

A propos de quelques partitions-instructions remarquables trouvées dans diverses publications et de quelques remarquables publications elles-mêmes partitions-instructions, de 1961 à aujourd’hui.

Conférence dans le cadre du colloque «Partitions, scripts, énoncés performatifs. La consigne dans l’art ; quand l’œuvre est une instruction» organisé par Garance Dor, Bénédicte Boisson, Sandrine Ferret et Christophe Viart, porté par le laboratoire d’études théâtrales (EA3208 : Arts : Pratiques et Poétiques) et PTAC (Pratiques et théorie de l’art contemporain) de l’université Rennes 2, Rennes, Frac Bretagne, 6 novembre 2020.

Ludwig Harig

das fussballspiel – ein stereophones hörspiel

Stuttgart : Edition Hansjörg Mayer. 200 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 157.

- 40 p. ; 32 x 33 cm. – Imprimé en typographie, en noir sur papier blanc de fort grammage.
- Jaquette en papier rouge fluorescent, imprimée en noir.
- Reliure à l’aide d’une spirale en métal blanc.

Dans un texte publié en 1984 dans *HORIZONS. The Poetics and Theory of the Intermedia* (Carbondale, Southern Illinois University Press) Dick Higgins (Cambridge, 1938 - Québec, 1998) artiste, poète, écrivain, performeur, théoricien et éditeur américain (notamment sous le nom de «Something Else Press») précise ce qu’il entend par «notation» : *By “notation” here I am referring to the normative sort of musical notation, in which there is some kind of correspondance between space, time, word and sound and some form of graphic or textual indicator of those elements.* Et il prend comme exemple le *das fussballspiel – ein stereophones hörspiel* de Ludwig Harig publié par Hansjörg Mayer à Stuttgart en 1967.

Au début des années 1960 Dick Higgins produit une grande quantité d’œuvres graphiques qu’il nomme des «graphis» et qualifie de notations graphiques pour le théâtre et la musique. Il en donne à voir un grand nombre dans une publication éditée par lui-même à New York en 1961, *One Hundred Plays*. Agrandies, certaines serviront de «partition-environnement» pour des performances.

Dick Higgins

One Hundred Plays

New York : édité par l’artiste, 1961.

- 208 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm. – Imprimé en polycopie, en noir.

Dick Higgins

Music for Trumpets and Trees

Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1993. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 76.

- 16 p. non reliées ; 26 x 19,5 cm. – Imprimé en offset, en noir sur papier blanc de fort grammage.
- Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

Guiseppe Chiari

Main gauche seule

Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1982. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 57.

- 16 p. non reliées ; 27 x 19,8 cm. – Imprimé en sérigraphie, en noir sur papier blanc de fort grammage.
- Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

Ian Hamilton Finlay

Martyn Greenhalgh

Reed-pipe

Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1990. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 64.

- 1 dépliant à quatre volets (format fermé : 25,7 x 19 cm). – Imprimé en offset 1 couleur (vert foncé) sur papier blanc de fort grammage.
- Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

Ben Vautier

Play it through

Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1983. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 100.

- 1 f. ; 54 x 20 cm, pliée en deux. – Imprimé en offset, en noir sur papier blanc de fort grammage.
- 1 négatif photographique (format : 4,5 x 6,5 cm) collé.
- Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

John Giorno

Completely Attached to Delusion

- Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1992. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 79.
– 1 dépliant à six volets (format fermé : 26,6 x 19,5 cm). – Imprimé en offset, en noir sur papier blanc de fort grammage.
– Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

Philip Corner

Some Silences

- Florence : Exempla ; Lugo : Exit, 1993. 150 ex. numérotés et signés. Exemplaire n° 41.
– 16 f. ; 26,5 x 20,5 cm. – Imprimé en sérigraphie, en noir sur papier calque et papier blanc de fort grammage.
– Dans une enveloppe blanche format : 21 x 27,7 cm.

Cornelius Cardew

Scratch Music

- Londres : Latimer New Dimensions, 1972.
– 124 p. ; 18,8 x 22 cm. – Imprimé en offset, en noir sur papier couché satiné blanc.
– 4 pages de garde imprimées en noir.
– Reliure à la bradel en toile orange. Au dos, titre, noms d'auteur et d'éiteur imprimés en bleu. – Jaquette illustrée, imprimée en noir et orange.

futura 19

Bob Cobbing

chamber music

- [Stuttgart] : édition hansjörg mayer, 1967. [1200 ex].
– 1 f. pliée ; 24 x 16 cm (format ouvert : 48 x 64 cm), imprimée au recto seulement, en typographie, en noir sur papier blanc.

George Maciunas

anTHOLOGY OF

- Carte de souscription pour La Monte Young *An Anthology*, [1962].
– 1 carte (format fermé : 6,5 x 13 cm), imprimée en noir.

La Monte Young & Jackson Mac Low

An Anthology

*of chance operations concept art anti-art indeterminacy improvisation meaningless work
natural disasters plans of action stories diagrams Music poetry essays dance constructions
mathematics compositions*

George Brecht, Claus Bremer, Earle Brown, Joseph Byrd, John Cage, David Degener, Walter De Maria, Henry Flynt, Yoko Ono, Dick Higgins, Toshi Ichiyanagi, Terry Jennings, Dennis [Johnson], [Ding Dong], Ray Johnson, Jackson Mac Low, Richard Maxfield, Malka Safro Simone Forti, Nam June Paik, Terry Riley, Diter Rot, James Waring, Emmett Williams, Christian Wolff, La Monte Young.

Mise en page : **George Maciunas**.

[Cologne] : Heiner Friedrich, 1970. Deuxième édition (la première, New York, La Monte Young et Jackson Mac Low éditeurs, 1963).

- 110 pages p. ; 20,6 x 22,8 cm. – Imprimé en noir sur papiers de différentes couleurs (successivement : bleu foncé, vert pâle, orange, gris, blanc, marron, blanc).
2 enveloppes postales format : 9,3 x 16,3 cm, collées, en page 50 et page 109. La première en papier bleu, imprimée en noir. Dennis Johnson, lettre à La Monte Young. A l'intérieur, 1 feuille en papier ivoire, imprimée en bleu au recto et au verso, pliée (format ouvert : 28 x 21,6 cm), texte manuscrit.

Sur le côté gauche, trois perforations pour classeur à anneaux.

La deuxième en papier blanc, imprimée en noir. La Monte Young *Composition # 9 October 1960*.

- A l'intérieur, une feuille en carton blanc, format : 7,6 x 12,7 cm, imprimée en noir au recto seulement (un trait noir, épais, centré en largeur et légèrement décentré vers le haut).
– 2 feuilles en papier blanc de fort grammage insérées entre les pages 24 et 25 (Joseph Byrd, partition) et 96 et 97 (Diter Rot, *white page with holes*).
– Couverture imprimée en noir sur carton 1 face rouge (extérieur) et 1 face blanche (intérieur).
– Reliure sans couture.

[Marcel Alocco, Ben, Robert Bozzi]

La table

suivi de

Robert Filliou

I énumération

[Nice : édité par Ben Vautier], 1966.

– 22 p. agrafées au coin supérieur gauche ; 21 x 15,5 cm.

– Imprimé en polycopie, en noir, sur papier beige.

En première page figure le texte LART CEST LES AUTRES imprimé à l'encre bleue

à l'aide d'un tampon.

– 1 carte format : 9,5 x 13,5 cm, imprimée en noir sur papier blanc de fort grammage.

Invitation à «La table» un événement happening, 12 mars 1966 à l'Artistique, Nice.

inv. n° 220 10

Pour cette publication, j'avais rédigé une première notice inexacte, ne retenant que Ben Vautier comme auteur de *La Table*. Merci à Garance Dor qui m'a signalé cette erreur.

On trouvera sur le passionnant site Une histoire de la performance sur la Côte d'Azur de 1951 à nos jours (piloté par La Villa Arson) <http://performance-art.fr> à la page <http://performance-art.fr/fr/performance/table> de précieuses informations et des précisions données par Marcel Alocco lui-même.

L'événement «La Table» avait été inventé par Alocco-Bozzi-Ben. Nous avions envisagé plusieurs versions. Il a été programmé par «Art Total» (de Ben) «Identités» (groupe théâtral créé autour de ma publication) et plus généralement «Fluxus», comme l'affiche l'indique. C'est pourquoi les participants «invités» n'étaient pas tous «Fluxus», comme les poètes Jean-Pierre Charles, Régine Lauro, le peintre Ernest Pignon-Ernest, les photographes Jacques et Michou Strauch, le sculpteur Jean-Claude Farhi, quelques amies. Arman arrivé en spectateur vers 21h30, nous avait rejoint sur scène. Pour Fluxus, il y avait, Annie et Ben Vautier, Robert Bozzi, Pietropaoli, Marcel Alocco. Les spectateurs, quarante ou cinquante environ, (souvenir vague) restés dans la salle, [assistaient mais ne participaient pas, NDLR] à une sorte de buffet comme... pour un vernissage. [...]

Notre idée avait été, pour Robert Bozzi et pour moi, de créer un événement sans auteur, ou bien dans lequel tous les participants seraient considérés comme auteurs. Malheureusement, Ben, comme à son habitude, voulut faire du spectacle. Et comme d'habitude il s'est proclamé l'auteur. D'où la publication, deux jours après, sur feuilles volantes (ou tracts) d'une lettre à Ben intitulée «Salauds d'auteurs», qui se terminait par : «Nous n'en avons pas fini avec ces salauds d'auteurs !». Marcel Alocco.

Paul-Armand Gette

Les mouches,

proposition pour une manifestation aléatoire.

[Nice] : Galerie Ben doute de tout, 1971.

– 1 f. ; 29,7 x 21 cm. – Imprimé en photocopie n/b sur papier blanc.

George Brecht - Robert Filliou**AAREVUE n° 46**

Scénarios-minute

Adaptation française : Richard Tialans.

Liège : AAfondation, Richard Tialans éditeur, septembre 1972.

– 11 f. agrafées au coin supérieur gauche ; 27,5 x 21 cm. – Imprimé en photocopie n/b sur papier beige.

– Dans 1 chemise à rabat en papier bleu, imprimée en noir.

EAR MAGAZINE vol. 4 # 5/6**Maurizio Nannucci, Laurie Anderson, Beth Anderson, Robert Ashley...**

New York : New Wilderness Foundation, été 1978.

– 12 p. non reliées ; 42 x 28,7 cm. – Imprimé en n/b sur papier journal.

Jerome Rothenberg

Ritual: A Book of Primitive Rites and Events

New York : Something Else Press – A Great Bear Pamphlet, 1966.

– 16 p. agrafées (dont 4 font office de couverture) ; 21,5 x 13,7 cm.

– Imprimé en noir sur papier bleu pâle de fort grammage.

Ken Friedman

Five events and one sculpture

Sacramento : Composer/Performer Editions, 1976.

– 1 f. pliée, format ouvert : 34,3 x 27,7 cm. – Imprimé en offset, en noir.

George Brecht

Chance-Imagery

New York : Something Else Press – A Great Bear Pamphlet, 1966.

– 16 p. agrafées (dont 4 font office de couverture) ; 21,5 x 13,7 cm.

– Imprimé en noir sur papier jaune.

Texte écrit et paru en 1957 dans la revue *Collage*.

George Brecht [George Ellis MacDiarmid] est né en 1926 à New York et mort en 2008 à Cologne.

A la première question que lui pose Irmeline Lebeer dans un entretien en 1973¹ «Vous avez fait de la recherche en chimie pendant quinze ans. Comment ce métier vous a-t-il fait déboucher sur l'art ?», George Brecht répond : «Je me suis toujours intéressé à l'art et j'ai suivi des cours du soir dès mes études de chimie. En 1953, j'ai commencé à étudier les statistiques et particulièrement le problème des *random numbers* et du hasard. J'ai alors écrit un petit texte sur la façon dont on pourrait les appliquer à l'art et j'ai commencé à faire, pendant deux ou trois ans, des dessins et des peintures utilisant toutes sortes de hasards possibles.

Vous pouvez donner un exemple ?

J'ai réalisé des dessins en reliant entre eux des points que j'avais faits en me basant sur des chiffres extraits d'un livre de *random numbers*. Ou encore j'ai roulé un grand drap en boule et l'ai arrosé d'eau et d'encre. Ensuite, je l'ai déployé pour l'accrocher au mur : c'était un tableau créé par le hasard.» [...]

Plus avant dans l'entretien, George Brecht fait part de son intérêt pour la pensée orientale et pour Suzuki². Etrangement, plusieurs cartes de Water Yam, dont nous parlerons plus loin, évoquent l'aspect fugace et transitoire de la réalité des choses :

WATER

coming from / staying / going to

THREE AQUEOUS EVENTS

ice / water / steam

SMOKE

(where it seems to come from) / (where it seems to go)

1 – George Brecht. Entretien avec Irmeline Lebeer. in : *Chroniques de l'art vivant* n° 39, mai 1973, Paris, Aimé Maeght éditeur. Pages 16 – 19. Repris dans : Irmeline Lebeer, *L'art ? C'est une meilleure idée ! Entretiens 1972-1984*, Editions Jacqueline Chambon, coll. «Critiques d'art», Paris, 1997.

2 – Daisetz Teitaro Suzuki (Kanazawa, 1870 – Kamakura, 1966) philosophe, auteur de livres et d'essais sur le bouddhisme et sur le zen qui ont eu un écho important en Europe et aux Etats-Unis – où il enseigne à l'Université Columbia entre 1952 et 1957. Carl Gustav Jung, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Thomas Merton, John Cage ou encore Herman de Vries ont été des lecteurs attentifs de Suzuki.

Chance-Imagery est à la fois le titre de l'une des premières brochures «The Great Bear Pamphlet» publiés par Dick Higgins, et le titre d'un texte initialement écrit et paru, en 1957 dans la revue italienne *Collage*.

En note, Brecht précise : *In 1957, when this article was written, I had only recently met John Cage and had not yet seen clearly that the lost important implications of chance lay in his work rather than in Pollock's. Nor could I have foreseen the resolution of the distinction between choice and chance which was to occur in my own work. We are eight years farther on the spiral, and I prefer work than re-work. «Chance-Imagery» is presented in the form in which it was originally written.*

En exergue, en couverture de ce Great Bear Pamphlet on trouve cette citation de Tristan Tzara extraite de *Lecture on Dada* (1922) : *Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting.*³

(George Brecht renvoie à Robert Motherwell qui lui-même, dans son *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (New York, Wittenborn Schultz Inc., 1951), cite le poète.)

Quand on sait combien Brecht et Robert Filliou s'entendaient comme larrons en foire, on ne peut que penser à la fameuse phrase de ce dernier «L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art» si fraîche à son origine mais tant rabâchée qu'elle en est devenue - comment dire - usée ?, flétrie ?

3 – L'art n'est pas la manifestation la plus précieuse de la vie. L'art n'a pas cette valeur céleste et générale qu'on se plaît à lui accorder. La vie est autrement intéressante. [«Conférence sur Dada», Weimar et Iéna, 23 et 25 septembre 1922.]

Mon intérêt [en 1958 et 1959] se portait alors sur la réalisation de compositions musicales à la durée déterminée par le hasard plutôt que fixée à l'avance (Candle-Piece for Radios), ou utilisant des accessoires de jeux, tels des cartes, comme partition musicale (Card-Piece for Voice). Les compositions se révélaient aussi intéressantes visuellement, atmosphériquement, qu'auditivement, bien qu'elles fussent jouées avec aussi peu de bruit, et aussi peu de moyens que possible. [...] Le mot «évènement» me semblait plus adéquat qu'aucun autre pour définir l'expérience totale et multi-sensorielle qui m'intéressait.

Au printemps 1960, me tenant dans les bois à East Brunswick, New Jersey, où j'habitais à l'époque, attendant ma femme dans la maison debout, derrière mon break anglais Ford, le moteur tournant et le clignotant gauche en action, il me sembla qu'une composition «évènement» complète pouvait être tirée de la situation. Trois mois plus tard, la première composition explicitement intitulée «évènement» était finie, c'était Motor Véhicule Sundown.

*Les partitions d'événements arrivèrent ensuite en quantité pendant quelques années, les dernières devenant très intimes, comme des petites illuminations que je voulais communiquer à mes amis qui sauraient que faire avec, au contraire de Motor Véhicule Sundown qui a plus les qualités d'une représentation publique élaborée.*⁴

4 – George Brecht *The Origin of Events*, August 1970 dans [Harald Szeemann, Hans Sohm], *happening & fluxus*, Cologne, Koelnischer Kunstverein, 1970 (publication accompagnant l'exposition éponyme, 6 novembre 1970 – 6 janvier 1971).

Traduction Nicolas Feuillie in : *Fluxus Dixit. Une Anthologie Vol. I*, Dijon, Les presses du réel, coll. «L'écart absolu» dirigée par Michel Giroud, 2002. Pages 47 – 48.

On trouvera les partitions de *Motor Vehicule Sundown*, *Candle-Piece for Radios* et *Card-Piece for Voice* en consultant :

Motor Vehicule Sundow

<https://www.moma.org/collection/works/136307>

Candle-Piece for Radios

https://www.moma.org/collection/works/127304

Card-Piece for Voice

https://www.moma.org/collection/works/156488

George Brecht

Water Yam

Bruxelles, Hamburg : Editions Lebeer Hossmann, 1986. Cinquième édition, augmentée et non limitée.

– 102 cartes de différents formats (dont 7 dans une enveloppe) imprimées en offset n/b sur papier bristol.

– Boîte en carton brun (format : 17 x 17 x 3,5 cm).

Au recto (et quelques fois au verso) de ces cartes que fait circuler George Brecht entre 1959 et 1965, figurent, brièvement énoncées, des partitions de performances musicales ou d'événements [events]. Ces cartes seront publiées – en vrac – dans une boîte titrée *Water Yam*, la première fois par George Maciunas en 1963 (Fluxus Editions, Wiesbaden et New York). Cette première édition compte une soixantaine de cartes de formats différents, plutôt petits (la dernière édition en date en compte 102). Par la suite, quatre éditions successives verront le jour : une première complétée en 1964 (Fluxus, New York), une deuxième à l'initiative de Ben Vautier en 1972 (Editions Daniel Templon, Paris, 100 exemplaires numérotés et signés), une troisième la même année (Parrot Impressions, Surbiton, UK) et une quatrième en 1986 (Editions Lebeer Hossmann, Bruxelles/Hamburg, édition augmentée et non limitée).

Dans l'entretien avec Irmeline Lebeer – déjà cité – George Brecht parle longuement de l'«event», de *Water Yam* et de sa rencontre avec John Cage dont il suit comme d'autres artistes (Dick Higgins, Al Hansen ou Allan Kaprow qu'il y rencontre), le cours de musique expérimentale à la New School for Social Research de New York.⁵

[...] j'ai tapé à la machine deux ou trois pages sur mes recherches et je les ai envoyées à John Cage qui m'a répondu par une lettre très gentille me disant qu'il allait venir au New Jersey chercher des champignons et qu'il irait me voir. Il est donc venu et on a passé une soirée formidable.

[...] Quelle est aujourd'hui votre position par rapport à Cage ?

Par sa vie, par sa manière de vivre, il a été pour moi le grand libérateur. Mais en même temps, il est resté musicien, compositeur.

Pour vous la musique n'est pas suffisante ?

Non il y a la vie, n'est-ce pas ? La vie c'est beaucoup plus grand que la musique.

Ceci dit, je crois que je suis plutôt musicien qu'artiste plasticien. C'est le temps qui m'intéresse. Bien sûr ça va ensemble, l'espace et le temps, mais moi, je pense plus facilement en termes musicaux qu'en termes plastiques. [...] J'ai donc essayé de développer les idées que j'avais eues dans le cours de Cage et c'est à partir de là que sont nés les events (événements). J'ai voulu faire une musique qui ne soit pas seulement pour les oreilles. La musique, ce n'est pas simplement ce qu'on écoute et ce qu'on entend, mais c'est tout ce qui se passe.

Même l'espace, puisque vous avez un jour exposé une salle : les murs, le plafond, le plancher ?

Oui, j'appelerais cela un événement.

[...] Le lecteur est invité à réaliser lui-même les événements ou les objets, soit en imagination, soit en réalité ?

Je ne suis pas sûr d'avoir jamais invité quelqu'un à penser ou à faire quelque chose.

Le mot "inviter" vous semble trop fort ? Vous ne demandez rien ?

C'est cela. Je ne demande rien. Je voudrais laisser à tout le monde le maximum de liberté. Certaines propositions ont été réalisées par moi, d'autres non : si le spectateur préfère l'objet à l'idée, il choisira. Il pourra le réaliser lui-même. Tout est ouvert. [...]

Ben écrira à propos de *Water Yam* «De George Brecht la boîte la plus importante est *Water Yam*, pour moi une des œuvres les plus essentielles de l'histoire de l'art après le porte-bouteilles de Marcel Duchamp.»

Ben, «Qu'est-ce que la boîte Fluxus» in catalogue *boîtes*, ARC – Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris et Maison de la culture, Rennes, 1976.

Dans un entretien, titré «Conversation sur autre chose», publié en 1965 dans le numéro 11-12 de la revue *Identités*, Ben parle de George Brecht et de lui, et George Brecht de Ben et de lui.

[...] «George Brecht : Nous pouvons dire, par exemple, que toi tu dis que l'ego est très important ; donc on peut imaginer que tu as dis : "Je vais faire ceci parce que ça n'a pas été fait".

Ben Vautier : Exactement.

G. B. : Comment sais-tu que cette chose n'a pas été faite ?

B.V. : Je me réfère à l'histoire de l'art.

G. B. : C'est à partir de là que nous sommes différents. Je ne commence pas avec l'histoire de l'art.

B.V. : Pourquoi ?

G. B. : Parce que l'art est déjà limité. Ce n'est qu'une série de possibilités ; moi je suis intéressé par toutes les possibilités.

B.V. : Mais je considère que toutes les possibilités sont aussi de l'art. Pour moi John Cage a fait que tout soit musique ; Marcel Duchamp que tout soit

œuvre d'art ; et je considère que toi tu rends tout évènement art.

G. B. : Pour moi c'est peut-être la même chose. Toi tu dis "Tout est art", moi je tends à ne pas penser à l'art. Je vois les choses comme elles sont et ne pense pas à l'art. Nous faisons la même chose. [...]

B.V. : Pourquoi tes œuvres ne sont-elles pas copyright ?

G. B. : Cela ne me semble pas approprié. Copyright entend le principe de la possession. Et je n'ai pas le sens de posséder ce que je fais. Par exemple lorsque je dis ou écris d'écouter le téléphone, n'importe qui peut le faire.

B.V. : Mais n'as-tu pas l'impression qu'il s'agit quand même de ton idée ?

G. B. : Non, puisque les gens le font de toutes façons...

B.V. : Pourquoi travailles-tu ?

G. B. : Aucune raison.

B.V. : Si tu ne te considères pas comme un artiste, comme quoi te considères-tu ?

G. B. : Rien de spécial... rien de particulier.»

5 – On peut voir de belles et «historiques» photographies des participants à ce cours dans le livre de Al Hansen *A Primer of Happenings & Time / Space Art*, New York, Paris et Cologne : Something Else Press, 1965.

Mieko Shiomi

Events & Games

Tokyo : Gallery 360°, 2006. 80 ex. numérotés et signés + 5 e.a. Exemplaire n° 30.

– 23 + 1 cartes de différents formats, imprimées en noir. Textes en japonais et anglais.

– 1 tirage photographique n/b froissé, format : 14,5 x 11 cm (portrait de l'artiste de profil).

– Dans 1 boîte à couvercle en plastique blanc.

Sur le dessus du couvercle, nom de l'artiste imprimé en noir (reprise de la typographie de George Maciunas pour la première édition circa 1964).

In the huge collection of relics of Mr. Kuniharu Akiyama were found a number of event cards

by Mieko Shiomi, which had been sent by Maciunas long ago. By combining them with other cards

owned by the author, we have newly published a limited edition of 80 copies, by courtesy of Aki Takahashi.

14 bilingual cards and the cards of the smallest & medium sizes of «SHADOW PIECE» were printed by

George Maciunas for the Fluxus Edition in the early 60's.

The other 7 cards in English were printed by the author for ReFlux in the 1980's.

Chieko Shiomi

spatial poem n° 1

Invitation à participer à «A series of spatial poems» n° 1.

New York : édité par l'artiste, 1965.

– 1 f. ; 15 x 22,7 cm. – Dactylographie en noir sur papier pelure.

– 1 f. ; 12 x 16,7 cm. Page de carnet en papier japonais, imprimée en noir.

Chieko [Mieko] Shiomi

spatial poem n° 2

[Kitanagase : édité par l'artiste, 1965].

– 1 f. ; 25,2 x 18 cm. – Imprimé en typographie, en noir sur papier blanc de faible grammage.

Invitation et modalités de participation au spatial poem n° 2 – a fluxatlas.

Chieko Shiomi

[spatial poem n° 3]

Invitation à participer au Spatial Poem n° 3.

Kitanagase, Okayama-shi : édité par l'artiste, 1966.

– 1 f. ; 16 x 25 cm. Texte en Anglais, imprimé en typographie, en noir sur papier japonais de faible grammage.

Ghérasim Luca

Courrier à Mieko Shiomi, en réponse à «Spatial Poem n° 8», 23 octobre 1974.

Texte en Français et Anglais.

– 2 f. ; 29,7 x 21 cm. – Dactylographie en noir sur papier blanc.

Mieko Shiomi

spatial poem n° 9 - disappearing event

Invitation à participer au Spatial Poem n° 9 et dernier.

Osaka : édité par l'artiste, 1975.

– 1 f. ; 18 x 18 cm. – Imprimé en noir sur papier vert.

– 1 f. ; 8,5 x 17,3 cm. – Imprimé en noir sur papier ivoire.

On connaît le film *Disappearing Music for Face* «écrit» – une partition donc – en 1964 par Mieko Shiomi et filmé par Peter Moore, en 1966, c'est le n° 4 de la série «Fluxfilm»⁶. On y voit, en gros plan, le sourire de Yoko Ono qui peu à peu s'efface. La durée de la prise de vue a été de 8 secondes et le film, dans un étirement du temps, dure 11 minutes (on peut le regarder sur http://www.ubu.com/film/fluxfilm04_shiomi.html).

De Mieko Shiomi on écoutera *Fluxus Suite – A Musical Dictionary of 80 People around Fluxus* (? Records – Hundertmark Gallery, 2002),

«Each person is musically described using only the pitches available from the letters spelling his/her name».

Mieko Shiomi est née en 1938 à Okayama au Japon.

6 – *Disappearing Music for Face* is based on a 1964 score by Mieko Shiomi, which reads: Performers begin the piece with a smile and during the duration of the piece change the smile very slowly and gradually to no smile. It was performed in 1966 by Yoko Ono and shot using a high-speed slow-motion camera. The effect of this was that Ono's disappearing smile, filmed in eight seconds of real time, resulted in 11 minutes of screen time when projected at normal speed. Because of the colossal disproportion between the duration of the action performed in real time and its highly temporally extended transposition to projection time (the proportion being 1:82), as well as the extreme close up that frames Ono's lips, chin, and cheek in a way that temporalizes the spatial dimension of the shot by magnifying it — thus creating a temporal "stretch" — *Disappearing Music for Face* manifests extreme "temporal thickness." The term "temporal thickness" is often used in time theory to refer to the rich texture of the temporal dimension composed of "complete specious presents."

Natasha Lushetich, *The Performance of Time in Fluxus Intermedia* in : *TDR: The Drama Review*, Vol. 55, n° 4 4, Winter 2011, The MIT Press, Pages 75 – 87,

On peut télécharger l'article sur https://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/DRAM_a_00123?journalCode=dram

Yoko Ono

A Hole To See The Sky Through – 1971

Heidelberg : Edition Staeck – Originalgrafik / Künstlerserie nr. 14 001 [1986].

– 1 carte postale ; 10,5 x 14,8 cm, imprimé en noir sur carton blanc.

Projet de 1964 dont la première édition, en 1971, était insérée dans la pochette du double LP *Fly*

(Yoko Ono & Plastic Ono Band. With Joe Jones Tone Deaf Music Co.).

et servait de bon de commande du livre de Yoko Ono *Grapefruit*. Simon & Schuster, New York

Yoko Ono

GRAPEFRUIT

A book of instructions by Yoko Ono

Introduction : John Lennon.

New York : Simon & Schuster, 1970.

– 288 p. ; 14 x 14 cm. – Imprimé en noir sur papier blanc.

– 4 pages de garde en papier ivoire. – Reliure en papier toile blanc.

Yoko Ono

GRAPEFRUIT

Introduction : John Lennon.

Londres : Sphere Books, 1971.

– 288 p. ; 13 x 13 cm. – Imprimé en noir. – Couverture illustrée, imprimée en couleurs.

– Reliure sans couture.

Grapefruit est publié pour la première fois au Japon en 1964 par l'artiste elle-même sous le nom de Wunternaum Press. D'un format carré (14 x 14 cm) et d'une extrême sobriété formelle il contient un peu plus de 150 «instruction works» classés en cinq catégories : musique, peinture, «event», poésie et objet. La première de ces «instructions» (ou partitions) qui ouvre le livre est écrite à l'été 1953 :

SECRET PIECE

Decide on one note that you want to play.

Play it with the following accompaniment:

The woods from 5 a.m. to 8 a.m.

in summer

Celle qui ouvre la partie «event» est écrite à l'automne 1955 :

LIGHTING PIECE

Light a match and watch till it goes out.

En 1970 et 1971 paraîtront sept éditions de *Grapefruit*, en anglais, allemand et espagnol. (1970 : Bärmeier & Nikel à Frankfurt am Main ; Peter Owen à Londres ; Simon & Schuster à New York ; et, sous le titre de Pomelo à Buenos Aires, Ediciones de la Flor. En 1971 : Sphere Books à Londres ; Simon & Schuster à New York et TouchStone Book.) Ces éditions respectent le format carré de la première.

Yoko Ono est née en 1933 à Tokyo au Japon.

Permettez-moi de vous faire part ici d'un souvenir personnel. Le lieu : la Philharmonie de Paris. La date : le 7 mars 2020. Lucie Leguay conduisait quelques membres de l'Ensemble intercontemporain dans le *Double Sextet pour ensemble* de Steve Reich (2007), 22 minutes environ annonçait le programme. Sur scène, l'arrangement des instruments est une «partition» de l'espace. Même nombre d'instruments (2 flûtes, 2 clarinettes, 2 vibraphones, 2 pianos, 2 violons, 2 violoncelles) disposés en deux triangles qui, réunis, comme en miroir, de part et d'autre d'une ligne médiane, n'en forment qu'un. Visuellement, d'où je me trouve, l'origine de cette ligne est le podium d'où va diriger Lucie Leguay et au devant, le pupitre sur lequel est posée la «partition». Le milieu du livre qu'est la partition est exactement dans l'axe qui sépare les deux ensembles de l'ensemble. Sous la lumière on ne peut voir que le blanc des pages. Le concert était légèrement amplifié. Le bruit des pages tournées, plus ou moins vigoureusement (plutôt plus), mettait un peu de joli désordre dans la composition si merveilleusement réglée de Steve Reich. La «partition» – ces quelques feuilles de papier – jouait sa propre musique.

Les «Fluxus» ont eu leur bête noire, droit ou de concert : le piano (horreur bourgeoise ?)⁷. Leur rapport à la feuille de papier imprimée ou non, est plus modulé. Une sorte d'amour / haine. Nombre de leurs œuvres performées ou possiblement à mettre en œuvre (instructions, partitions) ont pour «acteur» du papier (feuilles, journaux, sacs - à gonfler, faire péter...). Le papier «ça fait du bruit» !

7 – Dans un texte titré *Destructions musicales*, Matthieu Saladin donne un bel inventaire d'agressions envers cet instrument. Texte initialement publié dans le document d'information sur l'exposition *Une rétrospective d'expositions fermées*, à Fri Art – Centre d'art de Fribourg en Suisse en 2016. Il est repris (en anglais sous le titre *Verbe List Compilation: Actions to destroy Instruments*) augmenté et illustré dans l'ouvrage *The Anti-Museum* édité par Mathieu Copeland and Balthazar Lovay, co-publié par Fri Art et Verlag der Buchhandlung Walther König paru ultérieurement mais accompagnant l'exposition.

[George Maciunas], Yoko Ono, Ben Vautier et Jim Riddle

3 newspaper eVenTs for the pRicE of \$1

[*Fluxus Newspaper* n° 7]

[New York] : fluxus, George Maciunas éditeur, février 1966.

– 4 p. ; 56 x 44 cm. – Imprimé en noir sur papier vert.

Marinus Boezem

If you'd like to see this photo in colors, burn it

Carte postale.

Gorinchem : [édité par l'artiste, 1969].

– 1 f. ; 10,7 x 16 cm. – Imprimé en offset n/b au recto et en noir au verso.

Marinus Boezem

Paper Events

s.l. : Multi-Art Press, 1970. 250 ex. numérotés et signés.

Exemplaire n° 188.

– 16 p. agrafées, dont 4 font office de couverture ; 29,5 x 20,8 cm.

Le coin supérieur droit de la première page de couverture est plié.

Le feuillet 1 est irrégulièrement déchiré sur le côté droit.

1 ligne de perforations pour la découpe sur le côté gauche des feuillets

2, 5 et 6. 1 trou au coin supérieur droit du feuillett 6.

– Imprimé en noir.

– Dans une pochette en plastique transparent, imprimé en blanc.

Au dos, une étiquette porte les mentions de titre, d'auteur, d'éditeur et la justification d'édition.

On notera que le *Paper Events* de Boezem précède de 6 ans la bien connue publication de George Maciunas *Flux Paper Event* parue en 1976 aux éditions Hundertmark à Berlin.

[Claes Oldenburg]

Store Days

Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962)

selected by Claes Oldenburg and Emmett Williams

Photographs by Robert R. McElroy

New York / Villefranche-sur-mer / Frankfurt am Main : Something Else Press, 1967.

– 152 p. ; 27,7 x 21 cm. – Imprimé en n/b et couleurs sur papier ivoire.

– Reliure en toile blanche. – 4 pages de garde en papier ivoire imprimé en vert.

– Au dos, titre et nom d'éuteur imprimés en creux, en argent et rose.

– Au premier plat supérieur, texte imprimé en creux.

– Jaquette illustrée, imprimée en couleurs sur papier couché blanc brillant.

– En première page de garde est collée une pochette en papier cellophane contenant

1 carte format 5 x 9 cm, imprimée sur carton bleu 1 face, en noir au recto et en bleu au verso
(fac-similé de la carte d'invitation à l'inauguration de The Store le 1er décembre 1961).

Claes Oldenburg

Raw Notes

Halifax :The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1973.

– 540 p. ; 28 x 19 cm. – Imprimé en offset n/b sur papier ivoire.

– Couverture en carton ivoire. – 4 pages de garde en papier ivoire.

– Jaquette illustrée, imprimée en n/b sur papier de fort grammage.

futura 22

Wolf Vostell

de coll age

aktions text

[Stuttgart] : edition hansjörg mayer, 1967. [1200 ex.]

– 1 f. pliée ; 24 x 16 cm (format ouvert : 48 x 64 cm),

imprimée au recto seulement, en typographie, en noir sur papier blanc.

[Wolf Vostell]

Dogs and Chinese Not Allowed

in : [Document d'information «The Something Else Gallery»]

New York :The Something Else Gallery, 1966.

– 1 f. pliée (format ouvert : 75 x 54,5 cm.) – Imprimé en 1 couleur (mauve) au recto et au verso.

Dans cet imprimé qui annonce son exposition à New York à la Something Else Gallery [le loft de Dick Higgins] on peut lire : *Happenings and events are frames of reference for experience of the present – a-do-it-yourself reality. The observer can or must differentiate between form and content. [...] My pictures are scores of my performances. [...] Theses scores cannot, however, be repeated or even interpreted by someone else. They are erasures and files of ideas which make the imagination of the viewer come to life.*

Dans un entretien avec Jean-Yves Bosseur⁸, il revient sur l'idée de «notation-partition» : *Depuis 1959, j'écris les partitions de mes «happenings» ou de la musique d'action sous forme de notes rédigées ou d'instructions en style télégraphique. Exemple : prenez un autobus de la ligne PC (petite ceinture) à Paris, et durant quatre heures de trajet, ne faites qu'écouter avec attention redoublée tout ce qui peut être entendu. [...]*

Les six partitions que j'ai faites par exemple pour le «happening» d'Ulm constituent ainsi une géographie musicale heure par heure ; je ne peux m'orienter que si j'ai les mouvements des «actions» sur le papier, si je peux voir une heure de mouvements sur papier. Avoir tout cela en tête est trop difficile. Mais si je vois un dessin en forme de notes, tout de suite, je me souviens des idées que représentent les tâches ou les mots. La partition, c'est le «note-book».

8 – Wolf Vostell, entretien avec Jean-Yves Bosseur dans : Jean-Yves Bosseur *Le sonore et le visuel. Intersections musique / arts plastiques aujourd'hui*, Paris, Editions Dis Voir, [1992]. Pages 84 et 90.

Wolf Vostell

T.O.T. PROJEKT TECHNOLOGICAL OAK TREE

Hinwil : Galerie Howeg, 1972. 170 ex. numérotés et signés. Exemplaire n°64.

– 319 cartes ; 12,5 x 7,5 cm, imprimées en noir, au recto seulement sur carton blanc.

– 1 dépliant à trois volets 12,5 x 7,5 cm (format fermé).

– Dans 1 boîte à couvercle en carton gris ; 9,5 x 13,8 x 8 cm.

1 tirage photographique collé sur le dessus du couvercle, un deuxième à l'intérieur.

Titre et nom d'auteur imprimés en noir sur la face avant du couvercle.

Exemplaire inscrit sur la face avant de la boîte, daté 29.8.74. En outre il a été réalisé 50 exemplaires

accompagnés d'une boîte plus petite contenant un triangle en béton.

[Fluxus Vaseline sTREet]

fluxus newspaper n° 8

Wolf Vostell.

[New York] : fluxus, mai 1966.

– 4 p. ; 56 x 43 cm. – Imprimé en offset n/b sur papier rouge.

[Wolf Vostell]

festival zaj 2. madrid, mayo 1966

– 8 cartes ; 7 x 12,5 cm, imprimées en : rouge sur papier vert ;

noir sur papiers orange, mauve, rouge ;

vert sur papier jaune ; bleu sur papiers rose, vert ; rose sur papier blanc.

– Dans 1 enveloppe postale ; 9,5 x 14,5 cm, imprimée en orange.

The San Francisco EARTHQUAKE vol. I n° 5

VDRSVP

Wolf Vostell

San Francisco :The Nova Broadcast Press, 1969. Editeurs :Jan Herman, Norman Mustill.

– 3 f. ; 76 x 58 cm, pliées en 8, imprimées au recto et au verso en n/b sur papier journal.

– Dans 1 chemise à rabats en carton blanc, imprimée en noir.

Wolf Vostell

TV-Dé-collage & Morning Glory / 2 Pieces by Wolf Vostell

New York :3rd Rail Gallery, 1963.

– 40 p. agrafées ; 14,8 x 10,5 cm. – Imprimé en noir sur papier blanc.

– Couverture illustrée, imprimée en noir.

La mise en page de *TV-Dé-collage & Morning Glory / 2 Pieces by Wolf Vostell* est une vraie et justement virtuose partition graphique. Vostell sait ce qu'est la typographie - lettres et signes posés dans l'espace de la page. (Il a travaillé à Paris dans l'atelier de Cassandre au début des années 1960.)

Allan Kaprow

EATING

[«This happening, as yet unperformed, has been especially written and illustrated for magazine publication.】

in : *The Second Coming Magazine* vol. I, n° 6, janvier 1965 [1964],

Samuel Pitts Edwards et Jack Rennert éditeurs, Beverly Hills.

[Susan Sontag et Carolee Schneemann font partie du comité de rédaction de la revue.]

– 2 p. ; 28 x 21,5 cm, imprimées en noir sur papier couché blanc brillant. Pages 25 – 26.

Allan Kaprow

Push and Pull:A Furniture Comedy for Hans Hofmann Texte.

in : **Aspen Magazine n° 6A**

Manipulations. The Judson free issue of Aspen

Numéro conçu par John Hendricks.

New York : Roaring Fork Press – Phyllis Johnson editor and publisher, hiver 1968-69.

Simone Forti

Handbook in Motion

Halifax :The Press of the Nova Scotia College of Art and Design

(éditeurs Kasper Koenig et Emmett Williams) ; New York : New York University Press, 1974.

Première édition (la deuxième : 1980,The Press of the Nova Scotia College of Art and Design,

Halifax, Canada et New York University Press ; la troisième : s. l. : édité par l'artiste, 1998).

– 144 p. ; 22,3 x 17 cm. – Imprimé en offset n/b sur papier couché satiné blanc.

– Couverture illustrée, imprimée en n/b sur carton couché blanc brillant.

– 8 pages de garde en papier blanc mat. – Broché.

– Jaquette illustrée, imprimée en noir sur papier couché satiné blanc.

[William Forsythe]

[INSTRUCTION]

[New York] : Gagosian Gallery, 2018.

– 1 carte ; 28 x 27,5 cm, imprimée en braille au recto et en creux au verso,

sur carton blanc. Édité à l'occasion de la New York Artist Book Fair.⁹

TAPPING THE THUMB AND INDEX FINGER OF THE RIGHT HAND TOGETHER,
SAY «POINT» ALOUD

ALLOW THOSE FINGERTIPS TO REMAIN TOUCHING WHILE YOU REPEAT THE
ACTION WITH THE LEFT HAND,
AGAIN SAYING «POINT» ALOUD

HOLDING BOTH SETS OF FINGERTIPS CLOSED,
SAY «LINE» ALOUD,
WHILE
MOVING THE TWO POINTS IN ANY DIRECTION DESIRED
AT ANY DISTANCE FROM EACH OTHER
IN ORDER TO
RE-POSITION OR RE-SCALE THE IMMATERIAL LINE

9 – Dans l'espace d'exposition à PSI, deux piles de cartes étaient posées sur des socles assez hauts et la projection de la vidéo *Lectures from Improvisation Technologies* occupait un des murs (on peut en voir des fragments sur <https://www.youtube.com/playlist?list=PLAEBD630ACCB6AD45> et se référer au site du chorégraphe https://www.williamforsythe.com/filmspaces.html?&no_cache=1&detail=1&uid=42).

La consigne dans l'art : partitions et protocoles réglés et paradoxalement ouverts à des possibilités multiples.

herman de vries est né à Alkmaar aux Pays-Bas en 1931. Il vit en Allemagne depuis 1970 à Eschenau, un petit village dans le Steigerwald non loin de Bamberg. De 1961 à 1968 il travaille pour l'Institut d'application de la recherche biologique en milieu naturel à Arnhem. A partir de 1962, il réalise des œuvres en utilisant des tables de nombres aléatoires¹⁰, dont il se sert par ailleurs en tant que scientifique. Nous avons vu précédemment que George Brecht utilisait ces mêmes tables.

10 – Ces tables sont utilisées dans les études statistiques, il en existe un certain nombre : celles de Leonard Henry Caleb Tippett (1927), celles de Maurice Kendall et B. Babington Smith (1939), celles de la Rand Corporation (1955). herman de vries utilise de préférence la table XXXIII de Ronald Aylmer Fisher et Frank Yates (1943). Pas facile de s'y retrouver de façon simple dans tous ces chiffres et nombres, on peut se trouver un chemin sur <http://r2math.ensfea.fr/wp-content/uploads/sites/8/2010/07/7-3-tables.pdf>

herman de vries

«permutabel tekstmateriaal». texte. [suivi de] «[permutabel tekstmateriaal] random-sample»

une enveloppe de papier kraft jaune, agrafée sur une feuille de papier noir de fort grammage

contient 83 papillons de papier blanc (formats circa : 6,5 x 4 cm).

in : *ah – tijdschrift voor verbaal-plasticisme – revue pour le verbo-plasticisme* n° 3/4, avril 67,

utrecht : herman damen éditeur. 100 ex. numérotés.

La contribution de herman de vries au numéro 3/4 (avril 1967) de la revue *ah . permutabel tekstmaterial – random sample* est un ensemble de 83 papillons de papier blanc dans une enveloppe. Sur chaque papillon est inscrit un des mots d'une courte citation tirée de l'édition en allemand du livre de Richard Langton Gregory *Eye and Brain*¹¹. Dans un commentaire – dont nous donnons à lire la totalité ci-après – herman de vries écrit : «qu'est-ce que l'ordre ? qu'est-ce que le désordre ? qu'est-ce que l'information ? choisissez votre propre information dans le désordre donné (mais n'est-il pas aussi un ordre...) et créez votre propre ordre. les mots joints sont un «random sample» [échantillon aléatoire] pris dans le livre de gregory, faites vous-même avec ces mots votre propre texte à propos du voir, du connaître, du reconnaître, de l'observation, de l'expérience...».

11 – Richard Langton Gregory (1923 – 2010), psychologue et neuropsychologue britannique.

matériau textuel permutable

qu'est-ce que l'ordre ? qu'est-ce que le désordre ? qu'est-ce que l'information ? choisissez votre propre information dans le désordre donné (mais n'est-il pas aussi un ordre...) et créez votre propre ordre. les mots joints (page 7) sont un «random sample»* [échantillon aléatoire] pris dans le livre de gregory – visuelle informatie [information visuelle] –, faites vous-même avec ces mots votre texte à propos du voir, du connaître, du reconnaître, de l'observation, de l'expérience... vous pouvez ajouter, où bon vous semble, les articles et les signes de ponctuation. le nombre de permutations théoriquement possibles dans un texte de 43 mots composé précédemment, s'élevait à $1,06 \times 10^{53}$. en deux minutes, j'avais arrangé quelque chose et voyez :

«quand coïncida le fond elliptique juste
(d'observations, ces petits bâtons),
soudain des individus cobayes bougèrent...
ce n'était pas les yeux.

*de la lumière plus claire est simplement seule
mais un handicap de relation par lequel
les mouvements des yeux aussi mais peuvent être un cas de discussion,
sensations.
comme le cerveau et les figures
tournés pour le changement
reçoit une décision sur la vitesse
une différence probablement conçue
la position de la lentille est responsable
nous mesurons
faisons cet œil.»*

*mais, bien sûr, vous pouvez aussi concevoir les mots comme des images et les relier par association au-delà des limites grammaticales. c'est pour cette raison que le même texte figure, placé au hasard, page 8. amusez-vous bien (et n'oubliez pas que notre pensée peut changer et qu'elle ne nous donne toujours qu'une fraction liée au temps de ce que nous voudrions connaître comme vérité (si cette vérité existe car là aussi il y a tout au moins du mouvement)).
nous devons travailler et penser rationnellement à notre existence et de ce point de vue même l'abandon du rationalisme est parfois fonctionnel et a donc de la raison.
encore une fois, amusez-vous bien.*

herman de vries, arnhem

* exemple réalisé à partir d'un échantillonnage aléatoire (pour la méthodologie voir, entre autres, h. de jonghe – *inleiding tot de medische statistiek [introduction à la statistique médicale]* –, leiden, 1958-1960, 2 vol.).

(Texte traduit du néerlandais par Nadine Plateau que je remercie.)

futura 23

herman de vries

permutierbarer text

[Stuttgart] : edition hansjörg mayer, 1967. [1200 ex.]
– 1 f. pliée ; 24 x 16 cm (format ouvert : 48 x 64 cm),
imprimée au recto seulement, en typographie, en noir sur papier blanc.

Le texte donné à lire – et à voir – dans ce numéro 23 de la revue publiée par Hansjörg Mayer, est à la fois partition (ensemble organisé, d'une façon ou d'une autre) et partition de l'espace de la page. Le texte est élaboré à partir de 43 mots tirés au hasard dans 7 livres tirés de la bibliothèque de l'artiste, eux-aussi au hasard : *Bense Aesthetica, Augustinus Confessions, Van Baaren Danse et religion, R. L. Gregory Perception visuelle, De Groot Homme et computer, Vatsyayana Kama Sutra, Woodcock Anarchisme*. Chaque mot est composé en 4 langues sur une ligne : néerlandais, allemand, français et anglais. Chaque ligne est inscrite dans la page à partir d'un programme aléatoire.
i tried to eliminate the personal – not the human ! – element in my compositions by the way of random method (herman de vries dans "random shapes" v 72 – 64, a-j, amsterdam : stedelijk museum, 1975).

herman de vries

catalogue incomplète d'exposition complète de luang-prabang.

a random sample of my visual chances, 18-1-1975

bern : artists press, 1976. première édition ; 25 ex. numérotés. [circa 8 exemplaires réalisés].
bern : edition lydia megert, 1992. deuxième édition ; 25 ex. numérotés 26 à 50. exemplaire n° 33.
portfolio.
– 36 pl. ; 14,7 x 21 cm, dans une boîte.

Les 35 photographies sont des vues de la ville de Luang Prabang au Laos, prises suivant un programme basé sur une table de nombres aléatoires – qui définit l'heure et l'angle de prise de vue. La première a été prise à 13 h 21 et la dernière à 15 h 33. Au dos des planches figurent l'heure de prise de vue et le degré de rotation.

herman de vries

exposition complète de luang-prabang

affiche.

in : *asiatische & eschenauer texte*, bern : artists press, 1975. 50 ex. numérotés.
– 1 f. ; 31 x 25 cm., imprimée en typographie, en noir sur papier ivoire clair.

herman de vries

- *a random sample of my visual chances in diabet – 5-5-1973*
- [eschenau] : eschenau edition, 2009. 17 ex. numérotés. exemplaire n° 4.
- 35 f. ; 15 x 21 cm. – imprimé en numérique couleurs.
- dans 1 chemise à rabats en carton rouge. en couverture, titre, noms d'auteur et d'éditeurs manuscrits au feutre noir.

herman de vries

- a random sample of the seeings of my beings*
- saint-yrieix-la-perche : le centre des livres d'artistes, 2010. 300 ex.
- 352 p. ; 15 x 21,5 cm. imprimé en offset n/b sur papier blanc semi-mat.
- reliure en papier toile gris. au premier plat supérieur et au dos, titre et nom d'auteur imprimés en creux, en blanc.

à l'origine de ces séries de constats photographiques est le fait que ce n'est pas simplement ce que l'on pense ou que l'on fait qui fonde notre «concept», notre propre conception de l'existence ; c'est aussi voir (écouter, sentir, éprouver). nous sommes dans notre monde. nous sommes notre monde.
ce fut une recherche sur l'unité de l'individu avec son monde. afin «d'objectiviser» cette recherche en tant que telle, des points dans le temps ont été déterminés par avance «au hasard» – considéré comme système aléatoire [randomisé] susanne prenait une photographie en me disant «stop», je fixais alors vers quoi mon regard se portait. elle me remettait l'appareil photo et je photographiais ce qui s'offrait à ma vue.

herman de vries

- “random shapes” v 72 – 64, a-j
- amsterdam : stedelijk museum, 1975.
- 1 f pliée en 3 en accordéon ; 26,7 x 19,6 cm (fermé). imprimé en offset n/b sur papier blanc.
- une pochette de papier cristal, format 27 x 19,5 cm, contient 10 rectangles de différents formats, en papier blanc mat de fort grammage. couverture en papier blanc de fort grammage. en page 1, mentions manuscrites d'auteur et de titre reproduites en fac-similé. publié à l'occasion de l'exposition de herman de vries au stedelijk museum, amsterdam (catalogue n°578), 7 février - 6 avril 1975.

the eschenau summer press publications 6**Rudolf Mattes**

- linie 200 cm lang*
- line length*
- eschenau : the eschenau summer press & temporary travelling press publications. – herman de vries publisher, 1977.
- 150 ex. numérotés. 4 p. ; 21 x 14,8 cm. – Imprimé en offset, en noir sur papier blanc de fort grammage.

A propos des publications de herman de vries – artiste et éditeur – on peut consulter *herman de vries. les livres et les publications. catalogue raisonné*, Le centre des livres d'artistes, Saint-Yrieix-la-Perche, 2005.

Jean-Baptiste Farkas*Glitch*

- Brest : Zédélé éditions, 2006.
- 32 p. agrafées ; 19 x 13,7 cm. – Imprimé en offset n/b. – Couverture à rabats.

Matthieu Saladin*Vers l'impasse Nationale*

Tract.

s.l. : s.n., [2019].

- 1 f. ; 14,8 x 10,5 cm, imprimée en photocopie, en noir sur papier blanc.
- Distribué le 16 novembre 2019, rue Louis Delgré à Paris au cours de la manifestation-exposition «Street Art» (commissaires : Elsa Werth et Camila Oliveira Fairclough).

Matthieu Saladin*Réduction d'activité 2015*

Toulouse : BBB centre d'art, 2019.

- 1 f. ; 21 x 14,8 cm) imprimée en noir sur papier blanc.

La feuille est insérée dans le programme du premier semestre 2019 du centre d'art.

Lauren Tortil

kontakt # 39

[Aubervilliers :Alex Chevalier éditeur], [janvier 2020].

– 1 f. ; 29,7 x 21 cm, imprimée en numérique n/b.

Maurice Lemaître

Le film est déjà commencé ?

Séance de cinéma

Préface de Jean Isidore Isou.

Paris : Editions André Bonne, coll. «Encyclopédie du cinéma» dirigée par André Fraigneau, 1952.

– 184 p. ; 18,5 x 11,8 cm.

– Imprimé en n/b sur papier couché brillant et en noir sur papier bouffant.

– Couverture imprimée en noir sur papier blanc de fort grammage.

– Jaquette illustrée, imprimée en n/b.

– 1 Bandeau en papier rose, texte imprimé en noir : «Un Pirandello du Cinéma».

J'ai encore quelques réticences à intégrer *Le film est déjà commencé ?* de Maurice Lemaître à cette liste, mais bon. Il y a bien une partition, des sortes de d'indications, des «didascalies» qui se superposent au synopsis (le synopsis n'est pas une partition).

Et pour revenir à la musique, Christian Marclay et Louis Zukofsky.

Christian Marclay

SHUFFLE – 75 PLAYING CARDS

New York :Aperture Foundation, 2007.

– 76 cartes, coins arrondis ; 16,5 x 16 cm, imprimées en quadrichromie au recto et bleu au verso, sur carton blanc. – Dans 1 boîte-étui à couvercle.

Ce paquet de cartes peut être utilisé comme une partition musicale.

Battez les cartes et piochez les vôtres.

Créez une suite en utilisant autant de cartes que vous le voulez.

Jouez seul ou à plusieurs.

Inventez vos propres règles.

Les sons peuvent être produits ou simplement imaginés.

Ces dix dernières années j'ai photographié des notations musicales trouvées ici

et là dans la vie de tous les jours. Les figures musicales sont souvent utilisées

en tant que décoration ou logos pour signifier la musique.

Elles ornent le store banne d'un magasin de disques, le mur d'un club ou la poignée d'une boutique d'instruments, et on les trouve aussi dans des contextes autres que celui de la musique comme la mode ou la publicité.

Ces notations ne sont pas le fait de compositeurs mais plutôt de graphistes, d'illustrateurs et de décorateurs. De ce fait elles contiennent des erreurs, manquent de données élémentaires ou sont partielles.

Elles ne sont que des symboles et n'ont pas besoin d'être correctes ; elles représentent l'idée de musique, pas vraiment des notes de musique. Leur côté peu conventionnel me rappelle les partitions de la musique expérimentale ; un cousinage kitsch.

On peut aussi les utiliser comme des schémas pour jouer de la musique, et j'espère que ces images révéleront des sons inattendus, des rythmes, voire des mélodies.

Christian Marclay.

Voir sur

<https://www.youtube.com/watch?v=mS3UgcFihL8>

<https://vimeo.com/30929081> <https://vimeo.com/30929081>

Louis Zukofsky

“A”–24

New York : Grossman Publishers, 1972.

– 256 p. ; 24 x 16,5 cm. – Imprimé en noir sur papier Brookline Opaque Book.

– 4 pages de garde en papier bleu. – Reliure en toile bleue. Au dos, noms d'auteur et d'éditeur imprimés en blanc, titre en réserve dans un aplat vert. – Jaquette imprimée en bleu et noir.

Louis Zukofsky est né en 1904 à New York et décédé en 1978 à Port Jefferson. Au début des années 1930 il forge le terme «objectivistes» et non «objectivisme» pour se désigner lui-même et d'autres poètes dont il est proche : Charles Reznikoff, George Oppen, Carl Rakosi et Basil Bunting.¹² Voir <https://www.poetryfoundation.org/poets/louis-zukofsky>

“A”-24 est la coda du long poème de Louis Zukofsky “A” confirmant l'idée de Hayden Carruth¹³ selon laquelle Zukofsky «est clairement un poète toujours très actuel, fortement contemporain et en même temps fortement traditionnel. “A”-24 est un «masque» – “Celia's L. Z. Masque,” forme littéraire ancienne voire archaïque qui mélange textes et musique et ce masque de et pour Zukofsky est étonnamment moderne¹⁴. Il est écrit pour cinq voix : musique (des Suites pour le clavecin de Georg Friedrich Haendel), pensée (*Prepositions* de Zukofsky), théâtre (son *Arise, Arise*), une histoire (*It was*), et poème (“A”). La réalisation est magnifiquement polyphonique, chaque voix se pose l'une sur l'autre, détachée, associée, tourbillonnant, un tour de force [en français dans le texte] destiné tout autant à être interprété que lu, tout autant qu'à être entendu – compris : «tout cela peut être imaginé», c'est ce que dit le premier vers, «que le verbe devienne un flux de sons».

(Note de l'éditeur au premier rabat de la jaquette)¹⁵

L. Z. Masque est une partition à cinq voix - musique, réflexion, théâtre, une histoire, et poème. Des Suites pour clavecin de Georg Friedrich Haendel sont une des voix. Les quatre autres sont une composition de textes de Louis Zukofsky :

Thought (T) – *Prepositions*¹⁶

Drama (D) – *Arise, Arise*¹⁷

Story (S) – *It was*¹⁸

Poem – “A”¹⁹

Ce «Masque» est centré sur la théâtralité. Chaque personnage s'exprime dans des monologues, proférant son texte d'une traite comme voulu dans *Arise, Arise*.

Les indications rythmiques de la musique induisent, à chaque page, la durée de la lecture des différentes voix. Le débit de chacune des voix est fonction de l'étirement de la musique. Le texte n'est JAMAIS CHANTÉ. Les hauteurs de tons sont données par le corps dans lequel le texte est composé – (14 points = fortement ; 12 points = faiblement ; 10 points = doucement). Chaque voix sonne clairement. Durée approximative de la représentation : soixante-dix minutes.

Celia Zukofsky, 1968.²⁰

“A”-24 a été arrangé en 1968 par Celia Zukofsky (1913-1980), son épouse, et donné en cadeau d'anniversaire à Louis. Celia Thaew Zukofsky (1913-1980) était elle-même musicienne et compositrice. Sur leurs nombreuses collaborations et la place de la musique dans leur vie voir <http://www.z-site.net/celia-thaew-zukofsky-1913-1980/> et plus précisément sur “A”-24 voir <http://www.z-site.net/notes-to-a/a-24/>

“A”-24 a été donné plusieurs fois, notamment en juin 1973 à New York au Cubiculo Theatre et, par un groupe de poètes de Bay Area (Steve Benson, Carla Harryman, Lyn Hejinian, Kit Robinson, Barret Watten et Bob Perelman au piano), en juin 1978 au Grand Piano à San Francisco (à écouter sur https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Zukofsky/Zukofsky-Louis_A-24_Grand-Piano_SF_6-30-78.mp3) puis en novembre à l'Université de Californie à Davis (à écouter sur https://media.sas.upenn.edu/pennsound/authors/Zukofsky/Zukofsky-Louis_A-24_UC-Davis_11-16-78.mp3).

Mais c'est en 1970 à l'initiative de Serge Fauchereau qu'“A”-24 a été diffusé sur les ondes de l'ORTF dans l'émission «A sound is a sound» produite par l'Atelier de création radiophonique d'Alain Trutat le 8 mars (cette information m'a été communiquée par Serge Fauchereau lors d'un entretien téléphonique).

On peut écouter de nombreuses lectures de ses textes par Louis Zukofsky lui-même sur le site de l'Université de Pennsylvanie <http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Zukofsky.php>

12 – [...] «Sous l'insistance d'Ezra Pound (voulant raviver la revue Poetry de Chicago qui lui semblait vieillissante) la directrice (Harriet Monroe) demande à Zukofsky (février 1931) de constituer un numéro spécial et force un peu (pour faire événement) la désignation d'un mouvement. Il choisit le terme d'«objectivistes» en référence à la notion d'*Objectivité* de Pound dans un numéro spécial consacré au mouvement *Imagiste* publié en 1913 dans la même revue. Ils ont autour de 25 ans [Zukofsky, George Oppen, Karl Rakosi, Charles Reznikoff], (excepté Reznikoff qui est de dix ans leur aîné), n'ont pas de lectorat ni de maison d'édition et créent ensemble, à la suite des éditions «To, Publishers» de la période toulonno-new-yorkaise [Oppen et son épouse se sont installés dans le sud de la France], la maison d'édition Objectivist Press, pour se publier et publier quelques proches et leurs aînés dont ils se réclamaient comme Ezra Pound et William Carlos Williams. Chaque auteur finance la publication de son livre. Les objectivistes sont un groupe par défaut, ou nécessité. Carl Rakosi, par exemple n'a jamais rencontré Oppen ni Reznikoff. Leurs écritures sont relativement distinctes, mais ce qui les rapproche c'est, dans la lignée du «manifeste imagiste» publié par Pound en 1913 dans la revue *Poetry*, le choix du vers libre en opposition au pentamètre iambique), l'attention au rythme, une neutralisation du sujet lyrique de l'écrivain, du commentaire, de la métaphore pour une sortie de soi, une attention vers l'objet extérieur et ce que l'on voit et entend dans un réel urbain, une attention au détail et à la précision, et pour Zukofsky, Oppen et Rakosi un intérêt direct pour les idées marxistes. Autrement dit avec Zukofsky ce serait «penser les choses comme elles existent», articuler les mots ensemble de telle manière qu'ils créent une forme pleine, des objets en rythme, une sorte d'objectivation du poème.» Eric Giraud, *Du geste minimum, Témoignage et de l'objectivisme de Charles Reznikoff* in : Des Objectivistes au Black Mountain College, Toulon, La Nerthe – Ecole supérieure d'art de Toulon Provence Méditerranée, 2014. Pages 43 – 44.

13 – Hayden Carruth (1921–2008) est lui-même poète et éditeur (voir <https://www.poetryfoundation.org/poets/hayden-carruth>).

14 – Le masque ; une forme hybride de divertissement alliant danse, théâtre, bal costumé, décors scéniques et musique. Ce type de spectacle, typiquement somptueux, évolue à partir des (dé)guisements c'est-à-dire des soirées de danses et de scènes allégoriques données pour Henry VIII, cependant le masque trouve ses véritables lettres de noblesse dès l'accession de Jacques I (Jacques VI d'Écosse) au trône d'Angleterre en 1603. Grâce à l'impulsion de sa Reine, Anne de Danemark des esprits talentueux tels que le dramaturge Ben Jonson et l'architecte Inigo Jones sont engagés et créent ce nouveau genre de spectacle. La reine Anne et ses dames en participant aux masques ont notamment fait abattre d'anciens préjugés contre la présence d'actrices sur scène. Sous Charles I, les masques deviennent plus longs, complexes et coûteux. Il n'est sans doute pas une coïncidence que l'exécution de Charles I en 1649 eût lieu dans la Banqueting House à Whitehall, bâtiment construit par Inigo Jones expressément

pour y jouer des masques.

Le masque en Angleterre est souvent un véhicule privilégié pour asseoir le pouvoir des monarchies de l'époque, mais en dépit d'une mesure de flagornerie, les auteurs (Ben Jonson, Thomas Campion, Samuel Daniel, William Davenant...) s'évertuent à dépasser la légèreté du genre et à infuser les textes d'idées humanistes (par exemple, *Comus* de John Milton, 1634), à faire avancer la machinerie du théâtre et le jeu scénique (Inigo Jones) ou à préparer le terrain musical à une évolution vers le demi-opéra apparu plus tard au 17e siècle (*Venus and Adonis* de John Blow donné en 1682 et *Dido and Aeneas* de Henry Purcell, 1689).

On consultera :

Barbara Ravelhofer, *The Early Stuart Masque: Dance, Costume and Music*, Oxford University Press, 2006.

Clare McManus, *Women on the Renaissance Stage: Anna of Denmark and Female Masquing in the Stuart Court 1590-1619*, Manchester University Press, 2002.

David Lindley (éditeur), *Court Masques*, Oxford University Press, 1995.

Glynne Wickham, *Early English Stages*, Vol. 2, Part 1, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1963.

Denis Arnold (éditeur), *The New Oxford Companion to Music*, Oxford University Press, 1983.

Merci à Jonathan Bass qui a rédigé cette note.

15 – “A”-24 concludes Louis Zukofsky’s long poem “A”, reaffirming Hayden Carruth’s belief that Zukofsky “is a distinctly modern poet, vigorously contemporary, but vigorously traditional as well.” For “A”-24 is a masque, “Celia’s L. Z. Masque,” and if the formal masque combining words and music, is an old, even archaic, literary form, Zukofsky’s is startlingly modern. It is scored for five voices: music (Handel’s “Harpsichord Pieces”), thought (Zukofsky’s *Prepositions*), drama (his *Arise, Arise*), story (*It was*), and poem (“A”). The effect is wonderfully polyphonic, as the voices arise from each other, separate, combine, and swirl, in a *tour de force* meant as much to be performed as to be read, heard as understood: “It is possible in imagination,” claims the opening line, “to let speech become a movement of sounds.”

16 – *Prepositions: The Collected Critical Essays of Louis Zukofsky*, Rapp & Whiting, 1967, Horizon, 1968.

17 – *Arise, Arise* (play; first published in *Kulture*, 1962; first produced Off-Broadway at Cinematheque Theatre, August, 1965), New York, Grossman, 1973.

18 – *It Was*, Kyoto, Origin Press, 1959.

19 – Long poème (plus de huit cents pages) en vingt-quatre parties, écrit par à-coups entre 1928 et la fin des années 1960 (les sept premières sont écrites de 1928 à 1930, les suivantes de 1935 jusqu'au début des années 1940 puis à partir de 1950). “A” sera publié de manière chaotique et non chronologique entre 1934 – certaines sources donnent la date de 1940 (*First Half of “A”* 9, 55 exemplaires auto-édités, imprimés en mimeographie. Hansjörg Mayer publiera la totalité de “A” 9 dans le numéro 5 de sa revue de poésie concrète *futura* en 1966) et 1975 “A” 22 & 23 (New York, Grossman Publishers).

L'histoire de l'écriture et de la publication de “A” est tellement labyrinthique que même les sources les plus sérieuses sont contradictoires s'agissant des dates et de la chronologie. En fait il semble que tout le monde s'emmèle un peu les crayons.

First Half of “A” 9 édité par l'auteur, 1934.

“A” 1-12, Kyoto, Origin Press, 1959

“A” 14, Londres, Turret Books, 1967.

“A” 13-21, New York, Doubleday, 1969. (Des extraits sont d'abord parus dans la revue *Poetry Magazine*.)

“A” 24, New York, Grossman Publishers, 1972.

“A” 22 & 23, New York, Grossman Publishers, 1975.

20 – *L. Z. Masque* is a five-part score–music, thought, drama, story, poem. Handel’s “Harpsichord pieces” are one voice. The other four voices are arrangements of Louis Zukofsky’s as follows:

Thought (T) – *Prepositions*

Drama (D) – *Arise, Arise*

Story (S) – *It was*

Poem – “A”

The Masque is centrally motivated by the drama. Each character speaks in monologue, acting the complete sequence of the assigned role in *Arise, Arise*.

The metronome markings for the music determine the duration of each page for all the voices on each page. The speed at which each voice speaks is correlated to the time-space factor of the music. The words are NEVER SUNG to the music. Dynamics are indicated by type point size – (14 pt = loud; 12 pt = moderate; 10 pt = soft). Each voice should come through clearly. Performance time: approximately seventy minutes.

Post-scriptum.

Encore des cartes, encore une boîte, on pourrait dire que c'est – en quelque sorte – une boîte à musique.

Oblique strategies sous titré *Over one hundred worthwhile dilemmas* est un ensemble de cartes, 113 dans la première édition, conçu par le musicien Brian Eno – il fait partie un temps du groupe de rock britannique «Roxy Music» (avec Brian Ferry un de ses fondateurs, Paul Thompson, Phil Manzanera, Andy Mackay) – et Peter Schmidt (1931-1980) artiste britannique né à Berlin. La première édition date de 1975, d'autres verront le jour en 1978, 1979, 1996 et 2001 («Fifth, again slightly revised edition» est-il précisé sur la carte de titre).

Le dos de chaque carte est uniformément noir. Au verso est imprimée une seule phrase qui, la plupart du temps, reste énigmatique si le lecteur ne lui donne pas de sens (question ? instruction ? conseil ?...). Quatre exemples tirés, bien sûr, au hasard : «Voice nagging suspicions», «Emphasize differences», «What mistakes did you make last time ?», «Do you need holes ?».

They can be used as a pack (a set of possibilities being continuously reviewed in the mind) or by drawing a single card from the shuffled pack when a dilemma occurs in a working situation. In this case the card is trusted even if its appropriateness is quite unclear.

[Elles peuvent être utilisées par paquets (ensembles de possibilités en permanence pesées par la pensée) ou bien en tirant une seule carte lorsqu'un dilemme se présente dans une situation de travail. Dans ce cas la carte est maîtresse même si son opportunité n'est pas avérée.]

David Bowie (dans sa période dite berlinoise de la trilogie d'albums *Low, Heroes, Lodger*) et David Byrne leader du groupe new-yorkais «Talkings Heads» ont utilisé *Oblique Strategies* pour travailler.

Oblique Strategies n'est pas la seule collaboration entre Brian Eno et Peter Schmidt. On doit à Schmidt la pochette de l'album de Eno *Taking Tiger Mountain (by Strategy)* (Island Records, 1974). Le pressage anglais de l'album *Before and after Science* (E. G. Records, 1977) est accompagné d'un portfolio de quatre aquarelles de Peter Schmidt reproduites en offset dont l'impression a été supervisée par Hansjörg Mayer ! Au dos de la pochette on peut lire : *Apart from our collaboration on this record, Peter and I have been working together and comparing notes for sometime. In 1975 we produced a boxed set of oracle cards called Oblique Strategies, which were used extensively in the making of this record.*

On consultera un site très complet sur *Oblique Strategies* (en anglais) <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/OSintro.html>