

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu, directeur du CDLA

Vernissage le jeudi 23 février 2017 de 18h à 21h

Exposition du 24 février au 22 avril 2017

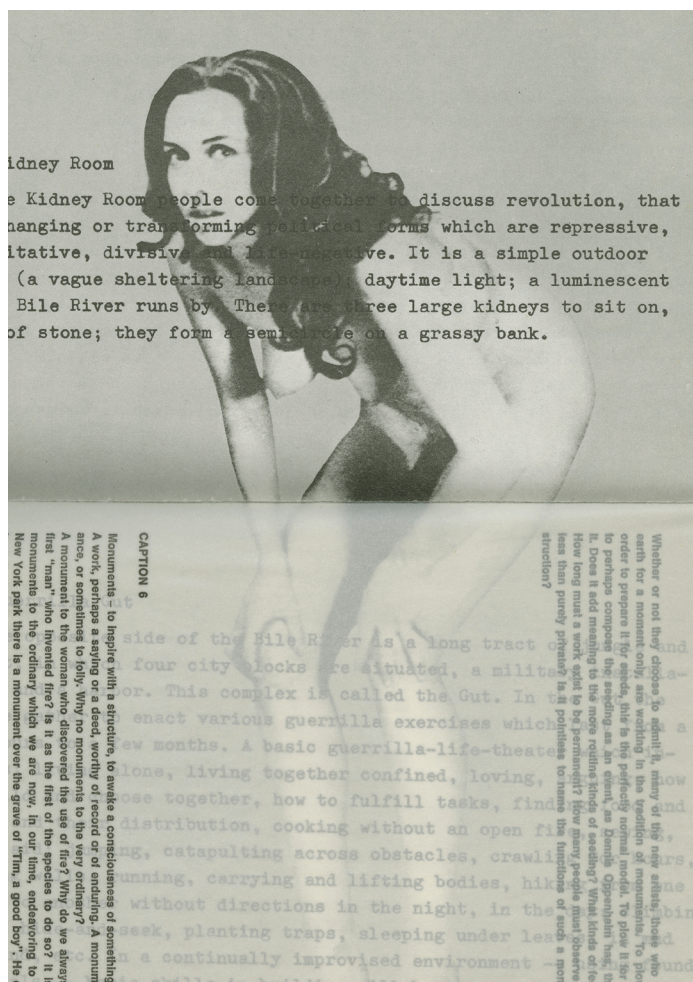
La présente exposition réunit une quarantaine de publications de dix artistes qui ont recours à l'écriture. Les unes et les autres partagent d'autres points communs: la pratique de la performance, du film, de la vidéo ou de l'installation.

Les récits et les écrits dont il est question – écrits au sens d'écriture, de texte, d'œuvre ou de publication et récits au sens d'histoire, de mémoires, de roman ou encore d'exposition – ont quasiment tous à voir avec l'autobiographie.

Veuillez trouver ci-dessous quelques repères des dix artistes en question.

P.S: on notera, même si c'est anecdotique, que «écrit» est l'anagramme de «récit».

Didier Mathieu



Carolee Schneemann

Parts of a Body House

Texte dans *Fantastic Architecture* édité par Dick Higgins & Wolf Vostell, New York, 1969.

mfc-michèle didier

66 rue Notre-Dame de Nazareth, 75003 Paris, France

T + 33 (0)1 71 27 34 41 - P + 33 (0)6 09 94 13 46

info@micheledidier.com - www.micheledidier.com

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

QUELQUES REPÈRES**Martine Aballéa**

Dans son œuvre, Martine Aballéa (New York, 1950) donne à l'écriture une large et singulière place. Le texte, – des titres, des slogans, des histoires brèves – peuple bien sûr livres et autres imprimés mais aussi contamine objets et tirages argentiques colorisés ou sérigraphiés. Il arrive, comme dans la suite de photographies *Intrigues végétales* (2004), que seuls quelques mots empruntés au monde de la littérature: «feuilleton», «épisode», «épilogue», et associés aux images, forment un elliptique récit. A propos de *Triangle* (1977), un «livre» de petit format triangulaire, Elisabeth Lebovici écrit fort justement: «Ce sont, en quelque sorte, des textes/titres, c'est-à-dire des textes serrés en un titre», et, s'agissant d'une autre publication de Martine Aballéa, *Geographic Despair* (1977) elle cite la préface de Mallarmé à son *Coup de dés jamais n'abolira le hasard*: «Tout se passe par raccourci, en hypothèse ; on évite le récit». (Elisabeth Lebovici, *Autels de passe* dans: *Martine Aballéa. Roman partiel*, Paris, Sémiose éditions, 2009. Pages 22 et 25.)

Triangle rappelle le jeu de la cocotte en papier ou pouce-pouce ou cube magique, pliage triangulaire en volume que l'on manipule avec quatre doigts. Cette cocotte s'ouvre alternativement dans deux sens laissant apparaître mots ou phrases courtes.

Par ailleurs, j'aime beaucoup inventer des histoires. Etant moi-même très crédule, j'ai tendance à croire des choses invraisemblables. Tout est possible, en effet, d'une certaine manière. Les gens jouent tellement avec les images et les mots aujourd'hui que la notion de fiction est déplacée et ce qui est donné pour réel est souvent beaucoup plus proche de la fiction. Pour certaines choses, il est possible d'affirmer que c'est de la pure fiction. Mais la notion de non fiction est floue ; elle prend souvent un aspect presque fictionnel. Il se passe tant de choses extrêmes qu'on finit par ne plus être étonné. Plus personne ne réagit; tout devient banal. La sur-information des médias tue l'information et sa crédibilité. Aussi, faire des histoires invraisemblables est-il désormais rendu possible, puisque de toute façon l'invraisemblable nous entoure quotidiennement. J'ai pensé parfois que je faisais de vrais faux. En tout cas je construis cet univers en souvenir de ces événements incroyables qui arrivent à tout le monde. En référence à des faits fous, merveilleux, parfois horribles. Des moments exceptionnels. Pour moi leur valeur réside en ce qu'ils sont anormaux plutôt que faux.

(Martine Aballéa, entretien avec Jérôme Sans, dans le catalogue *Martine Aballéa. Essai de rétrospective*, Limoges, Fonds régional d'art contemporain du Limousin, 1990. Page 41.)

A l'invitation de Martha Wilson, Martine Aballéa expose à Franklin Furnace Archive à New York en 1976 et 1978. Elle initie le programme de performances dans ce lieu, le 11 juin 1976, par une lecture du journal dans lequel elle consigne ses rêves. (Ses récits de rêves seront publiés par Michel Nuridsany en 1987 sous le titre *Prisonnière du sommeil*. Editions Flammarion, coll. «Textes».)

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Eleanor Antin

La plus connue des publications d'Eleanor Antin (New York, 1935) est sans doute le roman visuel *100 Boots*.¹

Dans *Being Antinova* paru en 1983, elle adopte une autre forme de récit: le journal. Journal d'un séjour d'une quinzaine de jours en octobre 1980 à New York d'Eleanora Antinova, danseuse et chorégraphe noire ayant travaillé pour les Ballets Russes de Diaghilev. Le personnage d'Antinova apparaît dans l'œuvre d'Eleanore Antin pendant une dizaine d'années entre 1979 et 1989, la première fois dans une exposition et une performance titrées *Before the Revolution* à la fois à la galerie Ronald Feldman et au Kitchen Center for Video and Music à New York.

Antinova was my family, my childhood, my Eastern European roots, my childish passion for ballet and high culture. [Antinova c'était ma famille, mon enfance, mes racines d'Europe de l'Est, ma passion naïve pour le ballet et la grande culture.]

Eleanor Antin se glisse dans la peau et les pas d'Eleanora Antinova, elle est Antinova comme le dit parfaitement le titre du livre. Le récit des rencontres et des événements durant ce séjour new-yorkais trouble les personnalités et les caractères (ici l'ambiguïté entre personnage – «character» en anglais, et caractère convient bien). Eleanore Antin, mêlant fiction et autobiographie, explore ce qu'elle nomme the slippery nature of the self [la nature instable du moi].

Un cahier de photographies montre Antinova dans les cinq ballets chorégraphiés par elle-même pour les Ballets Russes: *L'Esclave, Pocahontas, Prisoner of Persia, The Hebrews et Before the Revolution*. Eleanore Antin se met en scène (elle a été actrice, brièvement, dans la deuxième moitié des années 1950).

Une partie du journal dans *Being Antinova* coïncide avec une exposition d'Antin-Antinova à la galerie Ronald Feldman, *Recollections of my Life with Diaghilev*.

Une lecture-performance éponyme accompagne l'exposition dont on trouve une image dans le livre². On retrouvera Antinova en 1987 dans un film – une fiction documentaire, qu'Antin dédie à sa mère Jeanette Barna.³

¹(On trouve sur le site de la galerie Feldman les copies des coupures de presse de l'époque: http://www.feldmangallery.com/pages/home_frame.html).

²*100 boots* est une suite de 51 cartes postales produites par l'artiste et diffusées par voie postale entre 1971 et 1973. «J'étais une artiste conceptuelle, à l'époque, et pourtant je ne connaissais pas la scène artistique de Los Angeles [...] Il devait bien y avoir un moyen de montrer l'art aux gens autrement qu'en le collant entre les murs blancs et nus des galeries new-yorkaises. Pourquoi pas par courrier? Il suffisait à l'époque d'un timbre de six cents pour envoyer une carte postale au tarif normal. Les grands romans de Dickens et de Dostoïevski n'avaient-ils pas d'abord été présentés au public sous forme de feuilleton? Ce pourrait être un récit par épisodes, une longue histoire, un roman, un «road novel» à la manière de celui de Kerouac, un roman picaresque mais en images – sur des cartes postales – et par courrier. J'étais une artiste moderne: je voulais utiliser la photographie, non le dessin. Tout roman picaresque a son héros, un imbécile de charme – D'Artagnan était un crétin, Tom Jones, un cinglé, quant à Don Quichotte, il déjantait complètement –, le mien ne parlerait pas. Ce serait un marginal, un héros qui poursuivrait un long travail très lentement. Je ne voulais pas d'un trait d'esprit. Je voulais une épopée.» (Eleanor Antin, «Remembering 100 boots» in *Eleanor Antin. 100 boots*, Philadelphie, Running Press Book, 1999. Traduction en français de Christine Piot parue dans le catalogue *Los Angeles 1955-1985*, Editions du Centre Pompidou, Paris, 2006). Carolee Schneemann évoque les 100 bottes dans un long texte *Une veillée pour Ken Dewey* paru dans le catalogue *Fluxshoe* publié par Beau Geste Press en 1972: *Cet agencement est un hommage à la série de cartes postales de Eleanor Antin «100 BOOTS» qui est l'image de notre unité, notre point de contact depuis la dispersion de notre tribu de l'avant-garde artistique dans le NY des années 1960...*

³(voir <https://www.youtube.com/watch?v=pHKnpdlEMU>). *Being Antinova* est dédié à Marcia Goodman, sœur de l'auteur et à Ida Applebroog.

 mfc-michèle didier

66 rue Notre-Dame de Nazareth, 75003 Paris, France

T + 33 (0)1 71 27 34 41 - P + 33 (0)6 09 94 13 46

info@micheledidier.com - www.micheledidier.com

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Being Antinova se termine ainsi:

He whistled with admiration.

"You know a lot. Are you a historian?"

Yesterday I would have been insulted. "I am a ballerina," I would have said in a huffy voice.

But today I am only tired and sad. I ask him to wrap *Madame's* picture separately, instead of throwing it in with the books as he is doing.

I watch him wrap my present to myself.

"No, I'm a restorer," I say.

"Of paintings?"

"No. I restore histories. You could say I replace the lost.... the missing.... and those that should have been...."

"Sounds like fun. What do they call you?"

I took my present and my books and turned to leave.

"A fool," I grinned.

The young man laughed.

"Aren't we all?" he called out as I went out the door into the chilly sun.

Ida Applebroog

Ida Applebroog (New York, 1929) a publié elle-même trois séries de livrets: une première titrée *Galileo Works* en 1977 (10 livrets), une deuxième titrée *Dyspepsia Works* en 1979 (11 livrets) et, en 1981, une troisième titrée *Blue Books* (7 livrets). C'est cette dernière qui est présentée dans l'exposition. Chaque livret, de 24 pages, couverture comprise, porte un titre laconique (*It's very simple, I can't, Stop crying*, ou simplement *A Performance*), que l'on trouve indifféremment en première ou en dernière page, suivi ou précédé d'une sorte de sous-titre: «A Performance». On peut traduire «performance» par «représentation» ou «séance» et, familièrement, par «des histoires». Ces minces publications imprimées en une seule couleur (en bleu s'agissant de cette série) sont construites selon un schéma similaire. Dans toutes, un dessin (ou deux parfois), de format carré, occupant presque la totalité de la page, est répété de page en page.

Sur d'autres pages, de courtes phrases, comme des bribes de dialogues, apparaissent, à la manière des inserts au cinéma. Certaines font écho au titre du livret. Parfois le titre est repris, composé dans un corps plus petit. Les dessins mettent en scène des personnages (seuls ou en couples) vus à travers une fenêtre. Histoires muettes dans ce qui ressemble à un petit théâtre de marionnettes. Des pages blanches laissent penser que l'on a pris l'histoire en cours ou que la scène peut se répéter.

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Le lecteur, en s'insinuant dans ces histoires privées, ces huis clos, devient voyeur. Histoires souvent troubles, parfois inavouables.

Les pages de couverture marquent le passage d'un épisode à un autre, comme une tête de chapitre à l'intérieur d'un livre.

L'aspect «feuilleton» de ces publications était à l'époque de leur parution encore plus patent. Ida Applebroog avait choisi de les diffuser l'un après l'autre, mois après mois, en les envoyant par courrier postal à un certain nombre de destinataires choisis : des amis ou des personnes qu'elle ne connaissait pas mais qu'elle appréciait: artistes, critiques d'art, directeurs de galeries ou de musées. A propos de ses publications elle écrit: «It was a way to decentralize the art system» [C'était un bon moyen pour désaxer le système de l'art].

Barbara Bloom

Les livres de Barbara Bloom (Los Angeles, 1951), qui se qualifie elle-même de collectionneuse (c'est à ce titre qu'elle signe son exposition au Kunstverein de Munich, en 1990) sont des œuvres sophistiquées, des agencements – en quelque sorte des «collages». Je dirais volontiers d'elle qu'elle est une bibliographe érudite. Les livres font parfaitement écho aux œuvres dans lesquelles elle amalgame objets créés et objets trouvés. Et le livre est le lieu parfait pour la citation.

Publié en 1992 *Never Odd or Even* accompagnait l'exposition «signa te, signa temere me tangis et angis» au Kunstverein de Munich et au Carnegie Museum of Art de Pittsburgh.

Never Odd or Even est un livre «scellé» dont il faut couper les pages – le démembrer – pour le lire (il est relié par collage à l'opposé du pli, du côté où s'ouvrent normalement les pages d'un livre). Le titre est un palindrome que l'on pourrait traduire par «Jamais impair ou pair». On notera que «odd» signifie également «bizarre» ou «étrange». *Never Odd or Even* a à voir, de multiples façons, avec le double, la gemellité, – l'image de la gemellité et du double dans les tests de Rorschach – le miroir, la symétrie, l'architecture totalitaire...

Comme dans plusieurs œuvres de l'artiste (*Reading Lolita in the Dark* de 1994, *Revised Evidence: Vladimir Nabokov's inscriptions, annotations, corrections, and butterfly descriptions* de 1999) l'écrivain Vladimir Nabokov est présent; intellectuellement (en écho à son goût du détail et à son intérêt pour les lépidoptères) et en photographie (on le voit photographié en 1907 tenant en mains un livre sur les papillons).

Never Odd or Even est fait de feuilles pliées en deux pour former des cahiers de quatre pages dont seules les pages intérieures sont imprimées, on peut le déployer comme des ailes de papillons. Sa structure même est ainsi parfaitement adéquate à son contenu.

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Dans tous les livres de Barbara Bloom, l'iconographie tient une place importante, images rares données à voir, choisies, et que parfois on retrouve d'un livre à l'autre. Cette attention aux images, souvent reproduites sous forme de vignettes, est particulièrement vive dans un livre de 1988, livre double dont les deux parties, reliées tête-bêche, l'une en anglais, l'autre en allemand (l'une n'étant pas exactement la traduction de l'autre) porte deux titres: *GHOST WRITER* et *UND WENN SIE NICHT GESTORBEN SIND*. . . Barbara Bloom y publie un texte dont le titre dit beaucoup de son œuvre: *THE SPACE BETWEEN THE LINES / DER RAUM ZWISCHEN DEN ZEILEN*.

Chaque livre de Barbara Bloom est une bibliothèque – savante.

Mirtha Dermisache

Dès 1970, l'œuvre discrète de Mirtha Dermisache (Buenos Aires, 1940 - 2012) a été publiée, diffusée et exposée en Amérique latine et en Europe, principalement par le Centro de Arte y Comunicación (CAyC), par Guy Schraenen à l'occasion des présentations de son Archive for Small Press and Communication dans plusieurs pays européens, par Ulises Carrión dans sa galerie Other books and so (Amsterdam) ou encore par Roberto Altmann au Malmö Konsthall. En 2009, certaines de ses œuvres on été montrées dans l'exposition «elles@centrepompidou».

Mirtha Dermisache adopte des formats d'expression usuels (le livre, le journal, le bulletin d'informations, la carte postale, l'article, le reportage, le cahier, etc.) qui renvoient à l'univers de la galaxie Gutenberg, à ses techniques de reproduction et à ses canaux de diffusion. (Florent Fajole dans: Mirtha Dermisache «Libros», Le centre des livres d'artistes, 2008.)

Dans une lettre qu'il adresse à Mirtha Dermisache en 1971, Roland Barthes écrit: *Je me permets de vous dire très simplement combien j'ai été impressionné, non seulement par la haute qualité plastique de vos traces (ceci n'est pas indifférent), mais encore et surtout par l'extrême intelligence des problèmes théoriques de l'écriture que votre travail suppose. Vous avez su produire un certain nombre de formes, ni figuratives, ni abstraites, que l'on pourrait ranger sous le mon d'écriture illisible – ce qui revient à proposer à vos lecteurs non pas les messages, ni même les formes contingentes de l'expression, mais l'idée, l'essence de l'écriture. Rien n'est plus difficile que de produire une essence, c'est-à-dire une forme qui ne renvoie qu'à son nom; des artistes japonais n'ont-ils pas mis toute une vie à savoir tracer un cercle qui ne renvoie qu'à l'idée de cercle. Votre travail s'apparente à une telle exigence.*

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Marianne Mispelaëre

Silent Slogan de Marianne Mispelaëre (Bourgoin-Jallieu, 1988) est une suite de vingt-et-une cartes postales éditées par elle-même au printemps 2016. Au recto des cartes les photographies reproduites en noir et blanc montrent toute une gestuelle de bras et de mains. Au verso, une légende replace les images, collectées sur Internet, dans leur contexte.

Ces images interrogent la mémoire et tracent une autre manière de raconter l'Histoire. Elles montrent des individus utilisant leurs mains pour adresser un message à la sphère publique. [...] Ces gestes trouvent leur légitimité dans le collectif, ils sont partagés dans la rue, sur l'internet ou plus tacitement au quotidien. [...] Ils prennent le relais des mots lorsque le dialogue est rompu: les individus ne se sentent pas écoutés, ou compris, par manque de moyens techniques, de capacité linguistique, ou simplement d'interlocuteur. Le monde contemporain se nourrit de ces invisibilités sociales là. Marianne Mispelaëre.

Martha Rosler

De Martha Rosler (New York, 1943), *Service: a trilogy on colonization*, édité en 1978 par Printed Matter à New York contient trois textes rédigés à la première personne, deux en américain *A Budding Gourmet* et *McTowers Maid* et un en espagnol également traduit en américain *Tijuana Maid*. Dans ces histoires il est question de nourriture, de ses usages, codes, de ses «recettes».

On a vu comment *100 Boots* d'Eleanor Antin a été diffusé par la poste comme un feuillet. Les textes de *Service* ont été initialement envoyés fragmentés sur des cartes postales, par courrier donc, en 1976 à un certain nombre de destinataires, potentiels lecteurs. Martha Rosler s'en explique dans un liminaire à l'édition de 1978.

Voici un livre en trois romans et une traduction. Dans leur forme originale, les romans ont été envoyés par la poste sous forme de séries de cartes postales, une carte après l'autre tous les cinq à sept jours. Le courrier est et n'est pas une forme de communication personnelle. Mais bienvenu ou non, pour ainsi dire il vous «arrive», et on doit composer avec dans le contexte où on le reçoit. Son côté immédiat, urgent permet à son contenu de forcer votre attention. Des envois en série peuvent vous accrocher, susciter votre intérêt à long terme (par intermittence au moins). Il y avait pas mal de temps – et d'écart de pensée – d'un épisode à l'autre de ces romans, temps pendant lequel le message pouvait se déployer et faire écho. Ainsi il y a de grands romans et d'autres, longs.

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Carolee Schneemann

Les écrits – partitions de performances, textes tirés de son journal, et bien d'autres... sont une part considérable de l'œuvre de Carolee Schneemann (1939, Fox Chase - Pennsylvanie); part de l'œuvre disséminée, diffusée dès les années 1960, loin des réseaux institutionnels, à la marge, dans des revues et diverses publications collectives. Avant d'être un livre publié par Beau Geste Press en 1972, *Parts of a Body House* est un texte qui paraît une première fois dans la revue *Caterpillar* éditée à New York par Clayton Eshleman (n° 3/4, 1968) puis dans *Fantastic Architecture* édité par Dick Higgins et Wolf Vostell en 1969.

A la fois performance et publication *A-B-C – We Print Anything – In The Cards* est le récit le plus vaste, le plus nourri, que construit Carolee Schneemann en 1976-77. Cette double existence d'une œuvre est mise en exergue par l'artiste elle-même dans le commentaire qu'elle en donne dans la publication *More Than Meat Joy - Performance Works and Selected Writings* (Kingston - NY, McPherson & Company, 1997, pages 246 –249. Le texte a été repris récemment dans Sabine Breitweiser, *Carolee Schneemann. Kinetic Paintings*, Salzburg, Museum der Modern et Munich, Prestel Verlag, 2015. Page 254).

Quelques années auparavant, Michael Gibbs notait déjà avec pertinence à propos de *A-B-C – We Print Anything – In The Cards* que «Faire entrer le livre dans le champ de la performance – plutôt que de faire un livre à partir d'une performance – paraît vraiment être une nouvelle proposition s'agissant de la création de livres... Le livre existe déjà dans cette «pièce» : il est la «pièce».» (Michael Gibbs dans: *Everything in the art world exists in order to end up as a book*. Art Communication Edition 6, juillet 1977).

Dans sa forme performance *A-B-C* a été donné une première fois en novembre 1976 à New York (Franklin Furnace Archive) puis l'année suivante en mai à la New York University et aux Pays-Bas en juin à Arnhem durant le «Festival of Performance Art» organisé par Jan Brand (collaborateur de Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes) et au De Appel à Amsterdam. Lors de la lecture-performance au De Appel, Carolee Schneemann lisait les cartes devant un écran blanc sur lequel sa silhouette se détachait en noir. A sa droite deux autres écrans sur lesquels apparaissaient textes et photographies.⁴

Publié en 1977 à 151 exemplaires par Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes (Pays-Bas), *A-B-C – We Print Anything – In The Cards* se présente, dans sa version imprimée, sous la forme d'une boîte-coffret contenant 312 cartes de petit format, numérotées (de 1 à 156 associées deux à deux en deux séries) plus six cartes (colophon).

A-B-C – We Print Anything – In The Cards est une œuvre majeure, centrale dans ses relations, imbrications et échos à l'œuvre de l'artiste, au plus proche de ses performances, de ses films et de ses collages.

.....

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

The title of the performance work and book offers numerous connotations. «ABC» not only represents the protagonists of the narrative, it references childhood learning and the education process of those involved.

A-B-C est en même temps rigoureusement construit et ouvert à toutes les lectures possibles quand l'ordre établi des cartes est bouleversé – ce que permet le rangement dans une boîte, forme ouverte. Le lecteur peut créer son propre cheminement.

I ordered the sequence very carefully in terms of elements of the time. I wanted one of the cards to say now you can shuffle. So I needed to establish an order and it has to do with certain kinds of rhythms and implications and dynamics within the statements and the fragments of the relationships. But then it's planned so that anyone can shuffle it, just like a deck of cards. You can start anywhere and end up anywhere. It's a broken novel.⁵

L'idée de «battre» les cartes est même énoncé par B. sur la carte numérotée 43:

B. said, put it all on cards. Then you can shuffle.

[B. dit, couche tout cela sur des cartes. Après tu pourras les battre.]

A-B-C est un vaste roman («discontinu» dit Carolee Schneemann) dans lequel textes et images se répondent en suivant les voies – les voix de trois protagonistes A pour Anthony, B pour Bruce et C pour Carolee. Les cartes sont de trois couleurs «distribuées» en fonction de la teneur des textes. Le jaune est attribué aux extraits du journal de C, aux récits de ses rêves; le bleu est attribué aux remarques de A de B et de C ; et le rose aux remarques des amis. Les images montrent un univers quotidien (une paire de mocassins, un évier, une pendule...); les protagonistes; les amis; des représentations primitives de la sexualité...

Tous les dilemmes de notre vie sont là, dedans, toutes nos contradictions. C'était merveilleux d'arriver à créer cette pièce parce qu'elle surgissait d'un chaos énorme. Mon compagnon me quittait et chose étrange je tombais amoureuse de quelqu'un d'autre. C'était très perturbant. Quand j'avais des gens au téléphone ils me donnaient des conseils... J'avais à écrire tout cela et à tout mettre dans un tiroir... Finalement j'ai jeté un œil dans le tiroir, j'avais toutes ces notes entassées, je me suis dit que je pourrais faire quelque chose avec.

Par ailleurs, on entendra aussi dans l'exposition deux textes – deux pièces sonores – de Carolee Schneemann: *Mother Lexicon* de 1981 et *Look What The Cat Dragged In* de 1988.

⁴voir sur <http://www.deappel.nl/exhibitions/e/76/m/>.

⁵ – Toutes les citations de Carolee Schneemann proviennent d'un entretien avec Kathleen Wentrack (21 septembre 2001). Cet entretien est inclus dans une étude indispensable à une bonne connaissance de A-B-C – *We Print Anything – In The Cards*, qu'on lira avec grand intérêt sur <http://www.artwomen.org/DoubleTrouble/dt-p2.htm>.

A-B-C – *We Print Anything – In The Cards* a été montré au Canada en 1981-82 dans la fameuse exposition itinérante *Books by artists* (voir page 73 du catalogue éponyme édité par Tim Guest et publié par Art Metropole à Toronto) et dans la compilation *Some Audio Recordings with Accompanying Photographs and a Small Selection of Boxed Artist's Editions* réalisée par Steven Leiber pour l'exposition *Self-Storage* organisée en 2008 à San Francisco.

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Athena Tacha

Athena Tacha (Larissa - Grèce, 1936) dit de son travail qu'il va et vient entre deux pôles, d'une part la réalité et son travail de sculpteur, d'autre part le moi – la conscience, et ses travaux textuels. Elle voit dans ses œuvres photographiques et ses films le lien entre ces deux pôles. Etudiante, elle hésitait entre un devenir d'artiste visuel et un devenir d'écrivain.

Les œuvres imprimées montrées dans l'exposition – toutes éditées par l'artiste – datent pour la plupart des années 1972-75 et sont à la fois photographiques et textuelles. Les deux brochures *Heredity Study 1970-71 I* et *II*, de même que ainsi que les planches pliées *EXPRESSIONS 1 (A STUDY OF FACIAL MOTIONS)* et *GESTURES #1 A STUDY OF FINGERS POSITIONS (REDUCED VERSION)* font partie des œuvres photographiques dans lesquelles le corps est langage.

My Childhood Garden (Visual memory excavation #1) et *My Childhood Home (Visual memory excavation #2)* font partie de la série qu'Athena Tacha nomme «pockets books», vingt-deux publications éditées entre 1972 et 2005. Les pockets books sont des dépliants de petit format (12 x 7 cm le plus souvent) imprimés sur des papiers de couleur pâle. Les textes sont intimes, teintés d'humour et d'humanité, et tendent à l'objectivité. Ils s'approchent de l'idée d'autobiographie *moi-même étant le plus adéquat sujet d'observation, et j'utilise le langage non comme un poète mais comme un médecin-chirurgien, le langage comme un outil de conscience-connaissance* dit-elle. En ce sens, tout comme d'autres titres des pockets books (*Identity - Dissection of a Specimen ou The Way My Mind Works*) le sous-titre du texte *THE PROCESS OF AGING* est explicite: *Fragment of an on-going thorough self-analysis and description to be completed by the end of my life.*⁶

Entre 1961 et 1963 Athena Tacha a étudié l'histoire de l'art à Paris à la Sorbonne (doctorat de 3ème cycle, thèse «The Role of Light in Modern Sculpture» dirigée par Etienne Souriau) et à l'Ecole du Louvre. Au début des années 1970, Elle a travaillé, en tant que conservateur au Allen Memorial Art Museum of Oberlin College. A ce titre, elle a organisé (sous le nom de Athena Spear – elle est alors mariée à l'historien de l'art Richard Spear) une des premières expositions d'art conceptuel aux Etats-Unis, en avril-mai 1970. Titrée *Art in the Mind*, l'exposition consiste simplement en un catalogue imprimé en photocopie, réunissant les diverses contributions d'une cinquantaine d'artistes (entre autres: Vito Acconci, Michael Asher, John Baldessari, Robert Barry, Mel Bochner, Jonathan Borofsky, George Brecht, Victor Burgin, James Lee Byars, Dan Graham, Bruce Nauman, N.E. Thing Co., Ltd., Claes Oldenburg, Adrian Piper, Mel Ramsden, Allen Ruppersberg, Marjorie Strider, William Wegman, Lawrence Weiner...)

⁶On appréciera la lecture que fait Athena Tacha de certains de ses «pockets books» en 1976 à Franklin Furnace sur <https://vimeo.com/21831265>.

récits / écrits

Sous le commissariat de Didier Mathieu

Martha Wilson

On a vu comment, chez Carolee Schneemann et chez Eleanor Antin, écriture et performance ont partie liée.

Les trois textes publiés sous forme de brochures par Martha Wilson (Philadelphie, 1947) sous le titre de *THE ARNOTATED ALICE* en 1976 ont fait l'objet de performances à Artists Space et au Whitney Museum à New York. Martha Wilson réécrit ici *Alice au pays des Merveilles* de Lewis Carroll.

Dans un courrier récent, Martha Wilson me précise: *As an ex-English Lit major, I considered the text to be of fundamental importance, and performed these texts when given the opportunity.*

Son premier livre, une mince brochure contenant trois textes – brèves nouvelles, paraît en 1975, édité par elle-même. Trois histoires de trajet en camion et de camionneur dont le(s) titre(s) est sans ambiguïté:

1. TRUCK / 2. FUCK / 3. MUCK [1. CAMION / 2. BAISE / 3. SALETÉ].⁷

Martha Wilson a fondé à New York en 1976 Franklin Furnace Archive un lieu incontournable dédié à la publication d'artiste.⁸ Avec Barbara Ess, Ilona Granet, Donna Henes, Daile Kaplan, Barbara Kruger, Ingrid Sischy et Diane Torr, elle a été partie prenante du groupe Disband actif à New York principalement entre 1978 et 1982. Disband mêlait performance et musique.⁹

⁷ Voir à propos de ce titre: Gary Neill Kennedy, *The Last Art College – Nova Scotia College of art and design 1978 - 1978*, Cambridge : The MIT Press, page 312.

⁸ – It all started in 1976, when I saw that major institutions were not accommodating works of art being published by artists, and decided to gather, exhibit, and sell, preserve and proselytize on behalf of the form that came to be known as "artists' books." I opened Franklin Furnace Archive, Inc. in my living loft (which happened to be a storefront) on April 3rd, 1976. Soon after, Printed Matter, Inc. came into being to publish and distribute artists' books; we reapportioned the pie, Franklin Furnace taking the not-for-profit activities of collecting, cataloging, preserving, exhibiting and related activities like artists' readings, the activity that evolved in turn into the performance art program. Printed Matter published and sold artists' books as a for-profit corporation, (and later sought and received not-for-profit status too). Martha Wilson in : *The Personal Becomes Political in Time*, n.paradoxa international feminist art journal, volume 5, 2000.

Concernant Franklin Furnace voir sur http://franklinfurnace.org/research/texts_about_ff/on_going_virtual/martha.php

On peut signaler une conférence de Martha Wilson en 2015 au Smith College Museum of Art sur <https://www.youtube.com/watch?v=e0TcwkSPQU>.

⁹ (voir sur <https://disbandny.wordpress.com/library/text/history/> et sur <https://vimeo.com/12165069>)

.....
VISUELS sur demande



Martha Rosler

Service: a trilogy on colonization

Printed Matter, New York 1978. 1000 ex.



Ida Applebroog

I can't – A Performance / Blue Books

Edité par l'artiste, New York 1981

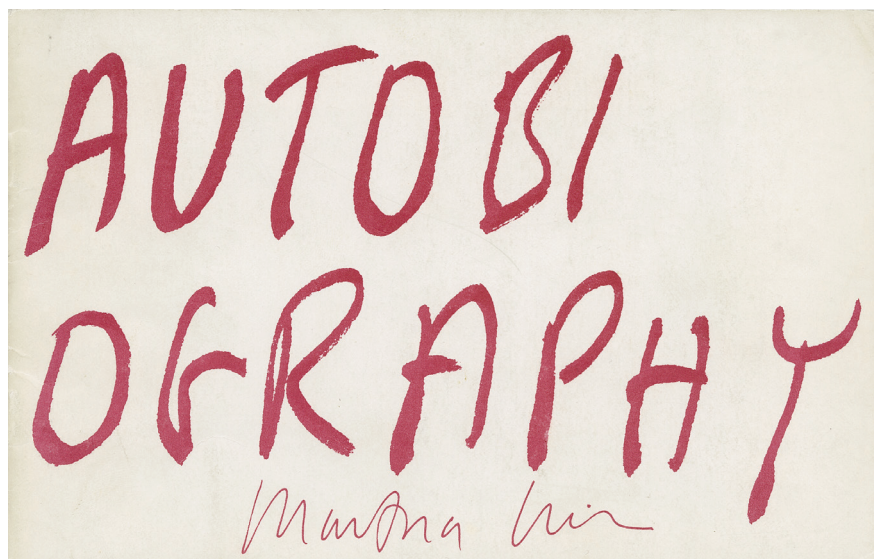
.....
mfc-michèle didier

66 rue Notre-Dame de Nazareth, 75003 Paris, France

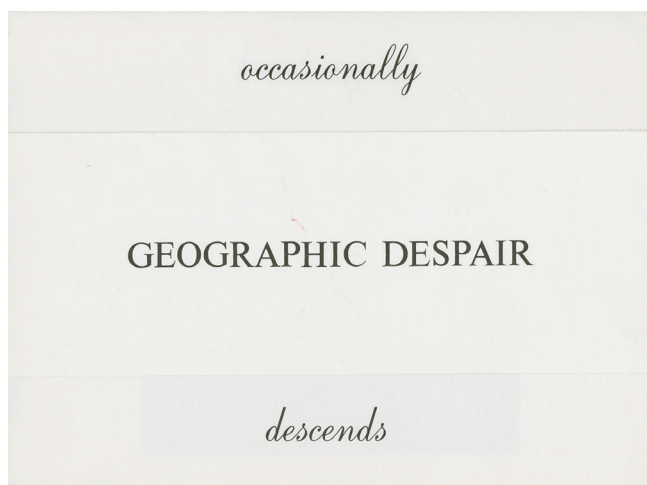
T + 33 (0)1 71 27 34 41 - P + 33 (0)6 09 94 13 46

info@micheledidier.com - www.micheledidier.com

VISUELS sur demande



Martha Wilson
Autobiography
Chicago Books, Chicago, 1979.



Martine Aballéa
Geographic Despair
s. l.: édité par l'artiste, s.d.

CONTACTS, INFOS

mfc-michèle didier

66 rue Notre-Dame de Nazareth,
75003 Paris
France

0033 (0)1 71 27 34 41

benedetta@micheledidier.com
barbara@micheledidier.com
micheledidier@gmail.com
info@micheledidier.com

www.micheledidier.com

[facebook](#)
[twitter](#)
[instagram](#)
[pinterest](#)

Ouvert du mardi au samedi de 12h à 19h ou sur rendez-vous

M° République, Strasbourg Saint-Denis, Arts et Métiers, Temple, Réaumur-Sébastopol

