

## Performances et Rituels corporels féminins. L'exemple de Carolee Schneemann

«-Performances et rituels corporels féminins. L'exemple de Carolee Schneemann-» colloque «-Les Rites et les arts-», Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis, Centre d'analyse du message littéraire et artistique (CAMELIA), Musée Royal de l'Afrique Central de Tervuren (Belgique) et Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, 13-15 décembre 2001, sous la direction de Amos Fergombe.



«-Mon corps est un temple.-» Cette déclaration résonne, depuis le début des années soixante jusqu'à aujourd'hui, comme une devise qui tente de ressusciter le corps déifié et de célébrer la biologie féminine, biologie qui, dans l'art de la performance, se trouve libérée du confinement patriarcal dominant. Fréquentes sont alors les images du corps sexué ou féminin, qui se sont déjà montrées audacieuses et impertinentes. Elles sont liées non seulement à des expériences physiques, concrètes et à la fois intimes, mais aussi à une résurgence très forte du féminisme, d'un regard singulier et critique retracé plus tard dans l'ouvrage de Merlin Stone, *When God was a Woman* (1976). Le corps est à la fois compris comme un "sujet" véritablement entier et non-idéalisée, et doué d'une «-présence physique sublimée-» (comme l'a remarqué la danseuse Yvonne Rainer). C'est tout le contraire d'un engagement antérieur, pour lequel le corps était pour ainsi dire un "objet" et parfois privé de toute matérialité. L'exaltation de la chair a par exemple été soulignée par le poète Charles Olson, dans son essai *The projective Verse* (1950). Il parle de la «-Kinetics of the thing [cinétique de la chose]-». Le poème est alors considéré comme un champ d'action, dont la mesure est le souffle. Jerome Rothenberg note égale-

ment que la conduite créatrice à travers la performance renvoie à «-notre héritage biologique pré-humain-». Il ajoute qu'«-Avec ceci vient un rejet de l'idée de "progrès artistique" et une tendance à lier avant-garde et performance "traditionnelle" (orale/tribale, archaïque, etc.) comme formes de ce que Richard Schechner appelle un art ou un théâtre *transformationnel* —en opposition à un art "re-actualisant/mimétique" de l'ancien paradigme.-»<sup>1</sup> Ou, enfin, comme l'exprime Carolee Schneemann, dénonçant la dualité sujet/objet: «-Comment puis-je avoir une autorité à la fois comme image et comme créatrice d'images-?»

Dans une période propice où le corps apparaît exempt de contraintes sociales, de nombreux artistes, et en particulier Schneemann, prennent une position radicale, en créant des environnements et des actions *cinétiques*, et en insistant sur la primauté de la chair et de son ambivalence, de sa matérialité et de sa signification symbolique. Schneemann pousse elle-même les représentations artistiques du corps à leur extrême limite matérielle et symbolique, en effaçant ce que Vivian Patraha nomme la «-terreur binaire-»<sup>2</sup>. En effet, la rigidité de nos rapports conflictuels entre sujet/objet, blanc/noir, masculin/féminin, civilisé/primitif est sacralisée dans notre communication culturelle. Néanmoins, en nous intéressant au moment décisif où les interactions achoppent de façon violente et se heurtent les unes les autres dans une rencontre incompatible et pourtant nécessaire à l'étude des performances, nous pouvons tenter d'analyser ce passage du corps en son retournement dialectique, de la nature de l'objet

sexuel et érotique au sujet désirant et désiré. À propos de l'assemblage de Schneemann intitulé *Pharaoh's Daughter*, Robert C. Morgan insiste sur la dimension historique des actions de Schneemann et sur l'influence conceptuelle qu'elles vont exercer sur le *Body Art*. L'œuvre de Schneemann se rapproche grandement du rituel. «-Elle transmet, selon Morgan, des rites de passage —particulièrement en référence à la sécularisation naissante des femmes— comme expression à travers la métaphore et le symbole.-»<sup>3</sup>

Avec la montée de ce nouveau féminisme, à la fin des années soixante, le désir des femmes pour une histoire et pour une mythologie, qui fondent notre essence d'homme, trouve une issue dans une vision réformée du matriarcat primitif. En dépit d'informations superficielles ou visiblement inexistantes dans la littérature dominante, la femme a constamment été considérée comme une déification omnipotente. Merlin Stone<sup>4</sup> a ainsi mis en lumière le côté solaire de la déesse, des déités de la Connaissance et de l'Intelligence, auxquelles nous attribuons la découverte et l'égide du langage et de l'écriture. Ces figures héroïques prennent place à côté de la divinité lunaire ou de la fertilité. Toutefois, elles sont souvent reléguées derrière les traits d'un patriarcat bienveillant. Il n'y a pourtant pas de preuve de société totalement matriarcale (à l'exception peut-être d'une peuplade chinoise, les *mosos*), mais il semble que des religions, tout autour du globe, jouissent de cette origine féminine et dominent les plus anciennes cultures. Examiner alors les religions matriarcales primitives peut aider à comprendre le contenu symbolique des œuvres d'artistes contemporains en réaction critique envers les structures sociales existantes. La combinaison entre l'usage littéral du corps —ses symboles primitifs dépendants d'une mise-en-scène débridée dans la performance et d'une correspondance féministe— et sa convergence avec l'actualité artistique permet bien de réévaluer les structures socio-esthétiques et les valeurs de notre société. Gardons aussi à l'esprit que l'artiste de ces années-là est, comme le révèle Jack Burnham, un shaman: «-L'art, dit-il, à son ultime stade, constitue un retour structurel vers une phase infantile du développement humain.-» L'artiste renonce partiellement à la sublimation à travers un objet créé et retourne directement vers le corps et vers l'expérience personnelle. L'artiste-shaman possède ainsi la capacité de travailler vers «-les mémoires de la vie et de la productivité-». «-C'est précisément ces artistes, poursuit Burnham, se laissant guider vers les projections les plus vives de leur personnalité, qui contribueront le plus à la compréhension sociale de soi.-»<sup>5</sup>

Né en 1939 et diplômée en art de l'Université de l'Illinois, Carolee Schneemann arrive à New York en 1961 et participe presque immédiatement aux *happenings*, inspirée par sa contribution à une pièce de Claes Oldenburg, *Store Day*, et se souvient de sa première performance, *Labyrinth*, créée à Sidney, dans l'Illinois, durant l'été 1960. Une catastrophe naturelle, un ouragan, a dévasté sa ville et a déraciné son arbre fétiche. L'artiste marque l'arbre déchu et crée un environnement. Elle demande ensuite à des artistes de prendre contact avec la boue, l'eau et les végétaux. Durant ses études, comme beaucoup d'artistes de l'époque, Schneemann a lu le *Théâtre et son double* d'Artaud, à partir duquel elle développe un goût pour les aspects concrets de l'art et pour son côté littéral, ce qui permet d'exciter l'immédiateté sensible. Artaud a bien dit que «-Le théâtre est un exorcisme, un appel d'énergie. Il est un moyen de canaliser des passions, de les faire servir à quelque chose, mais il doit être entendu non comme un art, une distraction, mais une action grave, il faut lui rendre ce paroxysme, cette gravité, ce danger. Et pour cela sortir de la psychologie individuelle, entrer dans les passions de masse, les états d'esprit collectif, saisir des ondes collectives, en un mot changer de sujet.-» (*Le Théâtre et son double*) Ce passage doit être rapproché des paroles de Schneemann: «-La force d'une perfor-

mance est nécessairement plus agressive et immédiate dans son effet —elle est projective. L'exploration durable et répétée du spectacle dont l'œil requiert pour fabriquer mes peintures-constructions est renversée dans la situation de performance, où le spectateur est bouleversé par la reconnaissance, porté émotionnellement par un flux d'actions évocatrices et mené ou tenu par une séquence temporelle spécifique qui marque la durée d'une performance.-»<sup>6</sup>

La combinaison tempétueuse entre Antonin Artaud, Virginia Woolf, Wilhelm Reich, D'Arcy Thompson, Henri Focillon et Simone de Beauvoir active alors le désir d'une participation sensorielle. C'est avec le Judson Dance Theater, et une performance, *Newspaper Event*, que Schneemann développe le côté matériel du corps et imagine une sorte de système, reliant le corps à l'environnement: «-J'avais pensé, dit-elle, à un organisme interchangeable ses parties (phagocyte). J'ai noté cinq principes;- 1) l'expérience primaire du corps comme votre propre environnement;- 2) le corps dans son environnement particulier, présent;- 3) les matériaux de cet environnement —doux, réceptif, tactile, actif, malléable [...]; 4)-l'environnement actif d'un autre corps;- 5)-la structure visuelle des corps et des matériaux définissant l'espace.-» Elle

utilise alors le mot "concrétion" pour définir ses futures performances, mot proche de la théorie du concrétisme de George Maciunas, fondateur de Fluxus. «-Je veux toucher, dit-elle, prendre contact, avec des matériaux tactiles, des chocs...-»<sup>7</sup> Jill Johnston a présenté *Newspaper Event* comme une «-mad orgy-», où la première sensation est celle d'un événement visuellement intrigant<sup>8</sup>, à l'image de l'expérience extrême, *Meat Joy* (III. )



En décembre 1963, Schneemann compose, avec l'aide du peintre Errò, *Eye Body* dans son loft, transformé pour l'occasion en environnement cinétique: «-Couverte de peinture, de graisse, de craie, de cordage, de plastique. J'ai établi mon corps comme un territoire visuel-»<sup>9</sup>, le plaçant à l'intérieur d'une construction environnementale faite de miroirs, de panneaux peints, de parapluies et d'éléments motorisés. *Eye Body* (III.) tire son origine d'une note écrite en 1963 «-Que le corps soit dans l'œil;- que les sensations reçues visuellement prennent racine dans l'organisme dans son ensemble. Cette perception remue l'entière personnalité dans l'excitation... Mes drames visuels pourvoient simultanément à une intensification de toutes les facultés —



appréhension qui va en avant dans une juxtaposition sauvage. Mes yeux créent, recherchent une forme expressive dans les matériaux que je choisis;- de telles formes correspondant à une dimensionnalité esthétique visuelle et cinétique;- une nécessité viscérale dessinée par les sens [...] un événement mobile et tactile dans lequel l'œil guide le corps.-»<sup>10</sup>

Schneemann développe non seulement le corps sexualisé dans le langage de l'expressionnisme abstrait, mais aussi dans le rapport à l'énergie toute

masculine, en quelque sorte dans «-un exhibitionisme auto-indulgent, destiné seulement à stimuler les hommes.-»<sup>11</sup> Elle est ainsi claire sur ses motivations:- il s'agit d'aiguillonner la vigueur masculine et de refuser la domination de l'homme dans l'expression du *happening*. «-J'avais la permission d'être une image, dit-elle, mais pas celle d'un créateur d'image, créant sa propre auto-image. [...] mon propre... titre intime et ironique était "*cunt mascot*" [mascotte du vagin-?]. Une *cunt mascot* de l'équipe artistique masculine.-»<sup>12</sup>

Ensuite, examinons *Meat Joy* (III. ) qui est depuis toujours considérée comme l'apothéose de la plénitude libidinale ou la «-jubilation charnelle-» selon Schneemann, avec la figure de la femme nourricière, avec hommes, poisson cru, poulets éventrés, saucisses, peinture et chansons pop (*Non Ho l'Eta* de Gigliola Cinquetti, *My Boy Lillipop* de Millie Small, *Blue Suede Shoes* et *Trutti Frutti* d'Elvis Presley).

En voici la description de Gilbert Tarrab, *Revue du Théâtre* (1968, numéro spécial intitulé «-analyse psychosociologique-»):-

«-L'homme et la femme miment toujours l'approche du mâle vers la femelle, et l'attrait irrésistible qu'ils exercent l'un sur l'autre les amène bientôt à mimer la scène d'accouplement. Soudain ils se détournent l'un de l'autre, on leur place entre les mains un poulet vivant (ou presque), ils le dépecèrent à qui mieux mieux, et jettent les morceaux de poulets ensanglanté dans le public tout alentour. Il est inutile de dire l'émotion —l'état physique de tension nerveuse— que cela produit parmi les spectateurs qui, à leur tour, réagirent de différentes façons face à cette provocation... Certains sortirent immédiatement, d'autres protestèrent tout haut en criant leur indignation et leur dégoût devant de telles procédures, d'autres enfin voulurent les faire taire et réclamèrent que la séance ("la pièce") continuât. Bientôt, la bataille verbale dégénéra en véritable bataille, parmi les spectateurs eux-mêmes, les uns brandissant les bouts de poulet dépecé et l'exhibant comme un trophée, d'autres voulant le leur arracher des mains, d'autres enfin essayant de mordiller dans le gras des morceaux de poulet, tout en improvisant à leur tour... des pas de danse, en hurlant comme des possédés, et serrant de près leur compagne de façon obscène.-»



Schneemann est la bonne "à tout faire" qui, vers la fin de la performance, porte sur un plateau les aliments ci-nommés et les éparpille sur le "tas de chairs" que composent les interprètes à demi-nus et se tortillant (comme des serpents) au sol. Dans cette pièce, l'artiste unifie les fonctions de la bouche et du sexe et permet aux acteurs de s'épanouir dans leur vie érotique.

Elle montre que le théâtre peut réellement être cruauté, association du plaisir et de la souffrance, parce que l'érotisme est une expérience liée intimement à la vie et à son acquiescement jusque dans la mort. Les notes du prologue (en français) sont sur ce point bien lucides et bien explicites sur les paires contradictoires:-

«-cela est certaine/Lisa est-elle belle/cela n'est pas certaine/poissons policier polisson pollen/j'ai mon idée de beauté se moucher/il a son idée de beauté/nos idée [*sic*] de beauté ne sont pas sûres/miroir

mouchoir mouvement/Lisa est-elle belle/il n'a pas de mesure pour la beauté/sourire de femme/ mouvement/est-ce que la femme est belle/cela n'est pas certain/les plaisirs et la douleur sont des sensations/voilà des plaisirs/voici des plaisirs ensuite/la balle il est au bord de la mer/il est couché sur le sable/il entend le bruit de la vague et il regarde la mer/voilà des plaisirs/il prend un bain/simple simplement impresse [...]nager plaisir/et un concombre/sans encombrement encombrer concombre cul/encombrer/essai étale étalon/le plaisir et la douleur sont des sensations//étaler/le plaisir/le plaisir et la douleur...-»<sup>13</sup>-

*Meat Joy* répond sans doute aux impératifs d'Artaud dans *Le Théâtre et son double*, lorsqu'il prononçait les paroles suivantes:-

«-Faire la métaphysique du langage articulé, c'est faire servir le langage à exprimer ce qu'il n'exprime pas d'habitude : c'est s'en servir d'une façon nouvelle, exceptionnelle et inaccoutumée, c'est lui rendre ses possibilités d'ébranlement physique, c'est le diviser et le répartir activement dans l'espace, c'est prendre les intonations d'une manière concrète absolue et leur restituer le pouvoir qu'elles auraient de déchirer et de manifester réellement quelque chose, c'est se retourner contre le langage et ses sources basement utilitaires, on pourrait dire alimentaires, contre ses origines de bête traquée, c'est enfin considérer le langage sous la forme de l'Incantation.-»

L'intérêt de Schneemann pour la chair comme matériau est favorisé par son expérience, en tant que femme, au sein des mouvements expérimentaux de l'époque, la poussant vers une exploration du corps dans sa signification socio-culturelle. Cette préoccupation, c'est-à-dire la matérialité de la chair et de l'état-objet du corps féminin, associée aux limites sociétales, génère un point de non-retour, précisément ce tournant politique, qui annonce la révolution sexuelle et qui, à l'orée des années soixante-dix, va comparaître les premières œuvres de Schneemann et les revendications féministes naissantes. Lucy Lippard, autant que l'artiste dans sa décharge érotique, a bien objecté à la position masculine dominante:- «-Les hommes peuvent utiliser les femmes belles et sexies comme des surfaces ou des objets neutralisés, mais quand des femmes utilisent leur propre visage ou leur propre corps, elles sont immédiatement accusées de narcissisme.-»<sup>14</sup> Dans la performance, le corps est souvent employé comme objet actif, mais, chez notre artiste, le nu vivant est davantage que cela. L'objet corporel est inévitablement aussi la femme *elle-même considérée comme artiste, comme essence artistique*, pas simplement comme objet de beauté. Selon Rebecca Schneider<sup>15</sup>, la force créatrice de l'artiste



doit se manifester dans une signification *explicitement* féminine que les "actions" de Schneemann ont mis en contradiction dans une culture, qui ordonne activité avec masculinité et passivité avec féminité.

Dans *Eye/Body* (III.), au contraire, et comme dans *Meat Joy*, les lignes de partage entre exploration et exploré, sujet et objet, artiste et art, esprit et corps, sont définitivement brouillées et relèvent sans aucun doute d'une stratégie postmoderne. Diana Fuss a ainsi exploré les transgressions politiques, en accord avec un emploi féministe de l'essentialisme. En liant Lacan et Irigaray, Fuss écrit que:-

«-Les lectures d'Irigaray sur la compréhension de l'essence d'Aristote rappellent la distinction de Lacan entre *étant* ou *ayant* le phallus:- une femme ne doit pas *posséder* le phallus, elle *est*

le phallus. Semblablement, nous pouvons dire que, dans la logique aristotélicienne, une femme ne doit pas *avoir* une essence, elle *est* une essence. Donc donner l'essence "femme" permet d'annuler le phallomorphisme occidental et d'offrir aux femmes un accès à la sphère du sujet... Une femme qui revendique son essence en propre abroge les binarismes conventionnels de l'essence/accident, de la forme/matière et de l'actualité/potentialité.-»<sup>16</sup>

Fuss renvoie à l'analyse de Patraka et à son concept de «-terreur binaire-», et montre que l'essentialisme de Schneemann est plus évident dans son imagerie symbolique. L'artiste suscite en effet de riches ressources dans les termes du rituel érotique et du travail sur le culte féminin de la déesse. Elle apparaît nue dans un décor de toile plastique, entourée de cordes, sorte de serpents vivants rampant sur son ventre et sur sa poitrine. Elle symbolise, à travers cette attitude qu'elle a nommée à l'époque «-une sorte de rituel shamanique-», la puissance de la renaissance et la fertilité reliée aux thèmes de la femme, de l'eau et de la guérison. Elle était à l'époque consciente que les serpents symbolisent originellement un tourbillon ou l'énergie cosmique de l'utérus. Toutefois, l'essentialisme de Schneemann a aussi été considéré comme un narcissisme sexuel. Aujourd'hui, celui-ci est examiné dans les termes d'une sacralité nostalgique et apolitique<sup>17</sup>. Ce n'est que huit ans après la création de *Eye Body* que les implications corporelles ont été validées, à la suite de recherches sur les artefacts des déesses de la terre, vieilles de 4000 ans. Elinor Fuchs<sup>18</sup> a distingué le *Body Art* des années soixante et soixante-dix de celui des années quatre-vingt, en marquant une différence assez nette, d'une part sacrée, d'autre part sacrilège (notamment ce qui est nommé l'*art charnel*). Les premières années de cet art féminin vénèrent le corps et dessinent effectivement une mélancolie envers l'héritage matriarcale perdue. Fuchs cite Schneemann, comme exemple de cet esprit sacré, bien loin des œuvres plus récentes et plus obscènes d'Annie Sprinkle, Karen Finlay ou Ann Magnusson.

Mais, comme narcissisme déviant ou «-nimphomanie frigide-» (tel l'a affirmé un spectateur lors de *Meat Joy*), la pratique de Schneemann est aussi destinée à libérer les femmes des liens de la pornographie masculine, à leur donner une propre essence érotique naturelle, qui a été supprimée dans la culture puritaine américaine. «-La vie du corps, dit-elle en 1968, est plus variée expressivement qu'une société négative envers le sexe ne peut l'admettre. En ce sens, je fais le don de mon corps aux autres femmes...-»<sup>19</sup> Le corps peut être affranchi de son confinement moderne. Par exemple, *Parts of the Body House* projette une installation intérieure simulant un univers biologique, dans lequel le spectateur redécouvre le sexe, la scatologie ou même la simple recherche de soi. Dans ses œuvres proto-féministes des années soixante, Schneemann apparaît souvent nue. La femme n'est pas un objet manipulable, mais bel et bien *un sujet créateur de ses propres images*. Jamake Highwater a ainsi observé que, «-sans un *corps articulé*..., les gens ne peuvent pas participer à leur propre monde ou à leur propre vie émotionnelle.-»<sup>20</sup> *Homerunmuse*, 1977, comme *Parts of the Body House*, renvoie le sexe à un espace domestique, et porte le sous-titre suivant: «-La muse était Serpent et Oiseau/eau et feu/source de transformation/femme naissante/la croissance de l'esprit dans la matière/un guide du geste et de la danse/la forme d'un pot et la nourriture prise dedans.-». L'œuvre se compose d'une diapositive et d'un texte performatif, dans lequel l'auteur entrelace des rêves sur différents



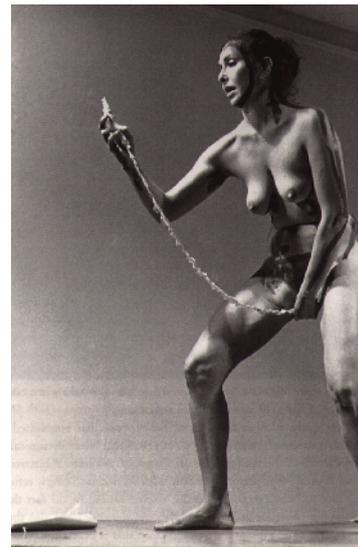


animaux —taureaux, serpents (III.) et chats— et leurs anciennes significations dans une narration semi-autobiographique.

Une autre performance-texte, *Interior Scroll*<sup>21</sup>, est créée en 1975 et 1977. Schneemann se tient nue devant le public, le corps peint dans une invocation rituelle, avant de retirer de son vagin une fine cordelette constituée d'un texte (III.).

Ce texte, qui est littéralement "intérieurisé" dans son corps, alors que d'habitude, c'est la bouche qui expulse les mots, n'est pas une célébration nostalgique, malgré l'invocation du sacré qu'elle destine à un serpent enroulé sur lui-même dans la cavité sexuelle. Mais le texte qui se déroule en même temps que sa récitation, rappelle le cinéma structurel et la mauvaise volonté masculine et misogyne. Schneemann répond avec un commentaire critique sur l'attitude coutumière d'hommes dont l'excellence féminine dérange-:

«-J'ai rencontré un homme heureux  
un cinéaste structuraliste...  
il a dit que nous nous aimions beaucoup  
vous êtes charmante  
mais ne nous questionnez pas  
regardez vos films...  
Nous ne pouvons pas regarder  
le désordre personnel  
la persistance des sensations  
la sensibilité à fleur de peau  
l'indulgence journalière [diaristic]  
le gâchis de la peinture  
la dense *gestalt*  
les techniques primitives  
(Je ne prends pas l'avis des hommes  
qui ne parlent seulement que d'eux-mêmes)  
Faire attention au langage filmique critique  
et pratique qui existe pour et seulement  
en fonction d'un sexe.-»<sup>22</sup>



Schneemann voit cette création comme étant «-le pouvoir et la possession du nommé —à propos du mouvement d'une pensée interne vers une signification externe et la référence à un serpent déroulé, à une information présente, comme un ruban [ticker], arc-en-ciel, torah dans l'arche, calice, endroit du chœur [choir loft], ligne de fond, clocher, l'ombilic et la langue.-»<sup>23</sup>



Dans une inversion essentielle, elle localise la pensée dans le corps, au lieu de l'assimiler à l'esprit. Ce qui sort de la vulve est beaucoup plus explicite et plus signifiant que n'importe

quelle parole. *Interior Scroll* est une *action cinétique* fondée en effet sur un texte intitulé «-Vulvic Space-» et un dessin osé, *Vulva Print*.

Dans un autre texte, «-Vulva's School-», Schneemann définit de manière ironique le “devenir femme”-:

«-Vulva va à l'école et découvre qu'elle n'existe pas-!

Vulva va à l'église et découvre qu'elle est obscène...

Vulva lit des textes féministes essentialistes, peint son visage avec du sang menstruel et hurle sous la pleine lune.-»

Mais Vulva demande aussi «-pourquoi le phallus est-il une chose et le con un lieu?-». Parce que, pour l'artiste, l'intérieur du vagin est une «-chambre translucide-», avec son extérieur apparemment mobile et éminemment lisible.

Mais Vulva est à l'exemple du félin sans cesse présent dans les œuvres de Schneemann, notamment dans *Up to and Including Her Limits*, (1975-76) où l'artiste apparaît nue et suspendue dans un harnais. Elle décrit sur les murs la sagesse qui vient de son corps-: «-Je suis affamé... Je suis un son-». Cette idée “tonitruante” renvoie au texte de John Corbett et Terri Kapsalis, intitulé «-Aural Sex-»<sup>24</sup>, où cette “verbalité” se retrouve justement dans la pornographie (ce fameux «-sexe qui parle-») et dans la musique pop. «-Nous pouvons *voir*, disent-ils, l'orgasme des hommes, nous pouvons *entendre* celui des femmes-». Comme l'écrit Dan Graham dans un célèbre texte intitulé «-Rock New Wave au féminin-», «-La voix est le lieu où s'exprime l'érotisme féminin.-» Sans doute, l'évocation de chansons rock dans *Meat Joy* est lourde de sens. Graham reprend les idées de Hélène Cixous et de Julia Kristeva et montre que, selon Cixous-:

«-“La féminité est le lieu de l'énonciation ancrée dans ma langue et dans mon inconscient.” [...] La thèse de Cixous, c'est que le plaisir féminin est lié au moment où la voix de la mère était perçue comme l'extension de sa chair car “la voix est très proche de la chair du... langage” [...] “Pour les femmes, écrire c'est exprimer ce que la voix symbolique de la mère a étouffé.” Ce “féminin” refoulé a le pouvoir de subvertir les prédicats logiques et egocentriques du discours social. Puisque l'ordre du discours social dépend de la construction d'une identité singulière et homogène pour le sujet, il doit donc refuser les pulsions changeantes et hétérogènes, les sensations qui appartiennent au corps de la “chora sémiotique” de Kristeva. Un art qui est “pluri-vocal...hétérogène, (et) polymorphe peut permettre l'expression de la chora et créer un lieu où le code social est détruit.” (Kristeva)-»<sup>25</sup>

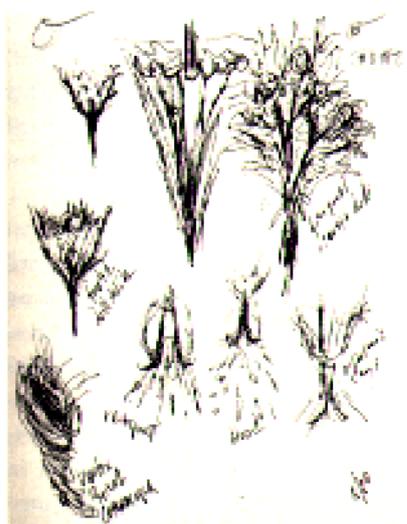
Bref, le sexe féminin est comme visuellement incompatible, à l'image de la *Naissance du monde* de Courbet, mais doit simuler l'orgasme, comme le rapporte le texte du groupe pop *Au Pairs*, mettant en avant la sexualité-:

«-Le début des années soixante-dix, vit la reconnaissance d'un aspect de la sexualité féminine qui avait jusque-là été caché-: l'orgasme. [...] (le fait de) provoquer un orgasme chez une femme est devenu un nouveau critère de performance sexuelle masculine. Ainsi, la sexualité féminine n'eut pas de reconnaissance durable-: la femme était désormais contrainte de faire plaisir à l'homme en simulant l'orgasme.-»<sup>26</sup>

Par contre, le sexe féminin évoque toujours des fascinations et des frayeurs, comme Katrien Jacob l'écrit, «-Dans *Up to and Including Her Limits*, Schneemann... ne parle pas, elle n'écrit pas, elle n'agit pas. Elle détruit le langage humain et entre à un niveau “félin” de la conscience.-»<sup>27</sup> Parmi les multiples apparitions du chat dans les textes et dans les vidéos, l'un d'eux prend assurément une place fondamentale-: le vulgaire “minou” [*pussy*]. Schneemann

pose encore des questions : «-Est-ce que vous êtes si effrayé par-: ce minou humide-? Est-ce cela l'Autre Terrifiant —le clitoris qui a été excisé ou coupé ou rendu muet?-» (Lettre à L. Kauffman, 5 août 1996) Un sexe muet renvoie à l'évidence au fameux texte de Freud, «-Le Fétichisme-» (1927), où il est dit que «-Le fétiche [demeure] un signe de victoire sur la menace de la castration et une protection contre elle.-»

Henry Sayre, dans son ouvrage intitulé *The Object of Performance*<sup>28</sup>, a souligné, dans l'œuvre de Schneemann, la proximité du sexe féminin et du parapluie. Il apparaît pour la première fois en 1963 dans un assemblage, *Untitled (Four Fur Cuttings Boards)*. Deux parapluies motorisés, se pliant et se dépliant constamment contre une surface peinte, métaphorisent les rythmes de l'activité humaine, sexuelle et picturale. On le retrouve ensuite dans de nombreuses œuvres, *Flesh Blood* (1980) par exemple, où l'évolution du parapluie prend très vite la forme d'un sexe masculin ou d'un sexe féminin, selon qu'il est plié ou déplié. Il est à la fois phallique, phallocentrique et vulviforme. Le parapluie, dans l'esprit de Schneemann, est profondément relié au serpent, à ce rouleau qu'elle déplie de son vagin dans *Interior Scroll*. Il représente non seulement ce mouvement qui se développe de l'intérieur vers l'extérieur —ce qui se manifeste dans l'acte d'interpréter les rêves—, mais aussi ce serpent qui, selon l'artiste, «-symbolise originellement l'énergie cosmique de l'utérus féminin qui protège et nourrit l'embryon...-»



La migration des objets et des symboles est sans cesse possible, parce qu'elle montre «-le vagin comme une chambre translucide, d'où le serpent demeure un modèle extérieur-». Il n'y a donc pas de relation accidentelle. Dans *Flesh Blood*, nous pouvons voir Schneemann danser avec un parapluie transparent et prononcer ces mots-:

«-Parapluie vagin *parapluie* à la fois vagin et verge déployant/il se dilate et se contracte couvre le corps la tête/est un manche creux une structure de tissu fin de supports rigides/le parapluie est strié baleiné de crêtes tactiles du vagin verge/est humide couvert avec la pluie pluie déversée.../tout est enveloppé ployé déployé le vagin serrant la verge.-»

Pour conclure, c'est l'essayiste Norman O. Brown, dans son fameux livre *Life against Death* (1959), qui articule l'idée d'un mysticisme dyonisiaque moderne du corps, c'est-à-dire d'une renaissance du corps sacré et dont Schneemann semble être le modèle, au lieu d'une fuite toute apollinienne de la réalité, conception qui perdure trop souvent dans les arts même contemporains, impliquant beauté, pureté et fondamentalisme. Ce point de vue sur le corps, comme assise formative de la connaissance, est au contraire cristallisé dans son dernier chapitre, «-La Résurrection du corps-». Brown synthétise les principes de la psychanalyse et de mysticisme chrétien, pour édifier une histoire de la conscience. Pour l'auteur, la psychanalyse a été incomprise et souvent mal employée. Elle ne doit pas être traduite comme mesure thérapeutique individuelle et superficielle, mais comme un système

potentiel pour une transformation historique et politique. Son point de départ est précisément la répression de soi et du corps. C'est donc à partir d'une émancipation du corps, si longtemps refoulé sexuellement, inhibé socialement et confiné politiquement, que Brown entrevoit une rédemption sociale et spirituelle:-

«-La résurrection du corps est un projet social, figurant le genre humain comme un tout, et elle deviendra un problème politique pratique quand les hommes d'état seront appelés à délivrer le bonheur au lieu du pouvoir, quand l'économie politique deviendra une science de valeurs d'usage, plutôt que de valeurs d'échanges —une science du plaisir plutôt qu'une science de l'accumulation... une théorie sociale contemporaine... a été entièrement occupée par des abstractions inhumaines sur la voie de la sublimation, et n'a pas de contact avec des êtres humains concrets, avec leurs corps concrets, leurs désirs concrets même réprimés.-»

Brown invoque alors les idées de Marx sur le jeu, dérivant elles-mêmes de Fourier, ainsi que celles de Feuerbach sur le corps physique de l'homme. Rejoignant Freud et Marx, il envisage une nouvelle science fondée «-sur un sens érotique de la réalité-», qui libérera et le corps et la race humaine. Il y a bien dans cette pensée une sorte de science de la sensualité érotique, largement présente dans le *Body Art* des années soixante et des décennies suivantes . Cette sensibilité toute perverse et polymorphe donne alors un pouvoir éclatant sur la vie et la mort. Brown prédit, lorsque la vie et la mort seront réconciliées, et usant d'une eschatologie chrétienne, que la répression sera séparée du corps humain. Il pourra alors être ressuscité et transfiguré:-

«-L'abolition de la répression supprimera les concentrations artificielles de la libido dans certains organes spécifiques... Le corps humain deviendra polymorphiquement perverse...-»<sup>29</sup>

Cette conception, sans doute très originale, a le mérite de mettre en lumière une nouvelle compréhension du corps. Il s'agit d'une libération vraie et individuelle contre la répression des sens. Elle possède plusieurs sens:- un mysticisme dionysiaque du corps qui cherche la résurrection et la perfection du corps-; une psychanalytique du corps perverse et polymorphe de l'enfance-; le corps subtil, spirituel et diaphane, voire même androgyne du mysticisme chrétien, celui de Jacob Böhme par exemple, et enfin la vision mystique orientale, voire zen du corps. Ces quatre aspects se recourent dans la performance et modèlent une autre vision du corps dès le début des années soixante.

- 1.-Jerome Rothenberg, «-New Models, New Visions: Some Notes Toward a Poetics of Performance-» in *Performance in Postmodern Culture*, édité par Michel Benamou et Charles Caramello, Coda Press, 1977, p.-13. Rothenberg reprend un texte de Richard Schechner intitulé «-Towards a Poetics of Performance-» in *Essays on Performance Theory*, New York, Drama Book Specialits, 1977, P. 108-139.
- 2.-Vivian Patraha, «-Binary Terror and Feminist Performance: Reading Both Ways-» in *Discourse* 14, n°-2 (été), 1992, p.-163-185.
- 3.-Robert C. Morgan, «-Reconstructing with Shards-», *American Ceramics* (1983), p. 36-40.
- 4.-Merlin Stone, *When God was a Woman*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1976.
- 5.-Jack Burnham, *Great Western Salt Works*, New York, George Braziller, 1974, p. 140.
- 6.-Carolee Schneemann, *More Than Meat Joy*, ed. Bruce McPherson, New York, New Paltz, Documentext, 1979, p.-10.
7. *More Than Meat Joy*, p.-33.
8. Jill Johnston, «-Judson Concerts #3, #4-», in *Village Voice*, 28 février 1963, p.-19.
- 9.-*More Than Meat Joy*, p. 52.
- 10.-Note citée par Amelia Jones, *Body Art. Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota Press, London, 1998, p. 1-2.
- 11.-Carolee Schneemann, «-On the Body as Material-», *Artweek*, octobre 4, p.-24-25.
- 12.-*More Than Meat Joy*, p. 194 et 196.
- 13.-Citée par Mariellen R. Sandford, *Happenings and other Acts*, New York, Londres, 1995, p. 252-253.
- 14.-Lucy Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, New York, E. P. Dutton, 1976, p.-104.
- 15.-Barbara Schneider, *The Explicit Body in Performance*, New York, Londres, Routledge, 1997.
- 16.-Diana Fuss, *Essentially Speaking-: Feminism, Nature, and Difference*, New York, Routledge, 1989, p.-71.
17. Cf. Jill Dolan, *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1988.
- 18.-Elinor Fuchs, «-Staging the Obcene Body-» in *The Drama Review* 33, n°-1, 1989, p.-33-58.
- 19.-*More Than Meat Joy*, p.-164.
- 20.-Jamake Highwater, *Dance: Rituals of Experience*, New York, A & W Publishers, 1978, p.-36.
- 21.-*Interior Scroll* a été créé le 29 août 1975, en tant que partie de l'exposition *Women here and now*, East Hampton, Long Island, et le 4 septembre 1977, au Telluride Film Festival au Colorado.
- 22.-*More Than Meat Joy*, p.-234.
- 23.-*More Than Meat Joy*, p.-235.
- 24.-*The Drama Review-: «-Experimental Sound & Radio-»*, dirigé par Allen S. Weiss, n°-151, 1996, p.-102-11, réédition 2001, Cambridge, Massachussetts, Londres, The MIT Press, A TDR Book.
- 25.-Dan Graham, *Rock my Religion*, Paris, Dijon, les Presses du Réel, 1993, p. 377-378. Graham fait référence aux textes «-Les Sexes ou la tête-» de Cixous (*Sorcières* 3, p. 14) et «-L'Anarchie de l'art-» (*Tel Quel*, 61).
- 26.-Citée par Dan Graham, *Rock my Religion, art. cit.*, p. 396-397.
- 27.-Katrien Jacob, «-The Dismemberment of a Once Sublime Performance Artist-», diss. University of Maryland, College Park, 1995, p. 167-168, cité par Linda S. Kauffman, *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1998, p.-55.
28. Henry M. Sayre *The Object of Performance. The American Avant-Garde since 1970*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1989, p. 171-173.
29. Norman O. Brown, *Life against Death. The Psychoanalytic Meaning of History*, Middletown, Wesleyan University Press, 1959, réédition New York, Vintage Books, 1961, p.-308.

