



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

16 | 2018

L'expérimental dans la littérature et les arts
contemporains

Temporalités de l'expérimental

Vincent Broqua



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11342>

DOI : 10.4000/miranda.11342

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Vincent Broqua, « Temporalités de l'expérimental », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 25 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11342> ; DOI : 10.4000/miranda.11342

Ce document a été généré automatiquement le 25 octobre 2018.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Temporalités de l'expérimental

Vincent Broqua

- 1 En musique, en poésie et dans les arts plastiques, il existe une « Grande Légende de l'Expérimental », comme l'appelle Jean-Marie Gleize¹. Cette légende s'est donné un point d'origine temporel et géographique, se légitimant ainsi en une histoire de l'expérimental, sur laquelle il faut revenir afin d'en pointer les oublis, les constructions et les contre-discours. C'est une partie d'un travail que j'ai déjà commencé l'an dernier et que je dois poursuivre, mais dont j'aimerais livrer quelques-unes des hypothèses ici. Je souhaite exposer cette légende d'une histoire de l'expérimental déterminée spatialement et géographiquement, en croisant une lecture du terme « expérimental » lui-même avec une mise au jour de la pluralité des histoires de l'expérimental. J'évoquerai pour finir quelques œuvres dans lesquelles la temporalité s'offre comme brouillage ou traversée des déterminations historiques. Autrement dit, j'aimerais réfléchir au régime d'historicité de l'expérimental en analysant la notion d'expérimental elle-même.

La Grande Légende

- 2 Une partie de ce que l'on peut appeler une légende consiste à se donner des héros. Le héros principal de la Grande Légende de l'expérimental est John Cage. Son nom s'est imposé aux États-Unis non seulement comme l'un des points d'origine voire le point d'origine de l'expérimental et de sa définition. Il existe des raisons bien connues à cela. John Cage a théorisé, pratiqué, enseigné et disséminé sa notion de l'expérimental, que ce soit dans *Silence* où se trouve sa célèbre définition de l'expérimental : « an act the outcome of which is unknown »⁽¹³⁾, et où il consacre à la question trois textes dont le titre porte le mot « expérimental »², ou que ce soit dans son enseignement lors des étés 1948 et 1952 au Black Mountain College (endroit légendaire de la fondation de ce qu'on a ensuite appelé le « happening »), ou encore dans ses cours à la New School of Social Research auxquels assistèrent des compositeurs, artistes, poètes qui allaient devenir des personnages si importants dans la création et la pratique de cette légende (Yoko Ono, George Brecht, Jackson MacLow, Dick Higgins ou encore Allan Kaprow). Son cours de 1958 s'intitulait, par exemple, « Experimental Composition ». Il n'est peut-être pas besoin de

revenir trop longuement sur la dissémination de sa notion de l'expérimental par ses œuvres au retentissement considérable, notamment *Music of Changes* composé en 1951.

- 3 En effet, il est frappant de constater que soit le nom de Cage, soit sa propre définition paradoxale de l'expérimental sont devenus point d'origine incontestable pour de nombreux commentateurs, auteurs, artistes, penseurs, philosophes. Citons seulement quelques exemples parmi tant d'autres. George Maciunas place Cage dans les premières lignes de son diagramme de l'histoire de Fluxus³. Les critiques commentant cette œuvre de l'artiste fluxus rappellent que Maciunas faisait de Cage un pionnier, un père spirituel tout autant qu'un père dont il fallait se séparer. En musique, *Experimental Music*, le livre si influent que Michael Nyman publia en 1974 fait commencer l'expérimental avec 4'33" de Cage. C'est cette œuvre principielle qu'il utilise pour définir l'expérimental. Enfin, pour distinguer la musique d'avant-garde de la musique expérimentale, Joaquin M. Benitez refuse à Pierre Schaeffer sa propre définition de l'expérimental au prétexte qu'elle est européenne, scientifique et qu'elle n'est pas celle de Cage⁴.
- 4 Selon la légende, l'expérimental débute dans les années 1940 et 1950 aux États-Unis. Cette définition d'une temporalité d'origine américaine se retrouve très souvent et parfois dans des lieux improbables, pénétrant subrepticement chez les poètes américains. Ainsi, sans parler de Joan Retallack, dont le lien à John Cage est bien connu puisqu'elle est à l'origine de la publication de la série d'entretiens avec Cage intitulée *MUSICAGE*⁵, des poètes tels qu'Ann Lauterbach ou encore Charles Bernstein font allusion aux termes de la définition de Cage lorsqu'ils font référence à l'expérimental. Pour critiquer la notion, Charles Bernstein dit dans *My Way* : « Experimental can sound like you don't know what you are doing, as if the poems were a rehearsal for some future product, or as if aesthetic intentions were not at play » (29-30).
- 5 Mais il y a plus : on voit combien cette définition de l'expérimental a essaimé quand on la retrouve telle quelle ou détournée sans citation chez des philosophes européens. Ainsi, dans *l'Anti-Œdipe*, ayant juste évoqué « l'expérience Artaud » et « l'expérience Burroughs », Deleuze et Guattari définissent l'art « accéd[ant] à sa modernité authentique » par l'expérimentation comme « pur processus qui s'accomplit et qui ne cesse d'être accompli en tant qu'il procède ». Pour cette définition de l'expérimentation, ils utilisent une citation de la définition de Cage :

le mot expérimental peut convenir, pourvu qu'on le comprenne comme désignant non pas un acte destiné à être jugé en termes de succès ou d'échec, mais simplement un acte dont l'issue est inconnue (445).
- 6 Tout comme, polémiquement, on avait pu dire que les États-Unis avaient volé l'idée de l'art moderne⁶, on pourrait avoir l'impression que les États-Unis se sont appropriés l'expérimental et sont l'écran sur lequel on projette l'expérimental — cette dernière idée ayant partie liée avec un certain essentialisme géographico-historique qui fait des États-Unis le pays des pionniers, le territoire de ceux qui vont en avant, et la nation qui s'est toujours confrontée à l'expérimentation.
- 7 D'ailleurs, ce n'est pas autrement que dans *John Cage : Composed in America*, leur ouvrage collectif au titre révélateur, Charles Junkerman et Marjorie Perloff cherchent à isoler la singularité de John Cage en se demandant : « what [...] makes Cage, despite all his homage to Schoenberg and Suzuki, such a peculiarly American, indeed peculiarly West Coast artist » ⁽²⁾. C'était aussi Cage, lui-même, qui avait légitimé le premier cette idée d'un lien indissociable entre sa définition de l'expérimental et les États-Unis : « America has an

intellectual climate suitable for radical experimentation », disait-il dans « History of Experimental Music in the US » (*Silence*, 67-75).

- 8 Pour reprendre notre argument, on peut donc affirmer qu'il existe une Grande Légende qui a cours chez de nombreux commentateurs, poètes, artistes, musiciens et musicologues. Elle donnerait à l'expérimental une temporalité d'origine américaine, disons la fin des années 1940 et les années 1950, qui serait elle-même rapportée à une essence géographique. On a tellement dit cette légende qu'on a oublié certains détails à même de nuancer et de transformer cette perception de l'expérimental. Pour saisir un peu mieux le régime d'historicité de l'expérimental, il faut l'historiciser, l'étudier linguistiquement et commencer à poser la façon dont le terme traverse les périodes et la notion même de temporalité.

Traversées du nom, quelle relation au temps ?

- 9 Il faut reprendre en considération le nom de l'expérimental, un nom commun, surtout pour les Français, puisqu'on le retrouve rarement sous cette forme nominale en anglais, où des notions connexes quoique moins évidentes, comme *experimentation* ou *experimentalism* sont préférées pour désigner œuvres et techniques expérimentales. Le terme *experimental* est quant à lui utilisé le plus souvent sous forme adjectivale.
- 10 Étymologiquement, le mot expérimental (*ex-periri*) est à la fois lié à l'expérience et au risque. Il faut en outre remarquer à nouveau que de nombreux termes utilisés pour désigner l'art des 20^e et 21^e siècles entretiennent une autre relation au temps que le mot expérimental.
- 11 Tous les termes tels que « avant-garde », « moderne », « post-moderne », « contemporain » ont étymologiquement une relation au temps. La temporalité est inscrite assez littéralement dans leur signifiant. Même le terme *innovative* ou sa variante *new*, qu'on emploie lorsqu'on est trop embarrassé par les nominations précédentes, sont, bien entendu, travaillés linguistiquement par la temporalité. Le mot « expérimental », lui, ne l'est pas. Cela ne signifie pas que les mots d'avant-garde, de moderne, de post-moderne ou de contemporain sont assignés à la temporalité, comme on serait assigné à résidence. On sait bien que toute la réflexion engagée sur le contemporain depuis quelques années vise précisément à nuancer les déterminations temporelles du contemporain, et que, pour le dire avec le texte fameux d'Agamben, le contemporain peut être l'inactuel (10). Cela dit, ces termes se situent tout de même bel et bien par rapport au temps et lorsqu'on tente de les dégager de ce rapport essentiel qu'ils ont à la périodisation, on aboutit parfois à de curieux assemblages.
- 12 On pourra se demander si le mot « modernisme » a jamais convenu à des écrivains comme Gertrude Stein, par exemple, ou, dans le cas de Josef Albers, on pourra se demander s'il est seulement artiste moderniste, ou s'il se place dans un paradigme bien différent de celui des artistes que défend Clement Greenberg pour le modernisme ? Telle est la conclusion à laquelle on pourrait arriver à la lecture de la thèse de doctorat de Nina Léger sur Smithson et Bochner qui lie le plus souvent Albers aux artistes des années 1960, comme si l'œuvre d'Albers troublait irrémédiablement les catégories de l'histoire de l'art, tout en s'inscrivant clairement dans celle-ci mais en permettant de mettre en question ses temporalités et ses paradigmes apparemment bien définis⁷.

- 13 Mais je me demande aussi, pour reprendre le titre du dernier livre de Jacques Le Goff, « s'il faut vraiment découper l'histoire en tranches ». Si Michael Fried, à la suite de Clement Greenberg, opposait frontalement le minimalisme américain et le modernisme, Hal Foster a, quant à lui, tenté de convoquer une contre-mémoire afin de retracer les continuités entre le minimalisme et le modernisme, en insistant avec Rosalind Krauss pour dire que les partitions chronologiques sont plus ambiguës et douteuses que la périodisation ne le laisse comprendre au premier abord (42)⁸. Bien entendu, ces questionnements et leur forme ont quelque chose de fausement naïf, mais si l'expérimental n'échappe pas à l'histoire, ce n'est pas non plus sa question principale : il traverse les périodes tout comme il traverse les périodisations en s'effrangeant, comme pour tester les limites de la périodisation, précisément.
- 14 C'est pourquoi il y a toute une étude à mener sur l'expérimental d'avant sa Grande Légende. Non seulement la légende historico-géographique est une prise de position et de pouvoir dans le champ de l'expérimental, oblitérant par-là même des œuvres qui travaillaient autrement, mais aussi, et peut-être de façon plus intéressante encore pour moi, le terme et sa pluralité intrinsèque — ce que j'appelle ailleurs sa « force faillible »⁹ — ont bien entendu précédé cette origine légendaire. Le terme s'est inscrit définitivement dans les lettres au 19^e siècle avec Zola, fournissant en cela un point de départ plus proche de ce qu'avec Avital Ronell, à la suite de Nietzsche, on pourrait appeler « l'époque de l'expérimental » (17). On retrouve le terme « expérimental » et ses protocoles chez Zola, bien entendu, chez les transcendantalistes américains étudiés par Paul Grimstadt¹⁰, mais aussi dans les dialogues transatlantiques entre William James et Henri Bergson. Il faut également noter, pour continuer d'étoiler la conception temporelle que l'on se fait de l'expérimental, que ce terme et ses dérivés ont été employés tout au long du premier 20^e siècle, avec une insistance grandissante chez certains artistes et penseurs du Bauhaus, par exemple Joseph Albers et Walter Gropius. Albers en fera même une utilisation continue jusqu'à ses derniers écrits, tels que *Interaction of Color*, qu'il ouvre ainsi : « The book 'Interaction of Color' is a record of an experimental way of studying and of teaching color » (1).
- 15 Que ce soit donc dans la peinture, l'architecture, la collection d'art, la littérature et le film, le terme expérimental et ses dérivés se sont insinués partout et cette circulation transatlantique est fascinante lorsqu'elle s'incarne dans des personnes, des œuvres et des lieux comme ceux de la rencontre et parfois la confrontation des idéaux du Bauhaus avec ceux de Black Mountain. Mon travail en cours — à la Fondation Anni et Josef Albers — vise à étudier la complexité de ces rapports, qu'il me soit permis de lancer cette piste ici sans la refermer par des conclusions hâtives.
- 16 Ainsi donc, ce que désigne le qualificatif « expérimental » est proche et lointain à la fois. Fort de son lien indéfectible à l'expérience et, à travers elle, à l'épreuve, l'expérimental a cette particularité de se repenser et de renaître au moment même où on le pensait fini. L'expérimental entretient donc un rapport singulier à la temporalité. Il ne se résout pas dans la périodisation, il la met en défaut car elle ne l'intéresse pas au premier abord. L'expérimental présente cette particularité de n'être ni moderne, ni contemporain, ni d'avant-garde, ni postmoderne. En un sens, il traverse ces notions et peut-être est-ce en cela qu'il a une valeur. Il cherche peut-être des histoires à ces périodes. Il est ce qui pousse l'histoire et la temporalité à bout, ce qui la teste, et ne s'en accommode pas. C'est peut-être aussi pour cette raison qu'il est impossible de stabiliser l'expérimental dans une définition permanente. Pour le dire avec Avital Ronell, encore une fois,

« l'expérimentalité résiste à sa propre totalisation, même lorsqu'elle semble parvenir à une conclusion définitive » (74).

Temporalités de l'expérimental à l'œuvre

- 17 Si l'expérimental traverse les périodisations, s'il permet de travailler obliquement, et s'il est peut-être d'utilisation mal aisée en raison même de son régime d'historicité oblique, il faut aussi étudier la façon dont les œuvres expérimentales interrogent le recours à l'historicisation, combien elles mettent en jeu les temporalités et comment elles mettent en joue les notions temporelles en faisant faire au spectateur ou au lecteur une expérience, pourquoi pas violente, de ce qu'il pensait être le temps de l'histoire. Autrement dit, l'expérimental « interroge les modèles temporels » pour parfois, comme le dit Georges Didi-Huberman à d'autres fins, « cherch[er] à 'ouvrir' un point de vue anachronique – un point de vue qui ne soit ni archétypal, ni moderniste, ni postmoderne, ni antimoderne » (17). Je veux montrer ceci au travers de trois exemples rapidement traités qui mettent tous en jeu l'excauation, l'archéologie et problématisent notre relation au temps.
- 18 C'est à une expérimentation avec les déchets du temps que se livre Caroline Bergvall, poète et artiste anglophone d'origine franco-norvégienne. Dans « Middling English », l'essai manifeste en prose poétique et explicative qui introduit *Meddle English*, elle s'interroge sur l'expression : « the midden of language » (6) ; c'est-à-dire, littéralement le tas de détritrus du langage, l'amas de déchets langagiers, mais aussi le terrain archéologique du langage :
- Gordon Matta-Clark cut transversally through the structures of a condemned Paris apartment building. Let us cut a cross-section into building-stacks of language. What gets revealed is history and ground. Or rather, ground history, compost, history as compost. Temporariness and excavation. Volatility, weathering and renewal. (6)
- 19 Après avoir proposé cette méthode, Caroline Bergvall écrit l'expérience du travail avec ces temporalités diverses des langues, avec les outils et avec les techniques d'écriture. Alors, la métaphore s'actualise¹¹ (dans le présent de l'écriture de son essai, la métaphore se littéralise presque sous la pratique de l'écriture poétique (je cite abondamment car le lecteur a lui aussi besoin de faire l'expérience du processus d'écriture de l'amas de langage pour comprendre ce qui se met en pratique) :
- Principally, one discovers surprising varieties of soil, ancient yet compilable language bones, pressed word-fossils, collapsed layers, mineral toil, friable clays, dried pigments, decomposed fabric stretches, discontinuous tracings, and much unrecoverable matter. The top layers reveal a far larger extent of familiar elements, traceable glossary, well-defined graphemes, syllabic conduits, what looks like mud-encased capitalizations, gold-dust, systems of numerical sticks, animal feathers, and various types of tools. These trace up letter elements historically, and through the altogether confusing and inventive arche-logics of etymology. Language is its own midden ground. (6)
- 20 Cet amas de langue qui se définit sous nos yeux est également *agi*. Autrement dit, la coupe transversale dans l'amas de langue, le travail minier d'excauation, l'archéologie ne valent pas en tant que telles, mais parce qu'elles sont aussi l'expérience de la mise en forme d'un langage et qu'elles sont activées dans le présent de l'écriture, remises en chantier dans le présent de la lecture, créant ainsi de multiples spectres temporels qui annulent ou

amoindrissent la saisie historique conventionnelle, celle de la culture patrimoniale (*heritage culture*): « this work is not for the fake chime of heritage culture » (8). L'excavation n'importe pas tant pour le travail d'identification de périodes méthodiquement stratifiées, mais parce qu'elle s'intéresse dans le présent aux éboulements de terrain qui font à la fois tomber et se mêler (le terme anglais serait *to collapse*) les distinctions établies, conférant ainsi plus de prix aux expériences des survivances (« languages travel as seeded forms of themselves » [14]) et des réémergences qui intéressent l'écrivain qui ne souhaiterait qu'une chose : « break into the history of her language/s without becoming its prisoner » (8).

- 21 Cette irruption de l'histoire et dans l'histoire est aussi ce qu'effectue *Your Waste of Time*, une œuvre de l'artiste danois Olafur Eliasson, présentée au MoMa PS1 au printemps-été 2013. Dispersés dans une chambre froide de l'institution new-yorkaise, des blocs du plus grand glacier d'Islande (Vatnajökull) ont un effet sculptural. Difficilement supportable pour certains visiteurs tant le choc produit par le contraste violent entre la chaleur extérieure de l'été new-yorkais et le froid glacial était puissant, l'épreuve n'était pas seulement celle du corps tout entier plongé dans des températures subpolaires, mais aussi celle de la beauté mortifère de ces sculptures qui se donnent à la fragilité d'un temps figé — la glace, détachée de son contexte véritable, est soumise à sa probable dégradation: ce ne sera pas le temps qui passe, car il a déjà passé, mais ce que l'expérimental fait ici toucher du corps-pensée, c'est l'écart entre le temps long (les 800 ans que cette glace a duré) et le temps court de cette exposition, du changement des conditions dans lesquelles cette glace persiste, vient à être détachée du glacier et en vient à être détruite, y compris pour cette exposition. La glace est ici le miroir réfrigéré des épreuves du temps, le renvoi à la mortalité de notre corps même à la beauté entropique. La beauté aussi des déchets du temps, qui sont les nôtres.
- 22 La désuétude voire l'obsolescence des productions humaines au regard du temps, le déchet, l'archéologie et l'expérience faite des sortilèges des temporalités, voilà ce qui travaillait une installation de l'artiste, typographe et poète américaine Elie Ga montrée en avril 2013 à la galerie The Bureau à New York. Cette œuvre propose trois écrans contigus. Celui de gauche présente une chambre noire où l'artiste a filmé le processus de développement d'une photographie argentique, comme une mise en abyme du processus de création tout autant qu'une représentation de l'obsolescence de celle-ci. L'écran de droite est un gros plan sur des caractères d'imprimerie rangés dans leurs cases et qu'une main vient choisir méthodiquement afin de composer un texte, dont nous ne savons à peu près rien au départ — et que nous pourrions lire si nous étions typographes (la voix *off* indique qu'un bon typographe peut lire un texte simplement en regardant un collègue choisir les caractères). On apprend par la suite que le texte qui est composé raconte le mythe de la création du dieu Thot chez les Égyptiens, lui-même créateur de l'écriture, double mise en abyme du processus de création et réflexion sur ses origines mythiques tout autant que sur l'obsolescence des techniques utilisées pour le transcrire. L'écran du centre ne montre plus une vidéo, mais des diapositives faisant passer une sorte d'album de photos et de documents doublés par la voix de l'artiste qui raconte son voyage à Alexandrie, où elle s'est enquis de la façon dont les ruines du phare avaient été retrouvées et sont désormais accessibles aux plongeurs autorisés. L'île de Pharos intéresse Elie Ga pour le mythe de la composition de la Tora, tout autant que pour les mythes contemporains autour de l'exhumation des ruines du phare, comme si du mythe surgissait un autre mythe, produit pourtant dans le cadre de la science archéologique. Il

l'intéresse également pour les représentations de la vie contemporaine qui y sont disséminées.

- 23 Cette installation travaille donc à partir de l'archéologie mais comme C. Bergvall, Elie Ga ne cherche pas vraiment à étudier le feuilletage du temps et des récits, elle travaille plutôt ici sur le temps éclaté de l'album : ce qui est représenté sur l'écran du milieu est à la fois une archéologie des images liées à la construction du phare, au dieu Thot, à la traduction mythique de la Tora, mais aussi des références constantes au présent ou au passé immédiat : que ce soit par des images des élections égyptiennes pour lesquelles chaque candidat doit choisir une icône afin que les électeurs analphabètes puissent les désigner et les reconnaître, que ce soient des images du site archéologique et du musée d'Alexandrie où Elie Ga est allée interroger les découvreurs des ruines (plongeurs égyptiens et archéologues), ou que ce soit enfin une réflexion sur les brouillages complexes de la mémoire, que la citation orale du mythe de la naissance de l'écriture vient expliciter :

Thot : I have invented writing, this is the best of all of my inventions [...] I'm going to give them the gift of memory.

King of Egypt: No, you're going to give them the gift of forgetting.

- 24 Autrement dit, c'est un récit et une fiction qui s'organisent autour d'un buissonnement d'images et de paroles où, comme chez Bergvall, l'artiste s'introduit presque par effraction dans le langage, dans l'histoire sans en devenir la prisonnière, pour laisser place à une expérience de la pluralité complexe des temporalités, y compris par la remise en circulation du réseau de représentations mythologiques.
- 25 J'ai essayé de placer la question des temporalités sur trois différents niveaux où elle travaille la notion d'expérimental : contextuel, linguistique et interne aux œuvres. L'appréhension de ces trois niveaux à la fois fait apparaître clairement l'une des spécificités du régime d'historicité de l'expérimental, s'il en existe un. Celui-ci est caractérisé par l'oblique, la traversée, la thématization et la pratique pour le créateur comme pour le récepteur d'une expérience de l'éclatement du temps. Elle permet aussi de saisir les liens qui se tissent entre l'accent placé sur le présent et l'historicité de l'expérimental.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?* Paris : Payot et Rivages, 2008.

Albers, Josef. *Interaction of Color*. New Haven : Yale University Press, 1963.

Benitez, Joaquim M. « Avant-garde or Experimental ? Classifying Contemporary Music », *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 9, n° 1, juin 1978.

Bergvall, Caroline. « Middling English », in *Meddle English*. Calicoon : Night Boat Books, 2011. 5-19.

Bernstein, Charles. *My Way*. Chicago : The University of Chicago Press, 1999.

Broqua, Vincent. *Expériences de l'expérimental*, document d'HDR.

- Cage, John. *Silence*. 1961. Middleton : Wesleyan University Press, 1973.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe*. 1972. Paris : Minuit, 1973.
- Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris : Minuit, 2008.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. Cambridge : The MIT Press, 1996.
- Fried, Michael. *Contre la théâtralité : Du minimalisme à la photographie contemporaine*. Tr. Fabienne Durand-Bogaert. Paris : Gallimard, 2007.
- Grimstad, Paul. *Experience and Experimental Writing : Literary Pragmatism from Emerson to the Jameses*. Oxford : Oxford UP, 2013.
- Guilbaut, Serge. *Comment New York vola l'idée d'art moderne*. Paris : Jacqueline Chambon, 1998.
- Le Goff, Jacques. *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* Paris : Seuil, 2014.
- Léger, Nina. *Systèmes d'incrédulité. La perspective dans les travaux de Mel Bochner et de Robert Smithson*, thèse soutenue le 15 novembre 2017 à l'Université de Paris 8.
- Maciunas, George. *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, lithographie incomplète, 1973. <http://georgemaciunas.com/exhibitions/george-maciunas-point-dappui/diagram-of-historical-development-of-fluxus-and-other-4-dimensional-aural-optic-olfactory-epithelial-and-tactile-art-forms/> (Consulté le 1^{er} janvier 2018.)
- Perloff, Marjorie et Charles Junkerman (dirs.). *John Cage : Composed in America*. Chicago : The University of Chicago Press, 1994.
- Retallack, Joan (dir.). *MUSICAGE*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996
- Ronell, Avital. *Test Drive : La passion de l'épreuve*. Tr. Christophe Jaquet. Paris : Stock, 2009.

NOTES

1. Jean-Marie Gleize, « Transformateurs », conférence inaugurale dans le cadre des « Journées internationales de poésie expérimentale », organisées par l'Université de Barcelone les 25 et 26 octobre 2012 au MACBA (Musée d'art contemporain de Barcelone).
2. Respectivement « Experimental Music » (Cage, *Silence*, 7-12), « Experimental Music: Doctrine » (13-17), « History of Experimental Music in the United States » (67-75).
3. George Maciunas, *Diagram of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimensional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*, lithographie incomplète, 1973.
4. Dans « Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music ».
5. Joan Retallack (éd.), *MUSICAGE*, Middletown, Wesleyan University Press, 1996.
6. Voir le livre de Serge Guilbaut, *Comment New York vola l'idée d'art moderne*, Paris, Jacqueline Chambon, 1998.
7. Nina Léger, *Systèmes d'incrédulité, La perspective dans les travaux de Mel Bochner et de Robert Smithson*, thèse soutenue le 15 novembre 2017 à l'Université de Paris 8.
8. Pour cette fascinante histoire de la circulation des notions de minimalisme et de modernisme, voir Michael Fried, *Contre la théâtralité*, notamment, « Art et Objectité » (114-140) ; voir également Hal Foster, « The Crux of Minimalism » (35-68).
9. Voir Vincent Broqua, *Expériences de l'expérimental*, document d'HDR.
10. Dans *Experience and Experimental Writing: Literary Pragmatism from Emerson to the Jameses*, Oxford, Oxford UP, 2013.

11. Je tiens à ce terme qu'on jugera un anglicisme, mais qui n'en est pas un.

RÉSUMÉS

On fait souvent commencer ce que j'appelle la « légende de l'expérimental » avec John Cage, donnant ainsi aux États-Unis une place prédominante dans la définition et le début de l'expérimental. Par une étude du terme « *experimental* », cet article explore les récits qui accompagnent l'emploi de ce mot. Aussi, je présente la façon dont l'expérimental est à la fois affecté par la temporalité et comment il la pense, la façon dont il déstabilise sa propre historicité et la façon dont des écrivaines et artistes contemporaines telles que Caroline Bergvall et Ellie Ga traitent l'expérimental dans des œuvres qui réfléchissent aux stratifications temporelles.

What I call the “legend of experimentalism” is often said to begin with John Cage, thus giving the USA pride of place in the definition and the inception of experimentalism. By a close look at the term “experimentalism,” this article examines the many narratives that go with it. It thus presents a study of how experimentalism is affected and conceives of temporality, how it destabilizes its own historicity as well as how it is treated by contemporary experimental writers and artists such as Caroline Bergvall and Ellie Ga, whose work reflects on temporal stratification.

INDEX

Keywords : experimentalism, temporality, poetry, art, John Cage, Caroline Bergvall, Ellie Ga

Mots-clés : expérimental, temporalité, poésie, art, Caroline Bergvall, Ellie Ga

Personnes citées : John Cage, Jean-Marie Gleize, George Maciunas, Clement Greenberg, Charles Berstein, Josef Albers, Giorgio Agamben, Avital Ronell, Caroline Bergvall, Olafur Eliasson, Elie Ga

AUTEUR

VINCENT BROQUA

Professeur des universités

Université Paris 8 Vincennes–Saint-Denis

EA1569 – TransCrit

vincent.broqua@univ-paris8.fr