

Je dessinais avant de savoir parler. [...] Je décidais qu'un peintre nommé Cézanne serait ma mascotte ; je supposais que Cézanne était indéniablement une femme – après tout le «anne» qu'il contient n'est-il pas féminin. Les baigneurs que j'avais observés dans une reproduction n'étaient-ils pas si bizarres parce que peints par une femme ? Mais «elle» était fameuse et inspirait le respect. Si Cézanne pouvait le faire alors moi aussi.¹

Carolee Schneemann in : Catalogue Carolee Schneemann. *Kinetic Painting*, Prestel, Munich, 2015. Sabine Breitwieser éditrice, pour le musée d'art moderne de Salzbourg.

En 1965 paraissent deux ouvrages marquants sur le «Happening» : *Happenings Scripts and Productions by Jim Dine, Red Grooms, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Whitman* de Michael Kirby et un numéro spécial de la *tdr – TULANE DRAMA REVIEW* édité par Michael Kirby et Richard Schechner (vol. 10 n° 2, hiver 1965).

Ni dans l'un, ni dans l'autre il n'est question de Carolee Schneemann.

Pourtant, elle participe du monde de l'art en train de se faire dès 1956 dans le film de Stan Brakhage *Loving* avec James Tenney ; en 1959 dans un autre film de Brakhage *Cat's Cradle* avec Kitch, James Tenney, Jane Brakhage. Elle est – entre autres – avec Claes Oldenburg dans *Store Days* en 1962, *Birth of the Flag*, *Waves, Washes* en 1965, *Nude Bride* en 1969² ; avec Wolf Vostell dans *You* en 1964 ; Allan Kaprow dans *Push and Pull*, qu'elle dirige en 1965 ; Robert Morris dans *Site* en 1964 dont un extrait enregistré sur film figure dans le numéro 5/6 «The Minimalism issue» de la revue *Aspen*, (automne-hiver 1967) ; elle est avec Ken Dewey dans *Confederate Memorial Day* en 1965. On la retrouve dans ces mêmes années, et plus tard, avec Philip Corner, Robert Watts, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Charlotte Moorman et Alison Knowles dans de nombreuses manifestations Fluxus.

A propos de *Push and Pull* de Kaprow, elle écrit, dans une lettre à Charlotte Moorman en 1980³ :

A l'époque je redoutais que revienne directement à Allan – plus connu, respecté, un homme... toute chose particulière de ma direction de Push and Pull... et toutes ces choses qui ont sans doute mis en avant sa générosité en m'embarquant dans son monde pour mon propre projet. [...]

Nous verrons à la fin de mon propos comment Carolee Schneemann perçoit sa présence dans les films de Stan Brakhage – et d'autres cinéastes –, dans les performances de Claes Oldenburg et Robert Morris, et combien ces relations de travail ont influé sur son œuvre – voire provoqué son œuvre, dans un va-et-vient entre négatif et positif.⁴

Richard Schechner qui est l'éditeur de la *Tulane Drama Review* entre 1962 et 1969 puis à partir de 1986, dans son avant-propos écrit, pour l'édition en français de ce numéro de 1965 parue en 2017, constate :

«Une dernière chose à noter. Dans ce numéro de la *tdr*, les femmes pratiquant le *happening* sont résolument sous-représentées. Elles sont d'ailleurs systématiquement appelées «des filles». On les voit souvent nues ou peu vêtues. Cela constitue indubitablement une omission et correspond à une attitude de l'époque. D'importantes artistes femmes telles que Carolee Schneemann n'apparaissent donc pas dans ce numéro.»

Dans un échange de courriels avec Carolee Schneemann en 2013, quand je lui demande si elle connaît le livre de Michael Kirby, elle me répond : *GRRRR ! Oui je connais le livre de Michael Kirby sur les Happenings... un immense chagrin car Michael m'avait interviewée et toutes mes œuvres de l'époque : Meat Joy, Water Light / Water Needle, mes premières pièces pour le Judson Dance Theater... mes événements en extérieur ont été ignorés. Une pilule amère difficile à avaler d'autant qu'en ce temps-là il était LE spécialiste.*

Elle est tout aussi directe déjà en 1974, dans une lettre adressée à Daryl Chin :

[...] Quel choc quand j'ai compris qu'il s'agissait de fêter les livres d'Yvonne [Rainer], Simone [Forti], Claes [Oldenburg] et de ce détesté [Michael] Kirby (qui n'a cessé d'ignorer, d'éviter – de fait effacé, grâce à sa position de critique et d'historien de l'art devenue hégémonique – ne l'a-t-il pas fait ? TOUT MON TRAVAIL). [...]⁵

Dans le texte introductif⁶ à leur édition en français, de ce fameux numéro de la *Tulane Drama Review*⁷, François Bovier et Serge Margel écrivent : «Ken Dewey⁸ dans une contribution théorique au numéro, rattache lui aussi explicitement «l'origine» du *happening* – qu'il situe dans le prolongement du montage, du collage, de la construction et de l'environnement – à la peinture et à la sculpture, tout en assignant les events et les pièces (de théâtre) du côté de la musique. Citant Oldenburg, Dewey soutient que les *happenings* proviennent de l'intérêt que les artistes visuels portent au théâtre, en transposant leurs propres problématiques plastiques sur scène.»

C'est précisément là – dans ce mélange, cet «assemblage», ces combinaisons et ces rencontres – que s'ancre au tout début des années 1960 – l'œuvre de Carolee Schneemann.

Elle raconte dans un entretien avec ND, sa plongée dans le monde du Happening :

C'est en 1962. Billy Kluver, un collègue de Jim au «Bell Lab»⁹ nous annonce qu'un de ses amis faisait un truc dans le genre peinture-performance

sur la deuxième rue côté Est, que je l'apprécierais et que je pourrais en faire partie. On m'a tout de suite donné une robe pourpre pailletée, un couteau et ma place sur le manteau d'une petite cheminée dans l'environnement d'Oldenburg Store Days¹⁰. On m'a demandé de me tenir en équilibre sur une plate-forme. Je devais aller et venir lacérant le mur avec le couteau. C'est ainsi que j'ai fait la connaissance de Claes et Patty Oldenburg, et de Lucas Samaras. Grâce à Jim nous avons connu d'autres artistes. J'ai choisi d'organiser une fête pour toutes ces personnes remarquables : Red Grooms, Mimi Gross, Bob Whitman, Jim Dine, Claes et Patty Oldenburg, Billy Kluver, Olga Adorno, Richard Bellamy, Sally Gross, Shindy Tokayer, George Brecht, Simone Forti, Philip Corner, Malcolm Goldstein, Arlene Rothlein, John Chamberland, Neil Welliver.¹¹

En 1965, année de parution du numéro de la *Tulane Drama Review* consacré au «happening» elle note dans ses carnets¹² : *Intime et intense. «Happening» : brut, direct, pas d'intermédiaire dans l'élaboration, la fabrication. Les pièces de Kaprow, un flot mythique socialement canalisé dans des rites partagés ; on garde intimement en mémoire ceux de Oldenburg, environnements dans lesquels on se recentre, découvrant des bribes de notre relation au passé, une rude nostalgie fortement familiale. Les performances de Whitman sont très intérieurisées, de l'ordre du «tactile», plastiques-poétiques, mettant en jeu de façon moins précise l'idée de temps/espace que celles de Oldenburg. Pour Whitman les spectateurs n'ont qu'un rôle discret, des observateurs ; Kaprow les entraîne, physiquement, les propulse dans un bloc continu de complicité. Oldenburg, lui, considère le public comme une substance physique, prise tout autour, enveloppante, créant en quelque sorte un cadre – rectangle mouvant – pour des environnements-performances. Les Happenings de [Al] Hansen sont déliés, amples, libres, ouverts à la spontanéité ; le public démunie s'accroche à ce qui va se passer, des configurations changeantes. (Et Dine le premier homme à utiliser explicitement sa personne comme matière première – sa façon de dérouler un lien psychanalytique, de s'exposer sans se censurer... simplement la voix dans le noir. Le public n'adhérait pas vraiment ! Pour moi ce fut un moment charnière. Il avait tout mis en pièce pour mettre à nu le désir, la colère, la vraie vie. Le public n'a pas compris ou ne pouvait pas supporter cela. [...] décembre 1965.*

Dans plusieurs textes Carolee Schneemann porte un regard sur ce monde du happening comme dans cette *Unsent letter to Allan Kaprow*.¹³

Votre façon d'être était inhabituelle – de temps en temps vous demandiez ce que je faisais ; vous assistiez à certaines représentations de mon Théâtre Cinétique au Judson, à Saint-Marc...¹⁴ j'en étais excessivement heureuse. Aucun autre homme ne m'avait demandé ce que je faisais, ce que je pensais ou disais de mon travail. Je m'étais mise dans l'idée de leur demander de me parler de leur façon de faire, des événements qu'ils produisaient. Je savais qu'échanger était une chose normale ! Je vous observais entre vous : expliquant, écrivant, vous présentant, vous rencontrant, faisant des projets, des plans... négociant des contrats, collectionnant articles dans la presse, marchands, dîners...

[...] Oldenburg m'a aidé d'une certaine façon ; c'était magique de faire partie de ses performances ; son œuvre était un don qui nous a maintenu tous ensemble au cours de deux terribles années ; me signalant une exposition de livres faits par des artistes – trop tard, mais finalement mon livre était dans cette exposition. Pendant sa conférence à l'Institut d'Art Contemporain [?] à Londres en 1970, il a montré d'anciens films [des performances] «Store Days» [auxquelles participe Carolee Schneemann en 1962] avec ce commentaire... : «il y a Carolee... elle m'a beaucoup aidé à cette époque... je crois bien que moi je ne l'ai pas aidée». Il ne savait pas que j'étais dans le public et j'ai hurlé «il n'est pas trop tard».

Avec une folle énergie Carolee Schneemann déploie son œuvre faite de croisements, refusant sans cesse toutes les frontières et tous les codes établis.

Dans un entretien avec Robert Coe, paru en 1979 dans le premier numéro de la revue *Performance Art*, à la question «Vous avez écrit que vous voyez les danseurs comme une palette de corps. Voyez-vous toujours la performance sous cet angle ?», elle répond : *La peinture est mon «langage» de base. Je pense en termes de peinture. Mais ma peinture a été influencée par d'autres pratiques. Je peux dire que je suis une artiste peintre mais je ne peux pas dire tout ce que cela contient. J'ai été très influencée par la musique et aussi par la littérature.*¹⁵

Et elle note, à propos de sa pièce de 1963 *Newspaper Event* :

*Dans les compte-rendus parus dans la presse à propos de mes premières pièces de Théâtre Cinétique, j'étais présentée en qualité de danseuse et cela m'agaçait parce que j'étais sûre que la densité visuelle de mes œuvres était le prolongement logique de la sensibilité du peintre – complètement différente de celle du danseur.*¹⁶

Dans un texte publié en 1977 dans un numéro du *Performing Arts Journal*, elle parle des liens, des «ponts» – elle utilise ce terme – entre danse, théâtre, peinture, happenings.¹⁷

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]¹⁸, 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, époque de la musique «*Acid Rock*», du SDS et des Weatherpeople, de The Witches et The Diggers...¹⁹ 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 imagées et imaginaires dont la création exigeait un effort physique intense, une réelle discipline dans le mouvement, de la «contact improvisation»²⁰ 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.

Déjà, en 1962, dans son commentaire sur «*Meat Joy* & et le Théâtre cinétique²¹ Carolee Schneemann met en parallèle sa peinture et son 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 ambiguës 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'appréhension 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 – et elle cite Wilhelm Reich : «l'esprit humain n'est qu'un organe fonctionnel d'investigation, du plasma vivant qui explore son environnement.²²

Plus que toute autre Carolee Schneemann gagne du terrain sur tous les territoires occupés par les hommes : peinture, collage, happening, cinéma, écriture, installations ou environnements... elle forge ainsi une œuvre incomparable.

En 1964 au Judson Dance Theater (21 janvier) ce sont Mark Brusse et Philip Corner qui performent avec elle dans son *Looseleaf*.

Les pièces de son «Kinetic Theater» terme – et forme – qu'elle invente et revendique pour, en quelque sorte, se différencier (s'isoler ?) du happening – faire son chemin, sont nombreuses, un peu plus d'une vingtaine entre 1960 et 1973. De ce théâtre, les pièces les plus connues sont *Meat Joy* en 1964, *Water Light Water Needle*, *Snows* en 1967, *Illinois Central* en 1968.

Dans un article paru en 1968 dans «*The Colby Echo*», Laura Whittier rapporte les propos de Carolee Schneemann décrivant son «Kinetic Theater» : *ma façon de cultiver le «Happening» – qui s'est développée en tant que forme qui associait l'espace – au sens strict – à différents médiums dans un assemblage total [radical juxtaposition]²³*. Je travaille avec des gens non entraînés et des matériaux et des moyens divers pour créer des images qui vont du banal au fantastique – images qui disloquent, désagèrent, composent et engagent notre intuition pour permettre à nos sens de se développer dans des émotions premières tout autant que dans des rapprochements sensoriels entre les personnes et les choses. Je recherche un environnement proche et sensuel dans lequel peuvent naître des rencontres décalées qu'elles soient tactiles, artistiques, physiques. La nature de ces rencontres nous révèle et nous libère de toutes sortes de conventions culturelles et esthétiques.²⁴

Cette réflexion sur son travail, on la retrouve dans le texte *ISTORY OF A GIRL PORNOPHAGER* paru en 1974 dans la publication qu'elle édite elle-même *CEZANNE, SHE WAS A GREAT PAINTER*.

Au début des années 1960, quand je suis arrivée à New York, peu d'artistes incluaient vraiment de vrais matériaux comme un prolongement de la toile (ou de toute image plane). J'ai créé des constructions, des boîtes à lumière, des collages. En 1962 je me suis attaquée à un environnement

pour l'espace d'une pièce, construit à partir de grands panneaux auxquels s'agrégeaient des blocs de couleurs rythmées, du verre, des miroirs, des parapluies qui bougeaient et d'autres éléments motorisés. J'y ai travaillé avec tout mon corps, la dimension des panneaux était à l'échelle de mon propre corps. J'avais décidé d'être une composante de l'œuvre, en quelque sorte un «matériau» ajouté – vivant et physique. Laisser mon corps devenir une dimension supplémentaire du caractère tactile, plastique de cette construction. Je l'ai fait en me traitant de différentes façons – des «incrustations» – avec : peinture, sable, poudre, farine, graisse, colle, cordes, fourrure, craies etc. Je me concentrerais sur mes mouvements en tant qu'extension du dispositif. Mouvements qui ont été photographiés devenant une modification de cet environnement en lui-même, «Eye Body» [Eye Body, body environment collage for camera, 1963].²⁵

A la même époque – et dans les mêmes lieux – œuvrent d'autres femmes. Bien souvent des chorégraphes : Simone Forti, Ann Halprin ou Yvonne Rainer (on trouve ces deux dernières au sommaire du numéro de la tdr). Yvonne Rainer est interprète dans deux performances de Carolee Schneemann, *Glass Environment for Sound and Motion*, en 1962 au Living Theater (1 et 2 mai) et *Newspaper Event* en 1963 au Judson Dance Theater (29 janvier), Lucinda Childs aussi dans *Chromelodeon*, toujours au Judson Dance Theater, la même année (24 juin). Au croisement de la musique et de la performance, œuvrent entre autres Charlotte Moormann, Marianne Zazeela, Alison Knowles, Yoko Ono.

En 1973, avec *Up to And Including Her Limits* elle s'engage sur une voie sensiblement différente en performant seule.

Comme d'autres, mais sans doute plus que toute autre, Carolee Schneemann fait de son corps – de son corps nu, l'instrument de ses happenings et de ses performances.

Au début des années 1960 je me suis retrouvée bien seule en revendiquant avec insistance l'intégrité de ma propre sexualité et de ma propre créativité. Il y avait de nombreuses raisons à l'utilisation de mon corps nu dans les pièces de mon «Théâtre Cinétique» (ma version du «happening») : mettre un coup de pied dans les tabous que suscitent la vitalité d'un corps nu en mouvement, érotiser ma vieille culture du remords et plus encore confondre la rigidité de cette culture face à la sexualité : la vie d'un corps est tellement expressive qu'une société négative quant au sexe ne peut l'accepter. Je ne me présentais pas nue devant 300 personnes pour qu'on me baise mais parce que ma sexualité et mon œuvre étaient vécues en parfaite harmonie, je pouvais avoir l'audace – ou le courage – de montrer le corps en tant que source de diverses formes du pouvoir des émotions : corps poignant, beau drôle, utile, plastique, concret, «abstrait» ; la clé pour accéder à la perception de notre propre nature et aux mondes organiques et construits dont nous nous entourons. [...]

D'une certaine façon j'ai fait cadeau de mon corps aux autres femmes : **redonner nos corps à nous-mêmes**. [...]

L'utilisation de mon corps, intrinsèquement partie de mon œuvre dérangeait beaucoup. **On m'autorisait d'être une image mais pas d'être une créatrice de l'image de ma propre image**. Si je m'étais contentée de danser, de performer, j'aurais exprimé une position féministe acceptable socialement : «être l'image que l'on attend». Mais je dirigeais des troupes de comédiens, techniciens ; créant lumières, son, programmes informatiques, environnements, costumes – tous les aspects d'une production, puis, physiquement vivant dans ce que j'avais créé. [...]²⁶

[...] Je ne «montre» pas mon corps nu. Je «suis» mon corps.

Brakhage traînait son Freud sur mon dos... sa Fraude... pensez-vous vraiment que la chatte/femme EST une plaie ? On dirait que vous ne nous comprenez que par là.²⁷

Rarement vie et art auront été aussi entrelacés.

Nos vies comme matériau, substance pour notre art et nos vies réceptacles pour l'art ou la vie le chemin pour découvrir et faire prendre forme à tout cela en lui-même une forme d'art, le happening une intensification de nos actes dans la vie. Là la démarcation est instable entre pensée/perception/action. [Décembre 1965].²⁸

[...] Les tensions vécues au jour le jour dans l'activité et la préparation d'un travail à donner en public, tensions essentielles au regard d'une prise de risque et d'une immersion psychique, étaient le noyau affectif, le terreau, le lieu d'échanges d'idées, dans la vie partagée avec James Tenney. Il y avait toujours un flux direct entre la réalité de mon travail et ma vie personnelle. Il existait une personne avec laquelle je me sentais entière, dans toute mon intégrité. Ainsi je pouvais me confronter au public et me sentir libre de continuer à créer des formes d'art pour lesquelles je n'étais pas particulièrement formée. [...]²⁹

Dans un texte écrit à l'occasion d'un atelier avec des étudiants du Colby College de Waterville dans le Maine en 1968, elle nous donne à lire et comprendre, de façon très simple, les composantes qui sont les bases de son théâtre et leur mise en œuvre.

Plan du cours – Atelier «Théâtre cinétique»³⁰

La prédominance du rectangle (dimensions) : immeubles, portes, fenêtres, livres, feuilles de papier, film, routes, meubles, etc.

Forme organique (nature, structure, impulsion) : tourbillon, courbes, enroulement, etc.

Incidence de l'énergie sur les formes : dessins.

L'environnement immédiat : une pièce, qui sommes-nous, pourquoi sommes-nous ensemble.

Exercices de perception : la pièce en tant que telle, meubler la pièce, transformer la pièce, dessins de la pièce.

Mouvements dans la pièce : les yeux bandés, toucher la pièce ; se déplacer – hauteurs, directions, vitesses, le mouvement comme un motif, un réseau de relations ; établir des partitions et des groupes «gestalt».

Le regard se déplace dans l'espace. Le regard comme une extension de la main et du pied. Comment la perception conduit à l'action. Correction et intensification des informations visuelles par le tactile ; désorientation physique, psychologique ; modification de la perception.

Ajouts d'éléments tactiles dans l'espace : textures, collages, assemblage de matériaux.

Création d'un environnement en miniature.

Qu'est-ce qu'une image ? Questions de durée, de placement, de contenu émotionnel, de banalité, de fantaisie.

Le corps a la parole : attitude, posture, position dans l'espace, énergie tension, expression.

Le groupe en tant qu'organisme vivant : exercices de respiration ; mouvements (ramper, courir, saisir, soutenir, porter, soulever) et improvisations. Connaissance physique : sympathie, hurlements, clins d'œil, communication non-verbale.

Des blocs d'énergie libérée : cérémonial, actions, oraliser ; improvisations corporelles basées sur la confiance, s'en remettre aux autres.

Structuration du mouvement : gestes, rythme, forme, durée, hauteur, direction, sentiment. Réalisme et métaphore, les deux actifs.

Multiplicité des matériaux : choix personnels, préférences et pourquoi.

Réunion et assemblage total des éléments.

Création d'un environnement par le groupe et pleine participation dans cet environnement : développement du média – bien prendre en compte lumières, son, bandes magnétiques, films, diapositives et toutes techniques à disposition.

Revenons au début de mon propos : comment Carolee Schneemann perçoit-elle sa présence dans les films de Stan Brakhage, Stephen Dwoskin, Peter Gidal, dans les performances avec Claes Oldenburg et Robert Morris ?

Dans une lettre à Daryl Chin, elle explique :

[...] Quelles sont mes expériences de tromperie les plus pénibles, détestables... viol ? avortement ? vol ? Aucune de celles-ci n'est à l'égal d'avoir tourné dans les films des autres : Brakhage, j'en frissonne, Gidal, à hurler ; Dwoskin, beurk, Vanderbeek³¹ fait grogner... une exception ah ah Oldenburg – mais qui m'a toujours laissée être moi-même, c'est ce qu'il voulait... Physique, pas une «idée».[...]³²

Et dans un entretien avec Kate Haug, elle nous dit :

Deux choses. La première est que, même si j'ai collaboré, ai fait partie de films d'amis hommes, j'ai toujours pensé que je serais capable de maintenir ma présence, rester authentique. Mais bientôt cela a disparu, perdu dans leur prédominance de celluloïd – une expérience terrifiante : des expériences d'une réelle dissolution. Effrayant. Etre dans les films de [Stan] Brakhage Daybreak (1957), Whiteye (1957) et Cat's Cradle (1959)³³, être dans un film de [Stephen] Dwoskin³⁴ – presqu'à chaque fois – et nous étions amis. Je pensais que ça pouvait aller. Mais ça n'allait pas bien pour moi. Je n'étais jamais filmée dans mon rôle. En 1959 Stan a insisté pour me filmer vêtue d'un tablier. Peter Gidal³⁵ m'a prise nue dans une baignoire... j'ai senti que ce que j'étais réellement avait été oublié et qu'ils avaient eu le besoin de m'effacer. Exactement comme dans ma «collaboration» avec Bob Morris dans Site (1964), je suis devenue captive d'une histoire et pétrifiée. Mais c'était une grande aventure.³⁶

A propos de son film *Fuses*, dans une lettre à Kerry Brougher en 1995 elle précise : «*Fuses* m'a été inspiré par les films de Stan et a été conçu en réponse à *Window Water Baby Moving*³⁷ une des raisons était de nommer l'acte sexuel qui en était absent, de restaurer la primauté du corps féminin – différemment d'une vision toute masculine dans son enfermant cadrage. A la fin des années 1950 – début des années 1960, les dons et le pouvoir des femmes ne passaient que par le prisme projeté par les hommes³⁸. *Fuses* a aussi été réalisé en réaction à deux films des débuts de Stan tournés dans le Vermont dans la maison de campagne que j'habitais avec James Tenney quand nous étions encore étudiants. A cette époque, Stan était inspiré par ma peinture, par mon obstination à croire que la symbolique des films surréalistes devait être nourrie de l'observation directe des formes naturelles et que le fait de filmer devait prendre en compte l'œuvre de Pollock et de De Kooning pour atteindre sa pleine réalité visuelle.

Le mois dernier [octobre 1995] j'ai été très touchée quand Brakhage, à l'occasion de sa rétrospective au MoMA a parlé publiquement de mes premières peintures et de leur influence sur sa manière de peindre en filmant.³⁹

Ailleurs, toujours à propos de *Fuses*, elle explique : [...] A l'origine, *Fuses* est comme la réponse à *Window Water Baby Moving* ([Stan]

*Brakhage, 1959), film dans lequel la figure du mâle ou le regard du mâle, me semblait-il, absorbait et s'appropriait un unique, essentiel processus féminin, au point que, d'une certaine façon c'était le film qui accouchait. Brakhage déplace la primauté de la relation érotique qui produirait l'enfant. A travers l'autorité et le pouvoir enfermant de l'œil de la caméra, il voit l'enfant comme appartenant à l'extension autonome du territoire du mâle. Certains des poètes hommes que je connaissais dans les années 1960 avaient une soutenue obsession linguistique et métaphorique concernant le fait de donner la vie : en quelque sorte, tout dans l'univers était créé par leur langage et leur façon de penser. Toute femelle n'était qu'une vache à lait à leur disposition – c'était à reformuler. Nature vs culture ; c'est ainsi que l'on conçoit aujourd'hui l'égalité entre les sexes. Je me battais avec, contre tout cela et voulais être à la fois nature et culture et beaucoup plus ! Je ne voulais pas être coincée dans ceci ou cela. Je n'avais jamais rien vécu dans ma culture qui corresponde à ce qu'était la sexualité pour elle-même. Je me demandais à quoi cela ressemblerait, si ce serait différent, si moi je filmais. Il s'est avéré que c'était différent. [...]*⁴⁰

Sur Robert Morris et la performance *Site* dans un courrier à Dorothea Rockburne et un autre à Amelia Jones elle raconte et se défend :

Dans les années 1960, être coincée et prise dans l'histoire par Bob, une mise à l'épreuve, était une des nombreuses façons d'appréhender des «collaborations» avec des hommes artistes et amis, collaborations dans lesquelles mes propres intentions, efforts restaient prisonniers ou détournés vers une improbable figuration.

*La question de savoir où existait la peinture, le mouvement d'un rectangle comme élément perceptif et fonctionnel déplacé dans l'espace pendant qu'une figure iconique était là «bien réelle», référence limpide et figée dans un cadre historique – ces questions sont à nouveau à renverser... Cela a toujours été inouï et choquant de me rendre compte que j'étais devenu une sorte d'«objet» érotique. Je me demandais toujours si je pouvais me réinsérer dans cet arrangement ; si mes intentions pouvaient pénétrer la pensée d'une autre personne. Comment mettre en place un CHAMP DE FORCES inverse ? Etais-je un visage de la pétrification de l'histoire que la vision de Bob devait entamer, révéler, réadapter... une œuvre iconique de l'imagination masculine se déplaçant à travers un jeu d'échecs, déplaçant ses pions avec mon corps sous la main ?*⁴¹

À Amelia Jones : *J'espère que vous me donnerez l'opportunité de répondre à propos de mon travail à quelques questions qui méritent des éclaircissements.*

*Ce qui me dérange ? Je me battais pour ma vie... Pour vous, débuter dans *Site* de Bob Morris c'est faire partie d'une «castration» culturelle qui à la fois M'ENLÈVE DE LA MAIN LE PINCEAU DU CRÉATEUR et contredit la portée de l'influence de mes premières performances... avant *Site*. Je n'ai jamais «traînâné» avec les types – c'est une bien étrange façon de déformer ma position d'affrontement... J'avais un partenaire avec qui je pouvais trouver le bon équilibre parmi des risques énormes : être broyée, brisée, griffant le vernis et les limites de ma culture. L'intensité et la détermination de cette conscience première mérite estime et respect. Je pense que cela est correctement exprimé dans *More Than Meat Joy* – et votre mention de la dureté des premières annotations pourrait relativiser des propos comme «une fille avec les mecs»... ma «chatte fétiche», quelle féroce ironie. Et je n'ai JAMAIS eu une «carrière» – je suis une visionnaire obsédée qui dessinait avant de parler et à aucun moment de ma vie je n'ai imaginé exister sans produire des images... jamais, quelque soit l'adversité.*

*Je n'étais pas «un objet consentant»... J'espère vraiment que notre brève discussion à New York témoignera du sentiment de crainte et de la confiance esthétique dans mes collaborations avec très peu de proches collègues (pas même des amants, parce que James Tenney était dans mon exploration érotique d'un imaginaire dans la vie – bienveillant, offert et pénétrant... pendant treize années. Toute histoire personnelle est décisive). Dans la même veine, *FUSES* était montré en 1965, en 1964 c'était *Meat Joy*, à la racine de l'art corporel [«body art»], *EYE BODY* et ce texte critique important «être à la fois une image et une faiseuse d'image» en 1963... J'étais très jeune mais ne faisais pas bêtement sortir les lapins des chapeaux. (Et pas submergée par et dans la culture masculine).*⁴²

Carolee Schneemann née en 1939 en Pennsylvanie, «Lionne» d'or de la biennale de Venise en 2017 pour l'ensemble de son œuvre⁴³, nous a quittés il y a quelques mois à peine, le 6 mars 2019.

Didier Mathieu, octobre 2019.

1 – *Carolee Schneemann. Kinetic Painting*, Prestel, Munich, 2015. Sabine Breitwieser éditrice, pour le musée d'art moderne de Salzbourg.

Textes de Sabine Breitwieser, Branden W. Joseph, Mignon Nixon, Ara Osterweil, Judith Rodenbeck, Carolee Schneemann.

Catalogue de l'exposition itinérante éponyme (Salzbourg ; Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst – MMK ; New York, MoMA PS1).

2 – «The Fashion Show Poetry Event» a eu lieu au Center for Inter-American Relations (Americas Society) de New York le 14 janvier 1969, conçu et organisé comme une œuvre à part entière par Eduardo Costa, John Perreault et Hannah Weiner. Musique composée par Davin Seay et Diane Kolisch. Contributions de James Lee Byars, Enrique Castro-Cid, Eduardo Costa, Allan D'Arcangelo, Rubens Gerchman, Alex Katz, Nicholas Krushenick, Roberto Plate, Marisol, Sylvia Stone, Andy Warhol, Susana Salgado, Claes Oldenburg, James Rosenquist, Les Levine, Alfredo Rodríguez-Arias et Juan Stoppani. Dans *Nude Bride*, contribution de Claes Oldenburg, Carolee Schneemann qui porte des talons hauts est simplement vêtue d'un ruban nouant ses longs cheveux. Elle transporte en bandoulière, comme un sac à main, un magnétophone qui diffuse la voix de Oldenburg décrivant une grande robe de mariée en plâtre blanc. (D'après Kristine Stiles in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Pages xlvi – xlii. Deux photographies de *Nude Bride* sont parues dans la presse à l'époque, une dans le numéro de mars 1969 du magazine *Vogue*, l'autre dans le numéro du 31 janvier 1969 de *The East Village Other* illustrant un article de Lil Picard (voir page [140] du livre de Kristine Stiles). On trouvera des documents sur «The Fashion Show Poetry Event» en consultant le site <https://theneonze.typepad.com/ali/2011/04/well-holy-shit.html>

3 – Carolee Schneemann, lettre à Charlotte Moorman, 26 septembre 1980, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Page 324.

4 – Pour une liste parfaitement documentée des films et vidéos de Carolee Schneemann voir le site de Electronic Arts Intermix – EAI (New York) : <https://www.eai.org/artists/carolee-schneemann/titles>

5 – Carolee Schneemann, lettre à Daryl Chin, 17 octobre 1974, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Page 222.

6 – *Sur les conditions d'émergence des Happenings, de l'anti-medium à l'intermedia.*

7 – La *Tulane Drama Review* est une revue universitaire consacrée au théâtre et autres arts de la scène. Fondée en 1955 par Robert W. Corrigan sous le nom de «*Carlton Drama Review*», elle devient *tdr – TULANE DRAMA REVIEW* en 1957, publiée par l'université de Tulane. Richard Schechner en sera l'éditeur de 1962 à 1969 puis de 1986 à aujourd'hui. Michael Kirby la dirigera entre 1970 et 1986. Elle est actuellement publiée (versions papier et «online») par les éditions du MIT – Massachusetts Institute of Technology à Cambridge (USA).

8 – Ken Dewey et Carolee Schneemann étaient proches, à l'annonce de son décès, elle écrit *Une veillée pour Ken Dewey* texte qui paraît dans le catalogue *fluxshoe*, Beau Geste Press, 1972, (pages 84 – 87).

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. 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.

9 – Jim est James Tenney (1934, Silver City - Nouveau-Mexique – 2006, Valencia - Californie) compositeur, interprète et musicologue. Il poursuit ses études à l'Université de Denver, à la Juilliard School of Music, au Bennington College et à l'Université d'Illinois. Parmi ses professeurs, plusieurs maîtres comme Eduard Steuermann, Chou Wen-Chung, Lionel Nowak, Carl Ruggles, Lejaren Hiller, Kenneth Gaburo, et Edgard Varèse. Après ses études en 1961 il rejoint l'équipe technique des Bell Telephone Laboratories où il travaille avec Max Mathews dans le développement de nombreux logiciels pour la composition musicale et la génération du son. Pendant ces années, Tenney apporte une énorme contribution dans le domaine de la musique électronique. En 1963, Tenney fonde l'ensemble «*Tone Roads*», qui se fait connaître à New York en présentant des œuvres de Charles Ives (dont il est le dédicataire de plusieurs œuvres), Varèse, Feldman, Ruggles, Cage...

Interprète et théoricien, Tenney joue les rôles de pianiste et de chef d'orchestre pour le groupe de 1963 à 1970. Il travaille également avec les ensembles de Harry Partch, John Cage, Steve Reich, et Philip Glass.

Jim, Malcolm Goldstein et Philippe Corner ont donné à New York les premiers concerts de Cage, Ives, Ruggles ; ils ont fondé un groupe appelé Tone Roads pour «infiltrer la négation mortifère des esthétiques contemporaines». Il n'y avait vraiment pas d'argent ; parmi les musiciens qui collaboraient avec eux on comptait Philip Glass, Jon Gibson, Morton Feldman, Bob Ashley, Terry Riley et Steve Reich. Ainsi on se connaissait tous et on s'associait, on s'entraînait.

(Carolee Schneemann, entretien avec ND in : *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts - USA) et Londres, 2003. Page 116. On écoutera James Tenney parler de son métier de compositeur et d'enseignant sur https://www.youtube.com/watch?time_continue=23&v=IPXnXMm4THg

10 – Claes Oldenburg ouvre le premier décembre 1961 une salle d'exposition-vente nommée *The Store* au 107 East 2nd Street dans le Lower East Side de Manhattan. Il y organise, sous l'égide de son *Ray Gun Theater* en collaboration avec la *Green Gallery*, une série de performances de février à mai 1962 – dont *Store Days* les 23 et 24 février et les 2 et 3 mars. Voir le livre *Store Days Documents from The Store (1961) and Ray Gun Theater (1962) selected by Claes Oldenburg and Emmett Williams* Photographs by Robert R. McElroy édité par Dick Higgins (New York / Villefranche-sur-mer / Frankfurt am Main : Something Else Press, 1967).

11 – Carolee Schneemann, entretien avec ND in : *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts - USA) et Londres, 2003. Pages 115 – 116.

On m'a demandé de me tenir en équilibre sur une plate-forme. Dans le texte original Carolee Schneemann parle d'une étagère : *I was instructed to balance on a small shelf.* Dans le livre de Mildred L. Glimcher, *happenings: New York, 1958 – 1963* (page 213), la performance «*The Store*» est ainsi décrite : «*was designated the bedroom and had an attic that consisted of a plank [plateau] installed near the ceiling. Performers could sit or lie on the plank so that some action would be seen from below*». Ce plateau est-il l'étagère qu'évoque Schneemann ? L'expression anglaise «*to be left on the shelf*» – être exclu – résonne métaphoriquement quand on sait combien Schneemann est comme étrangère dans le milieu du «happening».

12 – Carolee Schneemann, from *The Notebooks 1963-1966* in : *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979. Page 56.

13 – Carolee Schneemann *Unsent letter to Allan Kaprow San Diego, California from Carolee Schneemann Springtown, New York June 1974* (dans *CEZANNE, SHE WAS A GREAT PAINTER*, New York, édité par l'artiste, 3 éditions successives en 1974, 1975 et 1976.)

Certains passages ne sont pas repris dans Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979, première édition (pages 195 – 198).

14 – Judson Dance Theater. Saint Mark's Church in-the-Bowery église située dans L'East Village à quatre rues de la Cooper Union (Carolee Schneemann y crée *Water Light / Water Needle* en mars 1966)

15 – Carolee Schneemann *More than Meat Joy* [Plus que la viande la joie]. Entretien avec Robert Coe, mars 1979 in : *Performance Art n° 1*, New York, 1979, pages 8 – 15.

16 – Carolee Schneemann dans *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979. Page 32.

17 – Carolee Schneemann in : *Performing Arts Journal* vol. II, n° 2, New York, automne 1977, pages 21 – 22, in : dossier *American Experimental Theatre. Then and Now*. Traduction : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu.

18 – 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.

19 – 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.

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

21 – Carolee Schneemann *MEAT JOY* in : *some / thing n° 2*, New York : Hawk's well Press – David Antin & Jerome Rothenberg éditeurs, 1965. Pages 30 – 45. Traduction : Emmanuelle Waeckerlé, Didier Mathieu.

22 – in : *Orgonomic Functionalism: 1954-1964*, édité par Paul Ritter.

Meat Joy est créé à Paris le 29 mai 1964 à l'invitation de Jean-Jacques Lebel dans le cadre de son «Festival de la libre expression» à l'American Center du boulevard Raspail à Paris. On lira le témoignage que donne Carolee Schneemann sur cette création dans le livre de Nelcy Delanoë *Le Raspail Vert. L'American Center à Paris 1934-1994. Une histoire des avant-gardes franco-américaines*, Paris, Editions Seghers, 1994. Pages 122 – 125.

23 – «radical juxtaposition», Carolee Schneemann utilise ici les même mots que Susan Sontag dans le titre de son article, *Happenings: an art of radical juxtapositions* paru pour la première fois dans la revue *Second Coming* vol. I n° 6, janvier 1965, pages 201 – 204 (et repris dans Susan Sontag, *Against Interpretations and other essays*, New York, The Noonday Press a division of Farrar, Straus & Giroux, 1966. Pages 263 – 274).

Le texte de Sontag, écrit en 1962 – qui, dans un style quasi «journalistique» est un modèle d'écriture sur l'histoire de l'art... en train de se faire –, nous éclaire de façon singulière sur ce qu'est le Happening au moment où il apparaît.

Susan Sontag et Carolee Schneemann font partie du comité de rédaction de la revue *Second Coming*.

24 – Laura Whittier, *Edios presents Carolee Schneemann* dans «The Colby Echo» (journal du Colby College de Waterville dans le Maine), 1 novembre 1968. Repris dans : *Carolee Schneemann. Kinetic Theater*, brochure [éditée par l'artiste], New York, 1968 (sorte de memento réalisé à l'occasion du workshop «Sensory Bombardment Worshop» et de la performance «Waterville Floods» au Colby College). J'emprunte le titre de cette communication à l'article de Laura Whittier : *Wherever one finds a discussion of experimental theater or a report on the avant-garde, one finds Schneemann [...]*

25 et 26 – Carolee Schneemann, *ISTORY OF A GIRL PORNOGRAPHER* in : *die Löwin. Eine kulturphilosophische Zeitschrift* n° 6, Berne : G. J. Lischka éditeur, décembre 1975. Pages 54 – 58. Première publication dans *CEZANNE, SHE WAS A GREAT PAINTER*, New York, édité par l'artiste, 3 éditions successives en 1974, 1975 et 1976.

27 – Carolee Schneemann, lettre à Clayton Eshleman, 24 octobre 1975, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Page 261.

28 – Carolee Schneemann, from *The Notebooks 1963-1966* in : *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979. Page [54].

29 – Carolee Schneemann, *On the Making of SNOWS* in : *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979. Page 146.

30 – Carolee Schneemann. *Kinetic Theater*, brochure [éditée par l'artiste], New York, 1968 (sorte de memento réalisé à l'occasion de l'atelier «Sensory Bombardment Workshop» et de la performance «Waterville Floods» au Colby College).

31 – Stan Vanderbeek (1927, New York – 1984, Baltimore) cinéaste, pionnier dans les techniques d'animation du cinéma expérimental, a étudié dans les années 1950 au Black Mountain College. C'est lui qui filme en 1964 *Site* de Robert Morris avec Carolee Schneemann.

32 – Carolee Schneemann, lettre à Daryl Chin, 5 juin 1975, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Page 244.

33 – Concernant ces films de Stan Brakhage (1933, Kansas City – 2003, Victoria-Canada), on lira, (dans Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010) les lettres de Carolee Schneemann à Stan Brakhage (pages 18 – 19) et à Robert Haller (pages 286 – 289, 303 – 304).

34 – Stephen Dwoskin (1935, New York – 2012, Londres) cinéaste prolifique, entame sa carrière en 1961 : films courts expérimentaux et longs métrages à partir de 1970. Il s'installe à Londres en 1964. Voir sur <http://stephendwoskin.com>
Carolee Schneemann fait référence au film *Times For* réalisé en 1970.

35 – Né en 1946, Peter Gidal est cinéaste et théoricien du cinéma. Il a étudié le théâtre, la psychologie et la littérature à l'Université Brandeis, près de Boston dans le Massachusetts, de 1964 à 1968. Il est à Londres dans les années 1970 membre de la London Film-makers Co-operative. Il est l'auteur entre autres de : *Upside Down Feature* (1967-72), *Room (Double Take)* (1967), *Key* (1968), *Film Print* (1973-74), *Room Film* (1973), *Condition Of Illusion* (1975). Ses publications les plus remarquables sont : *Structural Film Anthology* (1976), *Andy Warhol: Films and Paintings* (1971), *Materialist Film* (1988), *Understanding Beckett: Monologue and Gesture* (1986).

Carolee Schneemann apparaît dans ses films *Heads* (1969) et *Ten Film Pieces* (1969), Peter Gidal a détruit les copies de ce dernier la même année et le négatif en 1973. Sa filmographie officielle ne signale pas *Ten Film Pieces*.

36 – Carolee Schneemann, entretien avec Kate Haug in : *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts - USA) et Londres, 2003. Page 35.

37 – *Window Water Baby Moving*, 1959. Le cinéaste y filme la grossesse de Jane, et la naissance de leur fille Myrrena en novembre 1958.

38 – On consultera l'article de Cécile Dumas *Le «male gaze», bad fiction* paru dans le quotidien *Libération* du jeudi 19 septembre 2019, article dans lequel elle cite abondamment Laura Mulvey (née en 1941 à Oxford), critique et réalisatrice anglaise qui forge ce concept de «male gaze» [regard de l'homme] au milieu des années 1970 dans son texte «Visual pleasure and narrative cinema» [Plaisir visuel et cinéma narratif] (texte écrit en 1973 mais publié en 1975 dans le n° 16 de la revue britannique *Screen*, voir <http://debordements.fr/Plaisir-visuel-et-cinema-narratif>).

En 1972 elle organise avec Lynda Myles et Claire Johnston la vingt-sixième édition du Edinburgh International Film Festival titrée «Women's Event», premier festival de films de femmes en Europe. Dans le programme imprimé aucune mention de film de Carolee Schneemann qui pourtant séjourne à cette époque en Angleterre ; elle participe en août au Festival «ICES» avec notamment la performance *Ices Strip* à bord d'un train reliant Londres à Edinburgh le 21 août.

De Laura Mulvey on pourra lire, en français, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie* (Sesto San Giovanni, Editions Mimésis – coll. «Formes filmiques», [2017]) et *Fétichisme et curiosité* (préface de Clara Schulmann, Paris, Brook, 2019).

39 – Carolee Schneemann, lettre à Kerry Brougher, 22 novembre 1995, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Pages 450 – 451.

40 – Carolee Schneemann, entretien avec ND in : *Carolee Schneemann. Imaging her Erotics*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts - USA) et Londres, 2003. Page 123.

41 – Carolee Schneemann, lettre à Dorothea Rockburne, 17 mars 1992, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Pages 413 – 414.

42 – Carolee Schneemann, lettre à Amelia Jones, 22 novembre 1992, in : Kristine Stiles, *Correspondence Course an epistolary history of Carolee Schneemann and her circle*, Duke University Press, Durham et Londres, 2010. Pages 418 – 419.

43 – J'écris «Lionne» simplement parce que s'agissant de Carolee Schneemann, «Lion d'or» est un contre-sens – ne donne-t-elle à un de ses livres le titre de «Cezanne she was a great painter», et en référence au numéro 6 de la revue *der Löwe. [the lion - le lion - il leone.] Eine kulturphilosophische Zeitschrift*, qui paraît à Berne en décembre 1975. Ce numéro, consacré à des artistes femmes est exceptionnellement et justement titré *die Löwin. Eine kulturphilosophische Zeitschrift*. Il comprend des contributions de Carolee Schneemann bien sûr et de Lynda Benglis, Marie-Louise de Geer, Agnes Denes, Valie Export, Rebecca Horn, Nancy Kitchel, Lucy Lippard, Ingeborg Lüscher, Manon, Annette Messager, Charlotte Moorman, Yoko Ono, Gina Pane, Lil Picard, Ulrike Rosenbach, Sibylle Ruppert, Katharina Sieverding, Barbara Smith, Karin Thomas.

Sauf mentions contraires, traduction des textes : Leni Dipple et Didier Mathieu.

BIBLIOGRAPHIE

Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy: Complete Performance Works and Selected Writings*, édité par Bruce McPherson, New Paltz - New York, Documentext, 1979, première édition, 2000 ex. (la deuxième : Kingston - NY, McPherson & Company, 1997).

Carolee Schneemann : Early & Recent Work

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

Carolee Schneemann. Up To And Including Her Limits. New York, The New Museum of Contemporary Art., 1996

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

Kathleen Bühler, *Autobiographie als Performance. Carolee Schneemanns Experimentalfilme*, Schüren Verlag, 2009.

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

Mildred L. Glimcher, *happenings: New York, 1958 – 1963*, New York, The Monacelli Press, 2012. Pages 264, 265.

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.

Carolee Schneemann. *Unforgivable*, Black Dog Publishing, Londres, 2015.

Carolee Schneemann. *Kinetic Painting*, Prestel, Munich, 2015. Sabine Breitwieser éditrice, pour le musée d'art moderne de Salzbourg. Textes de Sabine Breitwieser, Branden W. Joseph, Mignon Nixon, Ara Osterweil, Judith Rodenbeck, Carolee Schneemann. Catalogue de l'exposition itinérante éponyme (Salzbourg ; Frankfurt am Main, Museum für Moderne Kunst – MMK ; New York, MoMA PSI).

Carolee Schneemann, *Uncollected Texts*, édité par Branden W. Joseph, New York, Primary Information, 2018.

Explosion!: Painting as Action, Verlag Der Buchhandlung Walther Konig, 2012.

Marjorie Gignac, *La pertinence du Judson Dance Theater pour l'Histoire de l'art*, Editions Universitaires Européennes, 2014.

Elise Archias, *The Concrete Body:Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Vito Acconci*, Yale University Press, 2017.

Nick Kaye, *Art into Theatre: Performance Interviews and Documents*, Harwood Academic Publishers, 1996.

Michael Benedikt, *Theatre Experiment:An Anthology of American Plays*, Doubleday, Garden City, 1967.

Ana Janevski, Thomas J. Lax, *Judson Dance Theater:The Work is Never Done*, New York, MoMa, 2018.

Michael Kirby, *HAPPENINGS SCRIPTS AND PRODUCTIONS BY JIM DINE, RED GROOMS, ALLAN KAPROW, CLAES OLDENBURG, ROBERT WHITMAN*, New York , E. P. Dutton & Company, 1965.

tdr – TULANE DRAMA REVIEW VOL. 10 N° 2, Michael Kirby, John Cage, La Monte Young, Claes Oldenburg, George Maciunas, Robert Whitman, Jackson Mac Low, Dick Higgins, Letty Eisenhauer, Ann Halprin, Yvonne Rainer, Robert Morris, Ramon Sender, Anthony Martin, Ken Dewey, The ONCE Group, Allan Kaprow, Kelly Yeaton, Paul Sills, Richard Schechner, New Orleans , Tulane University, hiver 1965.

Happenings & Events - Tulane Drama Review, édition établie par François Bovier et Serge Margel, Dijon, Les Presses du Réel – Coll. «Nouvelles scènes / Manufacture», [2017]. Traduit de l'américain par Martin Richet, Béatrice et Jean-Claude Bonne.

Shilyh Warren *By, For, and About: The “Real” Problem in the Feminist Film Movement*
à consulter et télécharger sur http://www.tft.ucla.edu/mediandscape/Fall08_Warren.html

M. M. Serra et Kathryn Ramey, *Eye/Body:The Cinematic Paintings of Carolee Schneemann in :Robin Blaetz Women's Experimental Cinema. Critical frameworks*, Duke University Press Durham et Londres, 2007 (à consulter et télécharger sur Women's Experimental Cinema: Critical Frameworks - OAPEN).

Alexandra Juhasz, *Women of vision. Histories in Feminist Film and Video*, Minneapolis et Londres, University of Minnesota Press, 2001. Pages 61 – 75 (à consulter sur https://monoskop.org/images/b/b4/Juhasz_Alexandra_ed_Women_of_Vision_Histories_in_Feminist_Film_and_Video_Visible_Evidence.pdf).

Richard Martin, *Painting for pleasure: an interview with Carolee Schneemann* <https://www.apollo-magazine.com/painting-for-pleasure-an-interview-with-carolee-schneemann/>

On se régalerà également d'une discussion entre Carolee Schneemann et Alison Knowles, éditée par Phillip Griffith sur le site «The Brooklin Rail» (mars 2019) <https://brooklynrail.org/2019/03/criticspage/Alison-Knowles-with-Carolee-Schneemann>