

Cornelius Cardew. De la grande étude à la liberté de l'écoute

Dean Inkster

« Les œuvres d'art de grande qualité ne se distinguent pas des autres par leur succès – quelque sens que l'on donne à ce terme – mais par la nature de leur échec. »

– Theodor W. Adorno

« C'est dans l'absolue dispersion de ses voix que la communauté s'éprouve. »

— Jean-Christophe Bailly

Peu de compositeurs contemporains ont été autant désireux [soucieux] de déterminer le sens social et politique de la musique que le compositeur anglais Cornelius Cardew. Sa vaste quête visant à donner une signification contemporaine adéquate à la musique en tant que forme d'art s'associait à une foi presque aveugle dans la faculté de chaque individu à trouver des formes valides d'expérience collective émancipatrice.

Son œuvre la plus ambitieuse, *The Great Learning*, en est l'illustration parfaite, dont l'essentiel avait été écrit pour le Scratch Orchestra, groupe hétérogène de musiciens et de « non-musiciens » qui émergea du cours de musique expérimentale qu'il donnait au Morley College de Londres à la fin des années soixante. Divisée en sept œuvres ou paragraphes autonomes, la composition est fondée sur les sept parties introductives du *Ta Hio*, premier livre d'un ensemble de quatre qui forme le recueil classique de la pensée morale de Confucius. L'œuvre entière dure approximativement sept heures, chaque paragraphe allant de trente minutes à deux heures

Adaptées d'une traduction du poète américain Ezra Pound (elle-même établie à partir de la version française de 1838 de l'orientaliste Guillaume Pauthier), les paragraphes en question sont ou parlés ou chantés et s'accompagnent d'interventions musicales détaillées transcrites de diverses manières : partition standard, partition graphique mais aussi instructions verbales. Cette diversité des techniques de composition résume en quelque sorte les différentes tentatives de l'époque pour revigorer la pratique de la musique d'avant-garde après le déclin de la musique sérielle (que Cardew avait étudiée, notamment sous la tutelle de Karlheinz Stockhausen à Cologne à la fin des années cinquante), forme musicale jusque-là prédominante dans l'immédiat après-guerre. Mais elle était aussi motivée par le désir de Cardew de permettre une grande diversité d'aptitudes musicales (des musiciens aux non-musiciens) et, ce faisant, de remettre en question la hiérarchie tripartite compositeur, interprète, auditeur, qui faisait du compositeur l'autorité en matière de virtuosité technique et de formes spécialisées d'expérience perceptive.

Étudiant à Cologne, Cardew avait été inspiré par sa rencontre avec les œuvres de John Cage et David Tudor. De retour en Angleterre au début des années soixante, il se fit non seulement le promoteur avide de la musique de Cage – ainsi que d'autres membres de l'avant-garde musicale américaine – mais explora par la suite dans son propre travail nombre des procédés expérimentaux de compositions du musicien américain. Plus encore que le caractère émancipatrice des techniques de composition de John Cage, ce qui inspira les développements de Cardew tout au long des années soixante, c'est aussi et surtout leur teneur éthique et sociale. C'est que Cage, lui aussi, chercha à remettre en question les hiérarchies sociales de la composition musicale de même que celles de sa réception. comme il l'écrit en 1973 :

« Ce dont nous avons d'abord besoin, c'est une d'musique dans laquelle ce ne sont pas seulement les sons qui sont simplement des sons, mais les gens qui sont simplement des gens, et non plus les sujets de lois instaurées par d'autres qu'eux, qu'ils fussent "compositeur" ou "chef d'orchestre". Finalement (pour autant que je puisse le dire aujourd'hui), ce dont nous avons besoin, c'est une musique qui ne souffle plus les mots de la participation de l'auditoire, parce qu'en elle les divisions entre interprètes et auditoire n'existent plus : une musique faite par tout le monde. »[1]

Il y a quelque chose d'ironique dans le fait que ce commentaire ait été formulé en 1973, époque au cours de laquelle Cardew s'était engagé dans l'une des tentatives les plus radicales pour mettre une telle théorie en pratique ; car, en dépit de son désir de faire passer son émancipation du son pour une cartographie utopique des potentiels de transformation et d'émancipation sociales, Cage resta en quelque sorte peu désireux de passer, dans ce domaine, de la théorie à la pratique. Cardew, de son côté, cherchait à élaborer les fondations de sa pratique compositionnelle sur la socialité même que la musique de Cage avait promise et pourtant laissée non-résolue. Ainsi que l'a fait remarquer Michael Nyman (en des termes rappelant ceux de Cage à propos des « gens qui ne sont que des gens ») Cardew « a conçu la partition (dans son propre travail) non pas comme une fin en soi, non plus comme un moyen de déverrouiller le son, mais comme une manière de convoquer la ressource la plus inestimable de la musique : les gens ! »[2] Cardew aura ainsi conduit la partition à son ultime conclusion [à sa plus ultime] cageienne en en faisant le moyen de « déverrouiller » les formes librement convoquées de l'engagement individuel et collectif.

L'influence formelle de Cage se retrouve encore dans les techniques de composition dont Cardew s'est servi tout au long de *The Great Learning* pour y inclure la traduction par Ezra Pound du *Ta Hio*. Car, de même que Cage avait eu recours à divers procédés aléatoires dans l'écriture musicale (le *I Ching* par exemple), Cardew a imaginé une série de moyens élaborés pour générer sa partition à partir des caractères chinois du texte original. Parmi eux les solos sifflés du premier paragraphe, résultat de la transformation par Cardew de la calligraphie chinoise en une série de notes graphiques ornementales, ou encore le « spectacle muet » de l'ouverture du cinquième paragraphe, dans lequel les idéogrammes de base de chaque caractère chinois sont physiquement rejoués en langage des signes. Dans le paragraphe 7, le nombre de traits de pinceau dans la composition de chaque caractère chinois original vaut pour le nombre de répétitions chantées de la traduction anglaise. Chez Cardew, cela dit, l'interprétation inventive du *Ta Hio* pour produire la partition musicale constituait une entreprise linguistique dont la détermination [radicalité] dépassait de loin l'acceptable pour Cage. Alors que, pour ce dernier, le recours aux opérations du hasard devait l'amener à libérer la musique de toute signification linguistique particulière, Cardew allait en affirmer au contraire l'utilité – ce que montre, par exemple, la récurrence des instructions « verbales » dans sa propre composition.

Ces dernières (en grand nombre dans les paragraphes 6 et 7) ont leur importance dans plusieurs des œuvres que Cardew a écrites avant *The Great Learning*. Elles témoignent de l'influence des partitions verbales ou événementielles qui ont elles-mêmes été décisives, en tant que dispositif formel spécifique, dans la fondation du mouvement Fluxus – notamment à travers les œuvres de George Brecht et La Monte Young que Cardew promouvait et interprétait en Angleterre au milieu des années soixante. Des œuvres telles que la *Composition 1960, n° 10* de La Monte Young, avec son laconique « Tirez une ligne droite et suivez-la », font usage de semblables expressions linguistiques simplifiées en guise de partition musicale. Elles remettaient ainsi en question la virtuosité et la spécialisation généralement associées à la musique savante, tout en déjouant la rationalité et la transparence prétendues des formes contemporaines d'instrumentalisation du langage.

Cette disqualification de l'aptitude musicale à travers l'utilisation d'instructions verbales se retrouve sans ambiguïté dans les *Schooltime Compositions* de Cardew en 1968, où une série de questions succinctes, reprises par chacun des participants avec leurs diverses réponses et permutations, couvre un ensemble quasi exhaustif de choix logiques associés aux gestes les plus rudimentaires de la production musicale. Plutôt que d'en faire une forme d'expression autonome, Cardew aura ainsi

envisagé la partition verbale simplifiée de Brecht et Young comme un élément de composition parmi d'autres, autorisant une grande liberté dans l'interprétation tout en réintroduisant une structure musicale.

C'est après avoir fait l'expérience de la création de *Treatise* (1963-67), sa première œuvre majeure dont la partition graphique de 193 pages avait été écrite dans le contexte de sa participation au groupe d'improvisation AMM, que Cardew en est venu à la notation verbale. Avec son enchevêtrement de lignes, de formes et de symboles à la signification indéterminée (inspirés pour partie par son emploi de designer graphique à l'époque), la partition de *Treatise* contribuait à remettre en cause les pratiques de la composition ; hauteur, timbre et durée de chaque note, de même que le choix des instruments ou encore le nombre d'interprètes, étaient laissés à la discrétion de qui avait bien voulu se lancer dans l'interprétation. Commentant les inconvénients de l'éducation musicale, dans son texte « Toward an Ethic of Improvisation », Cardew déclarait que les plus valeureuses exécutions de sa pièce avaient été celles d'interprètes qui, par chance, avaient soit « acquis une forme d'éducation visuelle » soit « échappé à toute éducation musicale et ... étaient cependant devenus musiciens, autrement dit, avaient pu jouer de la musique au maximum de leurs capacités. »[3] Si sa partitions graphique faisaient fi des formes de savoir-faire ou d'entraînement requis habituellement, Cardew trouvait qu'elles sous-entendaient une aptitude visuelle défavorisant, sans le vouloir, les musiciens lettrés : « idéalement, conclut-il, une telle musique devrait pouvoir être jouée par un ensemble d'innocents de la musique (sic) ; mais dans une culture où l'éducation musicale est si répandue (en tout cas parmi les musiciens) et se répand chaque jour un peu plus, de tels innocents se font rares. »[4] Cet effort pour « trouver ces innocents où qu'ils se terrent » porta cependant ses fruits lorsque Cardew commença, en 1968, à enseigner la musique expérimentale à un groupe disparate d'étudiants adultes au Morley College de Londres. Cette rencontre allait marquer, avec la création du Scratch Orchestra, le début de l'une des expériences les plus radicalement démocratiques de l'histoire de l'avant-garde, une remise en question des frontières sociales de l'art conçu comme domaine de connaissances et d'expériences spécialisées.

L'impulsion à l'origine de la création de l'orchestre naquit lorsque Cardew réalisa que sa deuxième composition pour *The Great Learning* requérait un ensemble beaucoup plus large d'interprètes afin d'engendrer l'intensité nécessaire dans les voix et les rythmiques nombreuses. Le groupe initial d'étudiants s'étoffa – avec les amis et partenaires – jusqu'à atteindre cinquante interprètes qui créèrent ensemble le Paragraph 2 à l'occasion d'un concert en mai 1969. Pour le compositeur Gavin Bryars, la création du Scratch Orchestra fut la conséquence des résultats décevants de la première du Paragraph 1, l'année précédente, les musiciens professionnels ayant été incapables de s'adapter aux exigences inhabituelles de la partition.

L'enthousiasme que Cardew rencontra au contraire en travaillant avec le groupe élargi et désormais on ne peut plus disparate, l'encouragea, avec ses étudiants, à aller au-delà de l'interprétation de ses seules œuvres pour fonder un projet égalitaire dans lequel chaque membre aurait une implication égale dans le processus de composition. Le Scratch Orchestra fut annoncé sous la forme d'un avant-projet [*draft constitution*], publié dans *The Musical Times* en juin 1969, où plusieurs aspects de la musique égalitaire étaient soulignés, notamment une compréhension plus large de la musique qui ne se limiterait plus « au son et à ses phénomènes associés ». Comme Cardew allait l'expliquer plus tard dans un entretien à la BBC : « Les gens [qui intervenaient dans le Scratch Orchestra) pouvaient être des artistes visuels, ils pouvaient être intéressés par le théâtre, ils pouvaient être des employés de bureau parfaitement ordinaires ou encore des étudiants ou tout ce que vous voudrez. Il ne leur était pas nécessaire de connaître un instrument. Certains d'entre eux se consacraient à telle ou telle activité, pas forcément liée à la production sonore d'ailleurs, parce que la musique Scratch était vraiment un patchwork de gens dont les activités devaient interagir avec ceux qui jouent d'un instrument comme le saxophone, la flûte, ceci ou cela... Ça pouvait être des mouvements de la main seulement ou le fait

d'arranger son écharpe ou toute autre activité qui n'aboutit pas forcément à la production d'un son. »[5]

Les concerts Scratch ne se limitaient donc pas aux œuvres de Cardew, leur contenu étant chaque fois décidé par un membre choisi dans l'orchestre selon le principe égalitaire d'ancienneté inverse. Ainsi, c'est à un étudiant de Cardew à la Royal Academy of Music, Christopher Hobbs, âgé de dix-huit ans, que revint le premier concert de novembre 1969. Trois années durant, l'orchestre se produisit dans nombre d'endroits allant des salles de concert traditionnelles de Londres aux salles polyvalentes de villages dans les régions reculées de Cornouailles et du Nord du Pays de Galles. L'insistance de Cardew à établir l'orchestre dans la sphère publique montrait combien il allait être difficile de tenir sur une longue période de temps sans aborder les questions, à la fois plus urgentes et exigeantes, de l'origine des formes aliénées de l'expérience contemporaine que l'orchestre se proposait lui-même de défier. Une série d'événements – dont une représentation de musique Scratch dans un club pour jeunes immigrés Noirs à Londres qui avait récemment été l'objet d'une descente de police, ainsi qu'un scandale médiatique après l'interruption d'une représentation en plein air à Nottingham pour obscénités (demandée par la partition), obscénités parfaitement inoffensives du reste – conduisit à une succession de réunions de réclamations où l'on encouragea les membres à exprimer leurs avis sur la direction à donner dorénavant à l'orchestre.

Conduites par le musicien Keith Rowe, ces pressions en faveur d'une plus grande responsabilité politique étaient d'avis qu'une « désunion pathologique entre théorie et pratique » étouffait l'orchestre et proposait de constituer un groupe qui s'occuperait d'appliquer la théorie marxiste à leurs futures activités. Cardew, qui avait auparavant exprimé des réticences à engager l'orchestre en politique, prit fait et cause pour ce groupe et ne tarda pas à embrasser théorie et politique marxistes-léninistes avec la même énergie et la même ferveur qu'il avait mises jusque-là dans son œuvre de compositeur d'avant-garde. Les deux années suivantes se passèrent en tentatives de réformes de l'orchestre au gré des lignes révolutionnaires de la politique maoïste. Le texte confucéen de *La grande étude* et son apologie de la rectitude individuelle comme condition de la bonne fondation de l'État furent modifiés afin qu'ils condamnent la machine à opprimer du capitalisme impérialiste et monopolistique.

Lorsque cette version fut jouée au Royal Albert Hall en 1973 dans une série de concerts, Les BBC Promenade Concerts, où Cornelius Cardew devait trouver une reconnaissance officielle comme compositeur, les références politiques dans le programme furent censurées par le BBC et les banderoles montrant des slogans maoïstes interdites. Pour ne pas arranger les choses, lorsque Cardew accepta l'année suivante de préparer les auditeurs de la BBC aux œuvres des deux compositeurs John Cage et Karlheinz Stockhausen, qui avaient exercé une grande influence sur sa carrière, il vilipenda ouvertement l'un et l'autre pour avoir écrit une musique socialement inappropriée qui n'avait rien fait pour dénoncer l'injustice sociale. Publiée plus tard sous le titre *Stockhausen serves imperialism*, sa condamnation des deux figures majeures de la musique d'avant-garde l'après-guerre s'accompagnait d'une vaste autocritique comprenant une analyse marxiste détaillée du Scratch Orchestra et de ses échecs.[6]

Il est compréhensible que, compte tenu de son adhésion politique au maoïsme, Cardew ait finalement dû rejeter *The Great Learning*. En 1974, il finit par conclure que toute sa pièce n'était pas grand chose de plus que le fruit « d'un compositeur rétrograde empêtré dans les abstractions de l'avant-garde ». Ses tentatives de révision du texte de Confucius en 1972 précédèrent d'une année seulement le lancement, en pleine Révolution Culturelle, de la « Campagne de critique de Confucius » destinée à éradiquer le confucianisme de la longue histoire de la Chine. En outre, Cardew fut obligé de prendre en considération le rôle du confucianisme dans le soutien d'Ezra Pound au fascisme italien, soutien qui valut au poète américain d'être accusé de trahison à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Pour Cardew, des déclarations telles qu'on les trouve dans l'article écrit par Pound en 1937, « The Immediate Need For Confucianism » [Du besoin immédiat du confucianisme] et sa thèse selon laquelle le *Ta Hio* serait à même d'en finir avec la barbarie « de pays comme l'Espagne ou la Russie

», achevaient de salir *The Great Learning*. Cardew finit par renoncer à tout lien avec l'avant-garde et, tout au long des années soixante-dix, conforma ses œuvres à son engagement politique comme membre du Parti Communiste Révolutionnaire (marxiste-léniniste) de Grande-Bretagne (RCPB-ML). Ses compositions (essentiellement pour piano et au contenu politisé) étaient revenues à la tonalité même que le vingtième siècle avait, en ses moments inauguraux, abandonnée. Ainsi, une fois faite son autocritique en 1974, l'œuvre la plus ambitieuse de Cardew n'aura plus jamais été représentée de son vivant.

Il serait risqué de spéculer sur ce qu'aurait été son engagement s'il avait survécu à la chute de l'empire soviétique et au déclin du communisme, « horizon indépassable de notre temps », pour citer le philosophe Jean-Luc Nancy[7] Comme on ne saurait non plus spéculer sur la pérennité de son rejet auto-critique de la musique et de l'art d'avant-garde. Au moment de sa mort, en 1981, victime d'un accident avec délit de fuite près de sa maison à Leightonstone dans l'est de Londres, il était d'ailleurs prévu qu'il interprète sa partition graphique de *Treatise* - signe qu'il entendait reconsidérer cette position. Par contre, il n'est pas faux de voir dans *The Great Learning* une pièce à la perspicacité politique tout en finesse – en tout cas beaucoup plus que ce que Cardew admettait lui-même.

En témoigne son liminaire à l'enregistrement Deutsch Grammophon (1971) de l'interprétation des paragraphes 2 et 7 par le Scratch Orchestra. Il y donne différents exemples d'échecs, de la tentative des moines bouddhistes de chanter par-dessus le son assourdissant d'une cascade (référence suggérée par Michael Parsons en pensant au conflit presque insoluble entre les voix et les rythmiques du Paragraph 2), à celle, désespérée, de Buster Keaton (dans son film *One Day*, de 1920) de venir à bout de la toute nouvelle production de masse du quotidien : « L'échec existe relativement à un but. La nature n'en ayant aucun, elle ne connaît pas l'échec. Les humains se donnent des buts et ils doivent donc échouer. Souvent, les magnifiques configurations que produit l'échec révèlent l'insignifiance des buts. Bien entendu, il n'en faut pas moins continuer à essayer de réussir, sans quoi l'échec authentique serait impossible. Si Buster Keaton n'essayait pas véritablement de construire sa maison, nous ne verrions rien de drôle à ce qu'elle s'écroule sur lui. »[8]

Quoi qu'il en soit, la référence de Cardew à l'échec de ces si nombreuses voix luttant pour être entendues par-dessus les rythmes infatigables du Paragraph 2, vaut non seulement pour l'harmonie collective impossible du Paragraph 7, mais aussi pour l'ensemble du *Great Learning*. Voire, cet échec est précisément ce qui permet d'en comprendre l'importance politique. Car ce qui échoue finalement – ou plus justement ce qui est refusé – dans l'œuvre de Cardew, c'est l'immanence ou l'intimité propre à la communion. Une manière d'écarter définitivement ce que Pound avait pu se réapproprier du *Ta Hio* dans sa défense du totalitarisme. Car, dans son appel à l'immanence collective et à la totalité sociale, ce que le totalitarisme exprime, c'est la volonté de dépasser – pour effacer finalement – la nécessaire non-coïncidence ou la disparité qui fait qu'une expérience est partageable. Et c'est cette non-coïncidence même, l'absence de toute essence déterminée, de toute fusion communautaire, qui permet à *The Great Learning* d'offrir la définition de la politique la plus démocratique : l'affirmation d'une multitude de voix mettant en commun leurs propres extases disparates faute d'une essence commune, d'une commune mesure.

Ce qui ne vide pas pour autant le texte de Confucius de son sens et ne le réduit non plus à une simple clameur, puisqu'il l'ouvre à quelque chose que l'on peut décrire comme ce que Roland Barthes (suivant en cela Julia Kristeva) appelle la signifiante – ce qui dans une œuvre donnée, en excès de toute signification stable ou prédéterminée, génère et véhicule le sens. Pour Barthes, la signifiante a une valeur utopique en ce que son absence de clôture résiste à ce qu'il décrit par ailleurs comme la « tyrannie du sens ». La musique, ajoute-t-il, comme n'importe quelle autre forme d'art, est sujette à une telle tyrannie lorsqu'on lui demande de communiquer des émotions standards et de réduire l'expérience de la signification en musique à un simple énoncé.[9] De plus, une telle demande émerge d'une culture qui – au nom du capital – a de plus en plus accru la distance entre production musicale et écoute de la musique. Dans la mesure où *The Great learning* a, pour une bonne part, été écrit en

opposition à une telle division, il n'est pas surprenant qu'il se refuse également à la tyrannie du sens – ceci en recélant cette signifiante à l'intérieur même de sa partition.

En effet, dans son essai intitulé « Ecoute », la description par Barthes de la signifiante comme « miroitement des signifiants » est parfaitement adéquate au scintillement d'innombrables fragments d'idéogrammes transposés en son, un scintillement qui est aussi celui de la traduction de Pound elle-même, émergeant et retournant comme indéfiniment à la partition sans jamais en arrêter le sens.[10] Si *The Great Learning* s'oppose à un tel régime du sens, c'est moins en ce qu'il projette un espace dans lequel la clameur de tant de voix s'exprime librement, que parce qu'il affirme et libère l'acte même d'écouter. Encore une fois, pour Barthes toujours, s'il faut libérer l'écoute, il ne suffit pas de prendre la parole – comme on le croit trivialement – mais il faut permettre à l'écoute elle-même de circuler, de permuter et ce faisant de remettre en question la distribution par laquelle les modes de discours hiérarchiques et instrumentalisés viennent à se renforcer : « Car aucune loi ne peut obliger le sujet à prendre son plaisir là où il ne veut pas aller (quelles que soient les raisons de sa résistance), aucune loi n'est en mesure de contraindre notre écoute : la liberté d'écoute est aussi nécessaire que la liberté de parole. C'est pourquoi cette notion apparemment modeste [...] est finalement comme un petit théâtre où s'affrontent ces deux déités modernes, l'une mauvaise et l'autre bonne : le pouvoir et le désir. »[11]

Si l'essence de toute œuvre d'art ayant quelque pertinence aujourd'hui est bien la suspension du pouvoir[12] (et l'on reconnaît quelque chose de cette suspension dans l'affirmation de l'échec chez Cardew), alors la portée de *The Great Learning* réside dans sa modestie : après tout, il est ce modeste théâtre, ce théâtre dans lequel on n'auditionne pas – sauf à entendre le mot « audition » dans son sens original : la fonction du sens de l'ouïe. Ainsi, nous sommes en mesure de comprendre que ce que nous offre *The Great Learning*, ce qui constitue sa leçon la plus décisive, c'est la libre reconnaissance de la liberté qui réside dans l'écoute.

The Great Learning constitue en lui-même, à bien des égards, le modèle du théâtre modeste que décrit Barthes — après tout, personne n'est tenu ni contraint de passer une audition, à moins que l'on n'entende le mot « audition » dans son sens originel, celui de la faculté d'entendre ou d'écouter. C'est ainsi que l'on peut saisir ce que *The Great Learning* propose finalement comme sa leçon la plus pertinente : rien de plus ni de moins que la reconnaissance non coercitive de la liberté qui réside dans l'écoute.

The Great Learning constitue en lui-même, à bien des égards, le modèle du théâtre modeste que décrit Barthes — après tout, personne n'est tenu ni contraint de passer une audition, à moins que l'on n'entende le mot « audition » dans son sens originel, celui de la faculté d'entendre ou d'écouter. C'est ainsi que l'on peut saisir ce que *The Great Learning* propose finalement comme sa leçon la plus pertinente : rien de plus ni de moins que la reconnaissance non coercitive de la liberté qui réside dans l'écoute.

2. Michael Nyman, *Experimental Music. Cage et au-delà*, Paris, éditions Allia, 2005, p. 177.
3. Cornelius Cardew, « Towards an Ethic of Improvisation », http://www.ubu.com/papers/cardew_ethics.html. Publié à l'origine dans *Treatise Handbook*, London, Edition Peters, 1971.
4. Ibid.
5. Cité dans Timothy D. Taylor, « Moving in Decency: The Music and Radical politics of Cornelius Cardew », *Music and Letters*, n. 79, 1988, p. 556.
6. Cornelius Cardew, Stockhausen Serves Imperialism, http://www.ubu.com/historical/cardew/cardew_stockhausen.pdf. Initialement publié dans *Stockhausen Serves Imperialism and Other Articles*, London, Latimer, 1974.
7. Comme il l'a déjà été noté ailleurs, la remarque de Jean-Luc Nancy dans *La communauté désœuvrée* serait une citation erronée de la fameuse remarque de Sartre qui déclare en 1960 que « le marxisme est l'horizon indépassable de notre temps ».
8. Cornelius Cardew, texte du livret, *Cardew - The Great Learning / Bedford - Two Poems*, Deutsch Grammophon, 2002.
9. Roland Barthes, « Le grain de la voix », *Œuvres complètes IV*, Paris, éditions Seuil, 2002, p. 153.
10. Roland Barthes, « Ecoute », *Œuvres complètes V*, Paris, éditions Seuil, 2002, pp. 351-352.
11. *ibid.*
12. Benjamin Buchloh, *Neo-Avant-Garde and Culture Industry*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, p. XXIV.