



I place Attane F – 87500 Saint-Yrieix-la-Perche
www.cdlainfo.info | info@cdla.info
tél. + 33 (0) 5 55 75 70 30 | fax + 33 (0) 5 55 75 70 31

Centre des livres d'artistes – Paysage association loi 1901 partenaires institutionnels
ministère de la Culture – DRAC Limousin, Ville de Saint-Yrieix-la-Perche, Conseil général de la Haute-Vienne

EXPOSITION

4/10/13 ➔ 21/12/13

Carolee Schneemann

livres / publications / textes / documents
books / publications / texts / documents

Exposition produite par le Centre des livres d'artistes en parallèle à l'exposition
Carolee Schneemann. Œuvres d'Histoire au Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart

Carolee Schneemann est née en 1939 à Fox Chase (Pennsylvanie, USA). Elle vit et travaille à New Paltz (New York). Ses œuvres sont conservées dans de nombreuses collections internationales (MOMA, New York ; Musée national d'art moderne/Centre Georges Pompidou, Paris ; Tate Gallery, Londres ; Mumok, Vienne, etc.). Ses archives ont été acquises par le Getty Research Institute de Los Angeles et par l'Université de Standford.

Artiste majeure de l'art américain et international Carolee Schneemann a pris part dès le tournant des années 1960 à l'effervescente scène artistique new-yorkaise. Son œuvre de peintre et sa participation aux premiers happenings s'inscrivent dans la mouvance néo-dadaïste et Fluxus. En 1964, sa performance de groupe *Meat Joy* est donnée à l'American Center à Paris, puis à la Judson Church à New York : cette mise en scène orgiaque et dionysiaque où des performeurs dénudés dansent avec des objets, de la peinture mais aussi des poulets ou des poissons, est un moment crucial pour le body art et la libération du corps et des mœurs. Éclaireuse d'une première génération revendicatrice pour l'art des femmes, Carolee Schneemann a également été le témoin attentif et engagé de l'actualité et des conflits de son époque, dont son œuvre a rendu compte à de nombreuses reprises. En 1965, *Viet Flakes* s'approprie et détourne des images de la guerre du Viêt-nam, sur un fond sonore fait déjà de collages musicaux. Le film fut ensuite projeté lors de la performance *Snows* jouée deux ans plus tard (1967).

L'exposition au Centre des livres d'artistes met en exergue une part considérable de l'œuvre de Carolee Schneemann : ses écrits – partitions de performances, textes du quotidien tirés de son journal (voir le très beau *Une veillée pour Ken Dewey* paru dans *Fluxshoe* en 1972) !... Part de l'œuvre disséminée, diffusée dans diverses publications en dehors de ses livres (ils sont rares mais importants plus particulièrement *Cézanne: She Was a Great Painter* de 1974 et *Parts of a Body House* de 1972).

Dès le début des années 1960, loin des réseaux institutionnels, à la marge, Carolee Schneemann fait circuler textes et images choisies de son travail dans un réseau de revues et de publications collectives (*Notations* édité par John Cage et Alison Knowles ou *Fantastic Architecture* édité par Dick Higgins et Wolf Vostell) réseau basé sur des amitiés, des fidélités ou plus simplement des affinités intellectuelles et artistiques.

Pour partie l'exposition est «documentaire» et entendons-nous bien sur ce mot. Le temps aidant, ces textes et images imprimées acquièrent, par une étrange alchimie, le statut de document sur l'histoire de l'œuvre (ou sur l'histoire de sa réception) tout en conservant leurs qualités premières.

Au vu de l'exposition, il est patent que toutes les composantes de l'œuvre de Carolee Schneemann sont connectées, entretiennent d'intimes relations, toujours sur le fond et de façon pertinente dans la forme ; s'agissant des œuvres imprimées, A-B-C – We Print Anything – In The Cards en est l'exemple le plus remarquable.

Quelques exemples de cette activité «entre les pages». Carolee Schneemann participe à quatre livraisons de la revue *Caterpillar* avec deux textes (*Notations (1958-1966)* numéro 8/9 et *Parts of a Body House* numéro 3/4) ; un montage d'images photographiques en couverture du numéro 7 ; et, en insert et page de couverture du numéro 2, sept photogrammes de son film *Fuses*.

Avant d'être publié sous forme de livre par Beau Geste Press en 1972, *Parts of a Body House* est un texte² qui paraît une première fois dans la revue *Caterpillar* puis dans l'ouvrage collectif *Fantastic Architecture*. Cette constance montre qu'il s'agit d'un texte primordial pour l'artiste.³

Dans le numéro 2 de la revue *something* (1965) elle nous donne à lire le texte de la bande son, le synopsis de sa performance *Meat Joy* plus des notes à propos de celle-ci.

Carolee Schneeman a été la première artiste plasticienne à travailler avec le Judson Dance Theatre⁴ au début des années 1960 de manière régulière et diverse (on lui doit même le dessin de certaines affiches-programmes). A nouveau en 1967 elle nous donne à lire des notes à propos de sa performance *Divisions and Rubble – A destruction Event* dans la publication collective *Manipulations* (New York, John Hendricks éditeur). Texte violent, pour partie en référence à la guerre au Viêt Nam et à la politique du président Johnson (la même année Carolee Schneemann intègre son film *Viet Flakes* dans sa performance *Snows*). Ce texte est important, revenant sur l'idée de destruction, *destruction is not always negative* est une phrase que l'on retrouve souvent dans les textes de cette époque (En 1966 Carolee Schneemann participe au *Destruction in Art Symposium (DIAS)* organisé par Gustav Metzger à Londres). *Manipulations* regroupe les contributions (textes, partitions, notes sur les performances, collages) des artistes ayant participé aux douze soirées de performances données à New York à la Judson Gallery entre le 5 et le 22 octobre 1967.

La reprise partielle, en «fac-similé», de *Manipulations – A Judson Publication* constituera le numéro 6A (hiver 1968-69) de la revue *Aspen* (New York : Roaring Fork Press – Phyllis Johnson éditeur). Tout comme la publication de 1967, et dans l'esprit de celle-ci, ce numéro a été diffusé gratuitement à 500 exemplaires.

Dernier exemple, la contribution de l'artiste au numéro 10/11 de la revue *The Dumb Ox* (1980). Dans une sorte de collage, Carolee Schneemann répond en images (assez vivement, joyeusement et avec causticité) à des sollicitations écrites (émanant d'une galerie, d'un professeur, d'un étudiant...). La première est celle des éditeurs invités pour ce numéro – Allan Kaprow et Paul McCarthy : *Nous aimerais que chaque artiste nous procure à la fois textes et illustrations. Nous voulons que ces éléments témoignent de votre travail dans l'art de la performance ou de l'«action art».* Ces éléments pourraient être utilisés de façon à ce que le lecteur en tire la juste compréhension de ce qui se passe dans une performance, un *happening*, un «event», un concert, une «action», etc.

A-B-C – We Print Anything – In The Cards⁵ est, à l'origine, un ensemble de textes et de photographies réunis par Carolee Schneemann en 1976 pour une performance⁶. 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 éditée, 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 la voir et à la lire on comprend vite que c'est une œuvre (imprimée!) majeure, centrale y-compris dans – ou à cause de – ses relations, imbrications et échos à l'œuvre de l'artiste. Au plus proche de ses performances, et de ses films, en particulier, me semble-t-il, du film *Fuses*.⁷

Michael Gibbs note 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»».⁸

A-B-C est à la fois rigoureusement construit et ouvert à toutes les lectures possibles quand l'ordre établi des cartes est bouleversé – ce qui permet le rangement dans une boîte, forme ouverte.

Le lecteur peut créer son propre cheminement. A-B-C est un vaste roman («discontinu» dit-elle) 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...) ; le corps nu de l'artiste ; 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.

Carolee Schneemann dans un entretien avec Kathleen Wentrack (21 septembre 2001). Traduction dm, voir *supra* note 5.

Peu souvent montré A-B-C l'est au Cdla grâce à un prêt du Musée d'art moderne de Saint-Etienne métropole.

Sont ajoutées dans l'exposition – en quelque sorte pour donner à apprêhender le «génie de l'époque» (comme on parle du «génie des lieux») – les premières éditions de Dick Higgins, qu'il diffuse lui-même sous forme d'envois postaux au tout début des années 1960 (poèmes, partitions, pièces de théâtre dont *The Tart, or Miss America*) ; *100 BOOTS* de Eleonor Antin, suite de cartes postales à laquelle fait référence Carolee Schneemann dans le texte *Une veillée pour Ken Dewey* ; ainsi que quelques-unes des dix-sept livraisons de la revue *Caterpillar* (éditée par Clayton Eshleman à New York entre 1967 et 1973) avec des contributions de Jerome Rothenberg et David Antin (qui par ailleurs sont les éditeurs de la revue *some / thing*), Dick Higgins, James Tenney, Stan Brakhage...

Deux pièces sonores de Carolee Schneemann sont également diffusées : *Mother Lexicon* (1981) et *Look What The Cat Dragged In* (1988).

Didier Mathieu, septembre 2013.

1 – Malheureusement deux publications qui regroupent ses écrits *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects (Writing Art)* Cambridge - Massachusetts, The MIT Press, 2003 et *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, Kingston, McPherson & Company, 1997 (deuxième édition, la première 1979) ne sont pas traduites en français. Nous sommes heureux de donner à lire pour la première fois en français certains de ses textes (trop peu !).

2 – Alors augmenté de lettres, textes théoriques, illustrations, collages, découpes, de dessins préparatoires à des performances, d'une bande-dessinée sur une performance pour le Fluxus Fluxforum Theatre à Berlin...

3 – Le texte *Parts of a Body House* a des allures de conte, et parfois semble proposer de possibles partitions pour des performances.

4 – Concernant le Judson Dance Theatre, la Judson Gallery et toute l'incroyable activité autour de la Judson Memorial Church à partir de 1962 à New York, on consultera les sites suivants :

http://judson.org/images/judson_House_63_Claes_Oldenburg.pdf

<http://judson.org/judsonpoetstheater>

<http://www.dance-teacher.com/2012/11/judson-dance-theater-2/>

et un entretien avec Carolee Schneemann sur

<http://www.timeout.com/newyork/dance/carolee-schneemann-talks-about-judson-dance-theater>

5 – A propos de A-B-C – We Print Anything – In The Cards on lira avec grand intérêt l'étude de Kathleen Wentrack sur <http://www.artwomen.org/DoubleTrouble/dt-p2.htm>. Ma note concernant A-B-C doit beaucoup à cette étude. 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.

6 – Dans sa forme performance A-B-C a été donné une première fois en novembre 1976 à New York (Franklin Furnace) 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 (et collaborateur de Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes) et au De Appel à Amsterdam. Lors de la performance au De Appel, Carolee Schneemann lisait les cartes devant un écran blanc sur lequel sa silhouette se détachait en noir. À sa droite deux autres écrans sur lesquels apparaissaient d'une part les textes lus et d'autre part des photographies d'elle avec ses amis (pour plus d'informations sur cette performance, voir sur <http://www.deappel.nl/exhibitions/e/76/m/>).

7 – A-B-C – We Print Anything – In The Cards pourrait être en quelque sorte un scénario. L'image s'imprime sur la pellicule comme à la surface du papier. Et les images de Fuses comme celles de A-B-C ont un grain très particulier. Dans la suite des photographies de A-B-C – We Print Anything – In The Cards trois sont répétées deux fois. Une troisième ponctue et rythme la séquence ; image qui fait penser à un écran vide : pas d'image en écho au texte.

8 – Michael Gibbs in :*Everything in the art world exists in order to end up as a book*. Art Communication Edition 6, juillet 1977.

Bibliographie succincte

Carolee Schneemann : Early & Recent Work

Textes : Ted Castle, Frederick Ted, Julia Ballerini.
Kingston - NY, McPherson & Company, 1993.

More Than Meat Joy – Performance Works and Selected Writings
Kingston - NY, McPherson & Company, 1997

Carolee Schneemann. *Imaging Her Erotics: Essays, Interviews, Projects (Writing Art)*
Cambridge - Massachusetts, The MIT Press, 2003.

Carolee Schneemann, Kristine Stiles. *Correspondence Course :An Epistolary History
Of Carolee Schneemann and Her Circle*
Durham, Duke University Press, 2010.

Then and Now. Carolee Schneemann. Œuvres d'histoire
Textes : Stéphane Aquin, Emilie Bouvard, Annabelle Ténèze.
Rochechouart, Musée départemental d'art contemporain ;
Arles, Analogues, Maison d'éditions pour l'art contemporain, 2013.

Prêteurs :

Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole ;
Paule Léon Bisson-Millet – Beilstein ;
Denis Ozanne – Paris ;
Anthony Howell – Londres ;
Emmanuelle Waeckerlé – Londres

Remerciements à :

Carolee Schneemann pour sa chaleureuse et constante attention à ce projet d'exposition ;
Paule-Léon Bisson-Millet ;
Lorand Hegyi, Directeur général du Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole
et Jeanne Brun, Conservatrice responsable du Département des collections ;
Denis Ozanne ;
Anthony Howell ;
Annabelle Ténèze ;

et à Monique Serre, Emmanuelle Waeckerlé, Jean-Marc Berguel.

Carolee Schneemann Une belle vie quotidienne n'est que sa notre façon de mourir et Une veillée pour Ken Dewey in : catalogue fluxshoe, Cullompton (UK) : Beau Geste Press, 1972, pages 84 – 87.

UNE BELLE VIE QUOTIDIENNE N'EST QUE SA NOTRE FAÇON DE MOURIR

Avoir assez de temps pour s'y essayer
de différentes manières avec tous nos amis
très heureux tous ensemble
partageant tout ne pouvant pas garder chaque débordement sur nous de nous ballon
hélium bulles de savon pouvoir aimant sans nom vos visages voix
souffle sans noms nous nous connaissons pour toujours
mon voyage vers la mort cette fête belle et solitaire
les courants coulent et bannir expulser
ceux qui sont trop malades
(peut-être qu'ils font semblant ha! ha!) je suis toujours vraie
ils ne sont plus les bienvenus dans ma vie – ces prétendants de fortune à la fête de la mort.

midi le 16 août 1972

Mercredi 16 août 1972

UNE VEILLÉE POUR KEN DEWEY*

C'est un matin gris normal de milieu de semaine... jour dédié à travailler sur ICES* et à dupliquer des documents pour Tjeerd qui s'en va demain, et dont les achats de PABHB [pour «Parts of The Body House» Book] et d'affiches vont me permettre de payer le vin et les fruits pour la fête que j'ai prévue ce soir... d'acheter des rollers, des diapositives, de la corde... de monter à Belsize et de m'arrêter à la Roundhouse*.

Prendre des vitamines après que Ant et moi-même ayons fini d'avaler notre bol de muesli et fruits : voyons... Je vais prendre ces cinq marrons de levure... et ces deux blancs de calcium... un acérola... et c'est quoi cette capsule rose ? Cela doit être de la vitamine E. Gloups!

Des papiers étalés sur la table, numéros de téléphone prêts... «ready to invade the day by calipher, tele-photo, tele-phono, public transport»...* pouaaah je me sens mal... titubante, des douleurs qui irradient de partout !... Je hurle à Anthony À l'aide, j'ai avalé quelque chose par erreur on dirait de l'acide! C'est parti... je gribouille une note dans mon journal de jeudi «remettre hier à aujourd'hui»... bouger très lentement le plus rapidement possible allongée sur le sol dans les bras d'Anthony une lueur en accordéon aux formes mouvantes fait varier la distance entre ma tête et mes pieds. Sur le visage d'Anthony on peut lire clairement inquiétude amour agacement je pars sans lui (mais je suis avec toi en réalité tu es un ballon dans un ballon immense et je suis dans ton ballon...) et des gens arrivaient pour travailler avec lui sur son projet avec du feu. Décider d'aller faire sa crotte serait une expérience assez intéressante monter à l'étage en flottant (en chemin compte à rebours la robe diaphane de Mitsou imprimée de pétunias disparaît) pour m'installer sur les toilettes, la pièce devient un bateau et chier autant que pour chaque jour de l'année. Cela prend du temps. Anthony me rend visite sur le pas de la porte. Dans la chambre je pense qu'il serait bien de se plonger dans un livre j'en choisis un rouge : MERVEILLES ET MIRACLES DE LA NATURE EN IMAGES.Titre en noir dans un carré or. Deux lys en relief entourés de vrilles noires. Deuxième série de «Science for All» [Science pour tous], Londres 1878 (?)

Le livre s'ouvre sur :VOYAGES AU PAYS DES NUAGES de T. C. Hepworth. «Si une vessie à moitié remplie d'air son ouverture bien fermée, est placée devant un feu, ou soumise à toute autre source de chaleur, elle devient rapidement si pleine à craquer que sa surface en est tendue et dure au toucher. Si la vessie est complètement remplie d'air, il est probable qu'elle explosera bruyamment dès que la chaleur aura atteint son contenu... énorme rire cosmique et enchantement. Caquetant de stupéfaction. Fig.I gravure sur métal sphère brillante en un point. Le compte-gouttes.

(1961 Meyersville NJ le discours préféré de Jim (Tenney) : «Si une bouteille t'aime bien elle t'aime tout autant que n'importe qu'elle autre bouteille. Si ce n'est pas le cas elle ne te changera pas beaucoup.»)

Et sur la page d'en face une belle gravure d'une image que j'ai souvent dessinée dans le passé... La voûte des arbres du cimetière de Bennington, à Arbor dans l'Illinois (des chèvrefeuilles). Donc cette gravure «Fig. 3 – un vignoble à l'Est» deux figures minuscules dans un soupçon de lumière, espace encerclé par d'énormes arches de vigne.

Gravures de la Machine Volante de De Groof, et de la Machine Volante de Leturr. Je lis : «La dernière victime dans ce pays à périr en essayant de voler reste De Groof, voyez en annexe une gravure de sa machine. (Fig. 2). Elle était attachée à un ballon qui s'envola de Cremone Gardens en 1874. A un signal donné, la frêle construction a été détachée de la voiture, avant de s'écrouler et de s'écraser lourdement au sol avec à bord son inventeur malchanceux. La Fig. 3 représente l'appareil à voler conçu par M. Leturr, son invention lui a aussi coûté la vie».

C'était si merveilleux, incroyable... En flottant je redescends avec l'intention de connecter nos machines à parler dans l'espace à ce livre, à mes flux d'énergie. Je m'habille d'un tablier à fleur, de chaussettes roses (rien d'autre), allongée sur le tapis marron, me disant même famille de peaux hâlées s'accordant aux couleurs de nature sous le soleil... c'est agréable, du blanc sauf ce soleil grouillant de larves... j'ai réussi à passer deux longs coups de fil. Le premier à Felipe Ehrenberg dans le Devon, le deuxième à David Cockshead à Londres. Je leur ai lu à tous deux des passages de ce livre ; j'ai dit à Felipe : «ce livre est fantastique il existe en lui-même». Il a dit «oui, tous les livres existent en eux-même». J'ai dit : «Ils étaient obsédés par l'idée de voler et ils n'y arrivaient pas». J'ai lu des extraits : «la pression atmosphérique recroquevillait complètement les ballons fatigués... coquilles d'oeufs... air inflammable ou hydrogène. Docteur Black d'Edimbourg... s'est rué sur cette vapeur nouvelle... les vessies pour s'élever dans les airs... le papier de nature poreuse... ne pouvait pas retenir le gaz... comme des bulles de savons remplies d'hydrogène... je les ai vues monter vers le plafond... Une vue du pays des nuages et un halo lunaire comme on en voit en cours d'ascension.»

Felipe et David venaient partout avec moi. L'amour dans l'amitié accepter ce qui doit être libéré, pression reconnue aucune personne seule ne peut supporter s'exposer ensemble suivre quelque chose... un cadeau. J'ai enlevé le tablier et les chaussettes, fouillé autour de moi et choisi le t-shirt Kansas City blanc de Max et un bikini de satin blanc que je n'avais jamais vu. Habilée correctement, je me glisse dans l'atelier d'Anthony... un homme y est assis – j'attrape des feuilles de papier blanc et je retourne en haut avec une pile de stylos de couleurs. Renverse la table à repasser et la pose sur son derrière de façon à ce qu'elle ressemble un peu à une pierre de Stonehenge, recouverte d'une serviette orange. J'y fixe une large feuille de papier. A l'attention des amis qui venaient ce soir j'écrivais : USA JOYEUX ANNIVERSAIRE (LA MORT CONSISTANT A IDENTIFIER VOS AMIS ET CE QU'ils ONT FAIT PARTOUT ENCORE) ensuite j'ai dessiné un tableau à compléter

RECHERCHE (invité) BOTTES DE A
Une rangée de chaussures d'Anthony, les bottes sont alignées devant la table à repasser.

Cet agencement est un hommage à la série de cartes postales de Eleonor 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... La clarté à multiples facettes les simultanéités maintenant refoulées au loin à part les mots et quelques renversements joyeux, le flegme apparut alors et la vie étant un moyen de trouver un chemin vers la mort qui permettrait le flux constant de certaines énergies de la conscience, celles d'un espace de travail partagé, du respect de la chair nous ici étant ceux qui ont laissé traces égratignures actions concepts afin de connecter disperser faire circuler à nouveau voyages aux pays des nuages

Et la table à repasser devenue liste d'invités étant un hommage à l'amour pour Anthony, et Jim Tenney dans le passé/présent ; sa sœur JoAnn pour la première fois à Londres ; et les compositeurs de Californie ici pour ICES, Wolfgang Stoerchle, Daniel Lentz amis de Jim qui n'avaient jamais rencontré sa sœur ; et Victor Herbert «interstice», le lien voyageur entre nous tous à travers qui nous avons rencontré Thom Keyes, mais aussi Johnny Byrne et Jenny Fabian qui est amie avec Penny Slinger avec qui j'ai travaillé sur «Picasso play Little Girls», et Stephan Schenck l'ami de Jenny, et Cyrelle Forman qui a travaillé et aimé dans notre espace (Philip Corner) et qui est tombée malade à Istanbul et s'est arrêtée à Londres et nous a trouvés tous ensemble et Tjeerd Deelstra de Delft qui m'a appelé le même jour où je lui ai envoyé un message puisque Felipe et David Mayor lui avaient parlé du livre «Parts of a Body House» [Pièces d'un Corps Maison] et il en a acheté un exemplaire avec cet argent j'ai acheté le vin et les fruits. Ou encore le premier concert inaugural de ICES, Cage (et Legaran Hiller – qui était le prof de son électronique de Jim à l'université d'Illinois, dont la femme Liz Hiller me fit connaître Artaud – 1969 [1959, c'est Carolee Schneemann qui corrige] – ce qui a provoqué la transformation de ma pratique de la peinture en théâtre

et environnement cinématique total) ; ce concert le clavecin qui emplissait tout l'espace de la Roundhouse* (qui était toujours un de mes corps-maisons puisqu'il en a fait vibrer chaque centimètre – Happening pour «Dialectics of Liberation» 1967 alors que je ne pensais pas qu'un jour j'habiterais à Londres puis dirigerais le festival multimedia «Chicago festival of life» 1970 une énorme explosion passionnée dépassant l'engagement politique quand Sam Cutler a joué «sangria» pour mille âmes la mienne en premier et les techniciens et tout le monde est venu – C'est Victor qui était à l'origine de toute cette incroyable énergie – pas l'acide ! Là-bas nous allions et venions au son du clavecin retrouvant des gens que j'avais aimés avec qui j'avais souvent partagé des moments hallucinés cette fois-ci parmi la foule qui était paradis et enfer mélangés ou purgatoire «amulatoire» ambulatoire... David et John...! Ainsi hier soir, les onze amis sont allés chacun à leur tour vers la table à repasser et comme sous acide lu et écrit leurs noms... quelques idées sur «boots», imaginé qu'ils sont allés «vers» un autre «depuis» un autre reliant ainsi tous les liens possibles puis ils sont tous rentrés chez eux.

A deux heures Anthony et moi au lit.... les chats à nos pieds, Kitch, Bathsheba... le téléphone sonne. la voix inimitable incroyable taverne le combiné ! «ALLO ? CAROLEE ? C'EST CHARLOTTE !» Charlotte Moorman. Long et compliqué elle va venir à ICES après la pensée tourbillonnante ou pas de Harvey Matusow (et Anna Lockwood)... très compliqué bien sûr ma chère étoile petite ma folle chère... et elle dit que non elle est vraiment désolée que Joe Jones ait la tremblote à force de boire autant... et elle est tellement désolée que KEN DEWEY soit mort. Mercredi de la semaine dernière... le 9 août... dans son avion... le brouillard... entre Peterborough et Bridgehampton... mon ami mon amant mon magicien dans «Queen's Dog» [Le chien de la Reine] mon voisin à New Paltz mon compagnon de rencontre qui devait toujours être là avec Lill, dans notre pays dans notre pays des nuages joyeux anniversaire la mort consistant à trouver ses amis et ce qu'ils ont fait partout partout

«et s'écrasa au sol avec son inventeur malchanceux» (à l'endroit du mot recherche il a été écrit : BOTTEs : sandales marrons sandales sacrées chatte et ciel nuage à minuit empreintes de pas dans le sable j'y suis entrée sanglée)

Ken Dewey a tout commencé avec nous Paul Blackburn apparut dans la cuisine le mois dernier, et dit «si quelques-uns des nôtres viennent ici, dis-leurs que j'ai préparé quelque chose de drôle.».

Traduction et notes : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu - Cdla

* Né en 1934 à Chicago, Ken Dewey fait des études d'écriture théâtrale à l'université Colombia dans la classe de Theodore Apstein. Parallèlement il se confronte aux arts visuels dans la classe de sculpture d'Oronzo Mandarelli. Diplômé en 1959 il part s'installer à San Francisco où il prend des cours de mime et de danse et devient assistant à la direction de l'«Actor's Workshop». C'est aussi une période d'écriture : théâtre, récits, poèmes. Il découvre le Happening en 1961 en voyant la «pièce» de Robert Whitman *American Moon*. Considérant que la scène du théâtre est un cadre trop contraignant, Ken Dewey va développer ses propres conceptions en utilisant le terme «Action Theatre» en référence directe à l'«Action Painting». Dans les années 1963-64 il séjourne en Europe où il crée de nombreux «events» (performances musicales, pièces théâtrales, happenings...) en Croatie, Angleterre, Finlande, France, Italie, Suède et au Danemark. Sa pièce *The Gift* de 1962 (musique : Terry Riley) est donnée à Paris en 1963 avec Terry Riley et le trompettiste de jazz Chet Baker dans un «environnement» sculptural de Jerry Walters. Ce n'est qu'en 1965 que sa pièce *Without & Within* est donnée à New York à la Palm Garden Ballroom. En 1966 il rejoint l'équipe du New York State Council on the Arts (NYSCA) en tant que directeur du programme de développement et directeur de recherche. Sa position lui permet de réaliser d'ambitieux projets tel le «Intermedia '68», exposition itinérante avec Allan Kaprow, Terry Riley, Carolee Schneemann et lui-même. Ken Dewey meurt dans un accident d'avion en 1972. Ses archives sont conservées et consultables à la New York Public Library.

Bibliographie : Barbara Moore *Action Theatre :The happenings of Ken Dewey*, Franklin Furnace Archive, New York, 1987.

*A Londres, ancien entrepôt des chemins de fer devenu salle de concerts et des arts de la scène, célèbre depuis 1964.

* Si peu traduisible, nous avons préféré garder cette phrase dans sa forme originale. A ce propos, nous avons sollicité Carolee Schneemann et nous vous donnons à lire sa réponse : [it] «refers to some contemporary militaristic action, which is not explicitly named. I would have to look at London newspapers from Wednesday the 16th of August to see what incursions the United States was undertaking. This little sentence seems to refer to surveillance and the systems of spying on draft resistors and persons enacting political dissent.»

Cela parle certaines interventions militaires du moment, pas explicitement nommées. Il me faudrait rechercher dans les journaux londoniens du mercredi 16 août pour vérifier quelles manœuvres menaient [à l'époque] les USA. Il me semble que cette petite phrase fait référence aux systèmes de surveillance et d'espionnage envers les objecteurs de conscience et toute autre personne engagée dans la lutte politique.

* ICES est l'acronyme de International Carnival of Experimental Sound, festival conçu par Harvey Matusow (1926-2002). l'ICES a réuni durant deux semaines, à la Roundhouse, à Londres en août 1972 plus de trois cents artistes internationaux œuvrant au croisement des arts visuels, musicaux ou sonores et de la performance. Harvey Matusow avait donné pour thèmes à ce festival le mythe, la «folie magique» et le mysticisme.

* Eleanor Antin quitte New York en 1968 et s'installe à Solana Beach en Californie. Elle fait paraître – et diffuse par la poste – entre 1971 et 1973 *100 boots*, une suite de 51 cartes postales . «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 feuillets ? 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. Une nuit, mon héros m'est apparu en rêve : «*100 boots Facing the Sea*» [*100 bottes face à la mer*]. Le lendemain, je suis allée dans un surplus de la marine nationale et j'ai acheté cent bottes en caoutchouc noir. Elles n'avaient rien de spécial : c'était juste de grandes bottes en caoutchouc noir toutes simples. Comment aurais-je pu deviner alors qu'elles allaient entrer dans ma vie et la changer pour toujours? J'ai établi une liste d'environ un millier de noms – artistes, danseurs, écrivains, musiciens, critiques, responsables de musées, de galeries, d'universités, de bibliothèques, ainsi que quelques malheureux spectateurs. Heureusement pour mon portefeuille, la plupart étaient aux Etats-Unis, mais il y en avait aussi quelques-uns au Canada, en Amérique du Sud et en Europe. Il fallait que quelqu'un prenne des images pour mon projet d'envois. J'ai appelé mon grand ami le photographe Philippe (Phel) Steinmetz, et nous avons transporté «*100 boots*» jusqu'à la plage pour lui faire voir la mer. Nous l'avons promené au marché, à la banque et à l'église. Il a montré l'aisance du parfait banlieusard. Mais parfois au coin d'une rue qui ne menait nulle part, il perdait patience. Il s'est mis à ronger son frein et, un jour, ignorant un panneau «défense d'entrer», il a enjambé la chaîne d'une clôture qui protégeait un transformateur de courant. Il avait commis son premier délit et dut partir en cavale. Il est monté dans une vieille Ford Falcon.»

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 ici une composition de John Cage et Lejaren Hiller, *HPSCHD* (pour «harpsichord»), pièce pour clavecins et sons générés par ordinateur écrite entre 1967 et 1969 et donnée pour la première fois à l'université de l'Illinois à Urbana-Champaign le 16 mai 1969.

Carolee Schneemann *Parts of a Body House [Pièces du Corps Maison]*
in : Caterpillar n° 3/4, New York : Clayton Eshleman éditeur, 1968. Pages 190 – 194

Entrée et Sortie : La Pièce des Manteaux.

Quiconque apporte un manteau est admis dans les Pièces du Corps Maison. Le manteau est suspendu à l'un d'une innombrable série de porte-manteaux. En partant chacun repart avec un manteau *mais pas* celui qu'il a apporté.

Quand vous entrez dans le Corps Maison vous marchez du Sud au Nord pendant longtemps ; vous arrivez à une structure circulaire ouverte - un escalier fait de côtes lisses d'un blanc brillant. Vous verrez traîner jusqu'à terre une épaisse corde à noeuds faite de cheveux noirs. L'espace circulaire est devenu sombre. Enlevez vos vêtements, laissez-les là. Hissez-vous le long de la corde ; les cheveux se répandent pour devenir un tapis sur lequel vous rampez. Cela vous a conduit à la Maison du Chat située quelque part à l'arrière des yeux de la maison.

La Maison du Chat est une petite pièce entièrement remplie de chats. Ils ont leur entrée particulière, petite porte qui leur permet d'entrer et sortir à leur guise. S'allonger parmi les chats les chats vous embrassent vous caressent, se frottent contre vous, marchent, dorment, se retournent doucement sur votre corps, quelques-uns pétrissent vos cheveux votre ventre reniflent votre menton vos oreilles votre cuisse vos aisselles votre sexe des dizaines de corps poilus de poids différents différents au toucher vous marchent dessus, se frottent à vous, vous lèchent les yeux des chats clignotent vibration et murmure de leur ronronnement une queue est contre votre cou les yeux des chats lancent des éclairs.

66/67

Quand vous quittez la Maison du chat vous pénétrez dans une salle de bain, à l'arrière de la tête du Corps Maison.

1. un après-midi d'orage. Un chat nage dans la baignoire. Au fond de la baignoire il y a une grande peinture à l'huile, froissée et brûlée, des nus. Le chat longtemps fait trempette et nage. Vous vous asseyez sur les toilettes regardez. Il faut laisser rentrer un peu de la tempête. Vous allez chercher les chaises et les empilez dans la salle de bain. Il vous faudra vous mettre dans la baignoire pour arriver à les faire toutes rentrer. Escalader et empiler les chaises jusqu'à ce qu'elles touchent le plafond. Rester dans la baignoire parmi les chaises. Prendre le chat tout mouillé et danser bleu pluie bleue lumière bleue.

2/57

2. nuit d'hiver. Entrez dans la baignoire – pleine d'eau bien chaude et de bulles parfumées au pin – avec quelqu'un que vous aimez. Faites l'amour dans l'eau. La seule lumière est celle bleu-noir de la nuit, éclairs dorés et bleus. Un chat vient se tremper dans la baignoire. Il barbote et éternue, sa fourrure trempée. Puis le chat s'assoit sur le rebord de la baignoire vous regarde dans l'eau sombre. De cela un film est fait.

3/57

Marchant vers le Sud vous arriverez à la Chambre de Poumons. De vastes, transparents, miroitants poumons écartelés à des hauteurs et des angles différents d'un espace infini, comme s'ils flottaient dans l'air. Le mieux est de traverser cette sorte de réseau que sont les poumons en avançant à quatre pattes, crapahutant à travers la membrane étirée. Au centre d'un poumon vous pouvez sauter et retomber comme sur un trampoline. Plein de gens rampent tout autour ; d'autres se sont roulés en boule, endormis dans les poumons ; d'autres encore se tiennent par la main et rebondissent d'un poumon à l'autre. Les poumons transparents sont luminescents, seule source de lumière créant cet espace.

Un saut dans le noir depuis un des poumons situé à gauche : rapide chute et atterrissage soudain dans la Chambre du Coeur / la Chambre du Vagin. De grands murs arrondis et plissés doux veloutés chauds humides palpitent délicatement. Tout votre corps est comprimé de bas en haut ; entre deux pulsations vous pouvez grimper vous aidant des plis. Chaque repli que vous touchez émet un éclat de lumière de couleur vive. Ça glisse, les murs de muscles se gonflent, se contractent, vous poussent légèrement vers le haut ou vers le bas. Vous vous assoupiriez peut-être dans cet étrange balancement. Seulement une ou deux personnes en même temps dans cette chambre. Quand vous êtes prêt commencez à ramper tête la première en poussant entre chaque contraction. Sortie. Vous arrivez dans le Palais de Glace où vous sont remis des patins à glace. C'est tout simplement un grand étang

intérieur gelé sur lequel tout le monde patine. On entend de bons vieux airs de musique de patinoire. Un kiosque vend des hot-dogs et du café.

La sortie du Palais de Glace est un court chemin péristaltique : une sorte d'œsophage/d'intestin. Juste assez de place pour se tenir les mains calées contre les parois. Vous êtes rapidement propulsé en avant. Odeur infecte presque insupportable. Aucune lumière. Vous allez être éjecté soit vers la Chambre du Foie soit vers la Chambre des Terminaisons Nerveuses.

La Chambre du Foie est sculpturale : des morceaux de substance ressemblant à du foie (polyuréthane de couleur marron), d'environ trois mètres soixante de long, sont empilés en une structure de vallons qui se chevauchent. Près de ruisseaux des paniers plein de provisions et des cruches ont été coincés sous des cavités. Tous vos amis sont là pour pique-niquer. Une agréable lumière dorée rayonne, il y a l'odeur de la mer. Les gens grimpent sur les foies qui sont jolis et spongieux, s'assoyent sur les parties qui affleurent, les bords, et se partagent nourritures et boissons. Au sommet des collines il y a une machine longue et étroite qui quand on la tapote, délivre une certaine longueur de couverture mousseuse et marron. Ces couvertures se dissolvent lentement et disparaissent. Des danses, des discussions, des chants ; et arpenter et sommeil amoureux et intime dans des crevasses plus reculées.

La Chambre des Terminaisons Nerveuses évolue à la manière d'un milieu d'énergie fluide qui s'autogénère et s'autodétruit grâce à des éléments actifs :

FLUX ORGASMIQUE JARDINAGE BIOLOGIQUE ÉLECTROCULTURE DES OISEAUX ACIDE TECHNOLOGIE JOYEUSE PERCEPTION EXTRA-SENSORIELLE PROTECTION DES ANIMAUX ET DE LA NATURE SAUVAGE LENNIE BRUCE «BLACK POWER» BACH LES BEATLES LE CHANTANIMAL LA SYNESTHÉSIE LA KINESTHÉSIE Échange physique extatique. Les participants choisiront librement : musique, bruit, lumières, saisons, étoiles, galaxies, vents, couleurs, activations photocellulaires, courts-circuits, diapositives, films, rayons laser, feux de trafic, poussière, sable, boue, graisse, poudre, animaux familiers, tissus, thyristors*, eau, feu... cordes, balançoires, échelles, odeurs, senteurs, bois, clous, marteaux, scies, burins, arbres, arbustes, fleurs, costumes... ils acceptent seulement que leurs choix puissent exister simultanément et à proximité de ceux des autres dans un même continuum spatiotemporel.

Les participants pourront choisir leur matériel à l'avance ; ils peuvent aussi aménager ou animer une partie de l'espace avec du matériel trouvé ou en se servant de circuits électroniques préglés/programmés – composants sensoriels créés par des programmes informatiques. Le «matériel trouvé» peut être utilisé de toutes les façons possibles et imaginables, seul ou en collaboration. Information sensorielle maximale et situations physiques étranges et soudaines provoqueront des actions sur l'évolution des participations. Pendant qu'ils modèlent et remodèlent l'environnement les gens sont bombardés, «chargés». Bouchons d'oreilles, masques pour les yeux, parfum, petites lampes, morceaux de caoutchouc mousse seront à disposition pour dissiper les conflits environnementaux – pour apporter une tranquilité complète en cas d'envie de repos ou de jeux intimes.

LSD, DMT, cannabis, boissons alcoolisées, champignons, vitamines, nourritures bizarres ou habituelles seront à disposition. Afin de faciliter les échanges entre l'intérieur et l'extérieur la Chambre des Terminaisons Nerveuses sera sise dans une bulle transparente au milieu des bois, paysage réel et paysage fantastique.

Enfin, une banque de mémoire sera à la disposition de tous, laquelle permettra à tout un chacun de livrer le chemin de ses expériences à ceux qui souhaitent aller là où ils ont été. (Mon idée de banque de mémoire est décrite dans la revue anglaise *Icteric**.)

La Chambre des Jeux Génitaux. Au centre du Corps Maison (peut-être choisi à la place de la Chambre de la Guérilla des Boyaux).

Un grand espace incurvé entièrement rempli de pénis, testicules, mamelons, clitoris, grandes lèvres, petites lèvres, vagins et trous de culs plus grands que nature et merveilleusement modelés. Ils sont comme dans la vie variés dans les détails : couleur, senteur et humidité ; fabriqués dans un matériau ressemblant à de la chair ils recouvrent entièrement les sols, les murs, le plafond. Ils sont électriquement chargés et quand on les manipule correctement ils subissent des transformations comme dans la vraie vie et quand ils sont touchés ils réagissent au toucher, submergent celui qui les touche d'extrêmes sensations qu'eux-mêmes peuvent ressentir. Les parties génitales sont arrangées de façon à ce que l'on puisse grimper et se balancer dessus, les chevaucher, courir et sauter parmi elles – tout en recevant continuellement un exaltant courant électrique. C'est une mise un démarrage, un décollage, une ouverture et une poursuite une parade une romance/un attrait enivrant (toutes les formes de

violence ne sont pas destructrices) des choses en mousse comme flux d'énergie deviennent mouvements pour un temps puis changent de couleur de texture selon la nécessité physique et l'urgence : Une Vision. Dans son propre temps, sur sa propre voie avec l'autre, personne ne peut deviner quel effet produira sur eux cette chambre et quel effet ils produiront sur cette chambre (après le plaisir la connaissance). Une structure complexe pour être seul, une autre ailleurs pour être dans la foule, aucune interférence ou collaboration, de nouveaux modes de jeux et amour réciproques, chahut électrique, harmonie, folles rencontres tout est possible.

La Chambre des Cheveux et des Doigts. Un endroit pour se reposer après la Chambre des Terminaisons Nerveuses ou après la La Chambre des Jeux Génitaux. Un grenier rempli de lits, de chaises, de grands sofas surdimensionnés, douces formes de doigts, recouverts de toiles faites de touffes de cheveux (différents touchers, couleurs, odeurs) ; un labyrinthe minuscule où on peut toujours aller s'étendre, sommeil bestial, blotti contre les doigt-sofas sous un tapis de cheveux chauds. Silence. Un petit vent chaud. Pénombre éternelle.

10/67

La Chambre des Reins. Dans la Chambre des Reins les gens viennent pour discuter de la révolution – c'est-à-dire des changements et des transformations nécessaires dans politiques répressives, qui exploitent, divisent et sont négatives humainement. C'est un banal espace à l'extérieur (une sorte de vague paysage abrité) ; lumière du jour ; tout près coule une rivière de bile d'un vert luminescent. Il y a là trois grands reins sur lesquels on peut s'assoir, ils sont en pierre ; sur une rive herbeuse ils forment un demi-cercle.

En face de la rivière de bile se trouve une longue étendue de jungle, de forêt dans laquelle il y a quatre pâtes de maisons, des installations militaires et un port. Ce complexe immobilier est appelé «le Boyau». Les gens viennent dans le Boyau pour effectuer divers entraînements à la guérilla qui peuvent durer quelques heures à plusieurs mois. Théâtre-vie-guérilla fait de : vie solitaire, vie confinée à deux, d'amour, de disputes – comment construire et choisir ensemble, comment s'acquitter des tâches (quotidiennes), trouver et gérer nourriture et eau, cuisiner sans foyer, coudre, donner les premiers soins ; sauter, passer par-dessus les obstacles, rampant pendant des heures, escalader des murs, courir, porter et soulever des corps, randonnées de nuit comme de jour ; grimper aux arbres, se cacher, poser des pièges, dormir sous la feuillée dans la boue et le sable etc. Dans un milieu sans cesse imprévisible – et en utilisant des matériaux trouvés, votre savoir faire sera mis à l'épreuve ; faire des pièges, des explosifs rudimentaires, des cordes à noeuds, vous devrez essayer de bloquer des routes, l'accès aux immeubles et au port.

Dans le labyrinthe du Boyau les gens organisent des réconciliations en cas de séparations, des fêtes autour du feu, des danses avant de se lancer dans des tâches difficiles, des séances de divination en regardant les étoiles, du jardinage, des amours qui dureront un instant ou des années. Dans un espace à découvert ils peuvent développer des méthodes d'auto-défense ; camouflage, masques, déguisements, jeux de rôle... Ils établiront un langage de communication non verbale utilisant signaux de feu et de lumière, marquages et indices fabriqués ou trouvés dans le paysage, et une communication basée sur la reconnaissance mutuelle des énergies du corps. Les effets spéciaux et certaine relation physique entre les gens et les matériaux seront contrôlés depuis la Chambre des Terminaisons Nerveuses et pourront être adaptés à certaines des activités propres au Boyau.

Traduction et notes : Didier Mathieu, Emmanuelle Waeckerlé - Cdla

* En anglais «SCR» (Silicone Controlled Rectifier).

* *Icteric* éditée par David & Stuart Wise à Newcastle entre 1966 et 1967.

Carolee Schneemann MEAT JOY

in : *some / thing* n° 2, New York : Hawk's well Press – David Antin & Jerome Rothenberg éditeurs, 1965. Pages 30 – 45.

MEAT JOY : SYNOPSIS

2 hommes «latéraux» / 2 femmes «latérales»
un homme «central» / une femme «centrale»
un homme «indépendant» / une femme «indépendante»
une servante

Prologue. Une longue table. Tous s'habillent et se maquillent pendant que le public s'installe.
(Son : commentaires sur Meat Joy – Cassette de leçons de Français). 20 minutes.

La table de maquillage est débarassée. Les hommes «latéraux» montent au balcon. Les femmes «latérales» s'allongent au milieu des spectateurs. Petite lampe de travail. Bruits de travail. Retour au noir complet.

(Bande son mise en route : bruits de la rue de Seine entrecoupés de Rock & Roll). Depuis le balcon les hommes «latéraux» jettent des feuilles de plastique sur la scène. Lente chute de morceaux de papiers sur le bûcher central.

L'homme «central» et la femme «centrale» commencent une marche «déshabillatoire» en partant de dessous le balcon.

Les hommes «latéraux» descendent du balcon par une échelle ou une corde. Rapidement, naturellement, ils se dirigent vers les femmes «latérales» qui sont dans le public, les prennent par les pieds et les traînent de l'autre côté de la pile de papier.

Paquet de corps. Les hommes «latéraux» transforment lentement et délibérément les femmes «latérales» en paquets de corps. Ils les attachent avec une corde. Ils s'éloignent, se retournent, se mettent à courir vers les paquets en faisant de grands cercles. Plusieurs tentatives de vitesse maximale, puis ils se glissent au sol sur le flan, prennent les filles dans leurs bras et tous roulent ensemble. La femme «indépendante» entre et sort avec un matelas. S'installe à la droite du bûcher derrière le paquet de corps.

Retour au noir

Femme «centrale» invisible sous la pile de papier. Homme «central» dans le public. Hommes «latéraux» et femmes «latérales» restent au sol – repos.

Faisceau de lumière dorée

Les hommes «latéraux» portent les femmes «latérales» vers le centre du bûcher. Les femmes «latérales» sur le dos, jambes repliées contre leur poitrine, sont rapidement recouvertes de papiers provenant d'un grand tas. Quand elles sont complètement ensevelies les hommes «latéraux» se précipitent vers le grand tas de papier, cherchent les pieds de la femme «centrale» les sortent du tas en tirant, jusqu'à ce que ses jambes soient tendues en l'air. Ils amassent du papier contre ses hanches. S'ensuit une danse de jambes. Les hommes sont autour du tas, frappant violemment les papiers dispersés en les ramenant vers le centre. Ils retournent vers leurs partenaires et répétent les mêmes actions. Les hommes «latéraux» restent là regardant les jambes des femmes ; ils enlèvent impulsivement leurs sous-vêtements et se jettent dans le tas. Sur le dos, jambes en l'air – mélange de jambes.

L'homme «indépendant» quitte le public se dirige vers la femme «indépendante». Lui demande très poliment s'il peut se joindre à elle. Elle est sur son matelas, entourée d'oreillers, d'un service à thé, de magazines, de gâteaux, de livres. Elle porte un kimono. L'invite à la rejoindre. Il enlève soigneusement veste, cravate, chaussures, pantalon et va sur le matelas.

L'homme «central» a quitté le public s'est dirigé vers la femme «centrale». Vite il lui attrape les jambes et la tire hors du bûcher, dans un flot de papier : la soulève avec maladresse... traverse la scène, la laisse tomber. Ses bras à elle sont légèrement en l'air, il lui attrape la main et la porte dans les airs. Puis il la secoue jusqu'à ce qu'ils tombent sur la table.

Les hommes «latéraux» se dégagent de la pile de jambes. S'éloignent en courant pour mieux replonger dans la pile, par dessus les femmes, et recommencent.

Amour, Pigment, Echange, Mélange. L'homme «central» renversé sur le dos, la femme «centrale» sur lui. Elle se glisse sous la table, pour attraper pinceaux et bols de peinture. Lentement, elle peint son visage, puis sa poitrine, ses bras, son sexe, ses cuisses, ses pieds. Il se relève, lui prend un de ses pinceaux, puis peint son visage, etc... mélange de corps et de peinture fraîche. De plus en plus vite, en se déplaçant sur toute la scène.

Retour au noir. Silence.

Une servante s'éclairant avec une lampe de poche ramasse les pinceaux, les bols de peinture, et recouvre le sol de feuilles de plastique. Les femmes s'allongent sous les feuilles. Les hommes entrent avec des torches attachées à de longues cordes. Le couple «indépendant» toujours au lit se recouvre de feuilles de plastique.

Séquence de jeux de lumière. Les hommes dessinent de grandes courbes avec les torches attachées aux cordes, lentement. Ils marchent, se regardent. Les cercles de lumière se font plus rapides, révèlent des corps. Variations. Séquence de flashes lumineux. Ils se laissent tomber au sol. Se mettent en position de danger. Les femmes commencent à faire des mouvements angulaires lents sous le plastique, le couple aussi. Bruissements dans l'obscurité. Les hommes s'agitent sur la scène à la recherche des femmes. Rythme décroissant. Les lumières s'éteignent, se rallument, s'éteignent, se rallument.

Lumière au centre.

L'impossible Rosette. Les hommes rassemblent les femmes en cercle. Une suite de tentatives pour transformer les femmes en objets statiques puis en mouvement puis en formes mouvantes : liant leurs bras, attachant leurs jambes. Ils les allongent, les assoient, les mettent sur le dos et chaque tentative de les déplacer comme si elles étaient un «corps» solide échoue, elles s'affaissent, se laissent tomber, rouler, sont écrasées etc. Ils crient tous des ordres, des conseils, se plaignent. Tous s'écroulent en tas.

La servante porte un énorme plateau rempli de poulets crus, de maquereaux, de chapelets de saucisses, et les disperse sur les corps de manière incohérente. Poissons gluants, lourds poulets, hotdogs rebondissants. Les corps réagissent sporadiquement ; en tremblant, tendant les bras, en palpant tout. Réponses différentes selon poissons-viandes-poulets. Exemples : la femme «indépendante» fait des sauts de carpe et glisse au sol comme un poisson, puis saute en l'air, lance des choses, en attrape d'autres, tombe, court. Une femme «latérale» est attaquée par les autres. La femme «centrale» suce du poisson. L'homme «indépendant» dessine les contours du corps d'une femme à l'aide d'un poisson. Tendrement puis sauvagement. Tout est inondé de poissons et de poulets.

Les hommes «latéraux» portent une femme sur la table où elle est rapidement peinte puis ramenée dans le groupe, allongée avec un poulet comme oreiller, proprement. D'autres se frictionnent les uns les autres de poisson et de viande. Un homme apporte des poulets sur la table, les peint, les découpe et disperse les morceaux autour de lui. Une voix demande *Des chapeaux !*. La servante apporte des pinces à cheveux et des attaches en plastique. Les hommes confectionnent pour chaque femme un immense chapeau en plastique, qui recouvre complètement leur chevelure.

Une voix demande *Des seaux de peinture !*. La serveuse apporte de grands seaux de peinture délayée de différentes couleurs et de nombreuses éponges. Les hommes recouvrent les femmes de peinture aussi vite qu'ils le peuvent ; par des caresses, déversant de la peinture sur elles ou en les aspergeant. Les femmes sourient dans un premier temps contentes, puis hurlent et crient, se protégeant, se détournant, essayant de se relever, glissant, tombant. Les hommes soulèvent une femme, l'emportent pendant que la femme «centrale» hurle *Assez ! Assez !*

Noir.

Durée : 60-80 minutes

Acteurs à Paris [1964]*

Femme «centrale» : Carolee Schneemann
Femme «latérale» : Annina Nosei
Femme «latérale» : Danielle Auffrey
Femme «indépendante» : Rita Renoir

Homme «central» : Daniel Pommereulle
Homme «latéral» : Romain Denis
Homme «latéral» : Claude Richard
Homme «indépendant» : Jacques Seiler
Servante : Claudia Hutchins

Acteurs à New York [1964]*

Femme «centrale» : Carolee Schneemann
Femme «latérale» : Irina Posner
Femme «latérale» : Dorothea Rockburne
Femme «indépendante» : Sandra Chew

Homme «central» : James Tenney
Homme «latéral» : Robert D. Cohen
Homme «latéral» : Tom O'Donnell
Homme indépendant : Stanley Gochenour
Servante : Ann Wilson

Séquences sonores et morceaux de Rock & Roll

Blue Suede Shoes – Elvis Presley

Tutti Frutti – Elvis Presley

Anyone Who Had a Heart – Dionne Warwick. Bruits de la rue de Seine. *From Me to You with Love* – The Beatles

Bruits de la rue de Seine. *That's the Way Boys Are* – Lesley Gore

Bruits de la rue de Seine. *Blue Suede Shoes. Tutti Frutti*.

Anyone Who Had a Heart.

From Me to You with Love.

That's the Way Boys Are.

That's the Way Boys Are.

From Me to You with Love.

Bruits de la rue de Seine. *Non ho l'età* – Gigliola Cinquetti. *My Boy Lollipop* – Millie Small.

Maybe I Know – Lesley Gore.

Baby Love – The Supremes. Bruits de la rue de Seine. *Non ho l'età. Bread & Butter* – The Newbeats.

Anyone Who Had a Heart.

That's the Way Boys Are.

I Only Want to Be with You – Dusty Springfield.

Traduction et notes : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu - Cdla

* La performance de groupe *Meat Joy* a été présentée le 29 mai 1964 à l'American Center à Paris dans le cadre du «Festival de la Libre expression» organisé par Jean-Jacques Lebel puis la même année au Dennison Hall de Londres le 8 juin, et à la Judson Memorial Church à New York en novembre.

Commentaire : «Meat Joy» & et le Théâtre cinétique

1962. Les matériaux que j'utilise, pour une peinture ou dans le Théâtre cinétique, échappent à leur contexte utilitaire habituel ; je les détourne, les auscule et développe de possibles relations mutuelles – ces matériaux deviennent dès lors aussi ambigus que les outils dont on se sert communément. Je m'efforce de produire des métaphores sensorielles ; une certaine dramatisation de l'échec et de la reconstruction du mouvement dans le temps et l'espace. Je veux que mon travail soit éternellement renouvelé, qu'il redonne vie au présent, qu'il ne soit plus sur une ligne entre désirs recherchés et craintes anéanties.

Mon Théâtre cinétique favorise une intensification simultanée de tous les sens – une recherche de l'apprehension sous toutes ses formes en de folles juxtapositions. Mes yeux cherchent des formes expressives dans les matériaux que je choisis ; ces formes ont une dimension visuelle kinesthésique ; de la main à l'œil, ce sont les sens qui provoquent certain besoin viscéral... qui aident à un déplacement tactile par lequel l'œil dirige le corps ; une surface imagée qui a autant de dimensions qu'un rêve ou qu'un paysage. Le «regard sur» – l'attention portée aux choses est d'une totale immédiateté qui dans ses moindres recoins use de toutes ses propres qualités. Lignes horizontales, verticales, tensions, torsions, rythmes et couleurs sont autant d'éléments qui aident l'image à demeurer un espace vivant.

Le corps est œil ; les sensations visuelles se propagent dans tout l'organisme. C'est la perception qui propulse tout notre être dans un état d'excitation.

L'intuition est le fruit de l'action créative des sensations sur notre capacité à ressentir ou créer des connections fonctionnelles.

(Nous faisons partie intégrante de la nature et de toutes les formes visibles ou invisibles)

Mouvement du présent immédiat : «l'esprit humain n'est qu'un organe fonctionnel d'investigation, du plasma vivant qui explore son environnement. (W. Reich *Organic Functionalism*, page 291).

1963. Je suis sûre que les sens sont toujours avides de sources d'information maximales ; cela fait du bien à l'œil de s'activer, d'élargir son champ de vision vers des matières complexes, qui ont plus de substance ; les dispositions qui réveillent notre entière sensibilité – en la projetant à la limite du stress – libèrent aussi notre intuition et notre capacité de réaction, augmentant ainsi le niveau de réaction primaire de notre vitalité empathique et kinesthésique. Si le Théâtre cinétique est une extension des possibilités formelles et métaphoriques de la peinture et des «constructions», la façon dont les spectateurs vont comprendre et interpréter les différentes formes de ce Théâtre cinétique, sera toujours en fonction de leurs expériences visuelles antérieures. Les formes variées que prend mon travail – collage, assemblage, Théâtre cinétique, ont toutes le même potentiel à provoquer une expérience sensorielle.

Je suis assez fascinée par l'idée qu'au cours de l'apprentissage, nos meilleures découvertes viennent d'œuvres que l'on trouve souvent au départ «extrêmes» ; qui nous intriguent et sont exigeantes ; qui nous amènent à des expériences qui nous dépassent et en même temps excitent et soutiennent nos efforts. De telles œuvres ont l'art de contenir plus que nous ne pouvons assimiler ; elles gardent ainsi un certain pouvoir d'attraction et de stimulation qui garantit notre attention continue. Nous persévérons avec cette joie étrange et cette agitation à travers lesquelles nous devinons tous les bienfaits inattendus que nous apporte la fréquentation de ces œuvres. Ces «profits» remettent en question, autant qu'ils enrichissent et multiplient, les liens que nous avons déjà établis entre ce que nous ressentons profondément et la façon dont nous l'exprimons.

Tout ce que je perçois est actif à mes yeux. L'énergie contenue dans une surface de peinture (ou de toile, de papier, de verre, de bois...) dépend du temps qu'il faut à l'œil pour identifier et suivre son mouvement et sa direction. Les yeux décrivent l'élaboration des formes... quelque soit le matériau utilisé pour les créer. Une telle lecture d'un objet à deux ou trois dimensions, implique une certaine durée et cette durée dépend du pouvoir communicatif de tous les paramètres visuels en action. Exemple : la plus petite différence discernable entre divers coups de pinceaux sur une toile de Velasquez ou Monet ; ou bien à une plus grande échelle les rythmes qui dirigent notre regard sur une toile de Pollock – ceci même qui devient un ensemble de coups de pinceaux, de traînées, de tâches et autres marques séparées. Le geste même de peindre nous permet d'appréhender l'aspect dimensionnel accru du collage ou des constructions : l'aspect dimensionnel réel de la peinture vue de près comme une surface non plane... comme une géologie de bosses, de crêtes, de lignes et de sutures. Les petits mouvements ambigus de la dimension-en-action nous font entrevoir la vie métaphorique des matériaux eux-mêmes. Une telle ambiguïté rejoint le paradoxal plaisir que suscite en nous les tableaux «classiques» dans lesquels on peut contempler les champs abstraits de couleurs avant même de découvrir l'image du roi Philippe II sur son cheval... ou de la même façon quand dans une cascade de sombres arcades, une envolée de robe nous indique qu'un saint est en pleine ascension (El Greco).

Dans les dernières années, j'ai créé des «events» [événements] et des pièces de théâtre pour danseurs, ayant au préalable créé des environnements. Tous mes sens m'ont amenée naturellement vers un besoin de plus de dimensionnalité dans le temps et dans l'espace. J'ai retrouvé ces notes qui datent de 1960, lorsque je vivais dans l'Illinois :

Tout premiers dessins.

Apprendre, tout est apprendre – la courbe d'une fesse comme une lune poussée vers les nuages. Apprendre se rappeler que l'image ouvre des mondes concrets, sensuels. Il n'y a aucune manipulation. J'ai eu besoin de sauvegarder, de retrouver un commencement ; un regard sans volonté ; présence palpable – émergence de ma propre vision d'un monde libéré de toute détermination expressive, de tout besoin de donner de sa lumière. Des dessins qui datent de l'époque de ma première chambre de la conscience de ses frontières, de ses limites. De tels dessins révélaient des happenings dramatiques ! Avant que je ne sache parler j'ai enregistré les changements de cette première chambre avec des traits de crayons sur d'épaisses tablettes de feuilles. Les drames se développaient dans l'ordre de façon logique ; sur la première page, deux lignes verticales esquissaient une scène, divisant la surface de papier en deux rideaux. Sur la deuxième page : les deux traits verticaux étaient un peu plus écartés l'un de l'autre ; annonçaient dououreusement les prochaines révélations ! A partir de la cinquième page apparaît, derrière le plan des rideaux ouverts, un dessin ressemblant vaguement à une banane – une main ! Au gré des pages tournées rapidement la main grandit de façon erratique à la recherche de son corps. L'action dramatique principale débutait. Les traits de crayons donnaient au corps une certaine personnalité, en connaissaient le caractère. Une autre silhouette se développerait à partir de la ligne dessinée «à droite de la scène» et l'intensité de ces présences augmenterait au fil des pages au rythme de «leur» besoin désespéré de donner libre cours à mon expression. Le désespoir grandissait avec la connaissance de la nature illusoire du soi ; quand une banane main n'était pas, ne pouvait pas devenir le bras complice au bout duquel elle se balancerait ; quand dents serrées crissant sur un crayon à mine de plomb «Je vais souffler, souffler, et votre maison explosera!». Une silhouette pouvait en attaquer une autre dans l'espace ; dans une furieuse excitation le dessin réclamait plus d'espace (tout au long des vingt pages suivantes) et la cadence s'accélérerait avec l'apparition d'une bouche énorme – d'un soleil hésitant, humide, d'une cuvette de WC, d'une tasse de lait – jusqu'à ce que les traits de droite et de gauche se redressent petit à petit à la verticale dans quatre tournées et retournées, jusqu'à ce qu'elles soient refermées.

7 février 1964. Maintenant j'ai une autre idée des rapports qu'entretient Meat Joy avec Artaud, McClure et les boucheries françaises – peut-être que l'utilisation de carcasses en guise de peinture (elle a suinté à travers le plancher de chez Soutine) impliquerait de faire déborder de la scène de grandes quantités de peinture et de tissus de couleurs sombres, qui inonderaient alors tout l'espace utilisable – rendant ainsi l'espace dédié aux artistes et celui dédié aux spectateurs interchangeables. Je vois bien quelques filles dont les gestes sont induits par leur relation corporelle et tactile à un homme et à un tas de tranches de viande. Séquence particulière de collisions et d'étreintes... plus ou moins de contrastes entre les corps... beaucoup d'obscurité. Des lumières portées à la main pointent leurs faisceaux colorés sur les mouvements des corps. (Extrait d'une lettre à Jean-Jacques Lebel.)

Traduction : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu - Cdla

Carolee Schneemann [sans titre]

in : *Performing Arts Journal* vol. II, n° 2, New York, automne 1977, pages 21 – 22,
in : dossier *American Experimental Theatre. Then and Now.*

Ce que l'on considère aujourd'hui comme étant du théâtre expérimental – le théâtre de Malina et Beck Brook, Grotowski, La Mama, Foreman, Wilson, Breuer, Akailaitis, se situe entre les traditions classiques du théâtre dramatique ancré dans le langage, et le travail de ceux d'entre nous, qui à la fin des années 1950 - début des années 1960, ont créé les happenings – «Fluxus», ou comme moi, un «Kinetic Theatre» [Théâtre cinétique]. On oublie souvent que c'est un très petit nombre d'artistes peintres qui sont à l'origine des «happenings» : Kaprow, Dine, Oldenburg, Grooms, Hansen, Whitman, moi-même (et aussi Ken Dewey qui était au départ un poète). J'espère qu'à un moment donné de ce symposium, on discutera de l'influence qu'ont eu sur le théâtre les danseurs du Judson [Dance Theatre]*, en particulier Meredith Monk et Elaine Summer, mais aussi les diverses collaborations et influences entre les artistes Fluxus, les musiciens de Tone Roads [James Tenney, Malcolm Goldstein et Philip Corner], Higgins et Knowles.

L'imagination créatrice des peintres est à l'origine d'un théâtre d'images. Les happenings ont jeté des ponts entre la peinture et l'art multimédia en mélangeant dans une exceptionnelle fusion (et confusion) les scénarios, les partitions musicales [scores], les notations, les séances de répétition, les non-répétitions et autres interventions libres et spontanées. Pour nombre d'entre nous les conventions devaient être renversées, la recherche du risque, de l'imprévisible et l'utilisation du hasard étaient autant de signes avant-coureurs de formes naissantes de revendication sociale contre l'instabilité de notre société.

Nous n'avons jamais fait du «théâtre expérimental américain». Ce qui poussait et motivait les peintres à projeter «l'art de la performance» vers de nouveaux horizons n'était pas la même chose que ce qui motivait les artistes qui avaient grandi avec – et respectaient – une certaine tradition du théâtre. Pour les peintres il n'était pas question de revisiter une certaine pratique du théâtre – nous inventions de nouvelles formes d'expression et d'interaction par rapport au temps, à l'espace et au «public», nous n'avions pas envie d'être «reconnus» ou «découverts» – tout du moins pas dans le monde du théâtre. Au début nous n'avions aucun contact avec la presse, les revues artistiques, les universités, les fondations d'art, ou les institutions théâtrales. Nous nous exprimions à travers l'«action painting», les «actions» dans des environnements non conventionnels, la sculpture, les objets de récupération, les constructions faites à partir de rien, de rêves et de banalité, le langage devenu objet, nous attaquant à tous les tabous de notre société et de sa machine politique. Nous étions en pleine époque des «sit in» et autres formes de protestation contre la conscription obligeant à aller combattre au Viet Nam, de la musique «Acid Rock», du SDS et des Weatherpeople, de The Witches et The Diggers...* époque d'assassinats, de surveillance de notre courrier et de nos conversations téléphoniques... (et aussi de l'éblouissement mythique et glorieux de «l'art héroïque» et de ses fruits cueillis sur nos zones d'ombres...).

Dans mon travail, je m'intéressais particulièrement à la relation entre l'image visuelle et sa perception, tentant de concentrer sur le public l'énergie cinétique créée par le mouvement visuel (jusqu'à en arriver à confier tout l'espace de la performance au public en 1967). Le théâtre cinétique était caractérisé par l'intimité et l'entente tacite entre des «performers» et un public réunis dans des endroits inhabituels. Et aussi par la volonté et le dévouement de «performers» (souvent amateurs) en quête de contrées imaginaires dont la création exigeait un effort physique intense, une réelle discipline dans le mouvement, de la «contact improvisation»* et d'autres manières d'utiliser notre corps qui ne reposaient sur aucune technique existante, du moins aucune que je connaissais. Ces premières œuvres ont été réalisées sans aucun soutien officiel. Tous ceux qui y participaient contribuaient à l'aspect innovant des façons de faire que nous développions ensemble. Du fait de cette énergie étourdissante qui nous projetait dans des territoires de création immenses et inconnus, mes œuvres n'ont jamais été actualisées plus de quatre fois. Le risque, l'audace, l'érotisme, la confiance mutuelle et les transgressions que nous engendrions avaient des implications morales et sociales – et une telle célébration de l'autodétermination et de la fusion dans l'expérience collective, allait à l'encontre des normes répressives sans pour autant céder à la propagande. Les énergies libérées par l'effet d'une sensorialité immédiate étaient perçues comme des outils de découverte accessible à tous. Toutes ces raisons ont fait que mon travail est resté hors des discours critiques ambients.

Traduction et notes : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu - Cdla

* Groupe informel de danseurs qui se produisait à la Judson Memorial Church située dans Greenwich Village à New York entre 1962 et 1964. Très influencés par l'enseignement de Robert Dunn, – musicien qui avait étudié avec John Cage, ils s'opposaient à la théorie et à la pratique de la «Modern dance» de ces années-là.

* SDS – Students for a Democratic Society, organisation créée en 1962. Weatherpeople ou Weathermen, groupe d'activistes issu de la SDS actif à partir de 1969. «The Witches», membres d'un des premiers groupes féministes WITCH (pour Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) dont était proche Carolee Schneemann. The Diggers à la fois groupe d'acteurs pratiquant l'improvisation et communauté d'activistes radicaux basée à San Francisco entre 1967 et 1968. Ils empruntent leur nom à celui d'une communauté de Protestants anglais du milieu du 17e siècle.

* Pratique de danse basée sur le contact et le dialogue improvisé entre des corps en mouvement.

Carolee Schneemann

A-B-C – We Print Anything – In The Cards

- Beuningen : Brummense Uitgeverij Van Luxe Werkjes, 1977. 151 ex.
– 312 + 6 cartes ; 7,7 x 12,2 cm. Textes imprimés sur carton de 3 couleurs (bleu, jaune et rose) et photographies imprimées sur carton blanc.
– Dans 1 boîte à couvercle habillée de tissu bleu, fermée par un ruban de tissu mauve. Sur le couvercle titre et nom d'auteur imprimés en creux en argent.
Coll. Musée d'art moderne de Saint-Etienne Métropole inv. 92.9.89

Carolee Schneemann

Six Stills from «Fuses» [Six photographes du film «Fuses»]

- Précédé d'un commentaire sur *Fuses* par Clayton Eshleman.
in : *Caterpillar* n° 2, New York : Clayton Eshleman éditeur, 1967.
– 8 p. ; 17,8 x 13,8 cm, imprimées en offset n/b. Pages 18 – 25.
– 1 photographie du film imprimé en offset, en bleu, en première page de couverture.

Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 2

Carolee Schneemann

Parts of a Body House

Texte.

- in : *Caterpillar* n° 3/4, New York : Clayton Eshleman éditeur, 1968.
– 5 p. ; 17,8 x 13,8 cm, imprimées en noir. Pages 190 – 194.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 3

Carolee Schneemann

[sans titre]

Photographies.

- in : *Caterpillar* n° 7, New York : Clayton Eshleman éditeur, 1969.
– Première page de couverture.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 6

Carolee Schneemann

Notations (1958-1966)

Texte.

- in : *Caterpillar* n° 8/9, New York : Clayton Eshleman éditeur, 1969.
– 15 p. ; 17,8 x 13,8 cm, imprimées en noir. Pages 30 – 44.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 7

Carolee Schneemann

Meat Joy

Texte.

- in : *some / thing* n° 2, New York : Hawk's well Press – David Antin & Jerome Rothenberg éditeurs, 1965.
– 16 p. ; 21,4 x 14 cm, imprimées en noir. Pages 30 – 45.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

Correspondence Course

Texte et photographies.

- in : *The Dumb Ox* n° 10/11 «Performance Issue», [Los Angeles, James R. Hugunin et Theron Kelley éditeurs, éditeurs invités pour ce numéro : Allan Kaprow et Paul McCarthy, 1980].
– 6 p. ; 27,7 x 21 cm, imprimées en offset n/b. [Pages 20 – 25].
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

Parts of a Body House

Texte.

- in : *Wolf Vostell & Dick Higgins Fantastic Architecture*, [New York] : Someting Else Press, 1969.
– 13 p. ; 20 x 14,3 cm, imprimées en offse n/b. Pages 62, 65 – 72, 77 – 80.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

[sans titre]

Texte.

- in : *Performing Arts Journal* vol. II, n° 2, New York, automne 1977.
– 2 p. ; 21 x 13,5 cm, imprimées en noir. Pages 21 – 22.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

Voyages in Cloudland

- in : catalogue *fluxshoe*, Cullompton (UK) : Beau Geste Press, 1972.
– 2 p. ; 29 x 21 cm imprimées en offset n/b. Pages 84 – 87.
Coll. cdla – inv. n° 027 07 / 1

fluxshoe add end a

Cullompton (UK) : Beau Geste Press, 1972.

- 1 f. ; 20,3 x 32,8 cm imprimée en offset n/b.
Coll. cdla – inv. n° 216 10 / 11

[Carolee Schneemann & James Tenney]

Duet For Sound

- in : *ica bulletin* n° 174, Londres : Institute of Contemporary Arts, 1967. – 1 p. ; 24 x 17 cm, imprimée en n/b. Page 10.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

Inside Codex

- in catalogue : *Performing Objects – Larry Miller, Carolee Schneemann, Ben Porter*, Cincinnati : Contemporary Arts Center, 1993.
– 1 f. ; 42 x 25,5 cm, plié en 2, imprimée en bleu au recto seulement.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

DIVISIONS AND RUBBLE notes

Texte.

- in : *Manipulations*, New York, A Judson Publication, John Hendricks éditeur, 1967. 500 ex.
– 8 p. ; 21,2 x 18 cm, imprimées en noir sur papier jaune orangé.
– 1 f. ; 21,5 x 28 cm, plié en 2, imprimée en noir sur papier blanc.
Manipulations, se présente sous la forme 5 feuillets et 8 cahiers non reliés plus 1 enveloppe imprimés en noir sur papiers de différentes couleurs réunis dans une enveloppe. Contributions (textes, partitions, notes sur les performances, collages) de : John Hendricks, Ralph Ortiz, Bici Hendricks, Jean Toche, Allan Kaprow, Al Hansen, Geoffrey Hendricks, Steve Rose, Carolee Schneemann, Lil Picard, Kate Millet, Nam June Paik, Charlotte Moorman, Jud Yalkut, Ken Jacobs, Takahiro Iimura, Malcolm Goldstein. Édité et distribué gratuitement à l'occasion des 12 soirées *Manipulations*, New York, Judson Gallery, 5 – 22 octobre 1967.
Prêt : Denis Ozanne, Paris.

Carolee Schneemann

Snows, Sequence 4-7 (1967)

Dessin.

- in : *John Cage Notations*, West Glover : Something Else Press, 1969.
– 1 p. ; 22 x 22,5 cm, imprimée en noir. Page 249.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

Recent Work

"Interior Scroll" and "Up To And Including Her Limits"

Photographies.

- in : *Wallpaper* n° 5 & 6, Londres et New York, Richard Bernas, Susan Bovin, David Coxhead, Andrew Eden, Susan Hiller, Anthony Howell, Anthony McCall, Richard Quarrell, Amikam Toren et John Welch éditeurs, juin 1976.
– 3 p. ; 29 x 20,6 cm, imprimées en n/b. Pages 85 – 87.
Prêt : Anthony Howell.

Carolee Schneemann

[*Cold Summer Cream Sauce (1960)*]

in : *cookpot*, New York : ReFlux editions, Barbara Moore éditrice, 1985.
– 6 p. ; 28 x 21,5 cm imprimées noir sur papier ivoire.
Pages [47 – 52].
Prêt : Emmanuelle Waeckerlé, Londres.

Carolee Schneemann

Forbidden Actions – Museums

Carton d'invitation.
[New York] : The Alternative Gallery System, Inc, 1979
– 4 p. ; 15,4 x 20,4 cm – Imprimé en offset couleurs sur papier ivoire.
Coll. particulière.

[Carolee Schneemann]

Fresh Blood - a dream morphology / Kitch's Last Meal

Affiche.
Middelburg : De Vleeshal, 1981.
– 1 f. ; 42 x 29,7 cm, imprimée en noir et rouge au recto et noir au verso.
Prêt : Paule Léon Bisson-Millet, Beilstein.

[Carolee Schneemann]

[*Judson Dance Theater presents Dance by 5*]

Affichette.
New York : Judson Memorial Church, 20-21 avril [1965].
– 1 f. ; 31 x 24 cm, imprimée en n/b au recto seulement.
Prêt : Paule Léon Bisson-Millet, Beilstein.

[Carolee Schneemann]

Carolee Schneemann

in : *happening & fluxus* Cologne : Koelnischer Kunstverein, 1970.
– 5 p. ; 23 x 15,2 cm, imprimées en noir. Pages [311 – 315].
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

More Than Meat Joy

Entretien avec Robert Coe.
in : *Performance Art* n° 1, New York, 1979.
– 6 p. ; 17,8 x 22,8 cm, imprimées en noir. Pages 8 – 15.
Coll. particulière.

Carolee Schneemann

The Recent History and Destruction of Lebanon

s. l. : [édité par l'artiste], 1983.
– 28 p. agrafées ; 21,5 x 18 cm. – Imprimé en photocopie n/b.
Coll. cdla – inv. n° 150 08

Carolee Schneemann

Look What The Cat Dragged In (Excerpt)

Eve Packer, Herman Williams, John Mc Ilveen,
Mackie Boblette, Rosaline Baronio.
6'. Sur *Fluxus Anthology Volume 1*, Slowscan – Vol. 17, 2004.

Carolee Schneemann

Mother Lexicon

Carolee Schneemann, Larry Miller, Laurence Warshaw,
Mark Daniëls.
6' 35". Sur *Fluxus Anthology 30th Anniversary 1962-1992 Sound Events*, Slowscan – Vol. 10, 1994.

Caterpillar 1 à 20

New York : Clayton Eshleman éditeur, 1967 - 1973. [1000 ex.].
N° 5, couverture : Elly Antin.
N° 10, couverture : Robert LaVigne.
N° 12, couverture : Robin Blaser.
N° 15/16, couverture : Leon Golub.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 1 à 17

Jerome Rothenberg

The Twelfth Horse-Song of Franck Mitchell
in : *Caterpillar 6*, New York, Clayton Eshleman éditeur, 1969.
– 2 p. ; 14 x 17,7 cm, imprimées en noir. Pages 8 – 9.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 5

James Tenney

Milk and Honey (Mielle's Rag)

in : *Caterpillar 11*, New York, Clayton Eshleman éditeur,
printemps 1970.
– 4 p. ; 14 x 17,7 cm, imprimées en offset n/b.
Pages 114 – 117.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 9

Jackson Mac Low

That Music

in : *Caterpillar 13*, New York, Clayton Eshleman éditeur, 1970.
– 2 p. ; 14 x 17,7 cm, imprimées en noir. Pages 58 – 59.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 11

Robert Creeley

For Betsy and Tom

in : *Caterpillar 14*, New York, Clayton Eshleman éditeur, 1970.
– 1 p. ; 14 x 17,7 cm, imprimées en noir. Page 133.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 12

Antonin Artaud

Artaud le Momo / Artaud the Momo

Traduction : Clayton Eshleman.
in : *Caterpillar 18*, New York, Clayton Eshleman éditeur, 1972.
– 42 p. ; 14 x 17,7 cm, imprimées en noir. Pages 32 – 73.
Coll. cdla – inv. n° 110 13 / 15

Aspen Magazine n° 6A

**John Hendricks, Ralph Ortiz, Bici Hendricks,
Jean Toche, Allan Kaprow, Al Hansen,
Geoffrey Hendricks, Steve Rose,
Carolee Schneemann, Lili Picard, Kate Millet,
Nam June Paik, Charlotte Moorman, Jud Yalkut,
Ken Jacobs, Takahiro Iimura, Malcolm Goldstein,**
New York : Roaring Fork Press – Phyllis Johnson éditeur,
hiver 1968-69. 500 ex.

– 5 fois 8 p. ; 21,2 x 18 cm, imprimées en noir sur papiers de différentes couleurs.
– 3 fois 4 p. ; 21,2 x 18 cm, imprimées en noir sur papiers de différentes couleurs.
– 6 f. : 28 x 21,3 cm, pliées en 2, imprimées en noir sur papier rose et papier blanc.
– Dans 1 enveloppe en papier blanc, imprimée en noir.
Reprise partielle, en «fac-similé», de *Manipulations – A Judson Publication* 1967. Tout comme la publication de 1967, et dans l'esprit de celle-ci, ce numéro d'*Aspen* a été diffusé gratuitement.
Prêt : Denis Ozanne, Paris.

Eleanor Antin*100 BOOTS*

Photographies : Philip Steinmetz.
Solana Beach : [édité par l'artiste], 1971-1973
et New York : The Museum of Modern Art, 1973. [circa 1000 ex.]
– 32 des 51 cartes postales (format : 11,5 x 17,7 cm).
– Imprimé en offset n/b.
Coll. cdla – inv. n° 198 07

Anthony McCall*Landscape for Fire*
s. l. : Beau geste Press, 1972.
Photographie : Carolee Schneemann.
– 1 carte postale (format : 11,3 x 19 cm).
– Imprimé en couleurs.
Coll. cdla – inv. n° 284 08**Dick Higgins***In the Context of Shoes and [...]*
New York : édité par l'artiste, 1960.
– 62 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm.
– Imprimé en polycopie 1 couleur (noir).
Coll. cdla – inv. n° 167 10**Dick Higgins***One Hundred Plays*
New York : édité par l'artiste, 1961.
– 208 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm.
– Imprimé en polycopie 1 couleur (noir).
Coll. cdla – inv. n° 168 10**Dick Higgins***New Poems (June 1959 - January 1962)*
New York : édité par l'artiste, 1962.
– 22 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm. – Imprimé en polycopie
1 couleur (noir) sur papier blanc et papier jaune.
Coll. cdla – inv. n° 169 10**Dick Higgins***THE TART, or Miss America*
a scherzo or maybe a sermon of some kind
New York : édité par l'artiste, 1963.
– 36 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm. – Imprimé en polycopie
1 couleur (noir) sur papier bleu.
Coll. cdla – inv. n° 170 10**Dick Higgins***The Musical Wig*
New York : édité par l'artiste, 1961.
– 46 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm. – Imprimé en polycopie
1 couleur (noir) sur papier blanc, les deux dernières pages
(errata and additions) sur papier bleu.
Coll. cdla – inv. n° 171 10**Dick Higgins***Three Landscape Decorated With Witches*
New York : édité par l'artiste, 1960.
– 62 p. agrafées ; 28 x 21,5 cm. – Imprimé en polycopie
1 couleur (noir).
Coll. cdla – inv. n° 191 10