

**INTRODUCTION**

**EXPERIMENTATION  
AS QUESTIONING**

**COMME  
QUESTIONNEMENT**

**L'EXPÉRIMENTATION**

**INTRODUCTION**



*Matthieu Saladin*

Gruppo di improvvisazione nuova consonanza, Musica su schemi, Cramps Records, 1976

« Qu'est-ce qui est expérimental ? À certains égards, c'est une notion incertaine, comprise de différentes manières selon les époques ou selon les œuvres. » Christian Wolff

Dans « An Autobiographical Statement » (1989), texte tardif ayant presque valeur de bilan sur son œuvre, John Cage rappelle le déplacement majeur opéré à partir des années 1950 par l'introduction de l'usage du *I Ching* dans son approche de la composition. Alors que la reconsidération critique du silence avait entraîné ce que Cage appelle lui-même un tournant psychologique dans son rapport aux sons, le livre des oracles chinois offert par Christian Wolff apportait la méthode nécessaire à l'introspection poétique de la non intention : « Pour la mettre en œuvre, j'ai développé une manière compliquée de composer en utilisant les opérations du hasard du *I Ching*. Ma responsabilité n'était plus de faire des choix, mais de poser des questions. » (Cage, 1989 : 241-242) Cette phrase résume à elle seule le protocole de l'expérimentation telle que l'envisage le compositeur. Il ne s'agit plus de penser la création comme l'expression d'un individu, ni de traiter la composition comme un ensemble de problèmes à résoudre en y apportant des réponses toutes faites dictées par des « lois » musicales héritées de la tradition, mais de comprendre l'expérimentation comme questionnement.

Ce deuxième numéro de TACET souhaite retourner cette maxime à l'expérimentation elle-même, en soumettant cette notion-clé des musiques dites « expérimentales » à son propre interrogatoire concernant ses principes, ses manifestations et ses enjeux aussi bien historiques qu'actuels. Car en dépit de la profonde influence de Cage sur le devenir des musiques expérimentales, l'expérimentation semble difficilement pouvoir se satisfaire d'un consensus définitionnel et l'acception cagienne ne représenterait finalement qu'une conceptualisation parmi tant d'autres. Comme le souligne Christian Wolff dans la citation placée en épigraphe, la notion d'expérimentation n'a rien d'un tout unifié dans l'histoire de la musique et a pris bien des sens selon les positions et les orientations esthétiques des musiciens et des artistes qui s'en réclament. Dans la conférence d'où cette citation est issue, Wolff poursuit son commentaire en reprenant la définition de l'expérimentation la plus célèbre de Cage, à savoir l'expérimentation comprise comme ce dont on ne connaît pas l'issue au moment où on l'entreprend, mais cette incertitude se trouve alors, par effet de feedback, appliquée au sens même de l'expression (Wolff, 1998 : 218). Relevante de ce que Morris Weitz appelle en esthétique un « concept ouvert » (1988 : 33), l'expérimentation serait « indéterminée » jusque dans sa signification.

"What is experimental? In some ways it is a variable notion, differently realized at different times or by different works." Christian Wolff

In "An Autobiographical Statement" (1989), a late text that virtually takes stock of his work, John Cage recalls the major shift in his approach to composition beginning in the 1950s as a result of his use of the *I Ching*. While the critical reconsideration of silence had led to what Cage himself calls a psychological turning point in his relation to sounds, the book of Chinese oracles that Christian Wolff had given him provided the method needed for the poetic introspection of non-intention: "To carry it out faithfully I have developed a complicated composing means using *I Ching* chance operations, making my responsibility that of asking questions instead of making choices." (Cage, 1989: 241-242) This sentence alone sums up the protocol of experimentation as envisioned by the composer. Creation would no longer be conceived as the expression of an individual, nor would composition be treated as a set of problems to be resolved by means of conventional responses dictated by the musical "laws" inherited from tradition. Instead, *experimentation* would be understood as *questioning*.

This second issue of TACET seeks to turn that maxim onto experimentation itself, submitting this key concept of so-called "experimental" music to its own questioning with regard to its principles, its manifestations, and its stakes, both in historically and today. For in spite of Cage's profound influence on the future of experimental music, experimentation seems to resist any generally accepted definition; in the end, Cage's conception is merely one among many others. As Christian Wolff points out in the epigraph above, the notion of experimentation has no unified manifestation in the history of music; rather, it has taken on meanings that vary with the diverse positions and aesthetic orientations of the musicians and artist who espouse it. At the conference where Wolff made this statement, he continued by taking up Cage's most famous definition of experimentation—namely, a form in which the outcome is unknown at the beginning, but this uncertainty ends up being applied, through a feedback effect, to the very meaning of the expression (Wolff 1998: 218). Based on what Morris Weitz calls an "open concept" in aesthetics (1956: 31), experimentation is "indeterminate" even in its meaning.

This notion does, however, have a history—or rather, histories—enabling us to map the genealogical ramifications of its uses on the sound practices of the past and of today, even for the most novel definitions, or those apparently

Cette notion a néanmoins son histoire, ou plutôt ses histoires, lesquelles permettent de cartographier les ramifications généalogiques de ses usages dans les pratiques sonores d'hier et d'aujourd'hui, y compris pour ses définitions apparemment les plus nouvelles ou les plus éloignées de l'expérimentation scientifique dont pourtant elle dérive<sup>1</sup>. David Nicholls exposait déjà dans son ouvrage *American Experimental Music 1890-1940* l'étendue de la tradition expérimentale dans la musique américaine qui précède l'œuvre cagienne (Nicholls, 1990). William Brooks, dans une étude récente sur le glissement sémantique accompli par Cage de l'expérimentation comme test vers l'expérimentation comme observation, se fait quant à lui l'archéologue du réseau complexe des filiations – allant du *Roman expérimental* de Zola aux travaux pionniers de Lejaren Hiller sur la composition assistée par ordinateur – qui informent à la fois l'écart et l'empreinte culturelle du « nouveau » sens que le compositeur de *Music of Changes* confère à cette expression (Brooks, 2012). L'originalité de l'acception cagienne de l'expérimentation sert par ailleurs dès le début des années 1970 d'argument décisif à Michael Nyman dans son entreprise de distinction entre les recherches musicales anglo-saxonnes post-cagiennes et celles réalisées au même moment sur le vieux continent (Nyman, 1974). Et pourtant, comme l'observe avec pertinence Franck X. Mauceri, la pensée même de l'expérimentation comme nouvelle catégorie musicale reste « motivée par un idéal européen »<sup>2</sup> (Mauceri, 1997 : 191). C'est que l'expérimentation était encore à l'époque l'objet d'un débat intense concernant la légitimité de ses différentes définitions, Pierre Schaeffer se faisant par exemple en France l'un des opposants les plus sévères à la propagation de l'infléchissement définitionnel insufflé par Cage, comme en témoigne sa vive altercation avec Daniel Charles lors d'une conférence donnée par ce dernier à la Sorbonne en 1971 devant la Société Française de Philosophie (Charles, 1971)<sup>3</sup>.

Ainsi, cette expression « définit » un champ de pratiques sonores particulièrement hétérogènes, voire aux enjeux et aux modalités quelquefois antagonistes. Si l'expérimentation a pu chercher à remettre en cause une pensée progressiste de la modernité, elle y a en un sens également contribué dans son exigence de nouveauté. De même, alors qu'une certaine tradition expérimentale réclame le retrait de l'individu dans son projet, d'autres formes visent l'expérience des limites, aussi bien chez les musiciens que chez les auditeurs, ou encore s'attachent à interroger les rapports au collectif. Mais les ambitions de

farthest removed from the scientific experimentation from which it emerged.<sup>1</sup> David Nicholls, in his book *American Experimental Music, 1890-1940*, describes the extent of the experimental tradition in American music before Cage (Nicholls, 1990). William Brooks, in a recent study on the semantic slippage wrought by Cage from experimentation as *test* to experimentation as *observation*, acts as the archaeologist of a complex web of connections—ranging from Zola's essay “The Experimental Novel” to Lejaren Hiller's pioneering work on computer-assisted composition—that informs both the distinctness and the cultural stamp of the “new” meaning that the composer of *Music of Changes* conferred on this expression (Brooks, 2012). In the early the 1970s, the originality of the Cagean definition of experimentation served as the decisive argument in Michael Nyman's effort to distinguish post-Cagean Anglo-Saxon music research from the research undertaken at the same time on the Continent (Nyman, 1974). Nonetheless, as Franck X. Mauceri aptly observes, the very concept of experimentation as a new musical category remains “motivated by a European ideal” (Mauceri, 1997: 191).<sup>2</sup>

That is because experimentation was at the time still an object of intense debate surrounding the legitimacy of its various definitions, with Pierre Schaeffer, for example, establishing himself as one of France's harshest opponents to the spread of the definitional orientation inspired by Cage, as can be seen in Schaeffer's sharp altercation with Daniel Charles at the latter's lecture at the Sorbonne before the Société Française de Philosophie in 1971 (Charles, 1971).<sup>3</sup>

This expression therefore “defines” a field of sound practices that are particularly heterogeneous; indeed, their stakes and methods are sometimes antagonistic. While experimentation may have called a purportedly progressive concept of modernity into question, it also contributed, in a sense, to that concept through its demand for novelty. Similarly, while a certain experimental tradition demands effacement of the individual, other forms strive for the experience of limits, on the part of both musicians and listeners, and still others seek to

<sup>1</sup> En s'ouvrant sur l'indétermination, la pensée de l'expérimentation chez Cage s'écarte par exemple résolument de l'expérimentation scientifique et son réquisit de la preuve. Si, à l'inverse, certaines approches expérimentales en art se revendiquent de l'expérimentation scientifique, l'une et l'autre ne sauraient de toute façon être complètement confondues. Comme le notent Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm et Dork Zabunyan dans leur introduction collective à *In actu. De l'expérimental dans l'art* : « La recherche artistique

n'est pas identique à la recherche scientifique. Elle en est peut-être la vérité cachée, en tant qu'elle ne refoule pas le caractère indéterminé de l'agir, le fait que la pratique n'est jamais l'application d'une idée. L'art expérimental est une technique des questions plus que des réponses. » (During *et al.*, 2009 : 16)

<sup>2</sup> Cet « idéal » se retrouve, en premier lieu, dans le souci proprement moderne d'originalité et de rupture avec le passé. Pour sa part et selon ce même principe, Ernst Gombrich va jusqu'à identifier,

au-delà de la musique, la modernité artistique à l'expérimentation (Gombrich, 1989 : 442 *et seq.*). Cage reconnaît par ailleurs à plusieurs reprises sa dette envers le Futurisme et Dada, tout en pointant les différences entre l'expérimentation étatsunienne et ses prédécesseurs européens (Cage, 1961).

<sup>3</sup> Sur la polémique et les enjeux de ce débat entre Schaeffer et Charles, je me permets de renvoyer à mon article « L'anarchie d'une réception : Daniel Charles en passeur cagien » (Saladin, 2013a).

<sup>1</sup> In opening to encompass indetermination, Cage's thought on experimentation resolutely diverged from such notions as scientific experimentation and its requisite proof. While certain experimental approaches in art do lay claim to scientific experimentation, the two can never be completely confused with each other. As Élie During, Laurent Jeanpierre, Christophe Kihm, and Dork Zabunyan note in their joint introduction to *In actu. De l'expérimental dans l'art*: “Artistic research is not identical to scientific research. [The former] is perhaps [the latter's] hidden truth, in that it does not suppress the indeterminate nature of the act, the fact that practice is never the application of an idea. Experimental art is a technique of questions more than of responses.” (During *et al.*, 2009: 16)

<sup>2</sup> This “ideal” can first be found in the strictly modern concern for originality and for breaking with the past. On this same principle, Ernst Gombrich, looking beyond music, went so far as to identify artistic modernity with experimentation (Gombrich, 1989: ch. 27). Cage, moreover, acknowledged his debt to Futurism and Dada several times, while pointing out the differences between U.S. experimentation and its European predecessors (Cage, 1961).

<sup>3</sup> On the polemics and the stakes of this debate between Schaeffer and Charles, I refer the reader to my article “L'anarchie d'une réception: Daniel Charles en passeur cagien” (Saladin, 2013a).

l'expérimentation se retrouvent encore historiquement dans le vœu de troubler les frontières entre l'art et la vie – sinon entre les arts (dimension intermédiaire) –, d'investir les possibilités offertes par les nouvelles technologies, tout comme dans la volonté de questionner leur domination et d'en exploiter les failles. Aujourd'hui, la dynamique d'ouverture inhérente à la signification de l'expression « musiques expérimentales » ne semble en rien avoir fléchi. Elle embrasse des pratiques aux présupposés musicaux, mais aussi aux intérêts et aux processus de création on ne peut plus divers. James Saunders va d'ailleurs jusqu'à pointer le caractère nécessairement aporétique de toute définition qui tenterait à présent d'en circonscrire le sens de manière étroite (Saunders, 2009 : 2).

À cette diversité répond pourtant l'aspect situé et local de l'action expérimentale en tant que telle, remettant en cause la prétention d'une expérimentation générale ou continue, voire l'ontologie de courants musicaux définis en soi comme expérimentaux. Une pensée locale de l'expérimentation implique dès lors, conjointement au flou sémantique de la notion, de s'arrêter, dans l'étude, sur des cas particuliers (événements, festivals, groupes, musiciens, labels, scènes, contextes, dispositifs instrumentaux, etc.), afin d'y saisir à chaque fois les modes singuliers de l'investigation expérimentale, à l'instar des situations et des expériences qu'analyse Benjamin Piekut dans son ouvrage *Experimentalism Otherwise* (2011)<sup>4</sup>. L'auteur y suit les lignes de fuite de l'expérimentation dans le New York du milieu des années 1960, où se côtoyaient, de près ou de loin, des musiciens aux motivations et aux parcours aussi différents que Cage, Henry Flynt, The Jazz Composers Guild, Charlotte Moorman, ou Iggy Pop. C'est que seule une approche tramée de récits locaux semble permettre de dessiner, dans leur superposition, le réseau complexe des différences et des similitudes où prend corps la démarche expérimentale (Saladin, 2013b). Il n'y aurait pas en ce sens *une* histoire des musiques expérimentales, mais toujours le mailage d'une multitude de micro-événements où se révèlent des histoires cachées et souterraines (Rediker & Linebaugh, 2009), ou encore « mineures » (Joseph, 2008 : 47-53)<sup>5</sup>, autrement dit dont l'existence se déploie en marge des jalons retenus par l'histoire officielle, y compris celle de l'expérimentation sonore<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Nous proposons dans la rubrique reflux du présent numéro une recension de ce livre par Ed Crooks. En complément du portrait new-yorkais de Piekut, on pourra également se référer au récit cette fois-ci en immersion de Rhys Chatham pour la décennie 1980, où se trouve notamment décrite la fécondité des influences réciproques entre le rock underground et le minimalisme (Chatham, 2010 : 185-210).

<sup>5</sup> Cette pensée de l'histoire pourrait en outre se révéler utile pour l'étude rétrospective de l'écriture et de la réception de textes théoriques considérés comme

pionniers sur ces musiques. Dans un article de la rubrique influx, Branden W. Joseph revient ainsi sur le contexte de parution du livre *Bruits* de Jacques Attali. Cet ouvrage si souvent cité sur la question du bruit possède encore aujourd'hui une double vie éditoriale. Largement critiqué par les chercheurs français, dont la lecture a sans doute été influencée par la carrière politique d'Attali, cet ouvrage a connu un certain « succès » académique dans les pays anglo-saxons. C'est l'étude du contexte éditorial qui permet alors de reconsidérer ces différents devenir de part et d'autre de l'Atlantique.

<sup>6</sup> De ce point de vue, on peut noter qu'en dépit d'un renouveau critique à l'œuvre dans l'approche historique de la plupart des études récentes sur les musiques expérimentales, celles-ci restent bien souvent centrées sur les développements occidentaux, sinon exclusivement anglo-saxons, de ces dernières. Pour des études sur les musiques expérimentales (notamment actuelles) en dehors de l'Occident, on pourra entre autres se référer à Michel Henritzi pour le Japon (2013), Guy-Marc Hinant pour la Chine (2010) et C-drik Fermont pour l'Asie et l'Afrique (2010).

question the relationships within this whole group. But the ambitions of experimentation can also be found historically in the vow to disrupt the borders between art and life—or else between the arts (in the intermedia dimension)—engaging the possibilities offered by new technologies, as well as in the will to question their domination and exploit their weaknesses. Today, the dynamic of openness inherent in the meaning of the expression “experimental music” has in no way dwindled. It embraces practices based on an incredible diversity of musical premises as well as of interests and creative processes. James Saunders goes so far as to point out the necessarily aporetic nature of any definition today that would attempt to narrowly circumscribe the meaning of the term (Saunders, 2009: 2).

Alongside this diversity, however, the local, situated aspect of experimental action challenges any pretention to a general or continuous experimentation, and even the ontology of musical tendencies that are themselves defined as experimental. A local concept of experimentation, together with the semantic fuzziness of the notion, requires studying specific cases (events, festivals, groups, labels, scenes, contexts, instrumental apparatus, etc.) in order to grasp the unique modes of experimental investigation for each, as seen with the situations and experiments that Benjamin Piekut analyzes in his work *Experimentalism Otherwise* (2011).<sup>4</sup> There the author follows experimentation's lines of flight in mid-1960s New York, where musicians with such varied motivations and trajectories as Cage, Henry Flynt, The Jazz Composers Guild, Charlotte Moorman, and Iggy Pop came into contact, whether close or distant. It thus appears that only an approach drawing on local accounts might produce, by superposing them, an outline of the complex web of differences and similarities through which the experimental mode takes shape (Saladin 2013b). In this respect there would be no single history of experimental music but rather a network of micro-events that reveal hidden, secret histories (Rediker & Linebaugh 2000) or “minor” histories (Joseph 2008: 47-53)<sup>5</sup>—those, in other words, whose existence unfolds on the margins of those milestones recorded in official history, including the history of sound experimentation.<sup>6</sup>

The first part of this issue seeks to underline the historical pluralism of musical experimentation and the distance between the various positions established at the same time that all laid claim to it. Although the musicians featured in the three articles that open this issue (Schaeffer, Cage, Reich and Riley)

<sup>4</sup> This book is reviewed by Ed Crooks in the “Reflux” section of the present issue. As a complement to Piekut's New York portrait, see also Rhys Chatham's immersion-based account for the 1980s, which notably describes the richness of mutual influences between underground rock and minimalism (Chatham 2010: 185-210).

<sup>5</sup> This concept of history might furthermore be useful in a retrospective study of the writing and reception of theoretical texts on this music that are now deemed pioneering. In his

article in the “Influx” section of this issue, Branden W. Joseph considers the publication context for Jacques Attali's *Bruits* (Noise) in this manner. To this day Attali's book, so often quoted on the question of noise, still has a double life in publishing. Widely criticized by French researchers, whose reading of it was no doubt influenced by Attali's political career, this work achieved a certain “success” in Anglo-Saxon academic circles. Study of its publication context enables a reassessment of its varied reception on either side of the Atlantic.

<sup>6</sup> Along these lines, we should note that in spite of a critical renewal evident in the historical approach of the majority of recent studies on experimental music, these studies tend to remain centered on Western—if not exclusively Anglo-Saxon—developments. For studies on experimental music (and in particular current experimental music) outside the West, see, for example, Michel Henritzi on Japan (2013), Guy-Marc Hinant on China (2010), and C-drik Fermont on Asia and Africa (2010).

La première partie de ce dossier entend souligner d'emblée le pluralisme historique de l'expérimentation musicale et les écarts tendus entre des positions qui s'établissent au même moment et la revendiquent toutes. Si les musiciens retenus par les trois articles qui ouvrent ce numéro (Schaeffer, Cage, Reich et Riley) demeurent des figures canoniques des musiques expérimentales, chacune de ces analyses revient sur la compréhension de ce que représente pour ces compositeurs la démarche expérimentale, afin d'en reconsidérer non seulement la singularité historique, mais aussi les motivations et les ambitions esthétiques, voire les rapprochements surprenants qui s'y révèlent parfois avec des recherches contemporaines *a priori* éloignées de la sphère musicale. Pauline Nadrigny s'intéresse ainsi à la compréhension de l'expérimentation chez Schaeffer, où l'approche scientifique ne cesse de composer avec le retour à une phénoménologie de l'écoute. You Nakai se concentre sur la pensée de « l'action expérimentale » qui s'élabore parallèlement, au milieu des années 1950, chez Cage et le cybernéticien Gregory Bateson, et dont la dimension performative essentielle nous renseigne en retour sur ces constructions théoriques. Chez Steve Reich et Terry Riley, c'est encore une autre perspective de l'expérimentation qui se met en place au début des années 1960, à la fois dans le sillage des travaux de Cage et dans une opposition affirmée à certains de ses préceptes. Johan Girard rend compte alors de la « troisième voie » que représentent les premiers travaux sur bande de ces compositeurs pour le devenir des musiques expérimentales, mais rappelle aussi combien l'expérimentation, aussi décisive soit-elle dans l'avènement d'une nouvelle esthétique, ne constitue bien souvent qu'un moment isolé dans le développement d'une pratique compositionnelle. C'est qu'à l'expérimentation comme événement poétique, pourrait-on ajouter, se doit sans doute de répondre, du moins pour les musiciens qui souhaitent en maintenir l'exigence, l'expérimentation comme *praxis*.

Ce point se retrouve au cœur des articles réunis dans la deuxième partie, où l'expérimentation rejoint la notion d'expérience. L'un des apports de l'esthétique pragmatiste à la pensée de l'art au xx<sup>e</sup> siècle fut de rappeler que l'expérience esthétique, loin d'être autonome et détachée des autres formes d'activités humaines comme pouvait l'affirmer la tradition esthétique issue de Kant, tend au contraire à intensifier ces dernières et à renouveler l'expérience des individus avec leur environnement (Dewey, 2005)<sup>2</sup>. Reconsidérant l'expérimentation sonore du point de vue de l'expérience sensible souvent radicale qu'elle encourage – les musiques expérimentales devenant des musiques expérientielles –, Sébastien Biset s'interroge sur l'extension de son application aux activités paramusicales, mais aussi aux pratiques amateurs à l'heure des outils 2.0. L'expérimentation à l'œuvre dans ces musiques *a priori* « de niche » devient alors la force motrice potentielle d'une micropolitique à même de porter des transformations sociales et culturelles plus larges. Ce sont également les musiques expérimentales comprises comme « musiques d'expériences » qui intéressent François Bonnet et Gérard Pelé, mais pour y questionner plus

remain canonical figures of experimental music, each of these analyses offers a fresh look at our understanding of what the experimental approach meant for these composers, reconsidering not only their historical uniqueness but also their aesthetic motivations and ambitions, as well as the surprising parallels that sometimes come to light in the course of contemporary research presumably removed from the musical sphere. Pauline Nadrigny examines the understanding of experimentation in Schaeffer, where the scientific approach continually factors in the return of a phenomenology of listening. You Nakai focuses on the concept of “experimental action” developed simultaneously by Cage and the cyberneticist Gregory Bateson in the mid 1950s, with its essential performative dimension shedding light, in turn, on these theoretical constructions. Yet another perspective on experimentation arises with Steve Reich and Terry Riley in the early 1960s, in the wake of Cage's work but also in their avowed opposition to certain of his precepts. Johan Girard thus recounts the “third way” that these composers' first tape works represented for the future of experimental music, while also reminding us that experimentation, however decisive its role may be in the advent of a new aesthetic, often constitutes merely an isolated moment in the development of a compositional practice. This, we might add, is because experimentation as a poetic event must be met—at least for musicians wishing to uphold its standards—by experimentation as *praxis*.

This point is central to the articles presented in the second part, where experimentation joins the notion of experience. One of the contributions made by pragmatist aesthetics to the thinking on art in the twentieth century was to remind us that aesthetic experience, far from being autonomous and detached from other forms of human activity, as the aesthetic tradition descending from Kant would assert, tends instead to intensify these other forms and to renew individuals' experience with their environment (Dewey, 2005)<sup>2</sup>. Reconsidering sound experimentation from the perspective of the often radical experience of the senses that it encourages—experimental music becomes experiential music—Sébastien Biset wonders about extending its application to paramusical activities, as well as to amateur musical practices in this day of Web 2.0 tools. The experimentation at work in these presumably “niche” musics thus becomes the potential driving force for a micropolitique capable of generating wider social and cultural transformations. François Bonnet and Gérard Pelé likewise consider experimental music as “musics of experience,” but their aim is more specifically to question listening as the “locus” of experience. Thus, experimentation is not solely the privilege of the musician's action but doubtless takes place, first and foremost, in *the test of listening*, where the listener and the aspiring musician tend to meet.<sup>3</sup> Pierre Hemptinne carries this

<sup>2</sup> Plus largement, la place de choix qu'occupe l'expérience dans le pragmatisme semble en faire une philosophie propice à l'étude de l'expérimentation. Comme le suggèrent Anthony Feneuil et Pierre Saint-Germier dans leur introduction à un numéro de *Tracés* dédié à l'expérimentation

(aussi bien en art et en philosophie qu'en science), « le pragmatisme est peut-être la philosophie la mieux placée pour fournir une pensée de l'expérimentation, sinon généralisée, du moins émancipée de la tutelle des théories et des catégories immuables de la pensée » (2005 : 11).

<sup>3</sup> More broadly, the prime place that experience occupies in pragmatism suggests that this philosophy would be well suited to the study of experimentation. As Anthony Feneuil and Pierre Saint-Germier suggest in their introduction to an issue of *Tracés* devoted to experimentation (in art and philosophy as well as in science), “pragmatism is perhaps the philosophy best placed to provide a concept of experimentation

that, if not generalized, would at least be freed from the dominion of theories and immutable categories of thought” (2005 : 11).

<sup>4</sup> The illustrations throughout this issue extend this idea in a sense, offering a group of archival photographs of these spaces for listening and experimentation that the research studios represent.

spécifiquement l'écoute comme « lieu » d'expérience. C'est que l'expérimentation ne serait pas seulement le privilège de la démarche musicienne, mais prend sans doute place, en premier lieu, dans *l'épreuve de l'écoute*, où l'auditeur et l'aspirant musicien tendent à se rejoindre<sup>8</sup>. Pierre Hemptinne poursuit cette réflexion sur l'écoute des musiques expérimentales en l'envisageant cette fois-ci du point de vue de sa transmission culturelle, alors même que c'est la mémoire de cette écoute qui semble devoir être constamment problématisée pour en autoriser le renouvellement. Ces expériences d'écoute sont par ailleurs souvent celles d'une écoute appareillée, dont le disque – et les dispositifs techniques qui vont avec – aura été le principal vecteur au moins tout au long du siècle dernier. C'est peut-être ainsi dans la manipulation de ces objets, c'est-à-dire leur usage, que se joue déjà la promiscuité entre ces deux expérimentateurs que sont le musicien et l'auditeur. C'est du moins ce que laisse entendre ce disque ouvert à son altération qu'est *Record Without A Cover* (1985) de Christian Marclay, où l'usure du support devenue l'objet de la gravure se confond peu à peu avec celle qu'occasionne l'auditeur dans son écoute (Marclay, 2000 : 97-98). Samon Takahashi clôt cette partie en proposant une typologie annotée des expérimentations qui touchent directement au support de l'expérience d'écoute, des disques à trous multiples aux vinyles à sillon fermé, en passant par les « anti-records ».

Les articles rassemblés dans la partie suivante se veulent autant de réflexions sur des problématiques qui sous-tendent les musiques expérimentales de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Si ces musiques sont de fait « contemporaines », elles le seraient d'abord dans le sens nietzschéen qu'Agamben donne à ce qualificatif, c'est-à-dire comme pratiques qui répondent, dans leur écart et leur discrédit, d'une logique *inactuelle* à même de saisir les spécificités de notre temps (Agamben, 2009). Sarah Benhaïm expose en ce sens les premiers résultats d'une enquête ethnographique en cours sur la scène noise parisienne. La considération de la dimension locale essentielle à la recherche sur l'expérimentation sonore précédemment évoquée ne se retrouve pas seulement ici dans le périmètre circonscrit de l'étude, mais aussi, et surtout, dans l'investigation d'une *subculture expérimentale*. James Whitehead, dont la pratique explore entre autres les méandres du bruit, se penche également dans sa contribution sur le concept de noise. Partant du radicalisme de « non-musiques » comme le harsh noise et le harsh noise wall, ayant élu le signal sans données comme matériau, il analyse la part d'objet dégagé de toute corrélation humaine qui se révèle au bruit. Josselin Minier s'intéresse quant à lui à l'esthétique du click des musiques électroniques numériques et propose une étude approfondie de l'ambiguïté qui s'y joue entre symbole et matière. La généralisation du numérique dans la chaîne de production, mais aussi de diffusion et de réception de la musique, aura entraînée en retour des déplacements dans les processus de création eux-mêmes, où ces différents moments peuvent aller jusqu'à se confondre. Julien Ottavi s'attache ainsi, dans un dernier article, à spécifier les enjeux de l'expérimentation en réseau, comme cas exemplaire d'un des devenir des pratiques contemporaines.

reflection on experimental music listening further by considering it in terms of its cultural transmission, even as the memory of this listening experience must, it seems, be constantly problematized in order to permit its renewal. These listening experiences are, moreover, often mediated through devices such as records and the technical apparatus that goes with them—records being the principal medium at least throughout the last century. Perhaps it is already in the manipulation of these objects—that is, in their use—that these two experimenters, musician and listener, intermingle. That is at least what *Record Without a Cover* (1985) by Christian Marclay—a record left open to its own deterioration—would imply: the erosion of the medium becomes the object of the pressing, gradually melding with the wear and tear caused by the listener with each listening (Marclay, 2000: 97-98). Samon Takahashi closes this second part by proposing an annotated typology of experimentations that touch directly on the medium of the listening experience, from records with multiple holes to vinyl with locked groove, including “anti-records” as well.

The articles collected in the next part are each reflections on different issues underlying experimental music at the beginning of the twenty-first century. Although these musics are in fact “contemporary,” they are so primarily in the Nietzschean sense that Agamben confers on this term—that is, as practices that, through their divergence and disjunction, answer for a logic that is *inattuale*, or out of step with the times, enabling us to grasp the specific nature of our times (Agamben, 2009). In this vein, Sarah Benhaïm presents the first results of an ongoing ethnographic study of the Parisian noise music scene. Here consideration of the local dimension, essential to the research on sound experimentation mentioned earlier, figures not only in the study's delimited area but also, and especially, in the investigation of an *experimental subculture*. James Whitehead, whose practice explores the meanders of noise, among other musics, likewise looks at the concept of noise in his contribution. Starting with the radicalism of “nonmusics” such as harsh noise and harsh noise wall, having chosen the informationless signal as its material, Whitehead analyzes the aspect of the object free of any human correlation that is revealed in noise. Josselin Minier, for his part, investigates the click aesthetic of digital electronic music and offers an in-depth study of the ambiguity at play there between symbol and material. The widespread use of digital technology in the production as well as the broadcasting and reception of music have, in turn, led to shifts in the creation processes themselves, in which these different stages meet and even merge. Thus, in the final article, Julien Ottavi seeks to specify the stakes of network experimentation, as an exemplary case of one of the futures of contemporary practices.

To round off this collection of articles, we offer two historical documents relating to the artist George Brecht. The notion of “event” that he elaborated at the very end of the 1950s synthesizes, in its own way, the principal axes of this issue on experimentation, at once underlining the spatiotemporal inscription of its actualization and the infrathin space in which experimentation articulates with experience (Robinson, 2005: 18). The first document is a reprint of “The Origin of Events,” a text written by Brecht in August 1970 recalling the context in which his concept of events arose. The second is an inventory of one of the first copies of *Water Yam* (1963), a box compiled by Brecht (each was unique) containing his “event scores”—cards that invited not only experimentation but also, owing to their conceptual nature, the renewal of its potential questioning.

<sup>8</sup> L'iconographie qui court tout au long de ce numéro prolonge d'une certaine manière cette pensée, en proposant un ensemble de photographies d'archive de ces lieux d'écoute et d'expérimentation que sont les studios de recherche.

En complément de ce dossier, nous proposons deux documents historiques relatifs à l'artiste George Brecht. La notion d'*event* qu'il élabore à la toute fin des années 1950 synthétise à sa manière les principaux axes de ce numéro sur l'expérimentation en soulignant à la fois l'inscription spatio-temporelle de son actualisation et l'espace inframine où celle-ci s'articule à l'expérience (Robinson, 2005 : 18). Le premier document est une réédition de « l'origine des *events* », texte écrit par Brecht en août 1970 où il rappelle le contexte de l'avènement de sa pensée des événements. Le second offre un inventaire d'un exemplaire d'une des premières *Water Yam* (1963), boîte au contenu toujours singulier où Brecht compilait, sous forme de fiches, ses *event scores*, soit autant de partitions invitant à l'expérimentation, mais aussi par leur nature conceptuelle, au renouvellement de son potentiel questionnement.

*Nous entamons avec ce numéro une collaboration avec la plateforme en ligne Archipel qui propose un parcours d'œuvres à écouter en lien avec les différents articles : archipels.be*

**Matthieu Saladin** (Haute École des Arts du Rhin, Institut ACTE Université Paris 1/CNRS)

*With this issue we inaugurate our collaboration with the online platform Archipel (archipels.be), which offers an itinerary of works to listen to in connection with these various articles.*

Translated from French by Rose Vekony

## BIBLIOGRAPHIE | BIBLIOGRAPHY

AGAMBEN, G. (2008), *Qu'est-ce que le contemporain ?*, [trad. M. Rovere], Paris : Rivages poche.

— (2009), "What Is the Contemporary?," in *What Is an Apparatus?*, [trans. by D. Kishik, S. Pedatella], Stanford (CA): Stanford University Press.

BROOKS, W. (2012), "In re: 'Experimental Music,'" *Contemporary Music Review*, vol. 31, n° 1, pp. 37–62.

CAGE, J. (1961), *Silence. Conférences et écrits* [2003], [Trad. V. Barras], Genève : Éditions Héros-Limite.

— (1961), *Silence. Lectures and Writings*, Middletown (CT): Wesleyan University Press.

— (1989), "An Autobiographical Statement," Richard Kostelanetz (ed.) (1993), *John Cage Writer*, New York: Limelight Editions, pp. 237–247.

CHARLES, D. (1971), « Musique et An-anarchie », *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, Séance du 27 février 1971, t. LXVI, pp. 69–112.

CHATHAM, R. (2010), « New York, années 1980 : dix ans de recherches en immersion », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. 7.2, pp. 185–210.

DEWEY, J. (2005), *L'art comme expérience* [1931], [trad. J.-P. Cometti, Ch. Domino, F. Gaspari], Tours/Pau : Farrago/PUP.

— (2005), *Art as Experience* [1931], New York: Berkely.

DURING, É., JEANPIERRE, L., KIHM, C. & ZABUNYAN, D. (dir.) (2010), *In actu. De l'expérimental dans l'art*, Dijon : Les presses du réel.

FERMONT, C. (2010), « Une singularité de la musique noise en Asie et en Afrique », Sébastien Biset (éd.), *Le performantiel noise*, (Sic), Hors-série, pp. 71–77.

FENEUIL, A. & SAINT-GERMIER, P. (dir.) (2005), « Expérimenter », *Tracés. Revue de Sciences humaines*, n° 9.

GOMBRICH, E. (1989), *Histoire de l'Art* [1992], [trad. J. Combe, C. Lauriol], Paris : Flammarion.

— (1995), *The Story of Art*, London: Phaidon.

HENRITZI, M. (2013), « Broken Mirror. Propos sur la musique japonaise dans ses marges de 1945 à aujourd'hui », Matthieu Saladin (dir.), *L'expérience de l'expérimentation*, Marseille : Le Mot et le Reste.

HINANT, G.-M. (2010), « Circonstances du bruit en Chine », Sébastien Biset (dir.), *Le performantiel noise*, (Sic), Hors-série, pp. 65–69.

JOSEPH, B. W. (2008), *Beyond the Dream Syndicate. Tony Conrad and the Arts After Cage*, New York: Zone Books.

MARCLAY, C. (2000), « Le son en images », Peter Szendy (dir.), *L'écoute*, Paris : L'Harmattan/Ircam, pp. 85–111.

MAUCERI, F. X. (1997), "From Experimental Music to Musical Experiment," *Perspectives of New Music*, vol. 35, n° 1, pp. 187–204.

NICHOLLS, D. (1990), *American Experimental Music 1890-1940*, Cambridge (MA): Cambridge University Press.

NYMAN, M. (2005), *Experimental music. Cage et au-delà*, [trad. N. Gentili], Paris : Allia.

— (2003), *Experimental Music. Cage and Beyond* [1974], Cambridge (MA): Cambridge University Press.

PIEKUT, B. (2011), *Experimentalism Otherwise. The New York Avant-Garde and Its Limits*, Berkeley (CA): University of California Press.

REDIKER, M. & LINEBAUGH, P. (2009), *L'Hydre aux mille têtes. L'histoire cachée de l'Atlantique révolutionnaire*, [trad. Ch. Jaquet, H. Quiniou], Paris : Éditions Amsterdam.

— (2000), *The Many-headed Hydra: Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*, Boston: Beacon Press.

ROBINSON, J. (dir.) (2005), *George Brecht, Events, A Heterospective*, Cologne: Walther König.

SALADIN, M. (2013a), « L'anarchie d'une réception : Daniel Charles en passeur cagien », Márta Grabócz et Geneviève Mathon (dir.), *Des temporalités multiples aux bruissements du silence. Livre-hommage à la mémoire de Daniel Charles*, Paris : Éditions Hermann.

— (2013b), *Esthétique de l'improvisation libre. Expérimentation musicale et politique*, Dijon : Les presses du réel.

SAUNDERS, J. (ed.) (2009), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*, Farnham: Ashgate.

WEITZ, M. (1988), « Le rôle de la théorie en esthétique », Danielle Lories (dir.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris : Klincksieck, pp. 27–40.

WOLFF, C. (1998), "What is our work? On Experimental Music Now," *Cues. Writings & Conversations*, Cologne: MusikTexte, pp. 210–230.