

la musique contemporaine institutionnelle dans la deuxième partie du vingtième siècle et qui a permis à certains compositeurs comme Steve Reich ou Philip Glass de rencontrer un large public) ou la manière dont une même problématique comme le chaos (Darbon, 2006) a pu s'exprimer à la fois dans une culture « savante » (l'approche scientifique de Xenakis) et dans une culture « populaire » (le « *Punk rock* » ou le « *Death metal* ») mais aussi Pierre Albert Castanet (Castanet, 1999) qui retrace l'histoire du son bruité autant dans le rock et la pop que dans la musique contemporaine institutionnelle. La multiplication aujourd'hui d'exemples de frontières poreuses entre « haute » et « basse » culture<sup>7</sup> entérine bien de nouvelles circulations musicales inédites qui mettent en avant de nouveaux savoir-faire et de nouvelles virtuosités (instrumentales mais aussi technologiques), de nouvelles complexités (qui n'apparaissent pas toujours en tant que telles), et de nouvelles trajectoires professionnelles. Ce nouveau paysage musical nécessite d'autres marqueurs que les termes antinomiques classiques « complexité/simplicité », « élitisme/grand public » pour établir de nouvelles cartes de la création musicale.

### 3/ Les passeurs : Brian Eno (1948 - )

« *Les ordinateurs ne sont pas assez africains* »<sup>8</sup>

Brian Eno est un excellent exemple d'artiste à facettes multiples à la frontière des deux mondes. Tout au long de sa carrière, il a poursuivi en parallèle des activités liées à l'art contemporain (création du label « Obscur »<sup>9</sup> (de 1975 à 1979) qui en quatre ans produisit les travaux de nombreux compositeurs<sup>10</sup>, la plupart appartenant au courant minimaliste Anglais, dans le but de leur offrir une plus large audience en leur associant son nom bien connu dans le monde de la pop musique, création de vidéo d'art visuel, alternance dans sa production discographique solo de disques de chansons<sup>11</sup> et de disques de musiques plus expérimentales<sup>12</sup> etc...) et des activités liées au monde de la pop musique (disques de chansons, production artistique de stars de la pop musique (Talking Heads<sup>13</sup>, Devo<sup>14</sup>, David Bowie<sup>15</sup>, ColdPlay<sup>16</sup>, U2<sup>17</sup>) etc.... Diplômé d'une école

---

<sup>7</sup> De *Throbbing Gristle* à *Bjork* en passant par *Radio Head* ou la musique électronique populaire expérimentale (l'IDM pour « Intelligent Dance Music » avec des artistes comme *Aphex Twin*, *Board of Canada*, *Autechre*, *Ryoji Ikeda*...) d'un côté et de l'autre la filiation des minimalistes américains (*La Monte Young*, *Terry Riley*, *Steve Reich*, *Philip Glass* ...), le succès du quatuor à cordes *Kronos Quartet* ou de l'ensemble *Bang of the Can*.

<sup>8</sup> Brian Eno in « *Oblique Strategies* », Brian Eno et Peter Schmidt (1975) ([https://usineaprojet.wikispaces.com/file/view/brian\\_eno\\_strategies.pdf](https://usineaprojet.wikispaces.com/file/view/brian_eno_strategies.pdf)).

<sup>9</sup> [http://music.hyperreal.org/artists/brian\\_eno/obscure.html](http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/obscure.html)

<sup>10</sup> Comme Gavin Bryars, Michael Nyman, Penguin Cafe Orchestra, John White, Harold Budd ou Tom Phillips.

<sup>11</sup> « *Here Come the Warm Jets* » (Eg,1973), « *Taking Tiger Mountain (By Strategy)* » (Island Records, 1974) etc...

<sup>12</sup> « *Another Green World* » (Island Records,1975), « *Before and After Science* » (Polydor, 1977) etc...

<sup>13</sup> « *More Songs About Building And Food* » (Sire Records, 1978), « *Fear of Music* » (Sire Records, 1979), « *Remain in Light* » (Sire Records, 1980).

<sup>14</sup> « *Are We Not Men? We Are Devo!* », (Warner Bros. Records, 1978).

<sup>15</sup> « *Low* » (RCA Records, 1977), « *Heroes* » (RCA Records, 1977), « *Lodger* » (RCA Records, 1979), « *Outside* » (Virgin Records,1995).

<sup>16</sup> « *Viva la Vida or Death and All His Friends* » (Parlophone ,2008-2009).

d'art, Brian Eno se définit comme non-musicien, il est néanmoins très intéressé par les théories de John Cage et est impressionné par la musique du Velvet Underground. Il commencera sa carrière en jouant des synthétiseurs dans le groupe Roxy Music avec qui il fait deux albums<sup>18</sup>. Quittant le groupe, il commence une riche carrière de compositeur et de producteur faite de nombreuses collaborations prestigieuses<sup>19</sup>. Il est le père de la musique *ambiante*<sup>20</sup> qui se définit comme une musique qui colore l'ambiance d'un lieu de manière non intrusive, ainsi l'auditeur pourra choisir de l'écouter ou non, de choisir sa bonne distance avec elle. La filiation avec la « *musique d'ameublement* » d'Erik Satie<sup>21</sup> est évidente : « *La musique d'ameublement est foncièrement industrielle.... Elle crée de la vibration; elle n'a pas d'autre but; elle remplit le même rôle que la lumière, la chaleur et le confort sous toutes ses formes* ». <sup>22</sup> Quand l'idée de Satie sera considérée par beaucoup comme amusante mais anecdotique et se limitera à la réalisation de quelques pièces musicales sans descendance directe, l'ambient musique aura un large écho chez les musiciens électronique. Un deuxième apport de Brian Eno consiste dans une large utilisation de l'aléatoire par le biais d'un jeu de cartes intitulé « *Stratégies obliques* »<sup>23</sup>, chacune de ces 110 cartes tirée aléatoirement propose une instruction ou une piste en vue de contourner une situation créative bloquée<sup>24</sup>. Eno utilisera ce système dans la majorité des situations où il se trouve : composition, production artistique, arrangement, direction de musiciens... Là aussi, la filiation est claire, nous la trouvons principalement dans les nombreuses techniques d'utilisation du hasard chez John Cage (1912 – 1992) : lancer de dé, utilisation des tâches d'une partition avant son utilisation et surtout le livre taoïste Chinois de divination le « *Yi King* »<sup>25</sup> que le compositeur utilisera sur une grande partie de son travail. Enfin une troisième filiation et transfert de pratiques des arts savants vers les arts populaires se trouve dans l'utilisation du studio comme instrument de musique et non plus simplement comme lieu d'enregistrement. Conception qui le relie directement à l'école concrète Française de Pierre Schaefer<sup>26</sup> et Pierre Henry. Instruments repris et trafiqués par des synthétiseurs, montage, mixage, traitement de bandes, dispositifs et situations d'enregistrements originaux... les morceaux s'élaborent

<sup>17</sup> « *The Unforgettable Fire* » (Island Records, 1984), « *The Joshua Tree* » (Island Records, 1987), « *Achtung Baby* » (Island Records, 1991), « *Zooropa* » (Island Records, 1993), « *All That You Can't Leave Behind* » (Island Records, 2000), « *How to Dismantle an Atomic Bomb* » (Island Records, 2004), « *No Line on the Horizon* » (Mercury, Island Records, 2009).

<sup>18</sup> « *Roxy Music* » (EG, 1972) et « *For Your Pleasure* » (Island Records, 1973).

<sup>19</sup> Dont Robert Fripp (1973), Cluster (1977), Harold Budd (1980), John Hassel (1980), David Byrne (1981), John Cale (1990) etc...

<sup>20</sup> « *Ambient 1: Music for Airports* » (Polydor, 1978).

<sup>21</sup> En 1917, Erik Satie compose ses deux premières pièces de musiques d'ameublement : « *Carrelage phonique* » et « *Tapiserie en fer forgé* ».

<sup>22</sup> Lettre à Jean Cocteau (1920).

<sup>23</sup> « *Oblique Strategies* », Brian Eno et Peter Schmidt (1975)

([https://usineaprojet.wikispaces.com/file/view/brian\\_eno\\_strategies.pdf](https://usineaprojet.wikispaces.com/file/view/brian_eno_strategies.pdf)).

<sup>24</sup> Quelques exemples d'instructions: « Accentue les défauts », « Change le rôle des instruments », « Découvre les recettes dont tu te sers et abandonne-les »...

<sup>25</sup> Date et auteur inconnu (probablement avant la deuxième moitié du VIII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.). En France : *Yi King – Le livre des Transformations* de Richard Wilhelm traduction en français d'Etienne Perrot, Texte complet –Edition originale (1973) aux Éditions Médicis-Entrelacs.

<sup>26</sup> Pierre Schaefer et Pierre Henry créent la musique concrète en 1948 au studio d'essai de la RTF (Radio Télévision Française) de Paris.

et se construisent le plus souvent en studio en prenant pleinement en compte les nombreuses possibilités de traitements sonores de ce nouvel instrument qu'est le studio d'enregistrement : avec Brian Eno, la production sonore devient Design.

#### **4/ L'équivalence technologique et la perte de l'expérience**

« *Si vous voulez être révolutionnaire en art, vivez comme un bourgeois* »<sup>27</sup>

Depuis une dizaine d'années, l'évolution des technologies audio, la dématérialisation des supports de stockage et les capacités de diffusion de l'Internet ont radicalement changé le rapport à la musique, tant dans la production et la diffusion que la réception. La quasi gratuité de la musique, l'immédiateté de son accessibilité et la profusion des références disponibles par les effets de longue traîne<sup>28</sup> ont modifié les habitudes d'écoute des auditeurs et uniformisé les styles musicaux en coupant ceux-ci de tout contexte (de ce point de vue, la perte de la notion d'album pour la vente de fichiers musicaux à l'unité n'en est qu'un aspect) et par là même de l'expérience initiale dont ils sont le témoignage dans une accumulation sans précédent. Il est devenu courant qu'un amateur de musique possède sur son ordinateur ou son I-Pod plusieurs milliers de titres musicaux. Des styles divers s'y côtoient produisant le plus souvent une culture métissée qui gagne en diversité là où elle perd en profondeur. L'accessibilité immédiate réduit toute possibilité de développement d'un temps d'épanouissement du désir ou d'une construction d'un imaginaire autour d'une musique, la connaissance se contractant dans la seule notion d'information. L'oreille moyenne se transforme avec l'utilisation généralisée de la norme MP3<sup>29</sup> et les durées des morceaux se standardisent<sup>30</sup>. Cette gratuité liée à la copie à l'identique et au piratage découlant en partie de la dématérialisation numérique démultiplie les questions liées à la valeur symbolique de la marchandise culturelle et le rapport classique entre valeur d'échange et valeur d'usage (Cormerais in Stiegler 2008, p.305-336) : après le système monétaire, la numérisation apparaît ainsi comme un nouveau système d'équivalence généralisée (Herrenschmidt, 2007) qui bouscule les normes classiques de la valorisation. Paradoxalement, avançant sous le masque de la gratuité, cette « *abstraction réelle* » (Sohn-Rethel, 2010) qu'est l'économie apparaît dans de nouvelles approches liées au flux où les échanges marchands sont de plus en plus cachés ou transparents : la publicité des masses médias étant remplacée ici par le traçage de la connexion et la collecte des données. Les contenus visionnés ou téléchargés par les internautes n'ont ainsi plus de valeur pour eux-mêmes mais uniquement pour les informations qu'ils permettent de récupérer

---

<sup>27</sup> Phrase attribuée, à tort ou à raison, à Claude Debussy (1862-1918) ...

<sup>28</sup> The *Long Tail*, (Chris Anderson, The Wired, 2004) décrit un mode de diffusion de produits culturels permis par la réduction des stocks spécifique à la vente sur Internet. A l'inverse de la vente en magasin qui réalise son chiffre d'affaires sur quelques produits culturels phares dans un laps de temps très court, la longue traîne permet de vendre des petites quantités mais sur une multitude de produits et sur la longue durée.

<sup>29</sup> La norme MP3 (MPEG-1/2 Audio Layer 3) est un format de compression de l'audio qui permet une réduction drastique de la taille des fichiers favorisant le téléchargement et l'écoute sur le réseau Internet. Cette réduction de poids s'accompagne d'une compression de la bande passante avec une coupe dans les extrêmes graves et extrêmes aigus.

<sup>30</sup> Le prix des téléchargements de la musique prenant rarement en compte la durée du morceau.

sur l'internaute à des buts « marketing ». La substance numérique elle-même parachève un phénomène de dévitalisation initié par l'effet de la reproduction technique et démultiplié par la dématérialisation. A la suite des travaux de Benjamin sur la perte de l'« aura » (Benjamin, 1939- 2000) ou ceux d'Agamben sur la perte de l'expérience (Agamben, 2000), la question se pose ainsi de savoir quelle expérience est encore possible quand cette notion même s'évapore dans un monde presque entièrement sémiotisé ? Si la notion d'expérience se retrouve dans la musique « savante » et la musique « populaire », celle-ci est pourtant de nature différente. La première témoignerait d'une expérience intellectuelle et esthétique alors que la seconde exprimerait plutôt l'expérience d'un « mode de vie » le plus souvent alternatif même si celui-ci peut devenir de plus en plus frelaté. L'épreuve de la scène ne met pas plus à l'abri de phénomène de réification d'expérience initiale originale. Que dire, par exemple, de la re-formation du groupe emblématique « *The Stooges* » icône du mouvement punk dont l'existence initiale s'étend de 1967 à 1974 avec deux albums dans une formation comprenant le guitariste *Ron Asheton* sous le nom de « *The Stooges* »<sup>31</sup> et deux autres avec le guitariste *James Williamson* sous le nom de « *Iggy and The Stooges* »<sup>32</sup>. Le groupe est alors connu pour un mode de vie extrême, des concerts chaotiques à la limite de la transe<sup>33</sup>. Reformé en 2003 avec le guitariste historique (Ron Asheton), le groupe s'applique à rejouer à l'identique les morceaux mythiques des deux premiers albums dans les stades du monde entier. A la mort de celui-ci à soixante ans en 2009, le chanteur Iggy Pop déclare avec son humour et sa lucidité habituelle « *The Stooges sont morts avec Ron Asheton mais il reste Iggy and the Stooges* » (Iggy Pop, Mai 2009). Celui-ci rappelle le second guitariste (James Williamson) et continue à tourner dans le monde avec le répertoire du troisième et quatrième albums jouant ainsi, avec quarante ans d'écart et une efficacité redoutable, une musique dangereuse mais dont le lien avec l'expérience initiale est coupée, transformant son potentiel de catharsis en simulacre de rébellion.

## **5/ Les passeurs : Glenn Branca (1948 - )**

« *He has no decision, he's just trying to tell a vision* »<sup>34</sup>

Glenn Branca est un autre exemple de compositeur frontière. Issu d'une école d'art où il étudie les arts de la performance, il commence son activité musicale dans le groupe noise « *Theoretical Girls* » (1977-1979) qui participe au disque manifeste du mouvement NoWave produit par Brian Eno<sup>35</sup>. Par la suite, il entame une carrière solo en formant son propre groupe « *The Glenn Branca Ensemble* » structuré autour d'une prédominance de guitares électriques (de quatre à huit) auquel s'adjoint une section rythmique (basse, batterie). Cette sur-présence de la guitare jouée à un volume sonore très élevé donna rapidement, malgré une instrumentation typiquement rock, une dimension symphonique à sa musique. Celle-ci se présente le plus souvent sous la forme de grandes masses

---

<sup>31</sup> « *The Stooges* » (Elektra, 1969), « *Fun House* » (Elektra, 1970).

<sup>32</sup> « *Raw Power* » (CBS, 1973), « *Kill City* » (Bomp! Records, 1975).

<sup>33</sup> The Stooges, *Live in Cincinnati*, 1970 ([http://www.youtube.com/watch?v=BD\\_XCECbAEU](http://www.youtube.com/watch?v=BD_XCECbAEU)).

<sup>34</sup> « *Little Johnny Jewel* », Tom Verlaine and Television, New York, 1975.

<sup>35</sup> « *No New York* » (Antilles Record, 1978).



sonores sur des rythmes généralement binaires, l'ensemble dégageant une grande puissance énergétique et émotionnelle. Branca utilise des accordages spéciaux permettant de faire résonner les cordes des guitares à vide en intonation juste<sup>36</sup> favorisant ainsi les multiples jeux de résonances démultipliés par l'amplification. Par la suite, il élargira son spectre de timbres en « préparant » ses guitares<sup>37</sup> ou en créant ses propres instruments. Il composera pour l'orchestre symphonique<sup>38</sup> mais reviendra toujours à son instrument de prédilection la guitare avec notamment le paroxystique « *Hallucination city, symphony for 100 guitares (symphony N° 13)* » (2001). Proche du courant minimaliste américain, sa musique est aussi esthétiquement à rapprocher de certaines pièces « statiques » de Giacinto Scelsi<sup>39</sup> (1905-1988) ou de György Ligeti<sup>40</sup> (1923- 2006) et sûrement du courant spectral Français<sup>41</sup> et surtout Roumain<sup>42</sup> auquel il apporte l'énergie du rock par le choix de rythmes binaires, d'un volume sonore extrême et du son métallique de ses guitares électriques. Esthétique qui pourrait répondre au désir du compositeur post-spectral Italien Fausto Romitelli<sup>43</sup> (1963 – 2005) de faire sonner l'orchestre symphonique de manière aussi percutante que le groupe punk « The Clash » (1976 - 1983) ...

## 6/ Vers de nouveaux marqueurs pour la musique « savante »

« *Je crois que notre principal ennemi, c'est l'abstraction* »<sup>44</sup>

Le mouvement musical minimaliste américain<sup>45</sup> a été, dans la seconde partie du vingtième siècle, le premier mouvement, issu de compositeurs formés dans des conservatoires et se vouant à une carrière de compositeur institutionnel, à trouver un plus large public en rompant avec l'approche continentale du sérialisme et de la complexité avec un retour à la tonalité et à une pulsation régulière. Il est à noter que la majorité de ces compositeurs, en plus de leur formation académique, ont reçu l'influence à la fois de la musique populaire (principalement le jazz pour Young, Reich, ou Riley) et les musiques extra-occidentales (Indienne pour Young, Glass et Riley, Africaine pour Reich). De plus, nombre d'entre eux (Glass et Reich en particulier) ont choisi de promouvoir leurs musiques en constituant leur propre ensemble et allant chercher leur

---

<sup>36</sup> L'intonation juste est une méthode d'accordage basée sur les résonances naturelles, ce qui la distingue de la gamme à tempérament égal utilisée dans la musique occidentale depuis le 18 ième siècle.

<sup>37</sup> Une guitare préparée (en référence au piano préparé inventé par John Cage en 1938) est un instrument dont les cordes sont bloquées par des ustensiles divers ce qui modifie à la fois la hauteur et le timbre de la note.

<sup>38</sup> « *Symphony #3 (Gloria)* » (Atavistic, 1983), « *The World Upside Down* » (Crepuscule, 1992) etc...

<sup>39</sup> « *Quattro Pezzi per Orchestra* » (1959), « *String Quartet No. 3* » (1961), « *Ohoi pour 16 cordes* » , (1966), « *Konx-Om-Pax* » (1969), « *Aitsi pour piano amplifié* »(1974) etc ...

<sup>40</sup> « *Atmospheres* » (1961), « *Continuum* » (1968), « *Ramifications* » (1968-69).

<sup>41</sup> Gérard Grisey (1946-1998), Tristan Murail (1947-).

<sup>42</sup> Horatiu Radulescu (1942 – 2008), Iancu Dumitrescu (1944 - ), Ana-Maria Avram (1961 - ).

<sup>43</sup> « *An Index of Metals* » (2003), la suite « *Professor Bad Trip* » (1998 – 2000).

<sup>44</sup> « *Les utopies de micro-proximité : entretien avec Nicolas Bourriaud* », Spirale : Arts • Lettres • Sciences humaines, n° 182, 2002, p. 41-43 (<http://id.erudit.org/iderudit/17867ac>).

<sup>45</sup> La première génération de musiciens minimalistes : La monte Young, Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley ... suivie ensuite par une vague Européenne (Anglaise : Michael Nyman, Gavin Bryars ... - Europe centrale : Laszlo Sary, Istvan Marta, Arvo Part ...).

public en dehors des circuits conventionnels de la musique contemporaine « savante » (galeries d'arts, lofts d'artistes, salles de rock, clubs ...). Ainsi des ponts se sont créés entre des milieux musicaux sectorisés. De même, les compositeurs actuels sont confrontés aux systèmes de création et de diffusion numériques qu'ils doivent investir. Cet environnement technique et médiatique favorise un rapprochement supplémentaire, celui qui incite au dialogue avec les autres pratiques artistiques dans une approche « intermédia » comme l'ont défriché des compositeurs/artistes comme Robert Ashley (1930- )<sup>46</sup>, Laurie Anderson (1947- ) ou plus récemment le compositeur post-spectral Fausto Romitelli (1963 – 2004) avec son video-opéra pour soprano, ensemble et trois projections vidéos « *An Index of Metals* » ( 2003).

De nombreux compositeurs aujourd'hui cherchent à sortir de leurs isolements et à parler à de nouveaux publics sans perdre leurs spécificités. Pour cela, il nous semble important de sortir de la musicologie classique et des paradigmes « complexité/simplicité », « élitisme/grand public » et de se tourner vers de nouveaux marqueurs plus en phase avec la multiplicité et la complexité contemporaines. Ainsi, nous avançons plusieurs pistes qui s'organisent autour du corps, du temps et de l'intériorité :

- Le corps : la musique savante contemporaine n'a que trop délaissé le corps au profit d'une abstraction et d'une complexité toujours plus grandes en laissant aux musiques « populaires » le soin de s'en préoccuper. Dans une société toujours plus abstraite où le rapport à l'expérience initiale se perd, la place du corps dans une proposition artistique devient un enjeu politique. Barbara Formis, dans un texte d'introduction d'un livre consacré à la « soma-esthétique » (Formis, 2009), écrit : « *En se soumettant au régime plus large de l'image, l'esthétique cesse d'être une affaire exclusive de l'art et de la sensibilité : un corps est « beau » quand il apparaît comme tel. Mais comment peut-on oublier que le corps dépasse le royaume de la représentation imagée et reste avant tout le siège primordial de l'expérience ? Que le corps se vit, avant de se donner à voir ? Car si une esthétique du corps (une soma-esthétique) est possible, ce n'est qu'à condition de retrouver le vécu du corps, et cela en dépit de son image.* ». Ancrage dans l'expérience vécue donc et distance par rapport à la représentation. L'unification corps-esprit tant prônée dans les approches orientales reste encore insuffisamment explorée par les artistes occidentaux. Elle est pourtant source de redéfinition de ce qu'est l'humain face à l'univers abstrait contemporain et à l'incessante délégitimation de pratiques et de connaissances vers les systèmes automatisés.
- Le temps : de même, en réaction à l'instantanéité de la musique « populaire industrialisée » (en tant que marchandise soumise à la loi de l'obsolescence) et à l'instantanéité des médias numériques, la question du temps et de la durée devient centrale (Virilio, 1977). Ce rapport au temps joue dans la manière dont la musique est reçue et consommée. Que ce soit dans le ralentissement ou dans l'accélération, les compositeurs contemporains peuvent introduire des

---

<sup>46</sup> Robert Ashley a orienté la majorité de son travail de compositeur vers des formes interdisciplinaires et multimédia (théâtre, danse, opéra, télévision, installations). Il est particulièrement connu pour son opéra *Perfect Lives Private Parts* (1980) pour et produit par la chaîne Anglaise Channel Four.

dissonances cognitives dans la synchronisation aux objets temporels médiatiques façonnés par les médias de masse (Stiegler, 2001) où la maîtrise du temps est devenue un enjeu majeur. Une nouvelle fois, l'exemple du minimalisme en musique, et en particulier le travail de Steve Reich, propose un rapport au temps spécifique par une utilisation systématisée des boucles sonores<sup>47</sup>. Le temps devient alors circulaire et l'œuvre musicale une sculpture sonore devant laquelle l'auditeur peut choisir son point d'écoute. Le travail de Reich montra, dès les années soixante, une possibilité, parmi d'autres, de produire une musique à la fois simple à l'écoute mais présentant une réelle complexité acoustique, parlant au corps autant qu'à l'esprit et favorisant une distance intérieure et une attention d'écoute soutenue.

- L'intériorité : face aux grandes « machines » de production et de diffusion de marchandises culturelles, les postures d'auteur et d'artisan qui affirment une intériorité, un savoir-faire spécifique et un rapport de subjectivité à subjectivité avec le public gardent toutes leurs pertinences afin de contrebalancer les effets de réification de l'industrie et du marketing culturel<sup>48</sup>. Le bouleversement médiatique actuel passant des médias de masse hiérarchiques aux nouveaux médias de masse en réseaux ouvre de nouvelles perspectives et opportunités de pratiques créatives et de réelles possibilités de toucher de nouveaux publics, et ceci en marge des industriels de la culture.

Dans ses livres, Nicolas Bourriaud (Bourriaud, 2001) (Bourriaud, 2009) prend appui sur Marcel Duchamp pour développer une esthétique de la relation. Ainsi le déplacement (Duchamp), le détournement (les situationnistes) ou l'appropriation (la pratique de la post-production) permettent des productions de sens inédits : « *Qu'est-ce qu'une œuvre plastique, musicale ou littéraire, sinon l'invention d'un registre de collisions, et d'un mode de prise qui leur permet de durer ?* » (Bourriaud, 2009, p. 180). De même à la suite de la célèbre phrase « *C'est le regardeur qui fait le tableau* » (Duchamp, 1994), Bourriaud souligne que « *Les œuvres d'arts créent des relations et ces relations sont extérieures à leurs objets* » (Bourriaud, 2009, p. 181). Les objets artistiques produisent ainsi de la pensée, des relations, de la prise et pour prendre en compte ces dimensions, une culture de l'usage doit être développée : « *Emergence d'une culture de l'usage, pour laquelle le sens naît d'une collaboration entre l'artiste et celui qui vient le regarder.* » (Bourriaud, 2009, p. 187). Cette approche, si éloignée de la musicologie traditionnelle uniquement centrée sur l'objet musical et sa partition, explique, en partie, l'incapacité de celle-ci à produire un discours pertinent sur les phénomènes de musiques « populaires industrialisées » et à appréhender ceux-ci à la fois comme œuvres artistiques (pour les meilleurs d'entre eux) et comme marchandises culturelles (c'est-à-dire issues d'un processus complexe de production et de diffusion). Dans le sens d'une limitation des outils classiques de la musicologie, Nicolas Darbon (Darbon, 2007a) souligne « *Quant à la syntaxe, nous entendons sous ce vocale un groupe*

---

<sup>47</sup> « *It's Gonna rain* » (1965), « *Come out* » (1966), « *Piano Phase* » (1967) ...

<sup>48</sup> Jorge Louis Borges écrit dans « *Le livre de sable* » (Paris, folio, 1975) : « *Je n'écris pas pour une petite élite dont je n'ai cure, ni pour cette entité platonique qu'on surnomme la Masse. Je ne crois pas à ces deux abstractions, chères aux démagogues* ».

*d'éléments distincts et articulés grâce à des règles préétablies et « universelles ». La syntaxe réalise un parallélisme implicite entre musique et parole, d'où, à l'époque classique, l'architecture de la phrase musicale, et donc de la syntaxe (dont l'objet, rappelons le, est « la combinaison des mots dans une « phrase » ), ce passage à une forme plastique du son, traité « dans la masse », sculptée, modélisée, est symptomatique du changement de paradigme auquel nous assistons depuis le milieu du siècle. Après une pratique langagière, une conception du monde cartésienne, s'impose désormais une pensée « chaotique, « complexe » ... La musique dite contemporaine s'est bien éloignée des territoires discursifs, narratifs et linéaires ... ». Quant à Sylvain Marquis, sa thèse (Marquis, 2007)<sup>49</sup> nous montre la diversité des pratiques sonores contemporaines qui rend impossible l'utilisation des mêmes outils d'analyse pour chacune d'elles. Il est donc préférable de désacraliser le terme *musique* au profit des termes *arts audio* ou *arts sonores* (comme son équivalent *arts visuels*) pour décrire l'ensemble des pratiques compositionnelles actuelles avec la musique comme sous-ensemble de ce champ.*

## **7/ Les « contre-culture » extrêmes contemporaines**

Favorisés par l'équivalence généralisée, de nouveaux mouvements « contre-culturels » apparaissent qui véhiculent des valeurs subversives extrêmes en utilisant, le plus souvent, un langage artistique non renouvelé :

- Les mouvements « révolutionnaires » d'extrême droite néo-nazies et raciales qui réagissent au métissage par une recherche de racines blanches. Pour la grande majorité des cas, le versant musical regarde du côté des courants musicaux extrêmes (punk, métal, noise ...). Dès les années soixante-dix avec les débuts du punk-rock s'est développé, à côté de l'idéologie gauchiste<sup>50</sup> majoritaire du mouvement, un courant ultra-droite avec en particulier le groupe « *ScrewDriver* » (1976-1979) et son leader Ian Stuart (1957-1993) fondateur du mouvement néo-nazi « *Blood and Honours* » (1987-) prônant le pouvoir blanc (White Power). Le « National Front » Anglais fédèrera dès les années 80 cette scène skinheads avec le mouvement R.A.C. (Rock Against Communism). En France, cette mouvance s'est regroupée autour de labels musicaux comme « *Rebelles Européens* » (1987-1994) et des groupes comme « *Legion 88* » (1986-1989) et aujourd'hui « *Orthanc* » ou « *Insurrection* » réunis sous la bannière du R.I.F. (Rock Identitaire Français).

- Les mouvements d'intégrismes religieux de types islamistes rejetant fondamentalement la société occidentale de consommation au nom d'une transcendance et qui reflètent une nouvelle situation de « contre-culture mondialisée » face à un « ordre mondial uniformisé ». En France certains intellectuels polémistes comme Marc Edouard Nabe reconnaissent les combattants jihadistes comme les nouveaux « résistants »<sup>51</sup> et quelques groupes islamistes apparaissent comme « *Le silence des mosquées* »<sup>52</sup> sur des musiques naviguant

---

<sup>49</sup> <http://sylvainmarquis.com/writings/research/thesis/>

<sup>50</sup> Les « *Sex Pistols* » se réclament d'un anarchisme nihiliste post-situationniste, les « *Clash* » ou « *Gang of Four* » du marxisme révolutionnaire ...

<sup>51</sup> [http://www.youtube.com/watch?v=1g8m\\_k1UREY](http://www.youtube.com/watch?v=1g8m_k1UREY)

<sup>52</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=xv6gPD7DQV0>

entre variétés, musiques orientales et raï.

Dans les deux cas, ces groupes rejettent le matérialisme ambiant, la liberté des mœurs et la société de consommation. Ils sont littéralement « *subversifs* » en prônant la destruction du cadre démocratique, la destruction du cahier évoqué par Godard. A l'opposé des mouvements contre-culturels « gauchisants », la liberté individuelle y est proscrite au profit d'une soumission à une valeur supérieure : la nation, la race ou une loi divine.

- Mutations du corps : le mouvement trans-genre et queer.

Seul le mouvement « trans-genre » s'inscrit encore dans une filiation des mouvements de libération des années soixante en bousculant les tabous du corps et du genre. Difficilement récupérable par la spécificité même du message transmis, le mouvement trans-genre et queer bouscule les consciences avec une interrogation sur les rapports nature/culture dans la question du genre en demandant le droit de transformer son corps ou de changer de sexe. Des artistes performeurs comme Lazlo Pearlman<sup>53</sup> (1972 - ), Orlan (1947 - ), Genesis P-Orridge<sup>54</sup> (1950 - ), Jean Luc la Verna<sup>55</sup> (1966 - ), des théoriciennes comme Beatriz Preciado (1970 - ), des groupes musicaux comme le groupe punk féminin « *Tribe 8* » (1992 - ) s'inscrivent dans cette mouvance<sup>56</sup>. La radicalité du geste reprend les préoccupations du féminisme des années 60 en pointant le genre comme différenciation première et modèle initial de l'oppression sociale et est, à ce titre, particulièrement porteuse de transformation de consciences.

## 8/ Conclusion : le retour des lucioles

Face à, d'un côté, la société du « spectacle intégré » (Debord, 1988) et, de l'autre, les « contre-cultures réactionnaires », une voie semble possible, celle des *lucioles*. Les lucioles ont été évoquées par Pasolini dans son texte « *L'article des lucioles* » (Pasolini, 1976), thème prolongé par Didi-Huberman dans « *Survivance des lucioles* » (Didi-Huberman, 2009) et enfin repris par François Laplantine dans son article « *L'énergie résistante des lucioles* » (Laplantine, 2010). Nous savons que pour Pasolini, la société contemporaine était plus fasciste et totalitaire que la précédente, ce qui lui a fait dire que « *Les lucioles ont disparu en raison de la lumière féroce des projecteurs du fascisme triomphant* ». Les lucioles, ces petits insectes qui produisent de minuscules lueurs<sup>57</sup> et qui semblent les plus opposés à la surexposition médiatique contemporaine, n'ont pourtant pas disparu mais « *ne peuvent être perçues sous la lumière des éclairages devenus aveuglants* » (Laplantine, 2010). Elles nécessitent, pour être perçues, un déplacement du regard, un changement de perception qui va du monumental, de l'éclatant, du bruyant vers le petit, le modeste, l'ordinaire. La perception, l'expérience du sensible, devient ainsi l'enjeu principal d'une posture de résistance qui réaffirme le sujet

---

<sup>53</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=eaE-1DxwSn4>

<sup>54</sup> Chanteur et principal animateur des groupes « *Throbbing Gristle* » (1976-1981) et « *Psychic TV* » (1981 - ) et initiateur de la musique industrielle.

<sup>55</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=LwR4Kfb3oFQ>

<sup>56</sup> Voir le film de Virginie Despentes « *Mutantes (Féminisme Porno Punk)* » (2009) : [http://www.youtube.com/watch?v=2r\\_L\\_oDkuQA](http://www.youtube.com/watch?v=2r_L_oDkuQA)

<sup>57</sup> Il faudrait 5000 luciolles pour produire la luminosité d'une flamme de bougie.

face à la notion de public. Dans cette esthétique du modeste, l'art permettrait de déceler ce qui dans le quotidien relève de l'extraordinaire en favorisant une pensée qui ne découle pas d'un modèle mais du *modal* (Laplantine, 2010), une pensée qui ne délivre plus un message mais questionne et renvoie au réel en ouvrant des possibles, à l'opposé d'un art de la distraction, du divertissement et de l'évasion. Approche que l'on retrouve chez Benjamin avec son intérêt pour la *micrologie*<sup>58</sup> et qui trouve sa radicalité dans la notion d'*inframince* développée par Duchamp : « *J'ai choisi exprès le mot mince qui est un mot humain et affectif et non une mesure précise de laboratoire. Le bruit ou la musique fait par un pantalon de velours côtelé comme celui-ci quand on le fait bouger est lié au concept d'inframince. Le creux dans le papier entre le recto et le verso d'une fine feuille... A étudier !...C'est une catégorie dont je me suis beaucoup occupé pendant ces dix dernières années. Je pense qu'au travers de l'inframince, il est possible d'aller de la seconde à la troisième dimension* » (Duchamp, 1994). Enfin, comme le souligne Laplantine, en culture comme en économie, le rapport entre centre et périphérie a changé. « *Autrefois au centre il y avait la culture classique humaniste et à la périphérie les cultures populaires. Aujourd'hui le centre est intégralement occupé par la culture de Masse, la périphérie aujourd'hui c'est l'art contemporain.* » (Laplantine, 2010).

---

<sup>58</sup> « *La micrologie est le lieu où la métaphysique trouve à s'abriter de la totalité* » (Adorno T., *La dialectique négative*, Payot et Rivages, 1966)

## Bibliographie sélective :

- Agamben G. (2000), *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Payot-Rivages.
- Benjamin W. (1939, 2000), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, in « Œuvres III », Paris, Gallimard.
- Bourriaud N. (2001), *Esthétique relationnelle*, Paris, Les presses du réel.
- Bourriaud N. (2009), *Radicant*, Paris, Denoël.
- Castanet P.A. (1999), *Tout est bruit pour qui a peur*, Paris, Michel de Maule.
- Cage J. (1976), *Pour les oiseaux, entretiens avec Daniel Charles*, Paris, Belfond.
- Caux D. (2009), *Le silence, les couleurs du prisme et la mécanique du temps qui passe*, Paris, L'Eclat.
- Darbon N. (2006), *Les musiques du chaos*, Paris, L'Harmattan.
- Darbon N. (2007a), *Syntaxe et plasticité musicales depuis 1945 : nouvelles technologies, nouvelles écritures* in PLASTIR N°8 (revue).
- Darbon N. (2007b), *Musica multiplex*, Paris, L'Harmattan.
- Debord G.E. (1967), *La société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel.
- Debord G.E. (1988), *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gérard Lebovici.
- Delalande F. (sous la direction de) (2001), *Le son des musiques (entre technologie et esthétique)*, Paris, Buchet/Chastel.
- Didi-Huberman G. (2009), *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit.
- Duchamp M. (1994), *Duchamp du signe*, suivi de *Notes*, Paris, Flammarion.
- Eno B. (1998), *Journal*, éditions, Paris, Le serpent à plumes.
- Formis B. (sous la direction de) (2009), *Penser en corps : Soma esthétique, art et philosophie* » Paris, L'Harmattan.
- Heath J. et Potter A. (2010), *Révolte consommée - Le mythe de la contre-culture*, Canada, Trecarre.
- Hebdige D. (1979), *Sous-culture : le sens du style*, USA, Zones
- Herrenschmidt C. (2007), *Les trois écritures : langue, nombre, code*, Paris, Gallimard.
- Laplantine F. (2010), *L'énergie résistante des lucioles* in "Journal Intermittent « Journées critiques »" N°1, université Lumière Lyon 2.
- Liotard F. (1979), *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit.
- Martel F. (2010), *Main Stream : Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion.
- Marquis S. (2007), *L'attitude spéculative des arts audio actuels : exploration et méthodologie*, Thèse de doctorat en musicologie, Paris 8, (<http://sylvainmarquis.com/writings/research/thesis/>).
- Marcus G. (2000), *Lipstick traces : Une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Alia.
- Nyman M. (2005), *Experimental music*, Paris, Alia.
- Pasolini P.P. (1976), *Ecrits corsaires*, Paris, Flammarion.
- Pelé G. (2007), *Inesthétiques musicales au XXe siècle*, Paris, L'Harmattan.
- Rancière J. (2000), *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique.
- Roszak T. (1968, 2001), *Vers une contre-culture*, Paris, Stock.
- Shapiro P. (2000), *Modulations : une histoire de la musique électronique*, Paris, Alia.
- Shusterman R. (1992), *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Paris, Minuit.
- Sohn-Rethel A. (2010), *La pensée-marchandise*, Paris, Le croquant.
- Stiegler B. (2001), *La Technique et le Temps*, tome 3 : *Le Temps du cinéma et la Question du mal-être*, Paris, Galilée.
- Stiegler B. (sous la direction de) (2008), *Le Design de nos existences à l'époque de l'innovation ascendante*, Paris, Minuit.
- Tiqqun (1999), *Exercices de métaphysique critique*, (Revue N°1).
- Toop D. (2000), *Ocean of sound*, Paris, L'Eclat.
- Virilio P. (1977), *Vitesse et Politique, essai de dromologie*, Paris, Galilée.