

**Introduction**

•

**Listening  
to Utopia  
Is Straining  
Toward  
an Impossible  
Ear**

•

**Matthieu Saladin**

**Introduction**

•

**Écouter  
l'utopie,  
c'est tendre  
une oreille  
impossible**

•

**Matthieu Saladin**

*There is no absolute ear; the problem is to have an impossible one—making audible forces that are not audible in themselves.*

Gilles Deleuze

*Everyone is failing; our entire experience is this side of perfection. Failure exists in relation to goals; Nature has no goals and so can't fail. Humans have goals and so they have to fail. Often the wonderful configurations produced by failure reveal the pettiness of the goals. Of course we have to go on striving for success, otherwise we could not genuinely fail. If Buster Keaton wasn't genuinely trying to put up his house it wouldn't be funny when it falls down on him.*

Cornelius Cardew

Utopia belongs to those concepts that haunt both the history of ideas and the history of artistic practice. This persistence reflects contemporary unease, and simultaneously the necessity—and even urgency—for the reflection about *difference* that utopia has already contributed to forging, in its formulation and its implementation, even when ephemeral and limited by circumstances. The history of sonic art and experimental music is no exception: we find reflection about utopia in terms of space (enclave, island or heterotopia) or time (uchronia, heterochronia, or projecting a future based on contemporary concerns). But utopia here consists first in the form of a radical alternative to dominant artistic and musical forms, or even to traditional aesthetic categories that try to distinguish practice based on artistic mediums. This distance comes as much from the processes of creation themselves as from the sounds produced, heard, recorded, installed, organized or improvised, but also from their mediation.

If the intrinsic gap between utopias *vis-à-vis* the ideologies governing our societies remains one of the principal reasons for their denigration, today they seem, beyond their artistic incarnations, more particularly disparaged in the name of their presumed failure, considered inevitable in the short or medium term. Whether they are hijacked, themselves succumb to homogenisation, or betray the ideals that gave them birth, utopian impulses inevitably fail by at one moment or another breaking the promise of difference contained in their perspective, their vanishing points suddenly reaching a dead end or forking into a dystopian future.<sup>1</sup> Nevertheless, enlarging what John Tilbury said about the aesthetic of consubstantial failure that define Cornelius Cardew's artistic and political agenda to sound experimentation as

1. As Michael D. Gordin, Helen Tilley and Gyan Prakash remind us, dystopia is not truly the opposite of utopia, but instead represents a utopia that has gone wrong or whose fulfilled promise concerns only a tiny proportion of the population (2010: 1-2). Furthermore, as with utopia, we cannot forget the plurality of the dystopian genre, ranging from satiric utopia to apocalyptic future (Jameson, 2005: 198-199).

The intermingling of utopia and dystopia seem to have reached the point of no return when we retain Fredric Jameson's point that the utopian form's potential for appropriation is "capable of mutation and of the seemingly unlimited reflexive reincorporation of anti-Utopian positions and impulses which on the face of it negate the form as such" (*id.*: 191).

*« Il n'y a pas d'oreille absolue, le problème c'est d'avoir une oreille impossible – rendre audibles des forces qui ne sont pas audibles en elles-mêmes. »*

Gilles Deleuze

*« Tout le monde échoue; l'ensemble de notre expérience se trouve sur ce versant de la perfection. L'échec existe dans la mesure où il y a des objectifs; la Nature, elle, n'a pas d'objectifs et ne peut par conséquent faillir. Les humains ont des objectifs et c'est pourquoi ils échouent. Souvent les configurations merveilleuses produites par l'échec révèlent la médiocrité des objectifs. Bien sûr, nous devons faire tout notre possible pour réussir, sinon nous ne pourrions pas véritablement échouer. Si Buster Keaton n'essayait pas vraiment de construire sa maison, il n'y aurait rien de drôle lorsqu'elle s'écroule sur lui. »*

Cornelius Cardew

L'utopie appartient à ces concepts qui hantent l'histoire des idées comme des pratiques artistiques. Cette rémanence traduit à la fois un malaise contemporain et la nécessité, sinon l'urgence, d'une pensée de la différence que l'utopie contribue déjà à forger dans sa formulation et sa mise en acte, quand bien même éphémère et circonstancielle. L'histoire des arts sonores et des musiques expérimentales ne fait pas exception : on y retrouve des réflexions sur l'utopie comprise en termes d'espace – enclave, île ou hétérotopie – ou de temps – uchronie, hétérochronie ou projection d'un futur depuis des préoccupations présentes. Mais l'utopie s'y présente, en premier lieu, à la manière d'une alternative radicale aux formes artistiques et musicales dominantes, voire aux catégories esthétiques traditionnelles cherchant à distinguer les pratiques selon les médiums. Cette distance relève autant des processus de création engagés que des sons produits, écoutés, captés, installés, organisés ou improvisés, mais aussi de leur médiation propre.

Si l'écart constitutif des utopies vis-à-vis des idéologies qui gouvernent nos sociétés demeure l'une des principales raisons de leur dénigrement, elles semblent aujourd'hui, au-delà de leurs incarnations artistiques, plus particulièrement décriées au nom de leur présumé échec, considéré comme inéluctable à court ou moyen terme. Qu'elles soient récupérées, succombent à leur tour à l'homogénéisation, ou qu'elles trahissent les idéaux qui les ont vu naître, les élans utopiques échoueraient inmanquablement en rompant, à un moment ou à un autre, la promesse de différence contenue dans leurs lignes de fuite, débouchant dès lors brusquement sur une impasse ou bifurquant sur un devenir dystopique<sup>1</sup>.

1. Comme le rappellent Michael D. Gordin, Helen Tilley et Gyan Prakash, la dystopie n'est pas véritablement le contraire de l'utopie, mais représente plutôt une utopie qui aurait mal tourné ou dont les promesses épuisées ne concerneraient qu'une infime partie de la population (2010: 1-2). Par ailleurs, comme pour l'utopie, il nous faut compter avec la pluralité du genre dystopique, allant de l'utopie satirique au futur apocalyptique (Jameson, 2007: 336-338).

L'entremêlement de l'utopie et de la dystopie semble atteindre un point de non retour lorsque l'on retient, avec Fredric Jameson, la capacité d'appropriation de la forme utopique, « susceptible de se transformer, mais également de réincorporer de façon réflexive un nombre apparemment illimité de positions et d'élans anti-utopiques, qui paraissent pourtant nier cette forme en tant que telle » (*id.*: 324).

a whole, it should be borne in mind that the pitfalls utopian projects may encounter do not necessarily lead to disillusionment (Tilbury, 2006: 369). Because ‘nobility in failure’ resides both in experimentation taking risks as well as in opening up to indeterminacy and the unexpected configurations it creates. And despite contemporary cynicism, which in invoking market pragmatism would like to see ideals abandoned, it is important to remain ‘all ears’ to the outcomes of utopian projects, even in their virtual failure: “Facts, they say, are stubborn things. But in a sense, ideals and intentions are no less stubborn. Realism consists in also taking them into account.” (Bouveresse, 1984: 41)

However, this relationship with failure implicit in experimental sonic practices emerges more broadly from their aesthetics and their poiesis, being inherent to the listening modes they presuppose. A point of convergence among their diversity may be located in what we could call the creation of an ‘impossible ear,’ understood in the sense Gilles Deleuze gives this expression in his quotation in epigraph above—i.e. a *paradoxical ear* allowing the perception of what, for various reasons, at first escapes perception: “[...] all the non-sound forces that the sound material [...] will make perceptible, in such a way that we can even perceive the differences between these forces, the entire differential play of these forces” (Deleuze, 2006: 160). In a certain manner, this intuition by Deleuze is consonant with the *tension* that singularly defines listening in itself, according to Jean-Luc Nancy. For this philosopher, while “hearing” denotes understanding meaning, “listening” is “to be straining toward a possible meaning, and consequently one that is not immediately accessible” (2007: 6). If the two propositions can not be completely confounded their sympathetic resonance seems to allow a cross—in the manner of a botanical graft giving birth to a new variety of rose—from where the listening characteristic of sonic utopia can blossom: listening to utopia would be straining toward an impossible ear, and consequently taking position to potentially perceive forces otherwise inaccessible.

This is the ear this new issue of *TACET* wishes to adopt, setting off to listen to the sounds of utopia emerging from sound art and experimental music, but also from sound design, our everyday use of sound technology, and furthermore from the cultural fantasies accompanying this or that technical invention. In prelude to these investigations are two short stories, belonging to that genre—science fiction—which has amply contributed to the renewal of utopian literature. The two stories replay the inseparable duo of utopia and dystopia. The first, *The Story of Agatha*, with its erotic accents, was written by Cardew following a dream, most likely in the summer of 1967, at the moment his imposing graphic score *Treatise* was finally completed and at a time when he was engaging himself more and more in the free improvisation group AMM. These two experiences underlie this fantastic tale from one end to the other, where collective creation and informal improvisation “created not only alienation strategies for the present, but also visionary alternatives for the future” (Tilbury, 2008: 324).<sup>2</sup>

2. According to Tilbury, the two female protagonists, Gladys and Agatha, are an allegory for AMM, while the child born at the end of the story heralds the founding of Scratch Orchestra (Tilbury, 2008: 323–325).

Pourtant, en élargissant à l’expérimentation sonore dans son ensemble ce que John Tilbury remarque à propos de l’esthétique de l’échec consubstantielle à l’agenda artistique et politique de Cornelius Cardew, il convient de garder à l’esprit que les écueils que peuvent rencontrer les projets utopiques ne conduisent pas nécessairement à la désillusion (Tilbury, 2006: 369). C’est que la « noblesse de l’échec » réside d’une part dans l’expérience de qui en aura pris le risque, et d’autre part dans l’ouverture sur l’indéterminé et les configurations inattendues auxquelles elle donne lieu. Aussi, et en dépit du cynisme contemporain qui, invoquant un pragmatisme libéral, voudrait voir les idéaux abandonnés, il importe de demeurer tout ouïe à ce que produisent de tels projets, jusque dans leur échec virtuel : « Les faits, dit-on, sont têtus. Mais, en un certain sens, les idéaux et les fins ne le sont pas moins ; et le réalisme consiste aussi à compter avec eux. » (Bouveresse, 1984: 41)

Toutefois, ce rapport à l’échec implicite aux pratiques sonores expérimentales ressortirait plus largement de leur esthétique et de leur poïétique, en étant inhérent aux modes d’écoute qu’elles impliquent. Un point de convergence parmi leur diversité serait ainsi localisable dans ce que l’on pourrait nommer la fabrique d’une « oreille impossible », comprise au sens que Gilles Deleuze donne à cette expression dans la citation placée en épigraphe, soit une oreille paradoxale donnant à percevoir ce qui, pour de multiples raisons, échappe initialement à la perception : « [...] l’ensemble des forces non sonores que le matériau sonore [...] va rendre perceptibles, de telle manière que l’on pourra même percevoir les différences entre ces forces, tout le jeu différentiel de ces forces » (Deleuze, 2003: 146). Cette intuition deleuzienne rejoint d’une certaine manière la *tension* qui, selon Jean-Luc Nancy, singularise l’écoute en tant que telle. En effet, pour le philosophe, alors qu’« entendre » dénote la compréhension du sens, « écouter » consiste à « être tendu vers un sens possible, et par conséquent non immédiatement accessible » (2002: 19). Si les deux propositions ne sauraient être totalement confondues, leur résonance par sympathie semble autoriser un croisement – à la manière d’une greffe botanique donnant naissance à une nouvelle variété de rose –, d’où peut éclore l’écoute propre à l’utopie sonore : écouter l’utopie serait alors tendre une oreille impossible, être en tant qu’auditeur tout entier tendu vers l’impossible, et par conséquent se mettre en position de potentiellement percevoir des forces autrement inaccessibles.

C’est une telle oreille que ce nouveau numéro de *TACET* souhaite adopter en se mettant à l’écoute des sonorités de l’utopie pouvant émerger des arts sonores et des musiques expérimentales, mais aussi du design sonore, de nos usages quotidiens des technologies audio ou encore des projections culturelles qui accompagnent telle ou telle invention technique. En prélude de ce dossier figurent deux nouvelles qui appartiennent à un genre, la science-fiction, ayant amplement contribué au renouvellement de la littérature utopique et dont l’association rejoue l’indissociable couple de l’utopie et de la dystopie. La première, *The Story of Agatha*, est un texte aux accents érotiques, écrit par Cardew suite à un rêve, probablement à l’été 1967, alors que son imposante partition graphique *Treatise* est enfin complète et qu’il

His compatriot, J. G. Ballard, published the second short story, *The Sound-Sweep*, in the magazine *Science Fantasy* in February 1960. While this wasn't the first time the writer invested imaginary worlds with sound technologies,<sup>3</sup> this futuristic tale—where a strange apparatus able to suck up noises encounters music which has become ultrasonic—perfectly exemplifies the intrinsic critical dimension of speculative fiction. As Jameson underlines, “the most characteristic SF does not seriously attempt to imagine the ‘real’ future of our social system. Rather, its multiple mock futures serve the quite different function of transforming our own present into the determinate past of something yet to come.” (2005: 288)

The next section brings together three texts each exploring in their own way the relationship of *other places* at work in the schizophrenic experience characteristic of recording. François Bonnet questions the aesthetic implications of the *non-lieu*—the “non-place”—to which acousmatic listening is directed, while Pali Meursault delivers a postcolonial deconstruction of the practice of field recording. In another perspective, curator Amal Alhaag interviews the artist Em'kal Eyongakpa about his recently presented sound installation at the Kadist Art Foundation in Paris where—from Dualaland to Château Rouge—water sounds accompany Mediterranean migration and cultural negotiation in a globalized market.

The two articles in the third section offer two case studies questioning the formal principle of closure—spatial or symbolic—that characterizes utopia. Through a critical re-examination of the history of the Princeton School, Scott Gleason revisits the ideological shift that took place in the 1970s in the research program initiated by Milton Babbitt. A first model based on affirmed modernism and scientific ambition little by little gives way, under the influence of post-Cage sound experimentation, to a second utopia focused more on the social issues of collective creation and collective listening experience. Andy McGraw explores the utopian enclave—represented by the space where musical activities took place, renamed the Sanctuary, the only room devoid of constant surveillance—at the interior of the dystopian environment of the Richmond City Jail, Virginia, USA. He then analyses the social and musical transformations brought about by the destruction of that establishment, replaced in 2014 by a new jail facility equipped with the latest surveillance technology, no space escaping scrutiny.

The fourth section focuses on specific connections with utopia certain experimental musicians keep alive. The publication of this issue becomes the opportunity to reprint and translate into French for the first time a historical article from the literature of experimental music, Henry Flynt's *The Meaning of My Avant-Garde Hillbilly and Blues Music*, written in 1980 and revised in 2002.<sup>4</sup> The musician delivers a detailed account of the influences and concerns that accompanied the development of this singular

3. See the short story *Track 12*, written in 1958, in Ballard, 2006: 90–95.

4. In the *influx* section of this issue of *TACET*, in complement to this article, is a more

recent text by Flynt, concerning world's musics, extending in many ways some of these reflections.

s'investit de plus en plus au sein du groupe d'improvisation libre AMM. Ces deux expériences sous-tendent de part en part ce récit fantastique où la création collective et l'improvisation informelle « créent non seulement des stratégies d'aliénation pour le présent, mais aussi des alternatives visionnaires pour le futur » (Tilbury, 2008 : 324)<sup>2</sup>. La deuxième nouvelle, *The Sound-Sweep*, est publiée par son compatriote, J. G. Ballard, en février 1960 dans la revue *Science Fantasy*. Si ce n'est pas la première fois que l'écrivain investit l'imaginaire des technologies sonores<sup>3</sup>, ce récit futuriste, où la musique devenue ultrasonique croise un étrange appareil capable d'aspirer les bruits, exemplifie à merveille la dimension critique intrinsèque à la littérature d'anticipation. Comme le rappelle Jameson, « la SF la plus caractéristique ne s'efforce pas d'imaginer sérieusement le “vrai” futur de notre système social. En vérité, ses multiples futurs d'invention possèdent une fonction différente, celle de transformer notre présent en passé déterminé d'une chose encore à venir. » (2008 : 18-19)

La partie suivante rassemble trois textes réfléchissant chacun à leur manière sur la relation au lieu autre à l'œuvre dans l'expérience schizophrénique propre à l'enregistrement. François Bonnet s'interroge ainsi sur les implications esthétiques du non-lieu vers lequel est dirigée l'écoute acousmatique, tandis que Pali Meursault livre une déconstruction postcoloniale des pratiques de *field recording*. Selon une autre perspective, la commissaire Amal Alhaag s'entretient avec l'artiste Em'kal Eyongakpa sur son installation sonore récemment présentée à la fondation Kadist (Paris) où, de Dualaland à Château Rouge, les bruits d'eau accompagnent les flux migratoires méditerranéens et les négociations culturelles au sein d'un marché globalisé.

Les deux articles de la troisième partie proposent deux études de cas questionnant le principe formel de clôture, spatiale ou symbolique, qui caractérise l'utopie. À travers une relecture critique de l'histoire de l'École de Princeton, Scott Gleason revient sur le tournant idéologique qu'a connu au cours des années 1970 le programme de recherche initié par Milton Babbitt, où le premier modèle, emprunt de modernisme et à l'ambition scientifique affirmée, laissa peu à peu place, sous l'influence de l'expérimentation sonore post-cagienne, à une seconde utopie davantage concernée par les enjeux sociaux de la création et de l'écoute collectives. Andy McGraw s'intéresse quant à lui à l'enclave utopique à l'intérieur d'un environnement dystopique, que pouvait représenter l'unique pièce sans surveillance constante, rebaptisée sanctuaire, où prenaient place les activités musicales au sein de la prison municipale de Richmond, en Virginie. Il analyse alors les transformations sociales et musicales entraînées par la destruction de l'établissement, remplacé en 2014 par un nouveau centre carcéral équipé des dernières technologies de surveillance, auxquelles, dorénavant, n'échappe aucun espace de la prison.

2. Selon Tilbury, les deux protagonistes féminins, Gladys et Agatha, seraient une allégorie d'AMM, tandis que l'enfant qui naît à la fin de l'histoire annonce la création

du Scratch Orchestra (Tilbury, 2008 : 323-325).

3. Voir la nouvelle *La Plage 12*, écrite en 1958, in Ballard, 2008 : 121-127.

cultural syncretism, the aesthetic construction of his return to the roots of North American popular and ethnic music. Christophe Levaux examines this same element from Flynt's artistic creation in an article aimed at resituating the critical position of the musician in the New York classical avant-garde of the 1960s, with which he disassociated himself from an ideological perspective. Francis Heery examines the piece *Sound Plasma*, focusing on another atypical figure on the experimental scene, composer Horatiu Radulescu. This text score, with its resemblance to a treatise on the aesthetics of music, is analysed in the light of Radulescu's invitation to abandon the ocularcentric logic that usually governs listening, to delve as a listener into an "oto-utopia," renegotiating the traditional opposition between subject and object.

The final section brings together articles with different relationships with the 'effects' produced by utopian predictions. In an interview, Jonathan Sterne explores imaginary visions both utopian and dystopian that accompany the cultural history of sound reproduction, from its utilization in the Victorian period to record the voices of the dead to the biopolitical issues of surveillance today utilizing data generated by online music listening behaviour. Andrew Gray and Filipe Barros Beltrão analyse strategies employed in the sound design of Alfonso Cuarón's film *Gravity* (2013), entirely constructed on the paradox of rendering audible the listening experience of bodies roaming through the silence of outer space. Pascal Broccolichi presents a new version of his project *Lexicon*, which in the manner of an encyclopaedic glossary lists the scientific, and even poetic, interpretations of acoustic effects associated with the propagation of sound phenomena.

In the manifesto published in preamble to the very first issue of *TACET*, we expressed the hope of bringing together in its *influx* section articles that while not directly connected to the theme of the issue would add contrapuntal tension to the principal motif. This ambition has perhaps never been as legible as in the present issue. From Zbigniew Karkowski and Michael Gendreau's cosmologisation of sound studied by Thibault Walter, to the extracts of correspondence between Luc Ferrari and Pierre Schaeffer, from Max Neuhaus' aesthetic of (in)attention in an article by Anne Zeitz, to Loïc Bertrand's constitution of white noise as a musical object, and to a second essay by Henry Flynt, the texts of this section, each in their own manner, strain toward an ear, an impossible ear, open to the sounds of utopia.

Translated from French by David Vaughn.

La quatrième partie se concentre sur des rapports spécifiques à l'utopie que peuvent entretenir certains expérimentateurs. La parution de ce dossier est ainsi l'occasion de republier et de traduire pour la première fois en français un texte historique de la littérature des musiques expérimentales, avec l'article d'Henry Flynt, « La Signification de ma musique hillbilly et blues d'avant-garde », écrit en 1980 et révisé en 2002<sup>4</sup>. Le musicien y donne à lire une description minutieuse des influences et préoccupations qui ont accompagné l'élaboration de ce syncrétisme culturel singulier que constitue la construction esthétique de son retour aux sources des musiques populaires et ethniques nord-américaines. C'est également sur ce pan de la création de Flynt que se penche Christophe Levaux dans un article tâchant de resituer la position critique du musicien au sein de l'avant-garde savante new-yorkaise des années 1960 dont il se désolidarise alors du point de vue idéologique. S'intéressant à un autre personnage atypique de la scène expérimentale, Francis Heery examine de son côté la pièce *Sound Plasma* du compositeur Horatiu Radulescu. Cette partition textuelle, à l'allure de traité d'esthétique musicale, est ici analysée à l'aune de son invitation à abandonner la logique oculo-centrique qui gouverne habituellement l'écoute, pour se plonger, en tant qu'auditeur, dans une « oto-utopie » renégociant l'opposition traditionnelle entre sujet et objet.

La dernière partie du dossier réunit enfin des articles ayant différemment à voir avec les « effets » produits par les projections utopiques. Jonathan Sterne rend compte, dans un entretien, des imaginaires aussi bien utopiques que dystopiques qui accompagnent l'histoire culturelle de la reproduction sonore, depuis son usage pour l'enregistrement de la voix des morts à l'époque victorienne jusqu'aux enjeux biopolitiques de la surveillance actuelle des données générées par les comportements d'écoute de musique en ligne. Andrew Gray et Filipe Barros Beltrão proposent une analyse des stratégies déployées dans le design sonore du film *Gravity* de Alfonso Cuarón (2013), tout entier construit sur le paradoxe consistant à donner à entendre les expériences d'écoute de corps errant dans le silence de l'espace. Pascal Broccolichi présente quant à lui une nouvelle version de son projet *Lexicon* qui, à la manière d'un glossaire encyclopédique, répertorie les interprétations scientifiques, voire poétiques, des effets acoustiques que l'on prête à la propagation des phénomènes sonores.

Dans le manifeste publié en préambule du premier numéro de *TACET*, nous exprimons le vœu de rassembler dans la section *influx* des articles qui, sans relever directement de la thématique de la livraison, auraient valeur de tension contrapuntique au dossier principal. Cette ambition n'a peut-être jamais été aussi lisible que dans le présent numéro où, de la cosmologisation du son chez Zbigniew Karkowski et Michael Gendreau étudiée par Thibault Walter, aux extraits de la correspondance de Luc Ferrari avec Pierre Schaeffer, en passant par l'esthétique de l'(in)attention chez Max Neuhaus avec l'article

4. Nous publions également dans la section *influx* et en complément de cet article un texte plus récent de Flynt, portant sur les

musiques du monde et qui en prolonge par bien des aspects certaines des réflexions.

## Bibliography | Bibliographie

- BALLARD, J. G. (2006), *The Complete Short Stories: Volume 1*, London: Harper Perennial.
- (2008), *Nouvelles complètes 1956/1962, Tome 1*, Auch : Tristram.
- BOUVERESSE, J. (1984), *Rationalité et cynisme*, Paris : Minuit.
- DELEUZE, G (2003), « Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, Paris : Minuit, p. 142-146.
- (2006), “Making Inaudible Forces Audible,” *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975-1995*, [trans. A. Hodges & M. Taormina], New York: Semiotext(e), p. 156–160.
- GORDIN, M. D., TILLEY, H. & PRAKASH, G. (eds.) (2010), *Utopia / Dystopia. Conditions of Historical Possibility*, Princeton; Oxford: Princeton University Press.
- JAMESON, F. (2005), *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, New York: Verso.
- (2007), *Archéologies du futur, t.1 : Le désir nommé utopie*, [trad. N. Vieillescazes & F. Ollier], Paris : Max Milo.
- (2008), *Archéologies du futur, t.2 : Penser avec la science-fiction*, [trad. N. Vieillescazes & F. Ollier], Paris : Max Milo.
- NANCY, J.-L. (2002), *À l'écoute*, Paris : Galilée.
- (2007), *Listening*, [trans. Ch. Mandell], New York: Fordham University Press.
- TILBURY, J. (2006), “Some Reflections on Cardew’s ‘John Cage: Ghost or Monster?’” [1998], in Eddie Prévost (ed.), *A Reader. A Collection of Cornelius Cardew’s Published Writings*, Essex: Copula, p. 367–370.
- (2008), *Cornelius Cardew. A Life Unfinished*, Essex: Copula.

d’Anne Zeitz, la constitution du bruit blanc comme objet musical avec celui de Loïc Bertrand et le second essai que nous publions d’Henry Flynt, les textes de cette section tendent à leur tour, et chacun à leur manière, une oreille impossible sur les sonorités de l’utopie.



L'atelier de Robert Barry, occupé par une onde porteuse (AM) de 1600 kHz, 1968 | Robert Barry's studio being occupied by 1600 kc Carrier Wave (AM), 1968 Installation