À la mémoire de Milford Graves.

Milford Graves, *Cosmic Energy*, 2020. Collection privée Latifa Echakhch. Courtesy The Estate of Milford Graves et Fridman Gallery, New York.

In memory of Milford Graves.

Milford Graves, *Cosmic Energy*, 2020. Latifa Echakhch private collection, Courtesy The Estate of Milford Graves and Fridman Gallery, New York.

Latifa Echakhch
Le Concert

Pavillon suisse
La Biennale di Venezia 2022
59e Exposition internationale d'art

Latifa Echakhch
The Concert

Swiss Pavilion
La Biennale di Venezia 2022
59th International Art Exhibition

SternbergPress

Sommaire

9 Avant-propos
Madeleine Schuppli

17 Le Concert
Latifa Echakhch

45 Musique évaporée
François J. Bonnet

55 En quête du bruit originaire
Emanuele Quinz

82 En avançant par congruence :
Introduction à Alvin Curran
Maxime Guitton

83 La musique est facile, mais elle est nôtre
Latifa Echakhch et Alvin Curran
En conversation

111 Le silence n'existe pas
Latifa Echakhch et Salomé Voegelin
En conversation

133 Faire écho aux voix inaudibles
Antoine Chessex

147 Un système qui changea le son
Francesco Stocchi

165 L'œuvre musicale à l'ère des médias
en voie de disparition
Latifa Echakhch, Francesco Stocchi et Jonathan Sterne
En conversation

183 Le son, du théâtre à la guerre
Latifa Echakhch et Juliette Volcler
En conversation

197 Assignations :
Situations, différence des arts, singularités
Raphaël Brunner

213 Entendre, s'entendre et voir
Latifa Echakhch, Alexandre Babel et Francesco Stocchi
En conversation

237 Densités et espaces
Edgar Varèse en partitions
Alexandre Babel

Contents

9 Foreword
Madeleine Schuppli

17 The Concert
Latifa Echakhch

45 Evaporated Music
François J. Bonnet

55 In Search of Primal Sound
Emanuele Quinz

82 Progressing by Congruence: Introduction to Alvin Curran
Maxime Guitton

83 Music Is Easy, but It's Ours
Latifa Echakhch and Alvin Curran
In Conversation

111 Silence Does Not Exist
Latifa Echakhch and Salomé Voegelin
In Conversation

133 Echoing the Unheard
Antoine Chessex

147 A System Which Changed the Sound
Francesco Stocchi

165 The Work of Music in the Age of Disappearing Media
Latifa Echakhch, Francesco Stocchi, and Jonathan Sterne
In Conversation

183 Sound, From Theater to War
Latifa Echakhch and Juliette Volcler
In Conversation

197 Assignments:
Situations, Differences, Singularities
Raphaël Brunner

213 Hear, Perceive, and See
Latifa Echakhch, Alexandre Babel, and Francesco Stocchi
In Conversation

237 Densities and Spaces:
Edgar Varèse in His Scores
Alexandre Babel

Faire écho aux voix inaudibles
Antoine Chessex

Ces dernières années, le son et l'écoute ont été abordées dans des perspectives plus étendues qui dépassent le simple contexte musical. Un intérêt croissant pour le son au sein du champ artistique, comme dans diverses disciplines scientifiques, a en effet permis de conceptualiser des manières transversales d'aborder un large spectre de pratiques d'écoute. Même si les études sonores ont cessé d'émerger depuis longtemps comme un nouveau domaine, ces dernières années ont été marquées par d'importantes contributions artistiques et scientifiques abordant le son et l'écoute d'un point de vue culturel, social, politique, historique, technologique ou écologique. L'écoute transversale dans différents champs et disciplines semble cependant donner écho à une série d'ambivalences lorsqu'on s'intéresse aux concepts de l'entendu et de l'inaudible.

Le bruit au-delà de la musique ?

Une tradition hétérogène au sein de l'avant-garde occidentale a progressivement établi le bruit comme un geste artistique reconnu : *L'Intonarumori* de Luigi Russolo, la poésie sonore Dada et plus tard de Fluxus, les multiples explorations de la notation musicale contemporaine, les expériences sonores de la musique concrète, les premières pratiques électroniques et minimalistes, l'intensité pure des expériences sonores libres et improvisées afro-américaines, le tumulte distordu du rock, du punk et de la musique industrielle, les cacophonies radicales de la scène bruitiste japonaise, ainsi que les infinies ramifications mondiales de l'art sonore et de la musique expérimentale audacieuse. Peut-être que, tout comme l'écho répercuté de son industrialisation bruyante et inéluctable, le XXe siècle a connu de multiples chaos auditifs qui ont offert des alternatives bienvenues, bien que complexes, aux harmonies plus tempérées. Les opportunités représentées par le bruit dans la musique semblent offrir un terrain d'expérimentation infini, allant d'un son abstrait subtil et délicat à des murs de fréquences dures, sans compter toutes les nuances qui les séparent. Pour accéder à un spectre plus complet des complexités suscitées par le bruit, il semble cependant qu'il faille écouter au-delà de la musique elle-même, c'est-à-dire au-delà du *son entendu pour lui-même*.

Même si le fracas le plus étrange est destiné, tôt ou tard, à être accepté en tant que pratique artistique légitime, il pourrait s'avérer périlleux de s'engager dans les multiplicités sonores de la soi-disant avant-garde occidentale en soustrayant ses qualités esthétiques à son contexte de production, et aux relations sociopolitiques qu'elles ont suscitées. Une écoute uniquement esthétique pourrait en effet masquer les relations de pouvoir et les formes de subjectivations créées par le son

Echoing the Unheard
Antoine Chessex

In recent years, sound and listening have gained wider perspectives from outside of solely musical contexts. Within the art fields, as well as in various scientific disciplines, a growing interest for sound has indeed permitted to conceptualize transversal ways to approach a broad spectrum of listening practices. Even if sound studies have long ceased to emerge as a new field, recent years have witnessed significant artistic and scientific contributions addressing sound and listening from cultural, social, political, historical, technological, or ecological perspectives. However, listening transversally across different fields and disciplines seems to echo a series of ambivalences when engaging with the heard and the unheard.

Noise Beyond Music?

A heterogeneous tradition within the Western avant-garde has progressively established noise as an accepted artistic gesture: Luigi Russolo's *Intonarumori*, the sound poetry of Dada and later Fluxus, the multiple explorations of notated contemporary music, Musique Concrète's tape experiments, early electronic and other minimalist practices, the sheer intensity of Afro-American free and improvised sonic adventures, the distorted tumult of rock, punk, and industrial, the radical cacophonies of the Japanese noise scene, and the infinite global ramifications of adventurous sound art and experimental music. Maybe just like the echo of its loud and unstoppable industrialization, the twentieth century has endured multiple auditory mayhems which offered welcome, albeit challenging alternatives to well-tempered harmonies. Noises' possibilities in music seem to offer an infinite terrain of experimentation, from subtle and delicate abstract sound to full-on walls of harsh frequencies, and everything in between. However, to eventually gain access to a more complete spectrum of the complexities triggered by noise, it seems that one should listen beyond music itself, that is to say, beyond *sound for itself*.

Even if the weirdest roar is bound, sooner or later, to be accepted as a valid artistic practice, it might be perilous to engage with the sonic multiplicities of the so-called Western avant-garde by removing its aesthetical qualities from its context of production, and from the socio-political relations they triggered. A solely aesthetic listening might indeed avoid power relations and forms of

et l'écoute : même poussé vers ses qualités les plus extrêmes, le bruit en tant que musique est toujours davantage qu'un simple son entendu pour lui-même. Bien qu'elles recèlent de nombreuses potentialités créatives (plus ou moins) marginales, les histoires sonores occidentales pourraient également avoir progressivement imposé des positions dominantes et normatives, réduisant vraisemblablement au silence les voix qui ne correspondent pas au paysage sonore culturel d'une Histoire spécifique et datée. Selon l'artiste et « oreille privée[1] » Lawrence Abu Hamdan : « Lorsque nous évoquons le son, il n'est jamais uniquement question de son[2]. » Une première problématique liée au contexte de cette petite excursion pourrait donc être : quelles voix de l'avant-garde occidentale n'avons-nous pas entendues, et comment pouvons-nous nous engager avec elles à travers la pratique conceptuelle de *la mise en écho* ?

Le problème du son pour lui-même

John Cage a longtemps été considéré comme une figure pionnière de l'avant-garde sonore. Bien que sa contribution à la musique expérimentale et à l'art sonore soit incontestable, il pourrait également avoir aidé à construire une mythologie sonore particulière : une croyance dans le son pour lui-même, c'est-à-dire l'encouragement d'un matérialisme sonore qui aborde le son comme un phénomène universalisant, un régime d'écoute normatif prônant une neutralité problématique du son qui pourrait avoir été largement partagée au sein de l'avant-garde occidentale. Comme le note Marie Thompson, artiste et spécialiste du son : « L'œuvre de Cage peut être comprise comme marquée par les notions d'une nature réelle, universelle et immanente, par la priorité donnée à la matérialité par rapport à la socialité et à la culture, ainsi que par le désir évident de Cage d'un "devenir cosmique" à travers la panauralité et la sonification de tous les objets[3]. » En encourageant l'écoute de tous les sons pour ce qu'ils sont, John Cage a certainement contribué à une approche plus ouverte du son, et nous a aidés à considérer toutes les matières sonores comme de la musique. D'un autre côté, il pourrait également avoir défini une perspective essentialiste du son en oblitérant la potentialité complexe de la pertinence sociopolitique produite par l'écoute.

Un bon exemple illustrant l'ambivalence du « son pour lui-même » est l'altercation qui a eu lieu entre Cage et le compositeur Julius Eastman, en 1975, sur le campus de l'université d'État de New York à Buffalo. Eastman a interprété le *Solo for Voice n° 8* de Cage tiré des fameux *Song Books*, alors que Cage était assis parmi le public. La partition de Cage est ouverte à l'interprétation et offre une indication verbale laissant

1 Une expression de l'artiste, sorte de clin d'œil à « private eye », signifiant détective (NdT).

2 Alastair Cameron and Eleni Ikoniadou, « Specific Dissonances. A Geopolitics of Frequency », in *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, (dir.) Sanne Krogh, Grothand Holger Schulze, Bloomsbury, 2020.

3 Marie Thompson, « Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies », *Parallax* 23, n° 3, 2017, p. 266-282, DOI: 10.1080/13534645.2017.1339967.

subjectivations created by sound and listening: even when pushed towards its most extreme qualities, noise as music is always more than just sound for itself. Although they reveal numerous (more or less) marginal creative potentialities, Western sonic histories might have also progressively imposed dominant and normative positions, thus maybe silencing voices which do not fit the cultural soundscape of a specific and situated History. According to artist and "private ear" Lawrence Abu Hamdan, "When we speak about sound, we never only speak about sound."[1] A first question for the context of the present little excursion could therefore be: who are some of the Western avant-garde's unheard voices, and how do we engage with them through a conceptual practice of *echoing*?

The Problem of Sound for Itself

John Cage has long been widely accepted as a pioneering figure of the sounding avant-garde. Although his contribution to experimental music and sound art is indubitable, he might also have helped to create a particular sonic mythology: a belief in sound for itself, that is to say, the encouragement of a sonic materialism that approaches sound as a universalizing phenomenon, a normative listening regime advocating for a problematic neutrality of sound that might have been widely shared within the Western avant-garde. As noted by sound scholar and artist Marie Thompson, "Cage's work can be understood as being marked by notions of a real, universal and immanent nature, the prioritization of materiality as distinct from sociality and culture, as well as the evident Cagean desire to 'go cosmic' through panaurality and the sonification of all objects."[2] By encouraging listening to all sounds for what they are, John Cage certainly contributed to a more open approach of the sonic, and helped us consider all sounding matters as music. On the other hand, he might also have defined an essentialist perspective on sound by removing the complex potentiality of socio-political relevance produced by listening.

A good example illustrating the ambivalence of "sound for itself" is the altercation which took place between Cage and the composer Julius Eastman in 1975, at the SUNY Buffalo campus. Eastman interpreted Cage's "Solo for Voice no 8" from the notorious *Song Books*, with Cage sitting in the audience. Cage's score is open to interpretation and offers a verbal indication leaving much freedom to the interpreter of the piece.[3] Julius Eastman, an African-American composer whose queerness was often thematized

1 Alastair Cameron and Eleni Ikoniadou, "Specific Dissonances. A Geopolitics of Frequency," in *The Bloomsbury Handbook of Sound Art*, eds. Sanne Krogh Groth and Holger Schulze (New York/London: Bloomsbury, 2020).

2 Marie Thompson, "Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies," *Parallax* 23, no. 3 (2017): 266–282, DOI: 10.1080/13534645.2017.1339967.

3 John Cage's score proposes the following indication for the performer: "In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action. With any interruptions. Fulfilling in whole or part an obligation to others. No attention to be given to the situation (electronic, musical, theatrical)". https://monoskop.org/images/0/03/Cage_John_Song_Books_Volume_1.pdf (accessed October 2021).

une grande liberté à l'interprète de la pièce[4]. Julius Eastman, compositeur afro-américain dont l'homosexualité est souvent thématisée dans ses œuvres, a proposé une version fortement sexualisée de la composition de Cage, transformant le *Solo for Voice n°8* en une performance mêlant érotisme et sexualité, race et colonialisme. La performance de ce jour-là mettait en scène Julius Eastman, ainsi qu'un personnage féminin afro-américain (« Miss Suzyanna »), un personnage masculin blond (« Mr. Charles », peut-être l'amant d'Eastman à l'époque), et quelques musiciens du S.E.M Ensemble. Eastman se présente comme le « Professeur Padu… venu vous faire part d'un nouveau système amoureux », et poursuit : « De nombreux systèmes amoureux ayant existé en Occident ont en quelque sorte dégénéré, si l'on peut dire… Le premier système étant le système principal, le système *In-and-Out* (en intermittence), que j'ai maintenant révisé… en faveur du système *Sideway-and-Sensitive* (latéral et sensitif). Voici mes deux spécimens – M. Charles et Mlle Suzyanna. Il me faut préciser qu'ils appartiennent aux meilleurs spécimens mondiaux, j'ai dû aller jusqu'en Haïti pour trouver Miss Suzyanna. Elle est spéciale – elle vient d'une tribu particulière que l'on ne trouve que dans les grands bois d'Haïti… Vous remarquerez que j'ai choisi, hum, deux spécimens de races différentes. J'aime bien sûr toujours donner le meilleur aperçu possible des deux mondes[5]. » La performance s'est poursuivie alors qu'Eastman énumérait les différentes parties du corps des deux figurants présents sur scène et de leurs fonctions respectives, sa voix amplifiée par un micro contact alors qu'il expliquait plus avant son système de l'amour alternatif, invitant par exemple à « boire l'amant ». L'ensemble jouait de la flûte, du synthétiseur et des percussions. Alors qu'Eastman expliquait sa propre alternative à la « manière d'aimer à l'occidentale », l'interprète masculin s'est retrouvé nu sur scène tandis qu'Eastman caressait différentes parties de son corps. Eastman a terminé sa conférence-performance en concluant la présentation de son système d'amour « latéral » et en remerciant le public de l'avoir écouté. Son interprétation de l'œuvre de John Cage en présence de ce dernier n'était certainement pas anodine. À cette époque, Cage était une figure très établie qui représentait en quelque sorte le poids du pouvoir académique. La force du travail d'Eastman à ce moment précis résidait dans sa sensibilité à s'attaquer frontalement au « patriarcat blanc » symboliquement représenté par Cage. Là encore, Julius Eastman thématisait régulièrement sa propre subjectivité dans son travail, affrontant ainsi le contexte normatif et raciste de l'avant-garde occidentale. Selon le musicien et chercheur Georges E. Lewis : « La performance d'Eastman ce jour-là peut également avoir constitué un test intersectionnel des limites de son appartenance – ou, dans le langage racial américain, de sa "place" – sur la scène expérimentale[6]. » Julius Eastman a peut-être fait écho à la composition de John

4 La partition de John Cage propose l'indication suivante pour l'interprète : « Dans une situation où il y a de l'amplification maximale (sans effet de retour), faites une action disciplinée. Sans aucune interruption. Remplir pleinement ou partiellement une obligation envers les autres. Ne prêter aucune attention à la situation (électronique, musicale, théâtrale) ». https://monoskop.org/images/0/03/Cage_John_Song_Books_Volume_1.pdf (consulté en octobre 2021).

5 Adam Overton and G Douglas Barrett, « Transcript of Julius Eastman's interpretation of John Cage's *Song Books* (1970) », 2012. http://static1.squarespace.com/static/536c0186e4b0f62696d3c528/t/55c577e2e4b056ace20568b8/1439004 (consulté en octobre 2021).

6 Georges E. Lewis, « Postface » in *Gay Guerrilla, Julius Eastman and His Music*, (dir.) Mary Jane Leach et Renée Levine Packer, University of Rochester Press, 2015.

in his works, offered a strongly sexualized take on Cage's composition, reshaping the "Solo for Voice no 8" into a performance about eroticism and sexuality, entangled with notions of race and colonialism. The performance on that day featured Julius Eastman on stage, as well as an African-American female figurant ("Miss Suzyanna"), a blond male figurant ("Mr. Charles", possibly Eastman's lover at the time), and some musicians from the S.E.M Ensemble. Eastman introduced himself as *"Professor Padu,… here to show you a new system of love"* and continued: *"There have been many systems of love in the West which have been sort of degenerate, should we say …The first system being the main system, the In-and-Out System, which I have now revised… to the Sideway-and-Sensitive System. These are my two specimens – Mr. Charles and Miss Suzyanna. I might add that these are some of the best specimens in the world, I had to go to Haiti to get Miss Suzyanna. She was a special— comes from a special tribe which is found only in the Great Woods of Haiti.… You will notice that I've picked, um, two specimens of different races. I always of course like to show the best of both worlds."*[4] The performance continued as Eastman listed the different body parts on the two figurants on stage and their respective functions, his voice amplified by a contact microphone as he further explained his alternative system of love, inviting for instance to "drink in the lover". The ensemble performed on flute, synthesizer, and percussion. While Eastman's exemplarily demonstrated his own alternative to the "western way of loving", the male performer ended up naked on stage while Eastman stroked different parts of his body. Eastman finished his lecture-performance concluding the presentation of his "sideways" system of love and thanked the audience for listening to the lecture. His interpretation of John Cage's work in the presence of the latter is certainly not trivial. At that time, Cage was a highly established figure who in a sense represented the weight of academic power. The strength of Eastman's work in that very moment lied in his sensibility to frontally address the "white patriarchy" symbolically represented by Cage. Again, Julius Eastman regularly thematized his own subjectivity in his work, thereby confronting the normative and racist context of the Western avant-garde. According to musician and scholar Georges E. Lewis, "Eastman's performance that day may also have constituted an intersectional testing of the limits of his membership—or, in American racial parlance, his "place"—in the experimental scene."[5] Julius Eastman might have echoed John Cage's composition, artistically manifesting his refusal to reflect a dominant voice. In creating a disturbance while echoing the powerful voice of Cage, he permitted to sound a difference by offering a possibility to listen otherwise. John Cage notoriously reacted negatively to the performance, and confronted Eastman, first by irrupting on stage right after the performance

4 Adam Overton and G Douglas Barrett, "Transcript of Julius Eastman's interpretation of John Cage's Song Books (1970)," 2012. http://static1.squarespace.com/static/536c0186e4b0f62696d3c528/t/55c577e2e4b056ace20568b8/1439004 (last accessed, October 2021).

5 Georges E. Lewis, "Foreword," in *Gay Guerrilla, Julius Eastman and His Music*, ed. Mary Jane Leach and Renée Levine Packer (Rochester: University of Rochester Press, 2015).

Cage, en manifestant artistiquement son refus de répercuter une voix dominante. En créant une perturbation, tout en faisant écho à la voix puissante de Cage, il a permis de faire entendre une différence qui offrait la possibilité d'écouter autrement. On a vu alors John Cage réagir négativement à cette performance et affronter Eastman, d'abord en faisant irruption sur scène juste après (bien qu'il ne se soit adressé qu'au directeur de l'ensemble qui exécutait la pièce), puis lors d'une conférence le jour suivant où il a exprimé un mécontentement virulent à l'égard de la politisation de sa partition. Cage, lui-même homosexuel, a déclaré que la notion d'« exécution d'une action disciplinée », qui était donnée comme indication dans la partition, avait pour but de relier la « discipline » à une technique zen visant à dissoudre l'ego, et non à souligner les relations de pouvoir comme Eastman l'avait fait dans son interprétation de la pièce. Marie Thompson interprète le souhait de Cage d'échapper à la position égocentrique du *compositeur* en adoptant le point de vue du *curateur*, qui consiste à « laisser les sons être eux-mêmes », soulignant ainsi la tentative d'adopter une position « modeste ». Ainsi que l'exprime Thompson : « Décrire le *curateur* cagéen comme modeste invoque l'usage fait par Haraway du terme. La modestie est la vertu moderniste de l'observation scientifique sans trace ; liée aux formations de la blancheur, de la masculinité et de l'eurocentrisme, elle se rapporte à une position sans sujet à partir de laquelle le monde est observé de partout et de nulle part, et dont les préjugés sont «éliminés» par le masquage. Comme l'affirme Ben Piekut, bien qu'elle ait souvent été attribuée à ses emprunts à la philosophie «asiatique», l'ambition cagéenne d'abnégation de soi «reproduit une dynamique trop familière du pouvoir en Occident» : Cage condense l'auto-invisibilisation du point de vue blanc, masculiniste et eurocentrique, en se permettant de devenir l'observateur auditif de la nature du son[7]. »

La critique par Marie Thompson de ce qu'elle nomme « l'auralité blanche » pourrait également résonner avec une tradition de la pensée, au sein de l'avant-garde européenne, qui a lu l'histoire de la musique comme l'émergence successive de soi-disant « génies » artistiques individuels, lesquels ont ouvert la voie à une lignée généralement composée d'hommes blancs. Sous le concept général d'« avant-garde », ces figures et leurs exégètes ont forgé des discours et des positions artistiques canoniques. Même si elles sont hétérogènes, ces positions ont souvent donné lieu à des régimes d'écoute normatifs et excluants. L'exclusion des voix de ces canons de l'avant-garde occidentale s'est illustrée dans des contextes spécifiques de production artistique, par exemple dans les années 1950 en Europe, à une époque où Darmstadt et d'autres pôles de la soi-disant « *Neue Musik* » européenne étaient idéologiquement définis par une élite institutionnelle de l'après-guerre qui avait l'intention de mettre en jeu une musique « innovante » et « progressive » afin de dénazifier culturellement l'Europe grâce à des financements américains[8] et d'offrir un contexte de production artistique pour le sujet de l'écoute moderniste. Ce contexte de production artistique en Occident était amplifié par la situation géopolitique spécifique de l'époque, en regard de la position de pouvoir hégémonique occupée par les États-Unis à la fin de

7 Marie Thompson, *op. cit.*, p. 266-282.

8 Pour une analyse contextuelle plus approfondie du financement des institutions de musique expérimentale contemporaine en Europe, après la seconde guerre mondiale, voir Alex Ross, « The Cold War and the Avant-Garde of the Fifties » *in The Rest Is Noise*, Actes Sud, Paris, 2010, p. 484.

(although he only addressed the director of the ensemble performing the piece), and again during a lecture the following day when he expressed virulent dissatisfaction with the politization of his score. Cage, himself also queer, stated that the notion of "performing a disciplined action", which was given as an indication within the score, was meant to relate "discipline" to a Zen technique aiming to dissolve the ego, and not to stress power relations as Eastman did in his rendition of the piece. Marie Thompson addresses Cage's wish to escape the egocentric position of the *composer* by taking the perspective of the *curator*, understood as "*letting sounds be themselves*" and thus underlining an attempt to be "modest". As Thompson puts it, "To describe the Cagean curator as modest invokes the term's Harawayian usage. Modest is the modernist virtue of scientistic and traceless observation; entangled with formations of whiteness, masculinity and Eurocentrism, it pertains to a subject-less position from which the world is observed from everywhere and nowhere, and from which bias is 'removed' through obfuscation. As Ben Piekut argues, while it has often been attributed to his borrowings from 'Asian' philosophy, the Cagean ambition of self-abnegation, 'reproduces an all-too-familiar dynamics of power in the West': Cage recapitulates the self-invisibilization of the white, masculinist and Eurocentric standpoint, enabling himself to become the auditory observer of sound's nature."[6]

Marie Thompson's critique of what she calls "white aurality" might further resonate with a tradition of thought within the European avant-garde that has read music history as the successive emergence of so-called individual artistic "geniuses" who paved the way for a lineage generally composed of white men. Under the broad concept of "the avant-garde", these figures and their exegetes have forged canonic artistic discourses and positions. Even if they are heterogeneous, these positions have often resulted in normative and excluding regimes of listening. The exclusion of voices from those avant-garde canons in the West was further exemplified within specific contexts of artistic production, for instance in the 1950s in Europe, at a time where Darmstadt and other poles of so-called European "*Neue Musik*" were ideologically defined by a post-war institutional elite intent on bringing "innovative" and "progressive" music into play to culturally de-nazify Europe through American funding[7] and to offer a context of artistic production for the modernist listening subject. This context of artistic production in the West was amplified by the specific geopolitical situation at the time, seeing the hegemonic position of power held by the United States at the end of the Second World War and further echoed during the second half of the long twentieth century. This dominant position imposed various aesthetic regimes for the arts and for culture, and could be followed up to

6 Thompson, "Whiteness and the Ontological Turn in Sound Studies", see note 2; 266–282.

7 For a further contextual analysis of funding of contemporary experimental music institution in Europe following the second World War, see Alex Ross, "The Cold War and the Avant-Garde of the Fifties," in *The Rest Is Noise* (Paris: Actes Sud, 2010). 484.

la Seconde Guerre mondiale, et qui a trouvé un écho supplémentaire au cours de la seconde moitié du XXe siècle. Cette position dominante a imposé divers régimes esthétiques pour les arts et la culture, et se répercute aujourd'hui à travers les entreprises qui commercialisent et diffusent des productions culturelles spécifiques bien au-delà de leurs propres frontières territoriales dans le contexte du capitalisme mondial. Faire une histoire détaillée des pratiques artistiques de la seconde moitié du XXe siècle jusqu'aujourd'hui impliquerait de souligner les relations de ces pratiques artistiques avec la transformation du capitalisme, et la mise en œuvre constante de nouvelles formes de discours, de mythologies, de goûts et de valeurs esthétiques.

En outre, une possible thématique de l'écoute moderniste émergeant de l'avant-garde occidentale du XXe siècle pourrait s'apparenter à la manière dont cette avant-garde se place dans une continuation « logique » des positions discursives hégémoniques et exclusives issues des Lumières, ainsi que nous le rappelle Kodwo Eshun : « Le racisme impérial a dénié aux sujets noirs le droit d'appartenir au projet des Lumières, créant ainsi un besoin urgent de démontrer une présence historique substantielle. Ce désir a surdéterminé la culture intellectuelle de "l'Atlantique noire" pendant plusieurs siècles. Pour établir le caractère historique de la culture noire, pour faire entrer l'Afrique et ses sujets dans l'Histoire, ce que niaient Hegel et consorts, il a été nécessaire de rassembler des contre-mémoires qui contestent l'archive coloniale, situant ainsi le traumatisme collectif de l'esclavage comme le moment fondateur de la modernité[9]. » Les mots de Kodwo Eshun pourraient faire écho au point de vue de Fred Moten sur l'avant-garde, confirmant une généalogie continue de la construction d'un sujet écoutant essentialiste depuis les Lumières des XVIIe et XVIIIe siècles, jusqu'à l'avant-garde occidentale du XXe siècle : « L'idée de l'avant-garde est ancrée dans une théorie de l'Histoire. C'est-à-dire qu'une idéologie géographique particulière, un inconscient géographico-racial ou raciste, marque et constitue la problématique, ou plutôt la toile de fond sur laquelle émerge l'idée d'avant-garde. Le spectre de Hegel règne sur cette constellation et l'anime. Ses formulations obsédantes, hantées, constituent l'une des manières dont le racisme produit le surplus social, esthétique, politico-économique et théorique qui constitue l'avant-garde[10]. »

On peut donc se demander si les pratiques sonores dites d'avant-garde ont historiquement permis d'aborder l'écoute comme une logique d'autoréflexion docile qui a facilité l'émergence de ce sujet de l'écoute moderniste manifeste, universalisant et « sans danger », débarrassé de ses implications sociopolitiques et de ses mécanismes d'exclusion. Ce sujet aurait pu fonctionner comme une chambre anéchoïque symbolique, absorbant littéralement toutes les réflexions possibles, et rappelant ironiquement la propre expérience emblématique de John Cage dans un tel espace en 1951. La chambre anéchoïque de l'avant-garde occidentale agissait comme un filtre silencieux et empêchait les voix qui ne correspondaient pas à un cadre normatif spécifique d'être entendues, les rendant incapables de résonner ou de déployer leurs forces affectives. L'exploration du champ de l'inaudible

9 Kodwo Eshun, « Further Considerations on Afrofuturism », in *The New Centennial Review* vol. 3, no. 2, Michigan State University Press, 2003, p. 287–302.

10 Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, University of Minnesota, 2003, p. 332.

present companies marketing and spreading specific cultural productions way beyond their own territorial frontiers in the context of global capitalism. Making a detailed history of artistic practices in the second half of the twentieth century up until now would imply stressing the relations of these artistic practices with the transformation of capitalism, and the constant implementation of new forms of discourses, mythologies, tastes, and aesthetic values.

Furthermore, a possible modernist listening theme emerging from the Western avant-garde of the twentieth century could be how that avant-garde may be a "logical" continuation of hegemonic and exclusive discursive positions stemming from the Enlightenment, as Kodwo Eshun reminds us: "In our time,… imperial racism has denied black subjects the right to belong to the Enlightenment project, thus creating an urgent need to demonstrate a substantive historical presence. This desire has overdetermined Black Atlantic intellectual culture for several centuries. To establish the historical character of Black culture, to bring Africa and its subjects into history denied by Hegel et al., it has been necessary to assemble counter-memories that contest the colonial archive, thereby situating the collective trauma of slavery as the founding moment of modernity".[8] Kodwo Eshun's words might further echo Fred Moten's take on the avant-garde, confirming a continuous genealogy of the construction of an essentialist listening subject from the enlightenment of the seventeenth and eighteenth centuries up to the Western avant-garde of the twentieth century: "The idea of the avant-garde is embedded in a theory of history. This is to say that a particular geographical ideology, a geographical-racial or racist unconscious, marks and is the problematic out of which or against the backdrop of which the idea of the avant-garde emerges. The specter of Hegel reigns over and animates this constellation. His haunting, haunted formulations constitute one of the ways racism produces the social, aesthetic, political-economic, and theoretical surplus that is the avant-garde."[9]

One could therefore ask if so-called avant-garde sonic practices have historically permitted to approach listening as a docile logic of self-reflection that permitted the emergence of this evident, universalizing and "safe" modernist listening subject, cleared from its socio-political implications and from its mechanisms of exclusion. This subject might have functioned as a symbolical anechoic chamber, literally absorbing all possible reflections, and ironically reminiscent of John Cage's own iconic experience in such a space in 1951. The anechoic chamber of the Western avant-garde acted like a muting filter and made it impossible for voices which did not fit a specific normative framing to be heard, making them unable to resound or unfold their affective forces. Exploring the field of the unheard could allow for a reinterpretation of past,

8 Kodwo Eshun, "Further Considerations on Afrofuturism," in *The New Centennial Review* 3, no. 2 (~~Michigan: Michigan State University Press,~~ 2003), 287–302.

9 Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition* (Minneapolis: University of Minnesota, 2003), 332.

pourrait permettre une réinterprétation des histoires sonores passées, présentes et futures afin de restituer l'écho d'autres formes de subjectivité et d'individuation, permettant à une multitude d'autres voix et d'autres corps, également non humains, d'être entendus et écoutés.

Le mythe originel d'Écho et les contre-récits actuels

Une pratique de l'écho peut éventuellement trouver sa source dans son mythe originel[11]. Pour Julian Henriques, le mythe d'Écho, tel que décrit par Ovide, offre la possibilité d'aborder les relations de pouvoir en résonance avec la question de savoir « qui est entendu », lorsqu'il déclare que « la version d'Ovide de l'histoire d'Écho est intéressante pour notre argumentation puisque les notions de pouvoir jouent en fonction de qui est entendu, qui initie la parole et qui est (in)signifiant sur le plan sonore. […] Écho s'approprie (dévore, cannibalise) la parole de Narcisse, et celle des autres, pour s'émanciper de sa position marginalisée, en se faisant entendre (Rietveld 2015). Or, pour ce faire, Écho doit toujours être à l'écoute et, tel un appareil d'enregistrement, exercer sa mémoire[12] ». Écho offre en effet une figure potentiellement fructueuse pour aborder l'écoute comme une métaphore et se demander quelles voix sont capables de revenir, de résonner, de faire résonner leurs subjectivités à travers une pratique échoïque. En tant que figure féminine tragique, Écho tente de s'approprier d'autres voix pour se faire entendre. Cependant, la résonance de la voix n'est jamais tout à fait identique, l'écho autorisant la production de différences *dans* la répétition : un possible décalage, une contre-résonance, une perturbation de la réflexion sonore originale peuvent se produire. La fabrique symbolique des différences opère avec, et à travers, la résonance métaphorique, permettant à un champ de potentialité transformative de se déployer. Ou encore, selon la chercheuse et artiste Annie Goh, de potentiellement « refuser de refléter ailleurs à l'identique[13] ». Et, ce faisant, d'activer l'« agentivité » par le biais d'une écoute différente. Pour Annie Goh, « l'écho, en tant que phénomène physique qui englobe la réflexion et la diffraction, opère à un niveau matériel, mais il peut également agir à un niveau symbolique comme une perturbation sonore dans les relations traditionnelles sujet-objet. La figure de l'écho comme diffraction, à la fois matérielle et sémiotique, pose le refus de simplement "refléter ailleurs à l'identique" et insiste sur la métaphore pour "faire une différence"[14]. »

En créant un décalage dans la relation sujet-objet, l'écho ouvre un champ de perturbations spéculatif et salutaire où la réécoute et la re-sonance deviennent possibles. Dans le mythe d'Ovide, la nymphe Écho est condamnée à perdre sa propre voix, à errer dans les bois et à mourir de désespoir, de

11 « Écho, dans la mythologie grecque, est une nymphe des montagnes, ou oréade. Le livre III des *Métamorphoses* d'Ovide raconte qu'Écho a offensé la déesse Héra en la retenant par sa conversation, l'empêchant ainsi d'espionner les amours de Zeus. Pour punir Écho, Héra la priva de la parole, à l'exception de la capacité de répéter les derniers mots prononcés par un ou une autre. L'amour sans espoir d'Écho pour Narcisse, qui s'est épris de sa propre image, l'a fait disparaître jusqu'à ce qu'il ne reste plus d'elle que sa voix. » https://www.britannica.com/topic/Echo-Greek-mythology (consulté en octobre 2021).

12 Julian F. Henriques et Hillegonda Rietveld, « Echo », *in The Routledge Companion to Sound Studies,* (dir.) Michael Bull, Routledge, 2018, p. 275-282.

13 Annie Goh, « Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics », *Parallax*, 23, no 3, 2017, p. 283-304,.

14 *Ibid.*

present, and future sonic histories in order to render the echoing of other forms of subjectivity and individuation, permitting a multitude of other voices and bodies, also non-human ones, to be heard and listened to.

The Original Myth of Echo and Actual Counter-Narratives

A practice of echoing can possibly be sourced from its original myth.[10] For Julian Henriques, the myth of Echo as described by Ovid offers the potential to approach power relations in resonance to the question of "who is being heard" when he states, "Ovid's version of Echo's story is of interest to our argument as notions of power are being played out with respect to who is being heard, who initiates speech and who is aurally (in)significant.... Echo appropriates (eats, cannibalises) Narcissus' speech and that of others to emancipate herself from her marginalized position by making herself heard (Rietveld 2015). Yet, to do this, Echo always has to be listening and, like a recording device, apply her memory".[11] Echo indeed offers a possibly fruitful figure to engage with listening as a metaphor, to ask whose voices are able to return, to resound, to resonate their subjectivities through a practice of echoing. As a tragic feminine figure, Echo attempts to appropriate other voices to become heard. However, the voice's resonance is never quite the same, echoing permitting the production of differences *in* the repetition: a possible shift, a counter-resonance, a disturbance of the original sonic reflection might occur. The symbolic production of differences happens with and through metaphorical resonance, allowing a field of transformative potentiality to unfold, and, according to scholar and artist Annie Goh, to possibly "refus[e] to reflect the same elsewhere".[12] By doing so, it eventually permits the activation of agency by listening otherwise. For Annie Goh "The echo as a physical phenomenon which encapsulates reflection and diffraction is posited on a material level, but it can also act on a symbolic level as a sounding disturbance into traditional subject-object relations. The figure of echo as diffraction, which is both material and semiotic, posits the refusal of simply 'reflecting the same elsewhere' and insists upon the metaphor of 'making a difference'."[13]

In creating a shift within the subject-object relation, echoing opens a fruitful speculative field of disturbances where re-listening and re-sounding otherwise becomes possible. In Ovid's myth, the nymph Echo is cursed to lose her own voice, wandering in the

10 "Echo, in Greek mythology, a mountain nymph, or oread. Ovid's Metamorphoses, Book III, relates that Echo offended the goddess Hera by keeping her in conversation, thus preventing her from spying on one of Zeus' amours. To punish Echo, Hera deprived her of speech, except for the ability to repeat the last words of another. Echo's hopeless love for Narcissus, who fell in love with his own image, made her fade away until all that was left of her was her voice." https://www.britannica.com/topic/Echo-Greek- mythology (last accessed October 2021).

11 Julian F. Henriques, and Hillegonda Rietveld, "Echo," in *The Routledge Companion to Sound Studies,* ed. Michael Bull (London: Routledge, 2018), 275–282.

12 Annie Goh, "Sounding Situated Knowledges: Echo in Archaeoacoustics," *Parallax*, 23, no 3 (2017): 283–304.

13 Ibid.

chagrin et d'amour inassouvi, après la mort de Narcisse. Après que son corps se soit éteint et que ses os se soient transformés en pierre, sa voix résonne encore comme une mémoire sonore, ou la trace acoustique de sa solitude. On pourrait cependant détourner le mythe originel et envisager une autre forme d'écho, qui s'apparente à une action performative permettant une « agentivité sonore[15] ». L'écho en tant que mode d'écoute conceptuel pourrait donc offrir la possibilité d'enclencher une transformation dans les différences sonores. À travers un processus de différenciation par répétition asymétrique, l'écho pourrait devenir un moyen actif de retrouver sa voix. Cette possibilité de transformation par le son et l'écoute pourrait changer les conditions existantes en quelque chose d'autre, tout comme Julius Eastman l'a initié en faisant écho à sa propre différence dans son interprétation de la composition de John Cage tout en « ne répétant pas ailleurs à l'identique ». L'écho pourrait impliquer une action d'écoute active contre la violence des voix dominantes en opérant un changement sonore dans les relations de pouvoir. En détournant la fatalité du mythe originel, une réinterprétation de l'écho comme agentivité sonore pourrait jeter un contre-sort à la malédiction originelle de la mythologie occidentale : une ligne de fuite active permettant à l'inaudible de se faire entendre à travers des contre-récits. L'écho pourrait alors offrir la possibilité de résonner et d'écouter autrement en produisant une transformation des conditions données, et pas uniquement le souvenir sonore d'une voix condamnée, privée et solitaire.

En ce début de XXIe siècle, la complexité et l'hétérogénéité des subjectivités impliquées dans l'écoute dépassent les mythologies normatives d'un sujet écoutant neutre et moderniste. En abordant les histoires et les régimes fragmentés du son et de l'écoute, on constate que les pratiques artistiques sont imbriquées dans un ensemble de relations de pouvoir spécifiquement situées, ce qui rend nécessaire une réévaluation permanente des histoires passées et présentes, à partir de points d'écoute décentrés, permettant éventuellement le déploiement de contre-mémoires ou d'autres formes de récits.

Cela ne signifie pas cependant que les forces affectives invisibles en jeu dans les qualités émotionnelles du son doivent être mises en sourdine. La perception acoustique et sa réception émotionnelle sont des moments essentiels dans notre rencontre avec le son et dans l'acte d'écouter. Dans de nombreuses situations, le son en lui-même n'est pas assez parfait pour informer les relations complexes en jeu dans l'écoute. Il devrait donc être possible d'approcher le son simultanément comme un phénomène acoustique, affectif et métaphorique, afin d'aborder la complexité fragmentée déclenchée par l'écoute. L'écho, en tant que pratique polyphonique, pourrait permettre un engagement avec les multiples relations en jeu à l'approche des voix non entendues. On pourrait considérer l'écho comme un mode d'écoute métaphorique qui « cherche à amplifier le "désordre", le "bruit", la "cacophonie", la "sauvagerie" (Moten et Harney 2013), en produisant des dissonances, des perturbations, des ruptures[16] ». L'écho pourrait également réclamer l'écoute attentive des « dépossédé·e·s » : « Les dépossédé·e·s sont celleux qui ont été privé·e·s de leur identité, de leur perspective, de leur citoyenneté, de leur foyer ; celleux dont la pensée est indésirable mais nécessaire, déloyale, subversive, fugitive,

15 Brandon LaBelle, *Sonic Agency: Sound and emergent forms of resistance*, Goldsmiths Press, 2018.

16 *Ibid.*

woods, eventually dying of despair, grief, and unfulfilled love following the death of Narcissus. After her body fades away and her bones turn into stone, her voice still resonates like a sonic memory, or the auditory trace of her loneliness. However, one could hack the original myth, and consider another form of echoing – one akin to a performative action enabling "sonic agency".[14] Echoing as a conceptual mode of listening might therefore offer the potentiality to trigger a transformation in sounding differences. In a process of differentiation through asymmetric repetition, echoing could become an active way of regaining one's voice. This possibility of transformation through sound and listening might change existing conditions into something else, just like Julius Eastman did by echoing his own difference in interpreting John Cage's composition while "not repeating the same elsewhere". Echoing might imply an active act of listening against the violence of dominant voices by performing a sonic shift in power relations. Hijacking the fatality of the original myth, a re-interpretation of echoing as sonic agency could perform a counter spell on the original curse of Western mythology: an active line of flight permitting the unheard to become heard through counter-narratives. Echo might then become the possibility of sounding and listening otherwise in producing a transformation of given conditions, and not only the sonic memory of a doomed, deprived, and lonely voice.

At the beginning of the twenty-first century, the complexity and heterogeneity of present subjectivities involved in listening goes beyond the normative mythologies of a neutral and modernist listening subject. When approaching fragmented histories and regimes of sound and listening, one sees that artistic practices are embedded in a set of power relations that are specifically situated, making it necessary to permanently re-assess the past and present histories from de-centered points of listening, possibly enabling counter-memories or other forms of narratives to unfold. However, this does not mean that the invisible affective forces at stake in the emotional qualities of sound need to become muted. Acoustic perception and its emotional reception are essential moments in our encounter with sound and in the act of listening. In many situations though, sound for itself might not be complete enough to inform the complex relationships at stake through listening. It should therefore be possible to approach sound simultaneously as an acoustic, an affective *and* a metaphorical phenomenon in order to address the fragmented complexity triggered by listening. Echoing as a polyphonic practice might allow for an engagement with the manifold relations at stake when approaching unheard voices. One could think of echoing as a metaphorical mode of listening that *"seeks to amplify "disorder," "noise," "cacophony," "wildness" (Moten and Harney 2013), producing dissonances, disturbances, ruptures"*.[13] Echoing might further ask to attentively listen to the "dispossessed": "The dispossessed are those who have been denied selfhood, perspective, citizenship, home; those whose

14 Brandon LaBelle, *Sonic Agency: Sound and emergent forms of resistance* (London: Goldsmiths Press, 2018).

queer[17]. » L'écho peut produire une résonance asymétrique à la violence engendrée par les voix autorisées, fortes et dominantes, soutenues par le capitalisme mondial comme principal instrument d'oppression et de destruction. Ainsi que l'exprime Saidiya Hartman, l'écho des voix non entendues pourrait contribuer à amplifier la « grève du bruit », une « révolte sonore » décrivant « le paysage sonore de la rébellion et du refus[18] » produit par les nombreuses voix dissonantes des luttes collectives passées, présentes et futures.

Traduit de l'anglais par Émilie Notéris

17 *Ibid.*

18 « En décembre 1919, les femmes du *Lowell Cottage* ont fait entendre leur voix, même si personne ne voulait les écouter. Lowell, Gibbons, Sanford, Flower et Harriman étaient les bâtiments réservés aux filles de couleur. Après qu'un scandale lié à des relations sexuelles interraciales et lesbiennes eut éclaté en 1914, la ségrégation avait été imposée et les bâtiments séparés par race ainsi que par âge, statut, dépendance et capacité […] Les autorités de l'État ont justifié la ségrégation en invoquant une antipathie raciale naturelle, alors qu'en fait, c'est bien l'intimité interraciale – l'amour et l'amitié – qu'elles espéraient éliminer […] Le *New York Times* a décrit le bouleversement et la résistance du *Lowell Cottage* comme une révolte sonore, une "grève du bruit", le "vacarme d'un chœur infernal" […] Des termes comme "grève du bruit" et "explosion vocale" décrivaient le paysage sonore de la rébellion et du refus », *in* Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals*, W. W. Norton & Company, 2019.

own thought is unwanted yet necessary, disloyal, subversive, fugitive, queer".[15] Echoing might produce an asymmetric resonance to the violence produced by authorized, loud, and dominant voices backed by global capitalism as a main instrument of oppression and destruction. As Saidiya Hartman puts it, the echo of unheard voices could further help to amplify the "noise strike", a "sonic revolt" describing "the soundscape of rebellion and refusal"[16] made by the many dissonant voices of past, present, and future collective struggles.

15 Ibid.

16 "In December 1919, the women in Lowell Cottage made their voices heard even if no one wanted to listen. Lowell, Gibbons, Sanford, Flower, and Harriman were the cottages reserved for colored girls. After the scandal about interracial sex and lesbian love erupted in 1914, segregation had been imposed and cottages sorted by race as well as age, status, addiction, and capacity. …State authorities justified segregation on the basis of natural racial antipathy, when in fact interracial intimacy – love and friendship – were what they hoped to eliminate. …The New York Times described the upheaval and resistance of Lowell Cottage as a sonic revolt, a "noise strike", the "din of an infernal chorus". … Terms like "noise strike" and "vocal outbreak" described the soundscape of rebellion and refusal" in Saidiya Hartman, *Wayward Lives, Beautiful Experiments: Intimate Histories of Riotous Black Girls, Troublesome Women and Queer Radicals* (New York: W. W. Norton & Company, 2019).