



HAL
open science

Diamanda Galás et Kathy Acker : contre-pouvoir à corps et à cris.

Valérie Rauzier

► **To cite this version:**

Valérie Rauzier. Diamanda Galás et Kathy Acker : contre-pouvoir à corps et à cris.. Littératures. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2016. Français. NNT : 2016MON30051 . tel-01522648

HAL Id: tel-01522648

<https://theses.hal.science/tel-01522648>

Submitted on 15 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Montpellier III- Paul-Valéry

Préparée au sein de : l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche *EMMA*,
Études Montpelliéraines du Monde Anglophone

Spécialité : LLCC - LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS

Présentée par **Valérie Rauzier**

DIAMANDA GALÁS ET KATHY ACKER : CONTRE-POUVOIR À CORPS ET À CRIS

Dirigée par Monsieur le professeur Claude Chastagner
et soutenue publiquement le 3 décembre 2016 devant le jury composé de :

Mme la professeure Nathalie Vincent-Arnaud, Université Toulouse-Jean Jaurès	Rapporteur
Mme la professeure Véronique Béghain, Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur
Mme la professeure Françoise Palleau-Papin, Université Paris 13- Sorbonne Paris-Cité	Présidente
M. le professeur Claude Chastagner, Université Paul Valéry, Montpellier III	Jury

*The Body, the body, that which is present,
which is the source of everything
and has been made to disappear.*

Kathy Acker

*My voice was given to me as an instrument of inspiration for my friends,
And a tool of torture and destruction to my enemies.*

An instrument of truth.

Diamanda Galás

Briser le langage pour toucher la vie.

Antonin Artaud

...aux vaincus !

Charles Baudelaire

REMERCIEMENTS

Si cette recherche est le fruit d'un processus individuel, elle n'aurait pu aboutir sans l'aide précieuse de plusieurs chercheurs, artistes, collègues et amis qui la déplacent vers la sphère du collectif.

*Je souhaite avant tout ici exprimer ma gratitude à mon directeur de thèse, monsieur le professeur Claude Chastagner, pour son amitié, son enthousiasme, sa disponibilité et sa confiance, mais également pour avoir cru en ce projet ainsi que pour avoir su me guider et m'orienter dans mes recherches et lectures. Je tiens en outre à remercier toute l'équipe de chercheurs et doctorants d'EMMA pour leur soutien, le généreux partage de leurs travaux ainsi que pour leurs conseils et encouragements (mention spéciale à Paola Artero pour les traductions !). Je n'oublie pas les chercheurs, collègues, spécialistes, artistes qui ont facilité ma réflexion et mes recherches : les documentalistes du University Archives & Special Collections Centre de l'UAL, à Elephant and Castle (Londres) pour parvenir à dénicher un magnétoscope en état de marche et me laisser fouiller dans leur boîte à fanzines des Her Noise Archives ; Tan, de la section des Archives and Manuscripts de la bibliothèque municipale de New York (le Stephen A. Schwarzman Building) pour m'avoir guidée dans leurs archives D'ACT-UP ; Barbara Caspar (fragile.features.com) pour m'avoir assistée dans l'acquisition de son film documentaire *Who's Afraid of Kathy Acker?* Les étudiantes archivistes et documentalistes de la Fales Downtown Collection à l'université de New York ; Alex à Videowave puis Eleanor et Debbie Lindsey à CBC pour trouver les références d'émissions oubliées ; Solenn Cahelrec pour m'avoir ouvert sa collection d'articles, à Shane Lange, de Darkmediaonline.com, pour son interview de Diamanda Galás et ses remarques enthousiastes ; à Paula Barros, du Centre d'études Élisabéthaines de l'université Paul Valéry, Montpellier III, pour ses suggestions bibliographiques sur la voix au Moyen-Âge et à la Renaissance et enfin à Ros Murray pour le très généreux partage de son ouvrage, Artaud, *the Scum of the Soul*.*

Mes remerciements vont également à tous celles et ceux qui m'ont accompagnée durant ces années : Chrys Wolf Del Giudice pour ses précieuses et patientes relectures, ses oreilles critiques et attentives, ses conseils éclairés, ses questions à la pertinence salvatrice (le phare dans la panique) ; Anne Gide pour la bibliographie sur la voix et ses encouragements ; Paola Artero, Hannah Gerdes, Solenn Cahelrec et Bénédicte De Fontenay pour leurs conseils et corrections ; Elisabeth Rønne pour les récits new yorkais du début des années quatre vingt ; Gilles Daram pour l'assistance de mise en page ; ma mère pour sa passion, sa patience, ses laborieuses relectures, son soutien moral (et matériel) et pour m'avoir appris à écouter les voix des mythes.

Et puis, bien sûr, une infinie gratitude aux indociles Kathy Acker (RIP) et Diamanda Galás.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
La fin du Monde	2
L'Amérique d'après guerre : <i>L'Arc-en-ciel de la gravité</i>	7
<i>New York City 1979</i>	16
Performances engagées : nihilisme et opposition	24
Galás et Acker : artistes guerrières expérimentales et radicales	35
Radicalisme expérimental, abjection radicale	55
PARTIE 1 À CORPS ET À CRIS : EXPÉRIMENTATIONS RADICALES	68
Préambule : La voix viscérale	69
Chapitre 1 Voix et expérimentations	78
1.1 Il était une voix... Diamanda Galás	78
Genèse d'une virtuose	78
La voix comme résistance et émancipation : vers une approche expérimentale de la voix	81
Voix et vue	88
Rôle exutoire du chant	98
1.2 Voix : techniques et expérimentations	99
Au sujet de la voix : de la voix au sujet	99
Prendre voix, prendre corps : dire l'incarnation du sujet	103
Sciences de la voix	105
Explorations artistiques et valeurs esthétiques de la voix : histoires de voix	107
Voix et expressionnisme : chant, Schrei et chamanisme	113
Voix témoin	122
1.3 Lecture et écriture : voix et encres mêlées	127
Les voix plurielles de Acker : espaces d'expérimentations vocales et territoires	129
Pussy et son équipage : <i>A Journey Into Strangeness</i>	139
Collaboration selon Galás : plaisir et pouvoir subversif	142
Écrire les voix : tradition orale vs tradition écrite	144
Diamanda Galás : langage et gestes vocaux de « Wild Women » à <i>Schrei X</i>	151
Kathy Acker : polyphonies, polysémie, polymorphisme	156
1.4 Voix des parias	160
Les voix de la « part maudite »	162
De la communauté de l'Autre à « l'autre tradition »	168
« La part maudite »... de l'autre tradition	172
1.5 Cri et voix hors-la-loi	176
Cri, voix hors-langage	176

Les cris dans les œuvres de Kathy Acker et de Diamanda Galás	179
À corps et à cris	186
Voix radicales et bruit expressif	189
Chapitre 2 Des corps à l'œuvre : corps et art (ré-)incarné	197
Préambule : <i>In the Mouth of the Crocodile</i>	199
2.1 Diamanda Galás et Kathy Acker : (art) en chair et en os	205
Les regards : <i>Portrait of an Eye</i>	208
Performance du sujet : dans le miroir et <i>De l'autre côté du miroir</i>	211
Corps-scène : art sur, dans et à travers la peau	213
Le corps-arme	218
<i>Hole in the Head</i> : la bouche chez Diamanda Galás et Kathy Acker	224
2.2 <i>Bodies of Work</i> : de la chair à l'œuvre	228
La chair dans les œuvres	228
<i>Bodies of Works</i> : corps fragmentés, corpus morcelés	235
Corps et écriture du débordement	241
Performances textuelles	247
2.3 Corps politique : contrôle et subversion	251
Diamanda Galás et Kathy Acker, art à contre-corps	258
Réincarnation de l'art comme pratique rebelle	266
Subversion des corps, subversion des œuvres	274
Action (de performance) directe : art de résistance ou art terroriste	280
2.4 Art à fleur de peau... et de viscères	284
Apprendre à (dé-)lire et à délirer	296
<i>Shock treatment therapy</i>	305
Apprendre à (dé)faire	308
2.5 <i>Divided we Stand</i> : amitiés et révolution	318
Communautés : liens amicaux et familiaux	319
Communautés et représentations	323
Communautés en dissidence, communautés plurielles	326
Acker et Galás : contre la communauté	328
La communauté Autre : rupture et interruption	330
<i>Textual friends</i> et <i>blood brothers</i> : infinies matérialisations des voix	334
PARTIE 2 L'ABJECT OBJECTE : ART ET CONTRE-POUVOIR	337
Préambule : <i>Exquisite repulsion</i>	338
<i>Ecce Medusa</i> : Regardons-la !	338
L'abject	344
Les sujets de l'abject chez Diamanda Galás et Kathy Acker	347

Chapitre 1 Art abject comme résistance à la représentation	353
1.1 Représentations de l’abject : crucifixion jubilatoire de l’ordre symbolique	362
Messe Noire, Mort Rouge	362
L’Anti-Œdipe de Acker : Œdipe sans complexe	380
Bas les masques ! Une multitude de visages et de mythologies	410
1.2 <i>The Gift of the Disease</i>	439
Les métaphores de la maladie	442
Les bienfaits de la peste	452
Vulnérabilité, pouvoir et résistance	459
1.3 « <i>CUNTYfear</i> » - Diamanda Galás et Kathy Acker « akusent »	480
Terreur, effroi, hystérie et hérésie	482
Surveiller et Punir	483
Galás et Acker objectent et <i>aKusent</i>	486
Chapitre 2 L’Autre et l’Entre comme résistance à l’aliénation	492
2.1 L’« Entre » Autre	492
Diamanda Galás et Kathy Acker : artistes périphériques de l’Entre	496
Itinéraire intermédial : Acker et Galás comme artistes du <i>Networkism</i>	500
2.2 L’Autre et l’Ailleurs	507
Renversement de l’ordre : l’Autre monde (de l’envers)	509
Les dynamiques de la fluidité	510
Ailleurs : (dés-)ordre nouveaux	512
CONCLUSION	514
L’Odyssée : « ... and so we came to the new world »	515

Liste des abréviations et éditions utilisées pour les œuvres du corpus

Diamanda Galás (disques)

Defixiones : *Defixiones, Will and Testament*, Mute Records Ltd., 2003.

« Litanies » : « The Litanies of Satan », *The Litanies of Satan*, Mute Records Ltd., 1982.

Plague Mass : *Plague Mass (1984 - End of the Epidemic)*, Mute Records Ltd., 1991. « Tragouthia » : « Tragouthia Apo To Aima Exoun Fonos (Τραγούδια από το Αίμα Εχούν Φονός) (Song from the Blood of Those Murdered) », *Diamanda Galás*, Mute Records Ltd, 1984.

Vena : *Vena Cava*, Mute Records Ltd, 1993.

« Wild Women » : « Wild Women with Steak Knives (The Homicidal Love Song for Solo Scream) », *The Litanies of Satan*, Mute Records Ltd., 1982.

Kathy Acker (romans et disques)

Blood and Guts : *Blood and Guts in High School*, New York, Grove Press, [1984] 1989.

Don Quixote : *Don Quixote. Which was a Dream*, New York, Grove Press, 1986.

Empire : *Empire of the Senseless*, Grove Press, 1988.

In Memoriam : *In Memoriam to Identity*, New York, Grove Press, 1990.

« Kathy Goes » : « Kathy Goes to Haiti », *Literal Madness*, New York, Grove Press, [1978], 1988.

My Mother : *My Mother : Demonology, a Novel*, Grove Press, 1994.

Pussy, King : *Pussy, King of the Pirates*, New York , Grove Press, 1996.

Pussy, King (CD) : *Pussy King of the Pirates [CD]*, Chicago, Quarterstick Records, 1996.

Redoing : *Redoing Childhood [CD]*, Kill Rock Stars, 1999.

Kathy Acker (collections)

Hannibal : *Hannibal Lecter, My Father*, Semiotext(e), 1991.

Bodies : *Bodies of Work*, London, Serpent's Tail, [1997] 2006.

INTRODUCTION

La Fin du Monde¹

« This next song is a song by Billie Holiday, called “Gloomy Sunday” ». Cette présentation par la cantatrice, compositrice, interprète américaine Diamanda Galás lors de l’un de ses concerts pourrait paraître, à premier abord, des plus communes. Elle s’apprête à faire la performance, seule au piano, d’un véritable *hit* international qu’il est presque superflu de commenter tant sa renommée est indiscutable². Pourtant cette apparente banalité initiale est bien vite oubliée. En effet, elle continue son introduction :

When she [Billie Holiday] press-recorded on the radio, there was a protest from the record company because it was too pessimistic and depressing, therefore they had her change the ending³ to make it more optimistic and hopeful, and at that moment, was born the first pop music⁴.

Cette anecdote narrée par l’artiste et durant laquelle elle précise que sa version embrasse un désespoir non dissimulé (« I don’t do it that way, of course », lance-t-elle dans un éclat de rire entendu), est loin d’être anodine. Au contraire, elle en dit long sur ce que Diamanda Galás n’hésite pas à nommer « la naissance de la pop ». Son utilisation du terme « pop music » ne se limite pas alors à une dimension strictement musicale, une version écourtée de « musique populaire » qui serait définie par son accessibilité : sa structure basique et répétitive (verset-refrain), ses mélodies

¹ Ou « Szomorú Vasárnap » en hongrois. Il s’agit d’un titre composé par Rezső Seress en 1933 et qui deviendra en anglais « Gloomy Sunday ». Notons que la dernière section de *Blood and Guts*, le roman de Kathy Acker écrit à la fin des années soixante-dix et publié en 1984, s’intitule « The World » (141, puis non paginé) et que « The End of the world » apparaît sur le dessin « A Map of My Dreams » (45, puis non paginé, reproduit dans le tome 2, voir Annexes 2.2). De plus, l’antépénultième texte du recueil de textes, paroles et partitions de Diamanda Galás, *The Shit of God* est également intitulé « End of the World » (125-126). Ce thème de fin du monde apparaît comme récurrent dans les œuvres de Kathy Acker et de Diamanda Galás.

² Plus d’une soixantaine de versions ont été enregistrées entre 1935 et 2015. Chaque enregistrement présente des variations diverses : en plus des arrangements et de l’orchestration, les paroles choisies peuvent être celles écrites en 1933 par le poète hongrois László Jávör, (« Szomorú vasárnap » qui signifie « triste dimanche » en hongrois), celles de Sam Lewis (1936) ou de Desmond Carter (1936) ou d’interprétations très libres, en langues (hongrois, anglais, finnois, russe, japonais, français, allemand, tchèque) et styles différents (blues, black métal, rock, punk, musique électronique, rap) et sous des titres variés (« Sombre dimanche », « Triste dimanche » ou encore « Dimanche solitaire »).

³ Billie Holiday choisit finalement d’enregistrer en 1941 la version signée par Sam Lewis dans laquelle le narrateur se réveille d’un cauchemar dans le dernier couplet, dédramatisant le ton général de la chanson : « Dreaming, I was only dreaming / I wake and I find you asleep / In the deep of my heart, dear / Darling I hope / That my dream never haunted you / My heart is tellin’ you / How much I wanted you / Gloomy Sunday ». Diamanda Galás choisit, quant à elle, d’interpréter le texte de Desmond Carter (elle revendique l’influence de Paul Robeson) : « Then came a Sunday when you came to find me / They bore me to church and I left you behind me / My eyes could not see one I wanted to love me / The earth and the flowers are forever above me / The bell tolled for me and the wind whispered, “Never!”: But you I have loved and I bless you forever / Last of all Sundays ». En anglais les paroles écrites par Sam Lewis sont les plus fréquemment choisies.

⁴ La vidéo de cette présentation, enregistrée lors de l’un de ses concerts durant la tournée *Malediction & Prayer* (1996-97), est disponible sur internet. Notons que tous les extraits de performances, d’interviews ainsi que les chroniques ou les rapports de scènes cités disponibles en ligne sont non paginés.

simples, aisées à mémoriser, ses thèmes tirés de la vie quotidienne. Nous insistons en effet sur le fait que lorsqu'elle associe la pop à un idéal de légèreté et d'optimisme, Diamanda Galás ne parle pas uniquement d'un genre musical (opposé au blues ou au jazz, genres auxquels Billie Holiday est généralement associée). Certes le style identifié comme « musique pop » revêt, dès ses débuts dans les années cinquante et soixante, un aspect plus insouciant et plus doux face à l'esprit rebelle et volontiers violent du rock'n'roll, mais Diamanda Galás définit ici la pop de façon plus complexe : pour elle, cet aspect pop est moins lié au contenu ou à la forme du morceau qu'à la décision de Billie Holiday de céder à la pression du label. Cette dernière est uniquement motivée par un argument de vente, puisque les propos avancés par la maison de disque suggèrent qu'une version plus positive, plus rassurante serait plus divertissante et aurait ainsi un impact positif sur les ventes. Nous pouvons par conséquent observer que par cette simple qualification du morceau Galás ne se contente pas de relater un fait divers du monde musical ; elle en expose les rouages et dynamiques de pouvoir.

Cette brève histoire de « Gloomy Sunday », entre censure⁵ et succès, éclairée par la conclusion de Diamanda Galás, permet de s'interroger sur le phénomène de la pop : ce qui le définit, ce qui le motive ainsi que ce qui s'y oppose. En d'autres termes, à travers les stratégies commerciales entrant en jeu, Galás révèle la relation que la pop entretient avec la notion de pouvoir. En effet, l'artiste rend, par cette courte introduction, évidents les jeux de frictions et mouvements antagonistes ou

⁵ Notons qu'en plus de cette pression du label, qui est en elle-même une forme de restriction, « Gloomy Sunday » a connu diverses décisions de censure. En effet, et cela dès sa sortie, le morceau a eu la réputation sulfureuse soit de pousser ses auditeurs au suicide (le morceau fut nommé « the Hungarian suicide song » dès les années trente, puisque durant cette décennie seulement au moins une vingtaine de suicides lui étaient attribués aux USA et en Hongrie) soit de susciter chez eux des sentiments négatifs les conduisant à la dépression. Les décisions de censure étaient donc censées préserver les auditeurs de leurs propres élans auto-destructeurs. La BBC refusa de diffuser toutes les versions de « Gloomy Sunday » (y compris celle de Billie Holiday), jugées peu appropriées pour une période de guerre, et limita la diffusion du morceau à sa version instrumentale. Il est évidemment fort difficile de confirmer que ce morceau ait effectivement entraîné des états dépressifs, ou que les suicides qui lui sont attribués aient bien été provoqués par des écoutes répétées plutôt que par des facteurs contextuels liés à la Dépression, tels que la pauvreté et la famine. Les pouvoirs mortifères de « Gloomy Sunday » peuvent donc être le produit d'une légende urbaine, ayant paradoxalement assuré au morceau une diffusion large. Les propos de Michael Brooks dans le livret de la compilation *Lady Day: The Complete Billie Holiday on Columbia 1933-1944* confirment cette stratégie : « “Gloomy Sunday” reached America in 1936 and, thanks to a brilliant publicity campaign, became known as “The Hungarian Suicide Song”. Supposedly after hearing it, distraught lovers were hypnotized into heading straight out of the nearest open window, in much the same fashion as investors after October 1929; both stories are largely urban myths ». Contrairement aux arguments avancés par la maison de disques de Billie Holiday, cet aspect pessimiste et dépressif du « morceau suicide » constituerait finalement un argument de vente efficace.

assimilateurs entre les différentes forces que sont la création, la censure et la consommation⁶ ou plus clairement entre art, politique et économie. Le choix de Galás de conserver la version originale du morceau témoigne d'une double volonté de sa part : tout d'abord celle de marquer le clivage nécessaire entre l'artistique et l'économique, puis celle d'insister sur le caractère indissociable de l'art et du politique. Cette cohérence de Galás résonne dans toute son œuvre : « I don't have much time or inclination to try to approximate a market's interest », déclarait-elle, tel un manifeste d'authentique sincérité anti-commerciale, au micro de Brian Turner sur WFMU le 3 août 2007. Soulignons enfin que le choix du texte pour sa performance de « Gloomy Sunday » est en lui-même un acte de résistance, c'est-à-dire un acte politique.

Kathy Acker, autre artiste américaine contemporaine, montre une résistance farouche similaire à celle de Diamanda Galás à ce clivage entre art et politique. Écrivaine expérimentale, sa performance de l'écriture⁷ demeure radicalement politique et sans concession, malgré les diverses censures et les menaces de procès auxquelles elle a dû faire face durant sa carrière, comme nous aurons l'occasion de l'observer dans le texte qui suit. Notons, afin d'illustrer notre propos sur le parallélisme existant entre les deux artistes, que lors de son discours d'ouverture à la « Lahti Writers Reunion⁸ » en 1989, Acker insistait sur cette connexion cruciale : « [...] a society devoid of art is as much an inhuman society as art apart from political polis is devoid of value » (4). Les textes de Acker, qu'il s'agisse de ses essais, articles ou romans, sont des textes radicalement engagés (autant

⁶ Le terme est ici envisagé non seulement dans son sens étymologique latin (composé du préfixe *con-* et du verbe *sumere*, qui signifie « prendre avec soi, pour soi »), désignant alors la position de l'auditeur qui interprète et s'approprie l'œuvre, mais il est également ancré dans le contexte contemporain caractéristique de la société de consommation, ou plus exactement les « Sociétés industrielles de consommation dirigée » décrites par Henri Lefebvre dès 1947 dans *La Critique de la vie quotidienne*. Le sociologue insiste alors sur la dimension de « direction » et donc de régulation à laquelle cette consommation est soumise par le pouvoir établi. L'auditeur est alors identifié avant tout comme un consommateur placé sous surveillance et dont les capacités créatrices d'interprétation importent peu. Cependant, loin de réduire l'individu à la victime condamnée à la servitude par un système de domination et d'oppression, Henri Lefebvre note également dans son ouvrage une certaine dynamique contradictoire intrinsèque à la vie quotidienne plaçant l'individu entre libération et aliénation : « Et cependant, elle est toujours là, toute proche mais pauvre et humiliée, cette vie naïve, à la fois forte et dérisoire, créatrice et menacée, produisant l'avenir et en proie à l'inquiétude devant un avenir toujours inconnu et incertain » (224). La simultanéité de ces éléments contradictoires place l'individu dans un espace qui peut sembler confus mais qui ne dépossède pas pour autant l'individu de tout espoir de prise de pouvoir, comme nous aurons l'occasion de l'observer dans ce travail.

⁷ Nous aurons l'occasion d'apprécier tout au long de ce travail à quel point performance et écriture sont indissociables dans l'art de Kathy Acker. Rick Lyman, dans sa nécrologie publiée dans *The New York Times*, présente d'emblée Acker sous cet angle double : « Kathy Acker, Novelist and Performance Artist ».

⁸ La *Lahti International Writer's Reunion* (LIWRE) se tient tous les deux ans depuis 1963. Critiques, écrivains, poètes et chercheurs s'y retrouvent pour des conférences et débats portant sur l'impact du travail littéraire sur le monde. Ainsi, Kathy Acker a été invitée à participer à l'événement de 1989 bien que le discours inaugural qu'elle y a prononcé est daté de 1990 dans la collection Kathy Acker à la bibliothèque de l'université Duke, NC.

dans la forme, le fond que la performance) dans le corps et la voix, c'est-à-dire au cœur même de l'humanité.

En préférant la version de « Gloomy Sunday » de Desmond Carter (plus fidèle à la version écrite par László Jávör) à celle plus édulcorée finalement interprétée par Billie Holiday, Galás refuse également cette déshumanisation de l'art apolitique. Pour elle, la musique ne peut être réduite à une dimension divertissante, polie et policée : « Music is not a sedative force, a medium that dilutes tragedy », explique-t-elle au micro de Karen Gordon pour CBC dans une interview réalisée à Toronto en 1992. En effet, le choix de remplacer la mort du narrateur par son réveil d'un cauchemar, de substituer à la peine l'espoir et l'optimisme, présente une réelle censure du tragique et des sentiments humains qui l'accompagnent, installe les auditeurs dans une confortable torpeur et diminue ainsi leurs possibilités de révolte. Le sujet se voit coupé d'une partie de ses émotions, dont l'accès lui est dénié et à l'articulation desquelles il ne peut prétendre. L'effet cathartique de l'expression d'expériences personnelles traumatiques est alors réduit à néant. Ainsi amoindri et divisé, le sujet peut être plus facilement manipulé, voire conquis pour reprendre un lexique cher aux techniques colonisatrices⁹. Nous pouvons ainsi observer que plus qu'une simple stratégie commerciale, la séparation entre art et politique est avant tout motivée par des volontés idéologiques. Cet aspect ne fait aucun doute pour Acker et elle n'hésite pas à le mettre en évidence lors d'une interview avec Ellen G. Friedman : « The idea that Art has nothing to do with politics is a wonderful construction in order to mask the deep political significance that art has—to uphold the empire in terms of its representation as well as its actual structure » (« A Conversation with Kathy Acker »). La régulation du message artistique par des pouvoirs extérieurs concourt à limiter l'expression humaine (que ce soit celle de l'artiste ou celle du public) : des mécanismes de censure se mettent en place qui permettent, comme nous venons de l'observer, d'entraver l'engagement personnel des individus et d'annuler le pouvoir politique de l'art.

⁹ Malcolm X décrit ces stratégies de rivalité divisive ayant pour dessein d'affaiblir le pouvoir dissident potentiel lors du discours prononcé à Palm Gardens, New York, le 8 avril 1964 : « America's strategy is the same strategy as that which was used in the past by the colonial powers: divide and conquer. She plays one Negro leader against the other. She plays one Negro organization against the other. She makes us think we have different objectives, different goals. As soon as one Negro says something, she runs to this Negro and asks him, "What do you think about what he said?" Why, anybody can see through that today—except some of the Negro leaders? ». Nous pouvons retracer cette pratique de division dans la censure de la version originale de « Gloomy Sunday » au sein même des individus : se voyant forcés de taire une partie de leurs sentiments et de les considérer comme néfastes, les sujets deviennent leurs propres ennemis.

Cependant, force est de noter que ces méthodes visent également à favoriser l'intériorisation de valeurs encourageant l'auto-discipline, et par extension, l'auto-censure. Consciente de l'aspect insidieux de ce phénomène, Kathy Acker a toujours placé la liberté au centre de son écriture, que ce soit lors de ses travaux d'expérimentation sur le corps ou lors de ceux portant sur le rêve. Cette urgence s'est révélée d'autant plus violemment dans le climat d'expurgation culturelle exercée par l'élite républicaine notamment à partir du début des années quatre-vingt¹⁰. Acker confiait à Laurence A. Rickels dans une interview parue dans *Artforum* en 1994 : « when I began writing *My Mother: Demonology* I was worrying that I was internalizing certain censorships. Any member of a society does, as Ulrike Meinhof once mentioned ». Ces réflexions de Diamanda Galás et de Kathy Acker permettent de démontrer non seulement à quel point leur démarche artistique est ancrée dans une dimension politique mais également de dénoncer une propagande complexe à l'œuvre entre politique et économique. Ce travail va se concentrer sur les travaux de ces deux artistes américaines engagées et militantes : nous proposons d'observer les performances vocales expérimentales de la musicienne cantatrice qu'est Diamanda Galás comme l'écriture performative et expérimentale de la poète et romancière Kathy Acker afin de définir précisément les techniques que toutes deux mettent en place dans leurs œuvres.

Si la sulfureuse Billie Holiday, interprète du très engagé « Strange Fruit » deux ans auparavant, a choisi de céder à la requête de sa maison de disque pour assurer le succès et une renommée mondiale au morceau, pour Diamanda Galás et Kathy Acker, aucun compromis de la sorte n'est possible, ni même pensable. Le travail artistique se doit d'être engagé et il ne peut être réduit ni au domaine de la séduction ni à celui du divertissement. En fait, les deux artistes s'y opposent radicalement, comme le souligne ce commentaire sur le travail de Diamanda Galás : « She

¹⁰ Le contexte ultra-conservateur marqué notamment par l'accession au pouvoir des Républicains, la réactivation de la Guerre froide et le développement de l'évangélisme entraînent de sérieuses tensions dans le monde artistique. L'événement qui suit va nous permettre de donner un exemple de cette radicalisation conservatrice : des polémiques se déclenchent à la suite d'expositions de photographies controversées et financées par le NEA (National Endowment for the Arts, une agence culturelle créée en 1965, chargée d'aider les artistes et les institutions culturelles du pays). Rappelons par exemple que certaines des photographies de Robert Clark Young et de Robert Mapplethorpe, pour la réalisation desquelles les artistes avaient reçu une aide du NEA, sont censurées ou les artistes se voient retirer les financements qui leur avaient été attribués. Une clause anti-obscénité est alors mise en place pour tout artiste souhaitant recevoir des aides fédérales. Plus tard, des œuvres telles que « Piss Christ » (1987) d'Andres Serrano, « Corpus Christi » (1997), de Terrence MacNally ou le texte « Post Cards from America : X-Rays from Hell » de David Wojnarowicz qui figurait dans le catalogue de « Witnesses: Against Our Vanishing », l'exposition organisée par Nan Goldin en 1989, subiront la même censure. Consciente du conservatisme du NEA et de sa réticence à financer des œuvres traitant de l'épidémie de SIDA, Diamanda Galás avoue, dans son interview de 1991 avec Lesley Valdes, avoir menti : « I lied to the NEA [...]. In 1984, when I decided to do this thing, I had said I was working on *Medea*. Well, that part was true, but the more I saw what was really happening with the AIDS epidemic, I knew I had to use the money for my *Plague Mass* » (« A Shriek of Agony Over Aids A Composer's "Mass" Mourns and Implores »).

conceived her unusual singing style several years ago as an “anti-entertainment manifesto” » écrit Julia dans *FFanzeen*. Kathy Acker fait preuve d’une virulence identique dans son écriture : une urgence à mettre en relief la relation entre langage et pouvoir qui lui vaudra le surnom de « terroriste littéraire » (Christina Milletti intitule un article sur Acker « Violent acts, volatile words: Kathy Acker’s terrorist aesthetic »). L’expression artistique, pour Acker et Galás, se situe avant tout dans la confrontation et adopte volontiers une position conflictuelle envers le pouvoir du discours dominant. Nous pouvons par conséquent aisément affirmer que les deux artistes partagent une foi inconditionnelle dans le potentiel politique de l’art, en son pouvoir de changement, convictions héritées du contexte particulier dans lequel elles ont évolué.

L’Amérique d’après-guerre : *L’Arc-en-Ciel de la Gravité*¹¹

Dès les années cinquante, la remise en question de la société de consommation, mais également celles des conventions artistiques, engagée par l’Expressionnisme abstrait ou encore le Pop Art a permis d’inscrire l’art américain dans un paysage avant-gardiste engagé et dissident. Nées¹² toutes

¹¹ *Gravity’s Rainbow* est un roman de Thomas Pynchon écrit en 1973 mais dont l’action se déroule à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Comme le suggère son titre, le roman oscille entre espoir d’un avenir radieux et le poids d’une réalité sombre, d’un destin tragique. Il reflète en ce sens le paradoxe du contexte historique d’après-guerre entre révolutions assurant des progrès sociaux et conflits (violences urbaines, guerre froide, guerre du Vietnam). De plus, l’approche expérimentale, pluridisciplinaire et inter-textuelle de l’auteur en fait un roman postmoderne. Nous retrouverons dans les textes de Acker des transgressions profanatrices identiques (des limites de la fiction, celles des droits d’auteurs et de piratage, du clivage entre art populaire et beaux-arts, entre genres et disciplines). Notons de surcroît que Capt. Geoffrey Prentice, l’un des premiers personnages identifiés dans le roman, est également appelé « Pirate ». Ces termes de « pirate » et « d’apprenti » (« Pirate Prentice » est le nom complet du personnage) offrent une définition de l’écrivain expérimental, image qui sera reprise par Acker dans *Pussy, King*. Notons de surcroît que Victoria De Zwaan s’est penchée sur l’emploi de ce qu’elle nomme la « métaphore radicale » dans les œuvres de fiction expérimentale de Thomas Pynchon et Kathy Acker, confirmant la proximité de ces deux auteurs.

¹² Plusieurs éléments biographiques jugés éclairants dans le cadre de ce travail sont incorporés au texte, notamment dans l’introduction et dans le premier chapitre. Nous n’avons cependant pas trouvé pertinent de fournir une biographie complète de Kathy Acker et de Diamanda Galás tant l’une comme l’autre ont montré un manque d’intérêt marqué à se prêter à ce type d’exercice. En effet, Kathy Acker a articulé à maintes reprises sa réticence à parler de sa vie privée lors d’interviews (tout en revenant paradoxalement souvent sur les mêmes thèmes ou histoires, qui résonnent également dans ses œuvres : l’abandon paternel, le désintérêt de la mère, etc.) alors que Diamanda Galás, bien qu’elle aborde volontiers la question de ses origines (son père est un grec pontique d’Anatolie alors que sa mère est de descendance arménienne et syrienne. Les Galás rendaient occasionnellement visite aux membres de la famille à Athènes ou dans la région du Magne mais également à Izmir en Turquie ou en Egypte), de ses influences et de sa formation musicale, elle se limite assez strictement à son travail lors des interviews qu’elle donne. La lecture des divers entretiens, chroniques et articles débouchent, de plus, sur des problèmes de données contradictoires, surtout en ce qui concerne Kathy Acker. Ce phénomène est avant tout causé par le goût de l’auteure de mêler fiction et réalité, la stimulation de l’imaginaire l’emportant sur la véracité des éléments. Les données biographiques débordent ainsi souvent largement vers une dimension mythologique. Nous indiquerons nos principales sources d’informations concernant les artistes : les interviews tout d’abord, celle Ellen G. Friedman (« A Conversation with Kathy Acker »), ou celles menées par Andrea Juno dans *Angry Women*, et par Nicholas Zurbrugg dans *Art, Performance, Media*. La longue interview de Acker avec Sylvère Lotringer (« Devoured by Myths ») ainsi que les textes, situés entre l’article et l’interview, d’Emma Dors (« Diamanda Galás: The Dark Side of the New Music ») et d’Edward Batchelder (« The Politics of the Disquiet ») ou les articles sur Diamanda Galás de Michael Flanagan constituent des lectures éclairantes.

deux après la Seconde Guerre mondiale, Diamanda Galás (1955-) et Kathy Acker (1947-1997) évoluent dans un contexte artistique hautement politique et critique de la société contemporaine. De plus, elles participent très tôt à des scènes contemporaines avant-gardistes. Des concepts fondamentaux influencent alors le monde artistique dans son intégralité. L'un de ces concepts majeurs est que le geste créatif (manifeste par exemple dans l'action painting, aussi nommé « *gestural abstraction* »), le processus artistique (cher à un art qui se définit volontiers comme expérimental) prennent alors le dessus sur l'œuvre. De plus, les phénomènes d'appropriation et de détournement initiés par l'art moderne (notamment par le mouvement dada ou le surréalisme) jouent un rôle crucial dans la production des œuvres. Une approche qui se veut volontiers expérimentale, iconoclaste et interdisciplinaire¹³ offre une place centrale au corps, à la voix ainsi qu'au spectateur¹⁴. En effet, cette révolution ne se limite pas aux arts visuels puisqu'elle touche également la chorégraphie (Yvonne Rainer et Trisha Brown, toutes deux membres du *Judson Dance Theater*), le chant (Meredith Monk), les arts dramatiques (*Living Theater*), le cinéma (cinéma expérimental, cinéma Underground, le *New American Cinema* de Andy Warhol, Maya Deren, Kenneth Anger), la littérature (poésie, roman expérimental, et techniques expérimentales telles que le *Cut-Up* de Brion Gysin mis en œuvre par William Burroughs), la musique (John Cage) et l'art de performance (Yoko Ono, Carolee Schneemann), offrant ainsi un vaste champ de réflexion et de pratiques interdisciplinaires autour de la représentation et du pouvoir.

Jeunes adolescentes, Kathy Acker et Diamanda Galás sont rapidement exposées à ces nouvelles pratiques artistiques. Bien qu'elle soit issue du milieu très privilégié de la Upper East Side à New York, Kathy Acker (alors nommée Karen Lehman) baigne, dès ses quatorze ans, dans la scène

¹³ Cette pluridisciplinarité est manifeste dans le *Happening*, une forme artistique qui combine des éléments de peinture, de poésie, de musique, de danse et de théâtre dans les performances (rebaptisées *Live Action*). Le *Happening* trouve sa source dans les « actions simultanées » que John Cage coordonne dès 1952 au Black Mountain College. Ces événements, inscrits dès le début dans la pluridisciplinarité puisqu'ils impliquent le poète Charles Olson, le danseur-chorégraphe Merce Cunningham, et le peintre Robert Rauschenberg, obéissent à des lignes directrices larges : l'apprentissage doit être un processus constant, ne marquant aucune distinction entre l'étude de l'art et la création artistique, tous deux étant de surcroît profondément ancrés dans le quotidien. Enfin, le spectateur ne pouvait plus se contenter d'observer mais devait prendre part à la performance. Les performances sont éphémères et en tant qu'expériences temporelles ne peuvent être exposées ou conservées dans des musées. Parmi les figures clés du *Happening*, nous pouvons citer Allan Kaprow, Carolee Schneemann, Red Grooms, Robert Whitman, Jim Dine, Robert Watts, George Brecht, Claes Oldenburg ou encore Robert Rauschenberg, bon nombre d'entre eux faisant également partie du mouvement FLUXUS.

¹⁴ Cette réflexion sur la réception, sur l'expérience physique et sur la participation du public est centrale aux textes d'Antonin Artaud dans le *Théâtre de la Cruauté*. Elle l'est également aux expérimentations Bauhaus de Oskar Schlemmer (1888-1943) au théâtre abstrait, au mouvement dada et au futurisme. À partir des années soixante, le *happening* sera pleinement voué à cette exploration.

artistique new-yorkaise du quartier de SoHo et de Greenwich Village¹⁵ où elle fréquente le milieu underground avant-gardiste - principalement du cinéma (par l'intermédiaire de P. Adams Sitney, le jeune éditeur de *Film Culture* ; elle rencontre également les cinéastes Stan Brakhage, Gregory Markopolos et Stan Rice) et de la poésie (elle fréquente la seconde génération des *Black Mountain Poets*¹⁶). Après une licence en lettres classiques délivrée par l'université de Brandeis, dans le Massachusetts, Kathy Acker quitte la côte est en 1965 et part étudier en Californie (University of California in San Diego) afin de suivre son mentor, le philosophe marxiste Herbert Marcuse, figure influente de la contre-culture. À San Diego, elle découvre, dans les cours du poète David Antin, les théories de l'art conceptuel qui auront un impact décisif sur son écriture, au même titre que l'écriture envisagée comme acte performatif. Elle emménage ensuite à San Francisco où elle évolue dans la communauté bohème de Haight-Ashbury, peu de temps après le « Summer of Love » et l'explosion hippie. Elle y signe ses premiers poèmes et textes de prose qu'elle publie et distribue elle-même, notamment par les réseaux du *Mail Art*, usant de moyens de distribution totalement indépendants et accessibles à tous. De retour à New York dans les années soixante-dix, elle rencontre Sylvère Lotringer¹⁷ qui l'introduit à la pensée post-structuraliste. Durant ces années qui peuvent être considérées comme formatrices de l'écrivaine, Kathy Acker sera initiée aux pratiques politiques et artistiques des principaux milieux progressistes sur les deux côtes américaines.

¹⁵ À l'issue de la Deuxième Guerre mondiale, les usines et grands ateliers de confection ont quitté Manhattan pour s'installer en banlieue, laissant bâtiments et entrepôts déserts. Dans les années cinquante et soixante, artistes et compagnies théâtrales ont occupé ces espaces vastes et bon marché. Ateliers et galeries se sont alors multipliés, créant les quartiers bohémiens du Greenwich Village, de So-Ho et No-Ho (au sud et au nord de Houston Street). Vibrants de créativité, d'expérimentations et d'échanges artistiques et politiques, ces quartiers devinrent l'épicentre de l'avant-garde et de la *Beat Generation*.

¹⁶ Également connus sous le nom de « *projectivist poets* », ces poètes prennent leur nom d'un groupe de poètes progressistes des années trente aux années cinquante, associés à l'université expérimentale de Black Mountain, en Caroline du Nord. Les travaux de ces poètes, parmi lesquels Charles Olson, Robert Creeley et Robert Duncan sont les plus célèbres, se caractérisaient par une approche très ouverte et non-conventionnelle de la poésie, proche de la *Beat Generation*. Pour Olson notamment, la poésie devait être improvisée et sujette à des modèles de respiration et d'énonciation naturels pour créer ce qu'il appelait le « *projective verse* ».

¹⁷ Sylvère Lotringer (1938-) est un critique littéraire et philosophe français installé à New York depuis 1970. Il a contribué à la diffusion des textes de Gilles Deleuze, Jean Baudrillard, Paul Virilio, Félix Guattari ou encore Michel Foucault aux États-Unis. Il est également le fondateur de *Semiotext(e)*, une revue créée en 1973, célébrée pour sa synthèse des théories post-structuralistes des théoriciens français avec les mouvements littéraires, culturels et architecturaux américains. Kathy Acker raconte comment sa rencontre avec Lotringer a été décisive pour son travail puisqu'elle a pu mettre des noms sur ses pratiques : « [...] meeting you changed me a lot because by introducing me to the French *philosophes* you gave me a way of verbalizing what I had been doing in language. I didn't really understand why I refused to use linear narrative; why my sexual genders were changing; why basically I am the most disoriented novelist that ever existed » (*Hannibal Lecter*, 10). Lotringer a été marié à Chris Kraus, autre artiste et intellectuelle active dans la scène new-yorkaise depuis les années soixante-dix et quatre-vingt (voir note 65).

Diamanda Galás effectue, quant à elle, le trajet inverse puisqu'elle évolue, dès les années soixante-dix, dans la scène musicale de jazz et d'improvisation californienne, notamment à San Diego et Los Angeles, avant de s'installer à New York dans les années quatre-vingt. Sur la côte ouest, Galás joue avec des musiciens de jazz prestigieux, tels que Bobby Bradford, Mark Dresser, Roberto Miranda, Butch Morris et David Murray¹⁸. Son art ne se limite plus alors au piano pour s'étendre au chant, notamment aux expérimentations vocales qu'elle pratique alors qu'elle est étudiante en médecine (elle se spécialise en neurochimie) à UCSD, l'université de San Diego. Durant cette période, elle réalise que les expériences qu'elle mène doivent porter sur son propre corps. Elle trouve ainsi le moyen de combiner recherche, expérimentation et musique. En 1979, elle se produit au festival d'Avignon, dans le rôle principal de l'œuvre de Vinko Globokar, *Un Jour comme un autre*. Lors de son séjour en Europe, puis plus tard lorsqu'elle s'installe à New York, elle se concentre sur des compositions et performances de musique contemporaine. Elle travaille alors avec des compositeurs avant-gardistes tels que John Zorn¹⁹, Iannis Xenakis²⁰ ou Vinko Globokar²¹. Ses voyages et fréquentes re-localisations l'ont forcée à suivre les enseignements de divers maîtres de chant et de piano, comme elle le confie à Ginevra Bria :

¹⁸ Bobby Bradford (1934-) est un compositeur, trompettiste, cornettiste originaire du Mississippi qui a beaucoup travaillé avec Ornette Coleman (1930-2015). Il donne de surcroît des cours d'histoire du jazz au Pasadena City College, à Pasadena. Mark Dresser (1952-) est un contre-bassiste et compositeur originaire de Los Angeles. Il se caractérise par un style de composition et d'improvisation appelé de façon informelle « New Jazz ». Roberto Miranda est bassiste et professeur de jazz à UCLA. Fils d'immigrés portoricains, Roberto a grandi dans le Bronx à New York, il est surtout reconnu pour son style mélangeant African-American, Latin, et jazz expérimental. Butch Morris (1947-2013) était cornettiste, compositeur et chef d'orchestre de jazz américain. Morris est à l'origine de la « conduction », un type d'improvisation libre structurée où il dirige et organise un ensemble d'improvisation avec une série de gestes de la main et de baguette de chef d'orchestre. David Murray (1955-) est un saxophoniste de jazz.

¹⁹ John Zorn (1953-) est un musicien (saxophone alto, clarinette), producteur et compositeur américain. Il a débuté sa carrière dans la scène musicale avant-gardiste d'improvisation libre de Manhattan au milieu des années soixante-dix, jouant au côté de musiciens de tous bords musicaux et expérimentant des méthodes de composition dans le but de créer une nouvelle forme de musique. Jazz, musique expérimentale, rock, hardcore, musique de film, de dessin animé, les compositions de Zorn reflètent son approche transversale, souvent qualifiée de fragmentaire, des genres musicaux. Pour lui, comme il le confiait à Tom Service dans un article du *Guardian* le 7 mars 2003 : « All the various styles are organically connected to one another. I'm an additive person—the entire storehouse of my knowledge informs everything I do. People are so obsessed with the surface that they can't see the connections, but they are there ». Son approche, basée sur les dynamiques de l'interconnection musicale, remet en question et repousse les frontières de l'art pour créer un univers qui lui est propre. Son approche est en ce sens comparable à celle de Diamanda Galás.

²⁰ Yannis Xenakis (1922-2001) est un compositeur avant-gardiste, architecte et ingénieur d'origine grecque. Il parvient à synthétiser musique, architecture et mathématiques pour créer la musique stochastique. Diamanda Galás collabore avec lui dans l'Ensemble Intercontemporain ou encore Musique Vivante.

²¹ Vinko Globokar (1934-) est tromboniste et compositeur avant-gardiste de musique contemporaine. Il est à l'origine, avec Jean-Pierre Drouet, Michel Portal et Carlos Roqué-Alsina d'un groupe d'improvisation libre, créé en 1969 : le New Phonic Art. Cette expérience lui fait prendre pleinement conscience de la complexité de l'interprétation collective. Il y voit un exercice de communication à la fois sociale et mentale qui influencera ses travaux de composition. En 1979, il compose l'opéra *Un Jour comme un autre*, pour soprano, cinq instrumentistes et dispositif électronique.

Ho viaggiato molto e spesso sono cambiati negli anni, ma sono da citare maestri come: Ilana Mysior, pianista professionista e cugina di Gregor Piatigorsky, così come i miei maestri di canto Frank Kelly a San Diego, Vickie Hall a Berlino e Barbara Maier Gustern a New York, fino al 1989²².

Marquées à la fois par des enseignements classiques ou académiques et des influences avant-gardistes, résolument ancrées dans l'expérimentation, les carrières de Acker et de Galás révèlent un certain parallélisme depuis leurs débuts (leur précocité, leurs influences, leurs localisations) qui est repérable dans leur art autant que dans leur engagement politique, comme ce travail a vocation d'exposer.

L'art d'après-guerre s'inscrit dans un contexte socio-culturel marqué par des changements radicaux, autant théoriques que pratiques, qui bouleversent la société américaine. En effet, rappelons que les années cinquante et soixante sont témoins de nombreuses révolutions sociales, culturelles et politiques qui se traduisent par de grandes mobilisations principalement contre le racisme, le sexisme et la guerre : le mouvement des droits civiques et la fin de la ségrégation, le début du militantisme LGTB (qui deviendra plus visible grâce à la création du *Gay Liberation Front* après les émeutes de Stonewall en juin 1969), la révolution sexuelle, les manifestations pacifistes contre la guerre du Vietnam et l'intervention américaine au Cambodge sont autant de preuves d'un désir ardent de changement. Dès le début des années cinquante, de larges mouvements de révolution culturelle répondent à la répression sociale orchestrée par les institutions gouvernementales (le maccarthysme, responsable de la *Red Scare* et de la *Lavender Scare*²³) et de virulents groupes ultra-conservateurs (comme le *White Citizens' Councils*). Source d'inspiration pour ces élans révolutionnaires, l'esprit de la Contre-Culture s'oppose à toute forme de pouvoir établi et normatif faisant entrave à la liberté individuelle et prône la révolution des mœurs comme l'expérimentation de modes de vie alternatifs. Une nouvelle visibilité, une identité assumée, positive et engagée de groupes minoritaires se traduit sur le plan artistique par la multiplication des approches (Feminist

²² « J'ai voyagé beaucoup et souvent, ils [mes professeurs de chant] ont changé d'une année à l'autre, mais il faut citer des maîtres tels que : Ilana Mysior, pianiste professionnelle et cousine de Gregor Piatigorsky, tout comme mes maîtres de chant Frank Kelly à San Diego, Vickie Hall à Berlin et Barbara Maier Gustern, à New York, jusqu'en 1989 ». Nous tenons à remercier Paola Artero pour sa traduction.

²³ David K. Johnson réfère en ces termes à la persécution d'homosexuels employés par le gouvernement américain dans les années cinquante. Les fonctionnaires soupçonnés d'homosexualité étaient interrogés et, dans le cas où les accusations étaient révélées, renvoyés. Représentative des idéaux du maccarthysme, cette chasse aux sorcières identifiait les homosexuels comme étant aussi dangereux pour la sécurité publique que les communistes. Johnson se base, pour nommer cette campagne anti-homosexuelle, sur les propos du sénateur Everett Dirksen qui promettait qu'en cas de victoire du parti républicain aux élections de 1952, le gouvernement serait expurgé de tous les « *lavender lads* ».

Art, Black Art Movement, Psychedelic Art, Environmental Art). Cette diversité active et féconde suggère que bien qu'elles aient été conflictuelles et violentes, les années soixante sont néanmoins porteuses d'espoir : celui qui marque la fin d'un ordre ancien et la création d'un monde nouveau, aux idéaux de liberté et de justice non-discriminatoire, promettant des possibilités de changement et une amélioration du niveau de vie (bien que ces revendications dépassent le simple aspect matériel). L'articulation de critiques sociales à travers une expression artistique accessible à tous permet de développer une prise de conscience du potentiel populaire de changement. Les *Protest Songs* concentrent ainsi critique et possibilité de résistance, et révèlent le pouvoir du changement en musique, assurant une réalisation prochaine de ces idéaux (comme le proclament « We Shall Overcome », de Pete Seeger et « The Times They Are A-Changing » de Bob Dylan) et confirmant que « the personal is political ».

Pourtant l'espoir et l'allégresse porteurs de rêve se heurtent, dès la fin des années soixante, à de dures réalités économiques et sociales. Le rude désenchantement que cette situation entraîne s'intensifie à la fin des années soixante et dans les années soixante-dix, quand Galás et Acker débutent réellement leur carrière artistique. Les deux crises pétrolières de 1973 et 1979 prouvent les limites du système économique capitaliste sur le plan international, révélant la complexe interaction entre économie et politique. Sur la scène domestique, les assassinats de leaders tels que Martin Luther King (1968), Malcolm X (1965), John Fitzgerald Kennedy (1963) puis Robert Kennedy (1968) ont contribué à sonner le glas d'un idéal de fin des hostilités. Ces tragédies ne sont pourtant pas les seuls facteurs de désenchantement. Le gouvernement a instauré des mesures de contrôle et de répression qui se sont intensifiées à la fin des années soixante. Ainsi, dans le cadre du programme COINTELPRO²⁴ des agents du FBI et de la CIA ont infiltré, dans un but d'espionnage, mais également pour tenter de les déstabiliser, divers groupes de lutte pour les droits civiques ainsi

²⁴ La description du programme est publiée sur le site officiel du FBI : « The FBI began COINTELPRO—short for Counterintelligence Program—in 1956 to disrupt the activities of the Communist Party of the United States. In the 1960s, it was expanded to include a number of other domestic groups, such as the Ku Klux Klan, the Socialist Workers Party, and the Black Panther Party. All COINTELPRO operations were ended in 1971. Although limited in scope (about two-tenths of 1 percent of the FBI's workload over a 15-year period), COINTELPRO was later rightfully criticized by Congress and the American people for abridging First Amendment rights and for other reasons ». Compte tenu des pratiques mises en œuvre (intimidation, chantage, espionnage, emprisonnements ou même dans le cas par exemple de Fred Hampton, de meurtre), et le nombre de groupes concernés, le qualificatif de « limité » paraît être un euphémisme.

que d'autres groupes pacifistes comme le SDS²⁵ (*Students for a Democratic Society*), AIM (*American Indian Movement*), les *Puerto Rican Young Lords*, le *Student Nonviolent Coordinating Committee*, la *Southern Christian Leadership Conference*, le *Revolutionary Action Movement*, les *Deacons for Defense and Justice*, le *Congress of Racial Equality* ou les *Black Panthers*. J. Edgar Hoover, alors directeur du FBI, détaillait, dans un document daté du 25 août 1967 à présent rendu public sur le site officiel du *Federal Bureau of Investigation*, les actions à entreprendre pour la section de COINTELPRO chargée de s'attaquer particulièrement au *Black Liberation Movement* :

The purpose of this new counterintelligence endeavor is to expose, disrupt, misdirect, discredit, or otherwise neutralize the activities of black nationalist, hate-type organizations and groupings, their leadership, spokesmen, membership, and supporters, and to counter their propensity for violence and civil disorder. [...] to consolidate their forces or to recruit new or youthful adherents must be frustrated. No opportunity should be missed to exploit through counterintelligence techniques the organizational and personal conflicts of the leaderships of the groups and where possible an effort should be made to capitalize upon existing conflicts between competing black nationalist organizations.

Ces mesures, dignes de stratégies militaires, suggèrent que le gouvernement américain traitait ses ressortissants contestataires comme des ennemis et que leur « neutralisation » pouvait s'effectuer par des moyens spécialement décidés pour faire face à la situation et peu soucieux du respect des droits des individus. Devant de telles actions mises en œuvre, beaucoup perdent la foi en la non-violence et considèrent vaines les manifestations légales. La colère et la frustration ressenties entraînent une radicalisation générale. Le pays - et New York en particulier - semble s'enfoncer dans une atmosphère apocalyptique digne d'un « Sombre dimanche ».

²⁵ Kathy Acker était un membre actif du SDS alors qu'elle était étudiante dans les années soixante. Pourtant, tout au long de sa carrière d'écrivain, elle remet en question l'idée de « unfulfilled capacities for reason, freedom and love » évoquée dans le *Port Huron Statement*, le manifeste du SDS, rédigé à Port Huron, dans le Michigan en 1962. En effet, comme le note Alex Houen, Acker « [...] in 1990 she was contending that Ronald Reagan, George Bush and Margate Thatcher had together caused "a reduction in people's lives [...] of the possibilities of living through and by means of dreams, imaginings and desires"[extrait cité de « Opening Speech for the Lahti Writers' Reunion », 4] » (146). Pour Acker, les individus se voient ainsi radicalement limités par les forces politiques. Le rôle de stimulateur d'imagination des écrivains est par conséquent d'autant plus important puisqu'ils plongent leurs lecteurs dans un monde « of expanding possibilities » (Acker, « Opening Speech for the Lahti Writers' Reunion », 4).

Les désordres sociaux et violences urbaines des années soixante se poursuivent donc dans les années soixante-dix : manifestations étudiantes²⁶, ouvrières, marches et actions contre la guerre du Vietnam²⁷, émeutes raciales²⁸, grèves. Les interventions musclées de la part des forces de l'ordre et de l'armée entraînent arrestations massives et fusillades sur l'ensemble du territoire. Les affrontements font de nombreuses victimes et enflamment le pays. La ville de New York à elle seule est témoin de trois épisodes violents majeurs entre 1969 et 1979. Tout d'abord le raid du Stonewall Inn le 28 juin 1969 est suivi par 5 jours d'émeutes²⁹ et d'affrontements avec la Tactical Patrol Force (l'unité de police anti-émeute généralement déployée contre les opposants à la guerre du Vietnam) sur St Christopher Street dans Greenwich Village, entraînant de nombreux blessés, arrestations et dégâts matériels. Le 8 mai 1970, à l'intersection entre Broad Street et Wall Street, une manifestation étudiante et lycéenne est organisée suite aux assassinats de Kent State University. Les manifestants demandent la fin des violences policières et des interventions armées contre les étudiants, le retrait des troupes du Vietnam et du Cambodge, la libération de prisonniers politiques aux USA et l'arrêt immédiat des recherches militaires sur les campus universitaires. Une contre-manifestation d'ouvriers du bâtiment, mobilisés par le New York State AFL-CIO, s'oppose aux étudiants. Des affrontements s'ensuivent et s'étendent jusqu'à la mairie : le *Hard Hat Riot*, bien qu'elle ne dure que deux heures fera de nombreux blessés. L'année suivante, en septembre 1971, près de la moitié

²⁶ La grève nationale des étudiants de 1970 est suivie par plus de quatre millions d'étudiants et d'élèves de lycée qui occupent quelques 450 établissements universitaires et scolaires pour protester contre le meurtre de quatre étudiants, tombés sous les balles de la Garde Nationale à l'université Kent State dans l'Ohio (lors d'une manifestation contre l'invasion du Cambodge le 4 mai) ainsi que l'assassinat de deux étudiants victimes de la police à Jackson, Mississippi (le 15 mai).

²⁷ Le 24 août 1970, l'explosion d'une bombe fait une victime au Sterling Hall, à l'université du Wisconsin. Les auteurs de cette attaque visaient à empêcher les recherches menées par l'université en collaboration avec l'armée en pleine guerre du Vietnam. Le 29 août 1970, la marche contre la guerre du Vietnam organisée par le groupe anti-militariste mexicano-américain « Chicano Moratorium » mobilise plus de 30 000 personnes dans l'est de Los Angeles, en Californie.

²⁸ En 1973, lors de ce qui sera appelé *The Wounded Knee incident*, des Indiens Lakota membres de AIM (*American Indian Movement*) défient les autorités chargées de la réserve ainsi que le gouvernement fédéral en occupant Wounded Knee, dans le Dakota du Sud. En 1974, la ville de Boston est témoin de nombreux affrontements lors des émeutes « *anti-busing* ». En 1979, lors du massacre de Greensboro en Caroline du Nord, cinq participants à une manifestation organisée par un groupe communiste contre le Ku Klux Klan sont assassinés par des membres du Klan et du American Nazi Party.

²⁹ Ces événements assurèrent la transition de la *Mattachine Society* et de *Daughters of Bilitis* (ou « DOB »), des organisations homosexuelles créées dans les années cinquante pour lutter avant tout pour la reconnaissance publique de l'homosexualité en terme de droit, au Gay Liberation Front. D'un combat contre l'homophobie fédérale et d'un désir d'assimilation de la population homosexuelle, les activistes passent à un militantisme revendicatif fier et visible. Nous suggérons qu'une telle évolution des pratiques reflète une radicalisation générale des techniques révolutionnaires depuis la fin des années soixante à travers des groupes tels que le Black Panther Party, par exemple. Le chapitre « Behind the Mask—The American Homophile Movement (1945-1969) » dans l'ouvrage de John Dececco et de William Percy ainsi que *Behind the Mask of the Mattachine*, de James Thomas Sears abordent également cette évolution de la protestation à l'action radicale.

des 2 200 détenus de la prison d'Attica, tous membres ou sympathisants du *Prisoners' Rights Movement*, se soulèvent, réclamant la reconnaissance de leurs droits et l'amélioration des conditions d'incarcération. Avec 42 gardiens en otage, ils prennent le contrôle de l'institution. La mutinerie est finalement contrôlée mais 39 personnes y perdent la vie. Bien qu'il ne soit pas motivé politiquement, un autre événement new-yorkais témoigne du climat extrême de tensions que connaît la ville durant la décennie : une panne de courant plonge la quasi-totalité de la cité dans le noir les 13 et 14 juillet 1977. Des violences éclatent. De nombreux magasins sont pillés, les incendies se multiplient durant deux jours d'émeutes dans ce qui reste connu sous le nom de *New York City 1977 Blackout*.

Comme la version plus « optimiste » de « Gloomy Sunday » par Billie Holiday marquait la fin, suivant les termes de Diamanda Galás, d'une authenticité artistique sincère (la fin d'un monde), la dissidence pleine d'espoir des années soixante semble laisser la place à la violence et au désenchantement des années soixante-dix. Le temps n'est plus alors à la seule protestation, à la résistance, mais à la colère et à la frustration, qui se traduisent soit par l'engagement militant radical soit, au contraire par un nihilisme affiché. Lydia Lunch³⁰ se souvient, lors de son intervention à MoCaD, de la colère générale de l'époque. Elle explique que cette dernière était avant tout causée par une immense déception : « an extreme reaction against everything the 1960s had promised but failed to deliver », (8'10"-8'18"). Cet état d'esprit est manifeste dans le morceau « Blank Generation³¹ » de Richard Hell et les Voidoids qui ranime, par des riffs de guitares agressifs et dissonants, ainsi que des paroles revues et re-contextualisées, le titre de Bob McFadden et de Rob McKuen « Beat Generation³² ».

³⁰ Chanteuse, auteure, actrice, réalisatrice et performeuse de *spoken word*, Lydia Lunch (1959-) est originaire de Rochester, NY. À l'âge de 16 ans, elle s'enfuit à New York, où elle fait partie de la No Wave dès la fin des années soixante-dix. Elle est alors membre du groupe Teenage Jesus and the Jerks (qui se fait connaître dès 1978 par ses titres figurant sur la compilation produite par Brian Eno *No New York*) et entame parallèlement une carrière solo (son premier album, *Queen of Siam*, date de 1980). Elle revenait sur le mouvement No Wave et son héritage lors d'une présentation en compagnie de Weasel Walter (il joue de la guitare dans Retrovirus, la dernière formation musicale de Lydia Lunch) le 28 juin 2014 au Museum of Contemporary Art Detroit.

³¹ Une première version du morceau, enregistrée en concert au CBGB's par Television (alors composé de Richard Hell, Tom Verlaine, Billy Ficca et Richard Lloyd), date de 1974. Richard Hell quitte ensuite le groupe pour rejoindre les Heartbreakers, aussi connus sous le nom Johnny Thunders and The Heartbreakers, avec lesquels il enregistrera tout d'abord une nouvelle version en concert en 1975 (toujours au CBGB's), puis une en studio pour le EP *Another World*, sorti en 1976.

³² Sorti en 1959, ce titre offre un commentaire sur les clichés attachés au radicalisme de la génération Beat et de la scène littéraire qui lui est associée. Ses auteurs visent à tourner en ridicule la scène Beat en révélant ce qu'ils voient comme la vacuité de leur goût pseudo-radical pour l'hédonisme. Bien que critique, le morceau conserve cependant, dans sa structure caractéristique des standards de rock'n'roll, une légèreté, une insouciance que le rythme plus urgent, le chant et le texte de Richard Hell sur « Blank Generation » éliminent rapidement.

New York, 1979

New York City is a pit-hole: Since the United States government, having decided that New York City is no longer part of the United States of America, is dumping all the laws the rich people want such as anti-rent-control laws and all the people they don't want (artists, poor minorities, and the media in general) on the city and refusing the city Federal funds; the American bourgeoisie has left. Only the poor: artists, Puerto Ricans who can't afford to move ... and rich Europeans who fleeing the terrorists don't give a shit about New York... inhabit the city.
Kathy Acker.

Extraite de sa nouvelle « New York City in 1979³³ », cette description du New York de la fin des années soixante-dix par Kathy Acker n'a rien de fictif. En effet, lorsque Kathy Acker retourne à New York après des années passées sur la côte ouest, l'esprit dissident de la contre-culture hérité des années cinquante et soixante, celui qui avait trouvé refuge dans les usines abandonnées du quartier de SoHo, se heurte à de nouvelles réalités socio-économiques. SoHo, comme le Greenwich Village avant lui, est devenu un quartier chic : « its [SoHo's] few square blocks house the chic community of New York's avant-garde [...]. It's the hub of the city's artistic life. This once poor district has become one of the wealthiest and most fashionable part of Manhattan », (0'35"-0'51") comme Alan Benson le décrit dans son documentaire de 1984 consacré à Kathy Acker. La gentrification a poussé les populations les moins favorisées hors de cette partie de Manhattan. Les artistes qui ne sont pas établis et ne jouissent pas d'une reconnaissance leur permettant d'assurer leur subsistance, ne peuvent trouver ni logement ni atelier à SoHo tant les loyers sont élevés. Par conséquent, ils se replient massivement dans le Lower East Side, l'un des quartiers les plus pauvres de Downtown Manhattan. « It's the last poor section left of this part of Manhattan » (1'10"-1'15") déclare Kathy Acker, au micro de Benson. Connue pour être un quartier ouvrier dans lequel les différentes vagues d'immigrants des XIX^e et XX^e siècles se sont d'abord installées, cet espace, compris entre le Bowery, l'East River, Canal Street et Houston Street est, depuis le début des années soixante-dix, ravagé par une pauvreté et une violence extrêmes. « The promised land / has become

³³ Cette nouvelle remporte le *Pushcart Prize* en 1979 et deviendra le premier texte de Acker à être récompensé. Ce prix, hérité de l'esprit des coopératives des années soixante et soixante-dix, témoigne d'une longue tradition de publication indépendante puisqu'il est décerné depuis 1976 aux meilleures œuvres de poésie, nouvelles, essais ou expérimentations littéraires publiées par des maisons d'édition indépendantes.

the garbage can » conclut Pedro Pietri³⁴ dans son poème « 3170 Broadway », (le texte figure dans le recueil de Brandon Stosuy, 33-34), illustrant la désillusion des populations défavorisées new-yorkaises. Acker intègre cette réalité à son œuvre. Ainsi, le contexte de la vie de Janey, le personnage principal de *Blood and Guts*, lorsqu'elle arrive à New York offre un panorama assez fidèle à ce que Kathy Acker pouvait elle-même observer :

Slums of New York City. A racially mixed group of people live in these slums. Welfare and lower-middle class Puerto-Ricans, mainly families, a few white students, a few white artists who haven't made it [...] Avenues of junkies, pimps, and hookers form the northern border; the southern border drifts off into even poorer sections, sections too burnt-out to be anything but war zones; and the western border is the Avenue of Bums (56).

Il s'agit, plus qu'un ghetto, d'un quartier en ruine : « a war zone » d'après Kathy Acker. Les images présentées dans le documentaire d'Alan Benson montrent en effet des bâtiments délabrés, des rues jonchées de débris qui font largement échos aux représentations offertes par Acker dans ses romans. Les conditions de vie dans ce quartier sont un thème récurrent dans les textes de l'écrivaine. Son propre lieu de résidence est ainsi dépeint dans sa fiction, il est le contexte précis dans lequel l'artiste choisit de faire évoluer ses personnages (qui font eux-mêmes partie de populations vulnérables, abandonnées, méprisées), décrivant les difficultés du quotidien de ces quartiers dans leurs détails les plus glauques, tel que le montre cet autre extrait de *Blood And Guts* :

The slums where she chooses to live. The East End stinks. Garbage covers every inch of the streets. The few inches garbage doesn't cover reek of dog and rat piss. All of the buildings are either burnt down, half-burnt down, or falling down. None of the landlords who own the slum live in their disgusting buildings. In the winter when temperature averages 0°, these buildings have no hot water or heat, and in the summer at 100° average, roaches and rats cover the inside walls and ceilings (56-57).

Le parallèle entre Acker et Janey devient alors clair, soulignant une porosité volontaire entre fiction et réalité et permet ainsi d'ancrer le travail littéraire de Acker dans un domaine politique engagé. Nous verrons que cet engagement ne se cantonne pas à l'aspect réaliste du contexte décrit dans le

³⁴ Pedro Pietri (1944-2004) était un poète et dramaturge new-yorkais d'origine portoricaine. Il a fondé le Nuyorican Movement, un mouvement culturel et intellectuel regroupant des poètes, écrivains, musiciens et artistes d'origine portoricaine et vivant à New York. Le rôle de ce mouvement était de représenter la brutalité de l'expérience américaine des Portoricains, et particulièrement celle des pauvres et des membres de la classe ouvrière, victime d'ostracisme et de discrimination.

roman, mais investit l'écriture de façon plus fondamentale à travers le choix de la forme du roman expérimental (et donc un travail sur la narration, le discours, le langage).

La vision apocalyptique des conditions de vie dans la Lower East End crée un contraste prononcé avec celles du reste des quartiers de Manhattan. Les images du documentaire d'Alan Benson rendent manifeste la disparité entre ces différents espaces. Elles montrent la ville comme un univers fragmenté, une société en rupture violemment inégale. Lydia Lunch se souvient de son arrivée en 1976 et confie à Jordan Mamone : « [...] New York, [...] was the bankrupt, crime-laden bowels of the universe ». Pourtant, si New York est alors caractérisée par ces violents contrastes, elle est également marquée par un paradoxe surprenant : moteur économique mondial, elle est parallèlement sur le point de faire faillite. De 1978 à 1990, durant les trois mandats de Edward Koch (1924-2013) à la mairie de New York, les coupes de budget résultent d'une difficulté grandissante pour l'administration municipale à faire face aux problèmes sociaux. Malgré la baisse du chômage et le boom de Wall Street, la ville, inondée par le crack, est confrontée à une multiplication des sans-abris et à de violentes tensions raciales. L'augmentation du taux de criminalité et les divers désordres sociaux entraînent une explosion des dépenses de la municipalité qui cause un désengagement grandissant de l'État fédéral. Les populations pauvres en sont les premières victimes. Résidente du quartier le plus pauvre de New York, employée dans des clubs de strip-tease de la 42^e rue, Kathy Acker n'est pas uniquement témoin de la violence des conditions de vie des couches sociales les plus démunies, elle en fait elle-même partie. Son écriture de l'oppression prend ainsi sa source dans l'expérience directe de la brutalité new-yorkaise de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Art et conditions sociales et matérielles ne connaissent alors plus de clivage. Kathy Acker parle donc non seulement de mais également depuis sa propre expérience. Elle trouve alors un écho dans le mouvement punk, comme nous le verrons dans le point suivant.

Les années quatre-vingt sont marquées par une autre crise : celle de l'épidémie de SIDA qui fait des ravages dans les principales agglomérations américaines, notamment à New York, San Francisco et Los Angeles. Bien que le terme de « Syndrome d'Immunodéficience Acquis » n'apparaisse qu'en

1982, la pandémie s'est développée à partir de la fin des années soixante-dix³⁵. Observant le taux anormalement élevé de maladies rares (une forme peu répandue de pneumonie, la *Pneumocystis carinii* et le sarcome de Kaposi) chez les populations d'hommes homosexuels initialement bien portants, le *American Center for Disease Control* nomme tout d'abord la maladie *GRID* (*Gay-Related Immune Deficiency*) en 1981. Le signalement de cas chez les utilisateurs de drogues injectables puis chez les hémophiles et les transfusés du sang dès 1982 indiquent que la contamination s'effectue par voie sanguine et fait de cette maladie³⁶ un problème sanitaire ne se limitant pas à une pratique sexuelle particulière. Pourtant, le nombre de morts croissant chez les homosexuels contribue à perpétuer l'usage du terme de « cancer gay », entraînant une sévère stigmatisation de ce groupe. Au lieu d'apporter une réelle aide financière à la recherche et une sérieuse assistance médicale et psychologique aux malades et à leurs proches, le gouvernement Reagan tient un discours discriminatoire, visant à séparer les populations infectées des populations saines sous prétexte d'éviter tout risque de contagion³⁷. Les homosexuels atteints de la maladie sont alors accusés, dans une rhétorique violemment homophobe, de mettre en péril l'ensemble de la société. Galás condamne une telle démarche car, comme elle l'explique dans « *Updating the Plague and the Mass: Prayers for the Infidel* » quelques années plus tard, les malades préfèrent mourir de la maladie que du stigma. En effet, les malades, rongés par la culpabilité et la honte qu'une telle représentation de l'épidémie entraîne, cachent leur état. L'exclusion s'avère aussi crainte et aussi fatale que l'infection elle-même.

³⁵ Les premiers cas humains de développement du VIH sont repérés à Kinshasa, dans la République Démocratique du Congo dès 1920. Des observations sporadiques de SIDA ou d'infection VIH sont effectuées jusqu'à la deuxième moitié des années soixante-dix, marquant le début de l'épidémie mondiale. Durant cette période, le nombre d'infections sur le continent américain, en Europe, en Afrique et en Australie est estimé à 300 000. En 1981, 3 064 cas de SIDA étaient recensés aux États-Unis. À la fin de l'année, près de la moitié étaient décédés (1 292 exactement).

³⁶ Rappelons que bien que le SIDA soit considéré comme tel et qu'il en ait le statut (surtout dans les années quatre-vingt), s'agit d'un syndrome et non d'une maladie. En effet, le virus ne cause pas directement la mort : il entraîne une défaillance du système immunitaire chez l'individu séropositif, le laissant sans défense devant d'autres maladies.

³⁷ Nicolas Lampert qualifie l'attitude du gouvernement comme honteuse et rappelle brièvement les diverses raisons justifiant de ce qualificatif : « President Reagan was particularly callous. He pandered the Religious Right and waited until the sixth year of his presidency before ever mentioning the word "AIDS" in a policy speech. And when he did, he proposed cutbacks in AIDS funding as well as mandatory-testing legislation that, if enacted, would only further demonize people with AIDS. [...] William Buckley wrote in a *New York Times* March 1986 op-ed piece that people with AIDS should be tattooed on their upper arm and buttocks to prevent further spread of the disease. [...] Lyndon LaRouche received the over 394,000 signatures required to place an initiative on the California ballot that called for people with AIDS to be placed in quarantine camps » (252). Ces divers événements inspireront le poster *AIDSGATE* (le slogan apparaît sur le portrait de Reagan) au *Silence=AIDS Project* en 1987.

Devant une action gouvernementale limitée à l'aliénation et à la culpabilisation, la communauté homosexuelle se mobilise. Dès 1982, l'association *Gay Men's Health Crisis* (GMHC³⁸), le *People With AIDS Coalition* (PWA³⁹) puis le *Gay and Lesbian Alliance Against Defamation* (GLAAD⁴⁰) sont fondés pour organiser la lutte contre l'épidémie de SIDA et le soutien de ceux dont la vie est affectée par le fléau. Refusant l'ostracisme dont les homosexuels sont victimes de la part des autorités gouvernementales et religieuses qui présentent l'épidémie comme une punition divine, Diamanda Galás compose sa première œuvre traitant de la maladie en 1984. Il s'agit du premier volet de ce qui deviendra la trilogie *Masque of the Red Death* : « The Divine Punishment ». L'œuvre est écrite en collaboration avec Tom Hopkins, le premier des nombreux amis de Galás à succomber à la maladie en 1985, et auquel elle est dédiée. L'année suivante, son frère, le dramaturge Philip Dimitri Galás, périt, lui aussi des suites du virus. Pourtant, le travail de Galás sur le SIDA n'est pas uniquement motivé par la douleur de perdre ses proches, sa confrontation quotidienne à l'épidémie⁴¹ ou la peur d'être elle-même atteinte mais bien par le traitement politique, religieux et social de la maladie, et par son intermédiaire, des malades. Ses compositions, performances et écrits prennent alors l'aspect politique pour lequel elle est connue. Elle-même hétérosexuelle et séronégative, Galás insiste sur la nécessité d'une mobilisation générale contre l'épidémie : « All of us should consider ourselves HIV-positive until this epidemic is over » (propos recueillis le 5 avril 1991 par Lesley Valdes, « A Shriek of Agony Over Aids A Composer's "Mass" Mourns and Implores »).

Nous pouvons ainsi à nouveau souligner, dans le cas de Galás, comme celui de Acker, le lien intrinsèque entre art et politique. Il doit cependant s'agir d'un engagement sincère, qui ne peut être intéressé. En effet, Galás est outrée par le prétendu « engagement politique » de certains

³⁸ Le groupe suivait le GAA (*Gay Activist Alliance*) qui se concentrait essentiellement sur la protection ou l'acquisition des droits des homosexuels.

³⁹ Le PWA est fondé au début des années quatre-vingt. Le but essentiel de l'organisation est de favoriser l'autonomisation des malades.

⁴⁰ Le GLAAD est constitué à New York au début des années quatre-vingt suite à la décision de fermer les saunas et aux procès discriminatoires qui ont suivi cette décision.

⁴¹ Son action, qu'elle décrit dans son interview radiophonique avec Brian Turner, permet de se faire une idée plus fidèle de son combat journalier : « I'm not (HIV) positive, but I, and every one of my friends deals with this fucking epidemic on a daily basis. And we work in MANY different ways. Political ways, care-taking ways, finding out information from buyers' clubs for other people who, say, can't get some of the drugs available in New York. There's a lot of different levels ». Le documentaire *How to Survive a Plague* (2012), retrace l'histoire et les combats d'ACT-UP et offre un excellent panorama de ce combat au jour le jour des activistes et des malades, combat auquel Diamanda Galás a pris une part active.

intellectuels ou acteurs majeurs de la pop. Ses accusations sont directes : « [...] at one New Music Seminar, a thousand people wanted me to leave! [...] I said they were all a bunch of impotent, homophobic, ass-lickers trying to make a buck off the Aids crisis (“Death as Entertainment”) » (Juno, 1991, 13). Les événements de charité ou d’hommage (à l’occasion du décès de Freddie Mercury⁴², par exemple) apparaissent ainsi absolument insupportables d’hypocrisie aux yeux de l’artiste, la motivation profonde de tels spectacles demeurant souvent principalement promotionnelle pour les artistes qui l’organisent ou y participent. Acker désigne elle aussi ses ennemis : tout au long de ses textes, nous trouverons Nixon, Reagan, Bush, « les capitalistes », nommés en des termes transparents dans *Blood and Guts* Mr. Knockwurst, Mr Fuckface ou encore Mr Blowjob. Pour elle, le dessein de la droite conservatrice et capitaliste au pouvoir, c’est-à-dire la société bourgeoise, est essentiellement de diviser en marquant une séparation entre communauté, politique et art. Son combat se concentre donc contre ces tentatives de clivage et d’aliénation : « Ideally, art and the political processes of the community should be interwoven », confit-elle à Benjamin Bratton. Plus loin dans l’interview, elle revient sur la catharsis offerte par la tragédie grecque à laquelle était exposée toute la population et l’oppose à l’individualisme de la société bourgeoise qui limite l’accès populaire à la politique : « In my mind the great bourgeois heroes are in a lineage that starts with Rimbaud, which is about the alienation of the artist from the political processes ».

L’écrivaine trouve dans l’éthique punk de la fin des années soixante-dix le lien nécessaire entre art et vie. Le narrateur du documentaire de Benson affirme l’existence de cette équation : « The young generation of avant-garde artists in the 70s initially found it hard to give expression to the lives of

⁴² Un concert d’hommage à Freddie Mercury, le chanteur de Queen, a été organisé le 20 avril 1992 à Londres. Le spectacle avait pour but de récolter des fonds pour lutter contre le SIDA. Les groupes tels que Metallica, Def Leppard et Guns’N’ Roses avaient été invités à jouer leur propre répertoire avant la partie dédiée à Freddie Mercury. Ces artistes n’ayant auparavant montré aucun engagement anti-homophobe, Diamanda Galás a condamné ce qu’elle estimait être une attitude opportuniste de leur part.

poverty they were leading. It was only when the punk movement arrived from England⁴³ that they saw a way of making art out of the circumstances of their lives » (3'54"-4'08"). En effet, résolument DIY, la création punk trouve sa source dans la vie même de ses acteurs et offre des moyens de transcender ce clivage entre art et société imposé par la pensée bourgeoise à travers les concepts de marché, d'autorité et de discours dominant. Cette perméabilité totale entre art et vie est illustrée par le témoignage de Blixa Bargeld, membre du groupe Einstürzende Neubauten dans l'interview qu'il a accordée à Luke Turner en 2010 : « It was more of the logical consequence of what can we obtain, and that's how it turned out. It certainly didn't start out as an artistic concept to say "let's do something different", it started as an extension of the live situation as it already was ». Pour Acker, cette approche punk lui a permis de faire le lien qu'elle recherchait entre son travail artistique et son existence :

It was the ability to combine art with the circumstances of life. Before, art was on a white pedestal in an ivory tower and though I loved art, I couldn't bear it [...] everything was a fight and nothing of it had anything to do with art, as if you made this beautiful object [...] and then you were living like this. And suddenly there was a way of putting the two together, there was a way of combining my whole life (Benson, 4'47"-5'22").

Galás n'embrasse pas de façon aussi évidente la communauté punk, comme nous allons le voir dans les paragraphes qui suivent. Par contre, elle trouve un espace d'action communautaire dans

⁴³ Nous souhaitons ici exprimer une réserve quant à l'origine uniquement britannique du mouvement punk qui tend à effacer la complexité de l'héritage dont le mouvement est issu ainsi que les phénomènes d'inter-influences internationales qui le caractérisent. En effet, si ses particularités nationales sont indéniables, les caractéristiques d'amateurisme, d'expérimentation, d'anti-establishment, de nihilisme qui définissent l'esprit punk sont le résultat d'interactions artistiques et d'échanges culturels dépassant les frontières. Cette interactivité féconde des scènes (notamment entre New York, Londres, Berlin et, par l'intermédiaire de la re-localisation de certains artistes, de Melbourne) déplace la question de l'origine vers une approche plus transnationale. En guise d'exemples de cette fécondité, nous pouvons citer les travaux de collaborations d'artistes, tels que Nick Cave et Blixa Bargeld, la création par McLaren des Sex Pistols après avoir été manager des New York Dolls, les enregistrements de Lydia Lunch et J. G. Thirlwell, les concerts de Malaria! à New York alors que le groupe venait de débiter, ou encore le *Noise Fest* organisé par Thurston Moore à l'espace White Columns en juin 1981 qui trouve un écho quelques mois plus tard dans le festival *Geniale Dilletanten* au Tempodrom de Berlin-Ouest organisé en septembre la même année.

l'activisme et actes de désobéissance civile⁴⁴ de ACT-UP⁴⁵ (Aids Coalition to Unleash Power) dès la création du groupe, en 1987 au *Lesbian and Gay Community Center* à New York. Si sa relation au groupe est aussi complexe que celle de Acker peut l'être envers le punk, elle y trouve néanmoins un espace où l'association entre art et politique peut se réaliser. En effet, les *shock tactics* mises en œuvre par le groupe militant se rapprochent de créations artistiques, que ce soit dans les visuels utilisés ou dans les actions engagées qui se rapprochent de la performance.

Nous allons voir, dans la section suivante, comment la rupture et la fragmentation de cette société américaine de la fin des années soixante-dix et des années quatre-vingt a un impact radical sur l'art. En effet, notre argument est que cette fracture favorise une fluidité féconde entre art et politique. Nous proposons d'observer ce phénomène à travers deux événements issus de ce contexte particulier : ACT-UP et le mouvement punk (ou ce qui sera qualifié de « No Wave » dans sa particularité new-yorkaise). Ceci nous permettra de situer Galás et Acker par rapport à des courants artistiques militants (voire révolutionnaires) des années soixante-dix et quatre-vingt et d'observer comment les USA, notamment dans la seconde moitié du XX^e, sont le théâtre d'une certaine renaissance de traditions de résistance à travers des arts politiques, offrant une farouche résistance à l'oppression et à la discrimination. Nous verrons ainsi qu'au-delà des violentes fragmentations qui semblent attiser le feu de ce qui peut s'apparenter à une guerre des mondes, les combats menés par nos artistes s'inscrivent non seulement dans des traditions politiques, et artistiques, mais également au sein d'un réseau de communautés rebelles et indépendantes.

⁴⁴ Pour plus de détails sur ces manifestations et actes de désobéissance civile, tels que la marche sur Wall Street organisée dès le 24 mars 1987, les manifestations à Washington DC ou « Stop the Church » (dont il sera question dans le premier chapitre de la deuxième partie de ce travail), nous conseillons à notre lecteur de consulter la chronologie des actions sur la page « Time Capsule », disponible sur le site d'ACT UP. Le sujet, ainsi que ses acteurs, est également abordé dans trois documentaires : celui de James Wentzy, *FIGHT BACK, FIGHT Aids: 15 YEARS of ACT-UP* (2004), *Positive* (1990), de Rosa Von Praunheim avec Phil Zwickler, Larry Kramer (écrivain, scénariste et militant pour les droits homosexuels, Larry Kramer est une figure cruciale de ACT UP, il avait été le co-fondateur de GMHC mais avait quitté le groupe en 1983, déplorant le manque d'activisme du groupe) et Diamanda Galás, celui de David France, intitulé *How to Survive a Plague* (2012) ou encore *UNITED IN ANGER* (2010) de Jim Hubbard et Sarah Schulman.

⁴⁵ Les revendications majeures du groupe portaient entre autre sur le financement ralenti de la recherche d'un traitement contre le virus, le refus de traiter les malades séropositifs par certains praticiens, l'exclusion de certains hôpitaux, le refoulement aux frontières des migrants porteurs du virus VIH ou encore la volonté d'envoyer les malades sur Plum Island, île-laboratoire au large de l'État de New York. Ces mesures sont détaillées dans les archives d'ACT-UP, le *Aids Activist Video Preservation* et diverses archives du groupe, toutes conservées à la Manuscripts & Archives Division (Room 328) à la bibliothèque municipale de New York (5^e avenue and 42^e rue). Le *ACT-UP Oral History Project*, constitue lui aussi un site de ressources utile en ce qui concerne les droits des malades, le système de santé, mais également les médias, les droits civiques ou l'art. Lancé par Jim Hubbard et l'écrivaine Sarah Schulman, le projet documente l'histoire de ACT UP New York à travers ses acteurs : il forme une collection d'interviews et de témoignages de celles et ceux qui ont concouru à faire changer les mentalités autant au sujet du SIDA et de l'homosexualité que, de façon plus large, de la sexualité et de la maladie.

Performances engagées : nihilisme et opposition

*I was sayin' let me out of here before I was /
Even born [...]
I belong to the blank generation and
I can take it or leave it each time.
Richard Hell*

Cette *Blank Generation* à laquelle Richard Hell fait référence dès 1975 saisit de façon particulièrement adéquate l'esprit d'opposition (anti-convention, anti-establishment, anti-esthétique) qui sera d'abord défini comme New Wave puis comme Punk et qui aboutira, dans une spécificité tout à fait new-yorkaise, à la No Wave⁴⁶. Les pôles principaux dans lesquels le mouvement punk se développe sont généralement des métropoles industrialisées (New York, Londres et Berlin Ouest⁴⁷). Dans les années soixante-dix, toutes partageaient des caractéristiques particulières malgré leurs disparités : frappées par la pauvreté, elles offrent peu d'espoir aux populations défavorisées, notamment aux jeunes générations qui se désengagent (« I was sayin' let me out before / I was even born » s'exclame Richard Hell) et résument leur avenir à un retentissant « NO FUTURE ». Kathy Acker se souvient de l'état d'esprit général d'alors : « Among all of us there was this grand despair, it was as if even liberal ideals were impossible » (Benson, 5'30"-5'37"). Elle rajoute cependant plus tard dans le documentaire que le punk a paradoxalement fourni un espace pour transformer ce désespoir en énergie créatrice (« it was a time of despair but it was a time to act out despair [...] and being able to show anger » 6'00"-6'07"). Nous pouvons ainsi

⁴⁶ L'origine du terme « No wave » n'est pas précisément définie. Ce dernier est souvent associé à la compilation *No New York* (sur laquelle figurent Mars, The Contorsions, DNA et Teenage Jesus and The Jerks), enregistrée par Brian Eno après qu'il eut assisté à un festival de petits groupes new-yorkais qui a eu lieu en mai 1978 à Artists' Space, une galerie de TriBeCa. Fasciné par les performances, le musicien britannique avait convaincu Island Records d'enregistrer ces groupes. Le titre de la compilation s'est rapidement transformé en « No Wave » pour désigner, de façon plus large, une communauté diverse d'artistes new-yorkais de l'époque : « soon the small community of musicians and filmmakers surrounding it was dubbed "No Wave" », comme le raconte Marc Masters dans « NO!: The Origins of No Wave ». Selon d'autres sources, Lydia Lunch aurait ironiquement déclaré, lorsqu'on lui demandait si elle définissait la musique de Teenage Jesus and the Jerks comme de la New Wave, qu'il s'agissait plus de la « No Wave » (si différents articles, dont l'ouvrage de Marc Masters, citent cet épisode, personne ne semble être en mesure de retrouver la véritable source de l'interview). Une troisième hypothèse de l'apparition du terme est d'ordre cinématographique, comme le propose Glenn O'Brien : « No Wave might have been taken from Jean-Luc Godard's remark, "There are no new waves, there is only the ocean" ». Cette multiplicité d'origines possibles témoigne avant tout d'une profonde opposition à toute étiquette, comme le conclut Marc Masters en 2008 : « No Wave is so resistant to definition that it's not even clear how the term itself arose ».

⁴⁷ Villes auxquelles nous pouvons ajouter les scènes de Hambourg, Düsseldorf et Munich en Allemagne Fédérale, Melbourne en Australie, Los Angeles aux USA mais également les principaux centres ouvriers de Grande-Bretagne tels que Manchester, Leeds, Birmingham, Swansea ou Glasgow (bien que le premier vivier punk au Royaume-Uni ait connu le plus de visibilité à Londres).

insister sur la particularité de l'énergie de l'esprit punk : plutôt que de tenter d'échapper à la violence ou d'amoindrir les conflits, le mouvement embrasse l'expérience de ces phénomènes de fracture, de division, ou d'échec qui deviennent alors autant de réalités à mettre en scène.

Les spécificités de chaque ville, si elles engendrent des formes différentes de dilettantisme, suivent l'expression de sentiments similaires et des principes identiques dans leurs approches. Ainsi Mathilde Weh identifie trois éléments pour assurer un nouveau départ radical qui peuvent être retracés dans les métropoles pré-citées : « blurring of boundaries », « productive lack of skill » et « the spirit of do-it-yourself » (7). En effet, les membres de chaque communauté revendiquent tous le même esprit DIY résolument amateur et indépendant qui échappe, par leurs stratégies d'expression et de création, à un mode de production capitaliste, un art bourgeois. Dans son article « The Artists of Hell: Kathy Acker and Punk Aesthetics », Larry McCaffery apporte des précisions concernant l'efficacité de ces méthodes. Il y décrit ce qu'il regroupe sous le terme « d'art punk » (ne limitant pas le mouvement à la musique et illustrant ainsi ce « blurring of boundaries ») et qu'il associe à l'approche de Acker, comme une prise en charge radicalement subversive des modes de production et de représentation :

Punk art is a response to the awareness that the orderly exchange of goods, the legal political systems that produce this exchange, the academic institutions inculcating the values, and meanings of society all tightly control what is and is not the "proper" or acceptable nature of linguistic expression (just as language via legal definitions of what constitutes a "drug" or "sexual abnormality", controls what is "proper" to do with our perceptions and our bodies) (227).

Ainsi, le punk, en s'appropriant et mettant en scène outrageusement ce qui n'est pas considéré comme « proper », dévoile non seulement les limites qu'un tel système impose mais également l'imposture de telles restrictions. Nous retrouvons dans les critiques et idéaux de résistance au contrôle du pouvoir dominant des influences d'anti-art plus anciennes, telles que le dada, les surréalistes, FLUXUS ou encore des textes Situationnistes, ces diverses approches se retrouvant dans l'expérimentation à l'œuvre, l'anti-conformisme, l'anti-esthétisme et l'aspect central du processus. Notons de plus, sur un plan plus pratique, que les moyens de production et de distribution totalement indépendants qui avaient bourgeonné durant les deux décennies suivant la

Deuxième Guerre mondiale⁴⁸, se voient réactualisés grâce à une plus grande accessibilité à de nouvelles technologies telles que le photocopieur, le film super 8 et la cassette audio. Ces nouveaux supports permettent de démocratiser à nouveau (et de façon plus large et égalitaire) la production et la distribution. Aux États-Unis, la tradition d'échange alternatif, l'héritage avant-gardiste expérimental et la rencontre de différentes formes d'art ont trouvé un renouveau, ou disons une possibilité de matérialisation, à New York avant tout, car la ville offrait des espaces libres où mettre en scène le désespoir et montrer colère et frustration.

L'extrême pauvreté dans laquelle certains quartiers (et en particulier le Lower East Side, comme nous l'avons vu à travers les témoignages de Acker) étaient plongés, parce qu'ils offraient des espaces pour vivre (les loyers y étaient très bons marché et les bâtiments abandonnés pouvaient aisément être squattés) et travailler, favorisaient également un certain esprit d'entraide et de communauté. La cinéaste indépendante Vivienne Dick⁴⁹ raconte à Alison Nastasi :

The LES [Lower Easter Side] was much scruffier, with cheap rents. I mean, the rents were really, really low then, because as you know, New York was really broke. I found the neighborhood there very friendly, and it had very interesting different communities around. It was the tail end of the hippie thing. All the Poles, Ukrainians, and others were there. This new thing that was starting down at *CBGB*⁵⁰, that was all nearby. I discovered more and more things going on. And my whole life was centered on Downtown Manhattan.

Une communauté très diversifiée mais néanmoins solidaire qui apporte soutien et intérêt à ses membres, des espaces et du temps libres sont autant de facteurs qui permettent la création d'une scène new-yorkaise riche et bigarrée. Vivienne Dick témoigne de l'importance de ce pouvoir procuré par la communauté dans son interview avec Alison Nastasi : « I felt in such an

⁴⁸ À partir des années cinquante, de nombreuses publications, journaux et fanzines, regroupés sous le terme « presse underground », sont apparus aux États-Unis (comme le *Rat Subterranean News* ou les premiers numéros du *Village Voice* à New York, le *San Francisco Oracle*, le *Chicago Seed* ou *The Helix* à Seattle). Pourtant, bon nombre de ces publications et maisons d'éditions alternatives se sont essouffées à partir de la fin des années soixante, devant les pressions économiques croissantes qui mettaient en péril leurs activités.

⁴⁹ D'origine irlandaise, Vivienne Dick (1950) est devenue réalisatrice de films expérimentaux de No Wave lorsqu'elle s'est installée à New York, en 1975. Elle y a produit et réalisé une série de courts-métrages en super 8. Ses films se déroulent dans des lieux new-yorkais emblématiques comme Coney Island, la Statue de la Liberté, le World Trade Center, avec des acteurs issus de la scène musicale comme Lydia Lunch, Ikue Mori (la batteuse de DNA), James Chance, Pat Place (des Bush Tetras), Adele Bertei (des Contortions). Notons de plus que Vivienne Dick joue aussi des claviers dans Beirut Slump, un des groupes de Lydia Lunch.

⁵⁰ Ouvert en 1973 dans l'East Village, le *CBGB's* (Country, Blue Grass et Blues) est devenu dès 1974 la salle de concert où se produisaient tous les groupes de genres nouveaux, tels que Television, Patti Smith Group, les Talking Heads, ce qui lui a valu le surnom « d'incubateur culturel » sur la plaque qui lui est consacrée au numéro 315 sur Bowery.

environment, which it was there at the time, that you really could launch out and try things with support from the community around you ». Genres, styles et supports se mélangent et se réinventent dans des lieux devenus des références (*CBGB's*, *Max's Kansas City*⁵¹, *The Kitchen*⁵², *White Columns*⁵³). Dans ces espaces est née la spécificité musicale du punk new-yorkais. Un clivage s'est creusé entre « punk rock », caractérisé par des structures et sonorités dérivées du rock et le courant No Wave qui désigne les expérimentations musicales bruitistes et dissonantes de James Chance and The Contortions, Teenage Jesus and The Jerks, Mars, DNA, Ut, Suicide et Sonic Youth. Cependant, plutôt que de créer des rivalités, ces différences confirment l'aspect résolument fragmentaire d'une large scène artistique. Bon nombre de musiciens de No Wave, tels que Lydia Lunch, James Chance, font également partie de la scène cinématographique. Nous soulignons que la perméabilité entre les diverses formes artistiques assure à la scène sa richesse. La nouvelle génération de cinéastes indépendants basés à New York⁵⁴ fait preuve du même radicalisme expérimental que celui appliqué en musique ou en arts visuels. Plus qu'un mouvement No Wave, nous pourrions parler d'un élan conceptuel et conflictuel.

Revenons, afin d'illustrer notre propos, sur ce phénomène d'union dans la fragmentation qui permet de créer une communauté dans la non-communauté. Pour Lydia Lunch, la No Wave se caractérisait

⁵¹ *Max's Kansas City*, à la fois club et restaurant ouvert par Mickey Ruskin, situé 213 Park Avenue South, à New York, était le point de rencontre privilégié des musiciens, poètes et artistes entre 1965 et 1974. Un an après sa fermeture, une formule répondant aux évolutions de la scène artistique new-yorkaise (post Warhol et post-glam rock) apparut sous le nom de Max's II. Le club devint l'un des hauts lieux du mouvement punk new-yorkais, accueillant de façon régulière Wayne County & the Electric Chairs, Suicide, the New York Dolls, Patti Smith Group, the Ramones, the Heartbreakers, Television, Blondie, Talking Heads, the Cramps, Misfits, ou encore Klaus Nomi.

⁵² *The Kitchen* doit son nom à sa première localisation. En effet, en 1971, Steina et Woody Vasulka décident de louer la cuisine du Mercer Arts Center pour montrer leurs films. Au fil du temps et des lieux (Greenwich Village, puis SoHo et enfin Chelsea), la programmation de *The Kitchen* s'est élargie pour inclure musique, danse, littérature, arts visuels, films, vidéos et performances. Les artistes qui y sont présentés sont généralement des artistes expérimentaux. Durant les années soixante-dix et quatre-vingt, de nombreux artistes de No Wave (tels que Glenn Branca, Lydia Lunch ou encore James Chance) y ont présenté leurs travaux. Des artistes de diverses disciplines, alors émergents, se sont produits à *The Kitchen* : Philip Glas, Laurie Anderson, Peter Greenaway, Michael Nyman, Steve Reich, Pauline Oliveros, Meredith Monk et finalement Diamanda Galás. Cette dernière a présenté plusieurs de ses œuvres à *The Kitchen*.

⁵³ Espace de performance indépendant créé à SoHo en 1970 par Jeffrey Lew et Gordon Matta-Clark. Encore actif, il accueille des artistes en résidence, des performances et des expositions, ce qui fait de lui le plus ancien centre artistique indépendant de New York. Parmi les artistes que *White Columns* a permis de faire connaître, nous pouvons citer, entre autre : Sonic Youth, Andres Serrano (photographie), Cady Noland (sculpture et art conceptuels), Lutz Bacher (vidéo, photographie, installations), Willoughby Sharp (film, vidéo), Alice Aycock (sculpture / installation), Kiki Smith (sculpture, gravure, dessin), Lorna Simpson (photographie, vidéo, texte), John Currin (peinture), Sarah Sze (sculpture). Cette liste permet d'apprécier la variété de formes artistiques auxquelles le centre porte intérêt.

⁵⁴ Nous retiendrons les noms de Jim Jarmusch, Tom DiCillo, Steve Buscemi et Vincent Gallo, dont la carrière dépassera largement les limites de la ville et l'approche No Wave, mais également des artistes comme Charlie Ahearn, Manuel DeLanda, Vivienne Dick, Eric Mitchell, James Nares, Amos Poe, Susan Seidelman et Casandra Stark Mele et enfin les agents agitateurs du cinéma dit « de transgression » : Scott B and Beth B, Richard Kern, Nick Zedd.

par quatre points : « it defied categories, despised convention, defiled audience, refused compromise » (« No Wave Now », 6'10"-6'13"). Nous insistons à nouveau sur le fait que quels que soient les arts ou œuvres considérés, la No Wave, sous toutes ses formes, est marquée par le refus, par une opposition qui constitue son essence même : « "No". It could hardly be smaller, yet, like the No Wave movement itself, it is remarkably potent, a symbol of all the possibilities in rejection and resistance », indique Marc Masters. Refus de la virtuosité, refus de l'esthétique, la No Wave se veut avant tout en rupture et en opposition : « For No Wavers, No was not just a negative, but a contradiction —a way to say that whatever we are, we're also the opposite » rappelle Marc Masters dans « NO!: The Origins of No Wave ». Improvisation et déstructuration sont ainsi les techniques employées afin d'arriver à un phénomène de refus total, pour rompre avec le concept même de mouvement. S'ajoutant à des techniques expérimentales iconoclastes, le recours à l'interdisciplinarité (sculpture, danse, musique, poésie, film) permet d'assurer à la No Wave d'échapper à toute définition et catégorie. Les artistes procèdent à un mélange de genres, de supports, de médias, de techniques, qui peut être résumé par les propos de David Salle⁵⁵ lorsqu'il décrit à la fois son travail et celui de Acker : « omnivorously⁵⁶ take anything from anywhere » (Benson, 16'10"-16'17"). Cet argument se voit confirmé par les méthodes d'emprunts textuels de Acker. L'auteure met en application les méthodes d'autres artistes, tels que William

⁵⁵ Peintre américain appartenant au style artistique dit du « Bad Painting » (volontairement « sale » et d'apparence négligée, ce style, proche de la figuration libre et de l'expressionnisme, emprunte affiches, pochoirs, graffitis et autres arts de la rue), David Salle (1952-) a réalisé le décor pour la pièce dont Acker a écrit le script. Sa méthode de travail a été de surcroît comparée à celle de l'écrivaine : « [...] his work is similar to Acker's : borrowed images from past traditions of painting and illustrations as she borrows from past literary traditions. Like her, he juxtaposes them so as to set up a play of associations » (Benson, 15'50"-16'05").

⁵⁶ Cette image des artistes qui dévorent sans discrimination de régime semble tout à fait intéressante à relever pour annoncer à la fois un travail sur le corps et sur la voix. Elle permet d'inscrire la multi-fonctionnalité de la bouche comme à la fois lieu d'expression, de réalisation du goût ou de consommation.

Burroughs⁵⁷ et son utilisation du cut-up, comme nous l'avons vu ou de Sherry Levine⁵⁸ en photographie, que Acker associe à une œuvre de peinture lorsqu'elle raconte à Friedman :

When I did *Don Quixote*, what I really wanted to do was a Sherrie Levine painting. I'm fascinated by Sherrie's work. [...] What I was interested in was what happens when you just copy something, without any reason—not that there's no theoretical justification for what Sherrie does—but it was the simple act of copying that fascinated me. I wanted to see whether I could do something similar with prose (« A Conversation with Kathy Acker »).

Cette interactivité artistique comme ce sentiment de communauté dans la marginalité permet de lutter contre l'isolement comme en témoigne Kathy Acker dans le documentaire de Benson : « I always felt like a freak and then all of a sudden other people felt the same way » (4'14"-4'47"). Par leur refus catégorique des étiquettes, cette opposition radicale à toute définition, ces communautés punks ont avant tout voulu abolir les limites existant entre les institutions artistiques, la politique et les arts, c'est-à-dire les clivages entre « low » et « high art » : l'intellectuel et le populaire. Ainsi, lorsque Friedman demande à Acker quels étaient les membres de son entourage à l'époque où elle a rencontré Lotringer, celle-ci cite plusieurs figures emblématiques de la No Wave :

Well, there were my friends Betsy Sussler who now does *Bomb*, Michael McClark, Robin Winters, Seth Tillett. People who started the Mud Club. Bands were forming, such as X, Mars, and the Erasers. Bands with ties to Richard Held, Lydia Lunch. Very much the Contortions. It was that amalgam of people he found. Sylvere started hanging out at our parties. I knew nothing about Foucault and Baudrillard. He's the one that introduced me to them, introduced everyone to them. But it wasn't from an academic point of view, and it certainly wasn't from a Lacanian point of view or even from Derrida. It was much more political (« A Conversation with Kathy Acker »).

⁵⁷ Acker dit son intérêt pour le travail de Burroughs : « Burroughs really was doing the major work because he was dealing with how politics and language come together » (*Hannibal*, 4). Nous proposons de considérer Acker autant comme écrivaine postmoderne, que comme écrivaine « post-beat », tant l'écriture de Burroughs et de Kerouac ont été décisives pour elle. En effet, elle les présente comme étant une source majeure d'inspiration notamment causée par leur approche du langage. Par leur utilisation de l'improvisation et de la fragmentation de l'écriture, ces auteurs montraient déjà que la conception traditionnelle du roman n'était pas la seule possibilité. Acker raconte que : « The way I started writing was, to my mind, imitating Kerouac and Burroughs » (Benson, 8'43"-8'52"). Coïncidence troublante, relevée par Chris Kraus : Acker est décédée la même année que William Burroughs (2 août 1997) et que Allen Ginsberg (5 avril 1997). L'auteure rappelle les réactions alors : « At the time, many observed that these three deaths marked the “end of the avant-garde”—or, at least, the end of the avant-garde as it was known in the twentieth century » (« Discuss Rules Beforehand »).

⁵⁸ Sherrie Levine (1947-) est une artiste conceptuelle et photographe américaine. Elle a élaboré le principe de « re-photographie » dans lequel elle interroge divers thèmes : l'identité, le contexte, l'utilisation politique de l'image par des appropriations d'œuvres. Son exposition *After Walker Evans*, à la Metro Pictures Gallery en 1981 l'a rendue célèbre. L'œuvre est composée de photographies de Walker Evans que Sherrie Levine a re-photographiées et présentées en tant que telles dans un catalogue.

La lecture de ces témoignages tend à suggérer qu'une autre lecture du « Blank Generation » de Richard Hell est envisageable (nous engageons ici un début d'exploration à titre d'exemple pour revenir plus en détail sur ce point dans le cadre de micro-analyses). En effet, au lieu de limiter ce concept à une approche uniquement nihiliste, ne pouvons-nous pas imaginer qu'il peut aussi décrire la liberté totale d'une génération qui résiste à la définition, à l'étiquette (« I belong to the blank generation and / I can take it or leave it each time ») ? La « blank generation » de Richard Hell inviterait alors chacun à remplir les espaces vides, à « fill the blanks » au gré de ses choix et de ses désirs, voire de ses collaborations. Cette interprétation s'accorde aux occurrences « _____ » dans les romans de Acker. Ces espaces invitent ses lecteurs à combler les vides eux-mêmes, à laisser libre cours à leur imagination et leurs désirs, laissant l'énoncé ouvert à toutes les possibilités. Avant de pousser plus loin notre démarche d'exploration des relations entre punk, No Wave et les travaux de Galás et de Acker, afin de voir si ces espaces laissés vides sont remplis par des termes qui peuvent être communs, nous proposons d'observer les particularités d'un autre groupe en opposition que nous avons abordé dans le point précédent : ACT UP. Bien qu'une telle comparaison puisse paraître surprenante, nous souhaitons néanmoins dans cette présentation faire apparaître les points de convergence entre l'organisation militante et l'approche artistique du punk new-yorkais.

Le point commun le plus évident entre No Wave et ACT UP est sûrement avant tout localisable dans ce « NO! » tapageur et conflictuel. En effet, le même slogan semble pouvoir s'appliquer aux deux groupes : « UNITED IN ANGER⁵⁹ ». ACT UP a été créé pour s'opposer aux décisions gouvernementales concernant l'épidémie de SIDA : s'opposer en un « non » clair et retentissant à la discrimination, et au silence. Le groupe⁶⁰ est formé en mars 1987 à New York et les membres définissent leur programme sous forme d'interventions directes et de *shock tactics* : manifestations bruyantes, actes de désobéissance civile, *die-ins*, utilisation de panneaux publicitaires, films, vidéos

⁵⁹ UNITED IN ANGER était l'un des premiers slogans de ACT UP. Comme le rappelle Gould, chaque réunion de ACT UP débutait par une phrase clamée à l'unisson : « United in anger and committed to direct action to end the AIDS crisis » (188). Jim Hubbard and Sarah Schulman l'ont repris pour leur documentaire *UNITED IN ANGER, A History of ACT UP* qui retrace les fondements du mouvement, comme l'indique la présentation figurant sur la pochette du DVD : « United in Anger: A History of ACT UP is an inspiring documentary about the birth and life of the AIDS activist movement from the perspective of the people in the trenches fighting the epidemic. Utilizing oral histories of members of ACT UP, as well as rare archival footage, the film depicts the efforts of ACT UP as it battles corporate greed, social indifference, and government neglect ».

⁶⁰ Devant le nombre grandissant de morts associés au SIDA dans la communauté homosexuelle, plusieurs groupes d'activistes avaient été créés aux USA entre 1980 et 1987 : *Citizens for Medical Justice* à San Francisco, *The Lavender Hill Mob* à New York ou *Dykes and Gay Men Against Repression/Racism/Reagan/The Right Wing* à Chicago. Tous ces groupes considéraient l'action directe et la confrontation comme les seuls moyens possibles d'opposition et ont joué un rôle dans la définition d'ACT UP.

et actions de performances qui prennent la forme de théâtre de rue politique, agit-prop. Ces techniques de perturbation inscrivent le mouvement dans un art engagé communautaire et interventionniste. Dans *A People's Art History of the United States*, Nicolas Lampert scelle la relation entre art et politique dans les pratiques d'ACT UP : « ACT UP employed activist art [...] prioritizing culture as a form of resistance » (253). Revenant sur l'aspect communautaire de l'organisation, Maxine Wolfe, l'une des activistes de ACT UP depuis 1987, se souvient de l'urgence de la situation et de la difficulté des défis à relever :

It was about mobilizing a community that had not been organized to do this kind of direct action in at least twelve or fourteen years. Secondly, ACT UP was about people doing stuff for themselves. We weren't being philanthropists. We weren't a vanguard. We were trying to save our own lives and the lives of people we knew. We were very materially affected (citée par Gordon Brent Ingram).

Le témoignage de Maxine Wolfe permet de mettre en relief la spontanéité et les tactiques d'actions directes de l'organisation mais témoigne également de l'ouverture identitaire du groupe qui n'est définie que par ses membres (et non par une structure pré-réfléchie), un point qui n'est pas sans rappeler l'approche de la No Wave. Maxine Wolfe insiste également sur l'importante majorité d'artistes impliqués dans ACT UP (« they were visual: people in theater and art », se rappelle l'activiste) qui a inscrit le mouvement immédiatement dans un art engagé, dans une esthétique radicale. De plus, Nicolas Lampert insiste sur le fait que les artistes ne sont pas employés pour exécuter des commandes, comme c'est le cas dans la plupart des organisations militantes, mais qu'ils font partie intégrante d'ACT UP et ont une responsabilité centrale dans l'élaboration de l'esthétique activiste spécifique au mouvement : « [...] artists were active participants⁶¹ in ACT UP. They helped shape the organization's mandate, identity and tactics — including art as a form of direct action » (253). Cet aspect iconoclaste et résolument DIY des actions organisées par ACT UP, cette esthétique directe, proche de l'« anti-esthétique » sont autant de points communs avec l'esprit punk. S'il est possible que le punk ait influencé l'esthétique et les formes d'actions de ACT UP, dans la mesure où tous deux proviennent de la même ville et n'ont que quelques années d'écart, nous tenons à rappeler l'héritage des illustrations et tracts Situationnistes, des manifestations dada ou des farces des surréalistes qui peut être retracé dans les deux modes d'action. Le choix de ces

⁶¹ Divers groupes d'action artistique directe se sont formés au sein de ACT UP en plus du *Silence=Death Project* (qui s'est plus tard mué en *Gran Fury*) : Little Elvis, GANG, ACT UP Outreach Committee, DIVA TV, Testing the Limits et House of Color.

origines communes n'est donc pas négligeable dans la comparaison des deux événements. Leur portée est également à mettre en parallèle : l'influence de la philosophie No Wave, comme les travaux que ces artistes ont produits ont une répercussion⁶² dépassant largement le monde musical. Les interventions de ACT UP ont, quant à elles, eu une portée politique sanitaire et sociale⁶³. Elles ont de plus permis non seulement de changer l'opinion publique envers les malades du SIDA mais également de faire évoluer la compréhension de l'homosexualité et plus largement de la sexualité. Finalement, nous pensons que No Wave et ACT UP, dans leur refus de la norme en général, et donc de la norme hétérosexuelle comme homosexuelle, dans les représentations des « sexual outlaws » ont concouru à l'apparition d'une nouvelle génération *queer* et de politiques sexuelles radicales.

Nous pouvons à présent observer quelle relation Diamanda Galás et Kathy Acker pouvaient entretenir avec ACT UP et nous demander dans quelle mesure elles peuvent être associées au punk et plus particulièrement à la No Wave. En d'autres termes, nous allons imaginer ce qu'elles pourraient choisir d'insérer dans ces espaces laissés libres. Toutes deux placent leurs travaux sous le signe de l'expérimentation radicale ; toutes deux adoptent une approche pluridisciplinaire (elles participent à de nombreuses collaborations mais placent également leurs travaux dans l'intertextualité et l'intermédialité, voir le second chapitre de la deuxième partie) ; toutes deux effectuent des performances engagées, et inscrivent leurs œuvres en radicale opposition ; elles présentent elles aussi des populations marginalisées, sortant de la norme, et principalement de la norme sexuelle. De plus, le concept de communauté joue un rôle particulier dans leurs travaux (voir

⁶² Depuis le début des années deux mille, les publications traitant de la No Wave se sont multipliées : *New York Noise* de Soul Jazz Records, *No Wave* de Marc Masters et *No Wave: Post-Punk. Underground. New York. 1976-1980* par Thurston Moore et Byron Coley. Des groupes tels que Erase Errata, God is My Co-Pilot ou Deerhof s'identifient volontiers comme les descendants directs de l'esprit No Wave. *X Magazine Benefit*, un court-métrage présentant des séquences de performances de DNA, James Chance et The Contortions filmées en super 8 en 1978 (achevé en 2009) par Coleen Fitzgibbon et Alan W. Moore, a été présenté en 2013 à Salon 94, une galerie d'art new-yorkaise. *Kill Your Idols*, le documentaire de Scott Crary présentant des groupes No Wave (originaux comme Teenage Jesus and the Jerks, Suicide et d'autres revendiquant cette influence : Sonic Youth, Swans, Foetus) est sorti en 2004. Ericka Beckman, *135 Grand Street, New York, 1979* et *Blank City* de Céline Danhier sont tous deux sortis en 2010. En ce qui concerne le milieu artistique, Kim Gordon, Nan Goldin, Richard Prince ou encore David Wojnarowicz représentent quelques-uns des noms associés à la No Wave.

⁶³ Les actions entreprises par ACT UP ont permis par exemple de forcer la *Food and Drug Administration* (FDA) à accélérer le processus d'homologation des nouveaux médicaments et d'accepter que les malades du SIDA dont les jours étaient en danger puissent bénéficier des drogues expérimentales avant qu'elles soient validées. Le groupe a également fait pression pour faire baisser le prix des médicaments administrés aux malades, il a poussé le gouvernement à créer des programmes de distribution de seringues et il a empêché le passage de lois répressives. Le choix d'une forme activiste basée sur l'action directe, la performance et le recours aux arts visuels ont assuré une visibilité au mouvement, comme le rappelle Lampert : « These tactics forced the media to cover the story » (261). ACT UP a ainsi eu également un impact sur la mise en scène de la relation entre l'artistique et le politique en démontrant le pouvoir des formes de résistance artistique et de l'agitation culturelle.

2.5 de la première partie). Nous pouvons par conséquent remarquer qu'il se dessine une certaine connexion entre l'approche punk telle que nous l'avons décrite⁶⁴, ACT UP et les deux artistes dont il est question dans ce travail. Confirmant cet argument, en ce qui concerne Kathy Acker, les directes associations au punk se multiplient dans les articles et chroniques : « When her inventive, aggressive bricolage novel *Blood and Guts in High School* was reissued by Picador in London in 1984, she was hailed as “the high priestess of punk,” an avatar of resistance to the grim resignation of the Bush/Thatcher era » écrivait Chris Kraus⁶⁵, en 2014, alors que Olivia Singer identifie l'écrivaine comme l'incarnation même du punk : « Author Kathy Acker [...] is the epitome of punk philosophy made corporeal ». Margareth Henderson, quant à elle, l'affirme : « Kathy is a Punk Writer ». Jason McBride la nomme « the notorious punk novelist » et Chris Kraus affirmera la notoriété de l'auteure dès l'introduction dans son portrait de Kathy Acker en « Poète Maudit » en la qualifiant d'icône : « controversial punk icon ». Comme nous l'avons vu, l'auteure fait effectivement partie de cette scène new-yorkaise de la fin des années soixante-dix, dont elle parle en termes élogieux. Nous suggérons donc que Kathy Acker pourrait être considérée comme une artiste punk, voire No Wave. Pourtant elle échappe totalement à cette appellation et nulle part a-t-elle revendiqué quelque appartenance à ces groupes, si ce n'est lorsqu'elle se présente à demi-mots comme une avant-garde punk dans *Hannibal Lecter* lorsque Lotringer remarque que son nom de plume « Black Tarantula » semblait être un nom punk : « Yeah, but this was way before punk » (2). Diamanda Galás est elle aussi associée au punk, bien que les occurrences soient plus rares. Angsang reconnaît, dans son utilisation de ce qu'elle appelle le « recours à la laideur », une pratique de transgression empruntée à l'esthétique punk rock (« she also draws upon the female, punk rock aesthetic of the nineties »). Acker et Galás peuvent de surcroît être considérées comme des artistes punks en termes de réception. En effet, Dave Laing, dans son article « listening to Punk » décrit l'effet du punk sur ses auditeurs, et sa description est assez fidèle aux réactions des lecteurs et auditeurs de Galás et Acker (voir 2.4 dans la première partie) : « achieving disquieting impact on

⁶⁴ En effet, l'association serrée de l'art et de l'engagement politique de ACT UP n'est pas sans rappeler l'ethos du mouvement punk. De plus, l'aspect politique de l'art de Kathy Acker et Diamanda Galás épouse les traits énoncés par Fabien Hein dans son analyse de l'esprit punk : volonté d'émancipation individuelle, expérimentation basée sur l'expérience, voix données aux marginalités, aux minorités, principe de coopération et tentative d'échapper aux pièges disposés par le système économique dominant.

⁶⁵ Cinéaste et écrivaine américaine active dans le monde artistique new-yorkais dès les années soixante-dix (elle a fait partie de la scène cinématographique de la No Wave). Elle est la fondatrice de Native Agents, une section de la maison d'édition Semiotext(e), parallèle à la branche *Foreign Agents Series*, dans laquelle a publié des œuvres de fiction principalement par des femmes (Michelle Tea, Ann Rower, Eileen Myles, Barbara Barg et Fanny Howe). L'un de ses textes récents porte sur l'ouvrage *I'm Very Into You* et s'intitule « Discuss Rules Beforehand: Ferocity and Vulnerability in a Posthumously Published Collection of Emails from Writer/Artist/Feminist Icon Kathy Acker ».

listeners whose expectations are framed by mainstream popular music and its values » (419). Pourtant, si la colère, l'esprit de confrontation, l'énergie, ou l'esthétique de Diamanda Galás peuvent tracer des lignes communes entre son travail et le punk, l'amateurisme⁶⁶ ne peut constituer un mot d'ordre pour la chanteuse. En ce qui concerne ACT UP, son adhésion au groupe est également à relativiser. En effet, si Galás a participé à plusieurs actions militantes du groupe, elle prend toutefois soin de garder une certaine indépendance, comme elle le confiait à Goblin Magazine : « I'm pretty free form. I was affiliated with ACT UP and I always consider myself to be friendly with New York ACT UP. Obviously the various ACT UP organizations behave differently. Primarily, I think my status as an individual is the one I find most powerful ». Les prises de positions concernant l'homosexualité de Acker, son utilisation des textes de Jean Genet et l'apparition de l'icône homosexuelle dans *Blood and Guts*, ou encore la multiplication des rapports homosexuels dans ses textes, intégrés dans son expérimentation littéraire, comme le note Jeffrey Edwards dans le *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture* (« weaving lesbian desire into complicated literary experiment », 592), suggèrent que l'auteure est en accord avec les idéaux et stratégies d'ACT UP. Cependant elle n'a revendiqué aucune participation aux actions du groupe. Nous pouvons donc dire que malgré des points cruciaux de convergences avec l'esprit et des pratiques No Wave et de ACT UP (l'utilisation de l'expérimentation, la place centrale accordée à la performance, la porosité entre art, vie quotidienne et politique, une résistance contre le conservatisme, les tabous et la censure), les deux artistes confirment régulièrement leur indépendance en montrant un refus farouche d'être associées à quelque groupe que ce soit, d'être

⁶⁶ Acker et Galás sont toutes deux des performeuses, certes, mais ce sont aussi des intellectuelles et des théoriciennes, loin de l'amateurisme promu par une démarche punk (Galás se définit elle-même comme une virtuose, caractéristique antagoniste à l'amateurisme). Pourtant, il nous semble que, plus que la relation de ces artistes au punk, c'est la réduction du punk à son élan amateur qu'il faudrait remettre en question ici. Une réelle observation de cet amateurisme et les possibles raisons de cette réduction nous paraissent par conséquent nécessaires. Nous insistons en effet que, derrière cette volonté caractéristique du punk de rendre accessible, de se débarrasser de tout enseignement et approche normative, il y a un travail d'expérimentation, ainsi que l'élaboration de pratiques et de réflexions sociales, culturelles, politiques et philosophiques profondes qui ne sont souvent pas prises en compte. Une comparaison à d'autres événements culturels et artistiques peuvent ici renseigner notre réflexion : la révolte, l'irrévérence, la spontanéité et l'expérimentation font en fait partie d'une tradition de mouvements contre-culturels. Nous pensons qu'après la Seconde Guerre mondiale, ce phénomène trouve son apogée dans le rock. Or, de la même façon que le punk, le rock est discrédité comme un mouvement « stupide » (voir l'interview de Galás par *rAdiOrAgaZZa*), sans réflexion : une simple rébellion adolescente tapageuse. Notre argument est ici que derrière ces clichés réducteurs sont camouflées des techniques variées pour tenter de couper un élan vital de révolte. Plus qu'une simple incompréhension attribuée au « *generation gap* », il s'agirait donc d'une représentation idéologique de contre-offensive de la culture dominante, une stratégie que Dew Spencer identifie ainsi : « [...] an increasingly sophisticated apparatus of social control cop-opts any attempt at rebellion » (28). Il s'agit d'une pratique courante contre des actes contestataires suivant laquelle la société capitaliste développe une méthode d'assimilation totale et systématique, y compris des tentatives de remise en question et critique dont elle fait l'objet. Marcuse analysait par ailleurs ce phénomène dans les démocraties contemporaines en 1978 comme faisant partie à part entière du progrès technologique et du capitalisme corporatif. Il concluait que ces pratiques permettent de maintenir « a comfortable, smooth reasonable democratic unfreedom » (1).

étiquetées. Pourtant leur réticence, leur refus d'être assimilées à un mouvement particulier ne constitue-t-il pas un geste en soi assez fidèle à la No Wave ?

Sans mettre leur indépendance en péril, les travaux de Galás et de Acker s'inscrivent dans un contexte intellectuel et artistique radical et expérimental qui met à mal toutes les conventions (esthétiques, économiques, morales, politiques). Leurs travaux sont à replacer notamment dans des pensées artistiques américaines en réaction contre la consommation et la convention qui les ont précédés, mais également dans des contextes qui leurs sont contemporains, comme nous l'avons montré ci-dessus. Sans se laisser réduire à quelque courant que ce soit, Diamanda Galás et Kathy Acker revendiquent des influences et montrent qu'elles font partie de cette pensée artistique révolutionnaire⁶⁷ (nous préférons ce terme à celui d'Avant-Garde) expérimentale et radicale caractérisée par une réelle volonté d'intervention et qui considère l'art comme un facteur de changement.

Galás et Acker : artistes guerrières expérimentales et radicales

Nous avons jusqu'ici esquissé un rapprochement entre Diamanda Galás et Kathy Acker basé sur un certain contexte socio-politique et artistique : nous avons pu apprécier l'engagement de leur art (inconditionnellement anti-capitaliste et anti-conservateur⁶⁸), noter des influences communes (situées dans l'avant-garde et l'expérimental), relever l'importance du contexte new-yorkais dans lequel elles ont évolué. Nous pouvons à présent expliciter les motivations derrière le choix de ces deux artistes dans le cadre de ce travail doctoral. En effet, pourquoi elles en particulier alors que leurs médias sont différents (l'une est pianiste, cantatrice, l'autre écrivaine) ? Pourquoi ne pas favoriser un parallèle entre leurs œuvres et celles d'autres artistes considérés comme « de leur domaine » ? Notons, pour justifier encore la pertinence de cette interrogation, que les recherches menées sur leurs travaux se concentrent majoritairement sur les mêmes disciplines. Ainsi, les études portant sur

⁶⁷ Nous entendons ici révolutionnaire dans le sens marxiste du terme comme ayant pour but ultime l'émancipation des travailleurs (ou, dans notre cas précis, des artistes comme des spectateurs/auditeurs) du capitalisme. En effet, Acker et Galás n'articulent pas seulement une critique méticuleuse du système mais, nous le verrons, proposent des stratégies à mettre en pratique qui assureront l'autonomie des populations opprimées.

⁶⁸ Kathy Acker articule son opposition aux politiques de Reagan et de Thatcher dans ses romans comme dans ses interviews ou essais. Elle se mobilisera, de la même façon que Galás, en 1986 contre la *Georgia Sodomy Law* (le cas *Bowers v. Hardwich* a mobilisé activistes et intellectuels qui ont condamné l'existence de cette loi). Rappelons également que professeur vacataire à la *San Francisco Art Institute*, elle dispensera souvent des cours dans des cafés afin de permettre au plus grand nombre d'y assister, au-delà des limites de l'institution.

Diamanda Galás sont essentiellement musicales (musicologie ou ethnomusicologie). Leurs auteurs la positionnent par rapport à d'autres musiciennes : Björk et Tori Amos (voir thèse de doctorat d'Esther Rodriguez, *Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galás: towards a Theory of Feminine Vocal Performance*), musiciens : Lou Reed (Anabela Duarte), ou à des expérimentalistes (Steven Alan Wilson, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, And Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*). Ses travaux sur le génocide des Arméniens et des Grecs pontiques, l'aliénation et l'exil ont donné lieu à des textes sur les rites et arts dramatiques (voir par exemple le texte de Catherine Mavrikakis « Diamanda Galás en Tirésias choreute : la Cécité du chœur dans le chant des morts ») ou à des approches psychanalytiques (l'ouvrage de David Schwarz, *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture* ou l'article de Kalita, Lech, « A Homicidal Love Song For the Solo Scream: On the Music of Psychotic States of Mind »). Kathy Acker est, quant à elle, tout naturellement comparée à d'autres écrivains : à des auteurs de romans expérimentaux (pour Victoria de Zwann dans *Interpreting Radical Metaphor in the Novel: Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon, and Kathy Acker* et Laure Limongi dans *Indociles : Essai littéraire sur Denis Roche, Hélène Bessette, Kathy Acker, B.S. Johnson*), à des écrivains de la *Beat Generation* (Robert Lee dans *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnics*) ou plus généralement à la pensée et aux techniques post-structuralistes et féministes (Nicola Pitchford, *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter* ; Martina Sciolino, « Kathy Acker and the Postmodern Subject of Feminism » et Pamela B. June, *The Fragmented Female Body and Identity: The Postmodern, Feminist, and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn Allen and Kathy Acker*). Diamanda Galás et Kathy Acker sont donc chacune rattachées à certaines traditions artistiques, à des héritages ou styles particuliers, mais surtout à des modes d'expression clairement définis : l'écriture et la musique. Notre décision de mettre leurs travaux en miroir nécessite par conséquent bien une explication.

Retracer la genèse de ce travail, partager nos interrogations et observations initiales devraient nous permettre de rendre notre choix plus explicite. Nous sommes partis de la simple remarque que bon nombre d'artistes femmes dans les années soixante-dix et quatre-vingt sont taxées⁶⁹ de « femmes en

⁶⁹ La colère des femmes est généralement perçue de façon négative, justifiant l'emploi du terme « taxer ». La menace de la réduction de la colère, dans la possible perte de contrôle qui lui est attribuée, à de l'hystérie joue un rôle crucial dans cette conception. Andrea Juno explique de plus le rôle joué par la socialisation : « From the beginning of their lives, women have been conditioned to be [too] polite, compliant, helpful and “nice” » (*Angry Women*, 5).

colère » (Andrea Juno intitule son recueil d'interviews *Angry Women*⁷⁰). Pourquoi cette marque de genre à laquelle les artistes masculins échappent ? Pourquoi David Wojnarowicz, Richard Hell ou William Burroughs ne sont-ils pas regroupés sous l'appellation « hommes en colère⁷¹ » alors que leurs œuvres offrent elles aussi des critiques acides et clairement articulées de la société américaine ? Nous avons de plus trouvé intéressant le témoignage d'Andrea Juno qui notait la réticence de plusieurs artistes qu'elle désirait interviewer dans son ouvrage d'être associées à la colère : « [...] when we began approaching people with our title *Angry Women*, a number of women became very defensive and reacted negatively, "Oh, I'm not angry" » (*Angry Women*, 5). Cette réaction est-elle due à une réelle absence de sentiments de colère ? à une incapacité à reconnaître ou à admettre sa colère ? à une peur de la stigmatisation ? Kathy Acker et Diamanda Galás font partie des quinze artistes interviewées dans le recueil d'Andrea Juno et concourent ainsi à offrir une perception de la colère en termes plus positifs : « [...] anger can be a source of power, strength and clarity as well as a creative force » (5), comme l'auteure de *Angry Women* l'analyse. Cette interrogation initiale oriente donc notre recherche vers des œuvres de femmes « ouvertement » en colère. Les points qui vont suivre vont nous permettre de retracer notre cheminement dans l'élaboration de notre choix. Nous allons voir que Galás et Acker figuraient parmi une longue liste d'artistes avant de s'imposer comme partageant des stratégies spécifiques communes.

Notre premier argument justificatif découle des conclusions tirées dans les points précédents et aborde la remise en question systématique par les artistes des clivages entre les différents domaines artistiques, visant à rendre cette imperméabilité entre musique et écriture obsolète. Les collaborations dans lesquelles les artistes se sont engagées montrent une fluidité évidente entre musique (nous observerons les interprétations de textes littéraires par Galás et les travaux de Acker

⁷⁰ Les artistes présentées dans l'ouvrage, outre Kathy Acker et Diamanda Galás, sont les suivantes : Susie Bight, Wanda Coleman, Valie Export, Karen Finley, Bell Hooks, Holly Hughes, Lydia Lunch, Kerr & Malley, Linda Montano, Avital Ronell, Carolee Schneemann, Sapphire et Annie Sprinkle. Le recueil regroupe ainsi des artistes de performance, des écrivaines, des philosophes engagées. Un autre ouvrage également publié par Andrea Juno se concentrait tout particulièrement sur des musiciennes (*Angry Women in Rock*) et a fourni d'autres exemples supplémentaires à notre réflexion.

⁷¹ L'expression « Angry Young Men » qualifie, dans le Royaume-Uni des années cinquante et du début des années soixante, des auteurs dramatiques tels que John Osborne (*Look Back in Anger*, 1956) ou John Arden (*Live like Pigs*, 1958 ; *The Waters of Babylon*, 1957) et des romanciers comme Kingsley Amis (*Lucky Jim*, 1954), John Barrington Wain (*Strike the Father Dead*, 1962) ou John Braine (*Room at the Top*, 1957). Ces auteurs usent d'un réalisme anti-artistique sans concession et représentent une rébellion masculine prolétaire britannique. En effet, les protagonistes sont des *working class heroes* (ou plus exactement « *anti-heroes* ») qui portent un regard cynique et désabusé sur une société contemporaine perçue comme brutale et corrompue. Bon nombre de ces œuvres sont relayées au cinéma et, aux côtés de la Nouvelle Vague du cinéma britannique (le *Free Cinema*), touchent un large public. Notons qu'aucun modèle de rébellion culturelle féminine équivalente n'est valorisé dans la culture occidentale.

avec des musiciens, notamment la co-écriture de l'album *Pussy, King* avec les Mekons), photographie (nous citerons les œuvres principales qui mettent en scène les artistes autant que leurs œuvres : Robert Mapplethorpe qui a réalisé plusieurs portraits de Kathy Acker, Del LaGrace Volcano qui s'est également prêté à l'exercice sur « Repose », « La Diva », « TWIRL », ou les scènes de crucifixion intitulées *Diamanda Galás* de Annie Leibovitz), vidéo (Diamanda Galás chante « This Is the Law of the Plague » sur *Fire In The Belly* de David Wojnarowicz), cinéma (Diamanda Galás a prêté sa voix à de nombreux films mais le cours-métrage *Schrei 27*, réalisé en 2010 avec Davie Pepe, est jusqu'à présent sa collaboration cinématographique majeure. Acker a écrit le script de *Variety*, un film de Betty Gordon sorti en 1983), théâtre et opéra (Kathy Acker a collaboré avec Richard Foreman, David Salle et Peter Gordon sur l'opéra *The Birth of a Poet*). Nous allons voir que Galás et Acker mettent toutes deux en scène cette porosité. Les deux premiers chapitres sont ainsi consacrés à leur utilisation du corps et de la voix comme espaces de performance privilégiés. Corps et voix se sont par ailleurs imposés comme centraux à une dynamique politique de pouvoir et de contre-pouvoir, comme le suggère le titre de ce travail⁷². Nous avons également pu observer en début d'introduction que si leurs médias sont différents, elles ont en commun, comme les autres « femmes en colère », un art indissociable du politique, ainsi qu'une approche radicalement expérimentale. Ces différents points (pluridisciplinarité, travail sur le corps et la voix, expérimentation, art politique) permettent de les rapprocher de nombreux artistes de la performance, de chorégraphes, photographes ou artistes de *spoken word*⁷³ pratiquant un art

⁷² La citation suivante de Neil Nehring va nous permettre d'insister sur l'inscription du politique dans le corps et dans la voix tout en faisant apparaître la dynamique conflictuelle entre pouvoir et contre-pouvoir : « [...] it seems like there's nothing you can say that they can't pervert, can't turn into their own and silence you. It even makes you feel schizophrenic, like postmodernism says, but George Orwell pointed out before postmoderns that political language doesn't seem to have much connection to material reality anymore » (151). Voix et corps permettent de se dresser contre le silence imposé, contre une dépossession opérée par un langage déconnecté. Notre argument est ici que Galás et Acker inscrivent par conséquent leur art dans les chairs, dans un langage qui ne serait plus déconnecté. Nous avons choisi les cris plutôt que la voix simplement dans notre titre pour considérer l'extrême de la voix, comme les corps extrêmes, c'est à dire débordant de la norme, dans l'expression de la colère, de la passion, éléments défiant la déconnection dont parle Nehring.

⁷³ Les performances devant un public, lors de concerts ou de « lectures ». De façon générale, les nuances entre « lecture » et *spoken word* ne sont pas toujours clairement définies. Disons simplement que le *spoken word* est, comme son nom le suggère, une pratique orale, c'est-à-dire avant tout écrite dans le but d'être dite à voix haute (alors que la lecture est une oralisation de l'écrit). Cette forme de performance, parfois accompagnée de musique trouve sa source dans la tradition orale de la poésie ; elle était très prisée des artistes de la *Beat Generation*. Kathy Acker est reconnue comme artiste de *spoken word* autant que comme auteure. En effet, plus que de simples lectures de ses textes, nous allons voir comment la performance formait une partie intégrante de son écriture. De plus, nous pourrions apprécier comment ses collaborations avec des musiciens lui ont littéralement permis de donner d'autres voix, de nouvelles voix à ses textes. En ce qui concerne Diamanda Galá, nous suggérons qu'elle propose, plus que de simples mises en musique, des performances des poèmes qu'elle choisit. En effet, la théâtralisation du texte s'inscrit dans l'utilisation de la voix mais également du corps de l'artiste comme de l'acoustique du lieu (au Mausolée de Vigeland à Oslo ou dans la Cathédrale St John The Divine à New York).

expérimental engagé et de dépasser ainsi les strictes catégories artistiques, dans un désir fidèle à l'esprit punk de « blurring of boundaries ». Nous avons eu l'occasion de le souligner lorsque nous avons évoqué le contexte artistique de l'Amérique des années cinquante-soixante : Diamanda Galás et Kathy Acker ne sont pas des artistes isolées. Nous pouvons en effet citer d'autres femmes américaines, contemporaines de Acker et Galás, qui ont fait preuve de radicalisme politique dans leurs travaux, ce qui nous permet d'aborder de façon pluridisciplinaire une critique de la société patriarcale qui est, nous le verrons, aussi repérable également chez Diamanda Galás et Kathy Acker. Nous pensons ainsi notamment aux travaux artistiques et réflexions d'artistes pluridisciplinaires tels que Judy Chicago⁷⁴ (« The Dinner Party », 1974-79), Karen Finley (*Shock Treatment*, 1990 ou son album de 1987 *The Truth is Hard to Swallow*), Carolee Schneemann (« Interiori Scroll », 1975), Cindy Sherman (« Centerfolds/Horizontal », 1981), Bell Hooks (*And there We Wept*, 1978), Laurie Anderson (« United States », 1979-83), Nan Goldin (« Heart-shaped Bruise », 1980), ou encore Lydia Lunch, (*Conspiracy of Women*, 1991)⁷⁵. Ces œuvres ont toutes en commun de mettre en scène le corps et la voix à la fois comme espaces d'oppression et donc de critique capitaliste, coloniale et sexiste mais également comme espaces d'émancipation. Cependant, bien que les travaux de Galás et de Acker entretiennent une certaine communauté avec cette pluridisciplinarité et que ces méthodes et ces exemples permettent de les replacer dans un contexte politique et artistique particulier, ces éléments ne devraient pas occulter un certain isolement volontaire et revendiqué qui les caractérise. En effet, elles résistent toutes deux aux tentatives de catégorisation et d'assimilation à quelque groupe, école, genre ou communauté que ce soit : « [...] don't call me a performance artist! » s'exclame Diamanda Galás lors de son interview avec Jan Breslauer. Lorsqu'il se réfère à elle comme à une diva, elle ordonne à Jeff Jackson : « Diva now means anything that sits down to piss; Don't ever call me that fucking word ». Dans son article de 1991, Lesley Valdes cite Galás, l'artiste confirmant son insistance quant au caractère l'irréductible de son travail : « I don't consider my work to be protest art » (5 avril 1991). Le but de Galás n'est plus simplement d'éliminer le clivage entre art et politique, mais d'insister sur le fait que ses travaux ne peuvent être contenus dans aucune catégorie. Pour elle, ces divisions et définitions tiennent lieu de diversion par rapport

⁷⁴ Judy Chicago (1939-) est reconnue pour son art féministe engagé, souvent basé sur la collaboration, comme c'est le cas pour « Dinner Party ». Cette installation se compose de 39 tables à manger dressées, jointes l'une à l'autre et disposées en triangle, chaque table représentant une figure historique féminine. L'artiste a développé plusieurs départements d'art féministe dans des universités californiennes (Fresno, Los Angeles).

⁷⁵ Carolee Schneemann, Karen Finley Lydia Lunch et Bell Hooks font également partie du recueil *Angry Women* aux côtés de Diamanda Galás et de Kathy Acker.

aux thèmes traités. Diamanda Galás et Kathy Acker ne sont ni punk, ni No Wave, ni activiste d'ACT UP, ni féministes⁷⁶. Aussi, dirons-nous que les artistes se rejoignent dans leur opposition à toute définition stricte de leur art comme à toute assignation à quelque mouvement ou groupe. Bien que nous puissions lire dans cette volonté les particularités de la No Wave que nous évoquions plus haut, nous voyons dans leur position la complexité de leur relation au concept de communauté (voir sur ce sujet le point 2.5, « Divided We Stand »).

Ce phénomène d'isolement (volontaire ou imposé par les représentations, comme nous le verrons ci-dessous dans le point traitant de la réception) s'accorde à une expérience commune aux deux artistes qui est une position d'aliénation, un statut d'Autre : en tant que femmes, en tant qu'artistes et de surcroît en tant qu'artistes expérimentales. Elle est très familière à Kathy Acker, comme le montre son témoignage :

[...] from the time of my high school days, I have known, [...] the names of those in the pantheon of great living American writers. The big men. Norman Miller, macho of machos; Philip Roth; John Cheever; etc.. Perhaps at the head of the class, Saul Bellow. There weren't many, any, women (Acker, 1996, 1).

Ira Silverberg, l'agent de Kathy Acker confirme lui aussi cette position, dans le documentaire *Who's Afraid of Kathy Acker?* : le roman expérimental est un monde exclusivement masculin. Suivant ses termes, Kathy Acker se trouve à la marge de la marginalité. Ses textes sont souvent abordés comme Autre et la radicalité de ses méthodes expérimentales, nous aurons l'occasion de l'observer notamment dans la partie dédiée à la réception (2.4), fréquemment mal comprise. L'emploi de la première personne du singulier et l'incorporation à ses romans d'anecdotes personnelles, associées

⁷⁶ Kathy Acker a vu son travail condamné par des féministes, comme elle l'explique dans le documentaire de Benson : « they [feminists] didn't want to have anything to do with my writing at first » (43'00"-44'04"). Elle explique ensuite les raisons d'un tel rejet : « Sex. Some objected to the sex, which makes me think that's a bit stupid. One thing feminism should be about is allowing your own sexuality. I'd say the most interesting objection to me and the only one I will listen to is the objection to masochism because that's not about sexuality so much as it is about control and power. And the objection used to be that I presented women who wanted to be weak and along with that I didn't present idealized pictures of women [...]; I was presenting a range of women cause I was presenting what society gave me » (43'00"-44'04"). La représentation des personnages féminins dans ses romans amèneront les critiques « d'anti-féminisme » de Acker. Cependant, dans *Who's Afraid of Kathy Acker*, Abigail Schoenberg établit un rapport entre la pensée féministe et les travaux de Acker : « everybody else thinks that because the work is sexual that means it's anti-feminist, she's a pro-sexual feminist » (00'42" -00'47"). En ce qui concerne Diamanda Galás, John Payne relève un paradoxe en parlant de : « Galás' interesting early notoriety as both a radical feminist and misogynist » (2016). Nous sommes cependant convaincus que les travaux de Galás et de Acker, dans la mesure où ils s'opposent à toute sorte de domination sont, par essence, aussi féministes. La réticence de certaines féministes à reconnaître la profonde critique anti-sexiste des œuvres montre une incompréhension certaine. En ce qui concerne les deux artistes, un désir total d'autonomie peut motiver leur absence de claires déclarations d'affinité avec le féminisme. Elles préférèrent se concentrer sur un travail portant sur la structure même du pouvoir patriarcal plutôt que sur des définitions ou justifications.

à d'autres histoires, des rêves, au lieu d'être appréciés comme des stratégies expérimentales littéraires, des commentaires sur la notion de sujet et d'identité, ont souvent été réduits à des aveux autobiographiques. Les textes ne sont donc plus uniquement « Autre », ils sont manifestement considérés comme moins élaborés, moins complexes, en un mot « inférieurs » voire dangereux (un des chefs d'accusation, justifiant la censure de *Blood and Guts* en République Fédérale d'Allemagne). Pourtant, l'altérité n'est pas seulement subie comme aliénante, puisqu'elle se voit également théâtralisée par les artistes : Diamanda Galás en Antéchrist⁷⁷, ou nue sur la croix, couverte de sang ou dans un bûcher multiplie les représentations d'un Autre radicalement différent, voire provocateur. Son portrait en Méduse par Robert Knoke met, quant à lui, en scène cette altérité absolue de la Gorgone. La créature, nous le verrons, apparaît également dans les textes de Acker et souligne ainsi en quelque sorte l'aspect pétrifiant des œuvres des deux artistes. Elles multiplient ainsi dans leurs travaux les formes d'altérité qui, enfilées comme des masques, permettent de mettre en scène des alternatives aux représentations du discours dominant en leur prêtant leurs corps et leurs voix, c'est-à-dire en les incarnant.

Pourtant, aliénation et altérité ne sont pas les seuls thèmes repérables dans les travaux de Galás et de Acker. En effet, la violence occupe également une place importante, et peut-être plus directement évidente autant dans leurs œuvres que dans leurs interviews. La violence n'est pas seulement dépeinte, elle est aussi assumée par les deux artistes. Nous trouvons en effet Galás en train de jouer avec un cran d'arrêt dans *Positive*, le documentaire de Rosa von Praunheim. Elle pose avec un couteau sur la pochette de *The Sporting Life* et avec un revolver sur *You Must Be Certain of the Devil*. Dans « Wild Women with Steak Knives, the Homicidal Love Song of a Schizophrenic Woman » elle arme ses schizophrènes de couteaux. Ses propos dans *Angry Women*, offrent une image plus claire pour justifier cette utilisation d'armes. Elle établit dans l'interview un parallèle entre sens, son et arme : « I wanted to produce an immediate extroversion of sound, to deliver a pointed, focused message -like a gun » (8). Dans un autre entretien, dont le titre confirme sa déclaration (« Diamanda Galás pulls out her vocal Arsenal »), elle réitère son dessein en indiquant à Jeff Jackson : « I want my music to act as a weapon ». Enfin, elle déclare, dans une interview avec

⁷⁷ « Sono l'Antichristo » chante-t-elle dans sa performance de *Plague Mass* sur l'autel de la cathédrale St John The Divine à New York. Le chant figure également sur l'album *Plague Mass* ainsi que sur *The Divine Punishment*. Les photos de Galás par Annie Leibovitz la représentent, nue sur la croix dans trois clichés différents. La lecture de l'artiste par la photographe, effectuée en 1992, c'est-à-dire peu de temps après le spectacle de *Plague Mass*, s'appuie sur cette performance. L'altérité originelle du Christ est accentuée par le changement de genre, la nudité et son association à l'Antéchrist.

Jennifer Morton pour *New Music*, posséder une arme. Elle explique de surcroît que son port d'arme est justifié par un besoin d'auto-défense : « I carry a gun because I do not believe that we are supposed to walk down the street as women looking invisible. [...] Violence to defend your peace ». Si Kathy Acker n'apparaît pas directement armée, elle revendique la paternité d'un tueur en série (*Hannibal Lecter, my Father*) et prend l'identité de différentes meurtrières dans *The Childlike Life of the Black Tarantula: Some Lives of Murderesses*. Galás correspond avec Aileen Wuornos⁷⁸ à qui elle écrit une chanson lors de son incarcération, sympathisant avec le meurtre de ses agresseurs. Elle la présente comme une héroïne, une résistante contre un système injuste, au même titre que d'autres personnages comme Vlad III Basarab⁷⁹, comme le note John Payne : « both Vlad the Impaler and serial killer Aileen Wuornos were political heroes » (« A Guide to Diamanda Galás' Work »). Galás expose ainsi la violence de la société à laquelle il est nécessaire de faire face. L'artiste appelle à une attitude défensive et violente devant l'agression :

[...] women need to think of themselves as predators rather than preys [...] I am disgusted with the idea of women making themselves invisible as they go down the street -that has to be turned around. The attitude is the first thing -whether you back it up with your physical self-defense or a gun is your option [...] we need to use kill energy on our enemies (*Angry Women*, 8).

La violence dont elles sont accusées tient ainsi moins de l'agression que de l'auto-défense. Elle est avant tout le reflet de la violence de la société. Les artistes utilisent volontiers un lexique de combat et de guerre : « Art has to be war! » selon Galás (citée dans *Angry Women*, 8). Elle tranche ainsi de façon très claire, indiquant dans quel camp elle positionne son travail : « [...] you're either part of the Resistance or you're a collaborator. There's no other option » (*Angry Women*, 12). Si Acker déclare la guerre au gouvernement Reagan puis Bush, ainsi qu'au capitalisme dans ses textes, elle utilise également l'image de la guerre à des fins plus métaphoriques : « War is a mirror of our

⁷⁸ Aileen Wuornos a été accusée d'avoir commis 7 meurtres en Floride entre 1989 et 1990. Si elle a avoué ses crimes, elle a plaidé la légitime défense, chacune de ses victimes l'ayant soit violée, soit violentée alors qu'ils désiraient acheter ses services sexuels. Aileen a été condamnée à mort et exécutée par l'État de Floride en 2002. Diamanda Galás a correspondu avec Aileen lorsque celle-ci était en prison. Elle témoignait de ses sentiments pour Aileen au micro de *rAdiOrAgaZZa* : « I sent her songs to prison. I just loved her so much [...] she was such a hero! And so you know you can put it into that which is pretty much getting to the source right there, and then you can put it in what I do, musically, which irritates everyone » (voir infra note 244).

⁷⁹ Prince de Valachie, dans le sud de la Roumanie, au XV^e siècle, il est surnommé Vlad l'Empaleur (*Țepeș*, en roumain), ou « fils du Dragon » (*Drăculea* en roumain, qui aurait inspiré à Bram Stoker son personnage littéraire *Dracula*). Le prince s'appuie sur son peuple pour combattre la corruption et établit un régime de terreur dans l'aristocratie afin d'assurer sa position sur le trône. Sa réputation est avant tout due aux récits de ses ennemis occidentaux et turcs qui le présentent comme un monstre. Nous nous intéresserons au pouvoir des représentations ainsi qu'aux questions idéologiques que celles-ci soulèvent dans la deuxième partie de ce travail (voir I.1)

sexuality » (26) annonce-t-elle dans *Empire of the Senseless* pour mettre en relief la violence des relations de pouvoir. Acker déclare alors officiellement une guerre contre le langage en même temps qu'elle dénonce une guerre colonisatrice au sein même du langage. En effet, nous verrons que par cette omniprésence de la violence, représentée dans les détails de son horreur, les artistes traitent essentiellement des notions de pouvoir en terme de domination et d'oppression.

Bien que les artistes bénéficient à présent d'une reconnaissance dans le monde artistique⁸⁰, la réception de leurs travaux n'est pas toujours favorable. En effet, les réactions à leurs œuvres des artistes sont souvent négatives et réductrices : Acker et Galás sont décrites comme des femmes ultra-violentes, (trop) en colère (toutes deux figurent dans l'ouvrage *Angry Women*), hermétiques (dans l'introduction de *Devouring Institutions*, Acker est décrite comme : « innovative, controversial, difficult »), voire élitistes. Leurs expérimentations les rendent difficiles d'accès, Acker écrit des ouvrages impossibles à lire, ne procurant aucun plaisir, les « hurlements » de Galás sont aussi incompréhensibles (« I have been told it [*Schrei X*] is one of the most "unlistenable" ones » indique Galás à *Goblin Magazine*). Bernard Holland, par exemple, dans sa chronique de la performance de *Plague Mass* à The Kitchen en 1991, ne voit dans cette performance qu'une vaine colère, une violence inutile : « there is little healing in hatred and indignation alone. Violence takes no sides. Like a stray dog, it is ready to take up with the next master who comes along ». Leur approche expérimentale intimide ou terrorise, elles sont jugées dangereuses, elles sont censurées (*Blood and Guts* sera censuré en RFA et en Afrique du Sud), elles sont bannies (le Vatican voudra bannir Diamanda Galás d'Italie pour sacrilège après *Plague Mass*). Monstrueuses (Galás est décrite comme « a blood covered Banshee » par Tony Phillips dans sa chronique de la performance de l'artiste à New York en août 2008), elles inspirent la répulsion ou la peur. Elles sont décrites en termes qui les isolent, souvent dans la violence et le danger : Kathy est une « terroriste littéraire »,

⁸⁰ Diamanda Galás multiplie les concerts, les interventions et les collaborations. Elle est, depuis 2014, invitée comme artiste en résidence au Grotowski Institute en Pologne. En ce qui concerne Kathy Acker, Alan Kaufman (San Francisco) et Clayton Patterson (New York City) ont décidé de nommer « Acker » le prix récompensant les travaux artistiques expérimentaux, rendant hommage à la romancière, comme ils le notent dans la présentation du prix Acker sur le site officiel (disponible sur <<http://www.ackerawards.com/>>, consulté le 15 mars 2016) : « Novelist Kathy Acker who in her life and work exemplified the risk-taking and uncompromising dedication that identifies the true avant garde artist ». Le « Acker Award » récompense ainsi depuis 2013, dans les villes de New York et de San Francisco, les artistes « members of the Avant Garde arts community who have made outstanding contributions in their discipline in defiance of convention, or else served their fellow writers and artists in outstanding ways ». Il est particulièrement intéressant d'observer que tous les domaines sont concernés, y compris certains qui ne sont pas généralement considérés comme artistiques c'est-à-dire les écrits non-fictionnels, les mémoires, les biographies, les pièces de théâtre, le journalisme, la musique, le cinéma, le documentaire, la danse, etc. Tous doivent faire preuve d'un élan novateur, libre et intègre. Enfin, on pouvait lire dernièrement dans le documentaire *The Punk Singer*, consacré à Kathleen Hanna et à la scène punk féministe : « The film is dedicated to the memory of Kathy Acker ».

Diamanda est soit une adepte du satanisme soit une « terroriste artistique » (Avena, *Life Sentence*, 162). Ses associations au Diable et aux démons abondent, comme l'indique Andrea Enthal, dans le numéro de *Spin* de mai 1986 : « Diamanda Galás is Satan's favorite vocalist, coaxing demons out of her throat [...] » (39). Nous verrons que ces qualificatifs peuvent dénoter un acte paternaliste stigmatisant (n'est-ce pas une façon de tenter de réduire la portée de leur art ?) mais que les artistes, de leur côté, n'hésitent pas à jouer sur des clichés de féminité terrifiants en assumant le rôle de sorcières (Galás ne reprend-elle pas, ironique, « I Put a Spell on You » ?), ou de vampires (Galás signe ainsi un essai intitulé « The Greek Vampire: A Threat to the Enemies of Artists »). Malgré les accusations de violence et d'hermétisme, nous verrons que si ces artistes dérangent, leurs messages sont cependant précisément définis et clairement développés, leurs approches expliquées de façon très pédagogique (voir 2.4) autant dans leurs œuvres que dans leurs interviews.

S'ajoutant aux influences expérimentales et avant-gardistes pré-citées, les similarités des approches de Acker et de Galás sont peut-être en partie dues aux références classiques qu'elles partagent. Qu'elles citent les auteurs ou qu'elles proposent leurs propres interprétations de leurs œuvres, plusieurs noms de la littérature reviennent fréquemment dans les travaux ou interviews des deux artistes : Gérard de Nerval, Pier Paolo Pasolini, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, César Vallejo, Paul Celan et le Marquis de Sade. Galás confirme cet héritage commun lorsqu'elle remarque, au sujet de Acker « [she's a] keeper of the flame of our blood brothers, de Nerval and Artaud and Baudelaire » (*Lust for Life*, 3). L'Antiquité joue également un rôle crucial dans les œuvres des artistes, qui piochent volontiers à la fois dans la culture helléniste (rituels funèbres, mirologues⁸¹, Lamentations pour Galás) et la mythologie. Des personnages mythologiques sous la forme de monstres (la Méduse, les Sirènes, le Sphinx), de divinités (Dionysos) ainsi que de héros (Œdipe, Persée, Thésée) et héroïnes (Antigone, Médée, Cassandre), nous le verrons, balisent la route de leur travail sur les représentations et les mythes.

Notons de plus que Acker et Galás se connaissaient et s'appréciaient au point de mettre en scène leurs interactions autant dans leurs œuvres que dans leur vie. Dans *Lust for Life*, Peter Wollen cite

⁸¹ Le mirologue vient du grec *moira*, destin, mort, et *logos*, discours. En Grèce (antique comme contemporaine), il s'agit d'un chant funèbre composé et chanté par des femmes par lequel on déplore la mort d'un parent ou d'un proche. Dans les textes antiques, ce genre d'élégie est visible dans *L'Illiade*, lorsque la famille de Priam se lamente sur le corps d'Hector, ou encore dans *Électre* de Sophocle, lorsque la fille d'Agamemnon pleure sur l'urne qu'elle croit renfermer les cendres de son frère Oreste.

Diamanda Galás qui rend hommage à Kathy : « In tribute to her [Kathy Acker's] death, Diamanda Galás states : “I once had a conversation with her late one night in Switzerland, I was astonished to discover not only a provocateur but an extremely rigorous thinker with an encyclopedic knowledge of her craft” ». Dans sa chronique de *Defixiones, Will and Testament*, Brandon Stosuy note : « In a brief article on her performance at London's Royal Festival Hall, Acker called Galás the Maria Callas of her generation ». Nicholas Zurbrugg raconte qu'il a croisé Kathy Acker à un concert de Diamanda Galás à Londres (2). Diamanda Galás apparaît dans *Pussy, King* dans un épisode humoristique mêlant fiction, réalité et rêve :

The night is made of yellow Jell-O. Diamanda Galás is performing this night. Oh, yes, I know her I tell a few girls who're younger than me. [...] This is DG who's in front of me, but she looks like the Dean of The Chicago Art Institute. Her hair is curly, dirty blond. But ... people change greatly. [...] On the other hand, the rock'n'roll crew consists of Ava, a girl whose hair is as dark as the real Diamanda's. But wavy (174-175).

Antigone raconte plus tard sa rencontre avec Galás au bar « Death » dans son journal intime :

[...] I'm hanging out with Diamanda more than I ever have in my life [...] “Do you want to sleep with D?” a girl who's one of her real friends inquires. [...] “Of course,” I answer. These words, which I said before I thought them, tell me that everyone in the world is in love with Diamanda. Just as I realize this truth, Diamanda walks on to the street as if the street is now a stage set (*Pussy, King* 176-177).

Cette interaction ludique entre les deux artistes est relevée par Barbara Caspar qui la matérialise dans son documentaire sur Kathy Acker. En effet, la cinéaste utilise un morceau de Galás : « Marquis De Sade », suggérant ainsi à la fois des références communes mais également une connaissance de chacune des travaux de l'autre.

Nous souhaitons enfin, pour conclure ce point sur la proximité des approches des deux artistes, insister sur le fait que leurs performances sont inscrites dans une expérimentation radicale. Afin de préciser ce radicalisme expérimental des artistes, nous allons nous appuyer sur le schéma (qu'il présente lui-même comme une boîte à outils) proposé dans sa thèse (*The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, And Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*) par Steven Allan Wilson. Bien que la liste de neuf points de référence élaborée par l'auteur ait pour but

d'identifier et de définir ce qu'il nomme la « musique radicale⁸² », (Galás fait partie des musiciens qu'il étudie), nous allons voir que ces divers points (à l'exception du point 5 qui fait référence à des techniques musicales et que nous pouvons par conséquent difficilement appliquer à la démarche de Acker) sont tout à fait transférables aux travaux de Acker. Wilson indique de plus que ces différents points ne sont pas nécessairement tous appliqués à une œuvre pour que cette dernière soit qualifiée de radicale : « few radical composers will create a single work that encompasses each of the points below, but they will create multiple works that touch on a selection of the points below » (151). Nous souhaitons ajouter que seules les œuvres expérimentales de Galás seront considérées dans ce travail. Les albums tels que *La Serpenta Canta*, *Malediction and Prayers*, *The Sporting Life* ou *The Singer* seront donc laissés de côté. Les œuvres expérimentales de Kathy Acker se limiteront à certains de ses essais (principalement *Bodies of Work* et *Hannibal Lecter, My Father*), à ses albums collaboratifs (*Redoing Childhodd* et *Pussy, King of the Pirates*, CD) ainsi qu'à six de ses romans⁸³ (*Blood and Guts in High School*, *Don Quixote*, *Empire of the Senseless*, *In Memoriam to Identity*, *My Mother*, *Demonology: A Novel* et *Pussy, King of the Pirates*). Cette identité dans le radicalisme des deux artistes nous permettra de plus de mettre en miroir des données biographiques (et de compléter les points déjà observés) des artistes ainsi que leurs œuvres phares. Wilson expose les grandes lignes du radicalisme musical dans son introduction :

Where the standards of conventional music and culture have been transgressed beyond a certain threshold, where our analytical and interpretive approaches cease to yield meaningful results, where the very boundaries of the concept of music are pushed to a breaking point, there we find radical music. It transgresses standards, pointing to a beyond of music and of musical experience, and in doing so, radical music forces us to ask fundamental questions about the nature of music and art (5).

L'aspect de transgression central au radicalisme est déjà présent dans les termes d'expérimentation et d'avant-garde. Pourtant, comme Wilson l'explique, ces deux dernières notions sont marquées de connotations particulières dans l'histoire de l'art puisqu'elles définissent des genres ou périodes précis. L'application de ce schéma (que Wilson place lui-même au centre de son approche herméneutique, effectuée à travers les travaux de Jacques Lacan et de Paul Ricœur) à Galás et

⁸² L'auteur revendique ce terme, précisant que les compositeurs qu'il étudie, s'il est peu probable qu'ils réfutent l'aspect radical de leurs œuvres, seront certainement fort peu enclins à laisser leurs travaux limités à une appellation, à une définition particulière.

⁸³ Nous présenterons l'ensemble de ces œuvres et justifierons plus précisément nos choix dans la dernière partie de cette introduction.

Acker va nous permettre d'apprécier l'aspect radical de leurs travaux expérimentaux. Des neuf points énumérés par Wilson, nous en retiendrons huit qui s'appliqueront aux travaux expérimentaux de Acker et de Galás.

Le premier point présenté par Wilson se concentre sur l'aspect crucial de transgression (esthétique et sociale) de l'art radical et aborde les thèmes d'originalité et de canon : « radical music is inherently transgressive » (152). Il décrit diverses formes de transgression esthétique à travers les pratiques des artistes qu'il étudie et conclut qu'elles sont toutes animées d'une idée commune : « refusal to accept boundaries of hierarchies of value and taste ». Le recours au « bad writing » par Kathy Acker (un écho au « Bad Painting ») constitue ainsi une transgression esthétique radicale. Pour ce qui est plus spécifique à Galás, Wilson note une transgression d'ordre social : « [...] a social transgression, such as Galás's deconstruction of traditional gender binaries and sexual politics » (152). Nous verrons qu'une conception fluctuante des genres appliquée aux personnages de Kathy Acker confirme cette remise en question de normes sexuelles et de conventions binaires des genres. L'art radical se caractérise donc par une mise à mal des normes et conventions artistiques ou sociales. Pourtant, s'il s'accompagne effectivement de pratiques innovantes, ces pratiques ne se limitent pas à une recherche d'originalité. Au contraire, Wilson insiste « it is symptomatic of radical composers' deliberate attempts to explode a given category to expose its artificiality and constructedness » (152). Il ne s'agit pas de faire table rase sur le passé, mais plutôt d'éliminer l'aspect absolu de son autorité. Wilson précise ainsi :

[...] rejection of how these canonized works and composers are used to define a prescriptive and exclusive aesthetic against which all other musical practices are judged [...] in the context of a radical work, the use of convention is changed and defamiliarized; through recontextualisation, tradition is subverted (152).

Galás et Acker travaillent toutes deux sur des appropriations d'œuvres classiques. À travers ré-interprétations (de poèmes par Galás), ré-écriture (de textes religieux comme la Bible ou l'Ancien Testament par Galás et des exercices de « plagiat⁸⁴ » par Acker, évidents dès le titre de romans tels que *Great Expectations* ou *Don Quixote*), les artistes effectuent une utilisation non hiérarchique du

⁸⁴ Ces emprunts subversifs opérés par Acker entrent dans le cadre d'un travail sur la littérature et l'identité d'une part mais également sur la propriété et la création d'autre part. Le terme « pastiche » est généralement préféré à « plagiat » pour décrire cette technique littéraire. L'approche irrévérencieuse et dissidente de l'auteure nous encourage cependant à conserver volontiers « plagiat ».

canon qui, mélangé à d'autres textes, perd sa position de texte suprême. De plus, les deux artistes partagent une certaine frustration devant le monde de l'art qu'elles considèrent comme trop souvent docile et hypocrite. Pour Acker, la littérature a par conséquent accumulé un énorme retard par rapport à d'autres formes artistiques (opinion qu'exprimait déjà Burroughs lorsqu'il remarquait le retard littéraire pris par rapport à la peinture). L'écrivaine n'arrête cependant pas là sa critique puisque, comme elle l'explique en 1984 dans le documentaire de Benson, la littérature est volontairement limitée :

I see in the literary world [...] that there's a difference between high literary culture and [...] that people don't read any more to put it simply, that the stranglehold means that they've cut novelists from doing anything else and they destroyed the possibility of writing right now (44'30"-44'58").

Galás exprime une lassitude similaire devant les limites imposées par les cadres et définitions artistiques, comme le montrent ses paroles rapportées par Jim Farber : « I was sick of the categories of music [...] I needed to be able to make the sound that I heard in my head, sounds that I had never heard in the world ». L'art, pour nos artistes, se doit d'être dédié à la transgression et ne peut donc être autre qu'expérimental.

Le second point que Wilson présente comme référence dans son repérage des traits d'un art radical est le caractère extrême des œuvres. Son analyse portant sur la musique, il relève une description d'extrémismes soniques : « excessive noise and near silence », (153). Les œuvres de Diamanda Galás peuvent alors aisément être rattachées à cette catégorie : d'une part par les indications inscrites sur les pochettes des disques expérimentaux d'être jouées au volume maximum ou sa difficulté d'imposer à la radio un silence entre les différentes parties de sa performance *Schrei*. Nous situons l'extrémisme de Kathy Acker autant dans la brutalité subie par ses personnages ultra-marginaux (meurtrières, cyborgs) que dans son utilisation d'un lexique violent ou d'une graphie mélangeant textes en majuscules, manuscrits et une écriture en graffiti qui dérange les habitudes de lecture et apparaît au lecteur comme tapageuse. Nous insistons de plus sur le caractère extrême de leur engagement politique et nous rappellerons avec John Payne au sujet de Galás : « Her art takes extreme positions, because she believes it's too late not to » (« A Guide to Diamanda Galás' Work : Five Works that Transformed Diamanda Galás into an avant-garde icon »).

Wilson repère ensuite, dans un troisième point, l'existence d'une composante conceptuelle qui occupe l'œuvre. Il illustre sa remarque en s'appuyant sur l'exemple de Galás, dont le message dépasse la transgression radicale à l'œuvre dans ses travaux : « Galás performs in a style that is aurally transgressive, as we find in the abject horror of *Wild Women With Steak Knives*, but beyond the transgressive sonics and aesthetics, her work also deals with themes of tolerance, justice and vengeance » (153). L'approche conceptuelle de Acker est avant tout marquée dans ce qu'elle nomme « l'intention » et qui la fera travailler sur ses rêves, ou entreprendre divers exercices, comme par exemple réécrire *Don Quixote* en changeant le genre du personnage pour voir quelles étaient les conséquences sur le texte : « I had the actual copy of Don Quixote, and as a kind of joke, simply made the change from male to female to see what would happen. I don't think there was much more behind it than this direct and simple move », confie-t-elle à Ellen Friedman dans « A Conversation with Kathy Acker ».

Dans un quatrième point, Wilson note l'indépendance des artistes radicaux : « radical composers are rarely affiliated with commercial, academic, or philanthropic institutions, often for a mix of pragmatic and ideological reasons » (153-4). Diamanda Galás a pris en charge non seulement l'ensemble du processus de création mais également celui de la distribution en créant *Intravenous Sound Operations* et *Cleopatra Records*. Elle raconte à Mark Solotroff : « I've been releasing my own work online on *Cleopatra Records, the Cleopatra editions*. And I will continue to do that and then release CDs that I can sell on the road⁸⁵ ». De la même manière, déterminée à être lue sans pour autant compromettre son art ou attendre l'intervention de mécènes, Acker a d'abord publié ses textes par l'intermédiaire de réseaux de *Mail Art*, ou en déposant elle-même ses ouvrages en librairie. Cette autonomie économique assure aux artistes une liberté créative totale, puisque, comme l'affirme Wilson (et comme l'anecdote de « Gloomy Sunday » le confirme) : « Commercial institutions like the recording industry tend to exert the most influence because the importance of profitability is absolutely central to every decision that is made » (154). Même une fois publiée,

⁸⁵ Notons cependant que ces décisions ne sont pas uniquement motivées par un désir d'indépendance artistique, mais par nécessité économique : « EMI has charged the artist something like \$15 per record to sell on the road, so I have no records to sell in Chicago. Because I'm not going to pay that kind of money » (« Artist on Artist: Diamanda Galás talks to Mark Solotroff »). Elle explique à Mark Solotroff que la question financière est également la raison pour laquelle la plupart de ses albums sont enregistrés en concert : « [...] my record company was sold to EMI. Mute was sold to EMI and suddenly everything changed. Suddenly there wasn't the kind of money that there was before. There were no recording sessions, there was no studio staff, there was nothing. So I was basically recording everything live ». Elle fait partie, au même titre que Nick Cave, que les Liars, Erasure ou Depeche Mode, des « Mute Artists » que Daniel Miller, le fondateur de Mute Records, a finalement rachetés à EMI.

Kathy Acker assurait sa subsistance en dispensant des cours comme professeur-artiste invitée dans des universités (Idaho, Californie), ou en exerçant comme professeur vacataire à l'Institute of Arts de San Francisco. Diamanda Galás obtient des bourses pour ses projets ou est invitée comme artiste en résidence (dernièrement en Pologne pour travailler sur sa performance). Cette indépendance assure aux artistes une autonomie artistique totale par rapport à l'hégémonie du discours commercial.

Wilson aborde dans un cinquième point la place de l'écriture : « The material objects of radical music are typically recordings instead of scores » (155). Cette remarque est confirmée par le peu de partitions produites par Galás. Lorsqu'elle se livre à l'exercice, comme nous pouvons en voir quelques exemples dans *The Shit of God*, l'aspect non-conventionnel de sa notation rend le déchiffrage fort ardu. Nous pouvons même dire que ses compositions sont écrites dans un langage qui est propre à l'artiste. Ces partitions se rapprochent ainsi de la description qu'offre Wilson : « If a radical composer produces a score at all, it tends to be a set of prose instructions for realizing the music » (155). La forme écrite des compositions radicales ne permet pas à d'autres artistes de faire une performance fidèle des œuvres. Ces dernières ne peuvent être dupliquées car elles ne sont pas résumées dans l'écriture : « to attempt to replicate the performance style of someone like Galás would be to reduce her expressive language—intrinsically bound to her life and background—to mere technique » (Wilson, 155). Ces annotations qui se limitent à des indications, des repérages qui ne sont exploitables par qui que ce soit d'autre que leurs auteurs, figurent également sur la pochette du disque de Acker et des Mekons. Elles mettent en scène un traitement particulier, subversif de la matérialité du livre et présentent la marque d'une écriture performative. En effet, sa performance de la porosité entre lecture et écriture permet à Acker d'illustrer la remise en question de la limite conventionnelle entre lecteur et écrivain, ou plus largement, comme l'indique Wilson : « A change from the radical split between the composer and performer » (155).

L'hybridité culturelle constitue un autre point repéré par Wilson pour décrire l'art radical. Il note alors que le radicalisme s'inscrit dans un dépassement des frontières nationales et limites territoriales : « [...] national boundaries have become decreasingly meaningful » (156). Bien que plusieurs nations soient citées dans les travaux de Acker et de Galás (États-Unis, Algérie, Royaume-Uni, France, Grèce, Turquie, Arménie), elles sont à considérer en termes de résistance, d'invasion,

de colonisation : en un mot, elles illustrent des dynamiques plutôt que de réels territoires. Ces dynamiques sont repérables dans les emprunts des différentes traditions vocales et musicales par Galás : « The material she composes or covers, often imbued with Middle Eastern and Eastern European modalities and sonorities, is supremely eclectic. Yet it's all connected by the way it probes passion » (Payne, 2016). Les interactions et phénomènes de fusion entre ces diverses traditions permettent non seulement de créer un espace d'hybridité créative mais également de révéler une convergence essentielle au-delà des frontières nationales. Les artistes, toutes deux issues de diasporas (l'une est juive allemande, l'autre est grecque), s'inscrivent elles-mêmes dans cette hybridité culturelle : « these artists exist across national boundaries » (156), écrit Wilson. Lorsque Diamanda Galás revendique son héritage grec, elle fait référence à des origines autres que nationales : « I'm a Greek. [...] Being a Greek is not a geographical reality, it's a spiritual reality ». Elles sont les filles de familles en exil ayant fui l'opresseur et nous proposons de lire dans leurs travaux la marque d'histoires de traumas de déplacement et des relations particulières à l'espace. Plus que dans des territoires, leurs œuvres s'inscrivent ainsi dans des espaces, dans un mouvement transnational⁸⁶.

Comme la musique radicale ne se limite pas à l'audition, mais prend son sens dans les éléments visuels et l'expérience sensorielle totale de la performance (« The radicalism of the aural actuality of the music is amplified through other non-acoustic means » écrit Wilson, 156), l'art radical engage plusieurs supports en interaction. Wilson fait référence à la façon dont les interviews de Galás influencent l'audition de la musique : « Galás [has] a history of making incendiary remarks [...] they color the listener's perception of the sound of the music » (157). Ces interviews concourent à accélérer l'érosion des frontières entre fiction et réalité. Nous pensons qu'un phénomène identique est repérable dans les travaux de Kathy Acker. Nous pourrions citer, à titre d'exemple, les portraits de l'auteure sur la première de couverture de bon nombre de ses romans. Elle y affiche tatouages, piercings tout en fixant sur son lecteur un regard droit, ce qui a un impact certain sur la lecture.

⁸⁶ Nous sommes conscients que certains de ces critères ne sont pas uniques à l'art radical : des concepts tels que l'hybridité ou le « trans-nationalisme », par exemple, sont largement utilisés à l'ère postmoderne, alors que subversion et transgression ont joué un rôle central déjà en art moderne et dans l'avant garde du début du XX^e.

Enfin, Wilson annonce dans un dernier point que la notion d'espace est exploitée de façon particulière en matière de musique radicale « Radical music often uses space as an added musical dimension » (157). Galás effectue, nous le verrons, la performance de *Schrei* dans le noir absolu, alors que l'audience est enfermée dans l'auditorium, illustrant le propos de Wilson : « the intensity of the sound overwhelms the listener in a claustrophobically enveloping experience » (157). Elle raconte de plus dans son interview avec Mark Solotroff, dans la section Artist on Artist du *Chicago Tribune* du 23 février 2013 : « In *Insekta*, [...] I had a cage full of microphones—I had a harness that was strapped to me with microphones, and then I had microphones in different parts of the cage ». La sonorisation de l'espace, ainsi que la multiplication des sources sonores et des différentes superpositions de voix jouent un rôle crucial dans la relation entre l'espace et le son. En ce qui concerne Kathy Acker, ses lectures, notamment grâce aux effets d'écho sur ses enregistrements, permettent de matérialiser la voix dans une multiplication spatiale. L'auteure est alors présente dans la pluralité. De plus, le livre est compris comme un espace qu'il est nécessaire d'explorer de façon non conventionnelle, en tournant l'ouvrage dans tous les sens pour parvenir à le lire. L'auteure invite à ne pas lire de façon chronologique, page après page, mais de sauter des passages, de lire au hasard, de feuilleter l'ouvrage.

Suivant le schéma élaboré par Wilson, Diamanda Galás et Kathy Acker sont des iconoclastes défiant définitions et frontières. Elles correspondent à ces « boundary breakers » (158), tels que Wilson qualifie les artistes radicaux dans son texte. Nous verrons tout au long de ce travail que la confusion des limites et frontières joue un rôle tout aussi radical dans l'approche des artistes puisqu'elle constitue, au même titre que leur dépassement, une remise en question de la légitimité, voire de l'existence réelle de ces limites. Les approches privilégiées par les artistes auront ainsi recours à la fois au flux et au fragment. De plus, Galás et Acker, se rapprochent autant dans la colère et l'engagement de leur art, dans leurs influences et héritages, la réception de leurs travaux que dans la radicalité de leurs expérimentations. Nous pouvons en effet affirmer que le parallélisme entre leurs approches est évident, sinon dans la forme de leur art respectif (musicienne, compositrice, pianiste, chanteuse, peintre vs poétesse, écrivaine, artiste de *spoken word*), du moins dans le fond : leurs techniques expérimentales radicales plaçant la performance au centre ; leurs tactiques (*shock tactics*, de transgression, de détournement, de (ré)interprétation) ; leurs desseins et prises de position (mettre en évidence les pratiques d'oppression, le pouvoir, les rouages de

l'idéologie à l'œuvre dans le discours dominant, condamner toute forme de domination) ; leurs sujets (les exclus, les opprimés, les victimes, celles et ceux qui sont passés sous silence) ; leurs approches (physique, poétique, théorique) ; leurs réflexions sur (et leurs appels à) l'engagement physique (et politique) de l'artiste comme du lecteur ou de l'auditeur. Leurs représentations d'une violence extrême résulte en une certaine similitude dans leur réception : elles sont fréquemment réduites à des provocatrices, belliqueuses et ingrates, plutôt que considérées comme des artistes radicales à l'origine d'un art innovant et iconoclaste.

Pourtant, malgré ces interactions manifestes ou les remarques ponctuelles sur la proximité de leur approche, aucune correspondance directe entre les travaux des deux artistes n'est abordée, aucune étude ne met leurs œuvres en miroir. Ce texte propose donc de procéder à une étude comparative des travaux de Galás et de Acker afin de les mettre en dialogue et d'observer la portée de leurs échos et la façon dont chacun résonne dans les travaux de l'une et de l'autre. Notons que le choix méthodologique s'est avéré une dernière question cruciale pour entreprendre cette mission : le lecteur peut effectivement se demander pourquoi avoir opté pour une approche comparative ? Essentiellement utilisée en littérature comparée ou encore dans les sciences sociales, en droit ou en sciences politiques, l'approche comparative consiste, comme son nom l'indique, à comparer les phénomènes à étudier. Pourtant, cette méthode ne signifie pas seulement « comparaison » puisque c'est une méthodologie qui permet de dépasser les simples monographies pour tester certaines hypothèses⁸⁷. Elle fonctionne par conséquent principalement comme instrument de « mesure ». Dans notre cas particulier, elle va nous permettre de dépasser les simples énumérations des similarités des artistes (nos observations initiales ont pu faire apparaître de nombreux points communs évidents) pour offrir des analyses de rapprochements qui ne sont pas forcément évidents au départ et aborder leurs différences dans une dynamique discursive. Puisqu'il s'agit de tester l'inter-connectivité des œuvres, notre question initiale est donc : Comment construire une analyse discursive entre une approche de performance expérimentale et une autre basée sur des théories expérimentales et performatives ? En effet, il s'agit de procéder avec méthode pour ne pas se contenter de mettre en parallèle sans prendre en compte de nombreux facteurs et pour proposer des

⁸⁷ Les ouvrages de Holt et Turner, J., *The Methodology of Comparative Research*, et de Przeworski et Teune, *The Logic of Comparative Social Inquiry* présentent l'interaction entre théorie (systèmes axiomatiques, philosophie des sciences, mathématiques, etc.) pratique (récolte raisonnée de données) à l'œuvre dans l'approche comparative. Bien qu'ils se concentrent, dans leurs observations sur des disciplines strictement liées aux sciences politiques, leur structure méthodologique et les concepts qu'ils manient s'avèrent fonctionnels dans le cadre de ce travail.

analyses de la manière dont leurs différences peuvent fonctionner de façon dynamique. Si notre intuition initiale était qu'une artiste éclairait l'autre (par le choix des thèmes qu'elles abordent, par leurs influences, leur recours à l'expérimentation, à la place centrale accordée à la performance, etc.), cette approche méthodologique comparative va nous permettre de mieux voir comment s'opère réellement cet éclairage. Nous allons pouvoir mettre chacune à l'épreuve des méthodes de l'autre (là où Acker travaille essentiellement sur le corps du texte, Galás offre sa voix et son corps au texte) afin de dynamiser l'analyse de l'une et de l'autre. Nous serons alors en mesure de dégager des variables opératives (comprises dans des concepts clés tels que la performance, l'expérimentation, etc.) que chaque analyse s'attachera à contrôler et d'exposer des stratégies qui pourront être réinvesties. Cette méthode nous permet donc non seulement de comparer les caractères identitaires de deux artistes de domaines différents, de rapprocher leurs méthodes au-delà des supports mais également de définir les enjeux abordés par les artistes qui dépassent les travaux de chacune. En d'autres termes, à travers les analyses comparatives des stratégies de Galás et de Acker, nous serons en mesure d'extraire la substance de l'objection, la nature de la résistance pour permettre la construction de nouveaux modèles : tel est, d'après nous, le but ultime des deux artistes. Notre argument ici est que les travaux de ces deux artistes se rapprochent, se complètent et se nourrissent dans leurs démarches, thèmes et pratiques artistiques et politiques. Nous suggérons qu'une telle étude permettra non seulement de renseigner les travaux de chacune, mais également de mettre en évidence et de surmonter une volonté fréquente d'isolement de discours dissidents.

Nous avons jusqu'ici exposé quelques données biographiques et fait des références ponctuelles à certaines des œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker pour recréer un contexte politique, historique et artistique ainsi que pour les rapprocher en tant qu'artistes expérimentales radicales. En dernière partie de cette introduction, nous souhaitons présenter le corpus et le cadre théorique sur lequel notre réflexion s'est appuyée et exposer les concepts centraux à notre démarche afin de définir précisément les divers questionnements qui ont animé cette recherche et offrir à notre lecteur un itinéraire d'exploration lui permettant de passer des expérimentations radicales de la première partie au recours à l'abject dans la deuxième partie.

Radicalisme expérimental, abjection radicale

Les travaux des artistes sont animés par une urgence : « the obligation to express » dont parlait Beckett (139). Cette nécessité absolue de dire, invoque nécessairement la voix : celle de la chanteuse performeuse qu'est Diamanda Galás mais également celle de l'écrivaine-poète, auteure de *spoken word* que fut Kathy Acker. Cette voix est elle-même considérée dans son rôle extrême puisqu'elle cherche à exprimer l'inexprimable, comme le note John Payne au sujet de Galás : « Galás has been called a spokesperson for the unspeakable » (2016). Diamanda confirme ces propos lorsqu'elle décrit elle-même son utilisation de la voix : « What I'm dealing with is very severe emotional realities. I'm trying to express things with my instrument - my voice - that cannot be expressed. That's what Callas did » (Lesley Valdes, 5 avril 1991). Kathy Acker s'attache elle aussi à exprimer l'extrême, notamment dans la violence que subissent les personnages de ses romans et qui semble être sans limite. Violence que ces personnages se contentent d'exposer sans colère en ne s'apitoyant pas sur leur sort. Pourtant la violence dépasse largement la narration pour s'étendre à l'utilisation du langage-même. Acker procède à de nombreuses expérimentations radicales sur son écriture (et donc sur sa voix) afin de dépasser les limites normatives imposées par un langage masculin qui se présente comme unique et universel. Nous pouvons par conséquent débiter notre définition de Galás et Acker comme des artistes expérimentales radicales en soulignant leur utilisation extrême de la voix suivant ce que Wilson qualifie de « Expressive Noise ». Grâce à la définition qu'il donne de ce concept, nous allons pouvoir inscrire les travaux de Galás et de Acker dans le domaine du politique à travers les thèmes de pouvoir et de contre-pouvoir annoncés dans le titre de ce travail. En effet, Wilson insiste sur le potentiel de remise en question de la norme de ce bruit expressif : « expressive Noise is a metaphysical essence that wreaks havoc on stability, constantly threatening to overturn assumptions and conventions » (158). Les voix de Galás et Acker, dans leur expression de l'inexprimable, apparaissent ainsi comme radicales dans la mesure où le « bruit » qu'elles créent, que nous souhaitons rendre manifeste dans le titre en le qualifiant de « cri », installe immédiatement le pouvoir de l'individu dans une position de contre-pouvoir : l'affirmation du sujet passe par le refus d'une objectivation (perte de la voix dans la mesure où un autre parle à sa place) ou d'un assujettissement (dépendance à une voix autre). Le langage peut être ainsi considéré simultanément comme un outil de pouvoir (affirmation du sujet mais également instrument de domination) et de contre-pouvoir (nous entendons par ce terme autant le pouvoir en

opposition, c'est-à-dire la transgression systématique et viscérale du pouvoir établi, la révolte, que l'opposition au pouvoir, c'est-à-dire en résistance contre la domination) assurant désordre et instabilité.

La voix chez Galás et Acker est ancrée dans une expérimentation totale et laisse à la performance, nous aurons l'occasion de le vérifier, une place prépondérante. Nous aborderons par conséquent dans « Voix et expérimentations », le premier chapitre de notre première partie, les diverses techniques vocales de transgression et de résistance mises en place par les artistes. Nous souhaitons par leur intermédiaire offrir un panorama de la voix du silence jusqu'au cri, à travers l'art mais également la science, l'histoire et la psychanalyse. Ces performances expérimentales placent l'individu dans une dynamique de pouvoir non seulement par sa voix mais également par son corps. En effet, nous pouvons dire que les voix radicales et iconoclastes de Galás et Acker participent à une réhabilitation des exclus du discours dominant : dans leur expression de l'inexprimable, les artistes donnent des voix aux individus marginalisés, représentés comme inassimilables. En les incarnant, elles matérialisent, corps et voix, ceux dont la présence est effacée (victimes de génocides, malades du SIDA, schizophrènes, paranoïaques, prisonniers, victimes de divers traumas, etc.), la douleur ignorée. En d'autres termes, elles rendent manifeste la présence de ceux qui sont réduits à l'invisibilité et au silence. Nous établirons donc, dans le second chapitre de cette première partie, intitulé « Des corps à l'œuvre : corps et art (ré-)incarné » un parallèle entre les expérimentations appliquées à la voix et celles appliquées au corps dans le but de faire apparaître l'interdépendance entre les deux en assurant une incarnation de la voix. Dans ce chapitre, nous considérerons les corps dans les œuvres, mais également les corps créateurs (des artistes) et les corps récepteurs (lecteurs, auditeurs, spectateurs), inscrivant notre travail dans un repérage d'expériences sensorielles présentes dans les œuvres des artistes. Nous observerons que, contrairement à ce qui pourrait suggérer la performance de la voix et du corps, la vue et l'ouïe ne sont les seuls sens stimulés puisque l'odorat et le toucher participent à l'exploration d'une expérience totale⁸⁸. Cette extrême sensualité s'accompagne d'une exploration anatomique qui n'hésitera pas à plonger au plus profond des viscères et nous mènera vers la seconde pratique particulière aux deux artistes en plus de l'expérimentation : le recours à l'abject.

⁸⁸ Cette invocation de tous les sens rappelle la description par Jean-Jacques Lebel et Arnaud Labelle-Rojoux d'un art nécessairement total qui « ne s'adresse pas seulement à vos yeux mais à TOUS vos sens. À votre ouïe, à votre odorat, à votre palais, à votre vagin, à votre gland, à votre anus, à votre corps astral, à votre émetteur/récepteur de vibrations, à votre fluidité, à vos doubles » (126).

Nous poursuivrons donc notre itinéraire d'exploration en abordant les pouvoirs de l'abject. Notre point de départ pour cette deuxième partie se base sur la simple observation que les travaux de nos artistes suscitent fréquemment des réactions violentes de rejet. En effet, violence et viscères dans les œuvres de Galás et de Acker provoquent la répulsion chez le spectateur comme chez le lecteur : ils ressentent du dégoût pour cet extrême altérité repoussante radicalement inassimilable, dans cette perte des limites et des repères qui les accompagnent. Nous verrons cependant que cette répulsion s'accompagne d'une fascination simultanée que Julia Kristeva définit comme l'abject. Ce concept dominera nos observations dans toute la deuxième partie de ce travail que nous avons choisi d'intituler « L'Abject objecte : art et contre-pouvoir ». Nous pensons que ce concept, par ses caractères simultanés d'autre nécessairement répugnant mais irrésistiblement attirant, se situe à la base d'autres pratiques qui s'avèrent centrales aux travaux de Acker comme à ceux de Galás. C'est en effet cette navigation simultanée entre « Autre » et « Entre » dictée par l'abject qui constituera la structure de la deuxième partie de notre exploration des œuvres des artistes. Dans le premier chapitre, « Art abject comme résistance à la représentation », nous observerons l'utilisation que Galás et Acker font d'altérités abjectes pour découvrir les formes de pouvoir et les possibilités de contre-pouvoir à l'œuvre dans les représentations. Nous analyserons les différentes pratiques de déconstruction de systèmes de représentation dans leurs travaux mais également leurs expérimentations constructives. La dynamique de résistance aboutira par conséquent vers une exploration d'alternatives dans « l'Autre » comme dans « l'Entre », notamment à travers la pratique de l'intermédialité, qui échapperait à toute logique de domination. Ce thème sera central au dernier chapitre de la deuxième partie : « L'Autre et l'Entre comme résistance à l'aliénation ». Nous verrons alors comment voix et corps, de par leur capacité d'agent déstabilisant par leur « dramatisation des incohérences des catégories » (Jarman-Ivens, 17) et de relations présumées, peuvent servir comme moyen d'exploration de possibilités non-normatives. Corps et voix favorisent ainsi des phénomènes de création, ou plus exactement d'ouverture d'espaces *queer*⁸⁹.

⁸⁹ Le terme « queer » n'est pas ici à limiter à la sexualité, ou plus précisément à l'homosexualité. Rappelons en effet avec Freya Jarman-Ivens que la forme verbale de « queer » signifie avant tout : « a process and one of upsetting, making strange, unsettling, perhaps an act of trickery or deceit [...] through its connection with the act of questioning and of enquiry » (15). Par conséquent, par ses caractéristiques dénotant l'étrangeté, la bizarrerie, « queer » se rapproche de « Unheimlich » soit l'inquiétante étrangeté de Freud : « to queer is also to make strange, to render unfamiliar, an act that [...] is intimately linked to the Freudian uncanny » (Jarman-Ivens, 16).

Cette exploration s'effectuera à travers certains morceaux choisis au sein des corpus de Galás et Acker, que nous proposons de présenter dans les paragraphes suivants. Si le corpus de Diamanda Galás est abordé dans sa totalité pour ce travail, seuls quelques-uns de ses albums enregistrés en studio ou lors de performances en public feront l'objet de micro-analyses. Il s'agit de ses quatre albums les plus expérimentaux⁹⁰ (*Litanies of Satan*, *Diamanda Galás*, *Schrei* et *Vena Cava*) ainsi que deux de ses performances thématiques majeures (*Plague Mass* et *Defixiones*). Deux des albums expérimentaux extrêmes abordent principalement les thèmes de l'aliénation et de la torture : *Vena Cava* et *Schrei X/27* (1996). Le premier est une performance enregistrée en public et sortie en 1993 chez Mute Records. L'album se compose de huit morceaux, tous intitulés « Vena Cava », numérotés de 1 à 8. Il traite de la démence et de la dépression clinique dont les malades du SIDA souffrent. Grâce à une utilisation multiple de sa voix, Galás incarne plusieurs malades ou matérialise un éclatement de personnalités. Entre murmures, cris et *spoken word*, Galás a inséré des chants traditionnels tels que « Amazing Grace » ou « Hush Little Baby » dont la familiarité est déstabilisée par l'utilisation de la voix comme par le contexte. Le deuxième album, *Schrei X*, est sorti en 1996 chez Mute et se compose de *Schrei X* (enregistré lors de performances à *The Kitchen* à New York, puis à Prague et à Portland) et de *Schrei 27* (une émission de radio enregistrée à Minneapolis en 1994), présentant chacun des versions différentes de tous les morceaux (à l'exception de « Coitum » qui ne figure que sur *Schrei X*). L'album est le résultat d'une commande sur les pratiques de détention et d'expérimentation sur les patients en institutions psychiatriques et emprunte son nom à une forme de théâtre expressionniste allemand. Pour compléter notre exploration d'albums enregistrés en public, nous proposerons également des analyses de *Plague Mass* (1991), une messe qui s'inspire autant des Lamentations que du requiem et qui a été écrite pour les malades atteints du SIDA et leurs proches. Notre étude se portera finalement sur *Defixiones*, *Will and Testament* (2003). Dans cette dernière œuvre, Galás se concentre sur la « Grande Catastrophe », c'est-à-dire le génocide des Arméniens et Grecs d'Anatolie par les Turcs durant la Première Guerre mondiale. Ces deux derniers albums, bien que basés moins exclusivement sur l'expérimentation de la voix, restent

⁹⁰ Le choix de ces albums réside dans le fait que Galás y présente une utilisation plus extrême de « la voix queer » telle que la définit Freya Jarman-Ivens en l'appliquant immédiatement au cas de Galás : « Central to my consideration of how Galás's work exemplifies the queer voice are her vocal monstrosities, her vocal lability, the interaction of internal and external technologies, and her uses of language and the lament as technologies of power » (129). Notons cependant que si, sur ces albums, la voix apparaît extrêmement dérangement par son aspect à la fois familier et radicalement étranger (les sons produits sont autres de ce qui est attendu de la voix), les albums de standards jazz, blues ou gospels ne sont pas exempts de pouvoir de perturbation. Freya Jarman-Ivens note en effet plus loin : « Galás's work ranges in sonic style from the overtly horrific and avant-garde, as in *The Litanies of Satan* (1982) or *Schrei X*, to the more subtly disruptive, as in *The Singer* (1992) or *La Serpenta Canta* (2003), and musical genre references are a significant part of this variability in her work » (129).

néanmoins tout à fait révélateurs de par les sujets qu'ils traitent, mais également par les choix de textes et styles de l'artiste. Les deux premiers albums studio de Diamanda Galás feront eux aussi l'objet d'études. Le premier, intitulé d'après le premier morceau du disque, est une interprétation des « Litanies de Satan », poème de Baudelaire publié dans *Les Fleurs du mal* en 1857. *The Litanies of Satan* (1982) est composé de deux morceaux pour une durée totale de presque trente minutes (« The Litanies of Satan », 17'48", et « Wild Women with Steak Knives », 12'04"). Les morceaux ont été enregistrés respectivement en 1981 et 1982 et présentent des expérimentations d'effets électroniques et de voix radicales. *Diamanda Galás* (1984), le second album de l'artiste enregistré en studio qui sera l'objet d'étude dans ce travail, est lui aussi composé de deux morceaux de plus d'un quart d'heure chacun : « Panoptikon » (15'22"), d'après l'ouvrage du condamné Jack Abbott *In the Belly of the Beast* et « Τραγούδια από το Αίμα Εχούν Φονός » (Song from the Blood of Those Murdered) » (17'19") qui traite de la dictature des colonels sévissant en Grèce entre 1967 et 1974. La composition est une collaboration entre Diamanda Galás et Richard Zvonar⁹¹, nous permettant de souligner les pratiques collectives de l'artiste. Toutes ces œuvres allient compositions expérimentales radicales ou appropriations (nous préférons ce terme à « reprises » ou à « adaptations » qui limitent l'aspect radicalement novateur d'une approche expérimentale et maintiennent l'œuvre dans la re-production) de textes littéraires et chants traditionnels. Elles partagent également des thèmes communs : aliénation, torture et génocides. Les albums d'interprétations et hommages musicaux⁹², son album aux orientations les plus rock⁹³ et *Masque of the Red Death* (1988)⁹⁴, bien que cités, ne feront pas l'objet d'analyses détaillées. Les choix effectués ne présentent ni une tentative de hiérarchisation des œuvres, ni un désir de considérer

⁹¹ Richard Zvonar (1946 - 2005) était un compositeur, musicien informaticien et innovateur en musique électronique originaire de Californie. Ses travaux étaient ancrés dans l'expérimentation intermédiaire. Il a collaboré avec Diamanda Galás sur « Wild Women with Steakknives », « Eyes Without Blood », « Tragouthia apo to to Aima Exoun Fonos » ainsi que « Panoptikon ».

⁹² *Singer* (1992), une collection d'œuvres classiques de blues et de gospel ; *Malediction and Prayer* (1998) : standards de blues et de jazz et poèmes funèbres par Baudelaire, Pier Paolo Pasolini, de textes signés d'un *guerrillero* du Salvador et du poète Miguel Huezco Mixco. Sur cet album, Diamanda Galás chante également des *Amanes* (forme de chant de lamentations improvisé d'Asie Mineure) ; *La Serpenta Canta* (2004), une collection des œuvres les plus populaires de Hank Williams et de Ornette Coleman, qui furent tous deux de grandes influences pour Diamanda Galás ; *Guilty Guilty* (2008) piano et chant, enregistré en concert en Nouvelle Zélande et à New York entre 2005 et 2006. Une vidéo de performances enregistrée en public est également sortie en 1993 sur le label Mute (en collaboration avec Atavistic aux USA).

⁹³ *The Sporting Life* (1994), album écrit et enregistré avec John Paul Jones, membre du groupe de rock britannique Led Zeppelin.

⁹⁴ *Masque of the Red Death*. La trilogie, hommage à la nouvelle d'Edgar Allan Poe, date de 1988 (rééditée en 1993). Elle est composée de trois albums sortis respectivement en 1985, 1986 et 1988 : *The Divine Punishment*, *Saint Of The Pit* et *You Must Be Certain Of The Devil*. Les compositions ont été retravaillées pour la performance de *Plague Mass*.

chacune d'entre elle comme isolée : ainsi *Plague Mass* a été préféré à *The Mask of the Red Death* (dont elle reprend beaucoup de titres) pour sa performance en concert à St John the Divine, *Defixiones* à *Maledictions and Prayers* à cause de ses références historiques plus précises (le génocide arménien).

Les enregistrements ne seront pas les seuls supports étudiés. En effet, nous insistons sur le fait que l'aspect visuel des œuvres de Galás alimente largement la réflexion de ce travail doctoral : photos, pochettes de disques, enregistrements vidéo de ses performances (disponibles en ligne ou figurant sur la vidéo de performances *Judgement Day*) ou encore ses œuvres plastiques (voir 2.2.4 dans le tome 2), et *Schrei 27*, le court-métrage réalisé en 2011 avec Davide Pepe feront l'objet de micro-analyses. Enfin, son libretto, *The Shit of God*, représente un élément central dans ce texte, ainsi que les essais qu'elle a signés et qui figurent sur son site officiel. Ces derniers textes réfléchis et explicatifs de l'artiste sur ses œuvres nous permettront d'alimenter nos analyses.

En ce qui concerne les travaux de Kathy Acker, les ouvrages les plus largement explorés sont six de ses romans que nous jugeons représentatifs de l'évolution des expérimentations de l'artiste. Nous indiquons les grandes lignes de chaque roman afin de permettre à notre lecteur de pouvoir se repérer dans ce corpus (nous sommes cependant conscients que les données traditionnelles de description du roman tels que les synopsis, le point de vue, les personnages, etc. sont, dans le cas des travaux de Acker, à la limite du hors sujet tant les intentions de l'auteure se situent dans l'éclatement d'une telle approche). *Blood and Guts in High School*, paru en 1984, fut le roman qui la fit connaître. Il s'agit du récit initiatique de Janey Smith que nous suivons durant quatre années de sa courte vie (elle meurt à l'âge de 14 ans) à travers des séries de violences (inceste, viol, séquestration, torture) et de rencontres littéraires (Hester Prynne, de *The Scarlet Letter*, Jean Genet). Kathy Acker expérimente alors diverses pratiques de collage et pastiche. Dans *Don Quixote: Which was a Dream* (première parution en 1986), Acker s'empare du roman de Cervantes et accentue la subversion engagée par l'auteur originel. Il ne s'agit plus alors d'une parodie du roman courtois mais d'une quête folle de l'amour par un Don Quixote féminin à travers un New York (transformé en Saint-Pétersbourg pré-révolutionnaire) et un Londres méconnaissable. Publié en 1988, *Empire of the Senseless* raconte l'odyssée de deux terroristes (le pirate Thivai et le cyborg Abhor) à travers un Paris post-révolutionnaire dépravé et dévasté par la maladie. Dans *In Memoriam to Identity* (1990),

nous nous intéresserons tout particulièrement à l'utilisation des mythes et au parallèle dressé par Acker entre Rimbaud et Verlaine et le mythe de Médée et Jason. *My Mother: Demonology, a Novel* (1993), présente un travail sur l'autobiographie fictive alimenté par la (non moins fictive) correspondance de Laure avec George Bataille. *Pussy, King of the Pirates* (1995) effectue une parodie de *The Treasure Island* de Robert Louis Stevenson. Acker peuple le roman d'héroïnes pirates dont les voix tissent des identités instables, des personnages caméléons en quête d'un trésor mais surtout d'aventures. En plus de ces romans, nous ferons des références ponctuelles à *Kathy Goes to Haiti* (1978) et *My Death, My Life by Pier Paolo Pasolini* (1984), deux romans publiés de nouveau, ainsi que *Florida* (1978), dans *Literal Madness: Three Novels* (1988).

Nous compléterons notre réflexion en nous penchant également sur deux disques compacts, *Redoing Childhood* (2000) (extraits choisis de *My Mother.*), sorti deux ans après sa mort (bien qu'enregistré en 1993) et le disque de la collaboration de Acker avec les Mekons⁹⁵, *Pussy, King of the Pirates* (1996), présenté comme étant la bande sonore du roman. Finalement, un recueil d'essais de l'auteure, *Bodies of Work* (1996) ainsi que *Hannibal Lecter, my Father* (l'ouvrage est un recueil des premiers textes de Acker contenant également « Devoured by Myths⁹⁶ »), nous permettront de compléter notre étude grâce à des textes n'appartenant pas à la fiction.

Afin d'être fidèles aux approches de Galás et de Acker, nous avons pris soin d'inscrire ce travail dans l'intermédialité d'une part en considérant les travaux visuels des artistes (tableaux de Galás⁹⁷, partition, dessins de Acker), leurs mises en scène (portraits sur les pochettes de disques et ouvrages, tenues de performances) et leurs travaux avec des photographes (Robert Mapplethorpe, Annie Leibovitz, Robert Knoke, Del LaGrace Volcano ou Allan Amato) et d'autre part les enregistrements et textes disponibles sur internet (interviews enregistrées ou filmées, les performances, retranscriptions d'interviews, chroniques et articles). Cette diversité de supports nous permet non

⁹⁵ Groupe britannique, originaire de Leeds puis plus tard basé à Chicago. Le groupe fut formé en 1977 par des membres de Gang of Four et de Delta 5, deux figures de proue du post punk britannique.

⁹⁶ Il s'agit d'un long entretien entre Acker et Sylvère Lotringer, éclairant dans la réflexion sur l'écriture. Ce titre a été emprunté à Balzac, comme l'indique la citation mise en exergue de l'interview : « Modern myths are even less understood than ancient myths, although we're devoured by myths ».

⁹⁷ Les descriptions complètes des activités de l'artiste comprennent plus de domaines que ceux que nous avons énumérés en première page de cette introduction. En effet, au lieu de nous limiter à « cantatrice, compositrice, interprète », termes trop vagues, nous pouvons dire de Galás qu'elle est non seulement pianiste, organiste et artiste expérimentale électronique, mais qu'elle est également peintre.

seulement d'accéder au sens de leurs travaux de manière plus complète mais également d'éclairer leur propre démarche.

À travers l'exploitation de ces œuvres et ces divers supports, nous visons à mettre en valeur le travail des artistes sur le corps et la voix considérés comme pré-textes, ou plus précisément comme des espaces d'expérimentations non hiérarchisantes. Les principales sources secondaires sur lesquelles nous nous sommes appuyés pour nous orienter dans ce travail, en plus des interviews, chroniques, rapports de scènes et divers articles académiques, sont, en ce qui concerne Kathy Acker quatre recueils d'articles. Le premier de ces ouvrages, *Devouring Institutions*, est une collection d'articles édités par Michael Hardin. Le recueil présente des concepts centraux aux œuvres de Acker qui sont abordés suivant des théories précises qui ouvrent par conséquent vers une approche kaléidoscopique et discursive. La folie est ainsi abordée suivant des lignes de théories post-structuraliste et féministe (Judith Butler et Michel Foucault) pour souligner son potentiel créatif, et observer sa relation au pouvoir. Traitée depuis un angle plus psychanalytique, elle permet de jeter une nouvelle lumière sur le sujet mais également sur la notion de désir, centrale à l'écriture que nous qualifierons d'ackérienne. La théorie de l'abject de Julia Kristeva, ou encore de jouissance de Roland Barthes complètent les voyages théoriques de Acker sur le sujet entre plaisir, désir et répulsion. Le corps, autre élément central chez Acker, devient dynamique à travers l'observation comparative des théories de Georges Bataille (corps transgressif), de Michel Foucault (pouvoir institutionnel) et de Frederic Jameson (corps et propriété dans les sociétés néolibérales). Rêve et piraterie, répétition et différences (poussées à leur paroxysme par la pratique du plagiat) constituent des mises en pratique de stratégies de résistance et d'émancipation dans un monde post-industriel à travers notamment l'exploration de mythes. Cet ouvrage joue un rôle important d'introduction à l'écriture de Kathy Acker, comme l'indique Michael Hardin en introduction lorsqu'il décrit le dessein de la collection : « [...] the essays being merely thirteen ways of looking at one of the most innovative, controversial, and difficult of American writers » (x). Dans *Kathy Acker and Transnationalism*, un recueil d'articles édité par Polina Mackay et Kathryn Nicol, les auteurs articulent leur pensée autour du concept d'« Empire », thème central à l'écriture de Kathy Acker. Les articles offrent une approche théorique qui se veut globale et transnationale. À travers les thèmes du capitalisme, du colonialisme ils mettent en lumière des réseaux d'inter-connection entre l'identité, l'espace, le pouvoir pour faire apparaître des forces de domination. Ils illustrent ainsi la

dynamique conflictuelle à l'œuvre chez Acker comme le soulignent Polina Mackay et Kathryn Nicol « Her [Acker's] fictions negotiate between the position of the global and the local, and crucially deconstruct the possibility of a global perspective, either as a mode of domination or a site of resistance » (6). Démantèlement de systèmes de domination et exploration de stratégies de résistance constituent ainsi les feuilles de route de ce travail. Le troisième recueil de référence étend le réseau spacial à l'affectif. Il matérialise l'impact de l'art de Acker dont l'écho continue de résonner dans les écrits des artistes, des philosophes, et écrivains contributeurs qui étaient pour bon nombre proches de l'auteure. Édité par trois de ses amis (qui sont également à l'origine de l'événement de 2002), le recueil est la trace écrite de huit des performances et lectures tenues lors de la conférence *Lust for Life*⁹⁸. Présentant un mélange de fiction, de théorie et de souvenirs, le recueil a pour dessein de faire vivre les textes de Kathy Acker, comme l'expérience de ses textes. Chaque texte présente ainsi expérimentations et illustrations personnelles des techniques de l'écrivaine. Ils offrent un panorama de la théorie de la réception en pratique puisque chaque auteur livre sa lecture des textes de Acker d'une façon qui est à la fois critique et créatrice. Le recueil dépasse le simple hommage à l'art de l'écrivaine. En effet, en offrant des angles d'approche et des itinéraires d'exploration nouveaux, ces textes permettent de rendre accessible l'écriture ackérienne à un public toujours plus grand et de multiplier les cadres théoriques et critiques. Nous le considérons finalement comme la manifestation de l'inter-connectivité du personnel et du politique. Enfin, nous ajoutons à ces recueils l'ouvrage *Learning for Revolution* de Spencer Dew dans lequel l'auteur s'attache à présenter ce qu'il qualifie « The Practical, Pedagogical Work of Kathy Acker ». Contrairement à la conception de Kathy Acker comme une écrivaine difficile, voire impénétrable, ésotérique et élitiste, Spencer Dew présente une analyse complète du didactisme de Acker. Identité, mythe, rêve, imaginaire, plagiat, pouvoir : il reprend les thèmes centraux de Acker et montre comment ils servent l'auteure dans son approche révolutionnaire de critique, de résistance et d'émancipation.

En ce qui concerne Diamanda Galás les références secondaires qui ont été essentielles à notre réflexion affichent, à première vue au moins, plus de spécificité disciplinaire. La thèse de Steven Alan Wilson, par exemple, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, And Merzbow: A*

⁹⁸ Ce recueil regroupe des communications prononcées lors du *Lust for life Symposium*, organisé les 7 et 8 novembre 2002 par Amy Scholder, Avital Ronell, Carla Harryman et Marvin J. Taylor autour des fonds de la *Fales Library and Special Collections* (de laquelle Martin J. Taylor est le directeur), à l'université de New York.

Hermeneutic Approach to Expressive Noise est le fruit d'une approche spécifiquement musicologique. Pourtant il prévient son lecteur dès le début de son travail qu'il vise à définir de nouveaux outils d'analyse pour appréhender la musique radicale du XX^e et début du XXI^e et que, pour se faire, il doit faire appel à des théories issues d'autres disciplines : « I propose a multifaceted, multi-perspectival approach », indique-t-il ainsi dans son introduction (2). Philosophie (Paul Ricœur) et psychanalyse (Jacques Lacan) sont donc centrales à son analyse, déplaçant son travail dans la sphère du trans-disciplinaire. Pour poursuivre une analyse musicologique des travaux de Galás, nous avons suivi Susan McClary dans sa réflexion sur les dimensions politiques et sexuelles de la voix et de la performance, par l'intermédiaire notamment de la folie. Dans *Feminine Ending*, Susan McClary montre comment Galás s'empare des stéréotypes qui lient les femmes à des états de perte de contrôle (tels que la rage, la passion ou la folie) pour les transformer en une critique radicale de l'idéologie qui est à l'origine de ces stéréotypes (le chapitre consacré à Galás s'intitule « Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen »). Les questions de pouvoir et de représentation sont ainsi abordées à travers non seulement la pensée critique féministe, mais également les champs de l'anthropologie, de la sociologie et des études culturelles. Dans *Listening Subjects, Music, Psychoanalysis and Culture*, David Schwarz met en œuvre des techniques psychanalytiques pour sonder les expériences viscérales de l'auditeur. Ses analyses d'œuvres de Galás lui permettent de révéler que les performances de l'artiste provoquent chez ses auditeurs des réactions antagonistes mais néanmoins simultanées : la terreur et l'émerveillement, l'abjection et la fureur, le plaisir et le malaise. Catherine Mavrikakis revient, quant à elle, sur le caractère archaïque des œuvres de Galás. Lors de sa communication intitulée « Diamanda Galás en Tirésias choreute : la cécité du chœur dans le chant des morts », l'auteure canadienne propose une étude littéraire de la tragédie mise en scène par Galás dans sa performance de l'indicible. Elle s'appuie autant sur les codes du théâtre antique que sur les rites grecs et les épisodes génocidaires pour explorer une « nécro-politique » de la vengeance, une ordre archaïque du pathos humain. La rage de la famille en deuil, sur scène et dans l'histoire se cristallise ainsi dans les voix des femmes, dans la terreur féminine abjecte, pétrifiant par voix et vue. Catherine Mavrikakis montre ainsi comment la vengeance et les malédictions féminines, en appelant à la vengeance contre la loi amènent un désordre de la cité qui doit être entendu. Sociologie, psychologie, littérature rejoignent une approche philosophique grâce à la réflexion de Giorgio Agamben (*Ce qui reste d'Auschwitz*) sur le témoin et l'articulation de l'indicible. Revenant à une dynamique entre psychanalyse et

musicologie, Freya Jarman-Ivens a permis d'orienter notre réflexion sur la « voix monstrueuse », ouvrant ainsi un espace d'exploration queer. En effet, dans *Queer Voices, Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, l'auteure montre, dans un chapitre consacré à Diamanda Galás (« Diamanda Galás: One Long Mad Scene »), comment l'utilisation monstrueuse de sa voix permet à l'artiste de remettre radicalement en question non seulement les catégories mais la notion même de catégorisation. De telles observations nous ont poussés à nous pencher sur les analyses de Julia Meier sur l'intermédialité chez Diamanda Galás présentées dans son article « Diamanda Galás, Defining the Space in Between ». Dans son texte, Julia Meier aborde l'intermédialité comme un espace entre, annoncé par Gilles Deleuze et Félix Guattari (dans *Mille Plateaux*), un espace possible de création originale. Dépassant les notions critiques de fragmentation et de porosité, nous avons pu aborder les stratégies constructives et les possibilités créatrices d'un langage nouveau chez Diamanda Galás.

Nous pouvons voir apparaître, à partir de la variété des œuvres secondaires, qu'une odyssee à travers les œuvres de Galás et Acker appelle la confection d'une carte théorique qui déborde de tous les cadres uniques et définis et qui doit être, non plus simplement pluridisciplinaire, ou même interdisciplinaire, mais « trans-disciplinaire⁹⁹ ». Ce système de repérage, s'il nous offre tout de même une forme de cadre théorique sur lequel appuyer nos observations, reste néanmoins cohérent avec l'approche expérimentale. En effet cette approche permet de refléter la mise en pratique dynamique par Acker et Galás des pensées modernistes et post-structuralistes mais également d'une pensée dite archaïque. Ainsi, à travers le corps et la voix utilisés comme des espaces expérimentaux radicaux, les artistes offrent une réflexion sur le savoir, sur le pouvoir, sur le contrôle et la liberté, en d'autres termes sur le sujet, le langage et les représentations sans se laisser pour autant limiter par une philosophie unique. Si cadre il y a, il se veut essentiellement discursif, donc élastique et mouvant.

⁹⁹ Nous justifions ce choix de transdisciplinarité par le fait que plutôt que de se limiter à une collection de disciplines, pensées théoriques et thèmes sous-entendus par l'approche pluridisciplinaire, ce terme indique, à la manière de l'interdisciplinarité, une dynamique d'interactivité, de dialogue mise en place entre les différentes disciplines. Cependant, à la différence de l'interdisciplinarité ou de la pluridisciplinarité qui débordent les disciplines mais restent cependant inscrites dans la recherche disciplinaire, la transdisciplinarité surpasse toute limite, définition ou approche de discipline. Comme le préfixe « trans- » l'indique, la transdisciplinarité concerne ce qui est à la fois entre les disciplines, à travers les différentes disciplines et au-delà de toute discipline.

En ce qui concerne l'étude du sujet et du pouvoir, nous nous sommes appuyés essentiellement sur la psychanalyse et la pensée post-structuraliste. Ainsi, *Pouvoirs de l'Horreur* de Julia Kristeva nous a permis d'observer les concepts de sujet, d'objet et d'abject et la mise en scène des dynamiques entre ces pôles dans les œuvres de Galás et de Acker. Les textes de Deleuze et Guattari (*L'Anti-Œdipe* et *Mille plateaux* c'est-à-dire les deux volumes de *Capitalisme et schizophrénie*) et de Foucault (*Histoire de la folie à l'âge classique*) ont dévoilé des systèmes idéologiques et articulé des critiques que Galás et Acker mettent en scène dans leurs performances. Les ouvrages d'Hannah Arendt (*On Violence*), de René Girard (*La Violence et le sacré* et *Le Bouc émissaire*) et de Giorgio Agamben (*Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*), nous ont permis d'alimenter une réflexion sur l'altérité et la violence, largement reprise par Judith Butler dans ses études sur le genre et sur la vulnérabilité. Tous trois ont également concouru à engager une analyse du discours en termes de domination et d'oppression. Cependant, nous allons voir que Galás et Acker ne se contentent pas de mettre en évidence ces stratégies de contrôle et de domination mais qu'elles théâtralissent une contre-offensive, substituant à la théorie la performance. Les textes et expérimentations portant sur l'écriture et le langage des féministes comme Hélène Cixous (*Le Rire de la Méduse*), Luce Irigaray (*Ce sexe qui n'en est pas un*), Monique Wittig (*Les Guérillères*) qui se concentrent sur le débordement de l'écriture féminine, et l'excès de la jouissance nous sera alors tout aussi crucial que les œuvres d'Antonin Artaud (*Théâtre de la cruauté*) dans la recherche d'une émancipation du langage. Nos choix se sont arrêtés sur ces auteurs en particulier car nous les considérons comme les théoriciens d'une poétique subversive révolutionnaire : chacun montre, à travers ses stratégies d'écriture et/ou de performance, comment assurer ou renforcer le pouvoir subversif du texte. Nous envisagerons ainsi les œuvres de Acker et Galás comme des actes politiques de rébellion et d'émancipation : des œuvres révolutionnaires et libératrices. Afin de briser une conception fragmentaire de cette révolte en l'inscrivant dans une tradition de résistance, nous inviterons avec les artistes, et ce de façon ponctuelle, des personnages de mythes et monstres tels que la Méduse, Médée, les Sirènes ou Antigone.

Des observations qui précèdent découlent un certain nombre de questions fondamentales que nous nous sommes posées au fil de nos recherches : Dans quelle mesure le corps et la voix peuvent-ils être considérés comme des atouts de pouvoir ? Quels peuvent être leur pouvoir d'objection ? À quoi ces artistes objectent-elles précisément ? Comment le choix de représentations abjectes radicales

peut-il dépasser l'effet de choc et de répulsion pour fonctionner comme élément perturbateur dissident facteur de progrès ? En quoi le radicalisme expérimental qui caractérise les travaux de Galás et de Acker peut-il, malgré la terreur ou l'incompréhension qu'il inspire à une grande majorité, toucher les individus ? De façon plus large, nous nous sommes demandés comment l'art peut-il être un espace de prise de pouvoir en tant que contre-pouvoir ? En d'autres termes, comment peut-il exister au-delà de son rôle de provocateur, sa position de confrontation ? Nous espérons, à travers ce travail, offrir des éléments de réponses à ces diverses interrogations. Nous pouvons par conséquent décrire l'objectif central de ce projet comme l'analyse des stratégies d'individualisation, de résistance et de subversion mises en œuvre par Kathy Acker et Diamanda Galás dans leurs productions. Il s'agit tout d'abord d'observer comment elles révèlent, explorent et déconstruisent les dynamiques de pouvoir pour dévoiler les techniques de contrôle et de domination qui s'y trouvent et dénoncer un abus de pouvoir. Nous verrons de plus comment, bravant les tabous genrés et sexuels, les techniques mises en œuvres par Galás et Acker favorisent une affirmation du sujet, c'est-à-dire qu'elles constituent une force importante d'*empowerment*. De façon plus générale, nous tenterons de répondre à la question : « Comment, à travers l'art, défier et remettre en question, de façon radicale, les structures basées sur la hiérarchie et l'oppression et proposer des alternatives sans que celles-ci n'aboutissent à une nouvelle forme d'autorité, de domination? ». Nous ne nierons pas que la fin du monde annoncée en début d'introduction et les visions apocalyptiques qu'évoquent Kathy Acker et Diamanda Galás seraient a priori plus susceptibles d'entraîner des états de dépression ou d'abandon que de favoriser prise de pouvoir ou rébellion. Cependant, ne pourrions-nous pas aussi lire dans cette expression le désir des artistes de sonner le glas d'un monde de domination ?

- Première partie -

À CORPS ET À CRIS : EXPÉRIMENTATIONS RADICALES

Préambule : « La Voix viscérale¹⁰⁰ »

La voix est au cœur des travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker : elle s'articule, se décline et résonne au sein de l'intégralité de leurs corpus. Plus clameur que murmure, entre colère et catharsis, son pouvoir est indéniable. Qu'elle soit « performée » devant un public, enregistrée lors de concerts, de lectures publiques, en studio ou encore qu'elle apparaisse sous sa forme écrite¹⁰¹, on ne peut échapper à ses formes singulières. Ces voix, souvent considérées violentes, sont volontiers qualifiées de viscérales¹⁰² tant leur impact sur l'anatomie propre de l'auditoire est profond. En effet, la récurrence du terme même de « visceral » dans les descriptions des travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker est notoire : Rosie Clarke parle de « Galás' mannered, visceral performance » au sujet du concert du 2 mai 2009 au Brighton Dome ; Mark Ambrose Harris (notons qu'il a choisi d'intituler son texte : « Diamanda Galás - Love is a Ballad that Eviscerate »), dans sa chronique du spectacle de Diamanda Galás *Valentine's Day Massacre* à The Kitchen, en 2006, souligne que : « There is something in her voice that punctures the flesh, the ears, the heart, in order to get at something visceral ». Kathy Acker est, quant à elle, qualifiée par MIT Press de « mistress of gut-level fiction-making » (dont nous proposerons la traduction : « maîtresse créatrice de fiction viscérale ») dans leur présentation de *Hannibal Lecter, My Father*. David Banash confirme cette dernière affirmation : « Kathy Acker's punk collage novels are visceral » (150). Martina Sciolino,

¹⁰⁰ L'association de ces deux termes est cruciale pour aborder la première partie puisqu'elle permet de faire apparaître d'emblée la dynamique complexe entre corps et voix. Ce titre est emprunté à un article de Bonenfant, « The Visceral Voice ».

¹⁰¹ Nous reviendrons plus tard sur ce concept de « voix écrite » qui peut, à première lecture, sembler paradoxal. Notons simplement ici que Michel Leiris a ébauché le sujet dans son ouvrage *A Cor et à cri* en établissant un parallèle dénué de toute hiérarchisation entre les deux « formes » de voix dans une métaphore de la réception. L'auditeur, le spectateur et, par extension, le lecteur deviennent « la cible vers quoi votre voix orale ou écrite s'élance en flèche » (105). La voix-flèche (orale ou écrite) peut manquer, ou transpercer en plein cœur le récepteur. La voix, sous ces deux formes, se caractérise ainsi par un pouvoir d'impact égal.

¹⁰² Nous considérons ici l'aspect viscéral dans la production, c'est-à-dire dans la voix de l'artiste qui semble provenir directement et sans médiation des profondeurs de son être, mais également dans la réception de celle-ci. L'impact de l'art sur le corps est abordé par de nombreux artistes au XX^e siècle, explorant la dislocation du sujet cartésien tel que le reconnaissent encore les débuts de l'époque moderne. On pense alors à Carolee Schneemann qui décrit dans ses notes personnelles datées de 1963 comment « all faculties simultaneously-apprehensions are called forth in wild juxtaposition. [...] a visceral necessity drawn by the senses to the fingers of the eye ». Le peintre britannique Francis Bacon revient, lui aussi, sur le potentiel pouvoir viscéral de l'art qui ne se subordonne pas exclusivement à l'intellect mais demeure dans le domaine de l'instinctif et du physiologique : « some paint comes across directly onto the nervous system » (Sylvester, 18) alors qu'en littérature Julia Kristeva choisit de s'appuyer sur des textes de Ferdinand Céline dans *Le Pouvoir de l'horreur* pour parler du pouvoir organique du style : « the making flesh of the "Word" » (Jones, 2000, 15), liant langage, biologie et perception. David Houston Jones explique : « the direct transmission of a stylistic trace or rhythm to the reader's body, a visceral transaction with somewhat demonic overtones, replaces the translation of a psychic or spiritual essence into language » (15). Notons enfin qu'en matière de chant, les réactions anatomiques du public sont plus communément décrites comme épidermiques ou cardiaques qu'abdominales. Nous nous pencherons sur ce choix anatomique dans le point 2.4. du chapitre dédié au corps.

décrivant elle aussi le travail de Kathy Acker, explique cet aspect viscéral de la voix par son expression directe et organique. Sa description dramatise l'impact à la fois physiologique et psychologique de la voix dans l'éruption des sensations et sentiments qu'elle cause : « [the] expression of raw, visceral, emotional voice » (437). La lecture de chroniques de disques et de livres, comme des rapports de scènes rédigés par les commentateurs et critiques permet ainsi rapidement de remarquer une certaine unanimité quant à cette relation organique entre voix et corps dans les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker.

Comme l'ensemble des remarques précédentes l'esquisse, cette relation se situe autant au niveau de l'expression que de la réception. En effet, si les voix de Kathy Acker¹⁰³, tout comme celles de Diamanda Galás¹⁰⁴ semblent provenir directement du plus profond d'elles-mêmes, elles affectent également les spectateurs ou, suivant l'occurrence, leurs auditeurs dans tous leurs sens. Elles assiègent les corps, en prennent possession. Notons que les commentateurs ne s'arrêtent pas, comme il est généralement coutume, à de simples réactions épidermiques (de frissons ou de chair de poule) mais s'appliquent à décrire des plongées abyssales. Simon Reynolds va d'ailleurs jusqu'à lier les deux phénomènes de réactions physiques dans sa description des performances vocales de Diamanda Galás : « the hair-raising, marrow-curdling vocal acrobatics of Diamanda Galás » (2011, 165). La lecture de ces carnets de bord d'aventures intérieures nous plongent dans les profondeurs des organes, à travers artères, muscles et tissus. Elles poursuivent leur course le long des terminaisons nerveuses jusque dans les viscères : ce sont de véritables fouilles internes qui sont

¹⁰³ La voix est un élément de tension dans les travaux de Acker, sur le plan autant de la narratologie que sur celui de la performance : d'une part, comme nous allons le voir, elle « joue » avec diverses voix dans les enregistrements qu'elle a réalisés, en modifiant sa diction et en ayant recours à des effets d'écho ou de distorsion. D'autre part, sur un plan strictement littéraire, elle se défend d'avoir une voix et condamne la recherche de sa voix (voie) -et d'une identité personnelle et fixe- comme une idéologie patriarcale, comme elle l'explique dans *Bodies of Work* : « For a while, back in my early days of writing, I looked for a voice, a self. I placed "true" autobiography next to "false" autobiography. I learned two things. First, in fiction, there is no "true" or "false" in social-realist terms. Fiction is "true" or real when it makes. Second, if there is a self, it isn't Hegel's subject or the centralized phallic I/eye. If there is a self, it's probably the world. All is real » (10). Elle préfère ainsi parler en plusieurs voix, comme l'attestent ses personnages à l'identité mouvante : « the many voices of the decentered protagonists who change gender or identity at the drop of a hat » (Hume, 486). Kathryn Hume repère toutefois une voix récurrente dans les travaux (de fiction ou non) de Acker : « If scores of voices speak out in a dozen novels, [...] then a coherent and recurrent, if not constant voice emerges » (486). Nous aborderons ce dernier point dans la section 1.3 de la première partie.

¹⁰⁴ Il est également important de souligner la pluralité d'usages de la voix de Galás. Cette pluralité est due, d'une part à l'étendue de ses capacités vocales et la variété de son répertoire, et d'autre part aux effets qu'elle utilise pour modifier ou altérer sa voix. Si la voix de Diamanda Galás est très particulière et fort reconnaissable, elle n'en est pas moins polymorphe, ou plus précisément polyphonique. La chronique de l'album *Guilty Guilty Guilty* par Corvus dans le magazine en ligne consacré au *metal* (et au titre évocateur) *Rock'N'balls* va jusqu'à décrire une impression de dédoublement (ou une démultiplication) de la personnalité inscrite dans la voix : « l'artiste américaine reprend également "O Death" de Ralph Stanley, où la schizophrénie vocale se veut totale : tantôt sombre, souvent écorchée, on a du mal à croire qu'une seule personne chante, tellement Galás nous emmène sur de larges palettes vocales ».

détaillées. En effet, dans son introduction à *The Shit of God*, Clive Barker décrit ce pouvoir pénétrant de la voix de Galás sur son public qui n'a d'autre choix que de s'abandonner :

Anyone who has heard her sing, especially live, knows how extraordinary it is to share that unburdening; how her voice -one moment serpentine, the next a juggernaut- carries her audience on a journey into primal regions, where intellectual analysis and even aesthetic judgement become redundant. All you can do is listen and feel. (ii)

John Gill souligne également le pouvoir sensuel de la voix de Galás, aussi irrésistible qu'irrésistible, reprenant l'idée de ce caractère unique : « there is no other voice in rock, jazz or the avant-garde with her violence, consuming passion and pure elemental force » (cité par Leslie Deere). Les images employées ici par les auteurs inscrivent la voix dans un registre passionnel et animal. La voix opère alors au-delà de la raison et marque le retour à un idéal originel, à ce qui pourrait être communément qualifié de « source de l'être ». Elle se situe dans le ressenti à l'état pur et brut, du côté de l'instinct, dans la violence d'un essentiel physique, nu et cru, au-delà du langage, hors de l'ordre symbolique. Cette conception se retrouve également évoquée dans une chronique d'Antony Hegarty¹⁰⁵, chanteur transgenre du groupe américain Antony and The Johnsons. En effet, elle aborde de la même manière cette descente au plus profond de soi : mouvement incontrôlable, c'est ce transport, ce retour à un état élémentaire qu'elle retient de sa propre expérience de la voix de l'artiste. Diamanda Galás se produisait alors en public dans une petite salle de concert new-yorkaise. La voix de Diamanda Galás devient lames tranchantes qui le traversent et vont jusqu'à lui extirper les entrailles, avant de se faire lames, de fond cette fois, et marées :

I remember feeling like she had ripped my guts out and driven knives through my body with her voice. I was left quaking. I had never experienced the voice so physically -it was undeniable and utterly arresting. It's like a tidal wave moving through you. She harnesses tremendous power and delivers it through her voice¹⁰⁶.

¹⁰⁵ L'artiste a depuis changé d'identité et se fait à présent appeler Anohni comme elle l'explique lors d'une interview accordée à Rosa et Ricardo : « Anohni is the name I have been using in my private life for several years. I felt like sharing it professionally for this project. "Antony and the Johnsons" still exists as a band name, but I will be using Anohni most likely from now on on a personal level ». Nous utiliserons par conséquent « Anohni » et le genre féminin pour toute référence à l'artiste.

¹⁰⁶ Anohni relate son expérience lors d'une performance de Galás à MEAT dans le Meatpacking District, le 15 août 1992. Il s'agissait d'une collaboration avec l'artiste et co-activiste Aldo Hernandez. La chronique est en ligne sur le site officiel de Diamanda Galás, dans une page consacrée aux citations choisies sur les albums et performances de l'artiste. L'intensité de la voix ou plus précisément son impact sur le corps reviennent fréquemment dans les propos des artistes et chroniqueurs : « the voice [...] took me so many unexpected places », avoue Will Oldman ; « *The Singer* [...] just rips your heart out », s'exclame PEACHES ; alors que Joe Gore évoque un pouvoir vocal se gravant dans l'épiderme : « [...] the extraordinary throat of avant-diva Galás [...] she emits scaring screams ».

Anohni se retrouve, ouverte, dans une scène qui rappelle une curée. Livrée à la lame, elle est disséquée et vidée de ses organes comme de son sang. Elle se voit, pour confirmer le terme employé par Mark Ambrose, éviscérée. Pourtant, malgré ce sentiment de dépossession, elle est également revigorée par cette voix à la force océanique. La voix devient métaphore. Après les armes, elle se métamorphose en liquides : courants montants et descendants, entre sang et marée. Elle blesse, déchire au risque de tuer mais, à l'image de la mer, elle régénère également. Elle emporte tout autant qu'elle délie et délivre. Difficile alors de distinguer la douleur du plaisir causés par une telle violence. Anohni se situe entre deux pôles opposés puisqu'elle hésite entre abandon et *empowerment*¹⁰⁷. La comparaison de la voix de Galás aux forces naturelles, menant l'auditeur à hésiter entre les deux états précités, apparaît fréquemment dans les articles et essais. Ainsi, Christos Tsiamis affirme en ouverture de son texte : « Diamanda Galás' voice hits you with the unmitigated impact of a natural phenomenon » (1). Il précise plus tard que son « cri » emporte l'auditeur tel un tsunami (3). Cette force vocale est comparée à la sauvagerie des éléments déchaînés (voire celle de catastrophes naturelles), rappelant à l'individu son impuissance à résister.

L'auteure compositrice britannique Polly Jean Harvey insiste également sur le pouvoir que cette voix opère sur l'auditeur, mais elle souligne, pour sa part, le malaise qu'une telle voix peut causer : « She makes you feel nauseous or horrified or ridiculous just by her voice. I think that's an incredible power » (Reynolds et Press, 1994, 5). La voix est dotée d'une puissance envoûtante, de pouvoirs quasiment magiques qui enchantent et manipulent ou peuvent toucher : « Diamanda Galás, the avant-garde demon-diva who is closer to a sorceress or shaman than Maria Calas », déclare Simon Reynolds (2011, 165). Au-delà des accusations superficielles et infondées de satanisme, nous verrons comment Galás évoque par son chant des pouvoirs vocaux archaïques. En effet, elle adopte le rôle médiateur du mirologue (du grec *moira* : destin, mort et *logos* : discours) des Pleureuses entre le monde des vivants et celui des morts et fait sienne leur célébration de l'esthétique et de la fonction du *pónos* (douleur) comme nous le verrons dans la section suivante (1.2). Cependant, cet impact de la voix sur l'auditoire n'est pas uniquement cathartique. Il ne se limite pas à un rôle d'exutoire puisqu'il peut aisément se situer au-delà du supportable. Susan de Muth, dans son article

¹⁰⁷ *Empowerment* est ici à envisager sous un aspect psychologique, comme une prise de conscience de sa puissance, une appropriation ou réappropriation de son pouvoir favorisant une prise d'initiative et de contrôle individuels. Selon l'étude menée par Arlene Eisen, le phénomène d'*empowerment* permet à l'individu d'accroître ses compétences favorisant ainsi sa propre estime et la confiance en soi, lui permettant d'accéder à une plus grande autonomie. Donc, si Anohni s'abandonne aux forces surnaturelles de la voix de Galás, elles lui permettent en retour de puiser aussi une force qu'elle ne soupçonnait pas auparavant.

du 27 octobre 1994 pour *The Independent*, évoque à ce sujet la réaction de spectateurs lors de la performance de *Vena Cava* : « Galás succeeded in conveying the horror of Aids-associated dementia so convincingly that some members of her audiences experienced panic attacks and ran for the exit ». La source de l'épouvante n'est cependant pas forcément extérieure, la représentation (et la réalisation) d'une horreur qu'on ne peut plus longtemps endurer ; ces peurs paniques, ces crises d'angoisse peuvent également provenir de l'individu lui-même et de sa peur de perdre tout contrôle, de se laisser aller à un état démentiel et à la déraison. Michael Flanagan¹⁰⁸, ayant assisté lui-même aux violentes réactions d'angoisse ou de mouvement de fuite de certains de ses amis lors des spectacles de Diamanda Galás, leur fournit une explication dans le livret accompagnant le disque *Vena Cava* : « [...] for many of us these states of “dis-ease” hover over us like specters; in a way which makes them (for the modern mind) far more terrifying than any supernatural evil¹⁰⁹ ».

De même, les écrits ou performances de Acker peuvent provoquer chez le lecteur, ou l'auditeur, des réactions souvent violentes. Ils se sentent touchés dans leur intimité profonde et témoignent de sensations se situant à la limite du soutenable : « Reading her, I felt physically sick » avoue Jessica J. Anders, une étudiante, devant la caméra de Barbara Caspar, dans le documentaire dédié à l'artiste *Who's Afraid of Kathy Acker* (1'11"). La voix est chargée d'un caractère passionnel, sons et sens pouvant générer chez l'auditeur ou le lecteur une sorte de vertige, une sensation de nausée (on se situe alors non loin du sentiment de malaise relaté par Polly Jean Harvey au sujet de la voix de Diamanda Galás). Catherine Rock va plus loin décrivant des effets portant bien au-delà du simple malaise, lorsqu'elle qualifie la lecture de certains textes de Kathy Acker de « traumatique » (205). Elle détaille les tactiques littéraires à l'origine de cette confusion chez le lecteur et des troubles généraux qui en résultent : sa perte de repères, son insupportable confusion. Elle écrit : « Acker's audacious use of both other texts and biographical data about other writers leads to an intellectually disorienting and emotionally disturbing experience » (296). Les témoignages des lecteurs et lectrices (dont les interviews des étudiantes en ouverture de *Who's Afraid of Kathy Acker* sont le reflet) vont, quant à eux, d'une désorientation totale à la description d'un profond dégoût (voir la

¹⁰⁸ Michael Flanagan est écrivain et ancien président et archiviste de DAIR (Documentation of Aids Issues and Research). Il est l'assistant de recherche de Diamanda Galás depuis 1987, ou plus exactement le « Minister of Information for Intravenous Sound Operations », tel qu'il est qualifié sur la pochette de l'album *Vena Cava*.

¹⁰⁹ Nous nous pencherons sur ces phénomènes dans le point consacré à la réception dans le deuxième chapitre de cette première partie (« Art à fleur de peau... et de viscères ») à partir de chroniques et rapports de scènes dans lesquels les auditeurs ou spectateurs font part du malaise causé par l'art de Galás et de celui de Acker.

réaction de Jessica J. Anders), entraînant une réaction extrême et physique aux mots mais surtout, à travers eux, à la voix. Cependant, ces témoignages peuvent au contraire porter le sceau du respect, de l'admiration (« I like and admire how she delved into the darker side of being human [...] », explique Laura Hughes, 0'56"-1'03"), ou exprimer la reconnaissance (« I gained a lot from reading it. I kind of think I learned a lot about myself, some things I wanted to know and some things I did », avoue Halley Hege, 1'24"-1'31"). Un transport, un mouvement organique semble en tout cas mise en place par l'artiste et la lecture est poursuivie. Quelle que soit la sensation provoquée, l'audience paraît en quelque sorte subjuguée par l'engagement physique qu'exige une telle expérience. La répulsion éprouvée ne saurait laisser envisager, semble-t-il, aucune échappatoire, tant cet écœurement, ce voyage à la limite du soutenable, sont étrangement fascinants, qu'ils soient liés au contenu narratif ou aux projections effectuées par le lecteur (voir le témoignage de Halley Hege). Dotée d'un indéniable pouvoir de séduction dans son abjection, cette étrangeté provoque une certaine attirance, un désir voyeur (voir *Exquisite Repulsion*, le préambule à la deuxième partie).

La puissance, l'assurance, et l'autorité contenues dans le timbre grave de la voix de Kathy Acker concourent à l'effet de fascination dont il est question ci-dessus, et ce dès ses premiers mots sur l'enregistrement de « President Bush », le morceau d'ouverture de *Redoing Childhood*. L'auditeur est ainsi immédiatement saisi. Quelques notes d'introduction traînantes, jouées en boucle, forment des nappes qui se voient vite hantées par un harmonica. La voix résonne alors dans ce vide inquiétant et sombre et appelle à la confiance : « I want to tell you about my childhood ». Toutefois, cette invitation à une écoute recueillie s'accompagne d'un avertissement ou plus précisément d'une promesse d'intégrité artistique et esthétique surpassant toute quête de reconnaissance ou d'exactitude absolue. Dans ces deux premières phrases, Kathy Acker nous expose son manifeste d'écriture : « Nothing will prevent me, not a close attention nor the desire to be exact, from writing and speaking words that sing¹¹⁰ ». Acker ne se laissera intimider ni par le jugement, ni par la peur de l'échec. Rien ne pourra faire entrave à sa voix, à la musicalité de l'entreprise ; rien ne pourra faire taire ni sa lecture, ni son écriture. La rectitude historique, la véracité biographique ne constituent plus des critères de validité littéraire. Acker peut alors débiter

¹¹⁰ Introduction du premier extrait de *Redoing Childhood*, sorti sur le label américain Kill Rock Stars. Il s'agit d'un album de *spoken word* dans lequel elle interprète des extraits de son roman *My Mother*. Cette citation de Kathy Acker expose l'urgence du désir d'écrire, sans compromis, loin d'un idéal naturaliste. De plus, le « chant des mots écrits » évoqué ici permet d'ores et déjà d'envisager une ébauche d'une « oralité écrite » dans le sens des « syllabes animées » chères à Antonin Artaud : « [...] les mots pour Artaud redeviennent peu à peu vivants, matière sonore et visuelle » (Grossman, 2006, 74).

son récit autobiographique fictif par une référence à un personnage historique : « my childhood began with President Bush ». L'auditeur pénètre dans un récit aux genres (tant sexuels que littéraires) perméables dans lequel la voix de Acker alterne un je-narrateur et un je-President Bush¹¹¹. La résonance est appuyée par des effets d'écho et de dédoublement, durant lesquels le président dicte la démarche à suivre le jour de sa mort. Il décrit la décomposition de son propre corps, suggérant une décomposition parallèle des États-Unis d'Amérique (il annonce meurtres, cannibalisme, décapitations, famine) sombrant dans l'illettrisme, la violence et le totalitarisme destructeurs. Les voix s'aggravent et s'assombrissent pour aboutir à un dédoublement total des sujets. Une voix se détache, correspondant à l'apparition de la voix de l'Autorité suprême, une entité sonore désincarnée. Cette autorité ne saurait être discutée et ne peut être défiée (« I, this country's supreme dictator [...] otherwise as only I, I the everlasting, ever-blasting president in all other names »). Finalement, la voix de Acker-narrateur se distingue à nouveau pour conclure, révélant la dimension politique derrière la présentation autobiographique : « I want to describe the beginning of this world, this world of Bush ». L'auditeur est alors enfermé corps et voix avec Kathy Acker, par un « us » final et englobant, dans une position accablante et opprimante : tous sont prisonniers et réduits au silence dans un monde totalitaire que Acker décrit en ces termes : « this world of Bush where for us, there is no language ». Le sujet se voit nié l'accès au langage : seul celui du pouvoir (c'est-à-dire la voix du dictateur qui assure son autorité au-delà de la disparition de son corps) réfléchi et aliénant (« I am talking about MYSELF », Acker-Bush conclut-il/elle) est valide. Néanmoins, la négation du langage entraîne-t-elle celle de la voix, celle du sujet lui-même ? Cette interrogation, qui trouve un écho retentissant dans les travaux de Diamanda Galás, révèle une tension entre voix et corps, mais également entre voix, langage, sujet et pouvoir. Ces dynamiques seront des fils d'exploration majeurs tout au long de la première étape de notre étude.

Par conséquent, grâce à leurs pouvoirs incantatoires, aussi obsédés qu'obsédants (à tel point qu'ils en deviennent inquiétants), les voix de Diamanda Galás et Kathy Acker pénètrent l'auditoire et font

¹¹¹ Kathy Acker parle de George Herbert Walker Bush (1989-1993) dans *My Mother*. Elle craignait que ses propos ne soient trop datés, puisque Bill Clinton (1993-2001) avait été élu entre l'enregistrement et le mixage de l'album, mais, comme le suggère le livret qui accompagne le CD, son choix de conserver le nom fut tout à fait éclairé. En effet, le disque finit par sortir en 1999, peu de temps avant l'élection de George Walker Bush (2001-2009).

preuve d'une indiscutable autorité¹¹². Or, si chacune de ces artistes emploie des médias différents (principalement chants et compositions pour Diamanda Galás, écriture et *spoken word* pour Kathy Acker), toutes deux se font écho non seulement dans la façon dont leurs publics peuvent réagir à leurs œuvres, mais également dans la radicalité d'expérimentation¹¹³ de leurs approches vocales, comme nous avons pu l'apprécier en introduction grâce aux critères élaborés par Wilson. Précisons que le terme « expérimental » est ici à entendre tel que John Cage le définissait : « The word “experimental” is apt, providing it is understood not as descriptive of an act to be later judged in terms of success or failure, but simply as an act the outcome of which is unknown » (13). Les démarches de Diamanda Galás et Kathy Acker illustrent parfaitement le propos de John Cage. Elles se livrent en effet à une exploration honnête et désinhibée qui se situe dans le processus plutôt que dans une réalisation finale, démarche qu'elles revendiquent (voir section 1.3). Acker et Galás sont ainsi libérées de l'angoisse du résultat. Cette exploration sans bornes permet de repenser la place de l'artiste et de la création, qui est déplacée de l'œuvre achevée vers le cheminement, vers un sujet mouvant, en construction constante. Cette expérimentation s'effectue au niveau des voix autant qu'au niveau des corps. Tout au long de ces deux premiers chapitres, nous allons voir comment les artistes mettent corps et voix en scène, ces deux éléments formant simultanément des espaces et des sujets de mise en scène expérimentale. Cette démarche entraîne le lecteur ou le spectateur dans cette exploration de l'inconnu, expérience qui peut paraître effrayante puisqu'elle nécessite une perte de repères et peut créer une réaction violente de rejet, comme certaines chroniques (voir 2.4), commentaires ou justification de censure¹¹⁴ peuvent en témoigner.

¹¹² Référence au filtre vocal dont se sert Laurie Anderson pour donner un ton plus grave à sa voix. Ce processus, qu'elle appelle « *Audio Drag* » faisant apparaître une entité vocale : *The Voice of Authority* (que Lou Reed avait surnommé Fenway Bergamot, comme l'indique dans son blog Miss Music Nerd en introduction de son interview de Laurie Anderson). En mettant ainsi en scène l'association commune entre autorité et masculinité, elle remet cette relation en question. De la même manière, Kathy Acker joue sur la profondeur de sa voix aggravée par un effet d'écho durant son simulacre de dialogue avec le président Bush, singeant ainsi une autorité qu'elle qualifie de dictatoriale.

¹¹³ Diamanda Galás a fait partie de la scène expérimentale californienne et adopte ce genre d'approche dans ses recherches et explorations vocales, corporelles et sonores comme nous allons le voir dans la section suivante. En ce qui concerne Kathy Acker, Matthew James Vechinski souligne l'aspect crucial du processus, élément clé de l'expérimentation : « Acker [...] privilege[s] the idea and activity that generates the work over the resulting art object (or text, in Acker's case) » dans son article « Kathy Acker as Conceptual Artist: *In Memoriam to Identity* and “Working Past Failure” ». L'expérimentation chez Acker se situe dans une démarche avant-gardiste, héritée des tactiques de l'Art Moderne : règne de l'expérimentation radicale et du détournement. Corps et voix y sont altérés, déconstruits. Elle emprunte à la pensée cubiste, Dada, au collage comme à la littérature moderne expérimentale (Gertrude Stein, *Tender Buttons*), à la littérature expérimentale contemporaine (principalement William Burroughs) ou aux théories postmodernes qu'elle met en pratique. Cette approche nous permet de souligner à nouveau le fait que Kathy Acker est non seulement une artiste radicale expérimentale mais qu'elle est aussi une artiste conceptuelle.

¹¹⁴ Le texte de décision du comité de censure concernant *Blood and Guts* conclut : « [...] this novel does not reach the level worthy to be of value to the pluralistic society. The protection of young people takes precedence over the dissemination of this work of art » (*Hannibal*, 148).

Expression, réception et expérimentation en relation avec le corps et la voix seront des concepts clés de la première partie de ce travail. Nous allons nous appliquer, en un premier chapitre, à décrire le concept de voix sous tous ses aspects (parlée, chantée, criée ou même tue) à travers la genèse du travail de Acker (1.3 principalement) et Galás (1.1 et 1.2) sur le sujet, afin de définir plus précisément leurs techniques expérimentales (1.2 et 1.5) et collaboratives (1.3). Ceci nous permettra de présenter leurs travaux en les situant dans un contexte historique et artistique ainsi que de les mettre en relation avec des courants ou contre-courants d'artistes et chercheurs expérimentant sur la voix (1.2 et 1.4). Nous nous pencherons ensuite sur la place et le traitement du corps dans leurs travaux plus spécifiquement dans le deuxième chapitre. Notons d'ores et déjà que le repérage d'un clivage clair entre voix et corps demeure utopique comme en témoigne la présence constante des deux éléments dans les pages suivantes ou des titres tels que « Intravenous Sound Operations » (le laboratoire expérimental de Diamanda Galás, ou plus précisément son bloc opératoire) ou « Against Ordinary language : the Language of the Body » (un article de Acker, publié dans *Bodies of Work*). Enfin, nous insistons bien sur le fait que si cette première partie s'attache particulièrement à faire apparaître les points de convergence entre les deux artistes et vise à proposer des articulations de leurs œuvres, leur singularité n'en est aucunement occultée.

Chapitre 1. Voix et expérimentation chez Diamanda Galás et Kathy Acker

1.1 Il était une voix... Diamanda Galás

Ce titre est inspiré de l'ouvrage de Jean-Michel Vives qui choisit de donner comme titre à son premier chapitre « Il était une voix ... Petit conte psychanalytique sur l'origine d'une voix ». Nous ne nous concentrerons néanmoins pas, dans cette section, sur l'aspect psychanalytique de la voix (que nous aborderons plus longuement dans la partie suivante) mais plutôt sur la genèse des travaux de Diamanda Galás sur la voix : ses pistes de recherches, réflexions et démarches expérimentales et théoriques bien sûr, mais également ses influences et aventures musicales personnelles. Plutôt que de nous baser sur un récit théorique et distant, nous proposons ainsi de dresser un portrait en chair et en voix de l'artiste, majoritairement en ses propres termes, par sa propre voix. En somme, ce petit conte (auto-)biographique nous permettra de mieux saisir le parcours artistique de Diamanda Galás.

Genèse d'une virtuose

L'artiste se qualifie de façon précise : « I think it's accurate to describe me as a "virtuoso" - or in such relatively neutral terms as a "composer virtuoso" » (Zurbrugg, 146). Elle insiste alors sur sa maîtrise technique autant de la performance que de celle de la composition. Afin d'apprécier pleinement la signification de ce choix de « virtuose » appliqué à son travail sur la voix, nous pouvons nous référer à la définition détaillée et très concrète qu'elle donne de sa démarche artistique dans son libretto :

A vocal-timbre mapping onto this mental diffraction requires a huge repertoire of vocal sound at one's disposal as well as a completely elastic vocal ability, which enables the rapid navigation through these timbral elements. This is certainly not a new idea, but the ABSOLUTE ACCURACY, the ABSOLUTE DETAILS I am referring to requires a virtuosity, a versatility with the instrument that has not yet been approached [les mots en majuscules sont d'elle] (*The Shit of God*, 3).

Elle expose ici les critères d'extrême élasticité, de coloris et de variation de la voix, qui doivent faire l'objet d'une maîtrise totale et d'une précision absolue dans la performance afin d'assurer à l'artiste une liberté complète en terme de timbre. Diamanda Galás est effectivement souvent

associée aux cantatrices d'opéra et largement considérée et respectée comme une virtuose hors pair. La *UCLA Newsroom* la présente comme : « Virtuoso vocalist [...] *Sine qua non* diva of darkness Diamanda Galás », alors qu'Emma Dors la qualifie de « Virtuoso of avant-garde » dans sa biographie en ligne intitulée « Diamanda Galás: The Dark Side of the New Music ». Ceci s'explique non seulement par l'amplitude vocalique couvrant plusieurs octaves¹¹⁵ dont elle est dotée, mais également parce qu'elle est capable d'une impressionnante maîtrise de son appareil vocal. Elle est enfin reconnue pour toujours pousser plus loin les limites de son expression et expérimentation, comme l'indique le compositeur Sergei Tcherepnin au début de son entretien avec Diamanda Galás : « Vocalist Diamanda Galás, a pioneer of extended vocal technique, continues to amaze and confound listeners ». Comme nous allons le voir dans cette section, l'immense panorama vocal de Galás, au même titre que sa maîtrise technique et technologique, servent la création de l'expression radicale d'un message au contenu tout aussi radical. Le style particulier des performances et compositions de l'artiste autant que les thématiques qu'elle aborde étant étroitement liés à son histoire personnelle, une approche de son travail à travers des éléments biographiques semble, nous tenons à le répéter, aussi éclairante que nécessaire.

Bien que Diamanda Galás soit à présent surtout reconnue pour ses expérimentations vocales, elle n'a pas débuté sa carrière artistique comme chanteuse, mais comme pianiste. Son père, multi-instrumentiste, bassiste et tromboniste dans un groupe de jazz, dirigeait également une chorale de gospel ; c'est donc lui qui l'a introduite au monde de la musique : « my father, my first teacher, who played bass, trombone, cello, flute, and bouzouki » (*The Quietus*, août 2012). Musicienne précoce et talentueuse, travailleuse déterminée et acharnée, Diamanda Galás se souvient des répétitions avec son père, piochant dans des styles de traditions musicales populaires diverses¹¹⁶, qu'elles soient américaines (à travers les reprises de standards de blues, de country ou de jazz), grecques ou plus

¹¹⁵ La plupart des documents rapportent une tessiture de 3 octaves et demi (certains vont jusqu'à 4) pour la voix de Diamanda Galás, pourtant ce qui reste particulièrement impressionnant chez elle est le passage abrupte et soudain et apparemment sans effort d'une octave à l'autre, comme d'un timbre perçant capable d'inspirer le malaise à un chant de Bel Canto. Nous verrons au fil de ce travail que rupture, superposition de voix et de timbres différents jouent un rôle prépondérant dans le travail de Galás.

¹¹⁶ Diamanda Galás revient sur ses influences musicales dans une interview pour *Pitchfork* avec Brandon Stosuy. Elle insiste alors sur l'importance des musiques traditionnelles (grecque, mexicaine, assyrienne, noir américaine), de la musique classique, comme de genres plus contemporains (jazz, rock), de l'improvisation comme de la musique et effets sonores de films.

largement méditerranéennes (l'influence de la musique byzantine, de l'Asie Mineure¹¹⁷ au Maghreb est notoire dans son travail). Elle raconte lors de son interview avec Edward Batchelder :

He'd take his bass out and I used to do gigs with him when I was 13, and I didn't have a book. We just went through four hours every night of every song from, I've said this before, from *On a Clear Day You Can See Forever* to *Kansas City*, to bam-bam-bam, to everything. I just had to recognize the changes, I couldn't stop in a middle of a song. I never thought about it. Then he'd do *Volare* and then he'd sing a Greek song.

Très jeune (c'est alors une adolescente de 14 ans), elle entre à l'orchestre symphonique de San Diego, en Californie, comme pianiste. Intellectuelle, érudite, elle devient ainsi rapidement experte aussi bien en musique classique qu'en jazz et en musique expérimentale. Si elle est surtout connue par le grand public pour ses interprétations de répertoires de blues et de jazz avec des titres tels que « Gloomy Sunday », « I Put a Spell on You », « Let my People Go » ou encore « Were You There When They Crucified my Lord? » ou pour celles de morceaux de la musique populaire internationale (Jacques Brel : « Fernand » et « La Chanson des Vieux Amants » ; « Tirana », de la chanteuse cubaine La Lupe ou Edith Piaf : « Heaven Have Mercy », par exemple), ou encore pour son album collaboratif aux influences plus rock¹¹⁸, Galás a prouvé être aussi à l'aise dans tous les genres musicaux. Lorsque Edward Batchelder lui demande de définir son style musical et ses influences en termes stricts de catégories, elle s'exclame, brisant en éclats ces limites artificielles : « Just like any real musician, I came up doing all music ». Cette remarque de Diamanda Galás souligne son insoumission et sa résistance : son art ne sera pas réduit à un style

¹¹⁷ Ces traditions étudiées par Diamanda Galás comprennent notamment le ghazal, le rébétiko et les amanedes. Le ghazal est une forme poétique d'origine persane que l'on retrouve également en Inde et en Asie Centrale. Les poèmes mis en musique se caractérisent essentiellement par des chants d'amour tenant en un seul couplet, souvent chantés sur un rythme syncopé. Le rébétiko est un style musical plus moderne, puisqu'il est apparu au Pirée, à Athènes, dans les années vingt. Ce style s'est surtout développé dans les banlieues populaires, lieux où se rencontrèrent les styles musicaux des émigrés provenant des îles grecques et les réfugiés d'Asie Mineure. Une autre version de rébétiko basée en Asie Mineure présente des chants langoureux caractérisés par leur longueur et leur lenteur, bien qu'ils puissent parfois n'être composés que de deux vers. Ils sont ponctués de « *aman, aman* », une interjection traditionnelle d'Asie Mineure associée à la douleur, au plaisir ou plus généralement à l'expression d'émotions intenses. L'influence de ces traditions, ainsi que celle du Mirologue, occupent une place cruciale dans les travaux de Galás, comme nous allons le voir de façon très transparente dans *Defixiones* et « *Tragouthia Apo To Aima Exoun Fonos (Song From The Blood of Those Murdered)* ». L'étude de morceaux moins directement adressés aux défunts montrera comment Galás utilise cette technique pour donner une voix aux victimes et aux parias.

¹¹⁸ *The Sporting Life*, album sorti en 1994. Il est né de la collaboration de Diamanda Galás avec le musicien britannique John Paul Jones. Jones est surtout connu pour avoir été à la basse et aux claviers pour le groupe Led Zeppelin (groupe pour lequel il a également co-signé quelques morceaux). Les deux artistes ont écrit ensemble la quasi-totalité des titres de l'album. Ils apparaissent donc tous deux sur la pochette du disque, dans une mise en scène comique en décalage avec le titre et inspirée de l'imagerie du couple américain rebelle en cavale, avec armes et voiture décapotable.

musical particulier, à une définition unique¹¹⁹. Cet élan révolté se retrouve également dans les thématiques qu'elle aborde. Galás, sans relâche, s'insurge contre les préjugés, la domination et fait de l'injustice son cheval de bataille, que ce soit dans les morceaux qu'elle choisit d'interpréter ou dans ses compositions. Le génocide arménien, la torture, l'intolérance politique et religieuse contre les homosexuels (liée à l'épidémie de SIDA comme aux pratiques punitives homophobes¹²⁰) : haine, aliénation, exil et trauma sont directement exprimés. Pluralité des influences, multiplicité des voix, une exploration expérimentale non discriminatoire d'un entrelacs d'univers¹²¹ musicaux et de techniques diverses : autant de facteurs qui ont permis à Diamanda Galás de trouver sa vocation, c'est-à-dire ses propres voies (ou « voix », la polysémie de ces deux homophones étant pertinente ici : dans le son comme dans le sens) musicales.

La voix comme résistance et émancipation : vers une approche expérimentale de la voix

Ce n'est toutefois que relativement tardivement que Diamanda Galás s'intéresse à la voix à proprement parler, c'est-à-dire comme instrument de musique à part entière. Ceci est dû en grande partie à l'aversion de son père pour le chant qu'il considérait comme étant une activité dégradante. Dans une interview avec Will Oldham pour *Index*, Diamanda Galás donne une explication culturelle à ce mépris de son père pour le chant : « He [my father] encouraged me to play music, but he told me he didn't want me singing in the house. Greek men think of that as what whores do — because they sing to advertise ». L'utilisation de la voix par Galás devant un public représente donc, par essence, un acte de rébellion contre l'objectivation sexuelle du discours masculin dominant. Le fait que le chant requiert l'utilisation de la bouche, avec toutes les connotations sexuelles qui sont

¹¹⁹ Gosselin et Ottavi condamnent dans leur article l'élan réducteur qui consiste à limiter une démarche artistique à un style musical, à un objet défini, balisé et consommable. Pour eux, « La musique expérimentale tente [...] de déjouer les structures et formes qui organisent la production et présentation de l'art du son dans notre société, et pour commencer la notion de "style musical" » (80). Diamanda Galás défie ces frontières autant par ses pratiques expérimentales d'exploration des sons, ou rien n'est pré-défini, pré-déterminé, que par ses emprunts et études de textes et musiques en tout genre.

¹²⁰ Dans son essai de 2009 « Godhead and Anal Glue », Diamanda Galás établit un lien entre la torture des homosexuels, considérés comme « des infidèles » et l'abus de pouvoir religieux, équation qui n'est rendue possible que par la profonde méconnaissance des textes saints. Sa critique dépasse largement toute frontière politique : « the fact that not ONE president or monarch or chairman of ANY COUNTRY has spoken up against the torture and execution of the homosexuals, a torture that has been so salaciously covered in Iraq, makes me certain of one thing: Monotheism can be exposed fully striped as malfeasant paganism » (les majuscules sont de l'auteure).

¹²¹ Ou « d'espaces » musicaux, pour annoncer un concept exposé par Julia Meier dans son article « Genuine Thought is Intermedial » et qui nous paraît être très utile pour l'analyse du travail de Diamanda Galás comme se situant dans l'intersection, la rencontre, « l'entre » (concept, nous le verrons plus loin, central dans les travaux sur l'intertextualité effectués par Kathy Acker également).

impliquées dans « l’oralité¹²² » n’est sans nul doute pas anodin. Diamanda Galás avoue avoir dû se faire violence pour se dégager d’une conception traditionnelle du chant comme activité vulgaire. Elle raconte plus loin dans cette interview avec Will Oldham :

[...] the people that liberated me from that concept, to tell you the truth, were a bunch of black drag queens that I was living with and working with on the street. [...] They said, “You know, you have a really good voice. Why don’t you walk down the street and sing?” I thought, “You must be kidding.” This black drag queen told me I could sing. [laughs] That was a challenge to my father.

Au cours des interviews, Diamanda Galás revient régulièrement et de façon fort révérencieuse sur l’influence de son père. Toutefois, les indications du mépris que celui-ci éprouvait pour le chant sont aussi récurrentes. Ce jugement sévère de la voix par son père ne trouvait pas uniquement sa source dans ces codes sociaux. En effet, son expérience en tant que musicien ajoutait à son aversion, car pour lui la maîtrise des techniques vocales étant moins exigeante que celle d’un instrument, le chanteur ne pouvait prétendre à autant de reconnaissance et de prestige qu’un musicien. Cette infériorité du chant semble être largement répandu dans le monde musical, tout au moins celui dans lequel évoluait son père. Galás le suggère dans un autre entretien, cette fois accordé au magazine en ligne *Hellenism* : « He discouraged my singing possibly from his memories of the way singers were treated by fellow musicians and because many of them had no knowledge of music, other than microphone technique ». Cependant, si son père associait la voix à des activités sociales et artistiques subordonnées, voire vulgaires, pour Diamanda Galás, la voix a toujours été un moyen non seulement de résistance mais également d’émancipation.

Autant que la résistance, l’indépendance et la liberté totales apparaissent comme étant les motivations majeures dans les choix de Diamanda Galás. Si ingénieurs et musiciens peuvent être crédités sur les disques, et que son travail est souvent le fruit de collaboration (voir 1.3), elle apparaît seule sur scène et lorsqu’elle décide de l’utiliser, préfère s’accompagner elle-même au piano. Revenant une dernière fois sur le sujet de sa transition du piano au chant, Galás explique,

¹²² Dans l’interview pour *rAdiOrAgaZZa* (disponible en annexe), Diamanda Galás explique la genèse du premier article figurant dans *The Shit of God*. Ce texte a été écrit dans le cadre d’un colloque sur « l’oralité » : « Cet essai, je l’ai écrit pour une conférence sur la musique. J’ai pas fait ça pour expliquer vraiment. I enjoyed doing that essay because it was like “fuck you, tu veux que je t’explique? Mais c’est une chose que tu ne peux pas comprendre!” C’était pour un groupe d’hommes qui organisaient une conférence qui s’intitulait “oralité dans la musique” et pour moi c’était très comique : pour moi, c’est uniquement sexuel. Donc j’ai écrit un essai un peu exagéré et un peu trop intellectuel... j’y suis allée très maquillée et j’ai lu ça comme Juliette Gréco. Bref, je me suis beaucoup amusée et tous les autres étaient très en colère » (Galás passe de l’anglais au français fréquemment tout au long de l’interview).

non sans humour, à Luke Turner dans l'article « Devil Woman », pour le magazine *Dazed and Confused* :

People say “oh, she was an opera singer who decided to do this wild music” - well, that’s a load of shit. [...] I was a piano player who decided to sing because I didn’t want to be backing up horn players (198).

Pour elle, la suprématie de la voix sur tous les instruments de musique est indéniable car elle ouvre un champ d’expérimentation infini. C’est après avoir joué avec de nombreux artistes de l’école post-Ornette Coleman que Diamanda Galás est convaincue de cette supériorité de la voix, comme elle le confie à Andrea Juno : « the *voice* is the first instrument » (1991, 10). Elle apporte les preuves de son raisonnement en replaçant les musiciens à leur position d’accompagnateurs des chanteurs tout en insistant sur l’inspiration dont la voix peut être la source dans leurs travaux : « These players have always modeled their mode of expression after the voice. They revered singers like Billie Holiday; often, the way they played was a *reaction* to the voice » (Juno, 1991, 10).

Selon Galás, cet incomparable pouvoir de la voix, ses vertus libératrices et contestataires, tiennent surtout au fait qu’elle est le lieu de l’expression par excellence, c’est-à-dire qu’elle exprime tout, y compris au-delà du langage :

[...] the voice is the primary vehicle of expression that transforms thought into sounds, thought into message. And beyond the word (with all due respect to them), the combinations of vocal and verbal energy can be overwhelming (Juno, 1991, 10).

L’influence des travaux de Iannis Xenakis, avec qui elle a travaillé lors de son séjour en France à la fin des années soixante-dix (et qu’elle appelle son héros personnel dans son entretien avec John Payne), est ici manifeste. En effet, Xenakis va même jusqu’à affirmer : « [...] it is nonsensical to set any meaningful text to music, because one can’t make out what is being sung » (Varga, 105). La performance par Galás des œuvres de Xenakis l’a sans doute influencée dans ses propres compositions vocales. Nous partagerons l’opinion de Wilson lorsqu’il compare les travaux de Galás à ceux de Xenakis : « [...] the distinctive glossolalia, the extreme range of pitch, the sheer virtuosity

—of early works such as “Wild Women”, “Litanies” or “Panoptikon¹²³”[...] feature similar treatments of the voice » (247). Les trois pièces auxquelles il fait référence, et auxquelles nous pourrions ajouter les albums *Schrei X* et *Vena Cava*, se composent presque exclusivement de vocalisations, le texte n’étant que secondaire. Pour ces deux artistes, comme pour beaucoup d’autres spécialistes vocaux, la voix dévoile plus que la parole, exprime plus que le strict message langagier, en ce qu’elle permet de toucher le sens dans une aventure sensorielle plus complète. Le Center for Research in Opera and Music Theater cite à ce sujet le compositeur Trevor Wishart lorsqu’il relatait son « Vox project of 1983-1988 ». Pour lui, la voix est le point précis où s’articule l’intégralité des formes d’expression :

[...] the voice is not just another “musical instrument”. [It is] The meeting point of animal expressivity (laughing, screaming, crying), personality (and more basic indicators of age, health, status, and so on) and intent (the language-games of love and power), language (and therefore poetry and drama as well as the phoneme stream itself) and song.

La voix dit tout, au-delà des mots. Elle est porteuse de sens au-delà du simple code langagier puisqu’elle mobilise la physiologie et la psychologie du sujet, ainsi que son appartenance à un contexte défini. Elle marque de plus ses émotions et intentions spécifiques. En d’autres termes, la voix fait d’une part résonner le sujet et d’autre part permet qu’il s’accorde à l’Autre. Les observations sur ces dynamiques contenues dans la voix sont, nous le verrons, centrales aux œuvres expérimentales de Diamanda Galás (y compris dans ses travaux en isolement comme *Schrei 27* par exemple).

Après des études d’art lyrique, Diamanda Galás passe à l’improvisation¹²⁴ puis s’engage dans des travaux expérimentaux, notamment aux côtés de Richard Zvonar¹²⁵ au Center for Music Theater. Durant ces collaborations, elle débute son travail d’expérimentation en quadriphonie : « we were working in quadrasonic spaces -working then as now with four or five microphones, but at the

¹²³ Déformation du terme « *panopticon* », ou panoptique en français. Il s’agit d’un type d’architecture carcéral imaginé en 1843 par le philosophe Jeremy Bentham. Suivant la structure qu’il proposait, tous les prisonniers, isolés dans des cellules autour d’une tour pouvaient être surveillés constamment par les gardiens de la tour sans savoir qu’ils étaient observés. Ce dispositif permet ainsi de créer un « sentiment d’omniscience invisible » chez les détenus. Dans *Surveiller et punir*, Michel Foucault en fait le modèle abstrait d’une société disciplinaire, axée sur le contrôle social.

¹²⁴ Elle fera partie de la scène d’improvisation de San Diego à Los Angeles tout au long des années soixante-dix, aux côtés de musiciens tels que Bobby Bradford, Mark Dresser, Roberto Miranda, Butch Morris et David Murray.

¹²⁵ Richard Zvonar a collaboré avec Diamanda Galás sur l’album *Diamanda Galás*, sorti en 1984. Son travail est détaillé sur la pochette de l’album comme sur le site de Diamanda Galás : « Richard Zvonar: tape manipulations and signal processing on side A, recording of multi-voiced backing tape on side B ».

time, only working with incremental changes in reverberation, with very simple electronics » (Zurbrugg, 150). L'utilisation de phénomènes d'écho, de réverbération, de *delay* ou de distorsion altérant la voix marque le début de ses travaux vocaliques, qui ne sont alors plus exclusivement acoustiques. Ces effets transforment, en temps réel, la dynamique, la hauteur et les harmonies de la voix, ainsi que son timbre et sa tessiture¹²⁶.

Afin d'illustrer ces évolutions de l'artiste et montrer comment la voix prend en charge la narration bien au-delà du texte, nous proposons une analyse de « Panoptikon », l'un des premiers titres enregistrés par Galás. Le morceau dure quinze minutes vingt-cinq et il occupe toute la face A du disque éponyme de Diamanda Galás, sorti chez Metalangue en 1984. À l'origine écrit et composé en 1981, le chant comprend des extraits de *In the Belly of the Beast: Letters from Prison*¹²⁷, le roman épistolaire de Jack Abbott, sorti la même année. La phrase d'ouverture du roman montre que le narrateur se voit dans l'incapacité de pleinement exprimer son expérience : « I've wanted somehow to convey to you the sensations - the atmospheric pressure, you might say—of what it is to be [...] a long-time prisoner in an American prison. That sentence does not adequately say what I mean » (3). Nous proposons de voir comment Galás exprime vocalement cet échec de Abbott à dire sa condition : « that part of me [...] which lives and moves through my passions and my emotions, experiences this world as a horrible nightmare » (3). Le morceau peut être divisé en quatre parties, suivant un découpage du texte : perte ou déni d'identité, suivi des aveux et du refus de subordination de l'accusé, du procès et de la condamnation, et enfin de la solitude du condamné au-delà du désespoir. Nous allons proposer une brève description de ce morceau afin d'illustrer

¹²⁶ Dans le glossaire théorique et technique de la musique occidentale, la tessiture est définie comme étant l'ensemble continu (l'échelle) des notes qui peuvent être émises par une voix de façon homogène : même volume, même qualité de timbre et d'harmoniques. Autrement dit, pour déterminer la tessiture de la voix d'un chanteur ou d'une chanteuse, il faut écouter les notes extrêmes qu'il ou elle est en mesure d'émettre aisément, à la fois vers le grave et vers l'aigu. Afin de classer les voix par catégories, il faut se référer à la tessiture ainsi qu'au timbre. Pour les voix de femmes, on distingue ordinairement les suivantes : soprano ; mezzo-soprano ; contralto ; alto. Pour les voix d'hommes, on distingue ordinairement les suivantes : haute-contre ; ténor ; baryton ; basse. La voix de Diamanda Galás est difficilement classable, comme cet échange avec Jon Randall Wesley Joost pour *Goblin Magazine* en témoigne. À la question : « Do you consider yourself a mezzo soprano with a lower extension or an alto with an upper extension? », Galás fournit une réponse aussi importante pour décrire sa voix que pour expliquer son approche personnelle de cet instrument qu'est la voix : « Many people who know about voices have asked me about this. They asked me if I was a soprano who had an unusually low extension with a baritone sound. I think I would be considered a lyric spinto soprano, but the projection of my voice has a very hard edge to it that cuts like a knife. I like thinking of it as a mezzo with a higher and lower extension, but, in fact, the voice in its proper place is all one scale that can be shaded or produced in ways which give the impression of different vocal instruments. That is a choice, however: it should not be a limitation imposed by bad technique ».

¹²⁷ *In the Belly of the Beast* se compose des lettres écrites par Jack Abbott, alors incarcéré dans une prison de l'Utah, au romancier Norman Mailer. Abbott y décrit la brutalité du système carcéral américain. L'ouvrage est sorti en 1981, l'année de composition de « Panoptikon ».

comment les travaux en quadriphonie de Diamanda Galás servent une expérience en profondeur du texte écrit, ou en d'autres termes comment son travail spécifique sur le son sert la narration.

Tout d'abord, du début du morceau à 6'18", des sons indéterminés (s'agit-il d'insectes ? d'oiseaux ? de machines ?) et impossibles à localiser semblent résonner dans ce que l'auditeur se représente rapidement comme de longs couloirs. Inquiétants, ils s'éloignent puis reviennent alors que les premières vocalisations de Galás résonnent (0'47"), source d'échos infinis. Ces échos se superposent et causent un effet de démultiplication de la voix. L'auditeur réalise alors que les sons initiaux ont été produits par les superpositions et distorsions de la voix, similaires à celles dont il est témoin. Deux timbres de voix finissent par se distinguer (5'32") et passent des vocalisations à des tentatives d'articulation. Bien qu'il reste incompréhensible, un dialogue s'instaure. De 6'18" à 7'18", la voix, en décalage et caractérisée par deux timbres différents, présente la première partie du texte. Elle débute par une confession de confusion hallucinatoire et de perte identitaire : « I have become a stranger to my own needs / and desires / I look and see things that are not there ». Si les deux timbres de voix sont d'abord distincts, malgré leur léger décalage, ils se superposent rapidement et deviennent plus pressants. Les mots ne sont plus audibles, jusqu'à ce qu'une voix se distingue de nouveau, plus claire, pour finalement parvenir à demander : « What is my name? ». Le volume augmente ensuite ainsi que le débit, alors que le timbre de voix plus grave, qui faisait jusque-là écho à la voix principale, finit par la rattraper. Dans une synchronisation ultime, la voix à deux timbres devient alors plus lente, plus grave, lorsque l'identité du sujet est enfin révélée : « Your name is that of a condemned man », et peu après reniée : « You have no name ».

La deuxième partie (7'18"-9'18") reprend les deux timbres de voix de nouveau en léger décalage. Elles racontent la scène du meurtre qu'elles ont commis et répètent avec un empressement affolé leur résistance : « I WILL NOT BE SEDATED » (les majuscules sont de l'auteure). Les raisons de l'emprisonnement ayant été énoncées, les voix prennent en charge la voix de l'opinion publique (à moins que ce soit celle du condamné pressant le verdict avant le jugement) : « [...] he cannot be subdued/only murdered ». Les voix superposées dans la répétition de ce dernier énoncé semblent se mélanger à l'analyse du prisonnier et celle des futurs jurés. Les vocalisations de Galás reprennent le dessus pour terminer cette deuxième partie, semblant attendre le procès. Un son sourd et répétitif, déjà familier au début de l'enregistrement, rappelle le bruit des hélices d'un hélicoptère. Le supplice

de l'attente est redoublé par l'impression de constante surveillance, déjà contenue dans le titre du morceau.

La troisième partie débute à 9'18" par un bruit grave indéfinissable sur lequel Galás se livre à des séries d'expérimentations vocales (jusqu'à 10'38"). La confusion est doublée d'un inquiétant débit saccadé et agressif pour aboutir finalement à la conclusion, articulée par Galás (11'05") : « [...] you know, murderer's got to pay / I say, KILL'EM in vein / KILL'EM in vein » [les majuscules sont de l'auteure]. Nous proposons ici que l'utilisation du terme *vein* fait référence à l'injection fatale. La physicalité de l'acte (que seule la lecture rend évidente) comprise dans la substitution à « in vain » rend la critique de la peine de mort plus acerbe. La voix à nouveau doublée, le timbre le plus grave prend le dessus et c'est donc la voix de l'autorité qui conclut : « [...]kill him in vein » (11'36"). La condamnation est sans appel malgré les interrogations accusatrices et désespérées : « Do you know me now at last? [...] Can I make my peace at last? ». L'écho des questions, qui resteront sans réponse, retentit alors dans la solitude du condamné.

La dernière partie débute à 13'20" dans un mugissement qui rappelle les pleurs. L'écho a disparu, seuls certains sons sont distordus et les vocalisations de Galás enregistrées directement au début du morceau retentissent en bruit de fond alors que la voix principale n'a plus qu'à attendre la mort dans un désespoir absolu : « Dark night, make my bed ».

La multiplication des voix apparaît dans le texte par la présence des différents pronoms « I », « you », « he » mais les différents effets, au lieu de clarifier tout à fait ces points de vue conservent une certaine confusion. Les voix servent ainsi à étoffer la narration, l'auditeur étant poussé à faire l'expérience de la violence de ce paysage sonore et de l'expérience du prisonnier. Les formes extrêmes de manipulations qui permettent de démultiplier les sons (timbres) et significations, ainsi que leur aspect (et effet) « viscéral », font que l'art de Diamanda Galás échappe à des champs et catégories traditionnelles. Il ne peut être contenu dans ce que Sophie Gosselin et Julien Ottavi nomment, en faisant référence au travail expérimental individuel « [...] un territoire quadrillé par des contraintes symboliques qu'il peut tout au plus révéler mais non transformer » (80). Si nous partageons l'enthousiasme des auteurs quant à l'infini des horizons que le travail expérimental collectif peut atteindre (ou repousser toujours plus loin), nous insistons sur le fait que les pratiques

de Diamanda Galás échappent à la représentation qu'ils font du travail expérimental individuel comme limité et docile. La brève analyse que nous venons de fournir de « Panoptikon » le démontre : effets électroniques et entraînements vocaux créent un espace expérimental personnel pluridimensionnel complexe. Au même titre que la pratique expérimentale collective, nous pensons que le travail expérimental de Diamanda Galás produit et matérialise un espace : « l'espace où se déploie le détournement symbolique dans lequel la position et le statut des acteurs et spectateurs sont bouleversés » (Gosselin et Ottavi, 80). Les voix démultipliées, les changements soudains de timbres, les variations brutales de volume et de ton débordent largement de tout territoire familier lié au texte et à la simple narration. L'auditeur est interpellé et pressé de faire l'expérience de ces nouveaux espaces ouverts par la voix (nous développerons cette réflexion dans la section consacrée à la réception).

Voix et vue¹²⁸

Parallèlement à ces expérimentations en quadriphonie, Diamanda Galás fait des concerts sans microphone et donc sans aucune amplification ni modification de sa voix. Lors de ces concerts acoustiques, sa voix est livrée pour ainsi dire « nue » au public, auquel l'artiste tourne souvent le dos. La maîtrise de ces deux approches, traditionnellement considérées comme opposées, complète l'aspect pluridimensionnel de Galás. Si nous nous concentrons dans ce travail essentiellement sur les œuvres usant d'effets, les pratiques acoustiques doivent être également abordées étant, elles aussi, profondément ancrées dans l'expérimentation. En effet, suivant le conseil du *Living Theatre*¹²⁹, Diamanda Galás commence à se produire dans les institutions psychiatriques. Cette transition est décrite par Emma Dors, qui raconte dans sa biographie de l'artiste :

¹²⁸ Ce titre fait écho au colloque organisé en mai 2007 par le Centre de Recherche en Esthétique et Poétique de l'université de Montréal (sous la direction de Pierre Ouellet) : « La vue et la voix. Le partage du sensible dans les arts du langage et la vie commune ». Catherine Mavrikakis y a présenté sa communication sur Diamanda Galás (« Diamanda Galás en Tirésias choreute : la cécité du choeur dans le chant des morts »).

¹²⁹ Créé par le scénographe, dramaturge et peintre Julian Beck et la metteuse en scène Judith Malina, le *Living Theater* est une troupe de théâtre expérimental qui a fait ses débuts au Cherry Lane Theater à New York en 1947. Théâtre anarchiste engagé prônant la non-violence, il a encouragé un renouvellement des formes dramatiques notamment à travers sa notion de « Métathéâtre ». S'interrogeant sur les rapports entre fiction et réalité, vie et représentation théâtrale (il se situe au cœur d'une réflexion sur la mimétique), ce théâtre remet également radicalement en question la relation entre acteur et spectateur, à travers un encouragement à la participation et l'investissement. Enfin, la subordination du corps au texte est abolie par le recours à l'imprévisible et au hasard de l'improvisation et du *happening*. Julian Beck et Judith Malina étaient fortement influencés par les théories du « Théâtre de la cruauté » qu'Antonin Artaud décrit dans *Le Théâtre et son double*.

Galás began her vocal career performing at mental hospitals and asylums in San Diego between 1975 and 1977, [...] this experience would be very interesting for her. It was then when she would develop her vocal technique, breaking every established rule in music, using her voice as a fundamental response of her body and soul to express herself as a human being.

Ainsi, c'est dans le corps considéré dans sa totalité que Galás commence à envisager son travail sur la voix. Elle est alors parvenue à rendre audible une voix qu'elle ne se connaissait pas, avoue-t-elle à Andrea Juno : « When I started to sing in a voice I'd never heard before » (1991, 20). Son travail s'inspire alors de diverses méthodes et théories : celles, classiques, du Bel Canto¹³⁰, ou celles, plus expérimentales et contemporaines du *Roy Hart Theatre*¹³¹. Cette dernière forme de théâtre se fonde sur une conception de la voix élaborée par le professeur de chant Alfred Wolfsohn¹³² après la Première Guerre mondiale (il donne une exposition détaillée de sa technique dans *The Human Voice*). Selon lui, l'expression doit être physique pour être sincère : elle doit être libérée à la fois du et par le corps. À partir de ses observations, le professeur s'est penché sur la relation entre corps et psyché. Il prend pour base sa propre expérience du champ de bataille en décrivant des chocs qui

¹³⁰ Diamanda Galás raconte dans une interview à Mocha Choc, le 14 décembre 1994 : « I started studying with different teachers of the Bel Canto tradition which basically is an Italian technical tradition which places the sound very far in front of the face and uses the bones of the face as well as the diaphragm to create a very projected and resonant sound ». Nilsson, dans son article « I just can't die now - all interiors sing: A few notes on the vocalism of Diamanda Galás and "Lonely Woman" by Coleman/Galás » offre une analyse de l'utilisation de cette technique par Diamanda Galás. Nilsson décrit les défis relevés par l'artiste sous forme d'une architecture aérienne modelée par le corps : « The singing: You have probably read somewhere Diamanda mentioning the bel canto as one of her singing approaches. What does it mean? What does that imply? One part of the bel canto method is to produce an even vocal cantabile line — vocal legato as the unrelenting flow of tone, which is the result of binding one sound to the next. One of the difficulties in singing the rather extended vocalisation as it is done in the aforementioned work, is the lack of consonant assistance. You need to cope with this issue with good management of breath control. That is part and parcel of the rock solid foundation in her vocal edifice ».

¹³¹ Roy Hart a été un élève d'Alfred Wolfsohn. Il crée *The Roy Hart Theater* afin de poursuivre la mise en pratique des méthodes de développement et d'entraînement de la voix élaborées par son mentor. Voir ses divers textes sur *The Human Voice* comme technique ainsi que l'enregistrement de Wolfsohn dans les archives en ligne du *Roy Hart Theater*.

¹³² Alfred Wolfsohn était un professeur de chant d'origine allemande. Mobilisé pendant la Première Guerre mondiale, il revient du front traumatisé. Le terme qualifiant sa condition employé à cette époque pour un tel trauma, causé par les horreurs du front, était « commotion » ou *shell shocked* en anglais. Les médecins ont tout d'abord pensé que les troubles psychiques des soldats étaient dus à des désordres neurologiques. Cette théorie a disparu lorsque des médecins allemands ont décelé l'origine psychique plutôt que neurologique de ces troubles. Ils parlent alors de *Kriegshysterie*. Depuis les recherches sur les traumatismes des vétérans engagés après la guerre du Vietnam, l'appellation est « *Post-traumatic stress disorder* » (PTSD) traduite par « trouble de stress post-traumatique » en français. Physiquement et psychologiquement affaibli, hanté par les cris et râles des agonisants, Wolfsohn s'est trouvé pendant plusieurs années dans l'impossibilité de reprendre ses activités de chanteur et de professeur. Ce n'est que vers 1930 qu'il a pu retrouver sa voix d'avant-guerre et qu'il a repris son enseignement. Il commence alors à rééduquer des chanteurs professionnels et se rend vite compte que leurs problèmes étaient au moins autant liés au psychique qu'à des traumatismes physiques. Grâce à la méthode de dialogue et de concentration qu'il élabore, il voit ses élèves progresser rapidement dans leur développement vocal et remarque parallèlement une amélioration de leur condition psychologique. Durant la Seconde Guerre mondiale, il fuit Berlin pour Londres où il enseigne ensuite le chant pendant plusieurs années. Sa méthode lui a permis d'obtenir de remarquables résultats et les réflexions sur lesquelles il s'est appuyé ont eu un impact révolutionnaire sur la conception de la voix.

sont aussi violemment visuels que sonores : violence des explosions répétées, vision d'horreur des massacres, râles, corps morcelés. Cette violence est également psychologique, puisque l'omniprésence du danger cause un état de peur et d'anxiété extrêmes. Il en est convaincu, le traumatisme des combattants trouve son origine dans cette agression constante de tous leurs sens et peut ainsi entraîner un blocage de la voix. Cette dernière observation lui permet de sceller le lien entre la psyché et les sens. Or, c'est précisément dans cet espace d'interaction entre psyché et sensualité que Diamanda Galás s'est engagée dans un élan physiquement subversif, fait d'expérimentations personnelles et d'études de techniques vocales expérimentales. Elle est ainsi parvenue à articuler une véritable révolution dans l'utilisation de sa voix. Elle l'explique dans un texte publié dans *The Shit of God*, mais qui, à l'origine, a été écrit pour une conférence à laquelle elle a participé à San Diego en 1982 :

The question here is not one of simplistic development of vocal virtuosity. Rather, it involves a redefinition of the most accurate sonic representation of thought via the most accessible, direct, and sophisticated music-making apparatus (3).

Il s'agit effectivement de repenser la voix dans son intégralité et de la replacer dans son aspect d'expression directe de la pensée : une voix déliée, au-delà de la langue, une voix totale, explorant jusqu'à ses pulsions les plus primales¹³³. Elle développe, abordant la question de la relation voix-sujet dans *The Shit of God* :

In 1975, I decided upon the creation of a new vocal music which employs an unmatrixed production of vocal sound as the most immediate representation of thought. The primary concern is with the execution -sequentially, chordally, or contrapuntally- of different processes of severe concentration, "mental" or "sentient" states, for which vocal sound is used as the fundamental physical coordinate (2).

La voix devient alors ce « souffle originaire » dont parle David Le Breton (2011, 183), une expression directe, immédiate, non médiatisée, non censurée du sujet : « une pulsion invocante ». Ce terme, esquissé par Lacan, est au centre de la « dynamique même du devenir sujet » (Jean-Michel Vives, 27) et inscrit le travail de Galás au-delà d'une dimension strictement artistique pour

¹³³ Cette approche, fortement influencée par les théories d'Antonin Artaud sur la voix, notamment dans la voix rythmée par le souffle qui projette, fait la guerre au verbe et aux mots. Suivant ses observations énoncées dans le *Théâtre de la cruauté*, il s'agit de la voix d'avant la naissance, celle de la *Khôra*, surgissement d'une force prénatale et pré-langagière. Pour Artaud, contrairement à la voix phonétique, celle du logos assurant l'ordre des systèmes, la *Khôra* est la voix du théâtre. Nous reviendrons plus tard sur cette voix rythmée par le souffle dans l'écriture de Acker (voir 1.3) comme dans le cri (voir 1.5).

englober des théories scientifiques, notamment la psychanalyse. Ces observations sur le sujet et la voix nourrissent l'approche artistique de Diamanda Galás. Pour elle, l'expérience sensorielle du sujet doit être totale et ordonne une remise en question de l'hégémonie de la vue. Afin de toucher par la voix le corps (celui de l'artiste comme celui du public) dans tous ses sens, l'artiste a décidé d'échapper au regard dans certaines de ses performances en proposant un travail extrême sur l'isolement et l'invisibilité.

Diamanda Galás décrit ses expérimentations vocales et explique ses choix avec précision. Comme l'ont souligné plusieurs journalistes dans leurs articles et interviews (Emma Dors, E. Batchelder, Michael Barclay) c'est son intérêt pour la psychanalyse expérimentale aussi bien que son expérience personnelle d'isolement, notamment en milieu hospitalier¹³⁴, qui l'ont amenée à travailler l'exploration et le développement de sa voix en total isolement physique et sonore. L'artiste détaille la genèse de son travail expérimental durant son entretien avec Batchelder :

At some point in the very beginning, I knew that I was going to work with a voice. I guess I knew it at the same time that I started to work in anechoic chambers. I worked in anechoic chambers because I didn't want anyone to hear me outside the door because I didn't know what the hell I was doing and I didn't want anyone to know that. And I wanted to be uncensored. I didn't want to be performing. I didn't want to have to worry. I wanted to be free to say anything in a completely, some would say, musical situation blah, blah, blah, blah, blah, blah, blah, blah. But it was like that. I was also experimenting with LSD and all sorts of stuff. I'd go in there in a situation, like an anechoic chamber on LSD, and do these vocal things [...] The situation with the anechoic chamber is so interesting because even if you scream, you get no reverberation back. Just as people can't hear you outside, you also can't hear the reverberant sound of your voice in the chamber. It's a very unrewarding circumstance in which to express yourself. It was purely so that no one would be able to hear, or judge, or know anything. I started the performances I did in darkness for that same reason, because I didn't want anyone looking at me. And then I would do performances with my back to the audience because I didn't want anyone looking at me. I'm much better than I used to be about it, but even now I've often used very dim lighting because I really want to be separate from the audience, very separate from the audience.

Sa réflexion sur l'isolement, passant par sa propre expérience de cet état même, lui a permis de se concentrer sur ses capacités vocales et leurs possibilités d'expansion sans (auto-)censure. Enfermée dans un environnement sombre et absorbant tous les sons, elle pousse à l'extrême l'expérience des

¹³⁴ Elle a dû être hospitalisée après avoir contracté le virus de l'hépatite C. Nous évoquerons l'impact de cette expérience sur l'art de Galás dans le chapitre suivant (voir 2.3).

sensations en consommant du LSD¹³⁵. Lors de ses performances, Galás se coupe volontairement du public, ne communiquant que très rarement. Elle explique cet isolement par l'effort de concentration nécessaire à l'exécution de son travail, mais il s'agit sans aucun doute d'échapper à toute forme de jugement, de réaction des auditeurs. Grâce à cette séparation, à cet isolement, elle a pu se libérer d'une pratique de la voix que l'on pourrait qualifier de domestiquée. C'est-à-dire qu'elle se situe hors des attentes et limites sociales et familiales pour atteindre une voix qu'elle s'approprie pleinement, qu'elle a, pour ainsi dire, apprivoisée mais selon ses propres termes, hors des règles de conditionnement social. Elle réalise ainsi ce dont Denis Podalydès rêve dans son *Voix Off* :

[...] un jour, je resterai dans le studio, je m'enfermerai seul, personne pour m'écouter, ni ingénieur du son, ni directeur artistique, je me livrerai tout entier, voix ouverte comme ventre ouvert, et parlerai sans fin, dans toutes les langues, tous les styles, tous les tons (216).

Car c'est bien de se « livrer tout entier » qu'il s'agit, de se mettre à nu, se découvrir en écorché et, par ces expérimentations vocales, arriver à un investissement physique total : entraîner son corps entier dans sa voix. Paradoxalement, le corps rendu si présent par les productions vocales, si central à l'expérimentation et la performance, ne peut être vu (dans un premier temps au moins). Diamanda Galás raconte : « I started my performances in the '70s with no amplification, with my back turned to the audience, wearing all black just to be as invisible as possible » (Zurbrugg, 151). Elle souligne ainsi l'importance de cette abstraction, cette absence, comme si le corps devait être effacé, rendu invisible comme *autre* pour finir par *être* pleinement, échapper à l'objectivation du regard¹³⁶.

¹³⁵ Rappelons que le diéthylamide de l'acide lysergique (LSD, LSD-25) est un psychotrope au caractère hallucinogène puissant qui modifie l'état de conscience, aiguise la perception tout en provoquant une confusion des sens (synesthésie). Cette substance est très tôt associée à un esprit expérimental. C'est dans les années trente que des chimistes suisses (Albert Hofmann et Arthur Stoll) parviennent à synthétiser l'ergot de seigle et obtiennent du LSD. La publication des rapports scientifiques sur la substance attire l'attention des intellectuels et artistes de la contre-culture (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, William Burroughs, Timothy Leary, Ken Kesey et les Merry Pranksters) qui, sensibilisés aux expérimentations avec la mescaline puis le LSD, menées notamment par Aldous Huxley et relatées dans *The Doors of Perception*, se livrent à des auto-expérimentations. Ces expériences visent à « ouvrir les portes de la perception » pour permettre une exploration sensorielle, prendre conscience des conditionnements et réflexes sociaux et s'en émanciper. La perception - et donc le corps - est ainsi placée au centre des expérimentations.

¹³⁶ Sigmund Freud nomme « scopophilie » la pulsion dans laquelle le sujet, par son regard, objective l'autre. Par le regard, le sujet considère l'objet comme lui appartenant. Il a ainsi le sentiment de pouvoir exercer un contrôle sur cet objet, provoquant chez lui un plaisir. Laura Mulvey a repris cette théorie pour analyser une forme de domination masculine. S'appuyant sur l'art cinématographique, l'art du regard par excellence, elle a développé et illustré le concept de « male gaze ». Dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », elle explique qu'au cinéma les femmes sont généralement traitées comme objet regardé plutôt que sujet regardant. Selon elle, cette objectivation est due au fait d'une part que le contrôle des caméras (et donc du regard) était communément réservé aux hommes et d'autre part que le public cinéphile visé était lui aussi identifié comme étant composé majoritairement d'hommes hétérosexuels.

Comme s'il devait, en quelque sorte, être perdu de vue, échapper au regard, pour prendre conscience de lui-même, pour être enfin -et essentiellement- dans et par *sa* voix. Galás projette, dans sa performance, une image corporelle sonore et devient alors un corps vocal. Il s'agit d'un chant d'exploration et non plus uniquement de performance : un chant non soumis au regard ni au langage, un chant pleinement sujet.

L'obscurité a joué un rôle important aussi bien pour les recherches et expérimentations (durant lesquelles on pourrait dire qu'elle avance « à l'aveuglette ») de Diamanda Galás que lors de performances. L'impact de sa voix sans en voir la source (c'est-à-dire le corps de l'artiste), cette manifestation sonore d'un moi désincarné a un effet radical sur le public. Celui-ci n'a d'autre choix que de se livrer à cette ouïe sans vue, cette voix sans centre, à l'étrangeté de cette obscurité occupée par un son sans origine localisable. Galás invite ainsi à une expérience sensorielle totale. Ce faisant, elle remet en question une certaine hiérarchisation liée aux sens qui assure la supériorité de la vue à travers le pouvoir du regard. Nous nous pencherons plus en détail (voir le point 2.1) sur les questions de performance du sujet et de regard, notamment à travers les effets de miroir dans les œuvres de nos deux artistes pour privilégier ici une réflexion sur la totalité de l'expérience sensorielle du son. À travers ses performances, Diamanda Galás pousse son public à réaliser que le son n'est pas limité à l'audition mais qu'il a un impact profond sur le corps tout entier. Cet impact peut s'observer dans différents champs d'étude : en philosophie ou psychologie bien sûr, mais il s'étend également à un spectre plus vaste de l'étude de l'homme. Anthropologie et histoire se sont récemment penchées sur l'expérience sonore humaine. Dans son ouvrage *Noise: A Human History of Sound and Listening*, David Hendy a entrepris une telle exploration, proposant d'envisager l'histoire de l'humanité à travers une étude de ses sons. Il tente ainsi de recréer des contextes historiques jusque dans leurs bruits —ou dans leur absence de bruit. Ses recherches considèrent ainsi une version audible de l'histoire mais elles offrent également des interprétations sur la portée, le sens, l'utilisation, et l'impact de ces bruits sur les humains. Le développement récent des recherches en « archéoaoustique » amène aussi à se pencher sur l'exploration d'une expérience sensorielle totale : les témoignages de ce qui est, ou plutôt était entendu, concourent à recréer des

paysages sonores (portant le nom révélateur en anglais de « soundscapes¹³⁷ ») afin d'offrir des interprétations historiques de tous les sens.

En ce qui concerne plus spécifiquement la voix, les historiens s'attachent à élucider ses effets dans l'histoire. La tâche est bien sûr rendue difficile par le fait que la voix est éphémère et que les enregistrements ne sont possibles que depuis une période récente. Cependant, comme le note Jean-Michel Vives, « [...] grâce aux archives dans lesquelles ont été notés parfois les timbres et les intonations des uns et des autres, des chercheurs délimitent un territoire où parviennent à se faire entendre ses voix tues » (15). Au-delà de leur intérêt historique, ces rapports d'écoutes permettent de surcroît de complexifier la position du récepteur, comme celle de l'énonciateur¹³⁸, dans son expérience sensorielle et intellectuelle de la voix. De telles réflexions sont centrales aux travaux d'expérimentations vocales de Diamanda Galás puisqu'elle se livre à des études et performances physiques, transhistoriques et transculturelles des voix. En effet, comme nous l'avons évoqué, elle fait appel à différentes traditions et influences musicales et artistiques qu'elle revisite.

Dans son ouvrage, David Hendy effectue un parcours assez comparable, à travers espace, temps et cultures. Il remonte jusqu'à la préhistoire pour révéler les cartes de sons reproduites sur les parois des grottes¹³⁹, les bruyants rituels du Néolithique¹⁴⁰, les états de transe atteints par les shamans comme par les participants à leurs cérémonies, la poésie complexe des « *talking drums* » africains et l'effet profond des ultra-sons sur l'organisme. Il insiste tout au long de son ouvrage sur le fait que les effets de ces sons sont émotionnels autant que physiologiques et présente le son comme ayant une propriété tangible. Reprenant l'idée énoncée par R. Murray Schafer dans *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Hendy décrit le son comme étant en mesure de

¹³⁷ D'après la définition d'Emily Thompson, « [...] a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment ». Le terme est dérivé du terme « landscape », ces deux éléments étant à la fois réalité et perception de cette réalité « a world and a culture constructed to make sense of that world » (132).

¹³⁸ Les corps sont liés dans la relation qu'instaure la voix : « it [...] links two bodies together; it is of my body but it must penetrate yours to be heard, and thus to happen at all, since it is in the hearing that it properly exists » remarque Freya Jarman-Ivens (3).

¹³⁹ Les peintures rupestres auraient été réalisées aux endroits où le son serait rendu particulier par les aspérités des parois. Les recherches du musicologue Iégor Reznikoff l'ont mené à conclure que chaque marque sur les murs indiquait l'endroit où le son était singulier, ou pour reprendre ses termes : « [...] a living sound point lies » (78).

¹⁴⁰ Expérience qui a suscité l'intérêt de Meredith Monk et dont elle traitait dans son œuvre *Dolmen Music*, durant laquelle les chanteurs et chanteuses sont assis en cercle, reproduisant les dispositions des roches du Néolithique. Ce faisant, les artistes redonnent vie à ces formes de rites. Elle expliquait à Peter Greenaway dans son documentaire *Four American Composers* comment elle était intéressée par la recréation à travers les sons d'une expérience humaine ancienne, ou suivant ses termes d'une « old reality ».

« toucher de loin » (« touching at a distance¹⁴¹ »). À travers cette histoire des sons, de l'ouïe, au-delà de la portée de la vue, il lie ainsi ouïe et toucher. Cette relation permet de nourrir les observations portant plus haut sur les performances de Galás effectuées dans le noir. Pourtant, du point de vue de l'audience, l'expérience de découverte par l'ouïe sans représentation visuelle peut s'avérer déroutante, surtout lorsque le son se compose de glossolalies et effets de voix distordus sans trame narrative apparente. Diamanda Galás encourage l'auditeur à se soumettre littéralement à ces expériences en écoutant ses disques dans le noir au volume maximum, à la limite du supportable : « Play at maximum volume only, this is not ambient music », ordonne-t-elle dans le livret de *Schrei X* (*Vena Cava* et *Plague Mass* portent la même indication). L'auditeur doit ainsi se livrer au son. Cette situation est poussée à l'extrême lors de la performance de *Schrei* que Diamanda Galás a effectuée aux îles Canaries et à Victoria, en Espagne¹⁴². Elle y joue dans le noir absolu, chaque porte soigneusement verrouillée de l'extérieur. Elle explique les raisons de ses choix à Zurbrugg :

The reason why I want to be in complete darkness is first of all, because then I'm as alone as possible, and I'm just a medium for the work, which is about me, but is not about me. And so it's a sensory deprivation¹⁴³ that I enjoy [...]. But as someone doing electronic music, I also enjoy that the audience has nothing to look at, because I think audiences have been getting away with having things to look at for quite some time now, and should learn how to use their ears. The visual element (often ridiculous concert lighting) detracts from the severe concentration to attend such a work (150).

La vue ne nécessitant pas de contact, elle est de ce fait le sens de la distance et peut divertir d'une expérience sonore totale et sincère. L'auditeur est amené ainsi à faire face à ses propres images et

¹⁴¹ Hendy explique le concept développé par R. Murray Schafer : « [...] his notion captures perfectly the way that sound travels further than the length of an arm but arrives in someone's ear as a tangible thing, triggering a real emotional response » (xiv).

¹⁴² Galás raconte à Michael Guillen dans son interview *SCHREI 27: Interview with Diamanda Galás* : « when it comes to audio, a person has to stand it, to sit through it, and I don't give them a chance. In 2007, *Schrei 27* was curated as a quadraphonic installation in complete blackness by the notorious Basque transvestite curator Xabier Arakistain [...]. Whereas everyone else was doing video performances, I said "This is my video performance." I walked in, the room went completely black, and I performed in quadraphonic sound so that they could close their eyes and the video would be what they would see when they closed their eyes. Naturally, they were horrified by this! But I wasn't going to give them a damn video. I told them: "This is my video, okay? Take it or leave it". So that was the first "film" version of *Schrei 27* ».

¹⁴³ Diamanda Galás utilise la privation sensorielle (c'est-à-dire la sévère réduction ou l'élimination totale des stimuli d'un ou plusieurs sens) à des fins expérimentaux, au même titre que sa consommation de LSD lors de pratiques vocales dans des chambre anéchoïques. Ces méthodes radicales permettent non seulement de modifier sa perception et d'explorer d'autres possibilités d'expression mais également de partager l'expérience des individus soumis à ces situations, durant des séances d'isolement extrême ou de torture.

sensations provoquées en lui par les sons. À ce sujet, le film *Schrei 27* a un statut très particulier dans le corpus de Diamanda Galás comme dans le monde cinématographique en général. Lors de l'entretien public accordé à Oslo, en Norvège, à l'issue de la projection, elle explique que le film est secondaire par rapport au disque. Elle inverse en quelque sorte la tradition de bande sonore qui vient agrémenter les images. Le film correspond sûrement très bien à ce que les spectateurs ont pu se représenter lors des premières performances de *Schrei 27*, que Galás nommait sa « première version filmique » dans son interview avec Michael Guillen. On y assiste à des scènes de torture ou d'expérimentations scientifiques ou médicales perverses. Les parties du corps sont filmées en gros plan, montrant les effets épidermiques ou internes des électrochocs et injections, des blessures et entraves infligées au corps. Pourtant, plus que la représentation d'une douleur physique évidente, c'est l'expérience de l'isolement, l'état démentiel du personnage qui devient insoutenable. Il est intéressant d'observer que certains spectateurs se bouchaient les oreilles durant la séance mais ne se couvraient pas les yeux devant des scènes pourtant très violentes de torture et de souffrance. Ce réflexe souligne le pouvoir pénétrant du son. Cette observation a été répétée lors des quelques performances de *Schrei* avec son collaborateur Blaise Dupuy, ainsi que lors des projections du film. Diamanda Galás témoigne, dans l'interview qu'elle a accordée à Michael Guillen :

[...] we performed it only a few times and it was not a popular piece. As a matter of fact there was usually a lot of screaming in the middle of it and audience complaints because I performed it in darkness and it was unrelenting for 27 minutes. People were angry about the piece—that's just the way it was—but the idea was that it was a piece about isolation. The visual world, you know, is much easier to access than the sonic world.

Qu'il soit visible ou non, le corps de l'artiste ne peut être ignoré. Entièrement investi dans la voix de la chanteuse, il se trouve également modifié par l'entraînement (celui d'instrument organique qui étend la souplesse et la maîtrise de la voix et permet d'augmenter la tessiture de l'artiste), par la concentration, par le dépassement de soi. Diamanda Galás a déclaré dans l'interview accordée à Andrea Juno dans *Angry Women* : « the way I use the voice requires a very athletic discipline - I have the stamina of Wagnerian opera singers who must sing this work three times a week » (9). Galás explique que lorsqu'elle fait une performance, elle atteint un autre niveau de conscience, à la

manière des sportifs de haut niveau¹⁴⁴, ou de quiconque pousse ses limites physiques. Elle précise dans l'interview de 1992 sur CBC : « to go beyond, to go to another place, out of the limits of the soul » (la référence ici à un état de transe est manifeste). Elle insiste à plusieurs reprises dans ses interviews, y compris celle pré-citée, qu'elle refuse d'être limitée par son corps. Les commentateurs ne manquent pas de reconnaître ses rares qualités physiques, n'hésitant pas à la qualifier de force de la nature, comme le fait Mark N. Grant dans son article en ligne pour *NewMusicBox* :

Galás is primal. Where other singers run out of breath on a single long note, Galás, iron-lunged and with titanium-plated vocal cords, actually redoubles her wind and intensity, emitting unearthly volleys of gargoylish “vocal fry” roulades as if they were bel canto fiorature.

Mark N. Grant rend ici autant hommage aux prouesses vocales impressionnantes qu'à la discipline de l'entraînement physique de l'artiste. En effet, si le corps de Galás montre la résistance de l'acier, il garde néanmoins une souplesse et une élasticité aux formes en constante évolution. Ces compositions chorégraphiques vocales et physiques en mouvement perpétuel rappellent les changements surprenants des kaléidoscopes. Elles sont le fruit des études approfondies en matière de physiologie et d'acoustique mais également d'autres approches qui explorent le rapport entre chair et son, comme Galás l'explique à Ginevra Bria :

La voce per me è diventata la mente del corpo. Devo allenare quotidianamente tutti i muscoli che la accompagnano. Seguo da due anni la tecnica di Martha Graham, ho lavorato con molti ballerini. Inoltre ho una preparazione di Ashtanga Yoga, una disciplina concepita anticamente per i guerrieri. In questo momento ritengo, però, che la mia voce sia molto vicina al teatro Butoh, che sto studiando. Ma fin dall'inizio il mio lavoro sul corpo è nato a partire dal suono della voce e simultaneamente dalla gestualità. Quando canto devo

¹⁴⁴ Là encore, elle rejoint la pensée d'Alfred Wolfsohn. Sheila Braggins précise en effet, dans sa communication intitulée « The Way Alfred Wolfsohn Taught » dans le cadre de la conférence *Myths of the Voice*, programmée au Festival de Pan Summer University en juillet 2005 : « he often said that he wished his pupils would go to watch and learn the secret of tension from another angle. He says, “If you could understand how a 100-meter runner prepares for his start, you would be able to attack a sound more easily. If you copied the way a pole-vaulter uses intensity and concentration before taking a 4-meter jump, you would be able to reach a high note more easily. If you looked carefully at a game of tennis you would better understand the power of the unconscious when placing the ball” ».

respirare, risuonare con la voce, aprire la casa toracica e spalancare la gola. Così, negli ultimi cinque anni ho imparato a cantare melodie sempre più difficili¹⁴⁵.

Nous pouvons par conséquent affirmer que l'aspect physique du chant chez Galás ne se limite pas au développement de la force et de l'endurance que peut apporter un entraînement musculaire. La performance a un impact autant physiologique que psychologique sur l'artiste.

Rôle exutoire du chant

Par le chant, Diamanda Galás atteint un état extatique¹⁴⁶, de liberté absolue. Elle en a besoin pour conserver calme et équilibre¹⁴⁷, comme elle l'explique dans l'entretien qu'elle a accordé à Nicolas Zurbrugg : « If I'm doing my work, then I feel happier than anyone could possibly be—than I could possibly be » (154). Ainsi, grâce à sa pratique du chant, Galás procède à une expérience et à une exploration physique de l'isolement dont elle parvient à se dégager, se libérer totalement à travers le chant. Elle insiste également sur les effets cathartiques de sa pratique comme de l'entraînement intensif et discipliné de sa voix. Elle n'hésite pas à employer des termes appartenant au domaine de la physiologie :

[...] when you get that adrenaline, that unnatural surge of adrenaline - for any reason whatsoever, usually fear - it's a big motivation, it's very exciting, but then when you come down from it, it's quite depressing, and it looks very, very bleak. So I have to keep performing, so that I can keep a sense, a clear sense, of how things are. (Zurbrugg, 154)

Son travail répond à un besoin physique autant que psychologique : un besoin d'extrême sensualité et extraversion, un besoin de toujours explorer et de garder les sens en alerte. La voix replace non

¹⁴⁵ « Pour moi, la voix est devenue l'esprit du corps. Je dois entraîner quotidiennement tous les muscles qui l'accompagnent. Je suis depuis deux ans la technique de Martha Graham ; j'ai travaillé avec beaucoup de danseurs. De plus, j'ai une formation en Ashtanga Yoga, une discipline conçue à l'origine pour les guerriers. En ce moment, je considère toutefois que ma voix est très proche du théâtre Butoh, que j'étudie actuellement. Mais depuis le début, mon travail sur le corps est né à partir du son de la voix et simultanément de la gestualité. Lorsque je chante, je dois respirer, résonner avec la voix, ouvrir ma cage thoracique et ouvrir tout grand ma gorge. Ainsi, au cours des cinq dernières années, j'ai appris à chanter des mélodies de plus en plus difficiles » (je remercie Paola Artero pour sa traduction).

¹⁴⁶ État cher à la forme théâtrale « Schrei ». David Kuhns intitule son chapitre sur le sujet « Schrei Ecstatic Performance », illustrant ainsi les traditionnelles rubriques du théâtre Expressionniste allemand : le « Schrei » qui se concentre sur l'intensité des émotions et le « Geist », qui touche, quant à lui, au domaine de la spiritualité.

¹⁴⁷ Guy Cornut débute sa préface à *La Voix chantée* par une hypothèse qui va dans le sens des observations de Wolfsohn et illustre bien ici le propos de Diamanda Galás : « On découvre, ou plutôt on redécouvre, l'importance de la fonction vocale dans la structure de la personnalité. “Trouver sa voix” devient même parfois synonyme de trouver son équilibre psychologique » (V). Diamanda Galás sera plus directe et radicale dans ses propos : « when you extrovert [*sic*] the *insanity* you can live most of the time as a real person » (Juno, 1991, 8).

seulement l'auditif mais également le toucher dans la perception du monde. En stimulant tous les sens, Galás ne cesse de rappeler sa relation étroite au corps. Si cette section nous a permis de cerner une relation entre une aventure physique, sensorielle du sujet avec la voix, il semble, à ce stade, impératif d'observer plus précisément la voix comme moyen d'expression et d'exploration de soi. En d'autres termes, nous allons ci-après nous concentrer sur la relation et dynamique existant entre voix et sujet. Pour apprécier les définitions et évolutions théoriques comme pratiques de ces deux domaines, il nous a paru nécessaire de nous pencher principalement sur les périodes modernes et contemporaines. Nous serons alors plus à même d'envisager les travaux de Diamanda Galás, son œuvre ainsi remise en contexte, et d'aborder aussi ceux de Kathy Acker.

1.2 La voix : techniques, expérimentations et engagement

Le travail sur la voix est un travail sur soi.

David Le Breton¹⁴⁸

Ce qui - plus encore que mon corps toujours vu par morceaux, et dont une partie essentielle, mon visage, ne peut être montré que par l'intermédiaire d'un miroir - m'apparaît comme ma personne même, c'est incontestablement ma voix, exhalaison directe de mon être et que je sens intérieurement plutôt que je ne l'entends. Intimité, proximité maximale et (si je vais jusqu'au bout de ma pensée) identité : véhicule de ma parole et donc de ma conscience, ma voix, c'est moi.

Michel Leiris¹⁴⁹

Au sujet de la voix : de la voix au sujet

Les observations de Michel Leiris et de David Le Breton permettent d'insister sur le rapport complexe entre voix et individu. Le premier y souligne la relation étroite entre voix et identité (« ma voix, c'est moi ! »), l'autre reprend cette même affirmation en y ajoutant une dimension active, d'entraînement, de labeur : « Le travail sur la voix est un travail sur soi » (Le Breton, 2011,

¹⁴⁸ Affirmation extraite de *Éclats de Voix* (201). En effet, le travail de Diamanda Galás est un « travail sur soi » aussi bien d'un point de vue physique et psychologique que d'un point de vue historique et généalogique. Effectivement, elle revient souvent sur son héritage culturel et sur ses influences musicales et artistiques comme sur la discipline nécessaire à sa concentration et à son entraînement physique.

¹⁴⁹ « Ma voix, c'est moi » proclamait Michel Leiris dans *À cor et à cri*. De toute évidence séduit par le pouvoir d'une telle affirmation, Pierre-Etienne Heymann la reprend en 2008 comme titre pour sa mise en scène de textes de Michel Leiris. Son but est d'y faire retentir la voix de l'écrivain. Il rend ainsi hommage à l'œuvre intégrale de l'auteur qui n'a cessé dans ses recherches littéraires ou ethnographiques « d'écrire le dire », de faire retentir les voix. Ces travaux permettent d'emblée d'orienter la réflexion vers une dimension théâtrale, une dimension de performance des textes et de les envisager dans leur relation avec la voix et le corps.

201). Nous avons pu observer précédemment à quel point cette dernière déclaration s'avère dans les travaux expérimentaux de Diamanda Galás, tant dans ses recherches personnelles et artistiques, que dans ses performances, son art, son histoire et son engagement politique et physique. En effet, si la voix est un outil que l'on peut moduler, dont on peut travailler la technique et la texture comme pour un instrument, un objet qu'on modèle, elle révèle aussi, par son aspect unique et personnel, le sujet qui se fait connaître (« ma voix, c'est moi »). La voix présente et représente donc, s'inscrivant à la fois dans la formation individuelle d'un sujet mais également dans sa relation à l'Autre. Il existe une fine articulation entre le concept de *Stimme* (voix) et celui de *Stimmung* (disposition), telle que l'expose Jean-Michel Vives : « *Stimme* s'élargissant en *Stimmung* nous fait passer du statut de voix unique se référant à un sujet vocalisant à une vocation éthique, *Stimmung* désignant une aptitude à s'accorder avec l'autre » (13). Ainsi, théorie du chant et psychanalyse se rencontrent et montrent comment la voix est non seulement le produit du sujet mais qu'elle permet également de le produire. De plus, cette production passe nécessairement par l'autre, comme le rappelle Jean-Michel Vives : « [...] pas de sujet sans un "appel premier" qui l'invite à advenir, pas de sujet sans adresse soutenue par une voix, que celle-ci soit sonore ou non, à laquelle le nourrisson aura choisi de répondre » (16). Le Breton reprend cette nécessaire relation individuelle et insiste, au début de son ouvrage, sur les deux sens considérés comme primordiaux dans le rapport à autrui et au monde : la vue et l'ouïe. Ces deux sens sont à l'origine des pulsions « scopiques » et « invocantes » dégagées par Jacques Lacan¹⁵⁰ et nécessaires, d'après lui, à « l'émergence du sujet et de son fonctionnement dans les dynamiques intra-subjectives, intersubjectives et sociales » (Vives, 27). La voix joue un rôle crucial, si ce n'est primordial, dans ces relations, comme l'ont montré les remarques précédentes sur les travaux de Diamanda Galás. « Panoptikon » offre à la fois une dramatisation de la complexité des relations intersubjectives et de la stimulation de la pulsion scopique par la voix (même s'il s'agit d'images intérieures).

¹⁵⁰ Ces concepts sont expliqués par Jacques Lacan dans *Le Séminaire, XI*, « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964) », paru en 1973 aux éditions Seuil, 65-109. Lacan considère la pulsion, cette excitation du corps qui doit être représentée et prise en charge par le psychique, comme l'un de ces quatre fondamentaux. Il note de plus que l'objet de la pulsion est « quelque chose dont le sujet, pour se constituer, s'est séparé comme un organe » (Lacan, *Séminaire XI*, 95). L'espace entre sujet et organe creuse la sensation de manque et de perte dans la pulsion. La « pulsion scopique », ou « scoptophilie », est liée au plaisir de regarder alors que la « pulsion invocante » couvre à la fois le fait d'appeler et de se faire appeler. « La voix est dès lors, appréhendée comme le support corporel, et donc pulsionnel, d'un énoncé de langage [...]. La voix est cette part du corps qu'il faut mettre en jeu [...] pour produire un énoncé de langage. Support de l'énonciation discursive, la voix disparaît derrière le sens » (Vives, 29) Nous allons tenter de montrer à travers ce travail que c'est exactement cette disparition que Acker et Galás mettent en scène et remettent en question.

Le Breton poursuit son travail d'anthropologue et apporte une dimension supplémentaire cruciale pour illustrer cette relation entre voix et sujet : celle de la performance. Pour ce faire, il choisit de s'appuyer sur l'étymologie du mot « personne ». Il rappelle que : « “persona” est un masque¹⁵¹, mais par où la voix se fait connaître, “*per sona*” : par les sons prononcés » (Le Breton, 2011, 36). Corps et voix sont à la fois preuve et expression de l'existence de l'individu¹⁵² : dans sa présence et sa présentation (en tant que sujet) comme dans sa représentation (en tant qu'objet mais également en tant que sujet aux masques multiples). Barnett Newman expose fort bien cette tension à l'œuvre entre sujet et objet dans le travail de l'artiste : « I'm the subject. I'm also the verb as I paint, but I'm also the object. I am the complete sentence » (cité dans l'ouvrage de Annika Marie, 298). Il propose ainsi une conception dynamique de l'individu, démarche en accord avec celles de Kathy Acker et Diamanda Galás. Ces dernières se jouent du clivage entre personne et personnage en maintenant les sujets en performance. Dans leurs œuvres, les voix se muent et se multiplient, comme nous l'avons vu dans « Panoptikon ». Pourtant plus qu'une remise en cause de l'importance de la voix dans la formation de l'individu, elles mettent en scène l'aspect fondamentalement performatif autant de la voix que du sujet.

Comme en atteste le témoignage de Diamanda Galás, et le suggèrent les travaux cités précédemment, la voix joue un rôle important non seulement dans le processus de subjectivation mais également dans la recherche constante d'un équilibre de l'individu. Si la voix tient une part prépondérante dans le développement personnel de chacun, c'est, selon la professeure de chant et musicothérapeute Cécile Foucard, parce qu'elle « met en jeu la pensée, non pas simultanément, mais en cohérence profonde¹⁵³ » (11). Le choix du terme précis de « cohérence » par l'auteure est crucial dans la présentation d'un réseau logique fonctionnant en interdépendance plutôt que dans le

¹⁵¹ « *Persòna* » désigne en latin les masques utilisés en art dramatique ainsi que les rôles, théâtraux ou sociaux. Le terme nous plonge dans le domaine de la représentation et de l'auto-représentation et soulève d'emblée des questions de *mimèsis* que nous aborderons dans la deuxième partie de ce travail.

¹⁵² La voix suit les évolutions du corps de l'individu. L'un et l'autre sont modifiés par les phénomènes hormonaux : les voix adultes sont ainsi plus graves que chez l'enfant. La voix est généralement transformée au moment de la mue, communément plus flagrante chez les garçons. Un cas brutal et extrême mais néanmoins révélateur de cette interaction se trouve chez les castrats. Le corps, tout comme la voix se voyaient transformés par cette mutilation : le développement du larynx était arrêté mais la cavité buccale se développait pour atteindre souvent des tailles bien supérieures à la moyenne. Physiquement, masse musculaire et pilosité étaient moindres (voir également la note 157).

¹⁵³ Cécile Foucard, dans son introduction de *La Voix chantée et ses canaux de communication*, présente ainsi une conception holistique de l'être, non plus basée sur une notion morcelée du corps, une dualité fondamentale (âme/corps, féminin/masculin), qui a caractérisé durant des siècles la pensée occidentale dominante, mais plutôt sur ce qu'elle nomme une « réconciliation des contraires » (11).

parallélisme. Le travail sur la voix a ainsi pour vertu d'aider l'individu dans son développement personnel total. En effet, elle l'affirme : « travailler à rechercher, améliorer, développer sa voix contribue à chercher qui l'on est, et éventuellement ouvre des possibilités de changement vers un mieux-être et de meilleurs rapports à autrui » (Foucard, 15). Jacques Derrida parle, lui aussi, du rôle structurant de la voix, qui donne accès à soi, à l'autre, au monde. Il nomme ce phénomène l'*auto-affection* :

[...] je m'entends parler. Un décalage s'instaure, une différence, une *auto-affection*¹⁵⁴. C'est ce décalage qui rend possible la subjectivité, la conscience, l'intention. [...] Engendrée par rien, l'*auto-affection* s'opère au-dedans de moi et se repère en l'Autre. Le monde que j'entends est présent. Il est proche, il fait sens, la voix le spatialise, elle le garde¹⁵⁵.

Cette citation peut se compléter de l'affirmation de Michel Leiris selon laquelle « ma voix, c'est moi » dans le monde. La performance peut être considérée comme la constante mise en scène de cette dynamique entre sujet et objet, entre « je » et « je -Autre » puisque comme l'explique Jean-Michel Vives : « [...] la réception de la voix de l'Autre implique une "autrification" du sujet. [...] Avec la réception et l'accueil de la voix de l'Autre, "je" est/devient un autre » (13). La voix permet ainsi de mettre en scène cette tension entre identité et différence, toutes les déclinaisons en constante évolution du « moi dans le monde ».

Cette réflexion nous amène à nous pencher sur les différents champs (et divers « chants ») d'action et de réflexion de la voix humaine. Dans *Éclats de Voix*, son ouvrage panoramique sur le sujet, David Le Breton envisage ce thème dans différentes disciplines¹⁵⁶ : ethnologie, psychanalyse, littérature, arts performatifs, ou encore philosophie et offre une réflexion bigarrée sur le concept de discours ou plus généralement « d'oralité » (notons que plutôt que sous un angle psychanalytique,

¹⁵⁴ Nous comprendrons ce terme comme un *affect* réfléchi.

¹⁵⁵ Terme emprunté par Jacques Derrida à Martin Heidegger alors que ce dernier aborde l'émergence de la temporalité dans son ouvrage *Kant et le problème de la métaphysique*. Dans *La Voix et le phénomène*, Derrida décrit le caractère à la fois intérieur (quand je parle je m'entends parler de l'intérieur) et extérieur (je m'entends) de la voix qu'il désigne comme auto-affection, un processus universel qui est spécifique à l'audition.

¹⁵⁶ Cette nécessaire pluridisciplinarité dans l'approche de la voix est abordée dans le texte de présentation de la conférence « A Voice as Something More : An International Conference », organisée en novembre 2015 par le Neubauer Collegium for Culture and Society, à l'université de Chicago : « [...] across the humanities and social sciences, voice is understood in almost contradictory ways: as a semantic medium (e.g. word/music studies in musicology) or as a nonsignifying medium (French critical theory); as a material presence (Barthes) or a nonmaterial one (the Lacanian school); as involved in a dialectics of presence in the humanist mold (as in Walter Ong and Bakhtin) or a dialectics of absence in the poststructuralist one (Lacan and arguably Derrida). This bewildering and often paradoxical set of approaches has demanded at the very least that we work toward developing a means of communicating across disciplines and discourses, with all the presumptions that they carry ».

l'oralité est ici considérée dans le sens de langage, de parole, de langue). Il aborde ainsi les questions et tensions centrales à ce sujet : les relations entre voix et langage (formation de l'individu également appelée psychogenèse), entre production langagière et destination, ou « oralité » et « auralité » (expression et réception), entre contrôle et pouvoir (art et idéologie), thèmes omniprésents dans les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker.

Prendre voix, prendre corps : dire l'incarnation du sujet

À l'article « voix » l'*Encyclopedia Universalis* propose la définition suivante : « premier des instruments qui permet à la pensée de se muer en structures chantées ou parlées. Les vibrations se propagent dans l'air, porteuses d'un sens et même d'un “devenir” ». Acte physique performatif, la voix s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle qu'elle définit et délimite puisque, même sortie de son contexte d'origine, c'est-à-dire enregistrée, transformée, répétée, sa trace fait autorité. Articulation des émotions par le corps, la voix fait appel à différents organes (cerveau, langue, larynx, poumons) et appareils (respiratoire, phonatoire) qui provoquent des vibrations dans l'air sous des pressions musculaires¹⁵⁷. La dynamique ou, pour de nouveau insister sur l'inséparabilité, l'indivisibilité de la voix et du corps, le « geste vocal », tel que le qualifient les spécialistes de la voix (orthophonistes, professeurs de chant, chanteurs) est lui aussi primordial. Respiration, articulation et intensité sont autant d'actions, de mouvements auxquels il faut se préparer, physiquement mais également psychologiquement. Ceci est particulièrement vrai en chant. En effet, Claire Danville insiste, dans son ouvrage intitulé *La Voix chantée*, sur une nécessaire action réfléchie (dans le double sens de pensée et d'un retour sur soi) précédant l'acte-même :

[...] le chanteur doit se préparer physiquement et mentalement à chanter. Il faut qu'il se concentre et se représente l'image acoustique du son, sa hauteur, son coloris du point de vue de l'audition, de son mécanisme et des sensations qu'il provoque. Cette commande

¹⁵⁷ Afin d'illustrer ce lien étroit entre voix et corps, rappelons que la voix évolue parallèlement au corps. La voix des *castrati*, très prisée dans les opéras baroques italiens des XVII^e et XVIII^e siècles, élargit le panorama vocal, ce qui permit de nouvelles explorations dans l'expérimentation vocalique. Le tenor italien Domenico Donzelli réalisa ainsi que s'il maintenait son larynx très bas, il pouvait projeter sa voix dans un effet tout à fait dramatique jusqu'à un Do très aigu, surpassant ainsi ce que les *castrati* eux-même parvenaient à produire. La voix est donc altérée par les transformations physiques, que ces dernières soient physiologiques, qu'elles soient le résultat d'une mutilation ou d'un travail. Cet aspect d'interdépendance est abordé dans le documentaire intitulé *Castrato* que Francesca Kemp a réalisé pour la BBC. En effet, il présente une recherche acoustique et socio-historique à partir de la voix des *castrati*. Nous y suivons des chercheurs en acoustique qui ont tenté de reproduire cette voix disparue par informatique. La difficulté qu'ils ont rencontrée était notamment l'aspect artificiel d'une telle voix. Comme en témoigne l'un des musiciens à l'écoute de cette production : c'est une voix quelque peu monstrueuse dans son étrangeté, dans son inhumanité car il lui manque le souffle, autrement dit la présence du corps. Cette dernière remarque noue une relation plus intime entre corps et voix et annonce le deuxième chapitre de cette première partie.

motrice et sensorielle, qui fait partie des centres nerveux, va provoquer les mouvements des divers organes et le travail de la musculature (29).

L'investissement dans la voix est donc bel et bien complet, aussi bien physique (non seulement d'un point de vue anatomique, mais également par ses aspects acoustiques et phonétiques) qu'intellectuel (représentation, concentration). De telles remarques confortent la comparaison entre le chanteur et l'athlète de haut niveau qu'effectue Diamanda Galás lorsqu'elle parle de la rigueur disciplinaire nécessaire à son entraînement. La place laissée à la concentration préparatoire est donc cruciale, comme Diamanda Galás le confiait au micro de *rAdiOrAgaZZa*¹⁵⁸ en juin 2010 alors qu'elle participait au festival de la Villette Sonique à Paris. Les loges étaient agencées sans grand respect pour les besoins d'isolement sonore des artistes. Galás déplorait ainsi la finesse des murs qui laissaient traverser la musique des groupes précédents (Bo Ningen et Programme), d'orientation très rock, ce qui la gêna dans sa concentration. L'isolement est d'autant plus nécessaire, l'exercice de la voix d'autant plus ardu qu'il nécessite l'apprentissage d'un nouveau langage, celui de l'acte même : celui du corps.

Un texte de Kathy Acker peut ici venir illustrer le travail physique de Galás sur la maîtrise de ce langage du corps : « a language which is speechless » (144). Il s'agit de l'essai de l'écrivaine sur sa pratique du *body building*¹⁵⁹. Elle y insiste sur la discipline nécessaire à cet exercice physique, qu'elle s'impose « contre le langage ordinaire » (143). Elle raconte comment son corps d'une certaine façon rejette le langage articulé, car de la même façon que le muscle doit être amené à être brisé pour pouvoir se développer, le discours doit céder la place à une autre forme de langage, celle du corps. Dans ses romans, les pronoms varient en changeant de genre, réduisant à néant les attentes liées au sexe. La performance des voix se retrouve dans la performance du corps (« [...] about slipping role: I love it, [...], male female, all over the place » avoue Acker dans un email à McKenzie Wark, *I'm Very Into You*, 24). De plus, des sections de textes sont répétées à l'identique, ou avec de légères modifications. Par exemple dans *Blood and Guts*, un paragraphe entier est répété six fois entre la page 21 et 25 : « A few hours later they woke up together and decided they would spend the whole day together since it was their last day [...] Johnny left her, telling her he'd be

¹⁵⁸ Émission de radio dédiée aux femmes dans la musique, diffusée sur la station de radio indépendante *l'Eko des Garrigues* à Montpellier. L'interview est retranscrite en intégralité en annexe.

¹⁵⁹ L'article dans lequel l'artiste tresse une relation souvent basée sur la résistance entre langage et corps s'intitule *Bodies of Work*. Il donne son titre au recueil d'essais. Nous reviendrons ultérieurement sur les deux éléments de cette relation présentés de façon antagoniste.

home later ». Ces répétitions de parties du corps du texte rappellent le *body builder* comptant ses séries, le paragraphe revenant tel un refrain. Il donne un rythme sans apporter d'informations supplémentaires si ce n'est la manifestation de l'obsession du narrateur. Les dessins anatomiques de Acker/Janey représentant principalement des parties génitales (*Blood and Guts*, 8, 14, 19, 22, 24, 27, 30, 62, 63) concourent eux aussi à illustrer l'expression du corps, un corps changeant et performatif, représenté dans un langage autre, au-delà des mots. Kathy Acker étire ainsi les frontières communes du langage en laissant parler le corps à la manière de Diamanda Galás étirant sa voix. Elle explique dans son interview avec Nicholas Zurbrugg : « Thinking in the body as opposed to rational, logical thought, and the question of what causal or sequential language might be, that would be from another part of the mind rather than from the Aristotelian cause and effect » (9). Au lieu de permettre à « la parole [de] voile[r] la voix » (Vives, 13), Galás et Acker utilisent la voix pour dévoiler ce que la parole tend à cacher. Il s'agit donc bien d'un travail sur soi (aspect psychologique) certes, sur son corps et sur l'Autre (aspects physiologique et sociologique), sans aucun doute, mais également, comme nous venons de l'ébaucher et le verrons tout au long de cette première partie, sur le langage. Si nous envisagerons ces trois éléments de façon isolée par souci de clarté pour cette étude, nous nous pencherons également sur l'articulation et la dynamique complexes existant entre eux.

Sciences de la voix

Nous traitons ci-après d'un aspect paradoxal de la voix. En effet, si nous avons insisté précédemment sur le rapport étroit, voire inséparable, entre voix et corps dans la conception du sujet, nous allons également nous pencher sur la voix comme objet d'expérimentation via les techniques du son, et donc d'une voix « hors corps », via une perspective historique et artistique. Ces deux conceptions ne sont finalement pas incompatibles et permettent de mettre en relief la problématique de tension entre sujet et objet. Rappelons, avant de poursuivre et pour compléter la description de la voix, qu'elle soit parlée ou chantée, qu'elle se caractérise par sa hauteur¹⁶⁰ (qui varie selon la vitesse de vibration de l'air), sa durée, son intensité (elle représente la puissance

¹⁶⁰ Plus la vibration de l'air est rapide, plus le son est « haut ». L'appellation de sons « hauts » (ou aigus) ou au contraire « bas » (graves) est liée à leur lieu de résonance dans le corps : « le registre aigu ressenti au niveau de la boîte crânienne, est appelé voix de tête, le registre grave, voix de poitrine » (Foucard, 69-70).

sonore de la voix) et son timbre¹⁶¹ (ou sa couleur), mais également sa portée. Ces paramètres sont nécessaires à sa description, mesure et analyse. D'autres caractéristiques telles que le grain de la voix par exemple, empruntant à d'autres domaines sensoriels (la vue et le toucher, comme lorsqu'on parle de grain de photographie, de papier ou de peau), sont plus difficiles à mesurer de façon objective.

Les études poursuivies en chant et en phoniatry, notamment dans la seconde moitié du XX^e siècle, ont permis d'élaborer des méthodes (souvent accompagnées d'une approche imagée des phénomènes physiques à l'œuvre, afin de faciliter la visualisation par le patient ou l'artiste de sa voix) pour travailler les techniques vocales. Ces techniques participent à une remise en question de conceptions occidentales traditionnelles du corps et donc de la voix. Comme Cécile Foucard le rappelait plus haut, le corps a longtemps été considéré comme divisé en une dualité hiérarchisante¹⁶². Le corps doit être subordonné à l'âme, il doit être maîtrisé, contrôlé. La voix est elle aussi soumise à ce régime de contrôle et elle sert de surcroît, notamment en termes de registres fortement marqués sexuellement, une symbolique chargée de valeurs et d'idéologie. Ces valeurs particulières transparaissent et sont mises en scène dans les codes des différentes formes de voix à l'opéra : l'aigu est associé à la légèreté, l'insouciance, au féminin, qui est, comme le soulignait Cécile Foucard « assimilé en Occident à ce qui est désincarné » (70), alors que le grave représente de façon communément acceptée « sagesse », « pondération » ou « sensualité masculine ». De plus, comme le remarque Diamanda Galás, les voix des femmes ont toujours été au sein d'une dynamique de contrôle et de pouvoir, localisées entre oppression, émancipation et transgression. Elle développait cette idée, lors de son entretien avec Andrea Juno :

[...] from the Greeks onward, this voice has always been a political instrument as well as a vehicle for transmission of occult knowledge or power. It's always been tied to witches and the shamanistic experience - the witch as transvestite / transsexual having the power of both male and female (11).

¹⁶¹ « Le timbre de la voix correspond à la composition en harmoniques de notre voix, comme un spectre sonore, comparable au spectre des couleurs : la même note chantée par deux voix différentes ne "sonne" pas de la même façon. Le timbre est mon identité vocale, tout en étant modifiable par le travail de la voix » (Foucard, 71-72). Bien entendu, il en va de même pour la voix parlée, dont la maîtrise et l'entraînement peut exprimer avec précision toute la complexité des nuances. Notons également que la voix, de la même manière que l'identité, n'est pas un élément immuable, fixe, qu'elle se travaille, et pour reprendre un thème cher à Judith Butler, se « *perform* ».

¹⁶² Notions binaires, communément acceptées, mais dont ni la dimension arbitraire ni les implications idéologiques ne sont remises en question de façon systématique : « corps / esprit, masculin / féminin, bien / mal, etc. » (Foucard, 11).

En évoquant l'hybridité, Diamanda Galás finit ainsi de transgresser¹⁶³ un ordre construit sur des catégories considérées comme imperméables (voir 2.1). Cécile Foucard remet elle aussi en question cette dualité de genres, et elle insiste sur la perméabilité, du passage d'un registre à l'autre. Elle reprend alors une idée déjà formulée par Louis-Jacques Rondeleux pour qui le travail de la voix s'apparente à un genre de tissage¹⁶⁴. Ce processus de liens, de points, de modèles permet l'homogénéisation et l'enrichissement de la voix, sujet en construction continue, qui peut s'émanciper du carcan binaire en dévoilant le caractère arbitraire. Ce tissage est poussé à l'extrême limite de ses possibilités par Diamanda Galás qui incorpore dans le même modèle des pôles opposés, passant sans transition de l'expression de la joie la plus intense au *son* de l'horreur absolue¹⁶⁵, de l'expression de l'extase à l'articulation de l'innommable. Les dialogues et discussions auxquels elle se livre en démultipliant sa propre voix à travers tons et timbres et grâce à des manipulations électroniques illustrent cette porosité de la voix : elle est simultanément bourreau et victime (*Schrei X, Wild Women*), Antéchrist et supplicié (*Litanies of Satan*, « Sono l'Antichristo »). Les limites entre l'humain et l'animal, le chant et le cri, le son et le bruit sont dérangées jusqu'à leur abolition.

Explorations artistiques et valeurs esthétiques de la voix : histoires de voix

Ces approches dans la conception de la voix ont nourri les expérimentations du monde artistique et ont, en retour, évolué grâce à elles. En effet, de nombreux artistes, notamment depuis le début du siècle dernier, se sont concentrés sur l'expérimentation du son en général et de la voix en particulier en exposant, explorant ou encore explosant les lois et conceptions traditionnelles en musique, art dramatique et lyrique aussi bien qu'en littérature. Comme le soulignait Bastien Gallet, « [...] toute

¹⁶³ Rappelons que le verbe transgresser trouve son étymologie dans l'ancien français « *transgredir* », provenant lui-même du verbe latin « *transgredi* », signifiant marcher à travers, ou marcher au-delà, représentation parfaite de la traversée de Diamanda Galás des frontières et des définitions, de sa représentation en coupe transversale d'un territoire où les limites se voient balayées.

¹⁶⁴ Dans *Trouver sa voix*, l'auteur explique comment le travail sur la voix doit passer par une activité de tissage des registres opposés : l'aigu et le grave, et donc la tête et la poitrine ; il s'agit d'un tissage anatomique, d'une matérialisation de la voix qui finit de s'inscrire dans le corps.

¹⁶⁵ « I sing about real life, and I think I sing about tragedy but I also sing about euphoria and real joy and maybe that scares people because you hear it in the same song and you say "what is wrong with this person?" » (Diamanda Galás au micro d'un journaliste de l'émission culturelle suédoise *Kultur & Nöje*). Cette remarque de Diamanda Galás concernant la réaction d'effroi de certains auditeurs, montre l'habitude de séparer les sentiments, les traits et les sensations humains, de les considérer comme isolés plutôt que d'envisager leur possible simultanéité, d'embrasser la confusion que la cohabitation d'éventuels antagonismes peut entraîner. Afin d'éviter cette approche morcelée de l'individu Cécile Foucard propose de considérer la voix (et donc le Moi) dans son intégralité, dans toute sa complexité.

technique nouvelle crée de nouveaux possibles » (18). Les artistes inventent des stratégies, explorent différents procédés techniques afin de domestiquer ces technologies nouvelles. Ils s'en approprient l'usage et le détournent. On pense alors aux travaux des avant-gardistes¹⁶⁶ : les écrits et performances des artistes dada, celles du théâtre expressionniste allemand, du théâtre d'Antonin Artaud et de ses glossolalies¹⁶⁷ par lesquelles il invitait expressément à abandonner le langage et ses lois pour les « tordre » afin de trouver un nouveau langage. Dans une tradition plus spécifiquement américaine, les travaux avant-gardistes en littérature et arts performatifs sont nombreux : les *cut-ups* et *cut-ins*¹⁶⁸ de Brion Gysin et William Burroughs, sans oublier les travaux conceptuels sur le son de John Cage¹⁶⁹, et les *happenings* du groupe FLUXUS, les performances de Yoko Ono¹⁷⁰ (dans lesquelles une place centrale est accordée à ce que nous qualifierons de « cri » par manque d'une terminologie plus appropriée : « Voice Piece for Soprano », 1961, « You », 1971, « Why », 1970, « Don't Worry Kyoko (Mommy's Looking for her Hand in the Snow) », 1969/1971) comme celles

¹⁶⁶ Mouvements artistiques expérimentaux pré-modernistes, tels que le vorticisme, le futurisme, le mouvement dada et le surréalisme qui prônaient la destruction de l'institution Art et le retour à des pratiques artistiques ancrées dans le quotidien et accessibles par tous. Cette pensée annonçait la confusion postmoderne de la distinction entre « *high Art* » et « *low Art* ». Si l'art avant-gardiste est toujours expérimental, il n'est pas nécessairement « nouveau » puisque les phénomènes de réappropriation et de bricolage, comme le plagiat, la récupération, la répétition ou encore la redistribution sont courants (voir Cindy Sherman, Angela Carter, Jeanette Winterson). Les Situationnistes recommandaient eux aussi le plagiat comme moyen de détournement, constituant de nouveaux modèles subversifs.

¹⁶⁷ Les glossolalies, suivant la définition qu'offre Céline Reuilly, dans son article « Poétique de l'étrang(èr)eté chez Antonin Artaud : des phénomènes "glossolaliques" à la question de l'identité », sont « un discours dont on dit communément que c'est une "langue nouvelle" inventée et parlée par un seul individu ; elles renvoient à une tradition religieuse, qui traverse le Christianisme depuis Saint Paul jusqu'aux gnostiques, et ont été largement étudiées en psychopathologie, dès la fin du XIX^e siècle [...] c'est interroger l'inconnu du langage, inconnu non comme catégorie mais comme nom de son éthique » (9).

¹⁶⁸ La préface de *Cut-ups, Cut-ins, Cut-outs: The Art of William S. Burroughs* relate l'apparition de cette méthode : « Brion Gysin [...] discovered, or re-invented the cut-up method by chance in Paris in October 1959 when he was using a Stanley knife to cut mounts for his watercolours. The blade cut through the layers of newspapers used to protect his desktop and as the sections of newsprint peeled away he recognized that by reading the different sections of paper from different layers next texts could be created from what was already there; He began moving the fragments together to compose new phrases and sentences. [...] Burroughs immediately recognized that this was a tool of great importance to him [...] The cut-up method was an extension of the ideas expressed by Tristan Tzara in "To Make a Dadaist Poem" (1920) ». (4). La référence à Tristan Tzara permet de plus de faire apparaître l'appropriation de méthodes d'autres approches artistiques. Notons également que Burroughs a appliqué cette méthode à différents médias: collage alliant texte et image, photo-montage, cassette audio et films. Au-delà de l'intertextualité, Burroughs pratiquait donc déjà l'intermédialité.

¹⁶⁹ Interrogé par Nicholas Zurbrugg sur son travail en cours en 1990, et notamment sur la place qu'il prévoyait de laisser aux enregistrements, à l'improvisation, aux instruments, à la danse et à la voix, ou, plus précisément, aux mots (ainsi que l'interaction de tous ces éléments), John Cage met en relation voix, mots et musique : « using words would of course be one of the ways one can use the voice. On the other hand, if I decided not to use words, it would be more musical. With the voice, we can move from language to music, and the field is really extensive between the two » (108). La voix ouvre un espace d'exploration, d'expérimentation entre musique et langage. Elle permet d'aborder ces domaines dans une dynamique d'interaction profonde plutôt que comme des catégories distinctes.

¹⁷⁰ Voir à ce sujet le travail de Shelina Brown dans lequel elle se penche sur le « cri du cœur » de Yoko Ono dans ses œuvres de rock expérimental. Nous reviendrons sur ce texte dans les parties dédiées au cri (1.5, 172-173), et à l'abject (354).

de Meredith Monk (*Dolmen Music*, 1979, *16 min Earrings*, 1966¹⁷¹, *Ellis Island*, 1981, *Quarry*, 1976¹⁷²) en passant par les inventions de Laurie Anderson (son *Tape-bow violin* par exemple sur lequel elle a remplacé le crin de cheval du chevalet par des bandes magnétiques) et ses performances et divers travaux sur la langue (œuvres aux titres évocateurs : « Language is a Virus (from Outer Space)¹⁷³ », d'après le texte de William Burroughs du même titre, dans *The Language of the Future*). Ces divers travaux avaient comme préoccupation cruciale, c'est-à-dire comme noyau de leur démarche artistique, la dynamique existant entre voix, langage, corps, sujet et objet ainsi que leurs implications économiques, symboliques et idéologiques. Nous rejoignons ici la signification que Sophie Gosselin et Julien Ottavi donnent de la pratique artistique : « [...] résister à l'instrumentalisation idéologique par un geste de détournement symbolique, un geste singulier qui *donne sens* au monde dans lequel nous vivons » (71). Ce « geste de détournement symbolique » se situe chez Diamanda Galás et Kathy Acker, dans la « théâtralisation¹⁷⁴ de la voix », c'est-à-dire dans l'expérimentation radicale de la performance vocale.

Ces travaux offrent une réflexion critique sur les changements radicaux du statut et rôle de la voix. Les représentations et perceptions mêmes des sons et de la voix ont connu une véritable révolution tout au long des XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles : depuis la Révolution Industrielle et durant ce qui est

¹⁷¹ Voir également le document réalisé par Robert Withers en 1977. Le film est décrit dans la présentation de l'exposition *The Voice is a Language* à la Tate Modern par Her Noise comme étant : « A collage of sound, film, dance and voice, [...] it comprises fragments and fictional scenarios, including a reading of Wilhelm Reich's controversial essay "The Function of Orgasm" (1940); a series of 16 mm films projected onto Monk's body and onto customized screens; a rendition of "Greensleeves", slowed, looped and expanded; and a paper effigy of Monk that burns at the climax of work. *16mm Earrings* is an eccentric and personal syntax of gesture and image, where the former attempts to physicalize the latter ». Les performances, plutôt que d'insister sur le clivage entre corps et voix, permettent d'engager le dialogue entre ces deux supports et de souligner l'interconnection entre corps et voix, centrale au théâtre expressionniste allemand, et au Schrei en particulier.

¹⁷² Peter Greenaway s'est penché sur les travaux de Meredith Monk dans son documentaire *Four American Composers*, réalisé en 1983. Le film est basé sur des performances de l'artiste qui se produisait à l'Almeida Theater à Islington, à Londres dans le cadre du New York/Almeida Festival.

¹⁷³ Le titre apparaît sur le disque 2 de l'album *United States Live*, une performance enregistrée à la Brooklyn Academy of Music en 1983. Une version plus courte de la performance fut ensuite commercialisée par Warner Bros en 1984.

¹⁷⁴ Voir à ce sujet les articles de Helga Finter, « Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice » et « Voix soufflées, voix volées, inter-vocales » dans lesquels elle offre une analyse détaillée des transformations de la voix par l'utilisation expérimentale du souffle ou des micros et explore ainsi le rapport entre voix et corps.

communément nommé la modernité¹⁷⁵. En effet, les avancées technologiques depuis cette époque ont rapidement transformé autant notre perception du monde que notre rapport à ce dernier. Elles ont d'une part modifié de fond en comble la place, le rôle et la conception mêmes de l'individu dans la société et elles ont, d'autre part, fait apparaître des paysages sonores totalement nouveaux. Les compositions musicales ont reflété les transformations de ces paysages sonores et ont permis d'ouvrir la musique vers de nouvelles réflexions et champs d'expérimentation : de « L'art des Bruits » du futuriste Luigi Russolo¹⁷⁶ à la musique sérielle d'Arnold Schönberg¹⁷⁷ et d'Igor Stravinsky¹⁷⁸, la musique concrète de Pierre Schaeffer¹⁷⁹, ou encore à la musique aléatoire de Karlheinz Stockhausen¹⁸⁰ et de John Cage. Les sons reproduits à l'infini et à l'identique, automatisés, ont non seulement concouru à bouleverser les relations que nous avons au son et donc à la voix elle-même, mais également à remettre en question les valeurs qui étaient associées à cette

¹⁷⁵ La relation entre voix et modernité a été récemment un sujet de recherche académique comme artistique. Le CROMT (*Center for Research in Opera and Music Theater*) notamment, à l'université du Sussex à Brighton, projette une vaste étude interdisciplinaire sur ce thème : « A [...] research project which aims to understand the social and cultural meanings of the human voice in modernity, with particular reference to the implications of such understanding for the use of the voice in contemporary arts, especially opera, music theatre and other forms of performance and digital arts foregrounding voice ». Ce projet propose en un premier lieu de se concentrer sur l'évolution du rapport entre voix et subjectivité (dont l'inter-subjectivité) ainsi que de remettre en question la transition d'une culture orale vers une culture écrite au vu de ce que Marshall McLuhan a nommé la « seconde oralité » avec l'apparition du téléphone ou de la radio.

¹⁷⁶ Luigi Russolo (1883-1947) était un peintre, compositeur italien, auteur du manifeste de l'*Art des Bruits*. Dans ce texte, il propose une théorie du son-bruit, c'est-à-dire ces nouveaux bruits produits par les machines que l'homme a inventées et qui pourraient faire partie de la musique du nouveau siècle. Il annonce ainsi l'avènement d'une musique nouvelle qui inspirera particulièrement les mouvements de musique bruitiste et de musique industrielle.

¹⁷⁷ Arnold Schönberg était un compositeur, peintre et théoricien autrichien (1874-1951). Il fut l'inventeur du dodécaphonisme, également appelé musique dodécaphonique. Le dessein de cette technique était d'annuler toute hiérarchie dans les hauteurs, octroyant à chaque note la même valeur et importance dans le flux mélodique. Schönberg remettait ainsi en question les principes de l'harmonie tonale. Son intérêt pour l'aspect anti-hiérarchique du flux nous semble particulièrement révélateur pour aborder les travaux de Galás et de Acker.

¹⁷⁸ Igor Stravinsky (1882-1971) était un compositeur et chef d'orchestre russe qui s'est tourné vers la musique sérielle dans les années cinquante après les recherches de Schönberg, Berg et surtout de Webern qui l'influencera le plus largement. Stravinsky offre ainsi de revisiter les œuvres du passé dans un exercice de recyclage. Pour apprécier les influences ou divergences entre Galás, Acker, Stravinsky, Schönberg voir l'analyse comparative de Schönberg et Stravinsky à laquelle se livre Adorno dans *The Philosophy of Modern Music*.

¹⁷⁹ Pierre Schaeffer (1910-1995) était un ingénieur, chercheur, théoricien, compositeur et écrivain français, considéré comme le père de la musique concrète et de la musique électroacoustique. Cette explication de Schaeffer sur l'écriture musicale permet d'éclairer les défis d'écriture de la voix radicale : « Lorsqu'en 1948, j'ai proposé le terme de musique concrète, j'entendais, par cet adjectif, marquer une inversion dans le sens du travail musical. Au lieu de noter des idées musicales par les symboles du solfège, et de confier la réalisation concrète à des instrumentistes connus, il s'agissait de recueillir le concret sonore, d'où qu'il vienne, et d'en abstraire les valeurs musicales qu'il contenait en puissance » (Schaeffer, 23). Nous aborderons l'écriture de la voix et l'utilisation du signe plus loin dans ce chapitre (voir *infra* 1.3).

¹⁸⁰ Karlheinz Stockhausen (1928-2007) était un compositeur allemand. Après des recherches sur le son, similaires à celles engagées par Pierre Boulez ainsi que des travaux au studio de musique concrète de Pierre Schaeffer, Stockhausen s'orientera vers la musique électronique (*Elektronische Musik*) puis composera ses premières œuvres majeures exploitant le hasard, c'est-à-dire la musique aléatoire.

dernière. Enregistrée, amplifiée, distordue, la voix se voit transformée et peut être modifiée à volonté. Ralentie, accélérée, doublée, répétée, elle en devient méconnaissable, étrange et étrangère¹⁸¹. La voix acquiert alors le statut d'autre, n'étant plus uniquement considérée comme expression du sujet, mais également comme un objet sonore sur lequel travailler. Que devient alors le sujet dans ce jeu de voix infini ? C'est une réflexion des relations entre sujet et langage qui est amorcée se déclinant à travers les questions d'identité, de genre, de classe et d'idiome.

La transformation de la voix de Acker en une voix fictive du président Bush, en voix de l'autorité, telle que l'intervention est écrite au début de ce chapitre, rend visibles les valeurs politiques de la voix. De la même façon, les travaux en polyphonie de Diamanda Galás, son expérimentation avec la réverbération et les échos multiplient les voix et les sujets. Michael Flanagan explique comment les différentes technologies utilisées par Diamanda Galás n'ocultent en rien une expérimentation radicale de la voix-même, comment elle les met au service de sa voix, comme outil de sa création artistique. Il décrit ces pratiques dans *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*. Le choix des termes appartenant au champ lexical de la violence, tels que « *attack* » ou « *avenge* », suggère que la pluralité de la voix de Galás serait autant d'armes forgées pour chaque combat :

Her use of multiple microphones, mixing consoles, graphic equalizers, reverberation devices, tape decks and multi-speaker sound system allow Galás to inform her work with multiple voices, and to position these voices throughout her performances' spaces. Unlike other performance artists, her voice does not only assume human characteristics, they also represent archetypal expressions that attack, avenge and express themselves in the context of Galás' works (127).

La voix théâtralise la violence sous ses formes multiples et prend d'assaut les valeurs qui lui sont communément associées¹⁸².

¹⁸¹ William Kenney note que l'inventeur du phonographe (littéralement nommé « l'écrivain de voix »), Thomas Edison en 1877, a avoué avoir été surpris la première fois qu'il entendit sa voix enregistrée : « I was never so taken aback in my life » (23).

¹⁸² Le nouveau théâtre américain offre de nombreuses œuvres explorant cette réflexion par des mises en pratiques expérimentales. Richard Foreman, par exemple, qui a collaboré avec Kathy Acker pour la mise en scène de son texte *The Birth of a Poet*, a réfléchi notamment sur le pouvoir du metteur en scène sur les voix. En effet, Helga Finter, dans son article « Voix soufflées, voix volées, voix inter-vocales », offre une interprétation concise du travail de Foreman : « il explorait l'univers mental d'un texte écrit par lui-même, sondait ses voix ».

L'élément crucial de cette révolution vocale réside également dans le fait que pour la première fois, les individus sont à même d'entendre leur propre voix comme Autre, c'est-à-dire différente de celle que l'on entend lorsque nous parlons¹⁸³. La voix n'est plus inscrite dans un contexte défini comme immédiat puisqu'elle est indépendante de la présence physique du sujet. Les relations entre voix, espace et temps sont modifiées. Les individus peuvent communiquer à distance, bouleversant à la fois les relations à leur propre subjectivité mais également à l'intersubjectivité. La voix se trouve ainsi désincarnée, comme l'observe le CROMT (Université du Sussex, Royaume-Uni) dans son texte de présentation du projet d'étude sur la voix mis en ligne sur son site : « subjectivity is radically severed, and disembodied voices assume their own autonomy ». La voix est alors traitée comme un instrument (en tant qu'objet, cette fois, extérieur au corps), pouvant être manipulé à loisir durant la performance, sur les enregistrements, ou au niveau de la post-production. Elle devient objet d'étude : les artistes repensent la voix sous toutes ses formes, à travers son timbre, son rythme, ses accentuations, et ses intonations. Ils sont à la recherche des émotions « vraies », non réprimées ou limitées. Au fil de leurs expérimentations, ils s'interrogent sur (et poussent leur audience à questionner, à remettre en question) les règles communément acceptées du sens, du son et de soi.

Cependant les avancées technologiques modernes ne sont pas les seuls facteurs d'évolution du concept de voix et de l'individu en soi. Les tragédies des Première et Seconde Guerres mondiales ont elles aussi joué un rôle important dans la conception du sujet contemporain, de sa voix et des sons sur un plan sociologique, psychologique et donc bien sûr également artistique. Diamanda Galás fait le lien entre art et politique, entre contexte historique et le théâtre dans « Michaux and my Blood Brothers », un extrait du texte *In The Mouth of the Crocodile*¹⁸⁴ qu'elle a présenté au *Weaving Politics Symposium*, le 16 décembre 2012 à Stockholm, en Suède :

The observations during World War I of the medic and doctor Wolfsohn, who had heard the screams of soldiers with torn limbs in the state of amputation, or others with burnt flesh,

¹⁸³ Michel Leiris, dans son ouvrage *À Cor et à Cri*, parle de cette étrange distance provoquée par l'écoute de sa propre voix enregistrée, qui devient un autre familier : « soudain, elle parle à distance, comme reléguée dans un exil qui l'éloigne, l'altère, sans pourtant la rendre méconnaissable. Je l'admets presque aussitôt comme mienne quoique étrangement changée, comme si entre nous un infranchissable abîme s'était imposé.[...] C'est bien d'elle qu'il s'agit, mais émanant de l'être radicalement extérieur - autre espace, autre temps - que malgré mon intériorité persistante je suis devenu » (80).

¹⁸⁴ Lors de cette conférence, l'auteure a présenté une collection de textes de natures diverses (poèmes, textes explicatifs sur ses influences, ses recherches, etc.). La performance a été filmée et elle est disponible en ligne, sur le site officiel de l'artiste, sous le titre *In the Mouth of the Crocodile*.

need enter the world of theater, the work of Grotowski, of course Artaud, of the Expressionists Kokoschka, the Schrei, Geist and Ich theaters, Murnau, Caligari - all considered words as the result of electrical human power.

Les arts dramatiques expérimentaux se doivent d'offrir l'espace pour la mise en scène critique (et cathartique) de tels traumas. Espace privilégié du corps et de la voix, ils favorisent l'exploration et la conquête du pouvoir « électrique humain » cher à Galás. Comme l'indique David F. Kuhns :

[...] models of performance experimentation [...] originated in the desire to liberate contemporary culture from its mimetic bonds and to offer instead a theater of empowerment in which contemporary history could be symbolically distilled and critiqued in order to become rhetorically reconstituted (92).

Libération, prise de pouvoir et critique, apparaissent comme les trois termes clés dans le paysage artistique avant-gardiste du début du vingtième siècle dans lequel sont repensés le sujet et sa position dans l'espace social comme dans le processus de production collectif (contre une hiérarchie traditionnelle prônant l'hégémonie d'une élite artistique et intellectuelle).

Voix et expressionnisme : chant, *Schrei* et chamanisme

L'étude du théâtre expressionniste allemand effectuée par Kuhns dans son ouvrage est particulièrement pertinente pour aborder le travail de Diamanda Galás. En effet, l'expressionnisme se concentre sur la projection d'une subjectivité qui tend à déformer la réalité dans le but d'inspirer au spectateur une réaction émotionnelle. Nous avons pu esquisser jusqu'ici comment le dessein de Galás de mobiliser tous les sens par ses expérimentations vocales radicales, touche le public. Nous allons pouvoir apprécier à quel point les choix particuliers de performance empruntés à l'expressionnisme s'accordent au dessein de l'artiste. Les représentations expressionnistes en général, qu'il s'agisse du cinéma, du théâtre ou de la peinture, sont fondées sur des visions angoissantes, déformant et stylisant la réalité pour atteindre la plus grande intensité expressive possible. Or, de nombreuses performances de Diamanda Galás permettent de juger l'impact que cette forme théâtrale a sur son travail de composition et de performance, comme le détaille Michael Flanagan :

The influence of Expressionist Theater was apparent in Galás' *Medéa Tarantula* (1979), which, through black, angular sets with multilevel platforms of mirrors, black vinyl

costumes and make-up, simulating the human skull, all emphasized the representation of mental constructs (emotional states) through revealed light and shadow. Expressionist design was used in *Masque of the Red Death* (1986), [...] with red black-lighting, smoke and black robes; *Insekta* (1993), with its battlefield scenarios, cages and black harness; and *Schrei* (1994), performed in total darkness (Bonney, 126-127).

Les jeux de lumière reposent sur des contrastes violents et sont accentués par des lignes acérées et des couleurs à dominante rouge, blanche mais surtout noire. Ces éléments concourent à exprimer des états émotionnels extrêmes, comme on peut déjà l'observer sur la pochette du disque de *Plague Mass* (voir Annexes, 2.2.1 du Tome 2) : Diamanda apparaît, les yeux révulsés, les cheveux en bataille et couverte de liquide rouge, entre folie, rage et possession. La pochette de *Schrei X* (voir *ibid*), en noir et blanc, montre un personnage (on peut s'imaginer qu'il s'agit de Diamanda Galás) bouche ouverte et mains levées à hauteur de son visage, qui semble prêt à saisir sa proie ou à l'anéantir d'effroi. Le film *Schrei 27* est lui aussi en noir et blanc. Les angles et positions de caméra contribuent, avec les jeux de lumière, à créer une atmosphère angoissante, oppressante. Les plans rapprochés montrent des parties du corps, extérieures et intérieures, se concentrant sur la torture, la douleur et la peur et font ainsi partager au spectateur l'expérience du supplicié. Enfin, le maquillage très souligné de Galás accentue les contrastes, généralement en noir et blanc comme par exemple sur la page d'ouverture de son site officiel. Pourtant, l'intérêt de Diamanda Galás s'est vite porté sur une partie très spécifique du théâtre expressionniste car il touchait plus particulièrement à l'aspect sonore : le « Schrei ». Elle s'en inspire directement, et ce de façon très transparente dans l'enregistrement et dans la performance de *Schrei X*. Les quatre volets de cette œuvre (l'album, *Schrei X*, *Schrei 27*, enregistré pour une émission de radio, la performance et enfin le film également intitulés *Schrei 27*) illustrent parfaitement cette volonté de faire table rase sur toute limite et préconceptions liées à la voix. Il s'agit ainsi d'une part de libérer sa voix et d'autre part de s'émanciper.

Rappelons, avant de mener plus loin l'analyse, que le terme « Schrei » a une sémantique déclinant le cri sous toutes ses formes. Tel que l'indique Kuhns, le terme signifie simultanément : « cry, shout, yell, howl, wail, scream, shriek » (94). Kuhns explique qu'en effet, les acteurs appliquant cette théorie théâtrale particulière, plutôt que prêter leur corps à la représentation, devaient se laisser « ressentir » jusqu'à en devenir « possédés » sur scène. Le but étant d'atteindre un état d'extase, de transe qui se manifeste par un cri : « [...] frequently, the transition into this state culminated into a

scream, or *Schrei* » (92). Ce cri¹⁸⁵ représente alors un espace limite, le seuil, comme point de passage vers une ultime « expression de pureté primitive », ou à la limite de l’effondrement du sujet dans ce corps en extase. L’exploration de ce seuil correspond tout à fait à l’ensemble des travaux *Schrei* de Galás. La première pièce de cette série était une pièce de voix soliste¹⁸⁶, créée en réponse à la commande du *Walker Art Center* de Minneapolis en collaboration avec *New American Radio Staten Island* en 1994. On lui demandait de créer une œuvre traitant de l’emprisonnement, ou plus exactement de l’isolement total d’individus, que ce soit pour des raisons politiques, sociales, médicales ou familiales. Diamanda Galás justifie ses choix théoriques et explique le titre de son travail dans une interview avec Michael Guillen :

Schrei means “shriek” but it can mean a shriek that’s the sound of objection, or the sound of funeral mourning, it can be used many different ways. [...] When I started referencing *Schrei* theater years ago, I was thinking of it in its particular form as related to German Expressionism. It was a rigorous actors’ theater. A *Schrei* theater performer was expected to be virtuosic because the words were springboards for extreme mental states. In some cases, there were few words but the actor was expected to do a hell of a lot with those few words.

Cette technique lui permet de dresser un portrait sonore complet du cri et de la voix : le cri de rébellion ou de souffrance physique du torturé, celui exprimant la douleur psychologique des internés ou des exclus, le cri d’angoisse, le râle de l’agonie ou les cris de la folie. Pour l’émission de radio, *Schrei 27* (en référence au temps imparti à Diamanda Galás pour l’émission, soit 27 minutes), l’artiste enchaîne plusieurs performances assez courtes, entre explosions vocales intenses et chuchotements : chants reproduisant des gémissements (« Do Room »), ou des murmures (« Smell »), grognements (« M Dis I », « I I »), des lectures de textes (« Headbox ») évoluant subitement en des clameurs incantatoires, rires hystériques (« Hee Shock Die ») et silence absolu. En plus des impératifs de limite de temps, l’artiste révèle avoir eu des difficultés à imposer le silence entre les diverses performances, le silence étant, selon ses propres termes, « interdit » à la radio¹⁸⁷. Michael Guillen explique l’œuvre, en guise d’introduction à son interview de Diamanda Galás :

¹⁸⁵ Le cri fera l’objet du dernier point de cette partie sur la voix (1.5).

¹⁸⁶ Diamanda Galás utilise des modulateurs de voix lors de la performance. L’artiste présente l’album de façon succincte dans sa biographie apparaissant sur son site comme « a radical solo piece for voice and ring modulators about torture and isolation ».

¹⁸⁷ Cette régulation de la voix, du cri jusque dans ses silences, fera l’objet du point 1.5 de cette partie ainsi que le texte d’introduction du second chapitre (voir 1.5 et *In the Mouth of the Crocodile*, le préambule du second chapitre).

The performances are chapters of a confession which might have been induced through a chemical or mechanical manipulation of the brain. They reflect the state of a patient subjected to torture in a confined space with periodically or randomly triggered bright light, heat, beatings or rapes. There is a high density of speech-sound over time which is often machine-like in its velocity. The work employs the atypical speech and vocal signal processing that Galás has been researching since 1979.

Deuxième volet de ce projet, l'album *Schrei X* est sorti chez Mute en 1996. Cette œuvre, divisée en *Schrei X live* et en *Schrei 27*, présente des versions différentes de onze morceaux (deux morceaux supplémentaires apparaissent sur *Schrei X Live*) : la version réalisée pour l'émission de radio et celle enregistrée en public du travail d'expérimentation de *Schrei 27*. Les deux parties sont exclusivement tournées sur la voix et sont d'une intensité souvent insoutenable tant en termes de volume qu'en termes de timbre et de hauteur. Les titres ne se composent que de très peu de mots, pour la plupart extraits du livre de Job (« Abasement » et « Vein »). Souvent répétés ou décomposés (« Cunt »), chuchotés (« Coitum ») ou hurlés (« I-I AM-Dreams »), ces mots sont souvent rendus incompréhensibles. Le sens n'est plus donné par la parole, mais par la voix. En effet, la forme théâtrale Schrei étant basée sur les modulations vocales, l'expression des passions nues d'un écorché vif passe par la voix qui exprime au-delà des mots. L'auditeur comprend rapidement que l'effrayant panorama vocal que Diamanda Galás offre à nos oreilles présente une sorte de dialogue presque exclusivement limité à des vocalisations entre un bourreau et sa victime. Il est alors plongé dans l'horreur de la douleur et l'évidence de la perversité en jeu : peu importe le contenu des aveux, la torture ne peut aboutir qu'à la mort. Cette prise de conscience atroce pour la victime est partagée par l'auditeur-témoin. Le rôle narratif joué, ou plus justement la pluralité des rôles narratifs assumés par la voix elle-même est manifeste : chacune dépeint l'atrocité de la scène dans la violence inouïe de chaque détail. L'auditeur est ainsi plongé, à travers les expériences d'extrême souffrance qui sont relatées par les sons, dans la tangibilité de l'horreur. Il devient alors témoin lui-même de cette atrocité qu'aucun mot ne saurait contenir ; il est poussé, en tant que sujet, à briser le silence et à passer, lui aussi, aux aveux. La scène devient tangible dans cette omniprésence, cette omnipotence de la voix plurielle.

Pourtant si le but ultime est bien de toucher le public au plus profond de ses émotions et que l'acteur exécutant la performance exprime vocalement l'intégralité du sujet jusqu'à sa limite, Diamanda Galás ne peut pas être totalement et uniquement liée au Schrei. En effet, comme Ruth

Schnabl le rappelle, Diamanda Galás déclare elle-même que son art ne suit pas strictement les critères du théâtre expressionniste allemand : « It may be slightly fraternal to my fundamental ideas, but there is no real relationship there » (10). Cette affirmation peut paraître étrange après la lecture du précédent paragraphe, ainsi qu'à la lecture de textes même de Diamanda, dans lesquels elle décrit son idéal de performance d'artiste. En effet, cette description qu'elle offre n'est pas sans rappeler la définition du jeu de l'acteur expressionniste : « An actor [...] may use the raw materials of his own soul in a process which is the immediate, the DIRECT experience of the emotion itself » [les majuscules sont d'elle] (*The Shit of God*, 1). Il est néanmoins important de se pencher sur les propos de Diamanda Galás lorsqu'elle se défend d'avoir quelque relation que ce soit avec le théâtre expressionniste allemand. Si, à première vue, sa définition est assez similaire de celle de Arnold Schönberg : « One must express oneself! Express oneself directly! Not one's upbringing or one's intelligence knowledge or skill. Not all these acquired characteristics, but that which is inborn, instinctive » (cité par Crawford, 1), ses performances ne représentent pas l'expression d'une relation entre l'intérieur, l'intime et l'extérieur comme le commandait le compositeur. Au contraire, Diamanda présente certes la performance d'états psychologiques particuliers, mais ce ne sont ni les siens ni ceux d'un autre. Son travail remet d'ailleurs fondamentalement en question la possibilité même d'exprimer de tels états. Ruth Schnabl insiste :

For the persona of her voice, the assumption that one can know and express oneself is no longer a given. While Galás shares the expressionists' concern with the subject in limit situations, she radically questions the possibility of imposing coherence upon them (13).

Par conséquent, la schizophrénie de « Wild Women » n'est pleinement compréhensible qu'à la lecture des paroles (*The Shit of God*, 4), de même sur *Schrei 27*, aucune narration n'est réellement identifiable avant quelques mots isolés dans les morceaux de fin : « Vein », « Smell » et « Hee Shock Die ». Seule la lecture de la présentation du disque permet de saisir l'expérience des deux personnages que Galás matérialise dans sa voix. En ce qui concerne « Panoptikon », dont la trame narrative apparaît plus clairement, la confusion, le sentiment d'abandon, d'isolement, l'angoisse ne sont jamais associés à une voix particulière. Après la simple écoute des œuvres, l'auditeur n'est livré qu'à sa propre interprétation de voix démultipliées, de personnages fragmentés, voire contradictoires, de voix sans sujets ni noms.

Qu'elle soit considérée comme représentative du théâtre expressionniste allemand, partiellement ou non, la complexité du travail effectué sur la voix dans *Schrei X* et *Schrei 27* assure néanmoins à l'œuvre toute entière le statut d'opéra expérimental de l'extrême, un opéra radical. Elle est également l'aboutissement d'autres études sur les pouvoirs et possibilités de la voix réalisées par Galás ce qui pourrait également expliquer la réticence de l'artiste à voir sa démarche limitée à une seule théorie artistique, surtout lorsque le titre même de « Schrei » encouragerait une telle réduction. Diamanda Galás montre une opposition farouche à tout élan de catégorisation, comme elle le prouve dans son entretien avec John Payne : « I don't want to be in the jazz ghetto, I don't want to be in the new-music ghetto, I don't want to be in any ghetto; I think I'll just use my own name, and that's the ghetto I'll settle for ». Des recherches sur le chant ont également été déterminantes dans son approche comme dans l'articulation de son travail. Elle cite notamment les travaux de Lon Chaney¹⁸⁸ et Maria Ewing¹⁸⁹ dans *In The Mouth of the Crocodile* :

[...] in the vocal operatic -a world in which the word is generally a springboard for a musical phrase- the mandates of changing amplitude, timbre, vibrato, *sprechstimme*, *sprechgesang*, *coloratura*, size and projection of sound, all serve the narrative, and only a virtuoso can do this with the hopes of being understood¹⁹⁰ (11).

Les techniques et expérimentations entreprises sur la voix permettent de bien faire percevoir l'ampleur et les possibilités d'expression offertes par cette voix, particulièrement dans l'expérimentation radicale d'un message lui-même radical. Ainsi, Michael Flanagan détaille combien les recherches qu'elle a menées autant en chant qu'en arts performatifs ont permis à Diamanda Galás d'articuler son message, dans la forme comme dans son contenu. Il revient, lui aussi sur l'aspect viscéral des travaux de l'artiste et réitère le lien entre corps et voix :

¹⁸⁸ Lon Chaney, (1883-1930), était un acteur, scénariste et metteur en scène du cinéma américain du début du XX^e siècle. Il était communément surnommé « l'homme aux mille visages » et il est considéré comme l'un des acteurs majeurs du cinéma muet. Ses deux parents étaient sourds et muets, ce qui a encouragé le jeune Lon à faire un usage particulier de son corps pour communiquer. Il a incarné de nombreux rôles de personnages sombres et torturés, souvent grotesques. Ses talents pour la pantomime étaient accentués par un maquillage novateur qui marquait les expressions dans un genre très expressionniste : il exprimait par son jeu muet les sentiments les plus tortueux de l'âme.

¹⁸⁹ Maria Ewing (1950-) est une cantatrice américaine remarquée autant par sa voix (elle a chanté des rôles de soprano et de mezzo soprano) que par son jeu de scène. Elle a interprété de nombreuses figures féminines, de Carmen à Lady Macbeth, mais son incarnation de Salomé a été particulièrement remarquée.

¹⁹⁰ Le rapprochement de ces deux artistes effectué par Diamanda Galás est tout particulièrement intéressant. En effet, chacun représente l'exploration extrême du corps et de la voix pour assurer l'expression la plus poussée, la plus intense, mais également la plus nuancée de la psyché.

In discussing the performance work of Diamanda Galás, a primary element to mention is the passion and intensity of the performance. In addition to her visceral commitment to her politics, the infusion of passion into her work has its theoretical basis in her study of German Expressionist theater and cinema, particularly the work of Oskar Kokoschka, Lotte Eisner and Felix Emmel. In this school of thought, the transformation of the performer occurs through his/her linking of performance to states of consciousness, such as possession and trance, experienced by shamans and mystics (126).

En la comparant à un shaman¹⁹¹, Michael Flanagan insiste non seulement sur l'effet cathartique et thérapeutique des travaux de Diamanda Galás, mais il lui attribue également un rôle de devin. Ce dernier rôle est revendiqué par l'artiste qui, en adoptant toutes les techniques, devient médium, se fait oracle :

I consider "Wild Women with Steak Knives" [...] was the first work I did with 5 microphones, working with different personalities and using varied vocabularies and languages [...] Speaking in tongues [...], and the training of vocal chords to yield an *übervoice*, a superhuman instrument that's not about being a singer but being a channel through which the Absolute can manifest. [...] I wanted to produce an immediate extroversion of sound, to deliver a pointed, focused message like a gun (Juno, 1991, 8).

La voix délivre un message clair, direct et explosif. Elle revêt ainsi une dimension mystique à travers laquelle les forces surnaturelles (« the Absolute ») se manifestent. Galás s'inscrit alors dans une conception du monde que l'on pourrait qualifier d'archaïque, reflétant l'ordre des Anciens. Nous adhérons ici à la description que Catherine Mavrikakis offre de l'Antiquité qu'elle repère dans les œuvres de Galás : « cette Grèce que Galás donne à voir dans ses spectacles, une Grèce primitive,

¹⁹¹ D'après *Le Petit Robert*, un shaman (ou chaman) est un « Prêtre-sorcier, à la fois devin et thérapeute, dans les civilisations d'Asie centrale et septentrionale et par extension dans d'autres civilisations ». Suivant cette définition, il s'agit donc d'un sage à la fois guérisseur et voyant. En sanskrit le terme désigne plus largement celui ou celle qui veille à la transmission de la connaissance à travers la tradition orale. Pourtant, une observation plus précise de l'étymologie du mot permet d'insister non seulement sur le rôle et les compétences du shaman mais également sur sa performance, et donc sur son corps. Cette dimension physique permet d'enrichir encore la comparaison à Galás. Le terme *sam* est une racine altaïque (langues eurasiennes qui doivent leur nom à la chaîne de montagne d'Asie centrale appelée Altaï) signifiant littéralement : « s'agiter en remuant les membres postérieurs ». Par extension, *šamán* a plusieurs significations en langues toungouses (langues Altaï parlées par les peuples de Sibérie) : il s'agit non seulement de « celui qui sait », comme nous l'avons vu, mais également de celui qui « bondit, s'agite, danse ». Le shaman (shamanka au féminin), par la transe et la méditation, pratique une médiation entre le monde du visible et celui de l'invisible, entre les humains et les esprits (ces derniers peuvent être les esprits de la nature ou les âmes du gibier, les morts de la communauté, les âmes des enfants qui ne sont pas encore nés, celles des malades qu'il faut ramener à la vie). Si les pratiques shamaniques diffèrent suivant les régions et les groupes, certaines particularités sont communes à tous comme l'ont noté Joëlle Rostkowski et Jean Malaurie : le shamanisme se caractérise par « une perception du sacré sans limites spatiales et temporelles, dénuée de doctrine structurée, d'histoire de la genèse bien arrêtée et de lieux de cultes autres que naturels, fondée sur la quête de vision et la fulgurance de la révélation d'un pouvoir immanent mais fractionné en esprits multiples » (26). Nous verrons que cette définition paraît tout à fait pertinente pour décrire les pratiques de Galás comme celles de Kathy Acker. Nous retiendrons particulièrement les aspects fragmentaires, décentrés et multiples mais également celui de « pouvoir immanent ».

pas encore monothéiste, là où l'archaïque et le pulsionnel ont droit de cité » (2014, 59). Plusieurs artistes ont recours à de telles images pour décrire les performances de Diamanda Galás : Robert R. Conroy, dans son introduction à *Vena Cava* parle de « Galás' shaman-like gift of self-transformation and self-transcendance » ou encore la musicienne PJ Harvey qui trouve plus juste de comparer Diamanda Galás à une sorcière¹⁹² ou un shaman qu'à la Callas, comme nous l'évoquons dans le préambule.

Diamanda Galás se représente elle-même comme shaman : « I prefer the concept of a woman as goddess. In a shamanistic society, no shaman has children » (Barclay, 2). Cette position attribuée et assumée de guide, de médiateur spirituel de Diamanda Galás ouvre une réflexion sur le rôle-même du shaman, ce « prêtre-sorcier », qui en permettant la transition d'un monde à l'autre, assure leur perméabilité par un état de transe ou d'extase. Nous retrouvons alors l'idée de seuil que Galás empruntait volontiers aux expressionnistes. En effet, le shaman est un guide qui, par ses incantations, accompagne les participants au rituel dans un voyage qui n'est pas forcément spatial, un voyage vers « l'au-delà », c'est-à-dire au-delà de la conscience, de la règle et de la représentation. Le shaman est en mesure de représenter l'intégralité des expériences humaines, sans jugement ni parti pris. Son rôle est de pouvoir évoquer l'ensemble de ces expériences. Diamanda Galás explique comment elle y parvient grâce à la maîtrise d'états de trances plurielles entre lesquels elle navigue durant ses performances : « I endeavor to move elastically through many different [...] "trance states" with complete obedience to the rigor of each state [...] which reflect[s] an obsession with the shared and unshared pleasures of both flagellant and flagelle » (*The Shit of God*, 2). Elle démontre par ce contrôle « élastique » comment le pouvoir de l'acteur du Schrei est au paroxysme des techniques de l'Expressionnisme, son jeu se rapprochant de l'expérience shamanique dans son caractère quasi-incantatoire.

L'approche expérimentale de la voix est ainsi envisagée sous un aspect technique (technologique et physique) offrant un infini de possibilités orales et sonores de la voix humaine. La voix est

¹⁹² Le choix du terme « sorceress » par PJ Harvey mérite d'être noté. En effet, ce terme est considéré comme très péjoratif puisque les sorcières sont généralement associées à des forces maléfiques. C'est pour cette raison que les religions monothéistes (principalement le judaïsme, le christianisme et l'islam) condamnent la sorcellerie et, la considérant comme une hérésie, en légitiment la répression. Or, PJ Harvey est précise dans le choix de ses termes et elle préfère, au lieu de « witch », parler de « sorceress ». En coordonnant ainsi les termes de shamanisme et de sorcellerie, elle propose une conception de cette dernière qui ne se limite pas au paganisme et à l'hérésie (ce à quoi l'Église catholique a voulu la réduire dès le XII^e) mais leur reconnaît des pratiques et rituels comparables, voire identiques. Nous reviendrons sur le concept de la sorcellerie à la fin du premier chapitre de la deuxième partie.

envisagée en termes de timbre et de texture mais également de sémantique dans un espace ouvert au-delà des limites de sens du langage : dans l'inconnu *du* langage comme dans l'inconnu *dans* le langage. Ces derniers points sont des questions centrales aux travaux de Diamanda Galás, particulièrement les passages de glossolalies, dont nous avons eu un exemple dans « Panoptikon ». Céline Reuilly offre la définition suivante des glossolalies :

[...] mise à l'épreuve du langage en tant que système conventionnel de communication, cette attitude a aussi et surtout à voir avec l'altérité radicale, là où la prise de langage se réalise à travers ce langage autre - qui n'est pas tant une langue étrangère que l'étrangeté même de la langue - qui dit l'aventure du sujet, en tension entre je et moi, et qui constitue une critique de la langue, critique qui a pour fondement celle de la société, la société étant dans le langage, comme l'a montré Émile Benveniste (Reuilly 9).

Inquiétante étrangeté dans laquelle Galás nous plonge par sa voix, ne laissant aucune place à la distance favorisée par une signification qui pourrait être sinon réconfortante, au moins rassurante. Au contraire, Diamanda Galás nous implique par le chant dans l'horreur, nous pousse à une remise en question fondamentale du langage dans ce qu'il pourrait comporter de mise à distance, du sujet et du pouvoir en tant qu'éléments uniques, dominants, référentiels. Afin d'illustrer ce propos Jean-Michel Vives cite les recherches sur l'œuvre tragique menées par Nicole Loraux. Il explique comment dans son ouvrage, l'historienne suggère d'autres niveaux de perception :

[elle nous] invite à percevoir, au-delà de la dimension politique habituellement mise en avant de l'œuvre tragique, la voix proprement humaine qui s'exprime dans une plainte plus vocalisée qu'articulée. « *Aiai* » est l'interjection plaintive, hors sens, où le son prime la signification qui jaillit du héros lorsque celui-ci est confronté au tragique. La tragédie n'est plus seulement le lieu du *logos* (le discours, la parole), mais plus essentiellement celui de la *phonè* (la voix), qui s'adresse alors moins au citoyen qu'au spectateur bouleversé. La voix est ici ce qui touche et permet au spectateur d'investir le message transmis (15).

Cette dimension émotionnelle de la voix permet d'aborder la signification et la portée politique des travaux de Diamanda Galás. En effet, l'expérimentation de la voix de Diamanda Galás situe l'expérience autant dans l'expression que dans la réception. Elle traite de la difficulté d'exprimer cette expérience : acteur et observateur sont alors d'indissociables sujets balbutiants. Le spectateur ne peut se contenter d'observer, il doit se faire témoin.

Voix témoin

*Don't be afraid; I must tell you what I saw
so the people will understand
the crimes men do to men
[...] let the hearts of the world understand.
Diamanda Galás*

L'analyse de Catherine Mavrikakis portant sur le long morceau « The Dance¹⁹³ » permet d'explorer cette limite de l'indicible en passant de la confession au témoignage. En effet, elle explique dans sa communication comment Diamanda Galás se fait l'ultime porte-parole, ou le « ventriloque » du témoin, une femme allemande qui assiste, impuissante, au viol, à la torture et au meurtre de jeunes filles :

Si dans la voix de Galás, il est donné à voir la vie des morts, c'est que la voix témoigne pour la vue. C'est que les psalmodies portent dans leurs trémolos perçants l'horreur. Ce qui a été regardé ne peut être dit que dans le pathos du chant, dans la vibration de la plainte injurieuse, dans la stridulation exacerbée qui porte le langage vers sa limite, vers la vibration de l'air ou encore vers l'incompréhensible récit (de 4'33" à 4'55").

À travers ses œuvres, la voix de Diamanda Galás s'acharne à chanter l'indicible, à exprimer l'horreur que les mots ne suffisent à décrire. Cette performance n'est pas sans rappeler le rituel des lamentations en Grèce¹⁹⁴, et auparavant en Égypte, exécuté par celles communément appelées « les pleureuses ». Durant les cérémonies funéraires, ces femmes rythment le transport de la dépouille par leurs cris et versets scandés. Ces pleureuses sont rétribuées pour chanter au mort le « mirologue », dont l'air particulièrement triste et les paroles émouvantes sont destinés à faire monter les larmes aux yeux de l'assistance. Diamanda Galás évoque cette tradition dans son interview avec Andrea Juno. Elle se lance alors dans une explication qui semble tout à fait cruciale pour bien saisir l'utilisation du corps et de la voix dans ses performances :

¹⁹³ « The Dance », dont la citation mise en exergue est extraite, occupe toute la première partie du disque 1 de *Defixiones*. Il s'agit d'une adaptation d'un poème de Siamanto (son nom civil était Atom Yarjanian). Il dure en tout 35 minutes et s'étend sur plusieurs morceaux. Il se présente comme le témoignage d'un épisode du génocide des Arméniens et Grecs d'Anatolie. Il est lu dans sa langue originale, l'arménien, par Shalek Kadehjian.

¹⁹⁴ Steven Alan Wilson notait dans sa thèse que Galás était surtout influencée par la tradition Maniate des lamentations (rappelons que le Magne est une région du sud du Péloponnèse où la tradition des lamentations est encore très suivie). Bien que Galás déclare ne pas avoir été tout de suite consciente de la proximité de ses performances et des lamentations, elle reconnaît cette influence, indiquée très tôt par sa mère (elle-même d'origine Maniate).

[...] the women pull out their hair and scream as an incantation of the dead. [...] Most importantly, the women would speak *for* the dead, expressing the feelings of the dead [...] the *anger* of the dead (Juno, 11-12).

En effet, les voix et lamentations des morts, des opprimés, des oubliés, résonnent dans celle de Diamanda Galás au sein de bon nombre de ses œuvres : « Free Among the Dead » (*The Divine Punishment*), « I Wake Up and I See the Face of the Devil » (*Plague Mass*), « See That My Grave is Kept Clean », « Orders from the Dead » (les derniers titres du disque *Defixiones*). Les voix sont évoquées dans le sens étymologique du latin *evocare* (appeler à soi), elles sont ressuscitées, appelées à apparaître par magie par et dans la voix de l'artiste. La peine est mise en représentation afin d'être exprimée et partagée. Dans ces chants, Diamanda Galás pleure la mort au nom des morts mêmes et rend les frontières entre vie et mort poreuses. Michael Barclay, dans son texte biographique « Diamanda Galás : Diva of the Dispossessed », lui attribue des vertus magiques, voire des pouvoirs de shaman, comme nous l'avons remarqué précédemment. La voix de Galás devient médium qui canalise les voix d'outre-tombe. Il observe : « [...] the voice of Diamanda Galás resurrects the dead inside the living ». Diamanda Galás plus qu'une représentation de la douleur et de la peine, devient le point de passage, le médiateur entre monde des vivants et des morts. Ces caractéristiques correspondent rigoureusement à la description qu'Anna Caraveli-Chaves fait des Pleureuses dans leur rôle de médiateur ou de lien entre le monde des vivants et celui des morts, l'esthétique et le rôle du *pónos* dans leur performance, comme nous l'avons ébauché plus haut, mais également l'expression de la vengeance et de la contestation sociale. L'utilisation de cette technique est évidente par exemple dans « There are no More Tickets to the Funeral », sur l'album *Plague Mass*. La colère vengeresse des morts assassinés et laissés sans sépulture, éclate : « We who have gone before do not rest in peace / We who have died shall never rest in peace / Remember me, I am unburied / I am screaming in the bloody furnaces of hell ». Il s'agit du morceau d'ouverture de l'album, enregistré en public lors de la performance à St John The Divine, sorti en 1991. Dès le début, l'audience est donc prise à partie, accusée de voyeurisme puisqu'elle est témoin d'horreurs et de souffrances contre lesquelles elle ne témoigne pas. Sur scène, Diamanda Galás parle non seulement pour les morts mais elle se compte parmi les morts, s'exprime d'après ce qui serait leur point de vue. Diamanda Galás utilise des pronoms à la première personne et va du pluriel au singulier, rend au mort son identité par sa voix et implique le public de la même façon, collectivement puis individuellement. Selon David Schwarz, les lamentations des femmes du Magne revêtent un aspect particulier qui correspond bien ici à la technique de Galás :

[...] rather than focusing mainly on mourning the dead, Maniat laments often involve a strong judicial drive towards avenging an unjust death; they also feature a great deal of details concerning the specifics of the particular death within long narrative laments (136).

À travers son appropriation de cette forme particulière de lamentation de la région du Magne, Diamanda Galás introduit l'expression de la douleur dans le discours public en faisant résonner les lamentations des victimes. L'expérience personnelle de la souffrance est exprimée non seulement dans le texte, mais également dans la voix et la musique pour devenir le point d'intensité de la performance. Les glossolalies procèdent à une matérialisation pure du langage qui se met à exister et signifier en dehors de toute règle sémantique. En imposant sa voix comme témoin, en la matérialisant Diamanda Galás s'érige en critique des structures qui tentent de faire passer ces cris sous silence.

La voix comme témoin est le thème central de *Defixiones, Will and Testament*. Le poème « The Dance » de Siamanto est récité en arménien et se voit entrecoupé de longs passages au piano, accompagnés des « *aman* » incantatoires de Galás. Le poème raconte comment la narratrice se trouve plongée dans ces limbes, perdue entre le désir de vie et celui de mort. Spectatrice d'une scène atroce, elle ne peut en supporter ni la vue, ni la mémoire et se doit pourtant tenter de s'en faire la porte-parole : « This thing I am telling you about, / I saw with my eyes, / Behind my windows of hell / I clenched my teeth / and watched the town of Bardez burn / into a heap of ashes ». L'horreur de la destruction contenue dans ce récit, telle qu'elle a été narrée au poète, porte, intacte, la revanche des victimes : « [...] the blood [...] still call revenge in my ear ». Mavrikakis s'inspire, dans sa communication sur ce chant, des remarques de Giorgio Agamben sur le statut et le rôle du témoin pour expliquer la position de cette femme allemande qui assiste, impuissante, à la violence de la torture et du meurtre :

[...] son témoignage lui enseigne une subjectivité qui est à la limite de la *déssubjectivation*¹⁹⁵, à la limite de la parole. “J'ai vu de mes yeux vu”, dit le témoin, la femme allemande, “parce que justement je n'en crois pas mes yeux” pourrait-elle ajouter.

¹⁹⁵ Comme l'a noté Catherine Mavrikakis, ce concept est largement développé par Giorgio Agamben dans *Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*. Agamben décrit lui-même son travail comme un « commentaire perpétuel sur le témoignage » (12) pour apprendre à « écouter le non-dit » (13) (les italiques sont ajoutées). Ce qui a été vu, vécu, mais dont l'horreur reste indicible. « Le témoignage comportait une lacune qui était sa part essentielle, que les rescapés, donc, témoignaient d'une chose dont on ne pouvait témoigner, commenter leur témoignage est revenu à interroger cette lacune —ou plutôt à tenter de l'entendre » (Agamben, 12).

Parce que ce que j'ai vu m'aveugle, relève du fictif et m'enlève toute capacité à témoigner. S'il faut croire que le témoin ne témoigne de rien d'autre que sa propre *déssubjectivation*, la femme allemande n'échappe pas à cette incapacité de témoigner, à cette perte possible de tous regards et arrive au constat d'une impossibilité de témoigner du monde en général.

Le témoin demande, dans le dernier vers du poème : « How can I dig out my eyes ? » car la fermeture des volets ne suffit pas, car boucher la vue est un geste vain, d'une part parce que la mémoire perdure et d'autre part parce que la distance offerte par la vue « relève du fictif ». La voix seule peut témoigner. Elle le doit. Cette voix est non seulement celle du témoin mais également, à travers celle de Diamanda Galás, celle des victimes. Elle seule peut braver la déshumanisation devant l'horreur déshumanisante, devant la « dépersonnalisation du massacre » (321) dont parle Stéphane Audoin-Rouzeau. L'insoutenable spectacle de ce qui ne peut être vu, qu'il est impossible d'articuler mais doit, néanmoins, être dit. Giorgio Agamben s'appuie sur les théories et méthodes exposées par Foucault dans « L'énoncé et l'archive », l'avant-dernière partie de *L'Archéologie du Savoir*¹⁹⁶ et explique comment la langue doit demeurer pour un sujet la possibilité d'inventer sa liberté, c'est-à-dire de se tenir tendu entre dicible et indicible. Là est exactement la limite à laquelle se situe la femme allemande qui donne sa voix (et ses yeux) au poète et à Galás. C'est uniquement dans cette tension qu'une chance de témoignage, et donc de résistance, demeure possible. La perte de la vue de la femme allemande, son témoignage se perpétrant dans la voix, fait écho à la performance de *Schrei X*, exécutée dans l'obscurité complète et dont le sujet anonyme (« X » de la perte d'identité rappelle également les signatures des torturés qui, poussés à bout ne pouvaient signer leurs aveux que par une croix) s'acharne à résister à la déssubjectivation par ses cris. Rappelons que Diamanda Galás conseille d'écouter le disque *Schrei X* dans le noir et à un volume maximum afin de se livrer au témoignage et de s'y engager pleinement.

Nous venons de voir que le contexte musical avant-gardiste de la seconde partie du vingtième siècle est riche en travaux et réflexions d'expérimentateurs de la voix et traite de ce phénomène de déshumanisation. Nombre d'artistes sont alors à l'origine de pièces conceptuelles qui testent et repoussent toujours plus les limites vocales communément acceptées, procédant à des fusions,

¹⁹⁶ Nous retiendrons cette définition de l'archive que fournit Michel Foucault dans *L'Archéologie du savoir* qui apparaît comme centrale à la réflexion d'Agamben : « L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit » (170). La conclusion logique de cet énoncé est que l'indicible, par définition, parce qu'il est au seuil du vouloir-dire, parce qu'il échoue à se dire ne peut être conservé dans l'archive. En d'autres termes, comment écouter le non-dit, enregistrer l'indicible dans le témoignage ?

intégrations, redéfinitions qui transforment la voix au-delà du (re)connu, du reconnaissable. Ces expérimentations ont un aspect politique non seulement à travers l'engagement personnel de l'artiste mais également à travers celui de l'auditoire. Diamanda Galás explique dans son interview avec Edward Batchelder la relation entre expérimentation vocale et politique :

[...] there can be a sort of experimental form which liberates people's minds from a certain way of thinking and can have a political message. When you talk about the chord changes telling the story in and of itself.

La voix est bel et bien un fidèle témoin, un porte-parole, au sens littéral du terme, elle est, comme Galás la décrit elle-même, « an instrument of truth »¹⁹⁷.

Cette section a donné l'occasion, principalement à travers des analyses des travaux de Diamanda Galás, d'envisager les relations entre voix et corps, subjectivité et langage dans une approche expérimentale. Nous avons pu observer que dans ses recherches de virtuosité, l'artiste emprunte largement non seulement à différentes traditions et théories du chant (Bel Canto, Lamentations, musique expérimentale), mais également à la pensée expressionniste, et au théâtre expérimental moderne et contemporain (Roy Hart Theater, Living Theater). Nous avons apprécié le rôle de la voix dans la formation du sujet comme dans l'assertion de son existence. Nous allons à présent nous pencher plus précisément, bien que toujours dans une optique expérimentale, sur l'aspect pluriel des voix dans les travaux de Acker et de Galás. Nous avons jusqu'ici repéré quelques occurrences de ce phénomène dans « Panoptikon » et « The Dance » en offrant des interprétations des effets produits : résistance et solidarité, recréation d'états de confusion ou d'horreur. Nous pouvons à présent pousser plus loin cette enquête et observer ce phénomène sur l'ensemble des œuvres du corpus. Nous pourrions nous demander qui (ou que) sont ces voix plurielles ? Comment se réalisent-elles ? Quelles sont leurs relations ? Quelles sont leurs fonctions ? Pourquoi choisir de traiter la voix dans sa pluralité ? Que signifie réellement ce terme ? Quelles sont les implications d'un tel choix ? Nous allons tenter, dans la partie qui suit d'apporter des éléments de réponse à ces interrogations, en proposant des études des diverses occurrences de pluralité de la voix et des analyses de ce que ces

¹⁹⁷ Cette citation de Diamanda Galás, qui figure en intégralité en exergue de ce travail (et qui apparaît sur la page biographique de son site officiel ainsi que dans plusieurs articles et entretiens, notamment dans « Diamanda Galás: Diva of the Dispossessed » de Michael Barclay), est récurrente dans les textes présentant Galás. Elle peut être interprétée suivant différentes nuances : comme le détecteur de mensonges que le langage pourrait camoufler, comme réflecteur absolument fidèle de la réalité, comme ultime moyen de faire passer aux aveux. Ces interprétations illustrent toutes l'engagement passionné de Galás, sa conviction qu'art et politique ne peuvent être dissociés, que le personnel est politique.

pratiques expérimentales particulières révèlent. Pour ce faire, nous allons nous concentrer tout d'abord principalement sur les œuvres de Kathy Acker. Nous proposons ainsi de compléter nos observations sur l'aspect politique de l'expérimentation dans l'ensemble du domaine artistique et non plus seulement en musique ou dans l'art de la performance. Aborder le travail d'un écrivain par sa voix peut sembler être une démarche moins évidente que pour les arts performatifs, mais les œuvres de Kathy Acker dictent en fait une telle approche. En effet, il existe chez elle une évidente perméabilité de la voix entre la lecture et l'écriture. Pour l'écrivaine, l'acte même d'écrire doit être appréhendé comme une performance. Elle applique une stratégie à laquelle David Antin¹⁹⁸ l'avait initiée : « writing as a performance form » (Wollen, 2006, 3), alors qu'elle suivait ses cours à l'université de Californie à San Diego. Peter Guttridge insistait sur cet aspect du travail de Kathy Acker dans sa nécrologie, parue dans *The Independent* le 3 décembre 1997 (l'article est disponible en ligne). Il rappelait en effet : « [...] the novelist as performance artist, [...] wrote all her work with public presentation in mind ». Il semble donc intéressant d'observer ci-dessous la dimension expérimentale des performances de Acker et d'envisager lecture et écriture sous cet angle, c'est-à-dire comme deux activités engagées de façon égale dans la performance. Lectures et écritures sont alors elles-mêmes envisagées comme des voix plurielles, la manifestation dans les œuvres de vastes communautés bigarrées, en corps et en voix.

¹⁹⁸ David Antin est un poète et critique américain né à New York en 1932. Grâce à ses cours à l'Université de Californie à San Diego, Kathy Acker a découvert les travaux des poètes de l'avant-garde européenne ainsi que l'Art Conceptuel. En encourageant ses étudiants à copier des textes il s'est avéré une inspiration pour Acker. Sa femme, l'écrivaine, féministe et artiste d'art conceptuel et de performance Eleanor Antin (1935-) est présentée par Acker dans divers textes comme un modèle par son statut d'artiste de performance avant-gardiste.

1.3 Lecture et écriture : voix et encres mêlées

Art is unstable. Its meaning is not necessarily that implied by the author.

There is no authoritative voice.

There are only multiple readings.

*David Bowie*¹⁹⁹

I write only because

There is a voice within me

That will not be still.

Sylvia Plath

Il nous reste de Kathy Acker de nombreux enregistrements de sa voix : documentation sonore de ses lectures, et performances de ses textes, exécutées seule ou sous la forme de collaborations avec divers musiciens, producteurs et groupes spécialisés dans des genres variés. De surcroît, les entretiens permettent de compléter cette réflexion sur la voix par la voix. Il s'agit à la fois de ceux qu'elle a accordés à divers artistes²⁰⁰, chercheurs et professeurs, journalistes (Acker a participé à des émissions de radio et de télévision notamment lorsqu'elle vivait au Royaume-Uni) ou fans, et ceux qu'elle a conduits elle-même avec d'autres artistes, de William S. Burroughs²⁰¹ aux Spice

¹⁹⁹ Citation de David Bowie dans une interview de 1995. Elle tient lieu d'introduction à *David Bowie Is*, l'exposition retrospective sur l'œuvre de David Bowie qui s'est tenue de mars à août 2013 au Victoria and Albert Museum à Londres. Cet énoncé est particulièrement pertinent ici dans sa remise en question de l'autorité de la voix comme dans l'ouverture, la possibilité infinie d'invention et d'interprétation de la lecture, de l'identité des personnages, de la performance. Bowie offre ainsi une réflexion sur le/s sens de l'art et aborde des questions de théâtralité, de représentation et d'auto-représentation centrales aux travaux de Kathy Acker : « Whenever I use "I", I am and I am not that "I". It's a bit like theater: I'm an actress and that's the role I'm taking on » (Ellen G. Friedman, « Conversation with Kathy Acker »).

²⁰⁰ « Devoured by Myths » est le titre de l'entretien-discussion entre Kathy Acker et Sylvère Lotringer, publié dans *Hannibal Lecter, my Father*. Si cet échange diffère de ceux dont il est question ici puisqu'il n'est pas enregistré, il n'en offre pas moins un exercice de pratique expérimentale et une réflexion théorique sur la forme de l'entretien. Cet échange, qui s'est étendu sur plusieurs années, se situe entre la correspondance, l'entretien, l'autobiographie et l'essai, explorant différents traitements des deux voix en jeu.

²⁰¹ Enregistré à *The October Gallery* en 1988, à Londres, à l'occasion de la première exposition au Royaume-Uni des tableaux de William S. Burroughs, et réalisé par Fenella Greenfield, cet entretien ne porte que très peu sur les tableaux de William Burroughs, pour dévier sur la littérature. Pourtant une question charnière de Kathy Acker se révèle être cruciale : « Is visual thinking different from verbal thinking? ». L'auteure s'interroge sur la relation entre l'image, le signe et la voix, relation qu'elle a explorée dans plusieurs de ses romans, notamment dans *Blood and Guts in High School* où se multiplient dessins, graffitis, cartes et graphiques manuscrits.

Girls²⁰². Ces diverses occurrences concourent à offrir un vaste panorama vocal, au gré des lectures, réflexions et expérimentations de l'artiste, qu'elles soient individuelles ou collectives. Puisque nous proposons dans cette partie de nous pencher sur l'aspect pluriel de la voix, avant de nous intéresser aux voix dans les performances de lecture et d'écriture en solo de Kathy Acker, nous allons tout d'abord observer ses travaux collaboratifs. La raison de ce choix chronologique provient de l'observation que ses projets collectifs reflètent la mise en pratique de sa démarche artistique et mettent en évidence ses stratégies de remise en question de l'autorité attribuée à la voix.

Les voix plurielles de Acker : espaces d'expérimentations vocales et territoires

Kathy Acker a enregistré deux albums complets : *Redoing Childhood* et *Pussy King of the Pirates*, tous deux fruits de collaborations avec des musiciens (David Cunningham le claviériste de The Flying Lizards, Ralph Carney pour la section cuivre, le guitariste Joe Gore, le batteur Kenny Wollesen, et Tribe 8 pour le premier, The Mekons pour le second). Elle a également contribué à des EPs, *singles* ou apparaît sur un morceau de disques d'autres groupes (Nox (2), Psychic TV, The Oxbow), ou encore sur des compilations (*Project 1* et *Project 91*). Généralement conçues dans un esprit d'improvisation, ces différentes performances collaboratives de Kathy Acker avec des musiciens n'obéissent pas à une méthode préétablie et sécurisante. Elles ne suivent aucune voie particulière si ce n'est celle de l'expérimentation. Les témoignages des artistes collaborateurs parlent souvent d'une nécessaire prise de risque qui s'avère être parfois déroutante, voire

²⁰² Kathy Acker a interviewé le groupe pour le magazine *Vogue* en 1997 (l'interview a été publié dans *The Guardian* le 3 mai de la même année), peu de temps avant leur première apparition à la télévision américaine sur *Saturday Night Live*. Acker a choisi d'intituler son interview « All Girls Together », titre qui peut sembler à première vue paradoxal dans la mesure où, comme elle le suggère au début, tout semble séparer les interviewées de l'interviewer : « The Spice Girls are the biggest, brashiest girlie group ever to have hit the British mainstream. Kathy Acker is an avant-garde American writer and academic ». Acker montre cependant qu'une réelle communauté et une conscience politique existe au sein du groupe. En effet, les Spice Girls insistent sur l'importance de créer une communauté qui peut apporter un soutien, être source d'inspiration et d'émancipation pour ses membres. Si Acker reconnaît les stéréotypes nourris par le groupe, elle n'en est pas moins charmée de trouver de jeunes femmes lucides et téméraires, en révolte contre le mépris des classes privilégiées : « The Spices, though they deny it, are babes - the blonde, the redhead, the dark sultry fashion model - and they're more. They both are and represent a voice that has too long been repressed. The voices, not really the voice, of young women and, just as important, of women not from the educated classes ». Acker offre ainsi une analyse politique du *Girl Power* et montre que malgré une certaine récupération commerciale, leurs voix ne peuvent être ignorées : ces jeunes femmes lancent un réel défi à un mouvement d'émancipation féministe souvent encore trop ancré dans la différence des classes.

inquiétante. Hal Willner²⁰³, le producteur de *Redoing Childhood*, se souvient du travail lors de l'enregistrement et n'hésite pas à parler d'idée « kind of dangerous²⁰⁴ ». Si ses remarques dénotent une certaine excitation, elles peuvent aussi révéler un sentiment d'anxiété devant le manque de direction et de planification. Eugene Robinson, le chanteur du groupe californien Oxbow²⁰⁵, laisse quant à lui transparaître une évidente nervosité (voire une certaine colère) à l'idée de se laisser ainsi aller à un espace non balisé (il est bon de préciser qu'il était étranger aux travaux de Kathy Acker avant leur collaboration sur l'album) pour l'enregistrement de la version de « The Stabbing Hand » avec Kathy Acker sur l'album *Let me Be a Woman*. Eugene Robinson ne cache pas le malaise dont il a fait l'expérience lors de l'enregistrement du morceau, en des termes très imagés. Il confie à Laure Limongi, dans une interview qu'elle a réalisée dans le cadre de l'écriture d'*Indociles*, son ouvrage sur des écrivains expérimentaux :

[...] je n'aimais pas du tout ce que ça donnait, pas du tout, l'idée que notre musique serve de toile de fond au texte faisait lourdement pencher la balance en faveur d'une vitrine de lecture du livre [...] *Pussy, King of the Pirates* qui débarquait comme un cheveu sur la soupe, j'avais l'impression qu'on me chiait dans les bottes (130).

Plus encore qu'une question de duel entre la musique d'Oxbow et le texte de Acker, il est possible que Eugene Robinson, en tant que parolier et chanteur du groupe, se soit senti en compétition avec l'auteure qui apparaissait alors comme une voix rivale. Cette compétition est d'autant plus claire qu'une autre version « The Stabbing Hand » (en plus de celle avec Kathy Acker) figure sur le disque. Même s'il se considère finalement très heureux du résultat, puisque comme il l'avoue à Laure Limongi « ce n'est qu'après que j'ai compris que sa place dans l'économie des pistes du

²⁰³ Hal Willner (1957–) est un producteur américain polyvalent, puisqu'il travaille aussi bien à l'enregistrement d'albums (en concert ou en studio) qu'à la production d'émissions de télévision. Au cinéma, il a travaillé sur les bandes originales de films tels que *The Million Dollar Hotel* (2000) de Wim Wenders, *Short Cuts* (1993) et *Kansas City* (1996) de Robert Altman, *Finding Forrester* (2000) de Gus Van Sant ou *Gangs of New York* (2002) de Martin Scorsese. Pourtant, il est surtout connu pour ses *tribute albums* : albums rendant hommage aux travaux d'artistes tels que Nino Rota, Walt Disney, Kurt Weill ou Leonard Cohen, dont les morceaux sont repris par d'autres artistes, tels que Lou Reed, Nick Cave, Sting, Henry Rollins ou Elvis Costello. Il a également produit des albums de musique ou de *spoken word* : Marianne Faithfull, Lou Reed, Bill Frisell, William S. Burroughs, Gavin Friday, Lucinda Williams, Laurie Anderson, Allen Ginsberg, Tim Buckley. Il est également le producteur de *Closed on Account of Rabies*, une série de lectures de poèmes et nouvelles d'Edgar Allan Poe. Diamanda Galás a offert sa voix à la lecture de « The Black Cat ». Enfin, Hal Willner est également associé à la Knitting Factory, espace de performance new-yorkaise dans lequel Galás avait enregistré certains titres notamment de *Schrei X* et de *Guilty, Guilty, Guilty*, lors de ses performances « Diamanda's Valentine's Day Massacre ».

²⁰⁴ Hal Willner a expliqué la genèse de l'album et son expérience tout au long du processus dans le livret accompagnant *Redoing Childhood*.

²⁰⁵ Également connu sous le nom The Oxbow. Basé à San Francisco, le groupe mélange noise rock, musique concrète et jazz expérimental. Le quatuor est en activité depuis 1989 et a six albums à son actif. *Let me Be a Woman* (sorti en 1995 chez Brinkman / Crippled Dick Hot Wax) a été produit par Steve Albini.

disque était un coup de génie » (130-131), la réaction immédiate d'Eugene Robinson révèle une relation complexe entretenue entre voix et espace. La réaction initiale du chanteur est parfaitement compréhensible puisque effectivement, Acker s'approprie littéralement l'espace du morceau en posant la lecture de son texte sur les passages instrumentaux les plus « calmes ». Son intervention modifie la trame précédemment établie par la voix de Eugene Robinson, jusque-là seule en charge du texte. Ceci peut justifier qu'il ait vécu cette expérience comme une invasion plutôt qu'une collaboration. Pourtant, même si elle ne se réalise pas dans l'exécution (en dehors de celle de Acker), le morceau « The Stabbing Hand featuring Kathy Acker » est bel et bien une collaboration. Le parallèle avec la version précédente du morceau en est la preuve : l'atmosphère, la narration même, se voient radicalement transformées justement par la présence de ces deux voix.

Nous suggérons que ce travail peut être en fait considéré comme une mise en scène auditive de la notion de collaboration dans la démarche de Kathy Acker. Il s'agit en effet d'une pratique récurrente dans ses romans à travers ses appropriations de textes. Ces emprunts constituent une remise en question de la position de l'auteur, thème déjà central à l'œuvre de Cervantes lorsque celui-ci stipulait que le texte original était en fait la création de l'Arabe Cid Hamet Ben Engeli, véritable auteur (fictif) de *Don Quixotte*. Cette mise en abîme de l'auteur espagnol, doublé de la polyphonie moderniste de l'œuvre (associant ballades, poèmes, romans d'amour courtois) ouvre une sorte de boîte de Pandore du palimpseste et de l'intertextualité à Acker²⁰⁶ (d'autant plus manifeste lorsqu'elle utilise des titres tels que *Great Expectations* ou *Don Quixote*). Les textes des différents auteurs sont mobilisés sous des formes diverses (citation verbatim, paraphrase, réécriture, évocation référentielle agrémentée d'un lexique calqué sur le texte de référence, créant un effet d'authenticité). La déformation des textes ainsi malmenés, mélangés, entraîne simultanément un effet de familiarité et d'étrangeté, brouillant les origines. Pour Acker, cette stratégie a pour but une remise en question radicale de la notion de territoire lié à la voix dans une logique de droits d'auteur et de propriété intellectuelle. Son utilisation des passages de textes pré-écrits, modifiés ou non, dérange et provoque, donnant lieu à de sévères attaques sur son travail : retrait de ses livres de la vente, menaces de procès, d'amende, sommation d'écrire une lettre d'excuse, censure. Ces éléments

²⁰⁶ Dans sa nouvelle intitulée « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », publiée dans *Fictions*, l'écrivain Jorge Luis Borges (1899-1986) revient lui aussi avec humour sur le texte de Cervantes en désignant un autre auteur imaginaire à l'œuvre que le narrateur suit dans son expérience littéraire : l'auteur fictif décide de réécrire à l'identique (c'est-à-dire dans l'espagnol archaïque de Cervantes). Cet exercice permet à Borges de poursuivre la réflexion sur l'autorité accordée à l'auteur dans le texte de Cervantes en usant de palimpsestes.

sont évoqués dans « Dead Doll Humility », l'article qu'elle a publié après avoir été accusée d'avoir plagié 1 500 mots de *The Pirate*, un roman de Harold Robbins dans *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*²⁰⁷. Elle démontre ainsi que l'espace vocal est régi par des idéologies conquérantes suivant des termes de domination et de pouvoir dictés par une logique territoriale. Elle développe ce thème dans le même essai en éliminant tout pronom sujet, c'est-à-dire toute présence de l'auteur : « Decided to use or to write both good literature and schlock. To mix them up in terms of content and formally, offended everyone ». Les règles (officielles ou convenues) sont très strictes et permettent de révéler des enjeux non seulement d'autorité mais également de la position auctoriale (que nous nommerons « auteurité »), et ce sont ces enjeux précisément contre lesquels Acker s'insurge : « Deconstruction demands not so much plagiarism as breaking into the copyright law » (« Dead Doll Humility »). Par ses pratiques collaboratives, que celles-ci se situent au niveau de l'écriture, de la performance, ou encore sous une forme plus singulière au cœur même des textes, Acker remet en question non seulement la notion d'autorité mais également celle de propriété.

La question d'autorité et d'auteurité amène à une réflexion sur la notion d'identité. En effet, la question identitaire²⁰⁸, ou plus précisément la notion de mort du sujet, du personnage, de « l'auteur » (Barthes) hante la littérature postmoderne et se fait centrale dans la fiction expérimentale de Kathy Acker. *In Memoriam to Identity*, publié en 1990, en est l'exemple le plus flagrant, le titre lui-même prenant la forme d'une plaque commémorative. Dans son article « *In Memoriam* : de l'Identité défunte ou Kathy Acker, "auteur éponge" », Anne Tomiche note l'influence des lectures post-structuralistes de Kathy Acker :

Il ne s'agit pas simplement de penser que, dans certains états (poétiques ou mystiques par exemple), le sujet devient un être sans forme stable, un caméléon, mais que c'est l'essence

²⁰⁷ L'aspect politique de l'utilisation du pastiche est alors évident puisque Acker a été accusée de plagiat et qu'on lui a demandé de s'excuser. Elle relate les faits dans une essai intitulé « Dead Dolls Humility » : « Feminist publisher then informed writer that the Boss and Harold Robbins' publisher had decided, due to her plagiarism, to withdraw the book from publication and to have her sign an apology to Harold Robbins which they had written. This apology would then be published in two major publishing magazines. Ordinarily impolite, told feminist publisher they could do what they wanted with their edition of her books but she wasn't going to apologize to anyone for anything, much less for twenty years of work. Didn't have to think to herself because every square inch of her knew. For freedom. Writing must be for and must be freedom ».

²⁰⁸ Spencer Dew, dans son ouvrage *Learning for Revolution*, s'inspire des commentaires de Kathy Acker sur son propre travail pour le diviser en quatre périodes majeures. Ces périodes correspondent à l'évolution de la réflexion littéraire de Kathy Acker. La première est tout particulièrement préoccupée par la question d'identité : « the first phase consists of experiments with identity via pirated autobiography. In her earliest works, Acker focused on the subjective "I" as something shifting, temporal and fragmentary » (21).

même du sujet qui est à chercher du côté de la non-détermination plutôt que du côté de la détermination (313).

Un « je » narrateur qui n'est ni l'auteur ni un personnage en particulier puisqu'il assume une multiplicité d'identités diverses, de qualités parfois incompatibles. Les voix abondent ainsi dans les textes de Acker, au-delà des limites des personnages, qui sont considérés non plus uniquement dans leur noyau défini, mais dans leurs échanges, leurs périphéries, leurs changements, leur être en perpétuelle construction. Tous les personnages des romans de Acker sont par conséquent toujours en devenir, créés par le texte, en contexte : « [...] you create identity, you're not given identity per se. And so what became more interesting to me wasn't the "I", it was text, because it's texts that create the identity » (*Hannibal Lecter*, 7). Pourtant, beaucoup de traits communs sont récurrents dans l'identité des personnages (sincérité, curiosité, liberté, rébellion), ou dans la fluctuation de leur identité, ce qui maintient une teinte familière. Anne Tomiche continue, pour se concentrer sur le flux de voix qui découle de ces observations. Elle insiste sur le mouvement et le métissage des sujets dans ces voix qui s'enchevêtrent : « Il ne s'agit assurément pas d'un sujet, singulier et singularisable, individuel et unifié. Il s'agit plutôt d'une voix instable, tissée de voix plurielles, qui migre avec aisance d'un personnage à l'autre, qui n'en est aucun au singulier mais qui les absorbe tous » (318). Au-delà des sujets, ce sont bien des voix qui se croisent, qui croissent et se multiplient. Elles sont résolument plurielles et instables. Dans son désir de voix multiples, éclatées, se chevauchant, Kathy Acker fait l'éloge du non-propre (pas d'identité propre, pas de nom propre, pas de voix propre) dans toutes les acceptations du terme : « [...] le n'avoir rien en propre et le n'avoir rien de propre, liant donc propriété et propreté, de sorte que les corrélés de la mort de l'identité sont l'absence à la fois de propriété et de propreté » (Tomiche, 314). Nous reviendrons ultérieurement sur l'aspect de propre au sens de propreté (comme du non-propre à travers notamment le traitement de l'abject et de la séparation du propre et du non propre) pour nous concentrer à présent sur celui de propriété (nom propre).

Kathy Acker se défend de parler de *sa* voix, une voix qui *lui* serait propre. Pour elle, se limiter à une seule voix, considérer une seule direction pour le langage, le réduire à un seul sens serait une forme d'incarcération volontaire²⁰⁹. Par son geste, elle défie aussi une tradition littéraire centrée sur la

²⁰⁹ Dans son article « Humility », Kathy Acker élabore sur ce sujet d'enfermement : « If I had to force language to be uni-directional I'd be helping my own prison to be constructed » (116). Nous soulignons qu'il s'agit d'une phrase clé dans l'écriture de Acker, expliquant son travail expérimental sur le langage, son utilisation de contradictions, la réécriture de passages à l'identique ou variant, les virements de bords narratifs, comme l'instabilité des personnages.

voix unique de l'auteur qui marquerait un aboutissement du travail d'un artiste, sa signature, sa définition (et donc sa « fin ») : « I remember that Robert Creeley²¹⁰ taught that a writer, a poet, is a real writer when he (or she) finds his own voice (back then, “he” was important enough to include “she”) » (1997, 9). Cette quête s'est révélée être à la fois frustrante et absurde pour Kathy Acker et devant l'insatisfaction qu'elle lui a procuré, elle finit par refuser de se soumettre au projet, à son autorité :

[...] when you write what you have to do is find your own voice, but it all seemed to be very big, almost God-like, and I found this was very confusing. I couldn't find my own voice, I didn't know what my own voice was. And I'm sure that's where I started to write in different voices and started to deal with schizophrenia. This was behind it, was in a way a fight against the fathers, because they were very much my fathers (*Hannibal Lecter*, 18).

Liberté, indépendance et autonomie motivent son choix de la pluralité et deviennent les outils d'une révolte contre la paternité, l'autorité (qu'elle présente comme quasi-divine) souveraine de l'auteur et ce qu'elle décrit comme « l'idéologie de la créativité ». Cette idéologie sert deux formes de pouvoir davantage complices que simplement complémentaires : capitalisme et patriarcat. Kathy Acker expose sa théorie dans l'essai inaugurant la collection *Bodies of Work*, « A Few Notes on Two of My Books » :

I suspect that the ideology of creativity started when the bourgeoisie [...] made a capitalistic market-place for books. Today a writer earns money or a living by selling copyright, ownership to words. We all do it, we writers, this scam because we need to earn money, only most don't admit it's a scam. Nobody really owns nothing. Dead men don't fuck. [...] Phallic identity's another scam that probably had to do with capitalist ownership (10).

Dans cet article, elle se sert de deux de ses œuvres parues dans les années quatre-vingt : *New York City in 1979* et *Empire of the Senseless* pour aborder deux thèmes cruciaux dans son travail, la voix et le mythe et particulièrement comment ces deux domaines sont stratégiques autant pour l'idéologie dominante que pour permettre à ses opposants de créer du discours dissident (voir à ce sujet le chapitre premier de la seconde partie).

²¹⁰ Robert Creeley est un poète américain associé à l'école des Black Mountain Poets. Outre Robert Creeley, le groupe comptait pour membre Charles Olson, Larry Eigner, Robert Duncan, Ed Dorn, Paul Blackburn, Hilda Morley, John Wieners, Joel Oppenheimer, Denise Levertov et Jonathan Williams.

De la même façon, Diamanda Galás, lors de nombreuses interviews, a exprimé sa colère devant cette revendication de propriété, de paternité, cette appropriation d'un mythe de création. Elle rappelait lors d'un entretien public avec Anne Hilde Neset, à la cinémathèque d'Oslo : « [...] nobody owns "the" music, new music, or any music. The only thing you can hope to own are your ears and the technique that you've worked [...]. All that other crap is just propaganda, and I don't like it ». Plutôt que d'entrer dans une compétition territoriale par la voix, plutôt que de s'imposer en grands prédateurs, nos deux artistes préfèrent considérer la voix en termes d'influences et d'interactions. La langue et tout ce qu'il y a autour revient à lire/écrire une amitié dans les voix comme dans l'écriture. Les textes, ainsi, se répondent, parlent les uns des autres, les uns aux autres. Diamanda Galás par ses interprétations, ses emprunts et relectures, tout comme Kathy Acker par sa subversion de « copyright » en « copy-write », engagent une conversation artistique et politique : « [...] by using each other, each other's texts, we keep on living, imagining, fucking, and we fight this society to death » (1996, 7). Les méthodes de collaboration, ajoutées à celles de détournement, de piratage, deviennent alors autant de moyens de repenser le créatif, le collectif et d'échapper au contrôle dominant ou d'y résister (voir point 2.5).

Susan Leonardi et Rebecca A. Pope ne s'y trompent pas dans leur observation des dynamiques présentes dans l'utilisation de voix plurielles. Tout au long leur essai « Screaming Divas: Collaboration as Feminist Practice » dans lequel elles traitent des travaux de collaboration et leurs implications, les deux auteures mettent l'accent sur l'aspect idéologique de telles pratiques : « [...] collaboration, whatever the subject, whatever the agenda, becomes a political act with political consequences » (1994, 59). En choisissant d'écrire le texte sous la forme d'un entretien (qui n'est pas sans rappeler l'entretien prolongé entre Acker et Sylvère Lotringer), les deux auteures expérimentent l'écriture en collaboration et proposent cette technique comme l'alternative possible à une production artistique à voix unique, définie et identifiée qui apparaît également comme territoriale. Elles opposent leur approche à la tradition savante favorisant l'individualisme :

[...] a mode of scholarly production that the dissertation epitomizes - the solitary and competitive laborer, the single authorizing signature that produces, in the end and after many years of labor, "authority" - A wearisome model that needs revisions (1994, 259).

Ainsi, elles déplorent, à la lumière des textes de Foucault ou Barthes qui ont largement traité de la position de l'auteur²¹¹, que les pratiques n'aient que peu évolué et que la structure même de toutes les institutions obéissent encore à cette idéologie unique et autoritaire. En effet, ces auteurs ont chacun concouru à remettre en question le statut d'auteur, à défier l'arbitraire de leur autorité. Suivant les termes de Susan Leonardi et de Rebecca Pope, ils dévoilent tous deux une fraude : « [...] they destabilize notions of authorship, to see the simple and ordinary author as a postmedieval construction » (260). Ces pratiques soulèvent des interrogations fondamentales non seulement sur la légitimité des notions d'auteurité, d'autorité mais également sur celle d'originalité. Tout au long de leur article, S. Léonardi et R. A. Pope s'interrogent sur les raisons de la persistance de la supposée supériorité de l'unité : « [...] the apparent belief that two minds are never better than one » (1994, 260). En effet, elles montrent que cette obsession pour une unité créatrice et individuelle semble désireuse de faire une totale abstraction du pouvoir novateur de l'écriture en collaboration :

[...] the work we produce separately is different in content and tone from the work we do together. Our work together has a different voice. To demand to know which mind produced what seems beside the point, it's a refusal to see the product of a relationship, an alliance (260).

Les voix plurielles forment ainsi une voix Autre, qui ne serait ni à l'une ni à l'autre. Cette voix de l'entre s'articule dans ce partage, en perpétuelle construction, sans un corps défini, ou définitif. Cette nouveauté d'une voix autre est manifeste dans la version collaborative de « The Stabbing Hand » dont il était précédemment question.

Cette pluralité sans entité définie n'est néanmoins pas sans engendrer quelques résistances et poser problème sur le plan légal. En effet, la multiplication des lois et procès sur la protection des droits d'auteur²¹² ainsi que les inquiétudes par rapport au plagiat dans de nombreux domaines (artistique, universitaire, commercial) montrent que la voix est placée sous haute-surveillance, sous contrôle strict. Elle doit être unique, localisable -en d'autres termes identifiable- et originale. Kathy Acker en

²¹¹ Voir l'article de Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », publié dans *Le Bruissement de la langue* ou celui de Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », publié dans *Dits et écrits*. Cette théorie est centrale à la pensée post-structuraliste.

²¹² La protection des droits d'auteur est assurée par l'article 1, section 8 de la Constitution des États-Unis et elle est détaillée dans le « Title 17 » du code pénal américain. Ce dernier texte reprend tous les actes et lois traitant des droits d'auteur jusqu'à 2010.

a fait les frais²¹³. Elle expose les faits précisément et inscrit résolument cette stratégie d'écriture dans une dimension de résistance, la présente comme un manifeste de liberté littéraire : « To copy down, to appropriate, to deconstruct other texts is to break down those perceptual habits the culture doesn't want to be broken » (« Dead Doll Humility »). Le défi lancé aux droits d'auteur sert l'émancipation d'une domination « auteuritaire » et attribue à la littérature un aspect libertaire.

C'est justement dans le but de transcender cette démarcation rigide imposée par « l'auteurité » que Kathy Acker accorde une telle importance à la performance et à l'improvisation²¹⁴ comme base d'interaction entre les artistes. La notion de création, ainsi envisagée d'une part dans la collectivité et d'autre part dans le processus, se voit déplacée vers une idée de support en construction continue poussant à reconsidérer le processus même de création. Fidèle à la définition de l'expérimentation de John Cage, Acker ne donne pas la priorité à la production finale mais à l'expérience, au processus créatif lui-même. Elle explique cette démarche en termes d'intention qui ne serait pas caractérisée par une fin : « I'm not interested [...] in goals. Even if I do obtain some goal, at that very moment the only thing that is important to me is to go beyond that which is no longer a goal but only a stage » (*My Mother*, 249). L'objet créé n'est plus un résultat mais une étape. En ce sens, résultat et processus de création sont alors considérés comme indissociables, comme l'indique Steven Shaviro dans son texte « Undead (For Kathy Acker) » :

For Acker, writing was a quest, but one with no conclusion. Whenever she finished a novel, she immediately started the next one. What was important was not the culmination, but the process itself; coming and coming and coming, without end. It was not the finding that mattered, but the incessant search.

À l'image de ce qui se produit dans l'improvisation musicale suivant la description de Matthieu Saladin, l'écrivaine se trouve émancipée, dégagée de « toute tutelle stylistique majeure » (8). Musique et voix peuvent ainsi se rencontrer librement, se raconter hors normes, sans hiérarchie et exister dans le moment, dans le vivant. L'œuvre créée en improvisation se caractérise par une « [...] »

²¹³ Bien que *Blood and Guts* n'ait pas été censuré pour plagiat mais parce que le roman était jugé dangereux pour la jeunesse en Allemagne, le comité de censure fut doublement scandalisé d'y trouver des passages d'un autre roman également censuré pour immoralité. En effet, on peut lire sur le rapport de décision d'immoralité de *Harte Mädchen weinen nicht (Tough Girls don't cry)* : « [the author] has been accused of having copied parts of Pauline Réage's book *The Story of O*. (the novel *The Story of O*) was put on the list of publications harmful to minors by decision N°1942 of November 3, 1967 ».

²¹⁴ Kathy Acker applique là aussi une méthode que lui avait enseignée David Antin lors de ses cours à l'université de San Diego : « improvisation as a mode of literary composition » (Wollen, 2006, 3).

[qui] n'est déterminée que par l'identité musicale des personnes qui la pratiquent » (Bailey, 158). La création de l'œuvre ainsi improvisée est maintenue dans une perspective subjective et contextuelle, une inscription du mouvement, du moment. Hal Willner se souvient de la conception même de l'album *Redoing Childhood*²¹⁵ :

Using the David Cunningham track as a foundation, a group of musicians would come in and improvise to Kathy reading the text. We would tape a few takes of this - then bring in another musician grouping to do the same thing without playing what the previous one did (livret accompagnant le disque *Redoing Childhood*).

Les règles du jeu semblent ainsi être écrites lors du premier « Coup de dés » (cher à Stéphane Mallarmé²¹⁶ et que Acker emprunte dans *Blood and Guts*, 105). Elles sont inscrites, dans l'excitation de l'action, dans le processus : les rôles sont déterminés par leur propre performance et évoluent à travers elle. L'excitation des différents acteurs est tangible dans la description de l'enregistrement qu'a fourni Hal Willner dans le livret du disque. Le témoignage enjoué qu'il apporte de la performance de Kathy Acker confirme cette excitation : « Kathy read *Redoing Childhood* as a lead vocalist getting very excited when things got extremely loud. [...] She interacted beautifully with the musicians—it was one of those “magical sessions” ». L'image du chanteur assumée par Kathy Acker, qui « joue » avec son propre instrument en parfaite liberté avec les groupes et musiciens, illustre cet élan de vitalité caractéristique de ses travaux, comme de son intérêt pour la relation entre voix et musique. L'abondance des voix, comme le mélange des genres, dégagés de toute logique territoriale permettent de transgresser le pouvoir absolu et autoritaire d'une voix unique et définitive. De telles pratiques situent au contraire la voix dans une logique d'autodétermination toujours en mouvement à la fois fruit et acteur d'un réseau dans lequel le jeu comme le plaisir occupent une place prépondérante.

²¹⁵ *Redoing Childhood* reprend une section de *My Mother: Demonology*, texte dont Kathy Acker voulait à l'origine faire la lecture intégrale. Lorsqu'elle avait présenté un extrait à Michael Minzer et Hal Willner, elle avait posé sa voix sur des enregistrements musicaux de David Cunningham et les deux collaborateurs furent immédiatement convaincus : « It was truly transcendent and at that point I was comfortable that the potential for a great record was there » (texte d'introduction à *Redoing Childhood* par Hal Willner, publié dans le livret de l'album).

²¹⁶ « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » est un poème écrit en 1897 par Stéphane Mallarmé. La typographie originale du poème est non linéaire, utilisant taille et styles variés et séparant mots et vers de façon irrégulière. Si les cinq premiers vers repris par Janey (il ne s'agit pas d'une traduction mais d'inspiration sémantique et rythmique du texte original) suivent une structure classique, les pages suivantes (106-109) sont directement inspirées de la présentation du texte de Mallarmé.

Pussy et son équipage : *A Journey Into Strangeness*

En matière de collaboration expérimentale sur la voix, le travail de Kathy Acker avec le groupe britannique de post-punk²¹⁷ The Mekons²¹⁸ apparaît comme étant la plus jubilatoire. La collaboration entre le groupe et l'artiste y est également plus évidente. Sur le disque *Pussy, King of the Pirates*, qu'elle a co-signé avec le groupe, Kathy Acker lit des extraits tirés de son nouveau roman (qui a donné son titre à l'album), alors que les Mekons se sont chargés de la composition et du chant de certains passages du même roman. L'expérimentation réside largement dans l'interaction des artistes durant la performance. Dans l'enregistrement vidéo qui subsiste d'un extrait de cette collaboration²¹⁹, si l'improvisation est limitée, on peut toutefois y apprécier la spontanéité et l'allégresse carnavalesque²²⁰. Acker faisait part de son enthousiasme dans un mail à McKenzie Wark : « [...] it's not arty. It's hot. Oh I'm dying of happiness. I'm never having a book that isn't sung again » (*I'm Very Into You*, 72). Sur le disque, l'espace laissé à l'improvisation et à l'expérimentation est visible, puisqu'il est inscrit dans le livret du disque. Comme nous allons le voir ci-dessous, le livret détaille les repères partagés par les artistes pour planifier la performance. Ces repères permettent de rendre le processus plus transparent à l'auditeur. Pourtant, ces indications, assez vagues pour laisser une place importante à l'improvisation, matérialisent un espace flou de liberté entre les repères. Ces repères, ainsi largement ouverts à l'interprétation, ne

²¹⁷ Bien que le terme ait été utilisé par divers chroniqueurs de *Sounds* (dont le critique rock désormais célèbre Jon Savage) dès 1977, le critique musical Greil Marcus a fait référence au terme de « post punk » le premier aux États-Unis pour définir « Britain's postpunk pop avant-garde », dans un article de *Rolling Stone*. Il regroupait sous cette appellation des groupes tels que The Raincoats, Gang of Four ou Essential Logic qui, selon lui, alliaient dérision, politique et ambiguïté : « [they're] sparked by a tension, humour and sense of paradox plainly unique in present day pop music » (*Ranters and Crowd Pleasers*, 109).

²¹⁸ Dans ses romans Kathy Acker intègre des clins d'œil à des groupes de post punk anglais, mêlant musique, théâtre et littérature dans un tumulte de références et associations ludiques et irrévérencieuses, à l'image de cette performance filmée dans le *Selina Scott Show*. Le chapitre « Violence » de *My Death, My Life by Pier Paolo Pasolini* illustre parfaitement ce tumulte. Il débute ainsi : « Purpose: To get Rid of Meaning / for the German Expressionists / who believed nothing / and the primary of language over form / cause society suicide / In total blackness / dedicated to The Fall: / I want to fuck one of the Gang of Four or The Fall » (253).

²¹⁹ Il s'agit d'une performance de « Antigone Speaks about Herself », un extrait de l'opérette *Pussy, King of the Pirates*, par Kathy et les Mekons pour l'émission de télévision britannique *Selina Scott Show* sur Super Channel. Dans son article « Kathy Acker, Pirate », Martha Bayne décrit le spectacle auquel elle a assisté au musée d'Art Contemporain de Chicago : « The show was a filthy, glorious mess of disco-dancing lesbian pirates and rickety plywood props, and I was totally besotted with it ».

²²⁰ Le groupe est déguisé et maquillé. Tous les membres dansent, occupant l'intégralité du plateau (ils sont peu soucieux des limites et hors-champ du plateau. La performance semble ainsi déborder des limites de la scène et de l'objectif) au son d'une boîte à rythme et la performance prend des allures de grande fête populaire. Un bateau pirate arborant une tête de punk crêté comme figure de proue sert de décor central. Aucune chorégraphie ne semble avoir été préparée, le mot d'ordre semblant être « spontanéité » pour accompagner la folie d'Antigone. Cette performance fait écho à l'univers visuel et musical du disque tout entier.

permettent pas une exploration claire et raisonnée du disque. Au contraire, confusion et déraison semblent dicter à la fois le fond et la forme. L'improvisation collective crée un espace privilégié pour une mise en scène expérimentale de la folie et de la parodie. Elle permet également, comme la performance le manifeste dans le débordement du plateau de télévision, d'illustrer le propos de Gosselin et Ottavi selon lequel l'improvisation, notamment collective, permet « l'invention de nouvelles formes d'ouverture de l'acte de performance dans son rapport au collectif » (79). Il s'agit donc de repenser aussi bien le concept de création que celui de communauté. Les deux concepts étant placés sous le signe de l'expérimentation, ils permettent la création d'une multitude de « nouveaux espaces symboliques » bouleversant les préconceptions attendues. L'infini des possibilités envisageables dans l'improvisation paraît grisante à Kathy Acker. Elle explique sa démarche à Trevor Dodge dans un texte entre l'interview et l'article journalistique intitulé « I lost my soul in San Francisco. An interview/journal entry starring Kathy Acker, Portland and Pussy » :

I usually start a book because I have certain things I want to explore. [...] When I start it, I have no idea where it will end up. The same thing with the record with the Mekons. I didn't know it would end up the way it has. I was using material from the book, but I think it's also partly something else. Something you get from the record itself, or from the live performance. I never know how something's gonna come out. I mean, if I knew how something's gonna come out, I probably wouldn't bother doing it. The record was fun to do. To me, it was interesting to explore how to put music with words. The form was the interesting thing. It wasn't the content. The content, for me, was just little dabs of the novel. I was interested in getting to a bigger audience, having to simplify, yet trying not to simplify, content. I just don't know of another record that has that form, where words and music and songs dovetail in that way.

La prise de risque et le plaisir qu'elle procure, décrits ici par Kathy Acker, sont provoqués par cette exploration de l'inconnu, une exploration sans carte ni boussole. Les bases posées pour une approche expérimentale de la performance, sont nécessaires à la recherche de nouvelles formes. Kathy Acker décrivait dans *Bodies of Work* : « [...] the excitement of writing is [...] “a journey into strangeness” » (viii). Toute forme d'expression artistique se doit d'être, pour Acker, à l'image de l'écriture, « a journey into strangeness²²¹ ». Sur le disque, comme dans le roman *Pussy King of the Pirates*, Ange et O entraînent lecteurs et auditeurs avec les Mekons et Acker dans une odyssée expérimentale. Ces explorations ne représentaient pas des démarches inconnues aux Mekons. En

²²¹ « Into the Strange » (220-224) est le sous-titre de la partie « Pirate Island » dans *Pussy King*. Le texte apparaît également sur le CD.

effet, si le groupe est surtout connu pour ses productions électriques sur une formation traditionnelle basse-guitare-batterie, il fut néanmoins créé à l'origine comme une expérimentation : « [...] we were not musicians, we were art students, this was an experiment », explique le chanteur dans le documentaire de Joe Angio, *The Revenge of the Mekons*.

Cette même logique expérimentale qui a toujours été le cap gardé par le groupe, se traduit sur le disque par l'utilisation de différentes voix (chant, *spoken word*, divers samples : jingles de radios pirates fictives, aboiements, boîte à musique) et styles musicaux (ambient, dub, new wave, reggae, punk, drum'n'bass, musique folklorique). La représentation de cette interactivité est manifeste dans les divers repères qui apparaissent sur le livret du disque. Ce dernier se déploie en une sorte de carte au trésor composée d'un mélange de titres de chansons, et de graffitis. Dessins d'anges, de pirates, de sirènes, d'île, de bateau pirate, de chiens, de crânes, de monstres marins, de bouteilles d'alcool, de serpents, d'une rose des vents piratée ainsi que de notes : « Willy in Kalimazoo », « girl », « Wild », « Shandy Drinkers », autant d'archétypes de piraterie répondant à ceux déjà présents dans le roman qui pourraient se trouver inscrits sur les murs de toilettes publiques, ceux d'un port ou d'un espace punk. Les notes sur les différents morceaux se limitent quant à elles à des indications portant sur les genres musicaux dominants dans chaque morceau : « reggae to punk reggae », « reggae loop », « slow reggae », « slow gospely », « fast noisy », « disco » ; d'autres sont plus techniques, mais restent tout de même assez approximatives : « loop », « sample », « acoustic instruments sampled », « big chorus? » [apparaît tel quel sur le livret], « feedback », « soft beat », ou encore « hard beat », « pirate radio sample ». Représentations visuelles et voix se répondent, ou se font écho, elles racontent des histoires qui se recoupent et se télescopent. Les narrations sont plurielles, les voix diverses et multiformes, reflétant la polyphonie onirique du roman. Kathy Acker livre ses textes aux chants de l'équipage et balise, en tant que Acker-O narrateur, ou Acker-Silver, le voyage initiatique entrepris par O et Ange « Into the Strange ». Cette étrange destination est aussi le titre du douzième morceau de l'album. Morceau le plus rapide de l'ensemble de l'œuvre, il est aussi le plus contrasté, se situant entre musique de film d'horreur et explosions punk qui se brisent en de courtes lectures calmes. Les postes sont définis mais restent interchangeables : Acker raconte sur les tapis musicaux du groupe et les Mekons interprètent les textes sous forme de chant ou de lecture, prenant en charge la trame narrative et incarnant différents personnages, de Silver à Antigone. Personnages et textes, ainsi ouverts à toutes les interprétations, livrés à toutes les voix. Chaque sujet

n'existe alors qu'en performance et permet de théâtraliser les voix. Ces mises en scènes expérimentales des personnages et de leur voix, par leur aspect improvisé, concourent à rendre les sujets insaisissables et à interroger les conventions.

Collaborations selon Galás : plaisir et pouvoir subversif

Ce plaisir de l'expérimentation soumise à aucune règle ni modèle, cette fraîcheur de la découverte, cette excitation devant les surprises de la nouveauté et du mouvement, sont aussi familières à Diamanda Galás. Ce plaisir, qui peut être retracé dès ses débuts à sa participation active à la scène d'improvisation californienne des années soixante-dix, demeure une motivation majeure de l'artiste. Elle confiait au micro d'Anne Hilde Neset lors de l'entretien qui a suivi la projection de *Schrei* à Oslo, alors qu'on lui demandait si, lors de ses expérimentations, elle était parfois surprise par sa voix : « if I'm not surprised, I get bored! ». Si ses improvisations sont moins souvent placées sous le signe du collectif, ses collaborations en revanche sont largement basées sur l'improvisation. Le compositeur Joseph Bishara raconte à Mike Todd le travail d'improvisation de Galás comme leur collaboration pour l'enregistrement de la bande son du film *The Conjuring* :

In an afternoon session in San Diego, we recorded a series of multi-tracked vocals over initial brass recordings done at Capitol. Much of it was about following the brass motions, and once she had heard some of the material and talked about direction, we would start with a raw improvisation then shape the takes from there.

En ce qui concerne ses collaborations strictement musicales, elle a co-signé un disque avec le compositeur, arrangeur et producteur anglais John Paul Jones puis plus récemment, elle a joué accompagnée de l'orchestre national norvégien KORK, sous la direction de Ingar Bergby, d'après une orchestration de Jon Øivind Ness²²². Elle a également participé de sa voix aux enregistrements de morceaux avec différents groupes : Recoil, Erasure, Test Dept, Rotting Christ. La richesse de ses travaux de collaboration en matière musicale se situe hors de toutes délimitations traditionnelles en termes de « genres » musicaux. Là encore, les frontières sont transcendées pour privilégier l'exploration d'espaces ouverts. Diamanda Galás dénonce ainsi les limites et le caractère arbitraire de ces genres et catégories qu'elle nomme volontiers ghettos dans lesquels elle refuse d'être enfermée.

²²² La performance a eu lieu à Oslo, dans le cadre du festival *Ultima*, le 13 septembre 2012.

Bien que sa signature et l'apparition systématique de portraits de Galás sur ses disques semblent suggérer qu'elle est seule responsable de ses créations, ses enregistrements et performances sont le fruit de réelles collaborations. Comme Steven Alan Wilson le souligne dans sa thèse de doctorat : « [...] her works rely on her collaboration with a sound designer, which problematizes the idea of Galás *qua sole* author of the work » (244-245). Dépassant l'assistance technique, ces interventions placent le travail créatif de Galás sous le signe de la collaboration. Force est de constater que ces collaborations ne sont pas uniquement sonores : l'ingénieur lumière qui intervenait sur le spectacle de Diamanda Galás en 2010 à la Grande Halle de La Villette, dépassait lui aussi largement son rôle de technicien pour apporter une réelle collaboration en répondant à la musique de Galás. Il avait, par exemple, offert une interprétation visuelle supplémentaire à la musique de ses chants d'exil en créant un océan lumineux, sur lequel l'artiste et le piano semblaient flotter, emportés par les vagues. Diamanda Galás n'avait pas vu auparavant, ni planifié cette interprétation, preuve de l'espace accordé à la collaboration. De plus, la lecture des livrets accompagnant les disques de l'artiste montre que de nombreux artistes, ingénieurs, producteurs et assistants, certains de longue date, participent autant à l'effort de recherche qu'à la performance. Ainsi, Michael Flanagan est son assistant de recherche depuis 1987 ; Blaise Dupuy a participé à de nombreuses œuvres, comme ingénieur du son, monteur, producteur, ou consultant (*Serpenta Canta*, *Defixiones*, *Malediction and Prayer*, *Schrei X/27*, *Plague Mass*) ; le compositeur-performer et artiste spécialiste en électroacoustique Richard Zvonar a participé à *The Litanies of Satan*, et à *Diamanda Galás*. Sa collaboration va bien au-delà de l'enregistrement ou de la production sur le premier album sorti par Diamanda Galás puisqu'il était alors chargé des « tape manipulations and signal processing on Side A of *Diamanda Galás*, then recording of multi-voiced backing tape on B side » (comme l'indique le livret accompagnant le disque *Diamanda Galás*). Gareth Jones a produit deux albums : *Saint of the Pit* et *You Must be Certain of the Devil* ; Dave Hunt a produit *Litanies* et *The Divine Punishment* et enfin Eric Liljestrang a produit *The Singer* et *Vena Cava*. Les travaux majeurs de Galás sont conçus et créés en studio avec ces ingénieurs et producteurs de telle façon qu'elle peut se produire devant un public, alliant enregistrement et effets durant la performance. Il est ainsi difficile d'apprécier l'étendue de la collaboration de ces artistes en termes « d'auteurité ». Ces amitiés collaboratrices s'étendent aussi bien aux enregistrements, qu'aux performances sur scène (effets sonores, de lumière) et aux travaux de recherche.

Pourtant, si leur rôle est crucial dans ses recherches comme pour aborder les difficultés techniques, Diamanda Galás reste toujours en contrôle : « [...] whatever the scope of their contributions, it seems clear that Galás is solely responsible for the themes and tone of the work, and for any particulars relating to her voice and other instruments » (Wilson, 249). Ce maintien de contrôle à travers les collaborations, qu'il s'agisse du cas de Diamanda Galás ou de Kathy Acker, pourrait être interprété comme une revendication territoriale et par là même dénoter d'une certaine incohérence. Nous insisterons qu'il n'en est rien, qu'il montre au contraire la force de leur stratégie pour mettre en évidence à la fois ce territoire et la véritable idéologie autoritaire derrière cet espace symbolique. En s'appropriant cette autorité, par leurs explorations d'autres espaces vocaux, les artistes transcendent les règles d'un système dominant, le subvertissent. L'approche du travail sur la voix de Kathy Acker et de Diamanda Galás fait alors écho aux motivations d'émancipation décrites dans la définition que Matthieu Saladin donne de l'improvisation musicale :

[...] une nécessité de créer une musique personnelle, dégagée de toute stylistique majeure. Il s'agit alors [...] de considérer la musique librement improvisée comme celle qui n'adhère à aucun style ou langage particulier, ne se conforme à aucun son particulier (158).

Collaboration et improvisation comme formes d'expérimentation assurent à la voix son indépendance et permettent à l'œuvre de préserver son statut de sujet. En ne se soumettant à aucun système, cette dernière échappe ainsi à toute objectivation fixatrice et pétrifiante. Pourtant, la question de l'écriture de ce processus expérimental se pose alors. Comment noter la voix sans la figer ? Sans lui imposer les limites territoriales du support ou l'arbitraire du signe ? Comment maintenir la perméabilité, le dialogue égalitaire entre texte et performance, entre écriture et lecture ? Nous allons ici voir comment ces questions sont centrales aux travaux de nos artistes et comment elles les utilisent pour, là encore, remettre en question des idéologies territoriales et hiérarchiques, celles existant entre les notions de « voix orale » et de « voix écrite ».

Écrire les voix : tradition orale vs tradition écrite

Nous l'évoquons au début de cette section, à l'image de ses performances, les textes de Acker regorgent de voix. La sienne tout d'abord, toujours en performance, puisque c'est dans cette optique qu'elle déclarait écrire. De façon identique à la « voix intérieure » à laquelle Sylvia Plath fait

référence dans sa confession quasi-schizophrénique, la voix de Acker doit être exorcisée : elle doit se faire entendre dans l'écriture comme dans la lecture, elle explique l'urgence de ces actes. Kathy Acker travaille non seulement sur la pluralité mais également sur la musicalité de la voix dans les textes comme dans l'acte même d'écrire. Elle effectue toujours plusieurs relectures (huit, suivant sa discipline) de ses textes, mêlant son, sens et mouvement et développant une discipline théorique et esthétique : « redrafting it after each reading -once for meaning, once for beauty, once for sound, once to the mirror to see how it looked, once for rhythm, once for structure, and so on » (Wollen, 1). Puisque Kathy Acker écrit toujours avec la performance en perspective, son écriture prend forme dans l'activité de création contenue dans la lecture même (la sienne, et par son intermédiaire celle du lecteur qui participe de sa propre expérience, voir 2.4). Elle confirme ainsi l'observation de Matthew Goulish à propos de la lecture : « reading is always a creative act » (3). Nous voyons ainsi se matérialiser, plutôt que deux domaines bien distincts, un entrelacs complexe de voix écrites et orales qui se dessine dans les textes, brouillant dans son mouvement incessant, les limites conventionnelles entre lecture et écriture.

Notons tout d'abord que plus que de simples retranscriptions, les voix se matérialisent en foule dans les textes et bousculent les règles de notations du discours. Elles bouleversent également, de façon systématique, les frontières entre fiction et réalité. Eugene Robinson qui fait irruption (tout en voix) dans le texte de Laure Limongi (l'auteure a intégré directement l'interview, telle quelle à son essai sur Kathy Acker, effectuant ainsi des allers-retours entre diverses formes et conventions d'écriture et de matérialisation des voix) illustre assez bien ce phénomène de voix écrite qui se donne à entendre. Robinson semble intervenir en personne, puis quitter les lieux tout naturellement, au bout de six pages et huit questions (126-132). Ce procédé reprend une pratique romanesque fréquente chez Kathy Acker : l'interview fictive du personnage de Jean Genet par Janey Smith-Kathy Acker dans *Blood and Guts in High School* (118-119) en est un excellent exemple. Les voix effectuent des va-et-vient fréquents entre récits et dialogues, comme les allées et venues du personnage Genet et de l'auteur Jean Genet (une partie de son *Journal du Voleur* est reproduite pages 128-129). Le discours se transforme ensuite : le texte prend la forme d'un script de théâtre, Janey et Genet apparaissent tous deux dans les scènes 8 et 9, faisant écho aux scènes entre Janey et son père au tout début du roman. Finalement, les voix du texte se transforment en style indirect, lorsque l'auteur/personnage fictif abandonne Janey à sa mort. Fictifs ou réels, les personnages se rencontrent dans ces univers particuliers. Le lecteur, en mobilisant ses expériences personnelles de lecture, participe

de façon créatrice à sa propre aventure littéraire du texte. Susan McCabe fait référence à ce phénomène dans l'ouvrage de Vanessa Place, *Dies: A Sentence*. Elle parle de « “the fraternal embrace²²³” of reader and writer » (xx). Écriture et lecture deviennent dès lors activités également créatrices, mobilisant simultanément la voix, la vue et l'ouïe et entraînant le corps tout entier dans cette lecture-écriture. Nous traiterons plus tard plus spécifiquement du lecteur (voir 2.4) pour nous concentrer ici sur la lecture/écriture de Galás et Acker.

À l'image d'une lecture-écriture fluctuante, Acker présente voix et identité en mouvement perpétuel, contre tout monolithisme. Elle refuse ainsi d'attribuer aux voix des personnages définis : « “I” is now she. [...]. She, Janey [...] Janey isn't me » (*Blood and Guts*, 126). Comme elle l'annonçait dans la conversation avec Ellen G. Friedman (« Whenever I use “I”, I am and I am not that “I” »), les jeux de contradiction et de confusion sur l'identité qui rendent les sujets insaisissables dès leur énonciation se complexifient avec les changements de pronoms. Ils créent une vision kaléidoscopique qui rappelle le récit onirique peuplé de caméléons en constante mutation. Ils poussent également à une réflexion sur l'identité entre personne et personnage, sur la performance du sujet : le masque de la « *persona* », devient le reflet de la réalité qui peut être confondu avec celle-ci. Acker termine ses paragraphes sur Janey / I : « Which of the two do I think is real? » (*Blood and Guts*, 126). Est-il possible de distinguer le reflet de la réalité ? Ses réflexions sur le sujet et l'identité conduisent Kathy Acker tout au long de sa démarche expérimentale²²⁴. Ces réflexions ontologiques furent en fait à l'origine de ses travaux ; débutant par une dé-construction de l'unité « je », Kathy Acker se livre alors, de façon très ludique, à des « je » de rôles différents : des « je » inventés et réels, des « je » autobiographiques, biographiques ou fictifs. Elle écrit dans son texte-interview avec Sylvère Lotringer :

I tried to figure out who I wasn't and I went to texts of murderesses and I used pre-Freudian texts because I didn't want to deal with Freudian jargon. I just changed them into the first

²²³ Elle fait ici référence à Walt Whitman et à son concept d'« *adhesive love* » abordé dans la séquence « Live Oak » (une série de 45 poèmes numérotés) de *Leaves of Grass*. Si le poète emprunte le terme à la phrénologie (alors décrivant l'attrance homosexuelle masculine), il l'étend à la camaraderie en général et à la relation entre lecteur et écrivain en particulier.

²²⁴ Kathy Acker révèle à Lotringer l'influence cruciale que David Antin a joué dans la conceptualisation de son écriture expérimentale : « What David really taught me is [...]: “just think what you want to do and then do it. Form is determined not by arbitrary rules, by content, but by intention” » (*Hannibal*, 3).

person, really not caring if the writing was good or bad, and put the fake first person next to the true fake²²⁵ person. [...] I was experimenting about identity in terms of language²²⁶.

Acker procède à un jeu sur le « je » : elle joue au « je » autant qu'elle se joue du « je » dans une démarche presque enfantine de déguisement et de faire semblant, le « faire comme ci ». Elle rend à la littérature son plaisir ludique et ses vertus libres et libératrices. Jeanette Winterson loue cette démystification du vrai, des faits, de l'identité, du « sérieux » dans la lecture comme dans l'écriture : « The facts are, after all, only the facts, and the yearning passionate part of yourself will not be met there. That is why reading ourselves as a fiction as well as fact is so liberating » (2012, 117). L'écrivaine britannique suit ici le même cheminement libérateur que Kathy Acker. Suivant une démarche moderniste, expérimentant sur le *künstlerroman*²²⁷, toutes deux réinventent biographies et autobiographies, les transforment en œuvres littéraires, les plient à leurs stratégies et offrent ainsi une réflexion sur la notion d'identité. Winterson continue, s'appuyant sur les travaux d'autres écrivaines sur ce sujet. Elle choisit de se concentrer sur *Orlando* de Virginia Woolf et *The Autobiography of Alice B. Toklas* de Gertrude Stein comme ouvrages de référence et d'inspiration. En effet, ces deux ouvrages mêlent des gens ayant existé à leurs biographies fictives. L'auteure insiste à nouveau sur l'aspect libérateur d'un tel mixage dans ses propres pratiques d'autobiographie expérimentale²²⁸ : « For me, fascinated with identity, and how you define yourself, those books were crucial. Reading yourself as a fiction as well as a fact is the only way to keep the narrative open » (Winterson, 2012, 119). Notons que l'ouverture narrative, déjà suggérée graphiquement dans la première lettre de « Orlando », constitue la marque identitaire de la

²²⁵ Ce choix du terme « fake » renvoie à une tension classique entre « le génie original » (*ingenium*) du reste (*ars*). Or, Kathy Acker dans ses travaux remet en question ce clivage et pourrait certainement affirmer avec Ruthven : « [...] we should start thinking more positively about literary forgery, and not least because of its opposition to the establishment of no-go areas by cultural police [...]. Literary forgeries are worth studying because they display even more clearly than those other counterfactual assemblages we call literary works that “disruptive and capricious power” of the imagination » (*Faking Literature*, 3).

²²⁶ Kathy Acker fait ici référence à *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*. Kathy Acker expose ses intentions au début du roman : « I become a murderess by repeating the lives of other murderesses » (3). Le texte date de 1973. Il a d'abord été publié en 1975 en édition limitée par Viper's Tongue Books. Il apparaît dans *The Portrait of an Eye : Three Novels*, publié en 1992.

²²⁷ Ou « roman d'artiste » en français, cette forme romanesque raconte le parcours initiatique de l'artiste vers sa maturité. Il peut ainsi être considéré comme un sous-genre du *Bildungsroman*, ou roman d'apprentissage.

²²⁸ Présentes notamment dans *Oranges Are Not the Only Fruit* ainsi que dans *Why Be Happy When you Could be Normal?*, comme Jean-Michel Ganteau l'évoque dans son article : « Certes, *Why Be Happy When you Could be Normal?* rejette le protocole fictionnel, mais le lecteur habitué aux expérimentations de Jeanette Winterson et à ses récits à la première personne sera tenté de retrouver une tentation (auto-)fictionnelle présente dans l'œuvre » (2015, 2).

protagoniste de *Pussy King of the Pirates* : « O ». Ce jeu entre sens et graphie sera abordé plus tard dans cette section.

Cette distinction entre fiction et réalité est bouleversée dans les textes de Acker qui s’amuse à placer tous les personnages, y compris l’écrivain et le lecteur devant une galerie de miroirs. C’est ainsi que Acker pousse non seulement les limites entre biographie, autobiographie, fiction et réalité, mais également entre lecture et écriture, dans un jeu de reflets infinis. En effet, elle efface les frontières pour considérer les deux actions comme des performances, des lieux d’expérimentation, comme le note Peter Wollen : « [...] writing and reading became as confused as mixed up together as sense and nonsense, as male and female, as self and other, as the sexual and the political » (2006, 1). Cette interpénétration féconde de la lecture et de l’écriture est particulièrement visible dans les performances dans lesquelles textes et voix se mélangent. Ainsi, sur *Redoing Childhood*, album sur lequel elle lit ses textes, sur les improvisations des musiciens, et sur *Pussy King of the Pirates*, album avec les Mekons sur lequel les membres du groupe (l’équipage de pirates, tels qu’ils sont présentés sur la pochette du disque) offrent des interprétations des extraits de *Pussy King*, les voix se transforment au fil des identités (President Bush, Silver, Antigone) et réorganisent les textes dans leurs interprétations. Sur *Pussy King*, les interventions de Acker balisent le voyage initiatique (et onirique) de O et de Ange, leur rencontre avec Silver, puis Ostracism et les autres Pirates alors que le groupe lui donne la réplique, tel un chœur de marins donnant corps au texte.

Refusant l’immobilisme des catégories figées comme les définitions strictes soumises à des classifications binaires, le flot de la voix de Kathy Acker en performance fait fi des digues, barrages et canaux, des attentes et conventions. Elle court à gros remous, grossie de confluent, de l’affluence des sens. Elle sort de son lit jusqu’à l’embouchure et se déverse corps et voix dans un langage océanique pour inonder la page. La manifestation de ce flux qui ne saurait se laisser endiguer inonde jusqu’à la forme, puisque *Politics* et *The Bombing of America : The Destruction of the U.S.*, deux de ses toutes premières œuvres, sont quasiment dénuées de toute ponctuation. Les mots ne sont plus canalisés, balisés de silences imposés et chronométrés ; le texte se retrouve

rythmé par le souffle du lecteur²²⁹. Une plus grande place est ainsi accordée à la performance de la lecture, à l'interprétation du lecteur : le lecteur se fait acteur²³⁰. Cette forme d'écriture n'a rien de contemporain puisque, comme le notait Paul Zumthor dans ses études relatives à la voix et l'écriture dans la « littérature²³¹ » médiévale, la voix est toujours présente dans les œuvres. L'espace laissé par l'absence de ponctuation dans les retranscriptions des textes issus d'une littérature de tradition orale offre au lecteur une grande liberté dans sa performance, son interprétation. Le taux d'analphabétisme et d'illettrisme au Moyen-Âge, tout comme une longue tradition orale de poésie, expliquent sans nul doute cette lecture-performance et cette écriture fluctuante qui gardent en elles la trace de la performance. La multitude de copistes assurait d'autre part l'existence d'autant de versions différentes, non ponctuées, inscrites dans un langage acceptant de grandes variations orthographiques, en un mot, des textes profondément influencés par la version orale du récit.

Plus qu'une simple rivalité, la relation entre tradition orale et tradition écrite peut être envisagée dans une dynamique interactive et complémentaire. L'observation de cette ambiguïté va nous permettre d'émettre des hypothèses quant à la hiérarchie existant communément entre les deux traditions. Les remarques de Paul Zumthor sur la perméabilité de ces traditions est éclairante pour aborder le travail de Acker, puisque, comme elle, il remet en question le clivage entre les deux notions. En effet, il nous invite à considérer leur coexistence dans la richesse de leurs formes et de leurs nuances : « *oralité* ou écriture ne sont jamais des univers hermétiques l'un à l'autre, mais toujours éminemment complices. Leur usage culturel dessine un spectre et non une opposition nette » (cité par Le Breton, 2011, 242). Il pousse plus loin son observation pour développer une théorie sur un état qui serait intermédiaire entre tradition orale et tradition écrite, une zone de non-

²²⁹ Une observation que Susan McCabe dans son introduction à *Dies A Sentence*, de Vanessa Place (*Dies* est effectivement une longue phrase de cent trente pages). Susan McCabe débute ainsi, mêlant les haleines de l'écrivaine et du lecteur qui ponctuent le texte d'une commune respiration : « *Dies* withhold the period. Suspends us over a precipice, pulls us into the center of a great labyrinth. Vanessa Place's sentence, the length of her tour de force novella is not a sigh, but a concentric breath, an exhalation, buoyed upon the airy cushion of a poet's comma » (vii).

²³⁰ Concept envisagé par Antonin Artaud, auquel Évelyne Grossman fait référence dans son introduction aux *Œuvres complètes*. La théorie de la réception et la relation entre lecteur et acteur est envisagée plus tard dans ce travail (voir 1.6).

²³¹ Nous souhaitons indiquer à notre lecteur que les guillemets sont de Paul Zumthor. Leur raison d'être est sans nul doute l'étymologie même du terme littérature. Le terme vient du latin « *litteratura* », dérivé de « *littera* », signifiant « la lettre ». Le sens du mot a évolué du sens original très technique de « chose écrite » vers celui de « savoir tiré des livres » à la fin du Moyen-Âge occidental pour désigner, à partir du XVII^e siècle « l'ensemble des œuvres écrites ou orales comportant une dimension esthétique ». Le concept de « littérature orale » n'est donc en aucun cas une aberration. D'après le site Euroconte, le Centre Méditerranéen de Littérature Orale, il s'agit de « récits de fictions semi-fixés, anonymes, transmis oralement, variables dans leur forme mais pas dans leurs fonds ». Cette catégorie comprend les mythes, les épopées, les légendes, les fables et les paroles des chants.

rivalité entre les deux contrairement à la hiérarchie²³² qu'une approche occidentale reposant sur une idéologie de progrès a coutume de glorifier : « Entre le VI^e et le XVI^e siècles, prévalut une situation d'oralité mixte ou seconde selon les époques, les régions, les classes sociales, sinon les individus » (Zumthor, 19). Chanson de gestes, théâtre, fabliaux, poésie, toute littérature du Moyen-Âge est alors performance, prenant en compte le contexte (le conteur s'adressant au jongleur, annonçant qu'il va chercher à boire, qu'il s'apprête à faire la quête, etc.), la voix (effets vocaux laissés libres à l'interprétation) et bien sûr le corps. Le texte est alors un espace mixte²³³ dans lequel se tissent des relations entre geste et signe, un espace liminal dans lequel le texte n'appartient ni exclusivement à l'écrit ni exclusivement à la représentation. David Hendy insiste lui aussi sur la porosité entre oral et écrit et remet en question une conception commune de progrès en ce qui concerne cette relation. Il écrit : « a "pre-literate" society is something that continues to exist long into the "modern" era » (xiii). Il continue en s'interrogeant sur ces observations menant à une hiérarchisation des sens :

[...] we surely need to question almost every assumption that has been made [...] about the supposed triumph of a visual sensibility as time passes, and about the consequent relegation of aural culture: that hearing is less important now than it has been in the past, that listening is a passive activity, that seeing something provides better proof than hearing something, that what happened in the West also happened in the East. A social history of sound and listening suggests otherwise (xiii).

Ceci permet de repenser la place, le rôle et l'autorité de la trace écrite comme ses limites. La question des véritables motivations et enjeux derrière cette hiérarchie des sens est également cruciale. Nous allons le voir, Kathy Acker et Diamanda Galás offrent toutes deux, à travers leurs travaux, des réflexions particulièrement révélatrices sur le sujet.

²³² Hendy explique comment ce clivage entre tradition orale et écrite est idéologiquement très chargé et concourt à établir une hiérarchie entre les sens : « [...] a [...] way of dividing the human timeline has been to distinguish between an "oral" then, which was somehow more magical than the present and a "literate" now which is somehow more rational than the past. In effect, this divides "ear" culture (listening) from "eye" culture (watching and reading), and then proceeds to show that once reading had taken over, the "visual" came to be regarded as the more comprehensive and trustworthy sense while the "aural" was left behind, with associations of passivity, superstition and hearsay » (xiii).

²³³ Nous préférons le terme « mixte » à celui de « second » pour éviter toute idée hiérarchique, même si la décision de Zumthor d'employer indifféremment les deux termes prouve que « second » ne marque pas la subordination d'une oralité à une autre qui serait première et principale, mais plutôt à un autre stade, également valide, les pratiques d'une tradition littéraire différente.

Diamanda Galás : langage et gestes vocaux expérimentaux, de « Wild Women » à *Schrei X*

Les textes des performances expérimentales de Diamanda Galás sont parfois difficiles d'accès de façon précise, les sons prenant largement le dessus sur le code langagier. Les mots ne sont pas toujours articulés ou sont isolés et le contenu strictement linguistique reste ainsi largement incompréhensible. L'accès au contenu de l'histoire à proprement parler n'est souvent rendu possible qu'à la lecture des paroles sur les pochettes de disques ou dans *The Shit of God*. Le texte est cependant limité, ne reproduisant pas tous les fragments d'énoncés audibles. Le texte écrit tient ainsi lieu de cadre, la voix seule prenant pleinement en charge la narration. Dans le morceau « Wild Women with Steak Knives (the Homicidal Love Song for Solo Scream) », par exemple, seuls quelques mots retranscrits dans *The Shit of God* sont audibles sur les 12 minutes que dure l'enregistrement. Entre 6'12" et 7'25", l'auditeur distingue, hachés dans les vocalisations : « to the death of mere savagery / and the birth », « with veins slashed », « singing songs death instinct / in voices yet unheard/ praising nothing but the promise of Death on earth », « grinning red, red eyes / all washed ashore and devoured / by hard and unseeing spiders / I commend myself to a death beyond all hope of redemption » puis finalement « But to never forget / to kill for the sake of killing, / and with a pure and most happy heart, extoll and redeem Disease » (4). Le reste du texte, s'il fait partie de la performance, est trop distordu et disséminé pour être localisable. En revanche, d'autres parties de discours ne sont pas retranscrites. Entre 2'42" et 3'39", les voix semblent suggérer l'échange entre deux individus : « what I want », « get down on your knees », « I want you to ask me what is my name », « your name is », « all my life I've been looking for a killer and I'm not talking about meatballs, I'm talking about steak », « Sit down, eat dinner, yes, woman, dinner ». Finalement, l'auditeur découvre (à partir de 11'26"), au milieu de glossolalies, le dénouement glacial de l'action : la description d'une scène de meurtre. La voix reprend, hors d'haleine, provenant de tous côtés, un mode suggérant l'échange : « at your feet », « and I ask you / what would you do ? / alas, what I did is done / are there any angels in the house tonight ? ». Qu'il soit le destinataire de ces questions ou non, l'auditeur ne manque pas de ressentir les états psychologiques contenus dans la voix, et en l'occurrence l'expérience du schizophrène qui réalise le crime qu'il ou elle vient de commettre. Confronté à une multitude de sons inarticulés, entrecoupés ou répétés, il devient témoin auditif direct du contenu même du poème résumé en un vers : « Wild women [...] singing songs of the death instinct in voices yet unheard » (*The Shit of God*, 4). Le sens de la

performance déborde largement du cadre strict du texte. Comme dans « Panoptikon », plutôt que de narrer une histoire avec des personnages définis, Diamanda Galás effectue la performance de cette trame narrative. Par contre, ces voix ne sont entendues que par le schizophrène (« voices yet unheard »). Au lieu de les représenter, Galás choisit donc de tenter une expression directe de l'émotion des voix, dans la confusion de cet être divisé. Si elle préfère l'expression à la représentation graphique c'est que justement, cette émotion ne peut être contenue par les mots, que l'intensité extrême de cette expression bloque l'accès au langage, qu'elle lui résiste. Cette expression ne peut être réduite, fixée dans une seule signification, suivant les termes de Elaine Scarry : « [...] it resists objectification in language » (5). L'expérience de la performance interdit toute distanciation et permet aux voix de conserver leur statut de sujet.

Cette pratique met en scène les limites de l'expression par l'écriture de la performance vocale dans son intégralité. Elle est plus manifeste encore lorsque Diamanda Galás interprète des textes familiers. Ainsi, dans sa performance des *Litanies de Satan* (l'autre face de « Wild women with Steak Knives »), l'auditeur reconnaît le poème de Baudelaire, mais la structure est légèrement modifiée par les répétitions pour accentuer l'effet de prière (l'auteur prenait pour exemple les « Litanies des Saints »), les mots sont distordus pour laisser l'expression de la voix se multiplier. Les voix devenues plurielles, se mélangent et se superposent, rappelant une psalmodie collective. « O Satan prends pitié de ma longue misère », au même titre que l'intégralité de la première strophe, devient le refrain obsédant du morceau et souligne la forme de prière liturgique du texte. Ses répétitions deviennent le repère qui entraîne l'auditeur dans ces mutations (distorsion, phrasé passé à l'envers, superposition de timbres différents, décalage) vers un univers sonore inarticulé mais néanmoins expressif. Si la connaissance initiale du poème permet de faciliter la compréhension de la performance, la performance, elle, permet l'accès au poème qui se fait en termes d'expression et de ressenti purs. Plutôt que raisonnée, la compréhension du poème devient sensorielle : plutôt qu'une interprétation, l'artiste propose une expérience de l'œuvre de Baudelaire. Aucune distance qui serait assurée par le visuel de l'écriture avec la narration n'est plus possible ; l'auditeur, touché par les sons, participe de son expérience à cette narration, à la prière du damné.

Pourtant, la trace de l'expérimentation peut également être visible dans l'écriture des paroles. Le signe devient lui aussi, au même titre que la voix, espace de tentative d'expression de ce qui résiste

au langage (dans des états intenses comme l'extrême douleur, la folie, l'aliénation, la torture). Par exemple sur *Schrei X*, le titre « Hee shock die », retranscrit par Diamanda Galás dans *The Shit of God* (106-109) présente un texte dont le support est presque totalement vidé de sens. En effet, la majeure partie des paroles ne sont que des onomatopées inscrites en majuscule (« O », « AAA », « WOOH », « WHEE », « WHEE AH IH OO IH OO AH », « SHA AH AH AH AH AH AH », « SHA SHA SHA », « RA », « AH »), reproduisant des éclats de rires hystériques poussés à bout, à perte d'haleine, et dont les va-et-vient d'échos se transforment en cris d'animaux ou en pleurs. Seuls les énoncés « OK GO », « SAY » et « KICK MY HEAD » sont porteurs d'une trace langagière encore vaguement marquée par le sceau du sens. Il s'agit du dernier morceau du disque, quand bourreau et victime semblent tous deux avoir sombré dans la folie devant le non-sens de cette violence.

Ce phénomène d'écriture expérimentale est également repérable dans « I I », dans lequel la répétition du pronom sujet « I » reproduite verticalement, dessine un poignard. Cette forme, qui n'est pas sans rappeler les expérimentations et jeux de la poésie surréaliste, matérialise cependant une signification plus sérieuse, venant compléter visuellement la performance vocale de Galás. En effet, la lecture de ce « poignard » permet de suivre pas à pas la performance de Galás et de rendre la perte d'identité sous la torture manifeste jusque sur la page (*The Shit of God*, 98) : « I » est répété 4 fois (« IIII ») de suite comme s'il s'agissait d'une tentative de résistance, insistance du sujet qui se perd dans des cris de douleur de plus en plus intenses. Ces séries sont ensuite doublées (« IIII IIII »), une série grave, l'autre aiguë, avant d'être séparées en unités (« I I ») ou isolées en de nouvelles formations (« II I »). Les répétitions dans les dédoublements et séparations sur la page sont projetées dans des cris, brisant et réduisant à néant les tentatives de quête identitaire. L'effet de la torture est ainsi représenté à la fois de façon visuelle et auditive. La deuxième version de ce titre, enregistrée en concert, pousse plus loin l'expérimentation. En effet, « I-I Am-Dreams » est une version plus longue (elle dure 5'02", alors que « I I » dure 1'59") qui comporte deux autres parties (retranscrites dans *The Shit of God*, 99 et 100). Ce texte supplémentaire rend plus évidente encore la perte d'identité sous la douleur infligée. Le texte de la deuxième partie, écrit en majuscules, se compose de phrases répétées, trébuchantes, non-achevées et de plus en plus incompréhensibles : « I AM NOT READY FOR / WHAT CAN I DO / NOT I / I AM NOT THAT / THEY CALL ME I / WHAT CALL ME III WHAT ». L'incrédulité, le refus, l'horreur exprimés dans les cris et

lamentations de la victime résonnent en échos et évoluent dans la troisième partie. Un dialogue s'instaure entre « I » et « You » dans des énoncés plus complexes. Une voix autre, plus claire est ainsi apparue. L'auditeur se trouve devant plusieurs interrogations : s'agit-il de la voix du bourreau ? De celle du torturé finalement séparé en deux, qui a sombré dans la folie, ou se trouve prisonnier, entre la vie et la mort ? S'agit-il d'une voix divine ? Quelle que soit l'interprétation de l'auditeur, il se rend vite compte que le réveil de ce « I » n'apporte ni réconfort ni salut puisqu'il est prisonnier du cauchemar (« I awoke to a horror much greater than ever before because there is no peace where you are dead »). Les voix (là encore nous pouvons nous interroger : « we » représente-t-il alors indifféremment victime et bourreau ?) sont conscientes de l'impossibilité d'échappatoire : « we will never never never never never never never be happy, ever again » (*The Shit of God*, 100). Les voix autant que leur réalisation visuelle marquent l'extinction de l'identité. L'accès à « I » est impossible, le cri est réduit à l'anonymat : il devient le « X » de *Schrei X*. Si l'accès au sens se fait toujours pleinement grâce au chant, l'expérimentation sur la trace de la voix, permet ici d'accompagner l'auditeur dans la démarche expérimentale de Diamanda Galás. Il devient en quelque sorte témoin de la performance de la littérature mixte dont parle Zumthor, mais après dissolution du langage.

Pourtant, l'artiste est confrontée plus directement encore à la question d'écriture en ce qui concerne la performance de ses compositions expérimentales. En effet, comment élaborer un système de traçabilité de la voix au-delà des mots ? Au-delà des codes²³⁴ ? Il est en effet intéressant d'observer sa façon d'écrire les partitions des pièces expérimentales qu'elle compose. Lorsqu'elle met ses performances par écrit, c'est un langage spécifique, son langage propre qu'elle a dû élaborer. Il s'agit pour elle de décrire en détail bien plus que les notes, rythmes, silences et instruments puisque c'est l'expérimentation même qu'elle doit tracer, l'intégralité du corps qu'elle a créé qu'elle doit matérialiser. Comme le fait remarquer Emma Dors, « [...] it would be very difficult to write her creation making use of conventional musical notation ». Diamanda Galás ne se prête pas souvent à l'exercice, mais quand elle le fait, elle utilise un système de signes particuliers par lequel est détaillée la performance toute entière, c'est-à-dire dans tous ses détails sonores et visuels (voir

²³⁴ Le problème de la codification ne provient pas uniquement de l'aspect radicalement nouveau de l'expérimentation musicale. En effet, Diamanda Galás raconte qu'elle n'a pas été formée à la composition. Les indications qui tiennent lieu de partitions des morceaux expérimentaux de l'artiste sont donc avant tout des repères qui lui sont destinés, plutôt qu'une version écrite de la performance. À la disparition de l'artiste, sa musique disparaîtra également, comme elle le signalait dans son interview pour *Goblin Magazine* : « He [Lukas Foss] expressed a real worry that when I die the music is going to die because I didn't notate it. All I can say is yes, probably, because I don't know how to notate it ». Seule la version sonore de ses travaux subsistera.

Annexes, 2.2.4, partition de « Wild Women » dans le Tome 2). Emma Dors explique dans son essai biographique sur l'artiste :

[...] she prefers to write her music her own way, noting modulation and spatial manipulation, the timber she uses at each stage, the linguistic aspect to develop at each modulation, the pitch, the range of these, some symbols to note vocal links, silences, pauses, reverberation, stage lighting for each performance, the electronics, everything.

La partition de « Wild Women with Steak Knives », reproduite en partie dans *The Shit of God* (6-9), montre, outre les indications d'ordre technique de réglage des effets et pédales, plus que la création d'un nouveau langage à proprement parler, une série de signes-repères. Le signe apprivoisé est modelé simultanément et vient de plus s'inscrire dans un contexte particulier, il devient, dans ses données temporelles, spatiales et techniques, l'écriture de ce contexte. Diamanda Galás l'adapte à sa propre langue expérimentale, sa propre poésie. Emma Dors ajoute : « [...] her peculiar way to understand musical notation is cinematic, closer to poetry, and includes every vocal aspect, every gesture, every technical and dramatic nuance that her complex staging requires ». La représentation de la voix ne saurait se contenter des conventions, se satisfaire d'un code uni-dimensionnel, se subordonner à une norme car elle est l'expression de bien plus que le langage dans la voix, et doit contenir à la fois l'expérimentation²³⁵ et l'expérience. Dans ces partitions, Diamanda Galás matérialise ainsi la performance du son pour l'œil. La nouveauté de ce langage le libère des limites de la représentation traditionnelle et lui procure les mêmes pouvoirs pénétrants que ceux recherchés par Galás : « [...] ce nouveau langage [...] consiste [...] à faire de l'écriture musicale un instrument de pénétration et d'exposition du phénomène sonore » (Gallet, 24). Plus qu'une simple représentation, un aspect visuel, un signe, cette écriture donne corps au son et procède à une exploration chirurgicale. L'écriture en tant qu'outil langagier, concourt à rendre physique, tangible, visible l'audible : « [...] l'écriture [...] donne à voir l'invisible, donne à entendre l'inaudible, dépouille le corps sonore de sa peau et déploie ses organes. Si la révélation est sonore, le révélateur, lui, est scriptural » (Gallet, 24). En effet, l'écriture de l'expérimentation de Diamanda Galás, plus qu'un autre langage, révèle un corps puisqu'elle permet de voir « les entrailles du son » (Baillet et Grisey, 298). L'écriture de Diamanda Galás révèle certes le corps sonore en performance, mais en

²³⁵ Nous pouvons apprécier l'expérimentation dans la notation même de l'artiste dans *The Shit of God* (6-9) où sont reproduit 3 minutes de « Multiple Declamation » ainsi que le « Finale, Prayer for Redemption ». L'artiste indique les réglages et effets des différents microphones ainsi que sur les pédales d'effets. Des lignes de signes matérialisent les sons dans leurs répétitions et modulations, ainsi que les phonèmes qui peuvent être articulés. Diamanda Galás note l'invisible, c'est-à-dire le son comme le silence et les matérialise dans l'espace.

revanche, nous soulignerons le fait qu'elle ne crée pas pour autant un nouveau langage. Il est en effet impossible à qui que ce soit d'autre que Galás (et peut-être ses proches collaborateurs) de déchiffrer cette partition. Ce document relève plus de la prise de notes de scène que d'une véritable partition permettant l'accès au travail par le visuel : « The score uses graphic notation, but even from the first few seconds, it is impossible to see enough connection between what is notated to create any hope of creating a subsequent performance based on the score alone » (Wilson, 290). Cette représentation renforce la manifestation de la limite même du signe.

Kathy Acker : polyphonies, polysémie, polymorphisme

Kathy Acker se retrouve devant un dilemme similaire de représentation de la voix, dans son aspect expérimental et performatif. Ses écrits sont ainsi le reflet de la radicalité d'une réflexion sur une telle représentation et porte donc sur l'autorité du langage et du signe qui l'accompagne. Dans un élan subversif, Acker met en scène une remise en question de toute forme d'autorité. Nous avons eu l'occasion de l'observer au sujet des voix : les textes de Kathy Acker sont placés sous le signe du mélange. Mélange de genres littéraires (romans, autobiographies, théâtre, poésie), qui concourent à abolir toute hiérarchie conventionnelle puisque les textes canoniques classiques sont mêlés aux textes issus de la culture populaire (magazines, romans à l'eau de rose, revues pornographiques, références cinématographiques, poèmes en langues étrangères, etc.). Les représentations visuelles, telles que dessins, schémas, cartes et plans (notamment dans *Blood and Guts* et *Pussy King*) effectués par Kathy Acker s'ajoutent aux textes manuscrits, parfois en langues étrangères (les poèmes expérimentaux qu'elle écrit après qu'elle eut trouvé un ouvrage de grammaire perse dans *Blood and Guts*, les phrases écrites en arabe dans *Empire of the Senseless*). Dans l'ensemble des romans du corpus, tous les signes et formes de représentation se superposent dans un exercice de montage illimité et dénué de jugement de valeur ou de hiérarchie. L'écriture n'est plus abordée en termes d'une culture académique ou élitiste s'opposant à une culture de masse, ni même à une supériorité de la littérature écrite par rapport à la littérature orale. Les voix s'y rencontrent et s'y mêlent de façon égalitaire.

Les romans de Kathy Acker entrent en conversation non seulement avec d'autres textes mais également avec leurs auteurs. Ces conversations s'étendent ensuite aux auteurs entre eux : ils

entrent en scène et en interaction, libres de toute logique géographique ou temporelle, dans l'espace créé par les romans de Acker. L'écrivaine absorbe une multitude de textes (au sens très large) pour en essorer un jus d'encre mélangées. Ses emprunts en tout genre l'amèneront à décrire ses techniques d'écriture en termes d'absorption : « I'm a style sponge », confie-t-elle à McKenzie Wark (*I'm Very Into You*, 35). Les voix prennent vie, comme Kathy Acker transforme les vies (les anecdotes par exemple qui lui sont narrées) en voix. Acker raconte comment elle incorpore à son travail de fiction les anecdotes que ses collègues de travail partageaient lors de longues nuits dans les clubs de strip-tease de la 42^e Rue à New York. Elle explique à Sylvère Lotringer :

I would spend most of my time hanging out in the dressing room with all the other strippers hearing stories. It was the days of a lot of drugs, especially hallucinogens so the girls just got totally wacked out of their minds and they would tell great stories. [...] (I did write them down) but I didn't want to be a sociologist. The stories were very immediate to me so I put everything in the first person, plus some of my dreams (6).

Avant de s'approprier les voix des textes classiques (son premier ouvrage de réappropriation de textes canoniques, *Great Expectations*, date de 1982) pour les faire dialoguer, Kathy Acker utilisait directement des histoires retranscrites qu'elle mêlait, transformait et associait à son travail sur ses propres rêves. Ses travaux retranscrivaient ainsi un mélange infini de voix. En brouillant les limites communes entre ce qui est fiction et ce qui ne l'est pas, elle met en évidence le caractère obsolète d'une recherche de la véracité. Par ces expérimentations de montages, Kathy Acker remet en question la légitimité de la tradition littéraire dominante dans son ensemble²³⁶. Amy Scholder l'affirme lorsqu'elle décrit les jeux de transgression auxquels se livre Kathy Acker (*The Scarlet Letter* dans *Blood and Guts*, *Wuthering Heights* dans *My Mother*) : « [...] using fragments of texts by other authors in combination with her own experience and inventions, Acker disturbs the central modal of subjectivity that modern literature has reinforced » (xii). Les sujets se déplient et se multiplient au cours des histoires (Genet, Bataille, Artaud, Pasolini : auteurs et personnages), changent de forme et de voix : le compagnon de Don Quixote se transforme en chien, les pirates en rats puis également en chiens (ou plus exactement en chiennes, « bitch »). Les sujets se métamorphosent pour devenir extrêmement difficiles à identifier : une polyphonie polymorphe

²³⁶ Elle prolonge alors une littérature américaine du décloisonnement et du montage dont on peut retrouver la trace dans *Moby Dick* de Melville, ou encore dans *The Adventures of Mao on the Long March*, de Frederic Tuten.

indéfinissable²³⁷. Amy Scholder ébauche, dans son introduction à *Essential Acker*, un inventaire des personnages (ceux ayant réellement existé ou les personnages de fiction) rencontrés au fil des lectures de Acker :

[...] we meet Toulouse-Lautrec, Paolo Pasolini, Pip in *Great Expectations*, Don Quixote, Catherine in *Wuthering Heights* (Kathy renames her Cathy), Laure, Antonin Artaud, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, and in her final work, *Pussy King of the Pirates*, a whole new cast and crew on *Treasure Island* » (xii).

Cependant, les personnages, comme les textes, deviennent souvent méconnaissables, se rencontrent et évoluent dans de nouveaux univers parallèles, oniriques, dans un bain d'encre mêlées.

Pourtant les mélanges ne s'effectuent pas uniquement au niveau des voix et des personnages. En effet, afin de pousser plus loin les limites de la représentation, Kathy Acker se livre à des jeux entre graphie et signification et donc entre visuel et auditif. Ainsi, elle écrit côte à côte des synonymes, séparés d'une barre de fraction ou d'un tiret. Les deux concepts, présentés comme équivalents, ouvrent les possibilités d'interprétation et de représentation : « night-knight » dès la page 10 de *Don Quixote: Which was a Dream* et « I/eye » (ou « eyes/I's ») repris plusieurs fois dans *Empire of the Senseless*, *Don Quixote* et jusque dans le titre *Portrait of an Eye* (rappelons qu'il s'agit d'un recueil d'autobiographies fictives). Kathy Acker continue à étirer les limites de la représentation et poursuit le jeu sur les sons et les significations en y ajoutant une dimension visuelle : dans *Pussy King of the Pirates*, les déclinaisons de « O » découvrent ainsi un dédale d'interprétations ludiques. « O », tout d'abord comme dans le mot « origine », est le nom de l'une des protagonistes du roman, amie de Ange et voix de Acker (sur le disque des Mekons), elle ouvre le roman dans un récit fictif d'Artaud (encore un « A », après celui de Ange et de Acker). À la rencontre avec le groupe de pirates, O retrouve un écho mais cette fois inversé dans le nom d'une d'entre elles : « Ostracism ». Le cercle n'est plus alors considéré de l'intérieur, comme point de départ, comme espace originel, mais de l'extérieur comme exclusion²³⁸. Les deux personnages sont donc complémentaires dans ce qu'ils permettent d'explorer ce cercle dans son inclusion (communautaire) comme dans son exclusion

²³⁷ Nous envisageons ici le terme dans le sens où la voix ne peut être contenue totalement dans une seule et unique définition.

²³⁸ D'après la définition du Larousse, « le terme vient du grec *ostrakismos* désignant le tesson de poterie sur lequel chaque citoyen inscrivait son suffrage ». Ce vote concernait les citoyens puissants dont on craignait l'ambition politique. S'ils étaient jugés dangereux par le vote populaire, ces citoyens étaient bannis de la Cité pour une période de dix ans. Par extension, rappelons que le terme désigne : « l'action de tenir quelqu'un qui ne plaît pas à l'écart d'un groupe, d'une société, d'une manière discriminatoire et injuste » (*Larousse*).

(sociale). Le sentiment d'exclusion de O porte sur sa famille, et la société en général. Cette tension entre intérieur et extérieur, entre appartenance et exclusion, est récurrente et commune à tous les personnages dans les romans de Acker mais également dans sa biographie, comme nous allons le voir (voir *infra* 1.4). Le jeu de Kathy Acker avec les symboles et significations sert un dessein ludique : « Having fun with text is having fun with everything and everyone », déclare-t-elle dans *Dead Doll Humility*. Ses textes fourmillent de références et d'irrévérences : « O » est également Orphée, musicien et maître des rêves, inspiration de l'écriture de Acker, qui le célèbre dans le polymorphisme et la polyphonie de ses textes. « O » fait aussi référence à l'orifice, et, pour reprendre l'idée d'origine, à l'orifice vaginal. Ce dernier, répondant au « I » érigé, marque aussi l'entrée de la caverne et la fin du parcours fléché (rappelons que les colonnes hermaïques, aussi dites ithyphalliques, placées à la croisée des chemins dans l'Antiquité indiquaient les directions par des phallus en érection) : « [...] the dead cock was no longer leading us » (*Pussy, King of the Pirates*, 275). « O » peut alors être envisagé comme représentation du cercle, de la boucle, signifiant la reprise, le choix des pirates de renoncer au trésor : « “I'd rather go a-pirating,” said Silver. “If me and my girls take all this treasure, the reign of girl piracy will stop, and I wouldn't have that happen” » (*Pussy, King*, 276). La boucle du O marque ainsi le retour à une vie d'aventure, en marge, pour que l'histoire, l'aventure (littéraire) continue.

Cette pluralité de voix dont nous avons traité tout au long de cette section fait apparaître un aspect fragmentaire et kaléidoscopique, insaisissable qui remet en question de façon radicale les unités que sont la voix et l'identité. Pourtant ces observations permettent également de faire apparaître, parmi ce chœur chaotique, des similitudes indéniables : les protagonistes sont des pirates, des prisonniers, des meurtriers, des hors-la-loi, des victimes... un rapide récapitulatif des occurrences de ces voix rencontrées, au fil des œuvres ne manque pas de mettre en relief leur extrême marginalité commune. Exclues, aliénées, dissidentes, ces voix sont généralement considérées comme violemment Autre : les voix de parias.

1.4 Voix des parias

*I'm speaking for the outsider, the outcast, the weirdo, the rejected, the neglected, the abused, the traumatized,
the oversensitive, the over-intelligent. I'm not speaking for the partygoers. [...]
I want to give voice to those who cannot articulate the obsession or the madness that they feel.
I am the voice they can use to scream through.
Lydia Lunch²³⁹*

*The witch's club. Women, homos, dykes, call it. Cage it.
Diamanda Galás²⁴⁰*

*La poésie doit être faite par tous et non par un.
Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont.*

*A woman or a homosexual is born an outlaw.
Diamanda Galás*

Ce court extrait d'une interview de Lydia Lunch mis en exergue, à l'efficacité d'un manifeste et rappelant l'ouverture de *King Kong Theory* de Virginie Despentes, pourrait s'appliquer parfaitement aux travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Les artistes assument en effet, d'une manière similaire à celle décrite par Lydia Lunch, un rôle de porte-parole pour celles et ceux considérés comme des parias (« the voice they can use to scream through »). Comme l'indique Diamanda Galás, ces *freaks*²⁴¹, une fois nommés dans leur altérité (c'est-à-dire autre que homme et hétérosexuel), y sont enfermés (« [...] the witch's club [...]. Call it. Cage it »). Nous insistons ici sur le choix de ce terme précis de porte-parole, préféré à celui de représentant, ou de défenseur par exemple. Néanmoins, l'utilisation de « for » dans la citation de Lunch, considérée de façon isolée, peut fournir des interprétations ambiguës : parle-t-elle « au nom de » ? Propose-t-elle de combler

²³⁹ Alison Nastasi a interviewé Lydia Lunch pour *Flavorwire* dans le cadre d'une exposition rétrospective de l'artiste. Les propos de Lunch rappellent le début de *King Kong Theory*, de Virginie Despentes : « J'écris de chez les moches, pour les moches, les vieilles, les camionneuses, les frigides, les imbaisables, les hystériques, les tarées, toutes les exclues du grand marché à la bonne meuf » (9). Notons que Virginie Despentes est l'amie de Lydia et la traductrice de *Will Work for Drugs (Déséquilibres synthétiques)*. Les deux textes traduisent ainsi une communauté de perspective et de choix de style. Si Despentes se concentre sur les femmes, elle se situe et s'exprime elle aussi « pour les exclus », à qui elle donne une voix.

²⁴⁰ Cette citation est extraite d'une liste commentée des treize albums qui l'ont le plus influencée (« Diamanda Galás Discusses Her 13 Favourite Albums »), dans la rubrique « Baker's Dozen », *The Quietus*, paru le premier août 2012 dans le cadre de l'ouverture du *Meltdown Festival* au Southbank Center de Londres (la curatrice de cette édition du festival était Anohni). Diamanda établit une liste de musiciens, chanteurs et chanteuses ayant travaillé principalement sur la voix ou le piano et appartenant à des genres divers (blues, gospel, musique classique, musique contemporaine, jazz). Ses commentaires rendent hommage à des artistes et à des œuvres souvent mal comprises

²⁴¹ Dans son sens premier de « monstre humain », c'est-à-dire de marginal qui ne peut être assimilé.

leur silence par sa voix ? Kathy Acker et Diamanda Galás prennent soin d'exposer clairement leur position : la distance entre l'artiste et son sujet est absolument inacceptable. Ainsi, Galás racontait, au micro de Karen Gordon, la journaliste qui l'interrogeait pour CBC, Toronto en 1992 (l'interview a lieu peu de temps après la performance de *Plague Mass* à la cathédrale St John the Divine) : « I don't speak as another person, as a third party, I speak "as a member of", when I'm speaking, I'm speaking as a community of Aids activists, as people dealing with the epidemics on a day to day basics ». Donc, plutôt que de parler « à la place de », ou « au sujet de », Diamanda Galás (et nous allons le voir cette pratique est aussi caractéristique de l'approche de Kathy Acker) décide de parler « pour » les marginaux bien sûr, mais en se positionnant autant de leur côté qu'à leurs côtés. Autrement dit, elle s'exprime « comme » ou « en tant que » marginale elle aussi. Elle se situe du point de vue de tous ceux et celles qui sont représentés comme étant aliénés, en marge de la majorité et du discours dominant, mais elle se compte également dans leurs rangs. Jeanette Winterson arrive à la même conclusion au sujet de Kathy Acker dans l'introduction à *Essential Acker: the Essential Works of Kathy Acker* : « Acker positioned herself on the outside - on the side of exile » (vii). Cette marginalité de Acker est lisible dans ses personnages mais elle est également repérable dans ses choix de vie (abandon du confort de la classe sociale dont elle est issue, résidence dans le quartier de New York le plus démuné à l'époque, petits boulots notamment dans un club de strip-tease). Cette marginalité est donc bien un choix volontaire des deux artistes. Lorsque Diamanda Galás est estampillée « la Diva des Dépossédés²⁴² », elle revendique ce titre bien qu'elle avoue ne pas être à l'aise avec le terme « diva »²⁴³. Ces « dépossédés », ces laissés-pour-compte dont Lydia Lunch dresse la liste (« the outsider, the outcast, the weirdo, the rejected, the neglected, the abused, the traumatized ») sont les parias dont Diamanda Galás et Kathy Acker font retentir les voix à leur tour, celles qui peuplent autant leurs œuvres que leurs interviews. Nous allons dans cette section partir à leur rencontre afin de voir comment Galás et Acker s'attachent à transcender cette aliénation en faisant apparaître « the community of those who do not have a community » (Acker, 1997, 92). En d'autres termes, nous allons observer quelles peuvent être les possibilités de résistance dans l'exclusion.

²⁴² Cette appellation est reprise dans de nombreux articles et essais. Celui de Louis van den Hengel : « Diva of the Dispossessed: the Intravenous Music of Diamanda Galás », celui de Michael Barclay ainsi que dans l'article « Devil Woman » de Luke Turner.

²⁴³ Pour elle, l'emploi commun de ce terme l'a vidé de son pouvoir « divin » (le terme *diva* signifie en italien « déesse »), transformant la cantatrice en personnage simplement désireuse d'attirer l'attention : « "Diva" now just means any cunt with an attitude that decides to do something," she laughs. [...]— I don't want this expression! » (*Dazed*).

Les voix de la « part maudite »

Au fil des œuvres des deux artistes, cette « part maudite de l'humanité²⁴⁴ » prend diverses formes et identités. Nous serons plus précis en affirmant que ces être considérés comme infâmes revêtent divers masques dans leurs performances de personnages (nous revenons ici au terme latin *persona*) : ce sont des adolescentes nymphomanes, des condamnés, des victimes de torture, de viol, d'inceste (*Blood and Guts*), de violence conjugale (« Wild Women ») une bande de pirates adolescentes (*Pussy, King of the Pirates*), des meurtrières (*The Childlike Life of the Black Tarantula: Some Lives of Murderesses*), un couple de terroristes dont un cyborg, « part-robot, and part black » (*Empire of the Senseless*, 3), un Don Quichotte féminin, l'Antéchrist crucifié (« Sono l'Antichristo » sur l'album *Plague Mass*), témoins et victimes de génocides (*Defixiones*), les réfugiés grecs et arméniens, forcés à l'exil (Galás explique sur son site officiel : « *Defixiones* speaks for the individuals who had to live as outlaws, as they were treated as outlaws »), les malades du SIDA (*Plague Mass*), les patients internés (sur *Vena Cava*, ou en asile psychiatrique, sur *Schrei X / Schrei 27*), les prisonniers (« Panoptikon »). Galás et Acker, à travers leurs personnages, parlent ainsi depuis une exclusion extrême, du bout du couloir de l'aliénation sous toutes ses formes, jusqu'à la plus absolue, la plus impensable. Un extrait de *Blood and Guts* répond ainsi aux propos de Lydia Lunch mis en exergue et suggère une corrélation entre leur statut et une insubordination manifeste : « [...] you exist in this darkness. Rebels. Creeps. Outcast. Loners. People who hate everybody. People who feel uneasy around everybody. People who know everyone hates them. People who hate being tied down, restricted, constricted [...] » (55). En d'autres termes, Kathy Acker, Diamanda Galás comme Lydia Lunch parlent pour ceux et celles qui sont écartés parce que leur existence même trouble et dérange. Plus qu'ignorée, leur voix est niée, dans une volonté de les réduire au silence. Hors-la-loi, ils se voient imposer un « hors-voix ». Contre cet effacement vocal forcé, Galás et Acker leur procurent la leur. Diamanda Galás résume le rôle dont elle est investie dans la conclusion de son interview avec Nicholas Zurbrugg :

I am most probably writing electroacoustic liturgies/masses for the dispossessed— guerrilla liturgies, or masses in the sense that the work is written *from* the margin *for* the margin, the

²⁴⁴ Partie du titre de l'ouvrage de Pierre Babin (le titre complet est *SDF, la part maudite de l'humanité*) dans lequel le psychanalyste est allé à la rencontre des SDF, « [...] ces humains que la cité ne peut supporter que là où l'on met les poubelles » pour partager leurs histoires d'exclusion. À ce stade de notre travail, nous avons choisi de privilégier le sens strictement psycho-social préconisé par Pierre Babin plutôt que l'approche interdisciplinaire et plus théorique envisagée par George Bataille dans son essai « La Part maudite » (1949).

living margin, not only the dead. These dispossessed persons were the original inheritors of masses - the people who have been isolated or kept aside by the larger part of society. *Masses for the Invisible* (155, les italiques sont de Diamanda Galás).

Or, la voix est un outil particulièrement efficace à la fois contre le silence et contre l'invisibilité, comme Hendy l'indiquait, puisant dans la littérature afro-américaine : « [...] when [...] Ralph Ellison wrote his book *Invisible Man*, he showed the difficulties faced by African Americans in becoming socially visible. But he also showed how having a voice can make up for invisibility » (200). À la manière des inscriptions « Defixiones » gravées sur les tombes grecques en Asie Mineure et qui marquent la promesse de mauvais sort jeté sur tout profanateur portant atteinte à la dépouille, la voix marque la présence, prouve l'existence. Elle laisse une trace contre l'oubli, elle « appelle » (du latin *vocare*) l'Autre et le rappelle ainsi à la mémoire. Galás l'indique dans le livret de son disque : « Defixiones is dedicated to those forgotten and erased of the Armenian, Assyrian and Anatolian Greek genocides which occurred between 1914 and 1923 ». La voix devient une affirmation du sujet ainsi qu'un cri de résistance, un outil de révolte (voir *infra* 1.5). Qu'il s'agisse de ses appropriations de chants populaires ou ses propres créations, le choix des thèmes comme le dessein de Diamanda Galás sont aussi clairs que récurrents : « [...] avenging victims of dominant power structures » (Wilson, 245). Les compositions pour les victimes du génocide turc, pour celles de l'épidémie du SIDA, ou encore celles confinées dans l'horreur de l'isolement (celui de l'asile ou celui, punitif, de la prison dans « Panoptikon »), trouvent leur écho dans les interprétations de Galás de « My World is Empty Without You » (titre interprété à l'origine par The Supremes), ou dans « The Iron Lady » (titre de Philip David Ochs que Galás a dédié à Aileen

Wuornos²⁴⁵). Chaque œuvre fait partie d'un projet plus large de Galás portant sur l'utilisation de la vocalisation (et c'est bien de la voix comprise dans sa totalité, y compris hors langage, dont il est question ici) contre la disparition. Pour ce faire, elle a recours à « la plainte » (le *lamento* tragique, plus tard repris par l'opéra), c'est-à-dire aux lamentations, qui devient une stratégie centrale à l'art de la chanteuse. Wilson résume simplement ses pratiques et son dessein : « [...] lamentation and vengeance for victims who can no longer speak for themselves » (245). Sa démarche est alors commune à celle de la tradition ancestrale des chants funéraires des pleureuses. Ces chants assurent non seulement une libération personnelle et collective dans la société grecque, mais permettent de surcroît l'ouverture d'un espace de résistance. Nous basons notre argument sur les analyses que détaille Andrea Fishman dans son essai « *Thrênoi to Moirologia: Female Voices of Solitude, Resistance and Solidarity* ». Comme le montre l'auteure, ces chants, traditionnellement composés et exécutés exclusivement par des femmes, dépassent la simple oraison funèbre pour remplir une fonction de critique sociale et de contestation d'un groupe subordonné. Fishman expose ainsi les deux rôles principaux de ces chants : l'un cathartique, l'autre contestataire. Elle explique : « [...] the function of female lament as an expression of individual and collective pain (*pónos*) and as a vehicle for uniting Greek women mourners through social bonding and solidarity in a community » (267). Le lien entre « *Moirologia* » et « *Thrênoi* » permet d'illustrer la radicalité du pouvoir de résistance de la voix et non plus seulement du langage. En effet, la plainte est la pratique où « [...] la voix [...] tend à se placer hors-la-loi, hors signification » (Vives, 2012, 172). Le

²⁴⁵ Pour Galás, son art est le produit de la même détermination que celle dont Aileen Wuornos a fait preuve : elle est animée d'une rage similaire. L'extrait du documentaire *Life and Death of a Serial Killer*, (93mn) de Nick Broomfield (filmé en 2003, ce documentaire est le deuxième fait part Broomfield, après *Aileen Wuornos: The Selling of a Serial Killer* sorti en 1992) montrant une interview de Wuornos le jour précédent son exécution permet de rapprocher encore l'art de Galás et la situation dans laquelle Aileen Wuornos se trouve. Dans cette dernière interview, Aileen déclare être prête (« I'm alright with it ») et explique comment elle a été torturée pendant les 10 années de son incarcération (« [...] there was sonic pressure, the intercom was on [...] the tv or the mirror, something was ripped [...] »). Ses références au son et à la surveillance continue, qu'elles soient le fruit de l'état psychologique de Aileen (le documentaire suggère à gros traits que Aileen souffre de paranoïa) ou d'un système d'espionnage et de torture sonore, le rapprochement entre l'état présenté dans « Panoptikon » et les propos de Aileen semble inévitable. D'une certaine façon, Aileen articule les états psychotiques que Galás représente dans sa performance : « [...] they're trying to make it look like I was crazy at all times [...] Their whole plan was trying to make it look like I was totally crazy so that nobody would believe anything I had to say about anything [...] and then drive me there if they could ». Au-delà de la folie ou de la culpabilité, il est clair que l'isolement et la surveillance constante favorisent de tels états. Galás montre ainsi que derrière un simulacre de justice se cache une certitude d'impossible assimilation de ces individus (Aileen, John Abbott, Médée) dans la société. Que leur geste soit une réaction contre la violence sociale dont ils ont été victimes importe peu, ils doivent être tenus pour responsables et tenus à l'écart et ne peuvent faire l'objet d'aucune compassion. Galás détaille son accusation dans son interview avec *Goblin Magazine* : « Aileen Wuornos is one of my heroes and is erroneously considered a serial killer. She is a woman who was basically trying to earn a living and was exploited by the police force (at that time considered to be the Green River Killer, for example) who are known to exploit and beat prostitutes because prostitutes have no political power whatsoever. Wuornos did what different prostitutes who didn't get caught sometimes have to do. She reached critical mass, and just decided that she had to run every aspect of her life. And I am with that woman two-hundred percent. I dedicate « Iron Lady » to her. That's why I sing it (it was facetiously sung to her by her first lawyer) ».

pouvoir ultime des hors-la-loi se situe donc dans cette expression directe de la douleur, « [...] sans médiation de la langue articulée » (*ibid*, 173). Aussi, dans ses œuvres traitant directement de décès et massacres, telles que *Defixiones*, « Tragouthia apo to Aima Exoun Fonos (Songs from the Blood of Those Murdered) » ou *Plague Mass*, Galás évoque les voix des victimes par de longues vocalisations étirant quelques mots sur tout un champ, la répétition de « *aman* » (« The Desert, Part 2 », « Holokaftoma »), de glossolalies (« Tragouthia apo to Aima Exoun Fonos ») ou de voix répondant à une multiplication de voix (souvent celles de Galás enregistrées, manipulées et jouées parfois simultanément). Ces descriptions correspondent assez fidèlement à la tradition du mirologue. Nous verrons cependant comment Galás adopte, de façon très transparente, des extensions de ces techniques sur bon nombre de ses œuvres vocales expérimentales (voir 1.5), les inscrivant elles aussi dans une dimension à la fois contestataire et solidaire. Notons enfin que si Galás et Acker peuvent parler « pour » ces marginaux, c'est qu'elles font l'expérience directe de cet isolement et que ce sentiment d'aliénation est partagé, comme nous allons le voir ci-dessous. Leur situation leur a ainsi permis d'élaborer des stratégies de résistance qui débutent par une recherche de l'autre, d'un collectif, d'une communauté.

« I need friends very much » (*Essential Acker*, 158) Kathy Acker fait-elle dire à son narrateur à la fin de la première partie de *Great Expectations*. Si l'amitié est un thème récurrent à la fois dans les œuvres et les interviews de Acker, le témoignage d'Ellen G. Friedman permet de montrer l'aspect crucial de ces relations pour Kathy Acker : « Acker entered my life insistently and demanded friendship » (*Kathy Acker and Transnationalism*, xi). Dans *I'm Very Into You*, Kathy Acker révèle sa souffrance à McKenzie Wark : « lonely and scared » (48). Depuis toujours, Kathy Acker semble avoir été confrontée à un phénomène d'exclusion et d'incompréhension. Issue d'une famille new-yorkaise très aisée, elle témoigne d'un sentiment de rejet de son milieu social : désintérêt maternel et abandon du père sont des aspects familiaux largement représentés dans ses œuvres (principalement *My Mother*, *Pussy King*, *Don Quixote*) et ses entretiens. Au-delà des questions de véracité autobiographique qui n'apparaissent être que secondaires, la famille (entendue comme l'institution familiale) est chargée de pathos dans la voix de Acker et elle apparaît systématiquement dysfonctionnelle (nous évoquerons cet aspect lorsque nous observerons le traitement du complexe d'Œdipe chez Acker en 1.1 de la deuxième partie). Ce sentiment d'aliénation ne se limite néanmoins pas à ses relations familiales dans le sens génétique du terme, puisque lorsqu'il aborde

les groupes poétiques dans lesquels elle évoluait dans le New York des années soixante-dix, Acker avoue à Sylvère Lotringer : « I really wasn't comfortable there. I felt very rejected » (*Hannibal Lecter*, 5). Cependant, lorsque Kathy Acker, alors jeune adulte, renonce à ses privilèges, c'est pour embrasser les valeurs des scènes artistiques et littéraires new-yorkaises²⁴⁶ puis californiennes. Bien que toutes ne deviennent pas des communautés qu'elle choisit comme siennes, nous suggérons que Acker substitue au concept de famille celui de communauté : « At my brother's house I met artists. [...]. This hint that it was possible to live in a community that wasn't hateful and boring, one of intellectuals, by opening up the world of possibilities, saved me from despair and nihilism » (*My Mother*, 14). Ses propos, dans la partie intitulée « Communities » (*Hannibal Lecter*, 8-10) sont révélateurs de l'excitation devant les possibilités que ces relations ouvraient. Des termes tels que « friendship » et « network » viennent alors alimenter la définition de communautés pour Kathy Acker. La forme plurielle du terme dénote de surcroît une appartenance à plusieurs communautés simultanément : scènes de poésie, de *spoken word*, d'écriture expérimentale, ou plutôt le refus d'Acker d'appartenir à une communauté particulière, ce qui non seulement tendrait à reproduire un schéma familial traditionnel mais lui imposerait de céder de son individualité (« be tied down, restricted, constricted », *Blood and Guts*, 55). C'est pour cette raison que Kathy Acker inscrit son œuvre dans le répertoire performatif d'une pluralité de communautés artistiques transgressives et avant-gardistes au sein desquelles elle évolue. Ses amitiés réelles sont alors inscrites dans ses pratiques textuelles, comme nous avons pu l'observer dans la pluralité des voix dans la section précédente.

Diamanda Galás témoigne d'un sentiment similaire d'isolement et de solitude. Ces sentiments proviennent de nombreux commentaires la qualifiant et qu'elle résume dans son texte « The Operatic Performer » : « a vocal freak who discusses unpopular subjects » (*In the Mouth of the Crocodile*). Pourtant cette aliénation n'est pas uniquement liée à ses performances puisqu'elle peut retracer son origine jusqu'à son enfance. En effet, elle revient fréquemment dans les interviews sur la réticence de ses parents à lui permettre un accès total et libre à la culture américaine, accentuant chez elle un sentiment de marginalité. Elle évoque également largement ses lectures et ses

²⁴⁶ Kathy Acker rencontre à New York Stan Brakhage, Stan Rice, Gregory Markopoulos, des cinéastes du milieu *underground* ainsi que les poètes Robert Kelly, Jackson Mac Low. Elle est également initiée aux travaux de Charles Olson qui s'avèrent déterminant dans sa conception du langage : « [...] a movement where language leads to language [...]; It all had to do with music » (*Hannibal Lecter*, 4). Elle fait ainsi ses classes d'écriture expérimentale en fréquentant la « Black Mountain School » et le mouvement FLUXUS.

influences musicales dans lesquelles elle pouvait trouver une communauté où vivre pleinement et s'épanouir. Elle a toujours recours à cette technique comme le montre son entretien avec Lachlan Kanoniuk. Elle y parle en effet de la présence réconfortante des artistes dont elle s'entoure dans son travail : « [...] a fraternal society, the kind of society I need to know that I'm with before I leave this planet. It's very comforting. A lot of the writers are dead, some are living, but there is something that gives me great comfort in their writing ». Son intervention ajoute à la dimension d'amitié contenue dans la définition de Acker, celle de fraternité. Le rôle des communautés est non seulement d'apporter aux artistes un environnement fécond et de briser leur sentiment d'exclusion, mais également de leur apporter soutien et réconfort. Diamanda Galás exprime cette recherche nécessaire et ce besoin absolu de communauté qu'elle trouve dans les textes :

I am [...] concentrating right now on a poetry cycle that keeps me sane while my father was dying and my depression after his death: Cesare Pavese, Constantine Cavafis, Yiannis Ritsos, Theodore Roethke²⁴⁷, my own compositions, my own poetry. [...] There are many more poets. I was consoled ONLY by seeing death through their eyes as well as my father's [les majuscules sont de l'auteur] (interview de Tilo Nurmi,).

Jeanette Winterson loue le pouvoir du collectif, de ces communautés, qui offrent la possibilité pour chaque individu de surmonter ses traumatismes et de calmer ses angoisses. Ainsi les communautés deviennent de vastes familles élargies à l'infini dans les œuvres :

I believe in fiction and the power of stories because that way we speak in tongues. We are not silenced. All of us, when in deep trauma, find we hesitate, we stammer; there are long pauses in our speech. The thing is stuck. We get our language back through the language of others (2012, 9).

²⁴⁷ La performance de 2016 de Diamanda Galás s'intitule « Death Will Come and Have Your Eyes », d'après le dernier texte signé par Cesare Pavese (1908-1950) avant son suicide en 1950. Theodore Roethke (1908-1963) était un poète américain et professeur de poésie à l'université de Washington à Seattle. Considéré comme l'un des principaux poètes de sa génération, ses textes sont introspectifs et sombres. Constantin Cavafy ou Cavafis (1860-1933) était un poète grec originaire d'Alexandrie, comme le père de Diamanda Galás. Sa technique littéraire consiste à revisiter les mythes grecs : il évacue tout d'abord leurs contenus pour ne garder que les noms, puis il restructure ses propres mythes, simulant une plongée dans l'histoire de la Grèce. Yánnis Rítsos (1909-1990) était lui aussi poète. Il a participé à la révolution culturelle grecque et fut emprisonné lors de la dictature des colonels). Il utilisait une technique assez similaire à celle de Cavafis (à qui il a dédié un recueil de poèmes en 1963 : *12 Poèmes pour Cavafy*) puisqu'il mettait en scène dans ses textes une série de monologues dramatiques liés aux mythes et personnages antiques, en les représentant dans la réalité contingente. Nous souhaitons souligner que ces méthodes trouvent leur écho dans le travail de réappropriation de Galás.

De la communauté de l'Autre à « l'autre tradition »

Diamanda Galás met en scène ce pouvoir évoqué par Winterson lors de ses interprétations d'œuvres. Qu'il s'agisse de reprises de morceaux, plus justement qualifiées de « *ré*-interprétations » ou de « *re*-créations » par Christos Tsiamis dans son article « A Poet's Voice » (« Gloomy Sunday » qu'elle *re*-dramatise, comme nous l'avons vu en introduction) ou de textes mis en musique, Galás relit et redit²⁴⁸. Par sa relecture, elle relie aussi, transcendant les barrières de temps et d'espace. Ses interprétations et performances offrent de nouvelles lectures aux textes en les animant de sa voix. Nous serons ainsi d'accord avec Christos Tsiamis qui déclare qu'elle les « ré- imagine » (5-6). En effet, elle va bien au-delà de simples interprétations puisqu'elle réinvente les morceaux, dans le même souci de sincérité que ses propres compositions. Tsiamis compare la recherche de la musicalité de la voix dans les travaux de Galás et la recherche de la voix poétique authentique des poètes modernes, illustrant « Make it new! », l'appel à l'innovation de Ezra Pound. Galás envisage ainsi la création comme un réel phénomène collectif, atemporelle et atopique, illustrant la déclaration de Lautréamont mise en exergue. À travers le choix de ces morceaux ressuscités, Diamanda Galás revendique de nombreuses influences, qu'elle cite volontiers, rendant hommage aux artistes qui l'inspirent et participent, ou ont participé, à son développement artistique : Meredith Monk, Joan La Barbara²⁴⁹, Maria Callas, Fátima Miranda²⁵⁰, Cathy Berberian²⁵¹, Pamela Z²⁵² pour citer quelques-unes des artistes de l'expérimentation extrême de la voix et donc du corps. Parallèlement à ses explorations du domaine musical, Diamanda Galás pioche dans les registres littéraires et philosophiques. Comme Kathy Acker, elle annonce volontiers ses influences (notons

²⁴⁸ Jeanette Winterson exprime l'intérêt de raconter, encore et encore, les histoires, les mythes : « All we can do is keep telling the stories, hoping that someone will hear. Hoping that [...] other voices might be heard, speaking of the life of the mind and the soul's journey. Yes, I want to tell the story again » (2005, xvi).

²⁴⁹ Cet extrait de la biographie de l'artiste permet de mettre en évidence le parallèle entre son travail et celui de Diamanda Galás : « Joan La Barbara's career as a composer/performer/sound artist explores the human voice as a multifaceted instrument expanding traditional boundaries in developing a unique vocabulary of experimental and extended vocal techniques: multiphonics, circular singing, ululation and glottal clicks that have become her "signature sounds" ». La biographie est disponible en ligne.

²⁵⁰ Artiste et théoricienne espagnole dont les recherches d'ethnomusicologie sur le chant notamment mongol ou le Dhrupad d'Inde ont influencé les compositions. Elle a effectué de nombreuses recherches et expérimentations sur la voix qui lui ont permis de développer des techniques buccales exclusives. Son travail est non sans rappeler l'approche de Diamanda Galás, aussi bien dans le travail de recherche, dans l'expérimentation ou la réflexion sur l'impact de la voix sur le spectateur comme la relation entre l'artiste et le public.

²⁵¹ Cantatrice américaine d'origine arménienne (1925-1983).

²⁵² Pamela Ruth Brooks (1956-) compositrice, cantatrice et performeuse américaine, reconnue particulièrement pour les travaux d'expérimentations électroniques menés sur sa propre voix.

que les deux artistes ont de nombreuses influences en commun) : les poètes symbolistes (Charles Baudelaire, Gérard de Nerval), les Poètes Maudits²⁵³, le Marquis de Sade, Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud, Edgar Allan Poe²⁵⁴, le théâtre expressionniste allemand, etc. Les relations de parenté artistique sont clairement exprimées par Galás, qui évoque volontiers la tradition familiale de la culture dont elle est issue pour décrire l'étroitesse de ces liens, même si ces derniers sont le fruit de l'exil. Elle insiste sur ce dernier point dans son interview avec Petra Davis. En effet, alors qu'elle dresse la liste des artistes qui ont été source d'inspiration, elle montre comment d'une façon ou d'une autre ils sont tous des exilés :

Celan was exiled to Austria, Vallejo lived in self-imposed exile in Paris, for example. Celan's parents were deported, imprisoned and executed by the Nazis, and Celan was put in a labour camp and eventually committed suicide. Vallejo, when he was living in Peru, witnessed the virtual slavery of his people on the sugar plantations. Pasolini lived as an outlaw in his culture, as a homosexual.

Son appartenance à la diaspora grecque, les expériences d'exil et d'émigration de sa propre famille sont profondément marquées dans son art, au même titre que les mythes qu'elle ré-interprète. Galás revendique ainsi une identité culturelle et mythique, de laquelle elle tire pouvoir et inspiration. Michael Flanagan retrace cette appropriation de l'iconographie mythique grecque très tôt dans les travaux de Galás. En effet, il indique dans son essai « Diamanda Galás and the Mythic Image », publié sur le site de Diamanda Galás :

The notes for "Medea Tarantula", her first performance work, used a Henry Miller quote: "There is a kind of ingratitude among the Greeks which the foreigner is quick to smell out. It is the evil flower, one might say, of anarchy. Ultimately the Greek stands alone. Ultimately he devours his own progeny. It is in the blood." So from her work on the U.C. San Diego campus forward she has been evoking her Greek heritage and the myths of her culture.

Galás prend alors l'expression « it's in the blood » de façon figurative (la filiation) comme littérale, explorant des mythes et réalités sanglantes (voir le traitement du corps dans le chapitre 2 mais

²⁵³ Galás re-interprète « Heautontimorouménos » de Charles Baudelaire et intitule un de ses albums *Les Litanies de Satan*, reprenant le titre d'un autre poème de l'artiste. Elle interprète également « Cris d'aveugle » de Tristan Corbière.

²⁵⁴ Elle a intitulé sa trilogie *Masque Of The Red Death*, d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe. Elle a également enregistré une lecture du conte « The Black Cat », sortie sur l'album de collaborations *Closed on Account of Rabies: Poems and Tales of Edgar Allan Poe*. Le disque est produit par Hal Willmer. Il est composé de lectures de Marianne Faithfull, de Christopher Walken, d'Iggy Pop, de Gavin Friday, de Jeff Buckley, d'Ed Sanders, de Ken Nordine, de Dr. John, de Debbie Harry, de Gabriel Byrne et d'Abdel Ferrara.

également le point 1.1 de la deuxième partie). Pourtant ses origines grecques ne l'empêchent pas de revendiquer des liens culturels plus larges. Ainsi, elle fait souvent référence à des traditions familiales et musicales méditerranéennes (son interprétation du poème de Pasolini « Supplica a mia Madre » en est la preuve la plus évidente), exposant un arbre, plus rhyzomatique que généalogique, riche et complexe. La filiation se fait ici au-delà des liens de sang au sens figuré pour adopter un sens littéral (ou littéraire). Ses œuvres polyglottes (*Defixiones*, par exemple ne contient pas moins de six langues différentes : grec, arménien, espagnol, français et hébreux) chantent des voix nomades et invitent l'audience à faire un voyage musicologique (géographique comme temporel) autour de la Méditerranée et au-delà. Ses épopées linguistiques et artistiques articulent des quêtes identitaires, des célébrations de communautés musicales et vocales. Elle l'expliquait dans une interview pour le magazine en ligne *Hellenism* :

I do speak Greek but it is lacking. I work very hard on my conversational Greek and it is my duty as a Greek to learn the language. It is the songs that teach me the most. The paradox is that my accent is excellent and that I was born singing Amanethes with ease and, as Maria Farantouri told me many years ago, my voice has a Smyrnaic sound. Many of us have origins in the Black Sea, as well, and my father has always said many of his relatives were also from Colchis, the Pontic area, and were Psaltis. It is paradoxical that my Spanish is far better than my Greek, but then I was born only ten minutes from Tijuana, and, in any case, California is considered by most of us as Mexico, so you might say I am a Mexican Greek.

Galás retrace ses origines vocales, décline comme elle la crée, son identité, son multiculturalisme vocal (Michael Flanagan la cite dans son texte « Diamanda Galás and the Mythic Image » : « [I] was born somewhere between Tijuana and Sparta »). Elle raconte ses héritages et ses histoires dans toutes ses langues. Elle révèle alors un entrelacs compliqué de racines et adopte, comme Acker, une notion vaste et originale d'une famille communautaire. En abordant sa biographie vocale et personnelle de façon plurielle, Diamanda Galás l'inscrit dans l'invocation de voix passées, dans les voix qu'elle canalise, qu'elle fait siennes. La voix de Galás raconte ainsi très clairement des histoires exprimées en termes d'héritages multiples, d'espaces, plutôt que marquée du sceau de l'origine unique, une généalogie culturelle et intellectuelle qui permettent de guérir les plaies de l'exclusion : « All great music of every tradition is healing » déclare-t-elle à Tilo Nurmi, réduisant à néant par ce propos toutes frontières. À travers sa propre histoire culturelle (ses origines grecques, sa vie en Californie, les influences hispaniques, méditerranéennes, etc.) Diamanda Galás chante un

héritage qui, bien que fragmenté, n'en est pas moins riche, vivant et fécond. En plus des sons d'une diaspora, Galás raconte une multitude d'histoires d'exils, d'errances et d'influences. Ces remarques rejoignent la description par Shelina Brown d'un espace de polysémie culturelle. En effet, dans son projet d'étude consacré à Yoko Ono, Shelina Brown abordait l'expérimentation sur la voix de l'artiste comme révolutionnaire et subversive, le fruit d'un héritage culturel et artistique particulier de pratiques avant-gardistes américaines et japonaises des années soixante. Cet espace de l'entre-deux culturel et artistique, au-delà des frontières, cet espace Autre, est évoqué également dans les expérimentations vocaliques de Diamanda Galás. C'est là que les collisions sonores provenant d'une multiplicité de pratiques vocales peuvent être atteintes, ouvrant de nouvelles possibilités, ou, suivant les termes de Shelina Brown : « the subversive instance of border-crossing » (113). Steven Allan Wilson reprend lui-aussi cette idée qu'il décrit comme une fusion et met ainsi en relief le pouvoir généré par Galás dans ce creuset de cultures : « Maniat lament traditions fuse with blues and spirituals to mourn the victims of hatred and violence » (13). S'opposant à une idéologie du mythe fondateur, contre une identité sédentaire et pétrifiée, la « frontière » n'est plus alors considérée comme une avancée, une conquête mais un espace liminal (et se rapproche ainsi du concept de frontière dans l'histoire américaine²⁵⁵), une zone qui n'est pas encore balisée, qui n'est pas un territoire délimité par une frontière qui serait, elle, légale et officielle.

Au-delà de l'isolement et du particularisme dont elles font l'objet, et plutôt que d'ancrer leur art dans l'aliénation, Diamanda Galás et Kathy Acker ne cessent d'insister sur l'aspect collectif de leur travail. À travers leur approches artistiques comme à travers leurs choix de lectures, Galás et Acker ont choisi leur camp et leur famille ou plus exactement leur communauté. Elles puisent leur force identitaire et leur engagement dans une communauté artistique sombre et contestataire comme dans les groupes exclus. Acker revendique son appartenance à une littérature dont elle souligne elle-même la radicale altérité qui la rend inassimilable : « non acceptable literature tradition » (1996, 7). Pourtant, ni elle ni Galás ne revendiquent quelque appartenance que ce soit à des mouvements ou

²⁵⁵ Cet extrait de l'essai de Frederick Jackson Turner sur le rôle de la frontière dans la constitution des États-Unis révèle cet aspect d'espace favorisant l'expérimentation et l'exploration tout en gardant la trace d'héritage. Ce dernier se métamorphose alors en nouveauté : « For a moment, at the frontier, the bonds of custom are broken and unrestrained is triumphant. There is not tabula rasa. The stubborn American environment is there with its imperious summons to accept its conditions; the inherited ways of doing things are also there; and yet, in spite of environment, and in spite of custom, each frontier did indeed furnish a new field of opportunity, a gate of escape from the bondage of the past; and freshness, and confidence, and scorn of older society, impatience of its restraints and its ideas, and indifference to its lessons, have accompanied the frontier. What the Mediterranean Sea was to the Greeks, breaking the bond of custom, offering new experiences, calling out new institutions and activities, that, and more, the ever retreating frontier has been to the United States directly, and to the nations of Europe more remotely ».

genres particuliers, ni à des styles définissant des domaines et des causes précises : la seule communauté à laquelle elles appartiennent est celle des artistes hors-normes. La relecture apparaît alors être une stratégie de résistance : une résistance à l'isolement autant qu'à une représentation erronée. Dans cette tradition-là, Galás et Acker ne sont plus de simples renégates isolées, nourries de textes. Elles y trouvent au contraire des amitiés profondes, des groupes auxquels s'identifier. En un mot, elles y trouvent leur « communauté imaginaire »²⁵⁶. Ainsi, dans *Pussy, King of the Pirates*, lorsque Acker se glisse dans la peau d'un Artaud imaginaire, un étrange mélange se produit et le lecteur ne sait plus vraiment si c'est Artaud qui prononce les mots de Acker ou si c'est elle qui parle au nom d'Artaud. Leurs discours se rencontrent et se répondent. Là encore, cet échange contribue à créer du nouveau. La filiation se fait ailleurs non plus dans le sang mais dans la voix. Le mélange vocal transcende le clivage comme la marge et ouvre un espace. La fusion est parfaite et manifeste la continuité de cette tradition pré-citée : « I had no life I only loved those poets who were criminals. I began to write letters to people I didn't know, to those poets » (*Pussy, King*, 11). La poétesse et dramaturge américaine Carla Harryman²⁵⁷ explique que le travail d'Acker trouve ainsi sa place dans cette collectivité particulière :

[...] avant-garde projects such as those of Burroughs or Artaud, which have been historically contained by the literary establishment in the names of iconoclasm and marginality regardless of wide-reaching influence, are known by the subterranean writer such as Acker as collective and on-going (2005, 158).

Acker, comme Galás, trouve donc un espace et un rôle, celui d'entrer dans ce dialogue en dissidence par rapport au discours dominant, de concourir à le faire (re)vivre. Pourtant, si continuation et appartenance sont les mots d'ordre, nous verrons que cette communauté, cette « famille des exilés » est plus complexe qu'un réconfort du nombre et ne saurait assurer ni une fraternité acquise (voir 2.5), ni une totale égalité.

²⁵⁶ Notre emprunt du terme de Benedict Anderson (il s'agit du titre de l'un de ses ouvrages : *Imagined Communities*) s'explique avant tout par une dimension de choix, de volonté de se rapprocher de communautés qui n'existent pas hors de l'imaginaire de ses membres : « An imagined community is different from an actual community because it is not (and, for practical reasons, cannot be) based on everyday face-to-face interaction between its members. For example, [...] a nation is a socially constructed community, imagined by the people who perceive themselves as part of that group » (6-7).

²⁵⁷ Carla Harryman (1952-) poète essayiste et dramaturge américaine associée au groupe avant-gardiste *Language Poets*, d'après les magazines *L=A=N=G=U=A=G=E* édité par Charles Bernstein et Bruce Andrews entre 1987 et 1981 et *This* (1971-1982). Ses travaux se concentrent d'une part sur la place centrale du langage comme production de disjonction ou emphase de la matérialité du signifié et d'autre part sur le rôle du lecteur dans la production de sens.

La « part maudite » ... de l'autre tradition

Janey : For 2,000 years you've had the nerve to tell women who we are.

We use your words. We eat your food.

Every way we get money has to be a crime.

We are plagiarists, liars and criminals.

Kathy Acker

Leur appartenance à cette communauté en rupture, celle que Jeanette Winterson qualifie de « l'Autre tradition », n'est pas le seul point commun de ces parias. En effet, Diamanda Galás et Kathy Acker apparaissent comme des marginales parmi les marginaux : en tant qu'artistes expérimentales d'une part, mais également en tant que femmes. En effet, leur art subit un traitement particulier à cause de leur genre. Diamanda Galás exprime clairement le sexisme qui transparait dans les catégories artistiques. Elle refuse ainsi de laisser son œuvre rangée sous le terme « *performance artist* » exactement pour cette raison :

I would never use that word for myself. I use the word auteur, as Hitchcock would. Yes, I compose the music and I perform the music and I compose the libretto and I design the lights until I turn it over to a professional lighting designer. But Wagner did that, too! People who call this performance art do it out of sexism—any woman who organizes a *Gesamtkunstwerk* is condemned (Gracie et Zarkov, 79).

Jeanette Winterson s'insurge elle aussi contre cette pratique courante et dénonce ouvertement la misogynie d'une démarche patriarcale dans l'approche de la littérature. Pour illustrer son propos, elle partage ses observations dans son introduction à *Essential Acker* : « I have noticed that when women include themselves as a character in their own work, the work is read as autobiography. When men do it - say Kundera or Paul Auster - it is read as metafiction » (vii). Elle reprend ainsi le troisième point de son énumération de ce qu'elle appelle les « choses à savoir sur Acker » en ouverture de cette introduction : « she was a woman - therefore was locked out of tradition and time » (vii). Cette exclusion, reprise par Diamanda Galás lorsqu'elle associe femmes et hors-la-loi dans la citation mise en exergue est aussi intrinsèque aux travaux de Acker. Nous avons vu en 1.3 que la réalisation par Acker à un très jeune âge de cette injustice ségrégationniste dictée par le discours patriarcal avait été décisive dans la formation de son caractère. Steven Shaviro souligne la trace continue de la colère de Acker devant cette injustice :

Acker's novels enact, again and again, the suffering of the abused child, which is also the suffering of being female in a patriarchal, misogynistic society. These books then are all about marginality: about the pain of being marginalized, in a phallogocentric world (« Undead (For Kathy Acker) »).

Cependant, malgré ces ultimes tentatives d'exclusion du discours et de la voix, des communautés autres peuvent être mises en évidence. Nous avons vu, à travers son utilisation des lamentations que Galás appartient à un héritage de femmes qui font retentir leur voix malgré limites et interdits, et font preuve d'un pouvoir indéniable comme Galás insistait elle-même dans son interview avec Lesley Valdes : « I see myself as one of the Greek women of the dirge. It's not a passive mourning tradition [...] It's always been one of power » (« A Shriek of Agony Over Aids A Composer's "Mass" Mourns and Implores »). Mais d'autres voix comparables se font entendre également dans la scène contemporaine. Les travaux de Acker et Galás rejoignent alors, dans leur critique et leur indignation ceux d'autres artistes renégates américaines telles que Lydia Lunch²⁵⁸, Dorothy Allison²⁵⁹, Audre Lorde²⁶⁰ ou encore Karen Finley²⁶¹. Les deux artistes comptent parmi un certain nombre d'artistes dont l'art est caractérisé non seulement par ce refus du silence mais également par la critique acerbe de l'oppression. Toutes procèdent à une remise en question radicale du discours dominant. Leur art s'attache à démasquer représentations mensongères et limitatives (telle que l'association de la voix des femmes au bruit, par exemple, voir *infra* 1.5) contre lesquelles elles

²⁵⁸ Lydia Lunch a collaboré avec divers musiciens et musiciennes des scènes musicales dites « underground » américaine, européenne et australienne : J. G. Thirlwell, Kim Gordon, Thurston Moore, Exene Cervenka, Henry Rollins, Nick Cave, Steven Severin, Robert Quine, Rowland S. Howard, Michael Gira, The Birthday Party, Einstürzende Neubauten, Sonic Youth, Oxbow, Die Haut, Omar Rodríguez-López, etc. Ses textes et performances en solo portent essentiellement sur la violence et l'inceste contre lesquels elle appelle les victimes à la vengeance et à la contre-attaque.

²⁵⁹ Poète et romancière américaine, Dorothy Allison (1949-) est une féministe engagée dans la lutte contre l'homophobie, et particulièrement la lesbophobie, la pédophilie et la violence contre les femmes. Elle s'est aussi penchée sur la lutte des classes (*Skin: Talking About Sex, Class & Literature*, 1994) et notamment les stéréotypes dégradants associés à la classe ouvrière dans les États du sud des États-Unis (*Trash: Short Stories*, 1988).

²⁶⁰ Audre Lorde (1934-1992), ou Gambda Adisa (« Warrior: She Who Makes Her Meaning Known »), nom qu'elle avait adopté lors d'une cérémonie africaine de baptême, peu de temps avant sa mort, était une écrivaine et activiste noire américaine. La poète américaine Adrienne Rich, dans sa description de *The Black Unicorn*, présente Audre Lorde dans sa complexité identitaire : « Refusing to be circumscribed by any simple identity, Audre Lorde writes as a Black woman, a mother, a daughter, a lesbian, a feminist, a visionary » (le texte figure en quatrième de couverture de *The Black Unicorn: Poems*).

²⁶¹ Karen Finley (1956-), artiste américaine dont les performances et enregistrements ont été qualifiés d'obscènes compte tenu de ses représentations crues de la sexualité, de la violence et des abus ou oppressions en tout genre. Elle fait partie des « defunded Four » (avec Tim Miller, John Fleck et Holly Hughes, les quatre artistes dont la demande de financement après du National Endowment for the Arts a été rejetée par le président John Frohnmayer pour obscénité), pourtant, comme l'indique Cynthia Carr, « her [Finley's] monologues are obscenity in its purest form —never just a litany of four-letter expletives but an attempt to express emotions for which there are perhaps no words; an attempt to approach the unspeakable » (« Unspeakable Practices, Unnatural acts: The Taboo Art of Karen Finley » (141-142).

haussent la voix. Les questions centrales à leurs travaux, en tant que parias et porte-parole des parias, sont d'ordre méthodologique : Comment dire l'oppression et l'aliénation dont on est victime ? Comment faire retentir les voix que l'on veut tues ? Autant d'interrogations auxquelles elles tentent d'apporter des réponses par les méthodes d'investigation expérimentales qu'elles appliquent au discours et à la voix. Leur démarche les fait apparaître comme des artistes bruyantes et donc en dangereuse dissidence. Suivant les observations d'Emily Thompson, ces voix ne peuvent exister qu'en dehors du discours dominant, en d'autres termes, elles ne peuvent se positionner que comme voix « hors-la-loi ».

Nous proposons d'observer, tout au long de la section suivante, les tensions et dynamiques de pouvoir dont est entourée la voix et nous verrons quels actes radicaux sont possibles. Nous envisagerons « radical » dans son sens premier de « racine », c'est-à-dire de nature profonde (la voix étant à la « racine » de l'être, comme affirmation de soi, existence contre le silence), d'essence, mais nous nous intéresserons également à la définition donnée dans le Larousse : « genre d'action et de moyen très énergique, très efficace, dont on use pour combattre quelque chose ». Dans ce deuxième cas, la voix peut-être soit une voie d'émancipation, soit de résistance, ou encore révéler une nécessité de contrôle. Les deux aspects de cette définition seront illustrés principalement par la forme de voix qui apparaît comme le plus essentiellement et le plus évidemment « hors-la-loi » : le cri. Nous allons recenser ses occurrences et évaluer son importance dans les œuvres de Acker et de Galás. Navigant entre affranchissement et contrôle, nous espérons découvrir ce qu'est l'essence d'une voix radicale et ce qui rend une voix « hors-la-loi ». Un certain nombre d'hypothèses surgissent immédiatement : est-ce sa violence ? Son obscénité ? Sa folie ? Sa défiance ? Son insupportable étrangeté ? Son irréductible altérité ? Pourquoi choisir de la définir ainsi ? Pour qu'elle ne soit pas écoutée ou pour la faire taire ? On peut également se demander s'il existe une voix « légale » et ce qu'elle serait. Une voix officielle ? Acceptable ? Enfin, la question subsiste : pourquoi faire le choix d'une voix « hors-la-loi » ? Est-ce une stratégie d'opposition, de provocation ou d'émancipation de et par la voix ? Est-ce un cri de guerre volontaire, pour se positionner en contre-pouvoir ?

1.5 Cri et voix « hors-la-loi »

Les Pères transmettent le nom. Les Mères transmettent le hurlement.

Pascal Quignard²⁶²

I am as closed-up and fucked-up as everybody else.

I am hell. The world is hell.

“No, it isn’t”, I scream, but I know it is.

Hell. Hell. Hell. Hell. Help. Help me. Help me. Love me.

Kathy Acker

Cri, voix hors-langage

À l’origine est le cri. Hors-langage, hors-sens, il marque l’entrée dans la vie. Le nouveau-né pousse un cri et pénètre, corps et voix dans un état pré-langagier que la psychanalyse décrit comme pré-œdipien. Ce cri n’est pas seulement une voix sans langage, c’est la voix avant le langage. Nathalie Barberger souligne sa part originelle : « Le cri se trouve en bas, au fond, au commencement de l’arbre signifiant » (64). Il est à la racine de l’être qui n’est pas encore doté de langage, il est à l’origine du sujet qui n’a pas encore pris conscience de lui-même car il ne peut se dire. Ce cri « primal » radical, lorsqu’il retentit, marque l’entrée du nouveau-né dans sa vie sociale. Sa voix atteste son entrée dans le monde de l’être : « le surgissement explosif »²⁶³ de sa voix qui éclate dans l’ordre social. Bien sûr le rôle de ce cri est crucial tout d’abord sur le plan physiologique puisqu’il atteste la bonne santé du nouveau-né, mais également parce qu’il est un point d’articulation, de passage : de l’eau à l’air, sa première inspiration et son entrée sensorielle totale dans le monde social, son apparition en tant que sujet dans le monde. Ce cri est la manifestation primordiale de la voix et du corps ne tolérant aucune distance. Il est l’expression directe du corps dans tous ses sens, une voix-corps. Sa situation en dehors du langage le maintient encore en dehors de la loi, même si

²⁶² Dans son ouvrage *Le Nom sur le bout de la langue*, Pascal Quignard place le cri (comme le silence) du côté des femmes et insiste ainsi sur la dimension genrée du cri (et par conséquent du langage) : « [...] l’humain qui naît d’un corps hurlant est lui-même un corps qui hurle » ne manque pas d’observer Marion Coste dans son article sur Quignard et la Méduse. Le cri se situe à l’origine du pré-langage mais également du hors-langage. Son statut de non-langage l’oppose immédiatement au *logos*.

²⁶³ C’est en ces termes que Friedrich Nietzsche qualifie le cri, comme il est indiqué à l’article « voix » de l’*Encyclopædia Universalis*.

l'être nommé est déjà inclus à un ordre symbolique²⁶⁴. Bien sûr, le premier cri du nouveau-né, s'il expose clairement deux aspects fondamentaux du cri (situation « hors-la-loi » et relation entre cri et corps), n'en est néanmoins pas la seule occurrence. Dans *Éclats de voix*, David Le Breton intitule « bris de voix » le chapitre qui se concentre sur le cri. Il y décrit la voix comme cassée, non entière : entre bruits et débris. La voix se brise dans le cri, ou n'y est pas reconnue. Le cri devient détrit. En effet, si la présence du cri dans les sociétés humaines est indéniable, son statut n'est en rien reluisant. Le Breton explique ce rejet : « [...] le cri est refoulé dans nos sociétés pour sa part trop animale, antérieure au langage, pulsionnelle, il est transformé en indécence » (2011, 122). Barbare, sauvage, non apprivoisé, le cri, s'il a droit de cité, n'est toléré que de façon limitée et fort régulière. Il subit un contrôle strict et un encadrement rigoureux. À la limite du tabou, son existence même est soupçonnée faire courir un risque à l'ordre, mettre en péril les règles sociales. En effet, si le premier cri marque l'entrée dans l'existence, tous les autres présentent soit une expression corporelle directe qui n'est ni filtrée ni contenue, soit une sortie violente du mutisme, comme nous allons le voir ci-dessous. Avant d'observer ses différentes formes et sens ainsi que les utilisations que Kathy Acker et Diamanda Galás font de lui dans leurs travaux, nous proposons de tenter de définir le cri afin de mieux saisir ses enjeux. Cela nous permettra de vérifier si les aspects évoqués (expression directe du corps, sa situation de « hors-la-loi ») sont les seuls fondamentaux du cri et de mieux saisir les motivations des artistes à effectuer ce choix.

Les définitions proposées par l'*Encyclopædia Universalis* font apparaître trois différentes catégories du cri : « un son fort et perçant émis par un être humain » ; « un son caractéristique émis par un animal » et enfin « une clameur, ensemble de sons forts émis par un groupe de personnes ». A priori

²⁶⁴ L'exemple du droit saxon (les lois jusqu'alors orales du *Landrecht*, ou droit coutumier et du *Lehnrecht*, ou droit féodal, sont mises par écrit au début du XIII^e siècle dans *Le Miroir des Saxons*, premier texte de loi saxon) est révélateur de la régulation de ce cri auquel il faut immédiatement donner un sens légal pour ne pas le laisser « hors-la-loi ». En effet, le *Landrecht* indiquait que le cri primal devait être « entendu aux quatre coins de la maison », afin de prouver la vie, bien sûr à ceux qui ne pouvaient pas attester visuellement de la naissance (les hommes n'étaient pas autorisés à assister aux accouchements, qui restaient une affaire de femmes), mais également assurer la descendance d'héritiers : « Le cri du nouveau-né, le cri primal décide de la lignée. Ce sont les hommes qui doivent attester du cri, de la vie. Il doit être entendu par les hommes qui ne peuvent assister à l'accouchement, ne peuvent voir » (Jacob, 51). L'enfant a donc alors un rôle et un statut dans le groupe. Il n'est plus seulement un cri, il *a* (je souligne) une voix qui le coupe directement du monde dans cette irréductible distance, entre lui et l'autre. Brèche fondamentale, accentuée par l'acquisition du langage, ouverte à la littérature et aux arts, comme à la philosophie. La vue et l'ouïe sont les deux sens principaux de notre rapport à l'autre : les pulsions « scopiques » et « orales ». Il est intéressant de voir comment cette analyse psychanalytique trouve un écho anthropologique marquant une division des genres : « [...] là où la preuve de vie, du souffle, du regard, serait dans les yeux des femmes, celle du cri est dans les oreilles des hommes. Lorsqu'elle est consacrée par le droit, la prépondérance du cri comme signe de vie a rapport pour la préférence pour la parole et l'ouïe, contre la vie et les signes, et pour la parole des hommes, contre le sentiment des femmes » (Jacob, 50). Dans le droit saxon, le cri se voit ainsi tout de suite attribué des valeurs inscrivant le sujet dans une division hiérarchisée dans lequel le langage est du côté masculin, il est inscrit dans la loi.

aucune référence jusque-là au corps ou à quelque position « hors-la-loi », le dénominateur commun à chaque définition se limitant au volume d'émission. Il nous faut par conséquent procéder à une analyse plus précise. Laissons de côté les caractéristiques vocales de chaque animal pour considérer le cri dans diverses situations de la vie humaine. Ses occurrences sont multiples, comme nous avons déjà pu en avoir un aperçu dans les œuvres que nous avons déjà abordées : cri de douleur²⁶⁵, exprimant la souffrance physique ou psychologique de celui ou celle qui est condamné à la torture ou à l'aliénation (dans « Panoptikon » ou *Schrei X* et 27), cri d'effroi et de panique, cri du dément (qui vient de réaliser son crime dans *Wild Women*), le râle du mourant. Ces cris peuvent également être interprétés comme des cris de désespoir ou de rage, pressentis comme des cris monstrueux comme nous allons le voir ce-dessous. Aucun cri de joie ou de plaisir ne figure dans les œuvres, pas plus que des cris de guerre ou de ralliement. Ce sont des cris expressifs mais qui, en revanche, demeurent sans appel. Ces différentes occurrences décrivent, plus qu'une simple augmentation de volume, des sons émis par un individu (ou un groupe d'individus) sous l'effet d'émotions extrêmes, de sentiments ou de sensations intenses. Ces sons sont inarticulés, immédiats et spontanés : des « surgissements explosifs » manifestes. Ils sont par conséquent bien identifiables non seulement par leur volume, mais également par leur expression, localisée en dehors du langage. Le cri se rapproche ainsi du bruit, ce son non périodique à hauteur non déterminée qui s'oppose à toute harmonie ou mélodie. Comme le bruit, il dérange, dans le sens où il perturbe l'ordre. « Avec le bruit est né le désordre » rappelle Jacques Attali (*Bruits*, 13). Le cri est déplaisant, gênant. Il est brutal et violent. Par nature corrupteur de communication, il crée des interférences. Il en devient repoussant. Il reste insaisissable tant par sa soudaineté que par son mouvement constant ; il est un voyage nomade entre bruit (expression insuffisamment articulée) et « musique » (discours) de la voix sous sa forme la plus radicale. Or, ces relations entre cri et corps et entre cri et bruit sont insoumises à la norme d'utilisation de la voix. Comme le bruit qui « a toujours été ressenti comme destruction, pollution, agression contre le code qui structure les messages » (Attali, 54), le cri bouleverse profondément l'ordre, constitue une constante menace de désordre, il est fondamentalement anarchique. Le répertoire des cris de l'Antiquité permet de surcroît de révéler une association du cri et de ses dangers au sexe féminin présenté comme monstrueux et qu'il faut par conséquent

²⁶⁵ Le cri de douleur ne peut contenir de formes langagières. Il se rapproche ainsi du cri primal, comme le souligne Elaine Scarry : « Physical pain does not simply resist language, but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learnt » (4).

absolument faire taire²⁶⁶. Ces points en tête, la lecture et l'audition des œuvres de Kathy Acker et Diamanda Galás mèneraient à priori à conclure que les artistes pourraient choisir d'avoir recours au cri pour s'opposer à l'ordre symbolique qui exile les parias, leur impose le mutisme, comme nous avons pu l'observer dans la section précédente. En quelque sorte, il leur permettrait de tout simplement crier leur révolte contre un ordre qui les exile. Pourtant leurs démarches sur le sujet révèlent des réalités plus complexes et des revendications ainsi que des méthodes plus subtilement radicales.

Les cris dans les œuvres de Kathy Acker et de Diamanda Galás

Il est indéniable que le style de la chanteuse est souvent défini par ses cris. Difficile de décrire autrement l'extrême agression sonore que sont, dès leur début, des morceaux tels que « Do Room », « Headbox », « M Did II » ou « OPM » (sur *Schrei*), surtout si l'écoute suit les indications de l'artiste ordonnant qu'elle soit faite à un volume maximum. Ces cris défient immédiatement les codes habituels de structuration des messages, et bien qu'une écoute attentive permette une compréhension de la réelle complexité de ces morceaux, ils sont tout d'abord essentiellement « destruction », « désordre » et « agression », en un mot : du bruit. Wilson avoue que « Wild Women » peut paraître d'abord fort inaccessible : « On the surface, it is barbarous and impenetrable » (14). La lecture de diverses chroniques et rapports de scènes permet de confirmer une telle difficulté d'approche. Beaucoup procèdent à une vaste déclinaison des cris de Diamanda Galás à travers diverses œuvres, qui ne sont d'ailleurs pas toujours nommées précisément, suggérant ainsi que la caractéristique principale de l'artiste ne résiderait que dans ses cris. Dans sa

²⁶⁶ Anne Carson a élaboré une liste de personnages et créatures féminines de la mythologie grecque dont les voix sont présentées comme dotées de pouvoir dangereux : « Consider how many female celebrities of classical mythology, literature and cult make themselves objectionable by the way they use their voice. For example, there is the heart chilling groan of the Gorgon, whose name is derived from a Sanskrit word "gard" meaning "a guttural animal howl that issues as a great wind from the back of the throat through a hugely distended mouth." There are the Furies whose high-pitched and horrendous voices are compared by Aeschylus to howling dogs or sounds of people being tortured in hell (*Eumenides*). There is the deadly voice of the Sirens and the dangerous ventriloquism of Helen (*The Odyssey*) and the incredible babbling of Cassandra (Aeschylus, Agamemnon) and the fearsome hullabaloo of Artemis as she charges through the woods (Homeric Hymn to Aphrodite). There is the seductive discourse of Aphrodite which is so concrete an aspect of her power that she can wear it on her belt as a physical object or lend it to other women (*The Iliad*). There is the old woman of Eleusinian legend Iambe who shrieks obscenities and throws her skirt up and over her head to expose her genitalia. There is the haunting garrulity of the nymph Echo (daughter of Iambe in Athenian legend) who is described by Sophocles as "the girl with no door on her mouth" (Philoctetes). Putting a door on the female mouth has been an important project of patriarchal culture from antiquity to the present day. Its chief tactic is an ideological association of female sound with monstrosity, disorder and death » (120-121). Nous retrouvons bon nombre de ces références dans les travaux de Acker et de Galás : La Méduse, les Sirènes, Artémis ou encore Cassandra, Médée et Antigone.

présentation de *You Must Be Certain of the Devil*, Scott Baldwin parle de : « [...] her screaming and howling ». Il parle plus loin de : « [...] her yelling, shouting and screaming » (on peut relever plus de sept occurrences de mots en rapport au cri dans tout l'article) ; Paquita déclare que « Diamanda Galás déclame ses textes allant parfois jusqu'au hurlement » (*Montrouge Magazine*) ; dans *The Sydney Morning Herald* du 29 mars 2008, Galás est présentée comme « the Queen of Scream » ; Alex Needham parle de « operatic shrieks » et l'introduction à l'entretien de Galás dans *Tokafi*, évoque l'impressionnante élasticité dans ses cris. Ces derniers se voient attribués dans l'article des termes habituellement réservés au chant : « scream in multiple octaves and utilize Tibetan throat singing and operatic wails, sometimes all in the same song ». Lamuya-Zimina poursuit la déclinaison du terme, quand, dans sa chronique de *Plague Mass*, elle s'emploie à répertorier tous les cris de l'œuvre : « *Plague Mass* est un cri, un cri de rage, de haine, de détresse ; [...] Un cri monstrueux, infernal, inhumain ». Wilson fait lui aussi référence à l'aspect extrêmement déroutant que peuvent avoir les cris de Galás. Dans « Wild Women with Steak Knives », il note en effet qu'ils ne sont pas « immediately identifiable as human » (13). Là réside son aspect terrifiant : le « cri inhumain » est radicalement Autre puisqu'il est projeté au-delà du familier. Nous verrons d'ailleurs plus tard que cette étrangeté du cri dépasse toute familiarité qu'elle soit humaine ou animale. La chronique de Kornelia Głowacka-Wolf sur la performance de « Das Fieberspital », qui concluait le travail d'artiste en résidence à Wrocław (Pologne) de Diamanda Galás, s'intitule « She sounded inhuman », confirmant cette non-reconnaissance de trait humain dans la voix. Kornelia Głowacka-Wolf poursuit, faisant référence à l'aspect viscéral de la voix, sans pour autant parvenir à lui attribuer une origine humaine : « [...] her singing, muttering and sounds gave a poignant impression – I could not believe that they could be extracted from human viscera ». L'extrême étrangeté de la voix la rend terrible et effroyable. Certains auditeurs n'ont pas hésité à rapprocher cet inquiétant aspect des cris à ceux de créatures monstrueuses, hybrides (elles sont néanmoins généralement décrites comme féminines) appartenant à des mythologies archaïques, telles que la Banshee (« Galás' banshee wailing », Simon Evans) ou la Sirène (« Vibrating vocally like an alarm or siren », Rosie Clarke). Ces créatures étant supposées pousser à leur perte tous ceux qui les entendent, les comparaisons avec les cris de Galás révèlent un sentiment de menace, un danger de mort.

D'autres insistent sur l'aspect abominable, voire démoniaque, de ces cris. Ainsi, Lisa Schwartzman affirme dans sa chronique de *Malediction and Prayer* : « Her screaming, demonic, cacophonous vocal style » ; on peut lire, dans la page de chronique d'Andrea Enthal dans le numéro de *SPIN* de mai 1986, que Diamanda Galás is « Satan's favorite vocalist, coaxing demons out of her throat in silvery crescendos » (39), et Angsang met en garde contre le poison satanique de ses cris : « Diamanda Galás screeches, babbles, and wails with satanic venom ». Yves Bernard, quant à lui, débute sa chronique de *Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*²⁶⁷ ainsi : « Plus qu'à la lune, Diamanda Galás hurle à l'enfer », et enfin Luke Turner intitule son article « Devil Woman ». Ils se concentrent alors sur l'aspect blasphématoire ou le pouvoir maléfique qui peut être perçu par certains dans les œuvres de Galás, ses « cris » entraînant peur et effroi dans ce qu'ils peuvent considérer comme une conjuration du mal. Aucune place n'est ici cédée à la joie ou au plaisir. Bien au contraire, ces « cris » de Diamanda Galás retentissent dans des univers marqués par les souffrances les plus insoutenables et les peines les plus atroces, qui ne peuvent être contenues par les mots. Ils créent une vision d'enfer, dépeignent un paysage apocalyptique. Plus que bestial, ce type de cri apparaît comme monstrueux. Ils sont présentés comme étant dénués de toute humanité et la peur qu'ils suscitent sous-entend un extrême danger.

En ce qui concerne l'écrivaine, elle déclare elle-même crier : « I scream ». Elle l'écrit sans le décrire, ce cri intérieur de refus désespéré (« “no it isn't” [...] but I know it is »). C'est un cri teinté de claustrophobie, prisonnier du corps et du monde : « Inside my mind I scream aloud; inside my mind, the world, I scream aloud » (*Empire of the Senseless*, 13). Ce cri, non performatif, fait écho à celui représenté par Munch dans son célèbre tableau *Skrik*²⁶⁸ : un cri intérieur, un cri silencieux qui, s'il ne provient pas directement de la bouche, s'il n'est pas véritablement audible, ne s'en fait pas

²⁶⁷ *Guerrière et Gorgone* est le titre d'une série d'ouvrages sur des artistes (musiciennes, photographes, etc.) publiés par Héliotrope, et dans lesquels les auteures inscrivent non seulement leur analyse de ces artistes, mais également leurs propres œuvres. Deux volumes, parus simultanément en 2014 sont actuellement disponibles : Martine Delvaux a écrit *Nan Goldin : Guerrière et Gorgone*, alors que Catherine Mavrikakis s'est concentrée sur *Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*.

²⁶⁸ Edvard Munch a réalisé cinq versions de *Skrik*, entre 1893 et 1917. La toute première version, une tempera sur carton (83,52 cm x 66cm) et une autre plus tardive sont visibles au musée Munch à Oslo. Une autre, peinture à l'huile, tempera et pastel (91cmx73,5cm) est conservée à la Galerie Nationale (Nasjonalmuseet) de la capitale norvégienne, dans la salle dédiée à Edvard Munch. Le 24 octobre 2013, Marina Abramovi a fait la performance de ce cri de Munch dans le parc de Ekeberg, à l'endroit même où le tableau aurait été réalisé. L'artiste tenait un cadre éclairé autour de son visage et a poussé plusieurs cris durant 2 minutes 20. Marina Abramović a ainsi proposé sa version sonore du tableau. Elle revient sur le concept du cri dans le documentaire de Dheeraj Akolkar *Let the Scream be Heard* (2013). L'une des peintures de Diamanda Galás s'intitule également *Le Cri* [le titre est en français] (voir Annexes, 2.2.4, « La main à l'œuvre » dans le tome 2). Il représente une créature féminine torse nu la bouche ouverte mais les dents serrées. Elle se tient de profil (chose rare dans les représentations de l'artiste).

moins sentir dans le corps. En effet, pour le spectateur, le lecteur, ou l'auditeur, le cri d'horreur de la narratrice de Acker (« I am hell, the world is hell »), comme celui du protagoniste de Munch, plus qu'une simple expression d'effroi, se mue en appel au secours (« help »). Comme c'est le cas pour Diamanda Galás, ces diverses manifestations du cri résonnent profondément dans le corps même de leur public, elles le touchent. Il est invité à faire l'expérience de cet espace de mise à mal du langage dans le corps qui crie. En d'autres termes, que le cri soit textuel, voisé ou silencieux, il est ressenti. Si les références directes au cri dans les textes de Kathy Acker sont plus rares, et que les réactions des lecteurs comptent moins de tentatives de description du phénomène que chez les auditeurs de Galás, c'est cependant la même gêne qui est décrite devant ce que nous pourrions nommer du « bruit » littéraire (voir les témoignages notés en introduction de cette première partie). Elisabeth Lebovici rendait un dernier hommage à ce cri écorché vif de Kathy Acker dans le titre de l'éloge funèbre qu'elle a publié dans *Libération* quelques jours après la mort de l'écrivaine : « Kathy Acker, à corps et à cri²⁶⁹ ».

Néanmoins, ces affirmations concernant les cris de Galás et de Acker ne sont qu'en partie vraies : en effet Diamanda Galás ne crie pas et, en revanche, une quantité incroyable de cris sont présents dans les textes de Kathy Acker. Au fil des interviews, inlassablement, Diamanda Galás se défend catégoriquement de crier. Cette affirmation peut sembler étrange après la lecture du paragraphe précédent, pourtant Ruth Schnabl le confirme et entame un début d'explication : « Galás doesn't just get up on stage and yell. Well, sometimes she does but these screams are part of a more complex articulation » (9). Bien sûr les références au cri ne se limitent pas aux expériences du public et critiques tendant de relater l'aspect extrême de leur écoute, puisqu'elles abondent dans tout le corpus de Galás. En effet, le cri apparaît dans le titre de bon nombre de ses travaux depuis le tout début de sa carrière : « Wild Women With Steak Knives (The Homicidal Love Song For Solo Scream) » sur *Litanies of Satan* ; « Scream of Love (Give me Sodomy or Give Me Death) » sur *Judgement Day* ; la référence au cri est transparente dans le titre de *Schrei* ; elle interprète « Cris d'Aveugle » sur *The Divine Punishment & Saint of the Pit* et *Plague Mass*. Un de ses tableaux de 2013 s'intitule également *CRI*, en français et lettres majuscules. Galás ne cesse pourtant de rappeler qu'elle n'est parvenue à maîtriser ces gestes vocaux particuliers, que nous qualifierons de radicaux, qu'après des années de recherche, d'entraînement et d'expérimentation. Ainsi, plus qu'un cri

²⁶⁹ Nous n'avons malheureusement pris connaissance de cet article qu'après avoir intitulé notre travail.

« surgissement explosif », elle préfère parler de cris maîtrisés, comme elle l’expliquait à Julia Masi en 1985 : « My idea is that you have 200 screams, not just four or five. So that means you have to have complete training of the voice. That means I have to work like an athlete with my voice. I train every day ». Comme nous avons eu l’occasion de l’observer dans la section consacrée à la voix de Galás, ces sons ne sont rendus possibles que par une discipline et un contrôle physiques absolus, c’est pour cette raison qu’elle définit volontiers sa voix comme une « “übervoice”, a superhuman instrument » (Juno, 1991, 4). Cette voix particulière est certes capable de reproduire le son du cri dans son volume et son intensité mais aucunement dans la spontanéité qui pourrait s’avérer très dangereuse pour sa voix. Ce geste vocal, s’il est soudain, puissant, n’en est pas moins préparé et planifié. Il devient non plus la simple réalisation mais la mise en scène du « surgissement explosif » nietzschéen. L’artiste peut ainsi *re*-produire le cri du corps : « In mortal danger, when a body is confronted with the possibility of its annihilation, it is the voice that screams. Diamanda Galás stages this screaming voice » (Schnabl, 9). Au lieu d’un cri à proprement parler, il s’agit d’une mise en scène vocale très particulière du cri puisqu’elle vise à représenter la violence de l’expression de non moins violentes expériences. Néanmoins, le dessein de l’artiste est bien alors de *re*-produire ce cri dans la réalité physique de sa violence et de son urgence plutôt que simplement de le *re*-présenter.

Pour ce qui est de Acker, bien qu’aucun cri n’apparaisse sur les enregistrements, des cris surgissent littéralement de son œuvre, ils sont visuellement repérables sur la page : ils sautent aux yeux. Les majuscules hurlantes du texte d’introduction à « Dead Doll Humility », sont un excellent exemple de cri de colère. Le texte ne permet pas seulement de placer les personnages en contexte symbolique, celui d’un marionnettiste qui a le pouvoir de création et de destruction (« makes », « damages », « smashes ») sur ses figurines (dont l’une est écrivain), victimes de sa cruauté, il permet à l’auteure de mettre en scène le spectacle de son écriture autant que celui de son procès. Son attaque acerbe est alors dirigée contre les stratégies sociétales d’humiliation :

IN ANY SOCIETY BASED ON CLASS, HUMILIATION IS A POLITICAL REALITY. HUMILIATION IS ONE METHOD BY WHICH POLITICAL POWER IS TRANSFORMED INTO SOCIAL OR PERSONAL RELATIONSHIPS. THE PERSONAL INTERIORIZATION OF THE PRACTICE OF HUMILIATION IS CALLED “HUMILITY”. CAPITOL IS AN ARTIST WHO MAKES DOLLS. MAKES, DAMAGES, TRANSFORMS, SMASHES. ONE OF HER DOLLS IS A WRITER DOLL. THE

WRITER DOLL ISN'T VERY LARGE AND IS ALL HAIR, HORSE MANE HAIR, RAT
FUR, DIRTY HUMAN HAIR, PUSSY (« Dead Doll Humility »).

La lecture du texte retentit à plein volume. Les gestes apparaissent énormes sur la page, favorisant un geste de recul chez le lecteur. La description de la marionnette provoque elle aussi un désir de distanciation : faite de cheveux et de poils, décrits comme sales, son apparence est immédiatement répugnante. Le texte agresse ainsi les sens, dérange et dégoûte.

Souvent, au sein même des textes de Acker, les mots se démarquent, retentissent plus fort en brisant la régularité de la ligne. Ces cris graphiques s'ajoutent aux cris cités dans les textes de façon récurrente, même s'ils se résument souvent à des cris « intérieurs ». Ils marquent une rupture visuelle dans la trame textuelle, dérangent la lecture, enfreignent la règle, comme les cris. Alors que dans *Don Quixote*, *Empire* et *Pussy King*, les énoncés en majuscules tiennent lieu principalement de titres structurant les textes en le découpant en sortes de chapitres et différentes parties, dans *Blood and Guts*, ces majuscules sont plus fréquentes et plus clairement associées à la violence de cris. Il s'agit de mots isolés ou de phrases : « I AM NOT ME » (22), « LASHES I FEEL », « LASHES, AS IF THE WORLD, BY ITS VERY NATURE, HATES ME », « CAUSE OF LASHES: THE SURGE OF SUFFERING IN THE SOUL CORRUPTS THE SOUL » (19-21), « TINY SOUNDS, BUT SOUND [...] OPEN DARK DITCHES IN THE FACE » (23), « DEFIES [...] NOT THOUGHT, BUT DEFIES » (112), « DEFIANCE SCORN BLOOD » ou des paragraphes entiers (23, 121, 124), voire des répétitions dans des paragraphes entiers de « No No No No No NO NO NO NO » ou « SUCK ME SUCK ME » (109). La violence graphique met ainsi en scène le contenu du message, la trace manuscrite accentuant quant à elle l'effet de proximité entre corps et voix (106-108, mais les feuillets ne sont pas paginés). L'ÉCRIture devient alors une métaphore du débordement. Les dessins, notes, insultes s'engouffrent dans cette brèche ouverte du tissu textuel, créent un espace pluridimensionnel d'expérimentation, un cri d'émancipation et l'expression directe des émotions crues. Les pages semblent tirées d'un cahier dans lequel on aurait griffonné : dessins simples, voire naïfs, écriture manuscrite en diagonale, verticale, ratures, notes « me, me, me: who is this ? » (107) ou « I, I wish there was a reason to believe this letter » (108). Le cri existentiel remet en question l'identité elle-même. Autre occurrence du cri, que nous pouvons rapprocher de ce qui a été énoncé sur le cri primal en ouverture de cette section : Kathy Acker écrivant « GOO-GOO » au milieu de ses graffitis (Voir Annexes, 2.2.4 dans le tome 2). Son ÉCRIt résiste ainsi à la socialisation et aux

valeurs et règles du langage : le langage enfantin éCRIt en majuscule, sort de la page, il s'impose comme sujet. Pourtant, il ne peut être contenu par le langage articulé, il n'est plus arrêté à une signification et appartient à l'espace du pré-langage, du pré-symbolique. Ce cri, plutôt que d'articuler une attaque précise contre un système qui s'impose en opprimant, se situe hors de l'ordre symbolique. Il est par conséquent directement hors-la-loi (nous reviendrons plus en détail sur la loi de l'ordre symbolique dans la premier chapitre de la deuxième partie).

Un cri manifeste, reconnaissable et constant hante les œuvres de Acker. Kathryn Hume le note, elle aussi : « [...] the other element of Acker's voice that stands out is a long-sustained lyric scream » (491). Bien sûr, Acker écrit le cri plus qu'elle n'en fait la performance. Le cri désespéré de ce « No, it isn't » dans la citation mise en exergue, ce refus de la réalité infernale dans sa violence et son injustice, en est l'exemple le plus tragique. Le lecteur peut se demander s'il se transforme en réel appel au secours, en cri d'alarme, ou s'il est le cri de refus, de révolte de Acker. Il soulève immédiatement d'autres interrogations : contre qui ce cri retentit-il ? Le monde littéraire ou plus largement artistique ? Les politiciens de la droite républicaine ? Le capitalisme ? Le patriarcat ? La « Société du Spectacle » ? Ses institutions ? Tous ces éléments forment des cibles récurrentes autant dans les textes de Acker que dans ceux de Galás, les liant ainsi dans une insurrection commune contre toute forme de domination. Au-delà de leurs sens et de leurs destinataires, ces questions en entraînent d'autres, notamment sur la relation entre voix, langage et cri. Des interrogations, plus spécifiques à l'écriture cette fois, se concentrent sur le cri en littérature : qu'est ce qui fait qu'une écriture crie, que serait une écriture du cri ? Qu'est-ce qui crie dans l'écriture ? Le cri apparaît alors comme un espace complexe de tensions : outre les interrogations qu'il motive, il apparaît sous des formes diverses dans les œuvres des artistes. Un cri maîtrisé d'une part et d'autre part un cri écrit : deux conceptions qui semblent contraires à toute dimension de « surgissement explosif ». Afin de comprendre le choix de ce terme pour parler des travaux de Kathy Acker et de Diamanda Galás, il faudra se pencher sur la question centrale ici qui est celle du sens (compris comme signification mais également comme portée) du cri : ce qu'on entend (mais également ce que l'on ressent) dans et par le cri.

À Corps et à cri

Le Breton évoque l'aspect charnel du cri dans la détonation du « surgissement » comme l'expression directe du corps. Comme nous venons de le voir, il s'agit en somme de la voix sans langage, d'une expression non articulée, d'une voix en dehors de la parole projetée au-delà. Le Breton écrit : « [...] quand la parole manque ou que la voix suffoque devant l'indignation ou l'effroi, il reste le cri, [...] recul du langage articulé devant un trop plein de sens qui laisse sans voix » (2011, 119). Bien que ces deux éléments soient généralement considérés comme contraires (le son ou l'absence de son), le cri et le silence se rapprochent dans leur caractéristique du manque de voix, de statut de « sans voix ». Comme nous l'avons évoqué au sujet des recherches de Galás sur la voix, cet état de perte de la voix fut au centre des travaux d'Alfred Wolfsohn. Rappelons en effet qu'il avait remarqué que de nombreux soldats avaient perdu l'usage de leur voix alors qu'ils ne présentaient aucune blessure physique. Wolfsohn en avait déduit non seulement que le traumatisme avait un effet direct sur le corps mais également que la relation entre voix et corps dépassait l'aspect strictement physique pour y ajouter une dimension psychologique. Sa méthode, qui lui permettait d'aider notamment les chanteurs à retrouver leur voix après les traumatismes de la Grande Guerre, se fondait sur les cris mêmes des agonisants. Ses observations et expériences sur ces voix de l'horreur qui coupent la voix lui ont par la suite permis d'élaborer une méthode d'expansion de la voix par le cri. Pour lui, le cri sous sa forme la plus extrême permet d'exorciser toute entrave (il peut s'agir d'un trauma psychologique comme des règles sociales d'utilisation de la voix) qui bloque le corps, emprisonne la voix.

À la lumière de ces observations, il semble intéressant de noter que lorsque les cris sont mis en scène par Galás, ils sont accompagnés de bruits de respirations, d'inspirations profondes, habituellement éliminés à la production sur les disques, qui permettent de souligner la présence du corps voisé. Galás inspire à grosses bouffées vocalisées, crache dans des sons rauques jusqu'au dernier souffle l'air de ses poumons. La voix dit la respiration du personnage qui suffoque. Là encore, la voix échappe à l'autorité langagière, échappe à son contrôle, comme à l'arbitraire d'une domination sensuelle du visuel sur l'auditif. Ces sons du corps vocalisés soulignent encore l'immédiateté de la relation de la voix au corps. Le sujet se dit corps et voix dans ce cri ; c'est grâce à lui que le sujet reste inscrit dans son corps, dans tous ses sens, dans les œuvres de Galás. C'est

cette subjectivité absolue du cri qui est ainsi mise en scène. La souffrance de l'aliéné, du torturé (*Schrei 27/X*), du malade qui se sait condamné (*Vena Cava* ou *Das Fieberspital*), l'horreur du massacre ou l'expression de l'agonie (*Defixiones*), la colère devant l'injustice : les cris sont au centre de la plupart des œuvres expérimentales de Galás. Ils expriment des états extrêmes ne pouvant pas être contenus dans le langage. Si Galás fait ainsi littéralement retentir le cri de ceux qui ont perdu la voix, ceux qui sont « [laissés] sans voix », les écorchés par l'indicible (voir 1.4), elle offre plus qu'une simple *re*-production de ces cris : elle les réincarne dans sa propre voix et dans son propre corps. Dans *Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (un ouvrage que Diamanda Galás cite fréquemment comme référence), Elaine Scarry aborde le pouvoir objectivant du langage en ce qui concerne l'expression directe du corps, et notamment lorsqu'il s'agit de l'expression de la douleur. Pour elle, le cri permet alors de résister à cette objectivation : « [...] to witness the moment when pain causes a reversion to the pre-language of cries and groans is to witness the destruction of language » (6). Le cri, dans son expression de corporéité, serait donc non seulement la résistance à l'objectivation imposée par le langage, mais une réaffirmation de cette voix-corps dont il était question plus haut au sujet du premier cri du nouveau-né. Nous pouvons par conséquent proposer que le cri serait autant la voix que le corps libérés du langage.

Prise de la même panique oppressante, le personnage Kathy Acker lance un cri contre les ténèbres de « l'Enfer », l'obscurité (ou l'obscurantisme ?) : « I scream when I die. Then I sink into black. The rest of any living is black » (*Empire of the Senseless*, 13-14). Un cri dans le noir, un cri de désespoir, mais il s'agit aussi d'un cri qui assure l'existence du sujet, la résistance à sa disparition, le refus du silence. Le corps reste là, bien qu'il ne soit plus vu, sa présence est audible. Le cri de Acker et, à travers lui, son corps se dresse contre le sens et le langage : « Language is making me sick. Unless I destroy the relation between language and their signifieds that is, their control » (*My Death, My Life*, 340-341). Acker refuse l'autorité souveraine et absolue du langage, elle veut briser la relation entre signifiant et signifié et c'est grâce à ce long cri, que Kathryn Hume n'a pas manqué de localiser dans ses œuvres, que cette relation vole en éclat. Le cri de Acker se situe alors dans la brisure du langage, dans le refus de se soumettre à ses règles et contrôles. Pourtant son cri est également un cri de frustration : comment écrire en dehors du langage qui lui permet également d'exister en tant que sujet, de s'inscrire dans une communauté, d'articuler son cri sur la page ?

I write, I want to write I want my writing to be stupid. But the language I use isn't what I want to make, it's what's given to me. Language is always a community. Language is what I know and is my cry (« Models of Our Present », 64).

Cette frustration devant le langage, ce désir de projeter la voix immédiatement au-delà de la loi se fait l'écho des travaux d'Antonin Artaud. *Pour en finir avec le jugement de Dieu* voit ainsi surgir les glossolalies, et cris (notons que le texte avait à l'origine été écrit pour une émission de radio en 1947) ramenant le langage à sa matérialité pure :

[...] the manifestation of language at the level of its pure materiality, the realm of pure sound, where one obtains a total disjunction of signifier and signified. As such, the relation between sound and meaning breaks down through the glossolalic utterance; it is the image of language inscribed in its excess, at the threshold of nonsense (Weiss, 1995, 19-20).

Voix hors-la-loi à la limite du hors-sens et du non-sens, voilà les explorations d'expressions radicales qu'effectuent également Acker et Galás. La recherche du « cri pur » de Artaud nous ramène au *Schrei*, qui prend son nom de cet idéal émancipateur, mais également au premier cri du nouveau-né qui ouvrirait cette section. De nombreux artistes se sont penchés sur les particularités de ce premier cri, en expérimentant à partir des recherches effectuées dans les années soixante-dix sur la thérapie du *Primal Scream*²⁷⁰. Le retour à un état originel de pré-langage, c'est-à-dire de pré-pouvoir que nécessite ce cri a rapidement fait apparaître sa dimension politique et son potentiel libérateur. Des artistes tels que Yoko Ono se sont ainsi appropriés cette technique. Parallèlement à ses œuvres de vocalisations criées (« Don't Worry Kyoto » est peut-être la plus connue), Ono encourageait, dans « Sisters, O Sisters » un morceau qualifié « d'hymne féministe de Yoko Ono », à l'expression directe : « Scream from the Heart ». Ces dernières remarques suggèrent non seulement qu'il s'agit du cri du corps (ou plus précisément du cœur), mais également que le corps existe dans son son, que les deux éléments sont inaliénables. Bien que Galás préfère ne pas être associée au cri primal, elle n'en situe pas moins son cri profondément dans son corps, comme le rapporte Stephen Holden dans son article du New York Times publié le 19 juillet 1985 :

²⁷⁰ Le cri primal est la base « de la thérapie primale », telle que l'a théorisée Arthur Janov dans les années soixante-dix. Suivant la définition qu'en donne Sante-Medecine.net, il s'agit : « [d']une forme de traitement psychothérapeutique dont le principe est d'exorciser une douleur psychologique profondément et longtemps enfouie en l'exprimant par un puissant cri. Cette technique aurait un intérêt supposé dans le traitement de certains états psychiatriques chroniques comme certaines névroses. Plusieurs séances seraient généralement nécessaires pour atteindre le cri primal, but recherché et élément libérateur permettant de retrouver un bon équilibre psychique ». Ce document, intitulé « Cri primal - Définition », a été réalisé en collaboration avec des professionnels de la santé et de la médecine, sous la direction du docteur Pierrick Hordé.

People have also called my work “primal screaming,” but I have problems with words like “primal,” [...] Although my work is very emotional and concerned with things that are larger than life, it is also very disciplined. I prefer to call it “intravenous electroacoustic voice work”.

Suivant l’image métaphorique de Diamanda Galás, la voix radicale trouverait son origine directement dans le sang de l’artiste. L’aspect physique de la voix est ici porté à son paroxysme et témoigne de la continuelle confirmation de cette voix-corps.

Voix radicales et bruit expressif

*And the spirits of women are remembering when men would gag women
as they performed their hatchet jobs, and the men would say “I’ll kill you if you scream”.*

But this time we’re screaming. This time we’re screaming.

Karen Finley

Le choix du cri n’est cependant pas uniquement motivé par la colère, la révolte ou la frustration. En projetant la voix dans le hors-sens, le cri est bruit, certes, mais reste néanmoins expressif. Cette expression bruitiste du cri le dote de pouvoirs subversifs, comme le fait remarquer Wilson : « Expressive noise is a metaphysical essence that wreaks havoc on stability, constantly threatening to overturn assumptions and conventions » (158). Le choix du cri est donc motivé par la recherche d’une réelle stratégie non seulement de résistance mais également de remise en question profonde de techniques de domination. Par les voix « hors-la-loi », les artistes dévoilent ces techniques. En effet, elles montrent que la voix en tant qu’espace de pouvoir, peut aussi devenir le lieu de domination. Marie Thompson illustre ce propos en analysant le traitement de la voix des femmes dans son article « Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise ». Grâce à diverses observations tirées de domaines musicaux, sociaux, culturels et linguistiques, elle démontre comment les voix des femmes sont associées au bruit²⁷¹ et que pour éviter de tomber dans le chaos (« feminized noise is deemed unwanted because it threatens to disrupt and disturb », 298), il est impératif de réduire les voix des femmes au silence. Marie Thompson reprend ainsi le dicton « Women [...] should exist in silence; they are to be seen and not heard » (298) pour le mettre au centre de sa recherche. Le choix du cri est donc le choix du bruit interdit et nous insistons sur le fait

²⁷¹ Dans son essai *Bruits*, Jacques Attali montre que le bruit est une violence qui dérange, bouleverse, entraîne désordre et disharmonie. En effet, il note que le bruit « a toujours été ressenti dans toutes les cultures, comme une source de destruction, de désordre ; comme une salissure, une pollution, une agression. Il renvoie à l’idée d’arme, de blasphème, de fléau » (49). Le cri, en tant que bruit, est ainsi ressenti comme une agression contre le code qui structure un message.

que la mise en scène du cri devient alors un moyen de résistance à ces représentations. Ce « bruit expressif » (Wilson) est doté de pouvoirs radicaux : d'une part le bruit est considéré comme gênant, d'autre part il est par nature non seulement « hors-la-loi », mais également « hors-catégorie », car l'instabilité et l'imprévisibilité du bruit le rendent inclassable. Choquant, il en devient repoussant. Lorsque Galás se met à user de ces « bruits » dans « Wild Women » ou « Panoptikon », les sonorités dissonantes sont incompréhensibles et évoquent le chaos dont le protagoniste fait l'expérience, c'est-à-dire que le cri est son propre bruit intérieur. Le sujet fait corps avec sa voix par ce cri qui marque son aspect insaisissable de sujet non plus en performance mais en production même : « the subject-in-progress » (Thompson, 308). Plus que contre, et nous insistons sur la dimension d'opposition ici, à un système de domination, Diamanda Galás se situe donc volontairement à l'extérieur de ce système et en défie ainsi les limites. Sa voix, marquée par un changement constant, ne correspond à aucune catégorie : elle n'est ni mâle, ni femelle, ni humaine, ni animale, ni monstre, ni complètement naturelle, ni totalement artificielle. Ce faisant, elle ne transgresse pas seulement les limites de ces catégories, mais également les notions binaires sur lesquelles elles reposent. Thompson élabore une explication sur la stratégie particulière d'artistes qu'elle nomme des « shape shifters », leur art reposant sur de constantes métamorphoses :

The sounds of these shape shifters disrupt the boundaries of normative dualism which function as scaffolding for (masculine) conceptions of social order; they are threateningly noisy and potentially subversive because they expose the permeability of these boundaries, rendering arbitrary the dichotomies that they support (305).

En plaçant sa voix « hors-la-loi », dans le chaos confus de la folie, Diamanda Galás s'oppose au discours dominant dont elle transgresse les règles, mais elle se positionne comme à la fois insaisissable et inassimilable : son utilisation de la voix est fondamentalement et volontairement « en dehors de la loi ». Wilson confirme l'efficacité de cette tactique de résistance sonore lorsqu'il donne sa première définition du bruit expressif : « [...] expressive noise is a phenomenon that exists on a continuum of intentional, aesthetic, sonic expression, but it resists assimilation by conventional music and points to a beyond of music convention » (10). Ces observations permettent de mieux comprendre pourquoi les textes de Acker donnent ainsi l'impression d'être hantés par des cris : la graphie changeante, sauvage, imprévisible fait écho aux glissements constants d'identité, à la violence des fragments et au contenu des textes. Là encore, plus aucune catégorie n'est respectée

dans cet entrelacs de voix, donnant au lecteur une impression de chaos, d'un bruit expressif littéraire.

Le bruit expressif ne se limite cependant pas au cri. En effet, nous pouvons dire que les lamentations, ces vocalisations mélangeant genres (récitations de textes, improvisations, cris) et mondes (mort et vivant, terre d'origine, terre d'exil) sont une autre manifestation de cette expression bruitiste puisqu'elles brisent frontières, silence et conventions. Les lamentations sont dotées d'un potentiel dissident d'une part parce qu'elles sont un « bruit expressif » et d'autre part parce qu'elles sont composées et interprétées par des femmes. Ces deux points permettent de la positionner en voix « hors-la-loi ». Les lamentations chantent les départs et les pertes, qu'il s'agisse du défunt qu'il faut accompagner dans la mort, ou des chants des exilés pour leur terre d'origine ou les proches qu'ils y ont laissés (en ce qui concerne la religion judéo-chrétienne, le « Livre des Lamentations » dans l'*Ancien Testament* traite de la destruction de Jérusalem et de l'Exode qui s'ensuivit). Les lamentations sont des performances sur le deuil et la séparation. Pourtant c'est moins de perte que de conservation dont il est question. Les voix s'élèvent contre la disparition du sujet qui, inassimilable dans son altérité, court le risque d'être objectivé. Le dessein des voix n'est donc plus simplement de le garder en mémoire contre l'oubli, mais d'en maintenir la présence vive. Ces chants, en évoquant la porosité des frontières et des catégories, en retentissant dans les espaces liminaux, mettent en péril l'ordre établi. Preuve de l'efficacité de leur menace et de l'étendue de leur pouvoir, les lamentations peuvent être considérées comme des voix dangereuses qu'il est nécessaire de réguler de façon très stricte.

Bien que les lamentations se retrouvent dans différentes cultures et soient utilisées dans diverses occasions (en Finlande et en Chine, par exemple, elles sont chantées par la mariée ainsi que par sa famille, lorsque la jeune mariée quitte la maison familiale pour rejoindre la famille de son mari), nous allons plus particulièrement ici nous pencher sur les lamentations des rites funéraires en Grèce, puisque c'est de cette forme-là que Diamanda Galás s'est inspirée. Elle dresse un rapide portrait des pleureuses et les présente d'emblée comme des marginales : « The moirologists speak directly to the dead and in strange voices [...]. They are often considered dirty heretics and outlaws by many » (« Aman » dans *In the Mouth of the Crocodile*). Les chants qu'elles composent et dont elles font la performance, les mirologues, reposent sur diverses aptitudes artistiques autant dans la

composition, l'improvisation que dans la performance : « [singing laments] is always recognized as an art demanding musical and verbal skills in combination with an ability to transform one's own or another's pain into a work of art » (Holst-Warhaft, 5). Les artistes canalisent dans leur voix et leur corps la peine de la perte, elles mettent en scène le langage de la souffrance et de la mort. Dans ses mises en scènes vocales, Diamanda Galás ne s'adresse plus au mort mais fait retentir la voix des morts. Si son utilisation du mirologue est transparente sur « Tragouthia Apo To Aima Exoun Fonos (Songs From The Blood Of Those Murdered) » et *Defixiones, Will and Testament* and « Orders from the Dead », ces exemples ne sont pas les seuls sur lesquels on peut observer la trace des lamentations. En effet, l'intégralité des travaux de Galás autour de l'épidémie du SIDA aboutissant à la performance de *Plague Mass (Masque of the Red Death, The Divine Punishment and Saint of the Pit)* peut être lue comme des lamentations. Michael Flanagan articule les liens entre ces travaux de Galás et les lamentations : « In the case of both “Tragouthia” and “Plague Mass”, the ancient fears have been supplanted by modern ones – the horror of the Greek Junta and the lack of response to the Aids crisis, but the primeval horror and sadness remain as much as in the original » (Flanagan, « Diamanda Galás and the Mythic Image »). Sur le titre « Deliver Me From My Enemies », par exemple, le morceau d'ouverture de *Saint of the Pit*, l'artiste présente six différentes scènes, évoluant de l'exposition des lois (extraites du « Lévitique ») à l'imploration de la victime vers un chaos sonore de glossolalies qui se superposent et sont répétées à un volume de plus en plus élevé (6'51" à 9'29"). Un chant traditionnel, rappelant une *sevdah*²⁷² et exécuté seul par Galás (9'42" à 12'10"), mène vers des vocalisations expérimentales de sons inquiétants en quadriphonie. Une voix après l'autre semble se lever dans la mort pour former une foule effroyable. La dernière partie (à partir de 15'25"), la voix-souffle du mort-Galás, implorante, passe de paroles désespérées à des notes criées, très aigües, ponctuant le texte. Le chant n'accompagne pas le défunt dans la mort, il ne se contente pas d'entrer en dialogue avec lui, il l'incarne, corps et voix. L'aspect de médiateur visé dans les lamentations est alors poussé à son paroxysme. Dans un article paru dans *Literature and Transgression*, Angsang souligne le pouvoir de transgression de la voix de Diamanda Galás, permettant de confirmer son statut de « bruit expressif » et explique comment une telle approche permet l'incarnation du sujet plutôt que son objectivation : « Galás dares to transgress against the common artistic imperative to constrain the intensity of one's emotions within

²⁷² Appelé aussi *sevdalinka*. Il s'agit d'un style de musique traditionnelle originaire de l'ex-République de Yougoslavie. Généralement interprétés par des femmes, ces chants sont caractérisés par un tempo lent, une mélodie très complexe et un mode mineur. Plus marqués par une influence orientale que les autres formes de chants des Balkans, les *sevdahs* visent à plonger l'auditeur dans la mélancolie.

established musical structures that, while emotive, only allow one's art to represent, but not to be the thing itself ». La mise en scène de Galás entraîne l'auditeur dans l'expérience même du défunt. Elle se fait défiante, lui ordonnant de faire face à la mort, de façon transparente dans le livret de *You Must be Certain of the Devil* : « If you're a man (and not a coward) / You will grasp the hand of him denied mercy / Until his breath becomes your own ». Ainsi, comme l'affirme Gail Holst-Warhaft : « Laments do not chat about despair. They confront death with open eyes » (10).

La lecture parallèle des œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker permet de révéler des pratiques communes. Si l'écrivaine n'a jamais annoncé clairement que les lamentations pouvaient être une source d'inspiration dans son écriture, une relecture de ses œuvres à la lumière de cette forme artistique permet de faire ressortir certains points caractéristiques. Les études en Lettres classiques de Acker ont bien sûr pu jouer un rôle dans son évolution littéraire, mais rien ne le prouve. Toujours est-il que son utilisation des voix en polyphonie dans ses textes crée une clameur qui procure, dans son cas également, une impression de chœur chaotique : les voix se croisent, se transforment, changent brutalement de point de vue. Les répétitions peuvent être considérées comme des refrains, rythmant le texte sans sembler suivre quelques modèles de régularité que ce soit. Les voix sont résolument insaisissables, d'une violence qui assaille le corps de toute part. Nous souhaitons souligner que les textes de Acker offrent ainsi une mise en scène de la violence passionnée des lamentations, dans les cris soudains, le murmure des incantations, les références biographiques. Ceci est particulièrement visible dans *Blood and Guts*. Dans ce roman, les limites entre monde des vivants et monde des morts sont clairement perméables : lorsque Janey meurt, nous l'accompagnons dans son passage, d'un monde à l'autre. Dans « The World », aucune page n'est numérotée, les textes se mélangent aux dessins symboliques. Le lecteur suit Janey/Acker dans sa quête (« the journey ») jusqu'à la tombe. Nous pensons ici que Acker accomplit un tour de force en poussant le lecteur même dans le chœur de la lamentation pour Janey. Il la suit, dans le monde des morts, jusqu'au cimetière, à travers la criante violence qu'elle doit subir : tous sont ainsi amenés à faire face à la mort les yeux grand ouverts.

Notons enfin que les emprunts de Diamanda Galás au mirologue ne se limitent pas au chant. Diamanda Galás apparaît sur la couverture de *The Divine Punishment & Saint of the Pit* et de *Defixiones* drapée dans un grand voile sombre ne laissant apparaître que son visage qui rappelle les

vêtements noirs des Pleureuses, elles aussi voilées. La coiffure hirsute²⁷³ et les yeux révulsés sur la pochette de *Plague Mass* rappellent l'intensité des Pleureuses en performance, se tirant les cheveux, dans un état de transe. Enfin, sur la pochette de *You Must Be Certain of the Devil*, Diamanda pose, ouvertement menaçante, endeuillée et armée, comme l'a noté Gail Holst-Warhaft dans *Dangerous Voices: Women's Lament and Greek Literature* : « She appears on the cover of [...] *You Must Be Certain of the Devil* dressed in the traditional clothing of a Greek village woman in mourning, with her finger on the trigger of a pistol » (10). Nul doute à avoir, Diamanda Galás est prête à en découdre. Son arme, comme sa posture, qu'elles soient un signe de défiance ou une réelle menace, manifestent un autre élément crucial : les lamentations font peur. Débordantes de passion à en devenir assourdissantes, elles ont très tôt été considérées comme des menaces à l'ordre de la cité. Gail Holst-Warhaft confirme ce pouvoir en retraçant dans son ouvrage les restrictions législatives imposées aux mirologues :

In classical Greece, from the sixth century BC onwards, legislation was introduced in Athens and a number of the more advanced city-states aimed at the restriction of what is viewed as extravagant mourning of the dead. The new laws suggest that women must have played a leading part in the funeral ceremony (3).

Ces lois montrent non seulement une volonté de limiter le pouvoir des femmes mais également de dévaloriser une rhétorique de la passion et des émotions en y opposant le contrôle et la retenue liés à la raison. En d'autres termes, cette démarche impose non seulement une division sociale basée sur le genre²⁷⁴, mais également une exclusion des femmes ainsi qu'une tentative de les réduire au silence. Darja Šterbenc Erker analyse ce phénomène dans la Rome antique : « [...] le deuil des femmes [étant interprété] comme une expression directe des émotions, [il est] décrit comme un comportement négatif dans la mesure où les femmes sont perçues comme incapables de contenir les

²⁷³ Lorsque Darja Šterbenc Erker évoque dans son article les différents codes vestimentaires et règles de toilette associés aux rituels funéraires, elle insiste notamment sur la chevelure : « Les matrones en deuil ne coiffent pas leurs cheveux de manière sophistiquée comme à l'ordinaire, elles ne portent même pas la coiffure la plus simple, le chignon (*nodus*), mais elles laissent leurs cheveux non peignés, ce qui est la coiffure typique des jeunes filles et des femmes qui portent le deuil rituel » (263).

²⁷⁴ Darja Šterbenc Erker s'appuie sur les textes de Sénèque et de Cicéron pour illustrer cette division genrée des rôles : « Ainsi, selon Sénèque, femmes, peuples barbares, personnes incultes et plébéiennes sont plus portés sur le deuil que les hommes, les érudits et les peuples civilisés. Cicéron [...] décrit comme méprisables certains gestes de deuil qui sont obligatoires pour les hommes comme pour les femmes : se souiller de poussière, se frapper la poitrine, les cuisses et la tête. La lacération du visage est pour lui une pratique féminine. L'attitude masculine dans le deuil repose sur le contrôle des émotions et la maîtrise de soi. Le féminin représente l'inverse du comportement masculin, l'excès de deuil, l'expression directe des émotions et l'incapacité de se contenir » (266). Cette division des rôles révèle ainsi une conception clairement sexiste de la société, comme le conclut Erker : « [...] les textes de Sénèque et Cicéron sont le reflet d'un idéal de la cité qui présente le masculin comme positif et normal, et le féminin comme négatif et excessif » (268).

manifestations de leur affliction » (260). Cette division va de paire avec une dévalorisation du féminin dans la cité, « [...] la voix et les larmes féminines [étant] jugées ambivalentes et dangereuses » (Erker, 260). Même si les lamentations sont encore pratiquées dans certaines régions (notamment le Magne) à l'heure actuelle, prouvant la résistance farouche et hors-la-loi de ces voix, leurs occurrences sont de plus en plus rares. La perte de ces traditions ne se limite pas à la disparition de formes artistiques riches et complexes. Comme le note Gail Holst-Warhaft, cette perte prive l'homme de possibilité d'expression de la condition humaine : « [...] at some point in our western culture the possibilities for drawing on the vital force of lament has been lost. [...] The absence of lament has left us without a language to express not only the grief but the rage of the living in the face of death » (9). Dans leurs œuvres, Diamanda Galás et Kathy Acker s'approprient l'héritage et le pouvoir de ces voix « hors-la-loi » pour s'en servir comme d'une arme. Leurs expérimentations assurent à leurs voix leur radicalité puisqu'elles restent des « bruits expressifs ». Elles permettent ainsi de garder vivante l'expression des émotions extrêmes et un langage vif devant la mort : des voix pour briser le silence.

Tout au long de ce premier chapitre, nous avons observé les expérimentations auxquelles se livrent Diamanda Galás et Kathy Acker : pluralité des voix, exploration de différentes formes de voix (interdites, ignorées, voix « hors-la-loi »). Ces observations, si elles ne nous ont pas encore permis de définir les revendications politiques précises des artistes, ont néanmoins fait apparaître quelques uns de leurs points de résistance : notion d'autorité, catégorisation. Nous avons également noté que les voix de Galás et Acker, au-delà du malaise, de l'horreur, ou même de la peur qu'elles peuvent inspirer n'en demeurent pas moins chargées d'une fascinante étrangeté. En effet, le « bruit expressif » qu'elles produisent dérange, bien sûr, mais ne manque de pas de repousser et d'attirer simultanément. Il rappelle alors le chant des sirènes, comme le note Angsang dans son article : « [...] like the Sirens of Odysseus, Galás's song is both alluring and repulsive ». Les voix des Sirènes séduisent mais leur charme les rend également dangereusement mortelles. Si dans le Chant XII de l'*Odyssée*, Ulysse, alors attaché au mât, ne périt pas lorsqu'il entend leur chant, il cède momentanément à la folie tant leur pouvoir vocal est au-delà de toute raison. Pourtant, si le chant des Sirènes est si dangereux ce n'est pas uniquement parce que ce sont des créatures monstrueuses qui ensorcellent pour dévorer, mais plutôt parce que c'est un cri, une voix hors-la-loi. Comme l'indique Jean-Michel Vives dans son article de 2007, Homère fait référence au chant des Sirènes

par le terme « *phthoggos* » (95), qui signifie en grec ancien à la fois le chant et le cri (ou encore « le grognement inarticulé du cyclope » qui réitère le lien entre monstruosité et voix hors-la-loi). Leur chant/cri promet savoir immortel et assouvissement de tous les désirs. Donnant accès au son sans sens, à la « voix pure », le danger des Sirènes réside dans leur faculté de donner accès à la voix-corps, la voix « hors-la-loi ».

Comme les Sirènes, dans leur incarnation du bruit, Galás et Acker terrorisent et sont considérées comme des parias. Pourtant si leur art est doté du même pouvoir de séduction, il vise davantage à mettre en scène non pas pour plaire, mais afin de révéler. Leur voix est ainsi avant tout un signal d'alerte. Elles quittent les formes de Sirènes homériques pour se métamorphoser en d'autres sirènes : les sirènes d'alarme ou celles dont sont munis les véhicules de secours. Caractérisées par leur son pénétrant, intrusif elles appellent à un état d'alerte. Ainsi, l'appropriation par Diamanda Galás et Kathy Acker du pouvoir de la voix des sirènes (mythologiques et contemporaines) leur permet d'une part de mettre en évidence un ordre imposé par le discours dominant sur la voix et d'en déranger radicalement l'équilibre et d'autre part d'appeler le lecteur et l'auditeur à remettre l'autorité en question ainsi qu'à trouver ses moyens de résistance. Les voix expérimentales des artistes sont ainsi perçues comme radicales et engagées, non seulement résistantes mais également subversives. Elles sont capables de mettre en péril le langage utilisé comme outil de domination en encourageant l'accès des lecteurs et auditeurs à leurs propres voix-corps.

Nous proposons dans le deuxième chapitre de poursuivre les observations relatives à l'expérimentation mais en nous concentrant cette fois-ci sur le corps en performance. En explorant une approche sensorielle totale, ainsi qu'en nous penchant sur la réception, nous espérons faire ainsi apparaître les méthodes et stratégies précises de Galás et Acker dans toute leur complexité.

Chapitre 2. Des Corps à l'Œuvre : Corps et Art (ré-)incarné

Préambule : *In the Mouth of the Crocodile*²⁷⁵

*And I saw the unclean spirits like frogs,
Come out of the mouth of the dragon
And out of the mouth of the beast
And out of the mouth of the false prophets
And they were the spirits of Devils,
« How shall our Judgement be carried out Upon the Wicked ».
Extraits de Revelation 16:12-16 et textes de Diamanda Galás*

Accorder au corps un chapitre entier pour aborder les œuvres d'une écrivaine et d'une cantatrice compositrice peut sembler, à priori, une démarche surprenante —surtout si cette entrée est annoncée par une bouche animale. Pourtant, dans le cas de Diamanda Galás et de Kathy Acker, nous allons montrer qu'il n'en est rien puisqu'à travers les diverses occurrences du corps, nous verrons qu'il est, au même titre que la voix, envisagé non seulement comme un outil mais comme un espace de performance. Lieu d'expérimentation pluridimensionnel, le corps permet de mettre en scène les dynamiques de pouvoir entre sujet et objet. En effet, en tant que territoire privilégié de contrôle, le corps offre un immense panorama de possibilités entre objectivation, assujettissement et affirmation du sujet. Il s'avère ainsi être non seulement un espace où peuvent s'exercer diverses formes de pouvoirs, un excellent outil de critique, mais également un moyen de résistance et d'émancipation. Nous allons tout d'abord décrire à quelles expérimentations Acker et Galás se livrent sur le corps, puis ce que de telles tactiques permettent de dévoiler précisément. Nous avons de plus déjà pu apprécier à quel point corps et voix pouvaient être dépendants tout au long du premier chapitre : l'entraînement physique de Galás, la recherche du langage du corps de Acker et enfin la notion de « voix-corps », rencontrée dans la section précédente attestent autant la dynamique que l'intimité de leur relation. Nous proposons de poursuivre notre réflexion sur cette association en reprenant un

²⁷⁵ Comme nous l'avons déjà noté, ce texte a été présenté par Diamanda Galás lors d'une conférence. L'auteure y lit une collection de textes de natures diverses (poèmes, textes explicatifs sur ses influences, ses recherches, etc.). Sous sa forme écrite, le texte apparaît fragmenté, à l'image des corps que nous allons rencontrer dans ce chapitre. La représentation de la bouche du crocodile, pétrifiée dans un éternel sourire aux dents acérées, peut représenter celle de l'artiste, son arme offensive prête à la morsure et dans laquelle s'accumulent des parties de textes comme des restes de proies.

aspect particulier de cette notion et de débiter notre exploration anatomique, afin de pénétrer dans le corps par le cri.

Lorsqu'il retentit, qu'il se crée dans l'espace buccal pour en être immédiatement projeté, c'est le corps tout entier que le cri entraîne avec lui au-delà de toutes règles de contrôle. Il passe le seuil de la bouche, cet organe sensoriel à la fois récepteur et producteur, espace liminal entre dedans et dehors. Dans le cri, cet orifice caverneux est étiré à son maximum et dévoile de nouvelles formes (aussi visuelles que sonores) d'expression en une grimace résonnante. En effet, alors même qu'il retentit, le cri s'inscrit dans le corps en transformant le visage. Tendue à sa limite, celle-ci se déforme dans l'ouverture maximale de la bouche. Nous pouvons ainsi dire que le passage du cri théâtralise la bouche. Il y dramatise de façon extrême la rencontre entre voix et corps, libérant le passage entre intérieur et extérieur. Le cri permet de pénétrer dans le corps par la bouche qui s'impose comme orifice d'origine de la voix et du sujet. Au-delà des fonctions vitales (se nourrir, se désaltérer, respirer), sensorielles et sexuelles, de sa fonction de communication (réception/expression), la bouche apparaît comme un « trou dans la tête²⁷⁶ » ou le corps qui se fait voix, où le sujet s'exprime, dans, comme au-delà du langage. La bouche devient la scène manifeste privilégiée de toutes les expressions, découvre l'ancre à la source de la voix et du sujet. Christophe Migone souligne dans son article « Bouche... boue.. oue : une somaphonie buccale » le rôle de cet espace en envisageant diverses mises en scènes possibles :

[...] lieu où les mots prennent forme autant dans le sens syntaxique qu'en matière corporelle ; lieu et moment où cette cave cavité accueille et héberge des voix claustrophiles : je pense aux bégaiements, aux balbutiements et à toute autre faille dans le système de signification, à tous moments où les mots restent embouchés.

Lieu de la voix avec ou sans langage, la bouche exprime jusqu'au fond des fissures du roc-langage : lorsque la langue trébuche, dans le cri qui s'échappe malgré nous, tout comme dans le silence, qui sait s'approprier le pouvoir du son sans faire de bruit. Cette grimace, sonore ou non, ouvre des profondeurs vers la surface du monde, offre une connaissance par le gouffre de la bouche.

²⁷⁶ *Hole in the Head* (Avatar, 1996) est un CD audio de Christophe Migone. Il s'agit d'une collection de travaux qu'il a menés pour la radio entre 1990 et 1994. Ces enregistrements étaient principalement des performances live pour l'émission « Danger in Paradise » sur la station radiophonique canadienne CKUT. Des extraits du CD faisaient partie de l'exposition « Fear » à la San Francisco Art Commission Gallery en 1999 (Conservatrice: Paula Levine).

Cette dernière, que George Bataille nommait « l'orifice des impulsions physiques profondes » dans *Humanité* (1929, 300) ne cesse d'inquiéter, depuis le trou noir béant des oracles de pierre de l'Antiquité, ou des bouches de « the dragon », « the Beast », de « the false prophets » apocalyptiques cités par Galás, la bouche devient le lieu où le corps donne chair à la voix autant qu'il la dramatise. Nous insistons sur cette dramatisation puisque la grimace permet de mettre en scène la voix que le cri retentisse ou que la voix demeure muette. Le cri reste ainsi pétrifié sur les têtes des gargouilles, ne devenant sonore que lorsqu'elles vomissent les pluies violentes loin de la pierre des bâtiments. Il reste médusé dans le rire grimacier des Gorgones. Dans l'œuvre de Galás, cette représentation du cri par la déformation buccale est manifeste sur la pochette du disque de *Schrei X*. La couleur noire de cette photo, faite de contrastes violents, devient particulièrement inquiétante au niveau de la bouche, creusant un trou dans la tête.

Les choix de Kathy Acker et de Diamanda Galás concernant les représentations de leurs propres bouches, comme nous allons l'observer dans la première section de ce chapitre, trouvent ainsi leur écho dans un vaste inventaire de bouches fourni par l'histoire de l'Art. Ces occurrences engagent à une réflexion sur la place de cette dernière dans le domaine artistique. En effet, la bouche y occupe une place majeure, à travers temps et lieux : du large sourire des statues de Bouddha aux bouches dentées du théâtre Nô japonais, de celles des totems de tribus amérindiennes du nord-ouest, à celles des masques maori, toutes sont fortement expressives et chargées de valeurs symboliques. Or, bien que depuis l'Antiquité gréco-romaine les artistes aient volontiers représenté des bouches closes exprimant l'autorité des figures héroïques ou impériales ou demi-ouvertes, exprimant soit langueur et désir, soit douleur et colère, ni la recherche de formes esthétiques épurées, ni le pouvoir d'expression autoritaire et neutre de la bouche close ne sauraient occulter des représentations plus violemment charnelles, plus évidemment sonores. En effet, les bouches des Satyres et des Faunes, dévoilant leurs dents en un éclat de rire figé, la bouche dentée de la Méduse et de ses sœurs de laquelle dépassent des incisives acérées, comme les masques dramatiques antiques offraient un panorama varié d'expressions humaines moins policées. Plus spécifiquement concernant l'art pictural, la bouche traverse styles et temps, dressant un tableau d'horreurs et atrocités : le ver sortant de la bouche d'un crâne d'Otto Dix²⁷⁷, la bouche engloutissant la voix dans le *Cri* d'Edvard

²⁷⁷ *Crâne, (Schädel)* 1924, (46,4 cm x 34,8 cm). Il s'agit d'un des croquis réalisés pour son portfolio *La Guerre (Der Krieg)* 1929-1932.

Munch, l'abîme de la bouche de Max Beckmann dans son *Auto-portrait*²⁷⁸ la bouche ouverte, les démons dévorants du Moyen-Âge et les multiples représentations démoniaques²⁷⁹ et monstrueuses sur les tableaux comme sur les façades des églises. Le cri jaillit des peintures médiévales de l'Europe chrétienne, de celles des animaux de scènes de chasse, des bouches des villageois lors des fêtes païennes du nord de l'Europe. Ces bouches, trous noirs, sont effroyablement inquiétantes. Dans les œuvres aux bouches animales, humaines, monstrueuses ou démoniaques, des gueules goulues ou vomissantes avalent, recrachent, déchiquettent et mordent à pleines dents dans la nuque des tabous et des peurs. Elle expriment au-delà des mots et de tout contrôle, puisqu'elles sont en mesure de dire hors la voix une humanité déclinée dans ses désirs et ses plaisirs, autant que dans ses peurs que dans ses douleurs les plus intenses, ses émotions les plus violentes.

Le cri peut ainsi se faire entendre dans cette grimace seule, dans cet antre buccal où se cache encore la voix pré-langagière. Le cri dans son silence ne perd rien de son aspect inquiétant, la stimulation visuelle permettant de faire ressentir chez le spectateur le son muet. *Le Cri* illustre parfaitement l'intensité de cet acte lorsqu'il étire la face entière dans sa grimace, entraînant la bouche qui devient un antre laissant apparaître les profondeurs du cri du crâne. Il illustre alors la définition que Georges Bataille donne à la bouche : « l'organe des cris déchirants » (Bataille, 1929, 300), soulignant la présence de la déchirure, que les cris soient sonores ou silencieux. L'orifice buccal devient alors, en tant qu'espace d'oralité, le lieu privilégié de mise en scène de la voix-corps. Jusque dans sa forme figée et muette, le cri parvient à se faire entendre, ou plus exactement, il se fait ressentir. « Hear me with your Eyes²⁸⁰ » ordonnait Geneviève Cadieux en 1989 dans sa série de portraits et de bouches en plans rapprochés. Les photos montrent des visages en tensions, dans l'expression d'émotions extrêmes. Yeux clos, bouches entrouvertes expriment-ils la douleur ou le

²⁷⁸ Un des nombreux autoportraits du peintre allemand. L'œuvre au fusain réalisée en 1901, représente l'artiste la bouche grande ouverte.

²⁷⁹ L'enfer dans les peintures médiévales est représenté par des bouches dentées, des démons ou des monstres qui avalent ou déchiquettent des corps humains. Pour des exemples de ces représentations, voir les documents : Thomas de Saluces, *Le Chevalier errant*, Paris ca. 1403-1404 (BnF, Français 12559, 192) et la figure de Lucifer dévorant les hommes comme illustration par Gustave Doré de *La Divine comédie* de Dante (34). Bien que réalisée en 1860, cette gravure reprend une imagerie médiévale de bouches qui engloutissent. Nous pouvons nous demander quelle est la signification de ces représentations : traduisent-elles une peur ? existent-elles au contraire pour inspirer la peur, pour terroriser les populations ? ou pour représenter cette volonté même d'inspirer la peur ? Le rôle de ces représentations est-il exutoire ? est-ce qu'elles visent au contraire à intimider pour mieux contrôler ? dévoilent-elles des stratégies idéologiques ?

²⁸⁰ Les photos sont reproduites dans l'ouvrage d'Helena Reckitt, *Art and Feminism* (135). L'artiste explore dans ces représentations gigantesques des émotions binaires telles que la peur et l'euphorie, le désir et la répression, la douleur et le plaisir. Par sa représentation silencieuse de l'articulation de ces émotions, Cadieux invite à réfléchir à la fois sur les relations entre corps, émotion et performance et sur les cadres de significations.

plaisir ? Les sons ainsi figés sont-ils des gémissements ou des pleurs ? Le spectateur, pris dans une relation claustrophobe devant ces représentations immenses (249 cm x 310 cm), est face aux multiples interprétations qui restent ouvertes : privé de la dimension sonore, il doit faire face à ces images criantes de sens.

Pour illustrer ce pouvoir, Franz Kafka, dans un court texte de 1917, intitulé « Le Silence des Sirènes » offre sa propre relecture de l'épisode de l'*Odyssée* de Homère. Nous espérons, en mettant les deux versions de cette épreuve d'Ulysse en miroir, illustrer autant dans la forme (appropriation et détournement de textes) que par le contenu (complexité et richesse de l'interaction entre voix et corps), les pratiques artistiques de Galás et Acker. Dans sa version, Kafka présente deux variations majeures par rapport au texte original : tout d'abord, Ulysse traverse l'épreuve les oreilles bouchées, au lieu de rester tout ouïe à l'enchantement des monstres, ensuite, les Sirènes deviennent visibles durant leur chant. Ulysse, assourdi par la cire, est convaincu de sa résistance au chant des Sirènes durant la performance à laquelle il assiste : « [...] il vit d'abord distraitement la courbe de leur cou, leur souffle profond, leurs yeux pleins de larmes, leur bouche entrouverte, mais il crut que tout cela faisait partie des airs qui se perdaient autour de lui ». Or, devant le héros sans audition, les Sirènes se taisent (« quand Ulysse arriva, les puissantes Sirènes cessèrent de chanter »). Cependant, Ulysse reste persuadé qu'il peut lire leur cri dans leur corps. Il le ressent même, ce chant alors qu'il n'entend pas leur silence. Ulysse se laisse aller à la séduction d'un chant qui ne retentit pas en dehors de son imagination. Bien que Kafka envisage alors l'anéantissement possible des monstres (« si elles avaient eu une conscience »), nous pouvons avancer que le succès des Sirènes est total dans la mesure où elles permettent à Ulysse, en projetant ses fantasmes, de sortir de la loi, d'entendre sa propre « voix-corps » et d'accéder au plaisir.

Nous pouvons, grâce à cette interprétation de Kafka, tisser une relation plus complexe entre corps et voix, au-delà du langage, au-delà du son même. En effet, Jean-Michel Vives montre la sensualité de la voix : « [...] la voix résonne dans le corps. Cette résonance qui met le corps en vibration est une des manifestations de jouissance liée à la voix » (*La Voix sur le divan*, 21). Il reprend ici la même idée que Michel Leiris, déjà cité en 1.2, bien que ce dernier parle alors de sa propre voix : « [...] ma voix, [...] que je sens intérieurement plutôt que je ne l'entends ». L'Ulysse de Kafka rajoute une dimension psychologique à cette relation sensuelle entre corps et voix puisqu'il fait l'économie

totale du son. La voix n'existe alors que dans l'esprit d'Ulysse. Son imagination se charge de la faire vibrer dans son corps : en effet, Ulysse spectateur est affecté de façon sensorielle par une hallucination sonore née de son désir. Cette relation du corps et de l'imagination, ce pouvoir de l'image mentale (visuelle ou sonore) sur le physique est, comme nous allons le voir, un champ d'exploration crucial chez Acker et Galás.

Ce court préambule nous a mené de la voix au corps par l'intermédiaire de la bouche. Ce faisant, il nous a permis d'ébaucher les divers thèmes qui vont être traités dans ce chapitre. Il nous informe également sur la forme de ses différentes parties : le corps y sera disséqué, découvert en fragments, en détail d'organes, dans l'épaisseur de ses tissus, à l'image du traitement des textes comme de son traitement dans les textes mêmes. De façon plus précise, nous allons voir comment, au fil de leurs travaux, Kathy Acker et Diamanda Galás puisent dans de riches héritages visuels et sonores pour offrir des représentations sensuelles et non discriminatoires non seulement de la bouche, du visage mais également du corps entier, dans tous ses sens. Tout au long de ce chapitre, nous proposons de suivre les artistes dans leur constitution de ce que l'on pourrait nommer, plus qu'un simple inventaire corporel, un précis d'anatomie sensuel et viscéral. Leurs mises en scènes d'expérimentations corporelles et vocales permettent d'explorer des stratégies de pouvoir (2.3) et de mettre en œuvre des actes politiques (2.5). Nous allons pouvoir observer leurs réflexions et mises en pratiques expérimentales sur leur propre corps (2.1) ainsi que sur les corps dans les œuvres mêmes (2.2) et enfin sur les corps récepteurs, c'est-à-dire ceux des spectateurs et auditeurs (2.4). Ces représentations, si elles dramatisent tout d'abord la performance d'une voix-corps, permettent également de remettre en question les limites conventionnelles imposées, par l'intermédiaire du corps, au sujet (2.3). Ainsi, nous partons à la rencontre des corps de ces voix qui ont peuplé le premier chapitre. Nous allons voir comment les performances de sujets organiques, hyper-sensuels permettent de (*re-*)présenter un art qui s'inscrit résolument dans le corps.

2.1 Diamanda Galás et Kathy Acker, (art) en chair et en os

To be human in flesh and in bone.

Kathy Acker

Sono la carne...

Diamanda Galás

Every Epic begins with a look in the mirror.

Vanessa Place

Dans l'Évangile selon Saint Jean, la présence divine sur terre prend corps dans l'articulation de la parole sacrée, dans sa matérialisation physique, c'est-à-dire son incarnation : « Et la parole a été faite chair » (Jean 1:14). Ce lien complexe entre corps et voix est crucial dans les travaux de Diamanda Galás (« Sono la carne » clame-t-elle dans « Sono L'Antichristo ») comme dans ceux de Kathy Acker qui écrit « l'humanité en chair et en os » (*My Mother*, 246) dans la citation mise en exergue. Cette complexité est inscrite autant dans la voix que dans les représentations qu'offrent les artistes des corps, comme nous allons le voir dans ce chapitre. Si cette relation est largement dramatisée à travers l'intégralité de leur corpus, nous allons tout d'abord nous concentrer sur deux œuvres précises, réalisées par d'autres artistes²⁸¹. Ces œuvres joueront le rôle de point de départ, de première réelle rencontre physique des deux artistes. Dans ces œuvres, Galás et Acker sont présentées « en corps et en voix ». Dans chacune d'elles, les artistes nous invitent à pénétrer dans leurs œuvres en découvrant leur corps petit à petit, morceau par morceau, en débutant par la bouche. Cette découverte fragmentaire répond à un traitement des corps dans les œuvres mêmes et fait écho à des réflexions sur l'identité et les stratégies des artistes. Mais revenons à nos œuvres initiales : il s'agit d'une part d'un extrait de l'introduction du documentaire que Barbara Caspar a réalisé sur Kathy Acker et d'autre part de la vidéo de promotion de *Schrei 27*, le court-métrage issu de la collaboration de Diamanda Galás et Davide Pepe. Nous avons sélectionné ces approches par d'autres artistes des travaux de Galás et de Acker car elles permettent de mettre en scène de façon emphatique l'inscription physique (et vocale) des artistes dans tout leur corpus. Les lectures de

²⁸¹ Cette démarche nous permettra d'aborder la complexité de la relation entre corps et regard en explorant la notion de séduction, de perversité ou de pulsion scopique, qui entraînent l'objectivation notamment du corps des femmes. Pourtant, le regard peut également être associé à la subjectivation. En effet, dévoiler son corps, c'est révéler ou mettre en scène, c'est jouer avec la fascination ou provoquer le rejet. Nous voyons ainsi apparaître des relations dynamiques de pouvoir entre corps et regard à travers l'intervention des artistes (Galás et Acker comme ceux qui les filment ici) mais également celle du public.

Davide Pepe et Barbara Caspar mettent ainsi en relief l'aspect fondamentalement performatif du travail des deux artistes et les stratégies mises en œuvre sur leur propre corps. Une analyse de ces extraits nous permettra de souligner la dynamique entre voix et corps des artistes d'une part, et d'autre part d'observer quel est l'impact de leur présence sur le spectateur. Une approche engagée par le regard d'autres artistes permet de plus de multiplier les corps comme les textes, suivant une pratique d'intertextualité chère à Galás et à Acker.

Dans les scènes d'ouverture de *Who's Afraid of Kathy Acker*, la voix de Kathy Acker retentit (« Can you hear me? ») alors que le spectateur est confronté à un écran blanc, rappelant une page vierge. Le spectateur devient alors le témoin auditif d'un séminaire auquel il n'assiste pas, pendant que des extraits de textes de *Great Expectations* puis de *Blood and Guts in High School* apparaissent sur la page, l'un après l'autre, rouge sur blanc, devant ses yeux. Cette superposition se situe d'emblée en décalage puisque le spectateur est appelé à faire du sens de chacun de ses sens stimulés de façon isolée, dans un montage de situations plurielles. Il se voit transporté dans les entrelacs complexes de l'univers de Acker par la voix de l'artiste et les choix de montage de la cinéaste. Projeté dans ce contexte, le lecteur assiste à une séance de collage en processus. Les textes se superposent par fragments comme le visage de Kathy Acker, dévoilé en gros plan, est lui-même fragmenté. La voix de Acker poursuit : « [...] and if you don't understand or you're getting confused, you know, yell at me. Just raise your voice! » (0'25") et la bouche de l'artiste apparaît, maquillée en rouge vif et grimaçante dans l'expression projetée au ralenti. Elle invite ainsi son auditoire (et indirectement le spectateur du documentaire) à se faire entendre et l'encourage à l'interrompre, c'est-à-dire à ne pas se taire devant l'autorité de sa voix, à faire acte de présence. La caméra s'arrête ensuite sur les yeux puis une oreille de l'artiste avant de revenir à la bouche, découvrant ainsi le visage entier par l'intermédiaire de ses organes sensoriels. La caméra offre enfin un portrait complet de Kathy Acker, le regard droit, fixant l'objectif (et le spectateur). Texte, voix et sujet sont alors représentés simultanément dans une réalité qui, si elle est parcellaire, n'en est pas moins discursive : spectateur, artiste et œuvre sont impliqués dans un face à face, un corps à corps. Cette représentation visuelle de la fragmentation répond à l'expérience du lecteur dans son accès au texte de Kathy Acker, les photos déchirées sur la couverture des ouvrages répondant à la fragmentation du texte même. Le fragment déborde ainsi des limites de l'œuvre, inondant non seulement le contenu et la couverture de l'ouvrage mais également les corps de l'artiste et du lecteur. Pamela B. June révèle ainsi la

portée politique de telles représentations : « The fragmented text emphasized the symbolically fragmented body, and in some cases, the text even *shows* the fragmented body. Hence, the text is used to mirror the states of the female body and to offer a critique of the oppression that generates these fragmentations » [les italiques sont de l'auteure] (2010, 113). Le documentaire de Barbara Caspar représente ces dynamiques de fragmentation tout en entrant elle aussi dans le dialogue.

De façon parallèle, le spectateur du film *Schrei 27* découvre les corps de Diamanda Galás et de Salvatore Bevilacqua, l'autre acteur du court-métrage, par morceaux : les corps y sont détaillés dans une série de plans rapprochés. Cette décomposition, évidente dans le court métrage, apparaît déjà dans le film de promotion : la vidéo débute par un gros plan sur l'œil de Diamanda Galás en performance. Elle joue le rôle d'un patient d'asile psychiatrique subissant une séance de torture. Les mouvements de l'œil sont rapides et témoignent de la douleur infligée. La pupille ne se fixe pas, la victime ne regarde rien. Au contraire, à la limite de l'évanouissement, voire de la mort, son regard semble tenter d'échapper à la souffrance à tout prix. Dans l'affolement, l'œil se révulse. Le film en noir et blanc est monté en une série de plans multiples, présentant des parties de corps aux mouvements saccadés, ce qui cause chez le spectateur un effet de découpage des corps en organes. De plus, il se trouve enfermé par les plans rapprochés et souffre rapidement d'un sentiment de claustrophobie de laquelle il lui est impossible d'échapper : il se trouve derrière la caméra autant que devant l'écran. Voyeur forcé, il ne peut ignorer la violence du supplice dans ses moindres détails. Les effets de lumières rendent parfois les corps (celui de Galás comme celui de Bevilacqua) difficiles à discerner, et le spectateur doit alors s'en remettre à son imagination pour faire sens de ce qu'il voit. Plans réels et plans hallucinés se mêlent, ce qui ajoute à la confusion. Les prises de vues ne laissent au spectateur aucun répit. De plus, la bouche ouverte de l'artiste déformée par les cris rend l'expression de la douleur insoutenable aussi bien pour le regard que pour l'ouïe. La bande son est en décalage avec les images. Les 36 premières secondes de la vidéo sont composées d'un bruit ronronnant, rappelant le son d'une machine sous haute tension sur lequel se greffe un rythme métallique alors qu'alternent des plans montrant le visage de Galás en train de crier et un homme, ligoté et branché à des électrodes se tordant de douleur. Des cris et rires hystériques multiples se superposent dans la deuxième partie de l'extrait mais ils ne correspondent pas non plus aux images de bouches grandes ouvertes. Ces sons de voix ne débutent réellement qu'au moment où des instruments de mesure portent à l'écran la violence des décharges électriques infligées et des

réactions physiques. Nous pourrions en quelque sorte dire qu'ils ne peuvent couvrir le silence des cris de Galás. Le spectateur est alors poussé dans le rôle de l'Ulysse de Kafka : il entend ces cris, qu'ils soient réellement audibles ou non. À l'issue de cette description visuelle découpée en détails, et reconstituée mentalement par le spectateur, ce dernier découvre finalement l'intégralité du visage de l'artiste. L'horreur de la douleur ressentie se voit ainsi donner une identité - et une voix - doublant l'effroi du spectateur, devenu témoin.

Les regards : *Portrait of an Eye*

La présentation des artistes-protagonistes par l'intermédiaire des plans rapprochés sur leurs visages fragmentés joue sur le désir du spectateur d'en voir plus, phénomène que la psychanalyse nomme la pulsion scopique. La couverture de la collection de romans de Acker *Portrait of an Eye* (voir Annexes, 2.2.1, tome 2) joue littéralement avec ce désir. L'homophonie de « eye » et « I » promettant la découverte du sujet, se limite à l'œil de l'écrivaine, invitant, là encore, le spectateur à imaginer le reste. Une étrange fascination se mélange à un voyeurisme irrésistible et suit la découverte progressive du visage. De plus, le spectateur se voit personnellement impliqué dans cette intimité, non seulement parce qu'il a vu, mais également parce qu'il se sait vu. En effet, dans ces deux mises en scène, Kathy Acker, tout autant que Diamanda Galás, crèvent l'écran par leur regard. Ces regards, ou plus justement ces mises en scène des regards, se retrouvent dans leurs œuvres-objets : le regard fixe des artistes est en effet récurrent sur leurs pochettes de disques et couvertures d'ouvrages (voir Annexes, 2.2.1, dans le tome 2). Les artistes se laissent regarder, elles encouragent même un tel regard, mais elles ne quittent pas le spectateur des yeux. De nombreux clichés des artistes sont pris de face, Galás et Acker regardant droit devant elles. En ce qui concerne Kathy Acker, les regards sur les couvertures de *Blood and Guts in High School* et de *In Memoriam to Identity* sont saisissants. Acker adopte la même expression neutre. Elle est légèrement maquillée et fixe son futur lecteur droit dans les yeux. *Empire of the Senseless* rappelle le cliché de *Blood and Guts* (tous deux ressemblent à des photos d'identité déchirées), néanmoins l'aspect flou montre que l'écrivaine ne s'est pas figée dans la pose, mais qu'elle a été photographiée en mouvement. Les mains de Acker sont visibles et sont proches de son visage, l'artiste semble être en train de danser et lance au lecteur un regard soit d'invitation soit de défi. Ces choix éditoriaux de regards caméra sont repris sur *Bodies of Work* mais également sur *Essential Acker* et *Lust for Life*. Ces derniers ouvrages

étant parus après la mort de l'artiste, ils rendent une sorte d'hommage à la stratégie de Acker et attestent de l'efficacité fascinante de ce regard.

La même technique est récurrente sur les pochettes des disques de Diamanda Galás. L'artiste fixe l'auditeur sur six de ses disques : sur *The Divine Punishment and Saint of the Pit* et *Defixiones* où elle apparaît, joues creuses, entièrement drapée dans un voile, le visage perdu dans le noir de la pochette, elle semble incarner la mort ; appuyée sur son poing tatoué (« we're all HIV + ») sur *The Singer* ; cagoulée de cuir noir, ne laissant apparaître que ses yeux sur *Masque of the Red Death* ; assise sur le capot d'une décapotable sur « Do you take this man » ; saisie dans des portraits transformés par des effets sur *Schrei X*, *Vena Cava* et *La Serpenta Cantata* (voir Annexes, 2.2.1 dans le tome 2), et enfin, silhouette noire sur fond rouge sur *Guilty Guilty Guilty*. Elle apparaît également, serrant un micro dans chacun de ses poings gantés, fond de teint blanc et yeux très maquillés, sur son recueil de textes *The Shit of God*. Ce phénomène de regard se retrouve dans les œuvres plastiques de Galás qui représentent souvent des portraits de face de personnages très amaigris, découvrant une multitude de dents. Ces personnages fixent le spectateur et ne manquent pas d'intriguer. Nous citerons notamment l'œil rond et glacial de *One Bad Eye* (voir Annexes, 2.2.4, « œuvres plastiques de Galás », dans le tome 2) dont l'effet sur le spectateur rappelle celui du vieil homme sur le narrateur dans « The Tell-tale Heart ». La description qu'Edgar Allan Poe fait de l'œil et de son pouvoir sur le spectateur correspond tout à fait à l'œuvre de Galás : « I think it was the eye! yes, it was this! One of his eyes resembled that of a vulture—a pale blue eye, with a film over it. Whenever it fell upon me, my blood ran cold » (92). Nous suggérons de plus que le titre même du tableau est d'autant plus inquiétant s'il est mis en parallèle avec celui de Acker « Portrait of an Eye ». En effet, le rapprochement des deux œuvres suggère la déformation de la lecture du titre du tableau en « One Bad "I" » et complète la transformation du personnage : « The Evil eye » (93) de la nouvelle de Poe devient ainsi « Evil I », transmettant l'obsession malade du narrateur de Poe au spectateur. Les mises en scène sont toutes fort différentes mais les effets sont identiques : chaque regard prend le spectateur à témoin et recherche plus que sa complicité, il semble ordonner son engagement.

En effet, ce jeu de regard force le spectateur non seulement à regarder « l'œuvre en face », mais à prendre ses responsabilités en tant que sujet-spectateur. Il est directement plongé dans une

interprétation active, débutant par une réflexion sur l'écriture même. Ellen G. Friedman évoque le pouvoir de ce regard alors qu'elle décrit un cliché pris lors du quarante-et-unième anniversaire de Kathy Acker : « Kathy, [...] is looking directly at the camera, flirting with it, managing the image it would produce. Acker's extreme self-consciousness, her attempt to direct the gaze aimed at her is relevant to her writing » (*Kathy Acker and Transnationalism*, xii). Dans le documentaire de Benson, Kathy Acker parle du travail sur les portraits, notamment dans ses sessions avec Robert Mapplethorpe. Elle insiste tout d'abord sur le plaisir que cet exercice lui procure alors, mais également comment il est le reflet (la réalisation visuelle) de son acte d'écriture : « [...] seeing an image being able to fluctuate into another or my identity fluctuate into another identity » (31'12"-31'18"). Elle explique cependant qu'elle n'est arrivée à cet exercice qu'avec un travail appliqué et intense. Un travail ludique, certes, mais elle insiste néanmoins qu'un effort soutenu lui a été nécessaire pour lui permettre de se défaire d'une représentation figée dans laquelle elle s'enfermait :

What I learnt to do with the camera, I learnt to play with it. Once I could pretend I was somebody else then it was ok. As if the pretense of being somebody else allowed me to really not be me (that sounds like a cliché) but at least allowed myself to be photographed so I looked natural. Before that I just used to look so unnatural when someone took a photograph that it was painful to look at the end result (32'05"-32'28").

Le travail de l'artiste sur ces portraits, son jeu sur le regard, sa performance d'identité rejoint l'aspect ludique de ses expérimentations sur la voix et le texte, mais nous souhaitons souligner que par ces techniques, l'auteure joue également à contrôler le lecteur, l'auditeur ou le spectateur. En effet, il est attiré par ce regard hypnotique qui le touche et l'interpelle. L'auteure de la pièce qu'il tient entre ses mains lui fait face, il ne peut l'ignorer. Il y revient, ne peut s'y soustraire. Par ce regard, le spectateur se trouve impliqué dans un échange entre deux sujets. Cependant, nous désirons noter que plus qu'une manipulation du spectateur, ce jeu sur l'image à travers les diverses mises en scène des artistes vise avant tout à l'entraîner dans une réflexion sur l'identité. Les artistes en représentation sur ces clichés sont à la fois sujets en performance et objets de représentation. Leur regard joue un rôle de miroir dans lequel le spectateur est amené à se faire face. Par ce reflet, qui n'est pas lui, il entre dans la mise en scène, ou au moins il en entrevoit l'invitation : « [...] every Epic begins with a look in the mirror » (Place, 2008, 13).

Performance du sujet : dans le miroir et *De l'autre côté du miroir*

Les jeux de miroir se multiplient dans les portraits des artistes, déclinant des identités aux points de vues multiples ou qui se brisent en éclats. Les clichés de Acker imitant des photos d'identité déchirées peuvent également être perçues comme autant de miroirs brisés. Au-delà du processus qui semble projeter le lecteur dans la position de Acker en train de se regarder dans le miroir, les visages coupés et recollés laissent apparaître des fissures, des ruptures dans les lignes du visage. L'identité ne peut être alors représentée que de façon fragmentaire, offrant une représentation sur le corps des identités fluctuantes sur la page. Avital Ronell²⁸² soulignait l'aspect crucial de cette rupture représentée et répétée : « [...] the split that is figured on many of her book covers - the torn photograph, where she is already figured as the morcellated body » (2006, 12). Ces représentations de l'auteure Acker en morceaux font écho à ses jeux polysémiques « I / eye », « night / knight » notamment présents dans *Don Quixote*. Ces jeux présentent un reflet sonore parfait alors que visuellement les mots de part et d'autre du signe de ponctuation ne correspondent pas. Le reflet éclate ainsi en une multitude de fragments qui ne sont pas sans rappeler également les césures pratiquées sur J/E M/ON, M/OI par Monique Wittig²⁸³ dans *Le Corps lesbien*. Dans les fragments épars de ces mots brisés, Wittig marque simultanément l'aliénation et le refus d'aliénation, l'explosion du sujet qui se révèle en facettes. Elle symbolise, par ce signe de ponctuation tranchant le mot en deux, la mutilation des femmes dans le langage et le symbolisme masculin. Pour Wittig, le « je » générique ne peut entrer dans le langage qui lui est étranger que par effraction, rappelant les techniques de piratage de Acker désirant s'affranchir d'un langage masculin (voir 2.3).

Lorsqu'elle s'approprie les jeux de miroir, Diamanda Galás choisit, quant à elle, de jouer sur les reflets. Sur la couverture de *The Shit of God*, la photo de l'artiste apparaît ainsi doublée, de part et d'autre du titre. Ce dédoublement de son visage (et de quatre microphones) est assez troublant puisqu'on ne peut distinguer le vrai visage de son reflet (à moins que le cliché ne représente

²⁸² Avital Ronell (1952-) philosophe et critique littéraire américaine d'origine tchèque. Sa pensée traduit un travail approfondi sur les œuvres de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Emmanuel Levinas, Maurice Blanchot, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy et Jacques Derrida. Ses méthodes de déconstruction post-structuraliste sont proches dans leurs thématiques des travaux de Kathy Acker.

²⁸³ Dans *Le corps lesbien*, comme dans *Guérillères* ou encore *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Monique Wittig met en place ce qu'elle nomme son « chantier littéraire ». L'auteure y expérimente sur le langage afin de proposer des façons de penser le monde au-delà d'une classification sexuée et hiérarchique. Cette approche expérimentale qui cherche avant tout à déloger le masculin comme représentant unique normatif de l'humain rappelle celle de Acker.

simultanément Galás et son double ?). Ce phénomène fournit un écho visuel aux travaux de multiplication des voix en quadriphonie de Galás, et permet d'illustrer tout particulièrement la représentation de la schizophrénie dans le morceau « Wild Women with Steak Knives », premier texte figurant dans le recueil (*The Shit of God*, 4). Ce phénomène de multiplication du visage apparaît également sur la page d'introduction du site officiel de l'artiste. À travers quatre écrans qui se fondent les uns dans les autres pour aboutir à la représentation finale (le visage de Galás, vu de face, entouré de quatre têtes de loups montrant les crocs), le visage de Galás est reproduit, sous différents angles. Deux clichés identiques du profil de l'artiste sont tout d'abord face à face, jetant un regard oblique vers le spectateur. Cet écran suggérant qu'un miroir se trouve entre les deux semble confirmé lorsque cette représentation est portée au carré : deux versions identiques de ces profils se matérialisent, plus proches du spectateur. Cependant, l'écran suivant fait voler ce miroir imaginaire en éclats quand le visage de l'artiste apparaît, de face cette fois-ci. Le spectateur comprend que ce qu'il a pris pour des visages n'étaient en fait que des reflets, qui précédaient le véritable portrait. L'écran final procède à une sorte de traversée du, ou des miroirs : devant la transformation soudaine des vues de profil de Galás en têtes de loups, le spectateur se retrouve, à la manière d'Alice, de l'autre côté du miroir. Ce dernier élément complexifie le rôle du spectateur puisque dans cet espace entre réel et fantastique, où se mêlent l'humain et l'animal, il se trouve face à l'artiste, à l'œuvre mais également à son propre sujet en performance. Ces jeux de miroirs, entre illusions et métamorphoses, invitent le spectateur à abandonner les repères entre réel et fiction, entre présentation et représentation, pour s'engager, de tout son corps dans l'aventure. Le spectateur est impliqué dans la performance et se voit en quelque sorte contraint à « recoller les morceaux » pour accéder au sens. En effet, dans ces deux documents visuels, l'accès individuel au visage est fragmentaire : le spectateur n'a accès qu'à une vue partielle, rappelant les limites imposées par les miroirs dans lesquelles les visages n'apparaissent jamais intégralement et toujours de face, à moins de se livrer à des jeux complexes de reflets, comme le souligne Michel Leiris dans la première citation mise en exergue pour introduire le chapitre sur la voix (voir point 1.2, 101).

Mais Acker et Galás poussent plus loin leur réflexion sur l'identité, ou plus précisément sur la démystification de l'identité. Leur espace d'expérimentation devient alors la face toute entière. Si le visage est l'espace privilégié de l'expression du sujet et celui de sa relation sensuelle au monde, il est également celui de la relation à l'autre. Il permet la connaissance de soi par soi mais également

par l'autre : apparaître au monde permet de s'apparaître à soi. En d'autres termes, le visage est un élément clé dans la définition de l'identité : de la connaissance comme de la reconnaissance²⁸⁴. En effet, grâce à son propre regard mais surtout par l'intermédiaire du regard de l'autre, le sujet peut se reconnaître lui-même et se construire. De façon complémentaire, connaissance et reconnaissance soulignent le rôle du visage dans la construction de l'identité en ce qu'il est le lieu non seulement de son expression, mais également de sa représentation. Or, en maintenant le sujet en performance, en multipliant les mises en scène, dramatisées par les effets de miroir, les artistes poussent à un questionnement autant sur la (re)connaissance que sur la (re)présentation du sujet. Par les performances continues devant des galeries de miroirs, l'aspect figé, définitif de ces représentations est mis à mal. Comme les expérimentations sur les voix décrites tout au long du premier chapitre suggéraient déjà une remise en question de l'identité figée à travers les défis lancés à l'autorité des voix, nous allons voir comment les expérimentations auxquelles se livrent Galás et Acker sur le corps embrassent le même dessein.

Corps-scène : art sur, dans et à travers la peau

Galás et Acker utilisent leur propre corps comme espace privilégié pour se mettre en scène. Photos, couvertures de leurs travaux ou performances théâtralises une multitude de sujets. Elles y créent leur propre mythologie, y exhibent les différents rôles qu'elles écrivent. Elles inscrivent leur art dans leur propre chair, et ce littéralement : Galás a fait tatouer « We're All HIV + » sur son poing, Acker montrait volontiers ses tatouages sur les couvertures de ses livres (*Don Quixote*, *In Memoriam to Identity*, *Literal Madness*) et elle a dédié *Empire of the Senseless* à son tatoueur et a inséré dans le roman des dessins rappelant des motifs de tatouages (2, 88, 174, 221 et 229). De plus, plusieurs clichés montrent Acker exhibant fièrement ses tatouages comme les nombreux

²⁸⁴ Le visage, parce qu'il permet la reconnaissance et l'interaction avec l'Autre, joue un rôle privilégié dans la construction de l'identité. Les réflexions que Otto Dix a engagées à travers ses représentations des visages mutilés des « Gueules Cassées » de la Grande Guerre montrent à quel point la non-reconnaissance a des effets désastreux. Dans son article paru dans *Histoires du Corps 3*, Audoin-Rouzeau rappelle que : « le handicap facial entravait non seulement plusieurs fonctions essentielles du visage, mais la défiguration détruisait en outre les mécanismes d'interaction avec autrui et forçait à la difficile, voire impossible reconstruction d'une identité nouvelle » (310). Les visages grimaçants de Acker et Galás comme l'utilisation du maquillage ou des effets photographiques de Galás permettent de mettre en scène le rôle identitaire attribué au visage.

piercings de ses oreilles²⁸⁵ (voir Annexes, 2.2.2. dans le tome 2). Les corps décorés, modifiés ou meurtris deviennent autant supports qu'espaces d'expérimentation²⁸⁶. Lorsque Diamanda Galás aborde le thème des modifications corporelles dans le cadre d'une interview avec Louise Brown, elle ajoute à ces modifications une dimension supplémentaire. En effet, celles-ci ne sont plus seulement la marque de décorations, ni d'une musculature développée par l'entraînement pour assurer à l'artiste flexibilité et résistance, mais elles sont de réelles déformations, causées par une vie dédiée à son art. Diamanda Galás décrit ses mains : « My hands are all fucked up from hard piano. My hands are like the geography of a piano player ». Notons qu'elle ne parle pas de marques laissées par le temps, son histoire, mais de géographie, et donc d'espaces. Les marques dans ses phalanges, ses paumes, ses poings sont autant de phénomènes géologiques, autant de voyages. Ses œuvres semblent littéralement s'inscrire dans sa chair.

Dans le documentaire de Benson, Acker revient sur sa conception de l'haltérophilie pour mettre en relation le travail expérimental qu'elle effectue sur son corps avec celui qui a lieu sur la page. Pour elle, il s'agit d'un moyen de sculpter non seulement son corps, de modifier son image, mais également, d'altérer sa propre identité. Elle aborde également les limites conventionnelles imposées au corps féminin qu'elle remet systématiquement en question (ses propos sont à remettre dans le contexte du début des années quatre-vingt, lorsque le bodybuilding était presque exclusivement masculin²⁸⁷). L'apparence physique taillée par Acker reflète son idéologie radicale. Elle est le

²⁸⁵ Rappelons ici que si ces modifications corporelles sont courantes et répandues à l'heure actuelle en Occident, elles étaient encore largement associées aux imageries identitaires de sous-cultures dans les années quatre-vingt : marins, prisonniers, rockers, punks, etc., des groupes fortement ancrés dans la classe ouvrière. *Modern Primitives*, le recueil d'interviews et d'essais publié par Vale et Juno, paru en 1989 offre une documentation ainsi qu'une réflexion complète sur les pratiques de modifications corporelles. Mêlant pratiques traditionnelles et pratiques contemporaines (notamment en art corporel), l'ouvrage est à présent encore considéré comme un document de référence sur le sujet.

²⁸⁶ Bien que les modifications corporelles de Acker et Galás soient moins impressionnantes, elles peuvent être rapprochées de performances de fakirs ou d'artistes s'ouvrant ou perçant leur peau : Stelarc (1946-) « Sitting/swaying : Event for Rock Suspension », (1980), Gina Plane (1938-1990) « L'escalade » (1971), Ron Athey (1961-), « Martyrs and Saints » (1993), Bob Flanagan (1952-1996). Dans leurs œuvres, ces artistes montrent les souffrances que le corps est amené à endurer, la maltraitance qu'il subit. Le corps devient alors politique. Il traite autant de révolte et de résistance (en affichant la fierté du corps marginalisé) que de répression politique et d'oppression. Cette mise en scène du politique dans la chair des artistes passe par une exploration expérimentale de la douleur au-delà des tabous liés au masochisme. Pourtant, par les souffrances infligées au corps, ces artistes font également une expérience personnelle/spirituelle de leur enveloppe, de leur corps poussé dans des situations extrêmes : ils se mettent à l'épreuve sur scène.

²⁸⁷ Notons toutefois l'influence de Lisa Lyon (1953-), *bodybuildeuse* et top-modèle américaine de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt. Elle est considérée comme l'une des pionnières du *bodybuilding* féminin et a milité pour que ce sport soit élevé au rang d'art. Elle devient, au même titre que Patti Smith (autre artiste qui étire les limites des normes de féminité en jouant à brouiller les codes, en ayant notamment recours à l'androgynie), la muse de Robert Mapplethorpe qui lui consacre un ouvrage entier en 1983, intitulé *Lady: Lisa Lyon*. Le photographe s'est intéressé à ce modelage des corps et des apparences qui défie les conceptions traditionnelles. Par conséquent, ses choix de modèles se sont orientés particulièrement vers les individus qui rendent les limites entre masculin et féminin confuses et qui lui ont permis d'explorer l'androgynie.

résultat d'un acte réfléchi, d'une intention et d'un travail. Chris Kraus indique en effet dans *Spike Art Magazine* : « As she entered middle age [...] citing the Japanese writer Yukio Mishima as an influence, she dedicated herself to weight training, tattooing, and body modification » (2014). Acker, si elle s'impose une discipline stricte, n'impose en revanche aucune limite à l'expérimentation. Elle ne présente pas non plus sa démarche comme la seule, ni même la bonne, comme un exemple à suivre pour les femmes désireuses de s'émanciper des représentations associées à leurs corps, mais comme une ouverture vers d'autres possibilités, comme un moyen de stimuler l'imaginaire. Pour Acker, cette activité de musculation, de transformation de son corps, représente dans le corps ce qu'elle effectue dans l'écriture, une prise de pouvoir :

[...] it's about changing your body the way you want, it's the physical form, or the physical mirror of what I do in my writing which is about women deciding how they want to be, enlarging the range of possibilities again [...] simply deciding how you want to look, choosing your own appearance in the world (26'48"-27'05").

Peter Wollen scelle le lien entre corps physique et corps textuel lorsqu'il indique, au sujet de Kathy Acker : « [...] tattooing – “rites of passage”, as she called them, ways of mastering emotional pain through bodily pain, ways of textualising the body itself » (« The Death (and life) of the Author »). L'art de Galás et de Acker inscrit sur leur peau fait partie de décorations moins profondément radicales que celles des rituels (le branding, la scarification, l'utilisation d'objets modifiant la forme du corps tels que les implants), mais tout aussi efficaces, dans l'invention de soi (auto-représentation) et la dramatisation des sujets : les coupes de cheveux teints, rasés et ornés de stries, l'incisive en or de Acker, le maquillage soutenu de Galás, sont autant de masques brandis contre une conception du sujet fixe, rationnelle et prévisible. Galás joue également avec les effets photographiques (négatifs, photos thermiques), qui modifient son visage radicalement (*Schrei X* et *Vena Cava*). Si l'artiste est toujours reconnaissable, ses traits humains sont transformés au-delà de l'étrange pour créer des portraits surréels (voir Annexes, 2.2.1 dans le tome 2). De plus, Galás n'hésite pas à faire tomber les masques pour dévoiler le corps jusque sous la peau et exhiber la réalité de la chair. Par exemple, en publiant les clichés de son larynx dans le livret de *Schrei X*. Ces photos sont extraites du film de ses cordes vocales en action que le docteur Neville Carmical a réalisé. Le dessein du docteur était d'observer les organes vocaux de Galás en train de produire ces

sons extrêmes²⁸⁸. Si elle ne procède pas aux mêmes interventions que ORLAN²⁸⁹, qui soumet son corps à des interventions chirurgicales lors de ses performances, Galás, dans l'intérêt qu'elle montre de révéler ses organes internes durant la performance, rejoint en certains points les théories de l'Art Charnel élaboré par ORLAN. En effet, ORLAN explique dans son *Manifeste de l'Art Charnel*²⁹⁰ : « Désormais je peux voir mon propre corps ouvert [...] Je peux me voir jusqu'au fond des entrailles, nouveau stade du miroir. [...] son dessin splendide n'a rien à voir avec les mièvreries symboliques habituellement dessinées pour le représenter ». Cette mise au jour de l'aventure intérieure est déjà contenue dans le nom même du laboratoire (ou plus justement encore du « poste opératoire ») de projets expérimentaux de Diamanda Galás : « Intravenel Sound Operations ». Là encore, à la représentation est préférée la présentation de l'invisible, de ce qui se passe sous la peau, dans les profondeurs du corps. En publiant ces clichés sur le livret du disque *Vena Cava*, l'artiste invite le spectateur à considérer le corps au-delà de son enveloppe, dévoilant le corps en performance envisagé sous tous ses angles ou littéralement « sous toutes ses coutures ».

Les œuvres de Galás et de Acker, dans leurs formes objets, sont caractérisées par l'omniprésence des auteures. Comme nous l'avons vu, elles posent sur la majorité des couvertures de romans et pochettes de disques, se réinventant des personnages pour chacune d'entre elles. Ces représentations ne fournissent pas uniquement des indications sur l'apparence physique des artistes, elles constituent plutôt des véritables mises en scène. Ces dramatisations sont chargées de sens profond dépassant la simple déclinaison d'identités/incarnations de personnages. Le corps en scène provoque et séduit simultanément. Il joue avec le regard du spectateur. Dans la chronique épistolaire de *I'm Very Into You* (l'échange de mails entre Cari Luna et Jeff Jackson, les auteurs de

²⁸⁸ Elle décrit le phénomène notamment de pluriphonie en détails à Ginevra Bria : « Le corde vocali si incontrano, vibrando in tre differenti aree, quando suono, ad esempio, tre note. Incominciando dal suono del bel canto fino a risalire. L'opposto rispetto a tradizioni come quella tibetana e mongola-tuvana ». (« Les cordes vocales se rencontrent, elles vibrent dans trois zones différentes, lorsque je joue, par exemple, trois notes. En commençant par le son du *bel canto*, pour ensuite remonter. C'est le contraire, par rapport à [ce que font] des traditions comme la tibétaine et la mongole-tuvana », nous remercions ici Paola Artero pour sa traduction).

²⁸⁹ ORLAN (1947-) est une artiste de performance, photographe et plasticienne. Son travail s'oriente dès les années soixante vers l'art corporel à travers lequel elle interroge le statut du corps, notamment celui des femmes, en histoire de l'art mais également plus largement dans la société contemporaine. Elle montre que le corps est le théâtre de pouvoirs à l'œuvre (politiques, religieux, sociaux).

²⁹⁰ Suite à la rédaction du *Manifeste de l'Art Charnel*, ORLAN débute une série de performances (« La Ré-Incarnation de Sainte-ORLAN » ou « Images, Nouvelles Images ») durant lesquelles elle lit des textes alors qu'elle subit des opérations de chirurgie esthétique. Ces « opérations-chirurgicales performances », telles qu'elle les décrit elle-même dans sa biographie officielle, modifient les traits de son visage, offrant une réflexion non seulement sur l'identité attribuée au visage, mais également sur les standards de beauté.

la chronique, reflète la correspondance entre Acker et Wark), Jeff Jackson insiste sur la présence constante de l'auteure, ressentie par le lecteur :

Acker included self-portraits on the covers of her Grove Press paperbacks and presented novels with titles like *Kathy Goes to Haiti* and *My Mother: A Demonology*. Her narrators sometimes share her name and she plays with conventions of autobiography. Even when she's reacting to famous texts like *Great Expectations* or inhabiting historical figures like Passolini [sic], I can feel her presence reworking these material [sic] to her own ends.

Sur chacune de leurs œuvres, les auteures sont présentes. Elles se mettent en scène, au même titre que leurs personnages, se traitant comme leurs personnages. Ainsi, sur la première de couverture de *Don Quixote*, Acker exhibe ses tatouages et son dos *body-buildé*, jetant nonchalamment un regard en arrière. Galás, quant à elle, est couverte de sang sur *Plague Mass*. Ses cheveux crépés et ses yeux révulsés suggèrent qu'elle est prise d'une folie démoniaque. Sur *Defixiones*, elle devient la représentation de femmes endeuillées (ou de la mort même). Enfin, le sourcil relevé, les cheveux tirés en arrière, dans des tons noir sur rouge, elle incarne le Diable sur *Litanies*. Les artistes s'inventent sur chaque portrait, s'y métamorphosent. Jackson souligne l'importance de cette stratégie dans l'art de Acker, mais sa citation pourrait aussi bien s'appliquer aux travaux de Galás : « Acker wasn't interested in undigested self-exposure [...]. Her persona in her novels [...] isn't real or authentic—it's a mask. For me, there's something extremely theatrical about her prose; it feels like she's performing on the page » (« *I'm Very Into You: An Epistolary Review* »). Les artistes, en jouant ainsi avec les identités, créent leur propre personnage performatif, inventent leur propre mythologie. Acker, comme Galás, à travers leurs performances, sèment le trouble. Leurs mutations peuvent surprendre, leurs sujets choquer, mais leur pouvoir de fascination est immense. Les corps en mutation peuvent aller jusqu'à la métamorphose : elles deviennent des insectes. Galás a intitulé l'une de ses performances *Insekta*²⁹¹ dans laquelle elle semble effectivement s'être métamorphosée en insecte ; nous retrouvons des araignées dans *Fieberspital*, une mygale dans « *Medea Tarantula* ». Notons également que l'un des noms de plume de Kathy Acker était « *The Black Tarantula* ». Ce choix d'animaux inspirant la répulsion permet autant aux artistes d'offrir une performance de l'expérience du rejet que d'explorer l'impact des phénomènes de mutation et d'hybridation. Ces

²⁹¹ *Insekta* est une performance présentée pour la première fois en 1993 au festival *Serious Fun* organisé au Lincoln Center à New York. L'habit de scène de l'artiste est décrit par E. Rothstein dans sa chronique du spectacle : « [...] her outfit included a black leather bra with silver snaps and odd paraphernalia ». Ce costume semble ainsi se fondre dans le corps de l'artiste, mêlant chair et cuir. Cet effet est amplifié par le fait que les cheveux de l'artiste sont tirés en arrière et qu'elle est équipée de micros qui dépassent autour de sa tête : Galás semble être munie d'une carapace surplombée d'antennes. Son corps rappelle celui d'un insecte.

récits identitaires changeants débordent alors des limites des espèces et incluent métamorphoses et difformités.

Les corps de Galás et Acker inspirent également d'autres artistes qui, par leurs photos, entraînent les corps en performance dans un jeu de reflets et de miroir entre le regard de l'artiste et l'œil du photographe (jeu dont le spectateur est le témoin). Allen Ginsberg a photographié Acker en 1985 (la photographie est reprise sur la pochette de *Redoing Childhood*²⁹²), alors qu'ils avaient tous deux été conviés à faire des lectures de leurs travaux. Adossée à un miroir, la photographie offre ainsi à voir deux angles de l'artiste simultanément puisqu'elle est à la fois de face et de profil. Robert Mapplethorpe (voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2) la fait poser en 1983, les seins nus (ils sont couverts par les bras de Acker), le visage dissimulé derrière ses mains dans une photographie intitulée simplement « Kathy Acker ». Acker cache son identité autant que sa nudité dans ce qui semble être un jeu enfantin. Les mains de l'écrivaine protègent son regard alors qu'elles bloquent simultanément le regard du spectateur. Nous suggérons que les mains remplissent ainsi le rôle de visage dans ce cliché, entraînant chez le spectateur une pulsion scopique : il est animé par le désir de voir l'artiste continuer son strip-tease pour dévoiler son identité. Del LaGrace Volcano choisit pour « TWIRL » [les lettres majuscules sont de l'artiste] en 1997 une pose si radicalement contraire (voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2) qu'elle semble donner la réplique à la photo de Robert Mapplethorpe. Les mains de l'écrivaine sont cette fois-ci dissimulées, perdues dans ses manches alors que son torse nu scarifié (elle vient de subir une double mastectomie) est exhibé. Acker fixe l'objectif d'un regard droit. Acker sans seins présente la réalité de la maladie comme un autre personnage, une autre mise en scène, une autre vérité de son corps (nous offrirons un commentaire plus précis de cette photographie dans la section consacrée à l'intermédialité).

Parmi les artistes ayant réalisé des clichés de Diamanda Galás, la plus connue est sûrement la photographe Annie Leibovitz. Ses trois versions de Galás sur la croix (en noir en blanc, couverte de sang, ou devant un feu infernal) ont été prises en 1992 (voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2),

²⁹² La photo est utilisée seule pour la pochette de *Redoing Childhood* (voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2 mais le document original se compose également d'une note d'Allen Ginsberg qui permet de mieux contextualiser l'événement : « Kathy Acker in Green Room, Detroit Institute of the Arts, one night February 1985 we read together with Diane Di Prima - she writes violent sexual feminist narratives, parody of imaginative love-torture novels, lives in London, first published chapters of books as pamphlets I found in the mail from Lower East Side New York ». Le texte de Ginsberg, écrit dans un style quasi télégraphique dans son énumération d'informations, répond à l'impression de projection fragmentaire que procurent les différents angles de la photographie.

quelques années après la performance de *Plague Mass*. Les photos de Annie Leibovitz font écho à « Sono L'Antichristo » (nous reviendrons sur ce point dans la deuxième partie de ce travail, lorsque nous aborderons l'intermédialité). Allan Amato²⁹³ joue, quant à lui, sur le côté mystique de l'imagerie de Galás. Généralement intéressé par des sujets fantastiques et des représentations sombres, le photographe saisit la dimension obscure et inquiétante de l'artiste (dimension avec laquelle elle joue elle-même) pour la transformer en personnage maléfique, rallongeant les doigts de sa main gauche en griffes surdimensionnées, ce qui lui donne des allures de Nosferatu (voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2). Galás, qui semble avoir été photographiée dans un mystérieux mouvement proche d'une chorégraphie sacrée, incarne alors autant les démons²⁹⁴ et vampires que les sorcières²⁹⁵, furies²⁹⁶, harpies et autres monstres féminins auxquels l'artiste est fréquemment comparée. L'enregistrement de la performance de *Saint of the Pit* dans laquelle elle apparaît les cheveux hirsutes, auxquels les toiles d'araignées qui couvrent les murs se sont accrochées, semblent confirmer de telles comparaisons. Au début de cette performance, Galás, vêtue d'une longue robe sombre, se distingue à peine, tout d'abord au milieu des fumigènes. Elle évolue dans un couloir balisé de bougies alors qu'un enregistrement de sa voix est joué. Puis, dans un geste dramatique, elle approche deux micros de sa bouche et débute son chant. Elle pourrait représenter la Pythie de Delphes, en état de transe, perdue au milieu des exhalaisons prophétiques d'Apollon. Lorsque le mouvement arrière de la caméra révèle le lieu de performance, le spectateur réalise que Galás joue depuis le balcon d'une salle de théâtre, alors que le public est debout dans l'orchestre. Des lustres constitués d'ossements pendent du plafond, ajoutant une touche macabre au tableau. Entre 2'18" et 2'23", un plan rapproché du visage de Galás la montre, la bouche grande ouverte, les yeux écarquillés et la chevelure en bataille. Cette séquence lui confèrent des allures de Méduse, la tête

²⁹³ Photographe et réalisateur de documentaires résidant à Los Angeles. Il a photographié de nombreux artistes tels que le groupe Ministry, Amanda Palmer, Neil Gaiman, Terry Gilliam, etc. (Voir les portraits de son portfolio, disponible en ligne : <<http://allanamato.com/portfolio/>>, consulté le 12 août 2014).

²⁹⁴ Kimberly J Bright souligne que depuis *The Litanies of Satan*, Galás est souvent associée à des créatures malveillantes : « The early *Litanies of Satan* usually prompts a litany of malevolent adjectives (devil woman, witch, demonic, etc.) when describing her » (interview pour *Trebuchet Magazine*).

²⁹⁵ Dans l'un de ses articles en ligne, Diamanda Galás présente les artistes comme ayant des pouvoirs magiques ou surnaturels. Elle les compare à des sorcières autant qu'à des vampires : « A great performer is a vampire. We have trained to be thus. We have trained to enter the Pantheon [...] The witch's focus is upon the production of a new turn of phrase, a new twist of the song, a new fight, the immolation of a lie if it takes the creation of a masterpiece to do it » (« The Greek Vampire: A Threat to the Enemies of Artists »).

²⁹⁶ Edward Rothstein, dans sa chronique d'*Insekta* associe Galás aux *Érinyes*, ces divinités archaïques persécutrices qui sont décrites comme hideuses et assoiffées de vengeance, inscrivant ainsi l'artiste dans un registre menaçant qui dépasse la performance qu'il propose d'analyser : « She had previously appeared covered with stage-blood, bare-breasted and screaming like a Fury ».

ainsi tranchée par l'angle de la caméra. Pour Robert Knoke²⁹⁷, le lien entre Diamanda Galás et la Gorgone est manifeste. En effet, il mettait cette relation en scène dès 1992 (DIAMANDA Galás/MEDUSA. Voir Annexes, 2.2.3 dans le tome 2). Sur cette série de photographies, Galás pose torse nu, les cheveux tirés en arrière. Elle est couverte d'une peinture gris foncé qui donnent à sa peau les reflets luisants et sombres des statues de plomb. Là encore, l'artiste fixe l'objectif. Son regard semble avoir un effet aussi pétrifiant que celui de la Méduse puisque le spectateur doit fixer la photo longtemps pour essayer de discerner si les yeux sont bien ouverts. La position de l'artiste, au-delà de son apparence, le pousse à s'interroger et l'implique dans la photographie : est-ce que le bras de Galás tendu vers lui l'invite, le repousse, tente de l'atteindre ou le montre du doigt ? La photo revêt ainsi un effet quasi ensorcelant. De la même façon, la mise en scène de « The Litanies of Satan », sur la vidéo *Judgement Day* (de 0'15" à 14'27") joue sur cette même imagerie associée à l'artiste : Galás est transformée en personnage démoniaque dès le début de la vidéo puisqu'elle apparaît au milieu des flammes. La caméra fait un zoom sur son visage que nous découvrons, regard en coin et sourire aux lèvres. Le décalage entre le ralenti et la bande sonore, accentué par les jeux de lumière monochromes alternant entre violet et vert, puis les effets d'ombres et de lumière, hachés par des stroboscopes, accentuent l'étrangeté de l'utilisation de la voix. Ces éléments concourent à créer un univers visuel et sonore inquiétant pour le spectateur. Ainsi, Galás et Acker jouent non seulement avec le regard qu'elles manipulent ou provoquent par les représentations de leur corps en performance, mais elles se prêtent également au jeu du regard des autres, développant ainsi sens et performance dans une infinité de reflets, n'hésitant pas à changer de peau.

Le corps-arme

Les corps des artistes sont montrés dans différentes déclinaisons de leur *persona*. Plus qu'un support pour leurs travaux, ces masques font partie intégrante de leur art : à la fois outil de performance et lieu de mise en scène. Les artistes jouent ainsi sur les conventions de représentation du corps, notamment celles imposées au corps féminin, et dérangent les critères de beauté. Acker, par son style, sa coiffure ainsi que par les poses qu'elle prend sur sa moto, s'approprie une imagerie

²⁹⁷ Artiste allemand alliant la performance, les collages de photographies, installations vidéo et dessins. Depuis 2005, il travaille sur un projet intitulé *The Portrait Series* dans lequel il présente des portraits en noir et blanc d'artistes (Gilbert & George), d'écrivains (Bret Easton Ellis), de musiciens (Debbie Harry, The Kill, Michael Stipe, Gossip, Patti Smith, Diamanda Galás), d'acteurs (Leo Fitzpatrick) et icônes de la mode (Gareth Pugh) qui ont un impact sur la culture contemporaine. Diamanda Galás a incorporé les portraits qu'il a réalisés d'elle à son propre travail, notamment la série DIAMANDA Galás / MEDUSA, datée de 1992 puis reprise en 2012.

généralement associée à la masculinité. Par son apparence androgyne, renforcée par les photos de Del LaGrace Volcano (voir 2.2.3, Annexes du Tome 2), Acker remet en question les définitions du corps en termes de genres et les attentes sociétales qu'elles entraînent. Les cicatrices deviennent décorations, au même titre que les autres modifications corporelles : son torse nu dévoile à la fois la maladie (habituellement dissimulée) et la marque du corps meurtri, son regard de défi ramène à une réduction commune non seulement de la féminité aux seins mais également d'une identité forcément ancrée dans un genre. Leurs jeux sur les conventions de genres auxquels elles se livrent entrent dans le cadre de leurs expérimentations sur la représentation et participent à l'explosion de la notion d'une identité comme fixe et unitaire. Parce qu'elles dérangent et bousculent les clichés et jouent avec les apparences, ces artistes ne passent pas inaperçues, comme le note Laure Limongi :

Kathy Acker, ses cheveux rasés, sa voix affirmée, ses piercings, ses tatouages, ses cuirs, sa moto, son corps body-buildé. Kathy, la carapace forgée minutieusement, avec tous les moyens du bord, et ça fonctionne vraiment pas mal, ça effraie dans les chaumières. [...] (102).

Elle a omis de citer l'incisive décorée, mais le portrait qu'elle brosse est assez complet. Comme Laure Limongi le déclare à la suite de sa liste, tous ces détails inspirent la crainte. Lors de son séjour à Moscow, Idaho, où elle a enseigné pendant un semestre, son allure, bien que quelque peu différente, la démarquait également : « Kathy Acker's hair is the color of a carmine red Crayola. She has five hoop earrings hanging from one ear, six from the other, one in her left eyebrow. Walking down the streets of Moscow, she stands out », raconte Nicole Peradotto. Cari Luna confirme le pouvoir de tels accessoires lorsqu'elle avoue sa propre peur dans la chronique de *I'm very Into You* qu'elle a co-écrite avec Jeff Jackson : « I sat in the first row of a reading she gave for Bradford Morrow's fiction class and was, frankly, terrified of her ». En effet, ce florilège d'apparences et de postures est associé à la rébellion, à une prise de pouvoir violente contre le pouvoir établi. En détournant les normes et représentations, notamment esthétiques, les artistes s'attaquent ainsi aux critères et révèlent les limites d'une beauté normée ainsi que la normativité du genre.

Galás, elle aussi, joue sur de telles images. Sur de nombreux clichés, elle apparaît les cheveux tirés en arrière, jouant avec un couteau à cran d'arrêt (photo de Stéphanie Chernikowski, publiée dans *The Shit of God*, 129 ; dans le documentaire *Positive* de Rosa Von Praunheim). Ses tatouages, ses vêtements noirs, les blousons, bottes et pantalons de cuir noir, tous ces attributs participent à la création d'une image rebelle, habituée à la brutalité. Tatouages, cuirs, moto, arme blanche sont

autant de caractéristiques de gangs de rue qui sont associées à la virilité. Rockers, motards, délinquants : différents modèles caractérisés par de tels attributs sont synonymes de violence et d'ultra-masculinité stéréotypée. Ils sont également considérés comme des marginaux radicalement non-conformistes, des têtes brûlées indociles qui génèrent souvent la peur. En travaillant une telle image, Kathy Acker et Diamanda Galás ne revendiquent pas appartenir à quelque gang, mais elles ne s'approprient pas moins le respect que de tels groupes inspirent. Plus qu'une marque culturelle, un style qu'elles se donnent, Acker et Galás cherchent à utiliser des images précises pour s'en approprier le pouvoir. Cette apparence, « forgée » par les artistes dérange les codes de genre associés à la rébellion et constitue une prise de pouvoir. Dans leurs œuvres, bon nombre des personnages qu'elles choisissent de célébrer (pirates, meurtrières, terroristes, membres d'un gang de motards) se caractérisent par leur position antagoniste.

Mais revenons à la citation de Laure Limongi (102), lorsqu'elle décrivait l'efficacité du style de Acker : nous pensons que le choix du terme « carapace » mérite qu'on s'y arrête. Il suggère en effet que l'image peut jouer un rôle protecteur, la carapace étant une enveloppe, un manteau qui peut protéger le corps des chocs. De quels chocs est-il ici question ? De quoi les artistes voudraient-elles se protéger ? De la violence sociale perpétrée contre ces groupes rebelles marginaux auxquels les artistes s'associent ? de celle perpétrée contre les femmes dans ces groupes à la virilité revendiquée, ou plus généralement dans les sociétés occidentales ? Cherchent-elles à camoufler leur vulnérabilité derrière masque et costume de protection ? Pourtant, si nos artistes se forment bien une apparence (qu'elles déclinent au fil des styles qu'elles adoptent), comme le note Laure Limongi, elles n'en utilisent pas moins directement leur corps. Par conséquent, nous insisterons sur la justesse du terme de « carapace » par opposition à celui de « cuirasse » ou « d'armure » par exemple, qui répondent aux mêmes attentes de protection, mais qui font partie d'un équipement militaire et se limitent à la parade ou au champ de bataille. La nécessité de cette carapace suggère au contraire un besoin de défense constante, un débordement du lieu possible des affrontements dans la vie de tous les jours. Lesley Valdes décrivait Diamanda Galás comme une combattante prête à l'assaut : « On stage and in publicity photos, Galás wears the guise of a ferocious warrior woman. Her large green eyes are barely visible through the thick black triangles she charcoals around them; her black hair is pulled back severely or hangs wild, every which way » (5 avril 1991). Le maquillage devient ainsi peinture de guerre employées pour intimider l'ennemi. L'inséparabilité entre art et engagement politique se

voit ainsi réaffirmée sur le champ de bataille qu'est le corps en performance. Si Galás et Acker doivent se protéger, c'est avant tout parce que le corps comme mise en scène est à la fois le lieu de prise de risque et une arme efficace : tout comme la voix, il est l'espace privilégié à la fois d'exposition et de résistance au contrôle.

L'aspect le plus théâtral de cette mise en scène est l'utilisation du maquillage par Diamanda Galás. Toujours fort prononcé, il n'est plus seulement un outil de séduction au sens traditionnel du terme, il peut s'apparenter à des peintures de guerre. D'après le texte de Valdes, il peut même être interprété comme un refus clair et net des critères d'esthétique féminine dominants. Au lieu de souligner les marques sensuelles du visage (lèvres rougies et légèrement gonflées, joues rosies, suggérant l'excitation sexuelle), le maquillage devient un outil de révolte esthétique : le teint est très blanc, les yeux sont toujours très sombres, décorés de lignes complexes, les lèvres souvent couvertes de noir. Le visage de Galás est radicalement transformé, son expression neutre et calme en impose. Elle dégage un pouvoir qui inspire crainte et respect, loin des conventions de représentations convenues de la féminité. Ce n'est plus une proie possible qui doit plaire et attirer, mais un prédateur potentiel. Dans son ouvrage *Evil Sisters, The Threat of Female Sexuality*, Dijkstra Bram trace un historique du péril féminin dont la force primitive sexuelle pourrait être fatal à l'ordre social. Notons que son analyse débute par le portrait de la Vamp, image avec laquelle Diamanda Galás joue volontiers : « kohl-eyes, predatory female seducing respectable men and destroying them with her voracious appetite » (53). Ces décorations rappellent également les appâts des animaux pour attirer un partenaire ou une proie, voire les deux dans les cas de cannibalisme sexuel, phénomène fréquent dans certaines espèces d'insectes comme les araignées. Dans son article, Angsang note l'aspect anti-patriarcal de la performance de Galás : « Galás's appearance and her vocals on stage defy gender norms in terms of feminine "prettiness" and passivity in order to resist the violence of patriarchal constructions of femininity ». Galás, comme Acker, remet ainsi en question les critères d'une féminité passive et inoffensive, mais les deux artistes proposent des stratégies de résistance différentes à cette esthétique (le choix de Angsang d'associer les termes de « prettiness » et de « passivity » nous paraît ici tout à fait crucial), à la violence de ces critères de représentation. Là où Acker joue sur l'androgynie, Galás choisit de subvertir l'idée même de féminité. À une passivité féminine convenue, Galás oppose la performance, à la beauté, elle répond

par la transgression des valeurs qui lui sont associées, par la non-beauté²⁹⁸ (toujours suivant des critères esthétiques conventionnels), ou la laideur suivant la théorie présentée par Angsang. Afin de montrer que la beauté est une construction, Angsang s'appuie sur les remarques de Gertrude Stein dans son essai « Composition as Explanation ». Stein propose de présenter beauté et laideur en termes opposés non plus limités à l'esthétique mais considérés en termes de familier, plaisant, accepté ou au contraire d'énervant, de déstabilisant et de nouveau : « [...] what is familiar and unchallenging "beautiful" and what is "irritating, annoying, stimulating", "ugly" » (cité par Angsang). Les représentations vocales et physiques de Galás ne correspondant volontairement pas aux standards de beauté et l'artiste, suivant l'analyse de Stein, semble effectivement s'enlaidir. Angsang veut démontrer dans son article à quel point le choix de la laideur peut-être une arme efficace contre les limites esthétiques : « I wish to define Galás's use of the "ugly" as transgressive because it doesn't participate in communal constructions, and thus is anti-social » (Angsang). Elle compare les stratégies de chanteuses de punk rock (notamment Courtney Love and L7) à celles de Diamanda Galás pour offrir une description des points de transgression. Si ces comparaisons ne nous paraissent pas toujours justifiées, les éléments qu'elle relève sont tout à fait pertinents en termes de subversion d'un concept limité de féminité :

[...] traditional make-up is meant to hyper-sexualize. Tight or revealing clothing is meant to display the body often connoting availability and vulnerability [...] Galás adorns her face in ways that do not highlight her sexuality but that connote severity, threat, and perhaps even the war paint of tribal societies. [...] Galás also wears tight or revealing clothing. However, the combination of her make-up, expressions, poses, as well as the kinds of props she uses does not present her as being vulnerable or available. Rather, Galás projects power (Angsang).

Galás s'empare ainsi d'outils conventionnels pour les retourner contre cette convention. Le maquillage devient peinture de guerre du sujet prêt à l'attaque. Sa mise en scène est quasi carnavalesque en ce qu'elle procède à un renversement des valeurs associées à la féminité. Pourtant, à la différence du carnaval qui reste un événement temporaire et ne se lance dans une folie passagère exutoire que pour revenir à la norme qui précédait les célébrations, les représentations de Galás semblent procéder à un renversement perpétuel. Aucun retour à un ordre et des valeurs précédentes n'est envisagé, comme si la fête débordait dans la vie quotidienne. Les idéaux féminins

²⁹⁸ Rappelons ici les concepts esthétiques d'anti-esthétique du punk : « We made ugliness beautiful » déclare Malcolm McLaren dans *Punk Rock, An Oral History* (121), alors que Lauraine Leblanc aborde largement les « pouvoirs de la laideurs » dans *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys Subculture*.

de beauté, de passivité, de vulnérabilité et d'objectivation sont dévoilés comme étant des valeurs assurant la subordination des femmes et sont remplacés par un sujet puissant, indocile en performance. La performance de *Plague Mass* pousse cette prise de pouvoir à son paroxysme : couverte de sang et torse nu sur l'autel de la cathédrale, Diamanda Galás incarne à la fois les victimes du SIDA et l'Antéchrist dans une critique acerbe de l'indifférence générale devant le fléau (voir deuxième partie, point 1.1). Ce spectacle n'offre plus un simple renversement des valeurs, l'artiste les balaie d'un geste iconoclaste décisif. Ainsi, contrairement à l'aspect cathartique du rituel de carnaval qui vise à mettre en scène le chaos, à renverser les institutions pour mieux les réaffirmer ensuite (voir 2.2, deuxième partie), Diamanda Galás, en renouvelant sans relâche ses performances, fait perdurer ce monde carnavalesque qui n'est jamais achevé et ne laisse pas d'espace pour un retour à un système hiérarchique.

Cette remise en question des critères de beauté conventionnelle ne se limite pas à la simple décoration du corps, ni à la « pose » puisqu'elle déborde sur le corps en mouvement, sur la performance même. Au début du premier chapitre, nous avons eu l'occasion d'aborder l'importance de l'entraînement physique pour Diamanda Galás qui refusait de voir sa voix limitée par son corps. Nous allons observer à présent l'intensité physique de la performance. L'attrait de la forme théâtrale du *schrei* ne réside pas uniquement dans ses expérimentations vocales ; en effet, en tant que théâtre expressionniste, le but de l'artiste est de produire les plus intenses émotions dramatisées dans la performance. L'obtention du cri extatique de l'artiste exige une exploration des expressions physiques extrêmes, souvent très éloignées des représentations d'un corps maîtrisé (même si la reproduction de ces gestes, comme c'est le cas pour le cri, est totalement maîtrisée et contrôlée dans la performance). Bouches grandes ouvertes, yeux exorbités, gestes dramatiques, tout le corps doit tendre vers l'intensité. Les concerts de Galás, notamment les travaux basés sur l'expérimentation vocale requièrent ainsi non seulement une virtuosité impressionnante mais une résistance physique à toute épreuve afin d'assurer une telle chorégraphie. « Free Among the Dead », un extrait du spectacle *The Divine Punishment*, filmé en 1986, est représentatif de l'utilisation de ces méthodes expressionnistes. Diamanda Galás se tient debout devant des escaliers. Elle est fort maquillée, garde les yeux écarquillés durant toute la performance et elle montre l'audience du doigt. Le chant débute sur des notes soutenues, sombres et lugubres. L'artiste tombe à genoux, se relève en poursuivant sa plainte de douleur accusatrice. Les mots sont parfois soufflés parfois dits dans des inspirations

sonores profondes, rendant la respiration de l'artiste à la fois sonore et expressive. Galás se plie en deux dans un rôle puis se redresse plusieurs fois, répétant le même mouvement en continuant son chant, la voix crachée dans le micro. Le corps est tendu dans une intensité et une dynamique qui reste constante pendant l'intégralité du chant. Les muscles de Diamanda Galás sont visibles, bandés durant la performance, les veines apparentes. Elle est pleinement engagée dans la voix, dont toutes les possibilités sonores semblent explorées. La représentation d'extrêmes et les effets de contrastes violents du spectacle (appuyés par la vidéo en noir et blanc) concourent à provoquer une impression de rituel dramatique. Le corps devient performance de la non-retendue, du sujet hors contrôle, en transe qui inquiète par son débordement. L'intensité dramatique du chant comme celle du mouvement suggère une résistance active physique et sonore. Le corps est ainsi à la fois moyen de défense, lieu de résistance et espace d'offensive.

Hole in the Head : la bouche chez Galás et Acker

Nous débutons ce chapitre sur une évocation de bouches en histoire de l'art ; dans cette section, nous proposons de nous pencher plus particulièrement sur les bouches de Kathy Acker et de Diamanda Galás. En effet, nous pouvons observer que, par les représentations particulières de leur bouche, les artistes procèdent à une remise en question de manière dramatique des critères de beauté. En effet, grimaçant sous la tension du chant, dans l'effort ou pour exprimer le dégoût, nous allons voir que l'espace buccal offre une multitude de possibilités subversives.

Si Acker et Galás posent généralement la bouche fermée sur les couvertures de leurs livres et pochettes de disques, bon nombre de photos de leurs performances dévoilent des bouches grandes ouvertes (voir Annexes, 2.2.2 dans le tome 2), s'étirant dans l'intensité du chant, sous la tension de la performance. Les photos des lectures de Acker ou des chants de Galás montrent des bouches élastiques qui donnent au visage des apparences grotesques. En ouverture du documentaire de Barbara Caspar, comme nous l'avons vu en introduction de cette section, les mouvements de la bouche de Acker filmés au ralenti créent chez les spectateurs une certaine fascination teintée d'inquiétude. Ils ont l'impression d'entendre les mots des extraits de ses romans prononcés alors qu'ils ne le sont pas, qu'ils ne font que défiler en arrière-plan et qu'ils en entendent d'autres : les mots d'une performance qu'ils ne voient pas. La bouche mâche autant les mots qu'elle les articule ;

les lèvres sont retroussées, dans une expression qui pourrait traduire soit la colère soit le dégoût, dévoilant l'incisive en or de Acker. L'auteure montre-t-elle son écœurement devant la société ? devant ses propres mots ? se livre-t-elle à un acte de cannibalisme dévorant ainsi d'autres auteurs à travers leurs textes (suivant ainsi l'exemple du père qu'elle revendique : Hannibal Lecter²⁹⁹) ? Le texte existe immédiatement, dans sa performance, comme s'il était recueilli à l'embouchure, coulant des lèvres de cette bouche muette. Kathy Acker trouve ainsi par la bouche, enfin, le langage provenant directement du corps : « A hole of the body, [...] is the abyss of the mouth. I have found this language, which is why I can write this letter to you, O. You see, Gérard [de Nerval] gave me a language that doesn't lie, for it spurted out of the hole of his body » (*Pussy King*, 20). La lettre « O » offre ainsi plusieurs options d'interprétations : la bouche de Acker, orifice-origine ouverte par l'opération langagière de Gérard de Nerval, identité de son interlocutrice, reflet de Kathy Acker.

La bouche dévore les textes et les recrache. Les textes originaux sont eux-mêmes à l'origine d'autres, mélangés, recomposés. Cette voracité créatrice est particulièrement bien illustrée par l'œuvre de Jake Thomas, *The Scream That Swallowed Kafka*, qui apparaît en première de couverture de *Devouring Institutions* (voir Annexes, 2.2.5 dans le tome 2). Il s'agit d'un montage de deux autres tableaux dans lesquels la bouche tient une place centrale : le *Cri* d'Edvard Munch et *Saturne dévorant un de ses fils* de Francisco de Goya. Les deux pièces montrent des bouches grandes ouvertes et des yeux exorbités devant l'horreur. Leur juxtaposition constitue une mise en scène dans laquelle les œuvres, détournées, se répondent : le personnage de Munch est arraché à son désespoir solitaire original. Il hurle ici devant la scène d'infanticide d'un Saturne monstrueux qui, jailli de l'obscurité de la rivière, s'empresse d'engloutir ce qui reste de son fils. La bouche grande ouverte, il avale le bras après avoir arraché ou avalé la tête. Les bouches, noires, sont soit pleines de chair et de sang, soit forment des trous sans fond. Immenses, elles représentent le son de l'horreur de cette vision de cauchemar dans laquelle sont noyés prédateurs, témoins et victimes, indifféremment. Quelques détails du carnage de Saturne sont repris en gros plan à l'intérieur du livre entre les divers articles disséquant les tactiques, armes et cibles mises en œuvre par Acker. Ces articles déclinent le corps sous tous ses aspects, dans toutes ses perspectives : pornographie, désir, sexe, douleur, performance, folie, identité. Les corps fragmentés, à l'image des textes et

²⁹⁹ Nous nous référons ici à son ouvrage *Hannibal Lecter, My Father*. Rappelons qu'Hannibal Lecter est le tueur en série cannibale d'une série de romans à suspense écrit par Thomas Harris entre 1981 et 2006 (*Red Dragon, The Silence of the Lambs, Hannibal* et *Hannibal Rising*).

personnages de Acker (voir 2.2, deuxième partie), illustrent les stratégies mises en place par l'auteur pour procéder à une constante transgression des catégories.

Sur la pochette de *Plague Mass*, comme dans les plans d'ouverture du documentaire *Who's Afraid of Kathy Acker?*³⁰⁰, les lèvres retroussées sur des incisives et canines suggèrent autant la menace de la morsure que le son produit par la bouche. Ce mime souligne la présence matérielle, charnelle de ce son. Le lien entre voix et corps, dramatisé dans cet espace buccal béant, matérialise alors une réelle possibilité d'offensive. Il faut alors entendre par corps celui de l'œuvre également, constituée d'autres œuvres (ici de Kafka, de Munch, de Goya) auxquelles les artistes ont emprunté, qu'elles se sont appropriées dans un acte de cannibalisme. Cette métaphore offre une dimension physique, tangible (nous emploierons volontiers le terme de viscéral) de la dynamique artistique en général et des stratégies artistiques de Acker et Galás en particulier : elle aborde l'impact physique des œuvres sur les artistes et leur art comme la marque physique de l'artiste sur l'œuvre. Ainsi, les œuvres deviennent le fruit d'un acte de réinvention, donnant à la création une nouvelle définition. Le collage, l'emprunt, le pastiche deviennent la manifestation de l'activité physique de l'artiste qui ingère, digère et régurgite, dans un art résolument vivant. Le travail de *ré*-interprétation de Galás ne peut effectivement pas être considéré comme une simple reprise, une *reproduction*, mais comme un geste créatif, un acte de *re*-création au même titre que les productions « originales ». L'expérimentation sur la voix à laquelle se livrent les artistes est alors transférée au corps. Galás et Acker se livrent alors, autant prédatrices que victimes, dans une prise de risque absolue. Nous observons en effet que le titre *Devouring Institutions* peut être lu de deux façons, illustrant parfaitement cette prise de risque des artistes. Le terme « Institutions » peut être compris comme sujet dévorant, mettant en péril les individus qui se voient réduits à de vulgaires proies, devant l'irrésistible machine institutionnelle. Ce sens fait écho au titre de l'interview de Kathy Acker par Sylvère Lotringer dans *Hannibal Lecter* : « Devoured by Myths »³⁰¹, dans laquelle Acker explique ses expérimentations sur les mythes. Par ces techniques, Acker vise à déranger et réinventer les

³⁰⁰ Ces plans sont à l'origine extraits du documentaire de Felicity et Jonathan Dawson : *No One Can Find Little Girls Any More: Kathy Acker in Australia*. Dans *Come Taste my Hand*, l'œuvre d'hommage à Kathy Acker que Lance Olsen, Andi Olsen et Trevor Dodge ont réalisée ensemble, les artistes se sont servis de ces mêmes extraits mais cette fois-ci en modifiant la vitesse. Enfin Barbara Caspar a fait un gros plan sur la bouche de Acker dans ces vidéos ralenties. La bouche de Acker apparaît ainsi dans le documentaire comme le tout premier fragment du corps de l'artiste, se superposant sur l'écran à un extrait de *Blood and Guts in High School*.

³⁰¹ Ce titre fait lui-même référence à un extrait de *Nouvelles scènes de la vie provinciale* de Honoré de Balzac : « Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens, et cependant nous sommes dévorés par les mythes » (75).

mythes, en un mot à les démystifier (nous reviendrons sur différents aspects de l'utilisation des mythes dans le point 2.3 puis en 1.1 de la deuxième partie). Elle les croise, les réinvente, en fait apparaître les structures mensongères. Cette technique débouche sur la deuxième lecture possible de *Devouring Institutions*, celle où ce sont les institutions qui sont dévorées : une fois leurs techniques dévoilées, elles peuvent être attaquées et consommées.

Nous pouvons dire que le projet artistique de Galás et de Acker s'inscrit dans le corps, et commence par leur propre corps : de l'ingestion à l'incarnation. En effet, voix et corps se voient multipliés dans l'intégralité de leur corpus, dans une dimension orgiaque de l'écriture de Acker, comme dans l'investissement physique de Galás dans sa voix, faisant apparaître une relation toujours étroite, toujours en processus et toujours animée par des idéologies de pouvoir entre corps et voix, entre sujet et objet. Nous avons pu voir tout au long du premier chapitre ainsi que dans cette section 2.1 comment les artistes, par leur performance, se créent des personnages eux-mêmes en performance perpétuelle, et parviennent à s'inventer. Ce processus de démystification de l'identité leur permet, parallèlement, de s'écrire des auto-mythologies qui se reflètent en retour dans le contenu de leurs créations. Les corps, s'ils sont fragmentés, ou « atomisés » pour reprendre un terme cher à Antonin Artaud, n'en reste pas moins des espaces hyper-sensuels. Ce petit précis anatomique (bouche, yeux, peau) et sensoriel (vue, toucher, ouïe) des artistes visait à montrer comment leur corps en tant que lieu de mise en scène et de performance est chargé à la fois de pouvoir (créatif) et de contre-pouvoir (révolté). En effet, contre une représentation du corps et des sens policée qui vise à réguler et contrôler le corps suivant des règles qui imposent l'effacement du corps-sujet, Acker et Galás réinscrivent le corps tout entier dans l'art. Elles s'expriment dans un art qui doit faire corps et c'est par cet aspect performatif du corps qu'elles assurent et revendiquent l'incarnation de l'art. Nous allons à présent voir comment les expérimentations auxquelles elles procèdent sur leur propre corps font écho au traitement des corps dans les œuvres. En somme, les concepts de voix radicale et de bruit expressif, rencontrés dans le premier chapitre, sont appliqués au corps dans leurs performances, mêlant, comme nous allons pouvoir l'apprécier, corps et corpus.

2.2 Bodies of Work : de la chair à l'œuvre

KILL'EM in vein

Kill him in vein.

Diamanda Galás

« Wild Women With Steak Knives » is a kind of bloodless and unmerciful brain surgery.

Diamanda Galás

Against ordinary language: The language of the Body.

Kathy Acker

Hoc est signum corpus meum (this is my body)

Hoc est signum sangre meum (this is my blood).

Diamanda Galás

La chair dans les œuvres

Les corps abondent dans les œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Nous pourrions même dire que leurs travaux en sont jonchés tant les cadavres, organes, membres et fragments divers se multiplient dans les chants et sur les pages. Nous allons le voir dans cette section, les corps sont malades (infectés, souffrant de cancers, atteints du SIDA), infirmes, violents ou violentés (*Defixiones, Schrei 27/X*) ; ils sont monstrueux, tortueux et torturés (*Defixiones, Schrei 27/X*) ; désirants de façon obsessionnelle (Janey, Ange et O), les corps sont aliénés (*Schrei 27/X*, « Panoptikon », *Vena Cava*), séquestrés (Janey) : les artistes dévoilent sous nos yeux un vaste panorama de corps en souffrance. Des références à des corps dévastés apparaissent déjà dans certains titres de façon transparente : *Blood and Guts in High School*, « les yeux sans Sang » ou encore « Song from the Blood of those murdered » et annoncent des tableaux sanglants. Les corps sont représentés dans le débordement de l'organique, dans leurs fluides (sang, urine, éjaculation) et leurs orifices (bouches, vagins, anus). Ouverts, ils dévoilent leurs intérieurs (*Vena Cava, Defixiones*), exposent leur enveloppe altérée, souillée. Ils sont simultanément dévorés et dévorants, hyper-sensuels et hyper-sexuels : écorchés-vifs. La recherche du plaisir n'est associée qu'à la douleur, il n'est obtenu que dans la violence ou l'humiliation, ou ne parvient qu'à faire naître plus de désir. Le corps, désirant infiniment, reste ignorant de la violence, de la douleur comme de la frustration. Aliénés, les corps sont forcés à l'exil et condamnés à disparaître. Mutilés, ils sont

poussés à la folie. En d'autres termes, les corps sont exhibés, entravés, ouverts ou ensanglantés sans pudeur ni retenue, dans ce qui est largement considéré comme des postures et attitudes obscènes. Le lecteur, comme le spectateur, peut se demander pourquoi les corps, dans les œuvres des artistes, sont systématiquement mis à mal. De telles descriptions d'horreur ont-elles pour but de choquer ? De fasciner ? De montrer les corps sous leurs angles les plus tabous afin de remettre en question ces limites ? Nous allons voir ici que les motivations des artistes sont d'ordre plus stratégique, plus radicalement politique. Afin d'offrir des réponses à ces interrogations et d'illustrer les techniques mises en œuvre par Diamanda Galás et Kathy Acker, nous allons dans un premier temps observer plus précisément les récurrences de traitement des corps dans les œuvres des deux artistes avant de nous pencher sur leurs travaux sur le corps du texte même. Cela nous permettra de dégager de possibles relations entre le traitement des corps dans les textes, en dehors des textes (ou autour des textes) et avec les corps textuels mêmes.

Il suffit de feuilleter les pages de *Blood and Guts* pour immédiatement avoir une idée de l'omniprésence des corps dans le roman, ou plus exactement du sexe, puisque plusieurs représentations de corps se limitent à leurs parties génitales. En effet, des dessins illustrent plus ou moins fidèlement le texte et suivent Janey Smith, la jeune protagoniste tout au long de sa très courte vie (Janey a 10 ans au début du roman. Lors de sa mort, dans la dernière partie du livre, elle a 14 ans). Ils semblent être réalisés par Janey elle-même (par l'intermédiaire de la main de l'écrivaine) : ce sont des graffitis adolescents. Dans la première partie du roman, les dessins de parties génitales, pour la plupart représentées sans le reste du corps ou sans visage, montrent l'obsession de Janey pour le sexe. Désir pour son père tout d'abord, qui est aussi son amant et qui est sur le point de l'abandonner pour une autre femme. Cet imminent départ du père est vécu d'autant plus mal par Janey qu'il est « tout » pour elle : « boyfriend, brother, sister, amusement and father » (7). Ce texte devient la légende du premier dessin de Acker/Janey montrant deux hommes dénudés (probablement Johnny, son père et peut-être son meilleur ami, Bill) de la taille aux pieds, l'un d'eux en érection. Tout au long du livre, les abus et traitements sadiques que la jeune adolescente peut subir (viols, inceste, violent rejet, abandon) ne semblent qu'augmenter son désir. Sa quête identitaire semble régie uniquement par la quête de plaisir à tout prix. Devant ce plaisir jamais assouvi, Janey ne cesse de désirer. Dessins et légendes ne correspondent pas toujours, témoignant de la confusion autant que de l'obsession de la jeune fille : le dessin de la page 14 représente un

phallus tordu et deux mains alors qu'il a pour légende « Merida », petite ville mexicaine dans laquelle Janey et son père résident ensemble au début du roman. Les dessins se multiplient dans le texte, le rompent visuellement, certaines représentations ne sont pas connectées au texte : le dernier dessin de corps de cette première partie du roman : « ODE TO A GRECIAN URN³⁰² », représentant un corps féminin, attaché aux poignets et chevilles, la tête n'est pas représentée, mais le lecteur assume, d'après le texte, qu'il s'agit de Janey lors de son incarcération par les esclavagistes qui veulent la prostituer. L'objectivation du corps est totale : Janey est une marchandise dans la narration et, sans visage, elle est dénuée d'identité sur le dessin. Le commentaire graphique semble porter autant sur la trame narrative du roman que sur le poème de John Keats qui porte le même titre. Le corps de Janey exprimant son désir devient un objet abusé, limité à ses organes génitaux et à ses membres liés.

Les scènes choquantes de violence et les descriptions de corps traumatisés représentées dans les illustrations trouvent leur écho dans le texte qui décrit actes, sécrétions et parties du corps en des termes crus : « cunt », « cock », « shit », « fuck ». Depuis « Politics » (*Hannibal Lecter*, 25-35), son premier texte publié, à *Pussy, King*, les corps dans les romans de Acker sont tous violemment, crûment sexuels. Entre sadisme, masochisme et perversité, les chairs se voient coupées, marquées et le désir, toujours obsédant, n'est envisagé, comme le plaisir, que dans la douleur. Ce corps désirant est aussi un corps malade. Pour revenir à *Blood and Guts*, Janey est relâchée par ses kidnappeurs lorsqu'elle contracte un cancer et que son corps malade ne leur est plus d'aucune utilité. Très tôt dans le roman, Janey avoue être atteinte d'une maladie inflammatoire pelvienne qui la fait énormément souffrir mais ne l'empêche pas d'avoir des relations sexuelles : « [...] cause she wanted to fuck love more than she felt pain » (22). Ce texte sert de légende à un nouveau dessin pornographique : corps et sexes masculins non identifiés s'exhibent devant un corps de femme, que le lecteur identifie sans peine comme Janey. Le désir de la jeune fille est ainsi plus important que la douleur. Cette recherche inconditionnelle de plaisir pousse le lecteur à se demander si le désir de Janey est en fait masochiste. Ces représentations mettent le lecteur dans une position de voyeur. Il assiste à la réalisation graphique, par clichés intercalés dans la lecture, d'une sorte de roman

³⁰² Adaptation du titre d'un poème de John Keats, « Ode on a Grecian Urn ». Tout au long du poème, le narrateur s'adresse directement à l'urne, commentant les différentes scènes représentées. Il la réduit immédiatement au silence (« thou still Unravish'd bride of quietness ») afin de pouvoir parler en son nom. L'utilisation par Acker de ce poème permet de mettre en évidence l'objectivation littéraire du corps féminin (accentuée par la représentation du corps décapité) ainsi que d'attaquer l'idée reçue que : « Beauty is truth, truth beauty ».

d'initiation qui se fait dans la violence extrême faite au corps (viol, inceste, séquestration, maladie, masochisme), dans le sang et les tripes.

Au-delà du langage cru récurrent, les représentations du corps, si elles sont particulièrement développées dans *Blood and Guts*, se retrouvent également dans l'intégralité des œuvres de fiction de Kathy Acker. Comme nous le remarquons plus haut, les corps désirants et violentés sont aussi malades (infection et cancer dans *Blood and Guts*, folie dans *Don Quixote*, gonorrhée dans *Empire of the Senseless*). Ils sont livrés à eux-mêmes dans une quête initiatique (« a journey »). Ils subissent des avortements qui entraînent toujours plus de souffrances (*Don Quixote*, *Blood and Guts*, *Pussy*, *King*, *My Mother*). Enfin, les corps, dans chacune de ses œuvres, sont ensanglantés. Le sang déborde autant en hémorragies internes qu'externes, il marque, entache et symbolise la vie en effusion. Il est particulièrement présent dans *My Mother* et *Pussy, King*, les deux derniers romans de Acker, dans lesquels il prend diverses significations, comme l'illustre cet extrait de *Pussy, King* : « I was seeing the pirate girls in their true colors. Black and red. They wore their insides on their outsides, blood smeared all over the surfaces » (*Pussy, King*, 265). Le rouge sanguin plonge personnages et romans dans un bain de sang pourpre aux sens multiples, comme nous allons le voir ci-après.

Le sang coule également à flots dans les œuvres de Diamanda Galás : des massacres de *Defixiones* et « Song from the Blood of those murdered » au couteau de « Wild Women » ou au sang « impur » répandu « on that holy day / on that bloody day » de *Plague Mass*. Déjà suggéré par la citation mise en exergue, « kill 'em in vein » révélant autant l'injection fatale que la saignée, le sang se répand dans ses compositions autant que dans les œuvres que Galás choisit de reproduire, comme ce premier vers du poème de César Vallejo « Las ventanas se han estremecido », sur *Defixiones* : « Blood runs wild in the thermometer ». Le sang-mercure mesure dans le poème autant la tension et la peur que la chaleur des corps. Le sang lie ainsi les œuvres, les auteurs et les victimes entre eux ; il introduit un inventaire de charnier à travers les parties de corps mutilés ou au contraire, prouve la survie des corps chassés qu'on veut ignorer. Visible ou en filigrane, le sang est toujours présent. Sur *Defixiones*, les photos d'archives en noir et blanc du génocide arménien et grec montrent des spectacles atroces de cadavres abandonnés, sans sépulture, tachés du noir de leur sang séché ou des colonnes de migrants en plein désert, le sang bouillant sous la chaleur ou dans la peur des attaques

soudaines. Des crânes, des corps amaigris au point d'en être squelettiques illustrent l'horreur des témoignages des textes. Les chairs pourrissantes, les têtes plantées sur des perches comme des trophées montrent la violence du génocide que le disque condamne. La critique passe par l'exposition (auditive et visuelle) de l'expérience des victimes, dans les carnages ou l'exil, les horreurs inscrites dans les chairs. Les témoignages rendent leurs voix aux cadavres et détaillent les supplices qu'ils ont subis : « From Our group, they snatched a man, sliced his belly open with a knife and forced him to walk along the road holding his intestines in his hands » (extraits de *Farewell Anatolia*). « The Dance » détaille l'inhumanité des tortionnaires, en décrivant l'immolation des jeunes filles, forcées par les soldats de danser nues dans les flammes : « the charred bodies rolled / and tumbled to their deaths ». Alors que « Orders from the Dead » détaille les mutilations des corps, desquels des parties entières ont été sectionnées ou détruites : « they found people in sacks: / One without a head / One without a tongue or hands / one squashed ». Sur « The Desert », par contre, les corps des exilés sont saisis en fuite et réduits à des parties de corps comme des clichés pris dans la panique et figés dans la mémoire : « skull », « feet », « head », des restes épars résistant encore à l'oubli. « Orders from the Dead » décrit plus loin le massacre des corps en détails. Certains mots sont écrits en majuscules emphatiques, brisant la régularité de la première partie du texte au départ très structuré par les refrains « our dead » et « our world is going up in flames ». Le texte semble s'affoler devant le spectacle de la destruction des corps : « our dead watched their daughters: BUTCHERED, RAPED AND BEATEN [...] » ; « OUR dead watched an ax remove their mother's skull [...] » ; « OUR DEAD watched while Chrysostomos / eyes and tongue were pulled out / teeth and fingers broken, one by one [...] ». L'emploi de la première personne du pluriel inscrit le témoignage dans l'histoire de la communauté décimée dans sa totalité. Ces « our » et « we » sont finalement identifiés à la fin du poème lorsqu'ils deviennent des « I » : chacune des voix des témoins provenant d'outre-tombe, raconte l'horreur de chaque histoire. L'effondrement de la limite entre extérieur et intérieur du corps est particulièrement terrible : « OUR DEAD watched their sisters drenched with gasoline and scream with melting skin / [...] THE SUN BURNED OUT THEIR LUNGS / [...] the flames turned inside out their mouths and ripped apart their lips [...] ». La brûlure est autant causée par les hommes que par la nature, laissant les victimes de cette violence inouïe sans aucune protection, aucune possibilité de refuge. Sous la chaleur, leurs corps changent de substance, passant du liquide au gaz alors qu'ils partent en fumée,

n'existant plus que dans le texte. Inscrits en majuscules, les mots « OUR DEAD » sont associés directement à eux décrivant les atrocités ; l'enfer de la narration saute ainsi aux yeux.

Sur le même album, un autre texte repris par Galás et signé par Henri Michaux, procède à une dissection, nommant l'ennemi dans ses parties du corps pour les maudire une à une, rappelant les menaces de vengeance des lamentations³⁰³ : « front », « ventre », « mains », « oreille », « cerveau », « peau », « aisselles », « pied », « bouche », « ongle » (« Je rame »). Sur *The Divine Punishment & Saint of the Pit*, un autre texte procède de même : « Cris d'aveugle » de Tristan Corbière, un autre poème sur lequel Galás a travaillé, décompose lui aussi un corps en parties. Le narrateur énumère cette fois la violence qui lui est infligée :

[...]
Encloué je suis sans cercueil
On m'a planté le clou dans l'oeil
L'oeil cloué n'est pas mort [...]
Le marteau bat ma tête en bois
Le marteau qui fera ma croix [...]
Colombes de la Mort
Soiffez après mon corps [...]
La plaie est sur le bord
Rouge comme un sabord [...]
Le soleil blanc me mord
J'ai deux trous percés par un fer
Rougi dans la forge d'enfer [...]
Dans la moelle se tord [...]
Dans mon crâne se tord [...]
Mes yeux, deux bénitiers ardents
Le diable a mis ses doigts dedans. [...]

Au fil de ces représentations morbides, les corps sont réduits en pièces, les textes accrochant leurs lambeaux à la mémoire. La voix de Galás matérialise l'agonie de la victime, autant que l'horreur du meurtre. Elle exprime directement la dimension physique de l'expérience. Nous pouvons par

³⁰³ Luca Zanchi, dans « Je Rame -Poetry for Power », un extrait traduit en anglais de son ouvrage *Lamentazione e Maledizione*, décrit la dynamique engagée dans ces « Defixiones » et éclaire ainsi l'utilisation par Galás de ce procédé : « [...] the original intention of the *defixio* was very practical and concrete, the identity of the victim was carefully indicated and tangible consequences were expected. The psychological effects that the process of practicing the curse produced on the perpetrators were irrelevant - after all, in many instances, the *defigens* was a professional magician who was recruited for the task, and therefore alien to the conflictual relationship that existed between the person who had commissioned the *defixio* and its target ».

conséquent suggérer que cette décomposition des corps révèle autant l'horreur infligée aux victimes que les sorts jetés à leurs bourreaux dans la chair desquels la malédiction est inscrite. Ces derniers se voient marqués du mot comme s'il s'agissait d'un fer rouge dont le pouvoir resterait visible après la disparition du corps. La colère des victimes déborde des limites et résiste à l'anéantissement du corps pour parvenir à exercer un pouvoir physique à l'adversaire, au-delà de la mort³⁰⁴.

Diamanda Galás se concentre aussi sur l'effet de l'aliénation sur le corps, que cet état soit causé par la maladie physique, mentale ou par l'incarcération. Des malades du SIDA (*Plague Mass*) à ceux souffrant de la fièvre jaune sur son récent travail sur « Das Fieberpsital », un poème de l'auteur expressionniste allemand Georg Heym (1887-1912), le corps est décrit comme souffrant non seulement des effets de la maladie mais également de l'isolation que les malades doivent endurer. Ces conditions de vie, dans lesquelles les individus sont réduits à des corps malades et séparés des autres, sont cause de dépression, voire de démence. Ces effets étaient le thème de la performance *Vena Cava*, comme elle l'explique à Brian Turner dans l'interview de WFMU's Beware of the Blog du 3 août 2007 : « I [...] developed this piece dealing with the relationship between Aids dementia and clinical depression. [...] I'm using lots of electronic processing and tapes [...] to provide a kind of chaotic hospital or isolation chamber environment ». Le titre, ainsi que les photos du livret, représentant un corps ouvert sur lequel des instruments chirurgicaux sont déposés (les questions abondent alors : s'agit-il d'une opération ? D'une autopsie ? De quelle partie du corps s'agit-il ?) provoquent une impression d'aliénation du sujet qui contemple son propre corps, sur lequel on intervient, et qui ne lui appartient plus. De même, la torture physique et psychologique dont est victime le sujet de *Schrei X* cause un éclatement du corps qui se retrouve en morceaux dans les titres : « cunt », « vein », « head ». L'intensité de la douleur et la perte totale de contrôle sur le corps

³⁰⁴ Dans « In The Mouth of the Crocodile », Diamanda Galás reprends cette malédiction détaillée sur les corps et étend, grâce au pouvoir du texte, la menace au groupe entier présenté comme une autre entité physique : « [...] The words cut and bleed, each syllable served upon a razor blade. "Bleed, you bastard. I have your hands on the table and now I cut each finger with great precision to save my life. *Bleed*: you have tried to bury me alive but I will cut off your fingers so I may free myself from the curse of your tribe, of *you*, who has tried to steal my every step". Now I drag your body to a dank and filthy place. *Succio*. I make sure you will *never* be discovered and I return to my home and clean clean clean. Katharizo Katharizo. I must make it clean to make my way upon this slate. Hammer hammer hammer until the curse wears the fingers of the enemy around your neck. *To Ethros* » [les italiques sont de l'auteure]. Nous voyons dans ce martèlement insistant du texte de Galás (les clous de *Defixiones*) un écho aux coups de rames répétés de Michaux. Les vers « Je rame contre ta vie » répétés constituent en quelque sorte le rythme d'un flux d'énergie qui vise non plus à la destruction de l'ennemi mais qui tire son pouvoir dans son opposition à celui-ci. Henri Michaux revient, dans *Passages. 1937-1963*, sur ces vertus d'attribution de pouvoir développé par les malédiction : « [...] les malédiction et spécialement les malédiction en chaîne (leur lecture est du reste presque toujours tonique) tendent plus qu'à une destruction, tendent à créer un moteur. Non blesser ou supprimer l'adversaire, mais par l'opposition à l'adversaire, créer en soi le Dragon de feu. [...] Pour la magie de malédiction, elle est, avant tout, martèlement, martèlement, martèlement » (106).

causent un éclatement du sujet même, ce que des travaux tels que « Wild Women » ou « Panoptikon » manifestent également. Les victimes reconnaissent leurs corps en pièces détachées qui deviennent symboles du sacrifice : « ceci est mon sang », « ceci est mon corps », mais cette fois-ci dans leur désincarnation.

La représentation des corps dans les œuvres de Galás et Acker fait écho à l'utilisation par les artistes de leur propre corps : corps fragmentés, exhibés, transformés, toujours en performance. Les corps se voient ainsi disséqués et mis à mal. La mise en scène de l'expérience physique extrême dans les textes permet de littéralement trancher dans le vif pour offrir une exploration corporelle de morceaux choisis, des planches anatomiques sensuelles en trois dimensions. Ces corps éclatés offrent ainsi autant de possibilités de mises en scène dans lesquelles est déclinée une constante résistance du sujet à des tentatives d'objectivation car ce sont les personnages qui parlent toujours à travers leur corps. Cette inscription des corps dans les œuvres est au cœur des stratégies mises en œuvre par Galás et Acker, comme nous allons pouvoir l'apprécier dans la section suivante.

***Bodies of Works* : corps fragmentés, corpus morcelés**

*In the beginning was the word
And the word became flesh
And it never healed.
Benjamin Breytenbach³⁰⁵*

*I had a picture in my head that I was a horse,
like the horse in Crime and Punishment,
skin partly ripped off and red muscles exposed.
Kathy Acker*

Les corps apparaissent dans les œuvres de Galás et de Acker autant comme lieux de mise en scène que comme laboratoires d'expérimentation. L'œuvre matérielle, le corps du texte même, est traitée à la manière des corps physiques des personnages (et artistes), ces derniers fournissant une multitude de pistes organiques d'exploration. « When the flesh is torn (incarceration is broken and language

³⁰⁵ Cité par Peggy Phelan dans son texte « Survey » (*Art and Feminism*, 36). L'auteure revient dans son article sur la problématique du terme « feminist artist ». Elle retrace un historique du féminisme, en contexte, à travers le corps des œuvres et celui des artistes. Elle observe comment ces artistes explorent des stratégies pour faire déborder l'art du cadre. « Cadre » est à comprendre ici de façon double comme ce qui encadre l'œuvre mais également comme limites imposées au corps par les modèles de représentation de la société patriarcale.

emerges) » (*My Mother*, 219) affirme Acker, exposant les bases de sa quête de sens libérateur, à travers tissus, nerfs et sang. « Le verbe s'est fait chair » et c'est dans cette plaie incurable identifiée par Benjamin Breytenbach, que Galás et Acker mènent leurs expérimentations radicales, dans ce verbe-chair qui résiste à la tentation du symbolique. L'exploration du langage du corps est mise en scène dans les œuvres : le travail expérimental de Galás sur la voix se reflète dans ses gestes, alors que pour Acker, ce langage permet de remettre en question les idéologies associées au corps. Nous allons ici procéder à une analyse des travaux de Acker et de Galás sur le texte en nous appuyant directement sur les observations des corps que nous avons faites dans les sections précédentes (corps des artistes et corps dans les œuvres). « These cuts -of flesh and language, of life itself- are painful », nous prévient Steven Shaviro. Notre but est de révéler la mise à l'épreuve expérimentale de l'organique du texte par les artistes, leurs techniques d'incarnation de l'art et d'exploration de la plaie.

Revenons, afin de débiter cette exploration, sur la citation de Acker mise en exergue sur la page précédente. Par cette comparaison, Janey évoque le corps de la jument torturée s'écroulant sous les coups de fouets dans le roman de Fiodor Dostoïevski. En s'identifiant à la bête, elle l'invite dans le texte, insiste sur l'injustice de son propre traitement, sur l'intensité de sa propre douleur. Janey en devient l'incarnation dans *Blood and Guts* : Acker, par cette superposition des deux corps, superpose les deux textes. Pourtant, la présence d'autres textes dans ses romans, ce phénomène d'intertextualité, s'arrête rarement à la citation, à la référence ou même au palimpseste. En effet, elle intègre à la structure même de ses romans des fragments de textes découpés et réorganisés, répondant aux corps parcellaires que nous avons trouvés dans les œuvres. L'écrivaine insère aussi bien des extraits de textes canoniques tels que ceux de Charles Dickens, Nathaniel Hawthorne, John Keats, William Faulkner, T.S. Eliot, William Shakespeare, Emily Brontë, le Marquis de Sade, George Bataille, Arthur Rimbaud, Jean Genet, Stéphane Mallarmé, que des textes non canoniques (*The Pirate* de Harold Robbins, *Neuromancer* de William Gibson), qu'elle greffe à des textes théoriques de Gilles Deleuze and Félix Guattari, Michel Foucault, Monique Wittig, puis recoupe de pornographie, de lettres, de pans entiers de journaux intimes. Comme l'affirme Susan E. Hawkins, le choix des textes est non discriminatoire : « any text is fair game » (« All in the Family », 638). Ce recyclage de corpus n'est pas sans rappeler le travail du docteur Frankenstein qui parvient à donner la vie à sa créature, créée de toutes pièces (rapportées). En guise d'électricité, force motrice

nécessaire, Acker injecte sang et encre. On pourrait rapprocher ces pratiques aux écrits en « mosaïque » auxquels se livrait Michael Field³⁰⁶ dans l'Angleterre victorienne ou à ceux de *Patchwork* que R. A. Pope et S. Leonardi louent dans leur article, insistant sur l'aspect collectif et non hiérarchique de ce genre d'ouvrage : « What I like about the quilt is its inclusiveness and multiplicity » (263). Si la multiplicité et l'inclusion sont effectivement des éléments importants dans les emprunts anti-hiérarchiques de Acker, ces pièces rapportées sont intégrées les unes aux autres de façon plus organique : elles se mélangent et se recourent, les coutures sont aussi souvent fondues qu'apparentes. Sa méthode se rapproche de la technique du *cut-up*, expérimentée par Burroughs, que Acker cite comme l'une de ses influences littéraires (si Burroughs utilise d'abord des textes écrits, il étendra rapidement sa technique à différents médias, comme nous l'évoquerons dans la partie consacrée à l'intermédialité). Elle donne une définition assez fidèle de cette technique lorsqu'elle revient sur l'écriture de *Great Expectations* dans son entretien avec Lotringer : « I started doing my version of *Great Expectations*, cutting it up, not even rewriting, just taking it and putting it together again, like playing with building blocks » (*Hannibal Lecter*, 18). Pourtant, nous notons que cette technique introduit une idée de mouvement continu à cette construction. La réorganisation des pans de textes par Acker se manifeste avant tout par la présence de corps et de voix en interaction constante, en mutation perpétuelle, rappelant l'effet imprévisible et infini des kaléidoscopes. Les emprunts des voix d'autres artistes se superposent ou se muent en celles des personnages. Nous l'avons vu avec Jean Genet/Genet dans *Blood and Guts*, dans *Pussy, King*, c'est au tour d'Antonin Artaud (« Artaud speaks ») de devenir Gérard de Nerval (« I am Gérard de Nerval ») (*Pussy, King*, 17), à la manière de Janey et du corps de la jument de Dostoïevski. Les voix se font entendre et se transforment avec les corps, polyphoniques et polymorphes : « She's been called King Pussy, Pussycat, Ostracism, O, Ange. Once she was called Antigone » (*Pussy, King*, 163). Ce patchwork identitaire tient autant du collage visuel (réécriture de la lettre de Artaud à Georges Le [sic] Breton, ou d'un passage de *The Chronicles of the Pirates, Pussy, King of the Pirates*, 16 et 237 respectivement) que du montage sonore. Les voix, empruntées à d'autres œuvres, ne sont pas que découpées ou assemblées, elles sont aussi souvent répétées, créant d'autres corps vocaux ainsi que des rythmes de plus en plus complexes. Kathy Acker rejoint de nouveau sur ce

³⁰⁶ Derrière ce nom de plume se cachait en fait deux écrivaines : Edith Cooper et Catherine Bradley. Elles sont les auteures de vingt-sept pièces de théâtre et de huit recueils de poèmes, tous écrits en collaboration. La collaboration s'étendait à leur journal intime dans lequel les deux artistes révèlent que leur collaboration était si étroite qu'une fois le texte produit, elles étaient elles-mêmes incapables de distinguer quelle ligne, quel vers avait été écrit par qui. Si Kathy Acker écrivait ses textes seule, le travail de construction de plusieurs textes en un sans que son origine ne soit forcément évidente est un exercice que les trois auteures ont en commun.

point précis une technique de la tradition orale, mise en œuvre par les conteurs capables de réciter de très longs poèmes épiques. En plus de mémoriser les textes, les conteurs utilisaient des sortes de « ready-made » littéraires dont ils se servaient pour construire leur récit. Hendy évoque cette technique qui n'est pas sans rappeler l'écriture performative de Kathy Acker :

[...] they assembled them as they performed them, using a range of stock phrases with which they were already familiar and which would ensure the lines always somehow fitted the required metre and rhythm (52).

Les corps atomiques de Artaud trouvent ainsi leur représentation textuelle dans les romans de Acker. Son expérimentation n'est cependant pas simplement ludique. En effet, par cette technique, Acker décrit tout le processus littéraire, le dépouille, déconstruit son idéal aseptisé et utopiste de nouveauté, en recoud et réorganise les pièces. Nous l'avons vu en introduction ainsi que dans le premier chapitre, cette méthode de réutilisation de textes par Acker a fait l'objet de violentes accusations de plagiat. Pourtant sa démarche met en évidence toute une coutume inhérente à la littérature et à l'art en général, coutume déjà mise en scène par le modernisme et le postmodernisme par des phénomènes d'appropriation. Nous préférons suivre donc son éditeuse, Amy Scholder et parler, comme en musique, de *sample*. Elle indique dans son introduction à *Essential Acker* :

Acker uses pre-existing texts, a practice some call plagiarism but it isn't exactly because 1. She's open about it, and 2. she alters those texts (at times they become unrecognizable), or she embeds chunks of another work into a new context, one that's so unfamiliar that the pirated texts' meaning is radically distorted. Let's call it appropriation, for lack of a sexier term -the music industry came up with "sampling" years after Acker tried it in literature (xi).

Le recyclage de textes effectué par Acker, qu'il soit comparé au *cut-ups*, *cut-ins* au collage ou qu'il devienne sonore par l'intermédiaire du « sampling³⁰⁷ », permet de mettre en scène une expérimentation d'écriture dénuée d'une identité unique et centrale. Les différentes parties de

³⁰⁷ Le *sampling* peut être considérée comme une pratique intertextuelle appliquée à la musique puisque des extraits d'enregistrements sont incorporés à de nouvelles compositions. Il s'agit d'une technique commune et acceptée dans la mesure où de nombreux genres musicaux en font une utilisation étendue (notamment en musique électronique, en rap ou en hip hop). Elle est néanmoins très régulée : ses limites légales, bien que complexes, sont clairement exposées et les accusations de plagiat en musique sont monnaie courante. Ces réglementations touchent à des questions de protection des droits d'auteur, mais également à celle de profit.

corps-textes³⁰⁸ permettent de multiplier genres et points de vue pour déplacer le point de focalisation des personnages ou de la narration vers la structure -bien que celle-ci ne soit plus à considérer comme constituante, rigide mais en mouvance : toujours réorganisée, reconstituée. Si l'intention est très sérieuse, la performance, elle, s'inscrit dans une démarche ludique, comme si Acker « jouait à » mélanger et modifier les identités, à faire semblant de s'y glisser puis d'en sortir, comme s'il s'agissait de panoplies. Cette remarque poussera Nicole Peradotto à inventer un concept fort à propos dans son article pour le *The Lewiston Tribune Online* : « She doesn't plagiarize. [...] She pla(y)giarizes ».

En ce qui concerne les travaux de Galás, nous nommerons les deux techniques qui mobilisent des morceaux de corps comme textes : l'appropriation et la reproduction. En effet, Galás s'approprie des textes d'une façon qui va bien au-delà de la simple reprise puisqu'elle en travaille la réincarnation : elle offre sa voix comme son corps aux textes. Elle raconte, pour S. Rowan dans *Collide* : « [...] it is a great moment. You are discovering the flesh of the poem, swimming through it. It starts to become active in you » (87). Son travail sur le texte initial passe avant tout par une découverte de l'organique du texte, dont elle cherche à révéler la chair liquide, dans laquelle elle doit s'immerger. Galás poursuit la métaphore de la liquidité du texte pour la rendre pénétrante. Le texte-corps est ainsi plus qu'une matière, une entité qui prend vie au sein même du corps de l'artiste. Dans « Hex », un texte de *In the Mouth of the Crocodile*, elle explique plus en détail comment elle procède pour rendre l'écrit vivant, comment elle parvient à briser la forme uniquement visuelle pour atteindre le corps organique du texte par l'intermédiaire d'une exploration sonore : « I grab this poem, press it to my heart and read it many times. If the meter is strange I decide if it is rhythmically decipherable to me, and then get started. I begin at the piano, pick up a low note, or a very high note to shatter the space before me and enter the poem ». L'aspect physique du travail mené par l'artiste est crucial ici. Sa description passe par une fragmentation de son propre corps. En effet, l'activité de chaque sens est notée : la vue (« I read it many times »), l'ouïe (« rhythmically decipherable »), le toucher (« I press it to my heart », « I [...] enter the poem »), tous fonctionnant en interaction, en un tout, pour accéder au texte de façon directe. Aucune distance entre le corps de l'œuvre et celui de l'artiste n'est envisageable. Le premier contact sensuel est suivi

³⁰⁸ Nous ancrons cette relation de totale équivalence entre corps et texte dans la présentation de Carolyn Zaikowski : « All bodies are verbs; they do not just contain, but are, living, active, dynamic inscriptions and de-scriptions of narrative. In this sense, all bodies are texts and all texts are bodies » (213).

d'un réel corps à corps sanglant : « [...] the words cut and bleed, each syllable served upon a razor blade. [...] Bleed you bastard. I have your hands on the table and now I cut each finger with great precision to save my life. Bleed ... » (« Hex »). Le corps du texte et celui de l'artiste sont liés par une relation intime violente.

Certains morceaux comprennent plusieurs parties de textes, notamment sur *Defixiones* et *Plague Mass*, ou des textes que Galás a transformés elle-même. L'effusion de sang provient alors de plusieurs corps différents, suggérant une scène de carnage créatif. Sur *Defixiones*, « Orders from the Dead » par exemple associe des textes de Dido Soteriou à ceux de Galás et des enregistrements de Kudsi Erguner. Sur *Plague Mass*, les extraits de textes religieux (« Lévitique », « Psaumes », « Apocalypse ») se mêlent à ceux de Galás (« How Shall our Judgement be Carried out upon the Wicked » et « This is the Law of the Plague »). Les différents fragments que Galás s'approprient prennent vie dans leur interaction, au cœur de la performance. Les techniques de reproductions sont, quant à elles, tout d'abord d'ordre strictement sonore : les phénomènes d'échos, de modification, de répétitions qui ont lieu durant la performance entraînent, nous avons pu l'observer dans le premier chapitre, une multiplication des voix de Galás. Ces voix se matérialisent en autant d'entités, de *re-créations*. Les voix de Galás jouent ainsi le rôle de voix invoquantes : elles appellent les corps à exister dans la voix. Les juges de « Panoptikon », comme la voix intérieure du schizophrène sur « Wild Women » ou encore celle de Satan dans *The Litanies Of Satan*, tous sont appelés à exister dans la performance.

Les fragments de corps décrits dans les œuvres retrouvent donc bien leur écho dans le processus expérimental des deux artistes. Nous nous intéresserons aux motivations et effets de telles techniques dans la partie consacrée au corps et à la politique (2.3) pour poursuivre ici notre exploration de l'organique des et dans les œuvres. Les morceaux épars de corps-textes découpés et réorganisés ne sauraient occulter un autre phénomène corporel transposé au texte : celui de ses fluides et liquides favorisant le débordement.

Corps et écriture du débordement

Ses occurrences multiples dans ce travail nous permettent d'affirmer que le fluide majeur du corps qui est commun aux travaux de Galás et Acker est le sang. Elles déclinent le thème dans tous les sens, dans et autour de leurs œuvres : Galás se couvre de sang artificiel sacrificiel durant sa performance de « Sono l'Antichristo » ou sur la croix de la photo de Leibovitz ; elle appelle à la justice (« The Blood of those Murdered ») ou à la vengeance pour le sang versé comme pour le sang contaminé (*Plague Mass*) ; elle fait enfin référence à ses influences qu'elle place sous le signe de la filiation artistique (« My Blood Brothers » dans *In the Mouth of the Crocodile*). Acker plonge elle aussi son œuvre dans un bain de sang qui devient le fil rouge de l'inscription du corps. Par exemple, l'édition de *My Mother* parue chez Grove Press présente une couverture rouge. Le but est-il de représenter le rouge-sang de la naissance ? Du sang menstruel (la photo figurant sur la couverture représente un buisson taillé en forme triangulaire, rappelant vaguement, surtout compte tenu du contexte, un pubis de femme) ? Le rouge de l'enfer (rappelons que le titre complet du roman est *My Mother: Demonology, a novel*) ? Est-ce le rouge d'un sang artificiel trop synthétique pour paraître vraisemblable ? Ces interprétations restent ouvertes après la lecture du livre qui en fera surgir d'autres. Ce roman, comme beaucoup d'autres, est teinté de rouge, nous poussant à affirmer que le rouge est largement la couleur dominante dans les œuvres de Acker.

Par cette couleur sanguine, Acker décline autant ses affiliations avec d'autres auteurs qu'avec les thèmes qu'ils abordent. En effet, pour reprendre l'exemple de *My Mother*, le personnage-narrateur Acker rencontre Georges Bataille, mais cette rencontre est autant une rencontre fictive avec l'auteur, « B » dans le texte d'Acker qu'avec son œuvre : le roman de Acker, comme le texte de Bataille, raconte une relation fantasmée avec la mère. Pourtant, afin d'établir plus profondément sa fusion au rouge avec celui de Bataille dans une complexité pluridisciplinaire, Acker débute son roman par un autre hommage : il s'agit du film *Suspiria*³⁰⁹ de Dario Argento (Acker indique d'ailleurs, sous le titre du chapitre « Clit City » (33) dans *My Mother* : « dedicated to Dario

³⁰⁹ Film d'horreur de Dario Argento, sorti en 1977. Premier volet d'une trilogie sur l'enfer. Le sang y coule à flots. Le synopsis du film montre que l'œuvre de Dario Argento sert, avec d'autres œuvres, de structure au roman : « In a stormy night, the American dancer Suzy Bannion arrives in Freiburg coming from New York to join a famous and expensive ballet school for a three years' training. On the next morning, she is informed by the direction of the school that a student she met leaving the place on the previous night was violently murdered and the police is investigating the crime. She becomes friend of another student, Sara, and she realizes that the house is indeed a coven of evil witches ». Dans « Ms Savage's School for Girls » de *My Mother: Demonology*, le sang des meurtres est remplacé par le sang menstruel.

Argento, of course »). Comme le début du film, l'ouverture romanesque s'effectue dans ce rouge sang plus esthétique qu'organique, qui se décline sur tous les tons : le rouge de la naissance (Acker fait référence à la grossesse dans le titre de la première partie du roman : « Into that Belly [...] » et donne au premier chapitre le titre : « my mother »), du sang qui la caractérise : le rouge interne, organique, de ces « hidden flesh » (Acker, 1993, 7). Toutes les nuances des sens attribués au rouge sont alors exposées : rouge du sang menstruel ; celui de la douleur³¹⁰ ; celui de l'inconscient (« The depths and recess of the unconscious » (Acker, 1993, 7) ; rouge de l'intensité des sentiments (« Red's the color of passion, of joy » (Acker, 1993, 7), de la rage et de l'enfer (« Into The Belly of Hell », phrase d'ouverture du roman *My Mother*), de la violence et de la mort³¹¹. Les pièces sont maculées de rouge, comme si elles étaient tapissées de sang (rappelons que la première partie du roman est censée se dérouler à l'intérieur d'un abdomen, « Into that Belly »). Une scène s'inspirant directement de *Suspiria* décrit l'errance effroyable d'une pensionnaire dans ce couloir : « I'd have to walk down a long dark corridor that was lined with doors on either side. Each door half-opened to unexpected violence » (Acker, 1993, 7). Le sang abreuve une métaphore de l'horreur, de l'oppression, de l'angoisse du rejet maternel depuis un état prénatal (« condemnation and repression crushed me even before I was born ») jusqu'à la naissance (« her umbilical cord strangled me dropping out of her ») qui se poursuivra (et se confirmera) dans la rouge chambre de l'horreur de l'enfance (Acker, 1993, 8). L'association de l'origine et de la maison familiale c'est-à-dire origines biologiques, sociales et culturelles ne peut s'effectuer que dans le sang et le dégoût. Dans un autre de ses romans, *In Memoriam to Identity*, Acker imagine et emprunte alors la voix d'Arthur Rimbaud, poète de l'errance et de la bohème pour dire cet écœurement devant le domicile originel : « His mother was calling him back home. THE FILTHY WOMB OF BLOOD » (les majuscules sont d'elle) (7). Le fondu au rouge se répand, jusque dans le titre de *Blood and Guts* (il est repris

³¹⁰ Elaine Scarry fait elle aussi référence à une œuvre cinématographique teintée de rouge : *Cris et Chuchotements* (1972) de Ingmar Bergman. Le cinéaste exprime l'impossibilité d'articuler la douleur, le manque de mots pour en préciser les nuances par des arrière-plans au rouge changeant. Scarry précise à propos du film : « [it] opens with a woman's diary, "It is Monday morning and I am in pain," and becomes throughout its duration (a duration that required that its cinematographer photograph two hundred different background shades of red) a sustained attempt to lift the interior facts of bodily sentience out of the inarticulate pre-language of "cries and whispers" into the realm of shared objectification » (10). Acker reprend également ces teintes pour exprimer des souffrances physiques et morales si intenses qu'elles ne peuvent être articulées.

³¹¹ « It was I who simultaneously murdered and was murdered » (7). Dans cette phrase, Acker présente des rôles plus qu'interchangeables, puisqu'ils sont simultanés : "I" est à la fois sujet actif et agent du sujet. En décrivant cette simultanéité, Acker fait référence à une violence sociale assassine de laquelle ni le corps meurtrier ni le corps meurtri ne peuvent s'extirper.

dans le roman à plusieurs reprises, notamment dans le dessin pré-cité « my cunt is red, ugh », 19), roman dans lequel Janey subit des complications après un avortement.

Le rouge-sang est un flux qui circule à travers les romans, les replaçant tous dans une dimension physique qui se répand pour entacher les clichés polis et contrôlés. Dans *My Mother*, les scènes exagérées, au grotesque caractéristique de films de série B, se transforment en critique acide de la famille (qu'elle soit issue du fantasme ou de la réalité) du « I » - narrateur : « Holy images covered every wall of my parents' house. Their house had the immobility of a nightmare. The first color I knew was the color of nightmare » (Acker, 1993, 8). L'état statique cauchemardesque est teinté, lui aussi, d'horreur magenta. Nous suggérons ainsi que le même rouge trop clair « pour être vrai » qui recouvre le livre, ouvre le roman dans un sens littéraire aussi bien que chirurgical. Il s'y répand alors, de la couverture à la relecture des scènes de Dario Argento par une Acker dissectrice.

Ce rouge répond à celui de *Ma Mère* de Georges Bataille, autre ouvrage d'autobiographie fictive, multipliant les points d'interaction entre les deux romans. Dans le roman de Bataille, le narrateur, Pierre (le pseudonyme choisi par Georges Bataille pour la publication de *Madame Edwarda* était « Pierre Angélique ») se fait surprendre alors qu'il se travestit :

Elle se tint devant moi, me défiant, riant de voir mes lèvres barbouillées de rouge. Réa riant de mes lèvres barbouillées, liée à la surprise de ma figure vue dans la glace, Réa dont je ne puis séparer l'image du goût du rouge à lèvres, resté, pour moi, celui de la débauche, Réa n'a pas cessé de me hanter (22).

Le rouge de la débauche est mélangé au rouge de la honte et la couleur primaire est déclinée (saignée) dans tous ses sens. La plume de Acker plonge dans l'encre de Bataille et calligraphie des lettres écarlates : signes et sang mêlés, à la manière de rituels adolescents durant lesquels on prouve la fidélité de son amitié. Au-delà de tout parallélisme (et clin d'œil romantique de Acker), les textes s'imbriquent, déteignent : références, rêves et éléments biographiques (vrais et faux) s'enchevêtrent pour créer de la fiction, accomplir l'écriture du fantasme.

Le sang se répand en tache qu'il est impossible de stopper dans les textes de Acker. Il est décliné dans toutes les nuances des significations qui lui sont couramment attribuées : héritage, filiation ou fraternité, naissance, vie, rouge de la révolution (les références au rouge et au noir dans *Pussy, King*

sont nombreuses³¹²), mort. Le dialogue prend source entre les auteurs à travers leurs textes, dans une marée aussi sanguine que sanguinaire. Acker accouche (ou plus exactement avorte si on se réfère au début de *Don Quixote which was a Dream* « When she was finally crazy because she was about to have an abortion [...] », 9) de son œuvre, de ce monstre (dans le sens étymologique du terme : celui qu'on montre) de la même façon qu'elle apparaît elle-même à sa mère³¹³. Le premier chapitre associe maternité et patrie dans une même descente viscérale. Mère et patrie sont deux appellations du même monstre, la mère-patrie³¹⁴ qui mène en enfer : « Into that Belly of Hell Whose Name is the United States », dans ce rouge à la fois adoré et fantasmé (« I'm in love with red. I dream in red » (7) est la toute première phrase du roman) ou porté en horreur (« My nightmares are based on red », 7). Si la critique contre les pouvoirs maternels et nationaux, pétrifiés dans des ordres institutionnels, est claire et localisable, le sens, lui, ne saurait être fixe ou figé : cru, il doit palpiter et battre, inonder dans un langage vif toujours en débordement, toujours en contestation, toujours en conversation. Ainsi, dans sa postface de *Bodies of Work*, la critique d'art et écrivaine américaine Cynthia Carr décrit la complexité de ce processus en des termes plus justes que le plagiat (pratique à laquelle la technique de Acker a souvent été réduite), démontrant le caractère infondé des accusations et menaces de poursuites auxquelles l'auteure avait dû faire face :

[...] she plagiarized simply to establish a relationship with the older text, as with a parent. Soon whatever she stole became so unrecognizable it seems more accurate to say the original texts were "Ackerized" (178).

Aucune limite stable définitivement fixe (c'est-à-dire délimitée comme le serait un territoire) n'est respectée. À sa place est préservé un espace au paysage kaléidoscopique, dans lequel sens et sons se mêlent de façon ludique. Cet espace, que nous qualifions d'« ackérien », suivant les remarques de Cynthia Carr est donc un espace physique, toujours en flux. Pourtant, malgré ces mélanges et mutations, un fil rouge reste visible dans l'intégralité du corpus de Acker qui tient lieu de fil d'Ariane à travers les expérimentations sur le corps-texte : « red » et « read » au passé ont une

³¹² Cette référence aux pirates est politique dans la symbolisation anarchiste du rouge et noir, mais elle renseigne également sur l'origine de la bannière des pirates « Jolly Roger », issue du français « joli rouge », en référence aux attaques et pillages sanguinaires des pirates.

³¹³ Selon Kathy Acker, sa mère l'a toujours rejetée, la blâmant pour le départ de son père au début de la grossesse. Si elle refuse généralement de s'étendre sur le sujet lors des interviews, la question est très souvent abordée. Ce thème de la mère absente, distante ou ne montrant aucun sentiment envers son enfant est récurrent dans toute l'œuvre de Acker.

³¹⁴ La patrie et la mère sont toutes deux associées et se voient attribuer des rôles infernaux dans le texte. Acker attaque ainsi de la même manière l'institution familiale et celle nationale de la « mère patrie ». Elle remet ainsi en question le mythe de la maternité comme douce et nourricière et révèle la violence idéologique liée à la nation.

prononciation identique, ce qui éclaire le nom de plume utilisé par Acker pour ses premiers textes auto-publiés, « Rip-Off Red », et résout une équation cruciale dans les stratégies. Les sons semblent devenir liquides : les textes lus coulent littéralement sous la plume de Acker dans un bain de voix, d'encre et de sang.

Ce bain de sang est aisément localisable dans les travaux de Galás également, notamment sur *Plague Mass* durant laquelle l'artiste ensanglante l'autel de la cathédrale, le sang s'échappe alors de l'espace du chant pour se répandre dans celui de la performance. Le sang artificiel dont Galás s'enduit déborde dans les effets de lumière et le sang symbolique inonde la cathédrale comme en témoigne Tim Holmes sur le livret du disque : « [...] the apse awash with crimson light, like a chalice filling with blood ». Le sang considéré comme impur, le patient est condamné à l'exil et au silence car il est contaminé. Les malades sont tenus à l'écart de la société pour éviter la contagion. Ils ne peuvent de plus espérer de réelle assistance et aucune compassion puisque leur « perversité » a causé ce fléau. Comme les personnages souffrant de maladies dans les romans de Acker, ils sont livrés à eux-même, sans offre de soutien ni tentative de guérison. En inondant la scène de sang, c'est cette séparation discriminatoire que Galás abolit. Cette représentation de sang en débordement fait alors partie d'un grand mouvement de critique qui proteste contre la peur de la contagion en ensanglantant les murs et les textes. Les posters d'ACT-UP montrant des traces de mains rouges avec le slogan « The government has blood on its hands (one Aids death every half hour) », tout comme la performance de Galás exploitent le pouvoir de cette image de contagion. Ce processus, déjà vanté par Antonin Artaud au sujet du langage dans son texte sur la peste et le théâtre, est particulièrement efficace dans la critique de la politique du gouvernement Reagan face à l'épidémie de SIDA. Les artistes utilisent différents médias qui sont littéralement contaminés entre eux : les activistes de ACT-UP, pendant la campagne de collage des posters dans la ville que nous évoquions ci-dessus, marquaient également les murs d'empreintes de mains ensanglantées, « contaminant » de sens différents supports. Aucune limite artificielle n'est alors possible entre le « pur » et « l'impur ». Ainsi la contagion est la seule solution, celle qui révèle et amènera soit à la mort soit à la guérison, mais qui bousculera un *status quo* malade. Comme dans le cas de Acker, le débordement par le sang devient une stratégie artistique. Le sens ne peut être contenu.

Ce débordement du corps se manifeste sur les pages de Acker dans *Politics*, son texte non ponctué. La voix y vit, non endiguée par les signes. Le corps du texte court librement sous la lecture, créant un rapport direct à l'écriture. Ce rapport est dramatisé dans le débordement du texte sur la page, par exemple dans les « graffitis » de *Blood and Guts* (106-108) qui bousculent marges encadrant le texte et sens de déchiffrement. Les mots en lettres majuscules remplissent la page, débordent des marges. Le corps est appréhendé dans toutes ses déjections, décrites dans un niveau de langue vulgaire : « puke », « piss », « shit »³¹⁵. Ces mots d'une syllabe, tous terminés par une consonne prennent l'aspect d'onomatopées, rappelant la reproduction sonore de ces émissions. C'est le corps en fuite, en flux qu'aucune ponctuation ne peut contenir. Le corps vivant, humide, odorant s'inscrit sur la page comme tel. La lecture se fait en flux et courants-contraires sur les dessins de « A map of My Dreams », de « Dream Map 2 » et de « The Fairy Tale begins » dans *Blood and Guts* (46-51), ou « The Places of Transformations » (*Pussy, King*, 278-279). Textes et dessins se mélangent sur des pages doubles sans sens proposé de lecture puisque les parcours fléchés ne guident la lecture que sur des parties réduites et isolées. Les rêves se superposent, les plans s'imbriquent les uns dans les autres. La lecture, plus justement la recherche de sens (nous parlons ici de signification) se fait dans tous les sens, saute d'une page à l'autre, le livre doit d'ailleurs être tourné dans tous les sens pour permettre l'exploration.

Ce débordement ne se limite pas à l'écriture ou à la lecture. Il ne s'arrête ni au corps du texte ni aux corps dans les textes. Au contraire, il englobe un tout dans une unité qui se fait autant dans le flux que dans le fragment, qui prend vie dans un faire-corps performatif dans lequel vie et œuvre sont imbriquées : ce sont les « machines désirantes » que Deleuze et Guattari décrivent dans *L'Anti-Œdipe*. Corps, voix et textes ne sont plus considérés dans leur distinction mais dans leurs interactions : « [...] des machines de machines, avec leurs couplages, leurs connexions. [...] l'une émet un flux que l'autre coupe » (Deleuze et Guattari, 1972, 9). Michael Hardin poursuit cette relation en l'appliquant à la vie et à l'œuvre : il choisit comme sous-titre à son recueil d'essais sur Kathy Acker « Life Work ». Œuvre de toute une vie, certes, mais les deux termes apparaissent l'un à côté de l'autre, séparés d'un espace, non coordonnés, ni subordonnés, manifestant une valeur

³¹⁵ Les travaux d'Andres Serrano (1950-), autre artiste new-yorkais viennent alors à l'esprit. En effet, le photographe inclut dans ses travaux, depuis les années quatre-vingt, des fluides corporels, tels que le sperme, l'urine, le lait maternel ou les excréments. Des objets sont souvent immergés dans ces fluides corporels, comme par exemple un crucifix dans son œuvre aussi célèbre que controversée, *Immersion (Piss Christ)* de 1987. Plus que la simple réinscription du corps dans la religion, c'est la relation à des aspects du corps considérés comme tabou dont il est question dans les travaux de Acker comme dans ceux de Serrano.

égale, une équivalence parfaite. Diamanda Galás exprime elle aussi cette inséparabilité, entre vie et tâche : « I see it as part of my life and I cannot separate from it [...] I cannot separate what I make from the reality of my life I must do the work in order to survive » (« Hex »).³¹⁶

Nous avons vu jusqu'à présent comment le corps, tel qu'il est représenté dans les œuvres par ses fragments ou ses fluides, permettait d'informer les méthodes et approches de Galás et Acker. Nous allons à présent pénétrer dans les tissus des corps et du texte afin d'observer comment les artistes procèdent à une performance de tissage pour travailler les corps des textes, explorer leur texture.

Performances textuelles

Les photos, tableaux et représentations fragmentées ou en flux des corps ne doivent pas faire perdre de vue les mouvements du corps, les gestes de sa performance. Le chapitre portant sur la voix nous a permis de souligner l'importance de la performance dans l'écriture de Acker, ce que confirme G. A. Harper : « Rather than descriptive narratives, all of Acker's texts are manifestations (in the sense of Dada *manifestations*) or gestures » (44). L'importance de la dimension visuelle des spectacles de Galás et le fait que la plupart de ses albums sont enregistrés en concert montrent à quel point Galás partage ici l'opinion de Acker. La marque du corps dans son geste se retrouve sur les pages, dans les passages manuscrits par les artistes : le corps marque sa présence, griffe le papier, matérialise la performance d'un mouvement du poignet. La plupart des textes en grec de Galás sont manuscrits : « Song from the Blood of those Murdered » (*The Shit of God*, 15. Voir Annexes, 2.2.4, tome 2) et des extraits de « Orders from the Dead » (*Defixiones*). L'extrait de sa partition expérimentale de « Wild Women » est sûrement la plus troublante : ses signes ressemblent à des électrocardiogrammes (*The Shit of God*, 6-7. Voir Annexes, 2.2.4, tome 2). La main marque l'acte autant que la présence de l'artiste. La performance comme mode d'écriture, comme marque du travail du corps sur le corps du texte et sur le corpus, est cruciale dans les travaux de Galás et Acker.

Ce tissage entre corps et corpus est transparent dans le titre *Bodies of Works* de Acker : une collection de corps-textes, dans laquelle l'auteure offre une réflexion sur l'écriture sous la forme de

³¹⁶ Nous pouvons rapprocher cette citation de ce que Paul Carr nomme, au sujet de Franck Zappa, la « conceptual continuity » (« Zappa and the And »). Il montre en effet que pour le musicien, engagement politique, artistique et physique étaient non seulement interdépendants mais également aussi irréductibles qu'inséparables.

performances d'écriture : « When writing essays I have used chance structurally: by viewing subjects through the lens of supposedly unrelated subjects; by reading a text's content only through its structure; by reading a non-literary text [...] by trying to imitate it literally » (viii). Ainsi, Acker révèle autant qu'elle montre et démontre par la pratique, en définissant une stratégie et une discipline, une méthode qu'elle s'impose de suivre et qu'elle applique au corps du texte. Par conséquent, les œuvres de Acker et sa réflexion sur le texte ne sont pas séparées du monde, y compris dans ses essais : ce ne sont pas des méta-textes. Cette performance de la théorie et de l'irréductibilité de l'être et du faire apparaît également dans ses œuvres de fiction. Dans *Great Expectations*, par exemple, elle écrit :

If everything is living, it's not a name but moving. And without this living there is nothing; this living is the only matter matters. The thing itself the thing itself it is never the same. This is how aestheticism can be so much fun. The living thing the real thing is not what people tell you it is; it's what it is. This is the thing itself because I'm finding out about it it is me. It is matter of letting (perceiving) happen what will (63).

Cette auto-réflexion sur l'acte d'écrire pendant l'écriture même, ressemble, dans ses mots doublés ou trébuchants, à un flot de pensées ou à une écriture automatique. Il s'agit en tout cas d'une volonté d'effacer la distance entre corps et écrit, ce que Acker s'est attachée à faire à travers diverses disciplines d'écriture : l'écriture de ses rêves, l'écriture du corps à travers le *bodybuilding* et l'écriture pendant qu'elle se masturbait. Ces modes d'écriture en performance partaient du principe d'invisibilité du texte et du corps : « The work with dream comes out of work with the body: you can't separate language and the body from the realm of the imagination », comme Acker l'expliquait dans une interview avec Laurence A. Rickels pour *Artforum*. Pourtant, une fois cette indivisibilité posée, Acker n'en a pas moins été confrontée à une résistance du langage même du corps. Elle élabore plus en détail dans la même interview :

[...] when people are doing things like bodybuilding or whatever [...], there's a very complicated language going on, but it's not verbalized, it's almost unable to be verbalized. [...] I wondered how I could describe this language that won't allow itself to be described, and why it won't allow itself to be described. Why, when I do it, does it seem very complicated, and the minute I stop doing it (because I thought I would just go to the gym, work out, do a diary) it's gone?

Sa volonté d'explorer cette résistance l'a conduite vers des expérimentations physiques pour parvenir à ouvrir des accès à ce langage. Son travail sur les rêves est tout particulièrement intéressant à observer puisqu'il associe une discipline corporelle à une discipline d'écriture fonctionnant en interaction. En effet l'écrivaine a laissé son imaginaire onirique la guider dans son écriture et sa performance a, en retour, dicté une sorte de discipline à son corps :

Dreaming became a technique for deciding the next move in the writing. I don't know how, I started dreaming about what I had just written that day. I started dreaming what I was writing [...]. I started letting the dream decide where the narrative was going. [...] at first there was a great deal of resistance, but by the time I finished *My Mother: Demonology* I was waking up five times a night so I could write down my dreams. I trained myself.

Ces notes de Acker sur la discipline et l'entraînement physique nécessaires à une réelle expérimentation du langage en performance font écho à l'entraînement physique de Diamanda Galás. Souplesse, agilité, endurance, force sont autant de qualités que Galás doit entretenir si elle ne veut pas être limitée par son corps, comme nous avons eu l'occasion de le voir en 1.2. Une maîtrise parfaite de sa voix, pendant de longues performances très intenses vocalement, nécessite un entraînement et une discipline rigoureux. Sa résistance physique lui permet de pousser ses limites. Par exemple, la performance de *Insekta*, exécutée dans une cage en hauteur lui imposait une station immobile dans des positions inconfortables pendant un long moment. Ses mouvements chorégraphiques dramatiques lors de ses performances vocales radicales sont loin de faciliter le chant et dictent une parfaite maîtrise de soi. Comme Kathy Acker, poussant son corps pendant ses séances de bodybuilding, qui deviennent la performance d'une métaphore, Galás impose à son corps une discipline qui lui donne accès à son « über-voix ». Nous pourrions, afin de compléter ce parallèle, suggérer que Acker, elle, cherche à libérer ses voix intérieures, ses « inner-voix ». Les artistes visent ainsi, en repoussant les limites du corps à dépasser les limites du langage commun et à découvrir le langage du corps, c'est-à-dire un langage viscéral, qui échapperait à toute censure (et auto-censure) imposées par la norme et les conventions sociales. Leurs performances, en tissant des relations entre corps et langage, aboutissent à des mises en scène de réincarnation du langage.

Galás et Acker dépassent d'autres limites, qui sont cette fois imposées directement au corps : celles du genre (caractéristique fluctuante avec l'identité, comme nous avons pu le voir précédemment) mais surtout de l'espèce. Elles présentent toutes deux des corps mutants ou en mutation autant dans

leurs performances que dans les personnages qu'elles mettent en scène. Au-delà du langage, c'est alors les limites de leur identité qui sont étirées au-delà de ce qui est considéré comme possible. Leur recours à l'étrange, au monstrueux jusqu'à l'absurde ou au comique angoissant caractéristique du grotesque, lorsque les artistes prennent la forme d'insectes (*The Black Tarantula, Insekta*), n'est pas sans rappeler *La Métamorphose* de Kafka. Comme pour Gregor Samsa, le protagoniste de la nouvelle, qui acquiert par sa soudaine métamorphose une différence dégoûtante et inassimilable, qui le rend inacceptable, les mutations mises en scène par Galás et Acker entraînent un effet de répulsion. Par conséquent, lorsque les artistes transfèrent sur leurs personnages des transformations similaires (de nombreux personnages sont contaminés par ce devenir-animal), ce n'est pas seulement l'exploration extrême du sujet qu'elles proposent ; c'est au contraire l'image du rejet qu'elles exposent. Ainsi Antonin Artaud devient, dans la bouche des punks « A. Our Toad ». Transformé en crapaud par une magie phonétique et un humour irrévérencieux punk, l'artiste devient totem, modèle à suivre et à imiter (« the punk boys wanted to become Antonin Artaud », *Pussy, King*, 197). Les pirates de *Pussy, King* sont réduites à « rat », un diminutif révélateur puisque comme les insectes (ou amphibiens) pré-cités, ils inspirent le dégoût. En transformant les personnages en vermine, associée à la souillure et à la maladie, les auteurs illustrent le traitement de rejet des parias que nous avons observé en 1.4. Sous la plume de Acker, les pirates s'approprient cette représentation péjorative comme part de leur identité (au point de représenter un rat sur leur bannière, *Pussy, King*, 207), dans un geste de défiance. Notons de plus que les rats vivent cachés, en marge, mais ils sont capables d'une grande adaptabilité. Les pirates (et Acker) détournent ainsi l'insulte en moyen de survie subjective. De même, lorsque les personnages se transforment en chien (*Pussy, King* et Sancho Pansa / saint Siméon dans *Don Quixote*), ce changement d'espèce n'est plus un terme dégradant. Pour les pirates (qui ajoutent l'insulte à la transformation : « bitch »), il s'agit d'actes de résistance : « Regarding the Identity of All Those Who Undertake the Acts or infiltrations of Piracy: Half-human half beast » (*Pussy, King*, 205). Nous indiquerons avec Laure Limongi que les pirates-chiennes, tout comme la métamorphose de saint Siméon ne sont pas le fruit du hasard sous la plume de l'helléniste Kathy Acker : « Qui dit "chien", dit "cynisme" » (Limongi, 122), le courant philosophique à la vérité mordante, puisque le philosophe cynique « par le biais de l'ironie, de la transgression [...], bouleverse les fondements d'une société jugée corrompue » (Limongi, 123). Le corps de « l'Entre », comme le cynique, met en péril les limites claires. Du cyborg

terroriste, moitié-robot moitié Noir de *Empire of the Senseless* au *vrykola*³¹⁷ (loups-garous) de « Orders from the Dead », ces corps hybrides matérialisent un espace du dépassement, du seuil, dans lequel peut être créé un « [...] langage ne hiérarchisant plus masculin et féminin, retrouvant l'animalité du signifiant » (Limongi, 123).

Le traitement des corps dans les œuvres (corps dans le texte) fait largement écho aux stratégies corporelles mises en œuvre sur les travaux (corps du texte) comme sur les corps des artistes. Ainsi, corps fragmentés ou en débordement incarnent des performances qui tendent à dévoiler et à transgresser les limites qui leur sont imposées (nous nous pencherons en 2.4 sur les effets organiques de la réception du texte sur le corps, c'est-à-dire son impact sur le corps des lecteurs et des auditeurs). Nous avons pu considérer dans cette partie la prise de pouvoir des artistes dans leur corps, par leur corps, nous allons à présent nous pencher plus précisément sur les différentes formes de pouvoir attachées au corps, qu'il s'agisse de contrôle ou de transgression de ces règles, afin d'offrir un panorama plus précis de l'engagement politique de l'art de Galás et de Acker et de mieux comprendre les motivations derrière leurs stratégies particulières. Nous serons alors en mesure d'apprécier les techniques mises en œuvre par les artistes pour appliquer cette indivisibilité de l'art et du politique dont il était question en introduction.

³¹⁷ Dans le chant de *Defixiones*, ce sont des morts qui hantent leur village dévasté car ils ne peuvent avoir de sépulture : « I am the unburied man / who CANNOT sleep / IN FORTY PIECES / I am the girl / dismembered / and unblessed / I am the mouth / that drags your flesh / and that can never rest / until / MY DEATH IS WRITTEN / IN A ROCK THAT CAN / NOT BE / BROKEN ». Diamanda Galás offre une explication sur cette croyance ancestrale, liée aux funérailles dans « *Aman* », un des articles inclus dans *In the Mouth of the Crocodile* : « If the burial is not correct, there is a great risk that the dead become the undead, the "unburied" or the *vrykola*, translated into English as "werewolf", who must walk the soil at night looking for completion. However, an improper burial also refers to the *kind* of death visited upon the deceased. If he has been murdered, the oath of revenge must be part of the *moiroloi* [...] and the revenge taken within a particular period of time, or he becomes a *vrykola*, committing foul acts and howling for rest ».

2.3 Corps politique : lieu de contrôle et de transgression

Toutes les figurations du corps sont des projections fantasmatiques porteuses d'idéologie.

Frédéric Baille

*The Body, the kid said further, when not being robbed blind by family and religion,
has an infinite capacity for self-transformation .*

Kathy Acker

*Writing is either hearing, listening, reading—
or it's destroying.*

Kathy Acker

*ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT QUE
TOUT GESTE EST RENVERSEMENT.*

Monique Wittig

Ain't No grave to Hold my Body Down.

Diamanda Galás

Les citations mises en exergue offrent différentes conceptions du corps. Nous les avons sélectionnées car leur classement permet de faire apparaître deux approches distinctes et antagonistes : d'une part le corps se voit objectivé. En effet, il est soit considéré dans ses représentations (« figurations du corps »), soit soumis aux institutions (« robbed blind by family and religion »), il est alors contenu, maintenu sous contrôle. D'autre part, il est sujet agissant (« writing », « hearing », « reading », « destroying »), critique (« Ain't No grave to Hold my Body Down »), rebelle (« renversement ») mais également indépendant et autonome (« self-transformation »). Ces deux groupes permettent de mettre en lumière les dynamiques de pouvoir qui entrent en jeu dans l'espace corps, l'inscrivant de ce fait dans le domaine du politique. Barbara Kruger saisit parfaitement cette dichotomie, dans *Untitled (Your Body is a Battleground)*, son œuvre de 1989. La pièce, un poster annonçant une manifestation à Washington DC le 9 avril 1989³¹⁸,

³¹⁸ Manifestation organisée pour contrer les tentatives d'atteintes au droit à l'avortement du gouvernement Bush. Le texte dans la partie inférieure du poster expose les revendications des manifestants ainsi que les informations concernant le rassemblement : « On April 26th, the Supreme Court will hear a case which the Bush Administration hopes will overturn the Roe vs Wade decision, which established basic abortion rights. Join thousands of women and men in Washington D.C. on April 9th. We will show that the majority of Americans support a woman's right to choose. In Washington: Assemble at the Ellipse between the Washington Monument and the White House at 10am; Rally at the Capitol at 1:30 pm ». Barbara Kruger produit ainsi non plus seulement une œuvre d'art politique mais une œuvre qui est également un instrument d'action directe. Sa démarche rejoint celle initiée par d'autres groupes d'activisme graphique, tels que Gran Fury ou les Guerrilla Girls qui brouille radicalement les limites entre art et politique.

montre un portrait en noir et blanc scindé en deux. Il s'agit d'un visage de femme divisé de façon symétrique. La partie de droite présente le négatif de la photo, créant ainsi un contraste radical. Cette division en deux pôles, sous le texte « Your Body is a Battleground » inscrit en rouge suggère deux lectures simultanées : le corps est à la fois un espace d'attaque (que cette offensive prenne la forme de protestation ou de résistance) mais il s'avère également un espace sous attaque. Nous allons voir dans cette section comment ces tensions entre pouvoir et sujet sont centrales aux travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Nous partirons tout d'abord des attaques proférées contre leur corpus autant que leur corps : les menaces et limites auxquelles elles ont dû faire face permettront d'illustrer une conception du corps comme lieu disciplinaire de contrôle extérieur pouvant devenir lieu de possible oppression. Nous verrons ensuite comment les artistes considèrent le corps comme lieu de pouvoir dans la mesure où il est également l'espace privilégié de résistance et de transgression du sujet agissant.

« IMMORAL » (les majuscules sont présentes dans le document officiel), telle fut la conclusion prise le 30 septembre 1986 (une traduction du texte intégral est publiée dans *Hannibal Lecter*, 142-148) par le Bureau Fédéral d'Inspection pour les Publications Nuisibles aux Mineurs de République Fédérale Allemande concernant *Blood and Guts* (*Harte Mädchen weinen nicht* en Allemand). Le chef d'accusation est d'ordre sexuel (inceste, relations sadomasochistes, sodomie, cunnilingus, fellation [*Hannibal Lecter*, 145]) puisque le roman est considéré comme ayant une éthique douteuse, décrivant des actes sexuels déviants et pervers : « It is confusing in terms of sexual ethics » (*Hannibal Lecter*, 145). Il est cependant vite évident que, pour le comité, rien du livre n'est acceptable : ni le niveau de langue employé (« banal and trivial gutter language », 148), ni les positions politiques de l'auteur (« it is also remarkable that Kathy Acker who considers herself a "feminist" [...] examines less the role of women, her novel [...] mostly deals with male power and potency », 148), ni ses « emprunts » littéraires pour lesquels elle est accusée de récidivisme (« she was accused of imitating traditional literature », 148). Bien que Kathy Acker ait expliqué que son écriture était le fruit d'une pratique de recherche expérimentale, que l'entreprise était avant tout conceptuelle, que l'intention était d'offrir une réflexion sur la structure conventionnelle de la narration, le roman fut jugé comme n'atteignant pas les critères artistiques requis (« The chosen elements of style do not enhance the novel to the level of art », 148). Les membres du comité conclurent à l'unanimité que l'ouvrage était impropre au bien-être d'une société

diversifiée (« [...] this novel does not reach the level worthy to be of value to the pluralistic society », 148), sans s'inquiéter du paradoxe contenu dans leur propos.

Si ce rapport montre une profonde incompréhension du texte de Kathy Acker, les fréquentes références au genre même de l'artiste laissent entendre que le fait que ce texte ait été produit par une femme, qui de surcroît dit critiquer le patriarcat, le rend encore moins acceptable. L'ouvrage fut également interdit à la vente en Afrique du Sud et en Nouvelle-Zélande pour cause de contenu pornographique. Parmi les différentes actions et réactions contre la circulation de l'œuvre de Acker, l'une d'entre elle semble particulièrement intéressante à noter dans une partie dédiée au corps. Alors qu'elle animait un séminaire de *creative writing* pendant deux semaines à l'Université de l'Idaho à Moscow, les réactions des lecteurs et auditeurs ont été si violentes que Amy Ridenour, alors éditrice de *The Argonaut*, le journal étudiant de l'université de l'Idaho, réclama non seulement l'interdiction des œuvres de Kathy Acker mais exigea également qu'elle soit elle-même mise à l'écart : « Not only should this author's books be banned, but the author herself as well³¹⁹ » (ses propos sont rapportés par Nicole Peradotto dans le *Lewiston Tribune Online*). D'après cette intervention, l'interdiction du corpus ne suffit donc plus, l'auteur créant un travail si choquant qu'elle doit elle-même être exclue et ne peut être en aucun cas assimilable.

Diamanda Galás a elle aussi été victime de censure. La vidéo de « Double-Barrel Prayer » (extrait de *You Must Be Certain of The Devil*) n'a pas obtenu de droit de diffusion sur la chaîne de télévision musicale canadienne *MuchMusic* et, aux États-Unis, MTV l'a élue « the most offensive video of the year » en 1988. Le site *TV Tropes* justifie ces décisions, invoquant le caractère considéré comme choquant (voire traumatisant) du vidéo clip :

³¹⁹ Il semblerait que durant ce séjour, Kathy Acker ait été directement menacée dans son intégrité physique puisqu'elle a dû demander la protection de la police, ses textes, comme ses positions sur l'homosexualité ne faisant manifestement pas l'unanimité dans cet État. Lors de sa visite à Helsinki en 1996 pour la parution en finnois de *Empire of the Senseless*, elle a rapporté l'incident à l'occasion d'un court entretien intitulé « Kathy Acker in Helsinki » pour *Ylioppilaslehti*, un média indépendant. Le journaliste raconte : « Acker visited Helsinki last week as her first book *The Empire of the Senseless* became available in Finnish (*Tunnottomien valtakunta*). Two years ago, Acker taught literature in a small town in Idaho. [...] Acker once happened to use the word “lesbo” in her lecture, causing the head of the department to suffer a nervous breakdown. A battle ensued between Acker's opponents and defenders in Idaho, gradually reaching the national papers. “It was a terrifying experience. Hunting season had just opened in Idaho (it is a big deal there) and I got all kinds of sick threats. I was forced to spend my last night under police protection,” explains Acker ». Kathy Acker aborde ce problème également au cours du discours qu'elle a prononcé lors de la *Artist Society Conference* à l'*Art Institute* de Chicago, en octobre 1994 (*The Kathy Acker Papers*, David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library, Duke University, Shorter Works and Miscellaneous, Box 7).

[...] her music videos can also scare people away.[...] a woman splashing around in blood, a woman making horrible facial expressions while pushing two microphones near her mouth [...], inexplicable video tape damage, a woman dancing passionately with a gun? Good luck trying to subsequently un-see it.

La répétition de « a woman » révèle le malaise que l'association du genre féminin au sang, aux armes, à la double amplification de la voix et aux grimaces provoque chez le spectateur. Galás offre une chorégraphie aux mouvements saccadés, elle s'accroupie ou se tapit sur le sol avant de montrer la caméra du doigt puis de pointer un revolver dans sa direction. Le montage de la vidéo alterne diverses performances : outre celle dans laquelle Galás apparaît portant des vêtements noirs moulants et des lunettes de soleil, des séquences la montrent nue en train de s'asperger de sang alors que d'autres plans la découvrent les coudes écartés au maximum vers l'extérieur, deux micros plantés devant la bouche. Cette démonstration de pouvoir offensif contraste effectivement avec une vision plus polie d'un autre morceau sorti la même année et qui a, lui, atteint à deux reprises la première place des *charts* « alternatifs » américains : « Peek-a-Boo »³²⁰, du groupe britannique Siouxsie and The Banshees. Si la danse saccadée et les plans rapprochés sur la bouche de Siouxsie Sioux illustrent ce « creep show » dont il est question dans la chanson, et alimentent la critique de voyeurisme et d'objectisation du corps féminin, leur impact sur le spectateur est totalement différent de celui de Galás. Aucune référence n'est faite dans la chronique de *TV Tropes* aux paroles du morceau de Galás³²¹, apportant une nouvelle preuve de la dimension subversive du corps qu'il faut contrôler.

Cependant, d'autres interdictions se sont avérées plus problématiques pour Diamanda Galás : par exemple la décision soudaine de l'empêcher de faire sa performance prévue à la bibliothèque municipale de New York :

[...] the nature of my work, which involves litanies, or liturgical texts, *has* created censorship for me [...] In 1982, The New York Public Theater invited me [...]. In the meantime, someone obtained a copy of the *Litanies of Satan*, and when I showed up the man said : "we can't present your work in this theater" - like I was the daughter of Charles Manson or something! (Juno, 1991, 9).

³²⁰ Single de l'album *Peepshow* et élu « best alternative video » aux *MTV Awards*.

³²¹ Les images reflètent pourtant assez fidèlement le contenu des paroles qui n'ont, elles, pas été censurées : « It's time you get your gun out / And drive the dogs away », « They can smell your blood inside / it's too late to let go and hide », « They'll drag you by the collar / And they'll take you through the town / Your friends can help no longer / Once your ass is on the ground », « When the Devil's in the way is to help God pull the trigger / On the dogs this judgement Day ».

Enfin, suite à sa performance de *Plague Mass* au Palais Médicis, à Florence en 1990, les élus locaux ont tenté de la faire bannir d'Italie, la suspectant de satanisme. Ils ont déclaré que le spectacle était « more scandalous than Madonna³²² » et « true blasphemy », titres repris par les journaux, confirmant une lecture de la performance comme un acte profanatoire et attisant la polémique et les pressions pour déclarer Diamanda Galás *persona non grata*.

Comme ces dernières remarques l'ont démontré, les attaques contre les artistes sont non seulement adressées à leur corpus mais s'en prennent également à leur corps. Leurs travaux sont incompréhensibles, inaccessibles et représentent un danger pour la jeunesse et pour la société. Les textes et performances doivent donc être surveillés, contrôlés, limités par des mesures répressives si nécessaire, et ces mesures doivent s'appliquer aussi sévèrement à leurs auteurs. Au-delà des tentatives d'exclusion physique, les commentaires sur leur apparence se multiplient, qu'ils soient péjoratifs ou non, les associant volontiers à des figures féminines maléfiques ou monstrueuses : ce sont des sorcières, des harpies, des « femmes en colère », des hystériques. Leur genre n'est bien sûr aucunement anodin et la réception (ou le rejet) de leur travaux est le reflet d'une longue histoire de volonté de limitation du corps et de la voix des femmes dans la société : l'interdiction des mirologues dans la Grèce Antique par crainte pour l'ordre public, ou l'interdiction à la performance, c'est-à-dire de jouer d'un instrument, de chanter et d'avoir accès à une éducation musicale, dictée par un arrêté du pape Innocent XI (1678-1679), par exemple, inscrivent le sévère contrôle des femmes dans la sphère politique et religieuse. Les textes officiels régulent les corps en décrivant les usages légitimes et illégitimes, licites et illicites. Ces règles et lois s'appuient sur une claire distinction entre masculin et féminin qui pose comme postulat une division sexiste, comme le rappelle McClary : « [...] the mind / body split that has plagued Western culture for centuries [...]. To the very large extent [...] mind is defined as masculine and body as feminine » (151). Les règles soumettant le corps à des contraintes normatives, qu'elles soient esthétiques, médicales ou

³²² En 1989, « Like A Prayer », le titre de Madonna est utilisé pour une publicité de Pepsi avant même la sortie du single. Pourtant, devant la fureur de multiples groupes religieux à travers le monde à la sortie du single, la compagnie de soda a décidé de retirer cette publicité après seulement deux diffusions.

politiques³²³, sont intériorisées, et deviennent, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, des « Valeurs faites corps » (*Le Sens Pratique*), une mythologie politique incorporée. Toutes tendent à maintenir les femmes dans la sphère du privé et envoient un message clair : les femmes doivent se taire.

Ce silence que les sociétés patriarcales ont essayé d'imposer au corps féminin pendant des siècles afin de les exclure du discours public (« women have been barred from participation in Western music » (150) indique McClary, mais ce frein à la participation ne se limite pas à la musique pour envahir les arts en général, ainsi que toute possibilité de participation politique) a favorisé l'apparition de travaux d'artistes dissidents et réfractaires, dont Galás et Acker font partie, désireuses de transcender ces barrières de l'imagerie autorisée en prenant activement, physiquement part au dialogue. Frédéric Bailleterie décrit ainsi le travail de ces artistes contestataires expérimentateurs de l'extrême du corps³²⁴ : « [...] les artistes réfractaires à toute cette mascarade ont résolument cherché à détourner cette image autorisée [du corps] en prenant ces figures convenues à contre-corps » (8). L'esthétisation du corps s'effectue par des mises en scène trompeuses. L'art à contre-corps de Galás et de Acker s'attaque avant tout à ces règles esthétiques qui masquent la réalité du corps. Nous allons à présent observer à quelles représentations corporelles particulières les artistes choisissent de résister, à quelles mesures disciplinaires elles décident de s'attaquer.

³²³ Les femmes considérées, dans une logique misogyne, comme étant incapables de contrôler leur corps, et subordonnées à ses humeurs, emprises à leurs émotions, se voient à certaines périodes, renier l'accès à la performance et à la musique. Jane Bowers cite ici précisément l'arrêté du Pape Innocent XI, paru en 1686, renouvelé par son successeur, Clément XI (1649- 1721) : « [...] music is completely injurious to the modesty that is proper for the female sex, because they become distracted from the matters and occupations most proper for them [...]. No unmarried, married woman, or widow of any rank, status, condition [...] under any pretext [...] may learn to sing for men [...] and to play any sort of musical instrument » (139-140). Le danger de l'oisiveté et de la distraction que pourrait entraîner l'expression musicale chez les femmes fait apparaître en filigrane un effroi plus grand encore : le risque de tentation ou le goût pour la séduction, déjà rencontrés dans la figure de la Sirène. La maîtrise de la voix et du corps des femmes est ainsi présenté comme nécessaire pour préserver la société du désordre et du chaos. S'il est impossible de vraiment savoir dans quelle mesure ces textes papaux étaient effectivement respectés, leur existence reflète autant l'idéologie de l'époque qu'une propagande occidentale patriarcale, reflétées dans les règles sociales de bienséance comme dans les lois pré-citées.

³²⁴ Nous pouvons citer quelques artistes travaillant « à contre-corps », à titre d'exemple (cette liste est bien sûr loin d'être exhaustive). Ils sont pour la plupart présentés dans la revue *Quasimodo* numéro 5, « Art à Contre-corps » : ORLAN, Bob Flanagan, Abramović, Yoko Ono, les Guerrilla Girls, Annie Sprinkle pour la performance ; Otto Dix, Roland Topor pour la peinture, Cindy Sherman, Joel Peter Witkin pour la photographie.

Diamanda Galás et Kathy Acker, art à contre-corps

*Le corps humain est une pile électrique
chez qui on a châtré et refoulé les décharges.*

Antonin Artaud

Si, comme le souligne Frédéric Bailleterie, les représentations du corps sont des « projections fantasmagoriques porteuses d'idéologies » (8), les actions dictées par ces idéologies prennent place, elles aussi, dans le corps. Le corps devient ainsi un espace à la fois fictif et réel puisqu'il est autant le lieu de représentation que le lieu de mise en œuvre de ces idéologies. Les attaques contre les corps et corpus de Acker et Galás, l'obsessionnelle référence à leur genre et la volonté de mettre à l'écart les artistes et leurs œuvres, nous ont donné l'occasion d'observer de telles pratiques idéologiques. Nous allons voir à présent quels modes de résistance les artistes mettent en place dans les corps mêmes pour résister à de telles agressions, les transformant en réels champs de bataille. Nous avons choisi d'intituler cette section « art à contre-corps », suivant l'expression de Frédéric Bailleterie, pour montrer les frictions entre les différents pouvoirs mis en jeu. Il s'agit donc bien d'aller à l'encontre d'une représentation du corps policée faisant autorité. Galás et Acker prennent position et montrent une opposition farouche aux représentations stéréotypées du corps. Les artistes dévoilent en effet que, loin de se contenter de refléter les valeurs dominantes, ces représentations les légitimisent : « The body has been stigmatized by gendered, sexualized and racialized significations [...] in order to justify normative power structures », selon les termes de Peter Brooker (22). Dans son texte, l'auteur démontre une conception du corps qui marque la chair, la fragmente en différents codes de représentations sociales, la divise en territoires et assure que la hiérarchie et la domination existant dans ces structures de pouvoir sont bien intériorisées. Le corps se voit ainsi dépossédé (« robbed blind by family and religion » *Empire*, 40). Privé de son sujet, il est en situation d'occupation : littéralement colonisé.

Nous débiterons par deux histoires vraies. Des expériences que les artistes ont en commun et qui, loin de se limiter à l'anecdote, illustrent les positions politiques des artistes et se répercutent dans leurs œuvres. Celle narrée par Kathy Acker, tout d'abord, dans laquelle elle témoigne de cette dépossession du corps, le sien, lors de son traitement contre le cancer dans « The Gift of the Disease », article paru dans *The Guardian* moins d'un an avant son décès. L'auteure y décrit la perte de contrôle graduelle de son corps imposée par le corps médical : infirmières et docteurs ne sont

plus que voix et silhouettes qui agissent sur le corps en ignorant le sujet, le patient est réduit à un corps malade. Ils donnent des ordres mais ne fournissent que peu d'informations, parfois contradictoires (« One of these nurses told me that my operation had been moved back an hour. Ten minutes later, she wheeled me –in a wheel chair I didn't need, for I felt healthy to myself »). Acker décrit alors cette scission du sujet et de son corps, utilisant la voix passive (« I was told to climb up on to it and lie on my back », « straps were placed around my arms and legs, then buckled »). Elle montre ainsi qu'elle n'est non seulement plus sujet agissant mais que, de surcroît, son corps lui devient étranger : « I was being reduced to something I couldn't recognize ». Cette aliénation, cette désincarnation forcée du sujet lui dérobe toute possibilité d'action, le mettant hors d'état de montrer quelque résistance : « [...] conventional medicine was reducing me, quickly, to a body that was only material, to a body without hope and so, without will, to a puppet who, separated by fear from her imagination and vision, would do whatever she was told ». Plutôt que de livrer son corps à la science conventionnelle, Acker choisit d'avoir recours aux médecines alternatives dans lesquelles le sujet est maintenu actif et considéré dans son intégralité³²⁵. Dans son article sur *Blue Tape*, la vidéo de Kathy Acker et Alan Sondheim, Chris Kraus cite Acker et souligne à quel point son existence en tant que sujet dépend avant tout de sa volonté et sa capacité d'imaginer :

I look at myself. I see 2 things. My will & imagination. My will to live & to not do chemo. Concerning imagination: At age 30 I was working in a cookie shop. There was absolutely nothing in the society that in any way made it seem possible for me to earn my living as a writer. I was, and still am, the most noncommercial of writers. I said, if X doesn't exist, you have to make it exist. You just imagine it.

Dans son article, Chris Kraus offre un contexte à cette déclaration de détermination que Acker ancre dans l'imaginaire. Elle explique que le texte qu'elle retranscrit est une note que Acker a écrite peu de temps après avoir refusé le traitement par chimiothérapie. Pour elle, « Kathy Acker tried to make herself believe that she could will herself to live just as she'd willed herself to become a famous writer ». Cet exemple illustre le refus de Acker de se soumettre à une dépossession du corps qui

³²⁵ Suite à l'intervention chirurgicale, Kathy Acker suit ainsi des thérapies alternatives intensives à San Francisco, entre avril et août 1996. Elle retourne ensuite à Londres, où elle écrit « The Gift of the Disease ». De retour à San Francisco à la fin de l'été 1997, son état de santé s'est détérioré, l'obligeant à être hospitalisée. Elle découvre alors que la maladie s'est propagée et touche à présent le foie, le pancréas, la rate et les poumons, chaque organe étant à un stade de cancer avancé. Début novembre 1997, elle est admise à American Biologics, une clinique de médecine intégrative (mêlant thérapie holistique et médecine conventionnelle), à Tijuana, au Mexique. Comme l'explique Jason McBride dans son article « The Last Days of Kathy Acker », cette clinique tient compte dans l'administration de ses soins de la « globalité de l'être humain » et considère le patient non comme un malade, mais comme une personne.

résulte forcément en une perte de tout pouvoir par le sujet. Le fait d'imaginer sa vie lui assure ainsi qu'elle va continuer à exister en tant que sujet (voir *infra* « Les bienfaits de la peste », 481).

Diamanda Galás a elle aussi fait l'expérience de cette déshumanisation médicale qui représente le corps comme de la viande malade (« diseased meat », pour reprendre le terme de Kathy Acker). En 1990, elle découvre qu'elle a l'hépatite C, probablement contractée des années auparavant. Le traitement qu'elle reçoit alors qu'elle est hospitalisée ne témoigne pas uniquement d'une désincarnation du sujet mais également de son aliénation extrême et forcée. Cette ségrégation du corps naît de la peur que le corps contaminé, s'il n'est pas mis à l'écart, exclu, risque d'être à l'origine d'une épidémie. Pourtant, comme elle le raconte dans son entretien avec Batchelder pour *NewMusicBox*, cet effroi devant le corps malade ne se limite pas à l'isolement physique puisque le patient, alors identifié uniquement comme un corps malade et contagieux, se voit refuser toute compassion et assistance, il est déshumanisé :

[...] no nurses come in to see me because it said on the door "Warning: Blood Disease blah, blah, blah." All they were supposed to do was give me a glass of water and leave it on my nightstand. But they would leave the water near the door and I was not able to get up and get this water. And they wouldn't give me the medicine that I asked for, sleeping medicine, so I was only on morphine. So, I was up all night. I couldn't sleep. I was up all night in this complete state of isolation. I would ask people to help me by pressing a buzzer, and there would come down from the ceiling a loud voice saying, "What do you want?" I had just been stitched up, so I couldn't scream at the ceiling for them to hear me. I'd say something, and they'd say, "Say that again!" It was as if I was a person locked up in a box. It was impossible for me to communicate with anyone, and no one wanted to communicate with me. I think it's very difficult to understand unless a person had experienced it in one way or another.

Galás revient plus tard sur cet isolement, toujours dans son entretien avec Batchelder. Elle aborde alors le traitement hospitalier visant au maintien de l'ordre en apparence (« The patient looks alright [...]. Everything is fine, and nobody's running down the halls or anything »), mais qui enferme le sujet dans un corps-cellule : « They put you on these kinds of medicines so that you can't move [...]. It's like an animal clawing at the inside of a box trying to get out ». Cette expérience d'aliénation totale et inhumaine à laquelle il faut résister et qui était déjà présente dans « Panoptikon » (« I WILL NOT BE SEDATED »), bien qu'enregistré avant son séjour en hôpital, résonne dans toute l'œuvre expérimentale de Galás : la démence dont sont touchés les malades du

SIDA (largement causée par des traumatismes liés au traitement comme à la représentation de leur corps) dans *Vena Cava* ou l'isolement (et la torture) des patients dans *Schrei X*. Kathy Acker utilise, quant à elle, une lettre qu'Artaud avait envoyée au docteur Latrémolière, le priant de lui éviter plus de séances d'électrochocs : « Electroshock [...], reduces me to despair, it takes away my memory, it dulls my mind and my heart, it turns me into someone who's absent [...] and sees himself [...] in pursuit of his being, like a dead man » (*Pussy, King*, 200). L'auteure insiste aussi sur un autre type d'isolement dans ses œuvres : celui de l'abandon des corps malades. Janey, dans *Blood and Guts* ne reçoit aucune aide de son père malgré la douleur que lui cause son infection ; plus tard, le personnage Genet l'abandonne à sa mort dans le désert alors qu'il sait qu'elle est atteinte d'un cancer. Don Quixote doit guérir elle-même une infection grave après son avortement (« Seeing that she was all battered and bruised and couldn't rise out of her bed due to severe infection », 15). Pourtant, ni la souffrance physique ni celle de l'abandon n'empêchent les protagonistes de Acker de poursuivre l'aventure (« How Don Quixote cured the infection (so she could keep having adventures) », 15), ce qui n'est pas sans rappeler l'attitude de l'auteure face à la maladie. En effet, Kathy Acker a refusé cette objectivation du corps qui l'aurait plongée dans la passivité déshumanisante, aurait entraîné sa désobjectivation : « [...] separated by fear from her imagination and vision » (« The Gift of the Disease »). Contre l'isolement qui réduit le malade à un corps sans sujet et dont la voix ne compte pas, Galás et Acker racontent l'expérience du corps, brisant ainsi le silence et condamnant l'aliénation. Cette démarche est ainsi inhérente autant à leur vie (« Research is the antidote to terminal individuality and self-pity » déclare Galás dans son texte « Prayers for the Infidel » publié sur son site officiel, décrivant la responsabilité individuelle de recherche d'information pour le bien de tous) qu'à leur œuvre, le sujet restant agissant, maître de ses expérimentations et mises en scène.

Afin de poursuivre cette dramatisation des dynamiques de pouvoirs mises en œuvre sur la scène des corps, nous proposons de nous concentrer à présent sur un événement particulier : l'épidémie du SIDA qui a frappé le monde dans les années quatre-vingt et tout particulièrement de son traitement sur le sol américain. La représentation comme le traitement des corps lors d'un tel fléau permettent de mettre à jour autant les idéologies que la résistance à ces idéologies. Kathy Acker et Diamanda Galás ont toutes deux réagi à cette épidémie, ou plutôt à sa prise (ou plus exactement sa non prise en charge à travers le manque de moyens mis en œuvre pour faire face à l'épidémie), que ce soit

dans leurs œuvres (« President Reagan's using Aids to control the American populace », *Literal Madness* et la trilogie *Masque of the Red Death*, ainsi que *Plague Mass*) ou à travers des actes politiques (Galás faisait partie des activistes de ACT-UP arrêtés lors de l'action « Stop the Church »). En ouverture du dernier chapitre de *Aids and its Metaphors*, Susan Sontag énumère les différentes démarches communes à chaque épidémie : « [...] demands are made to subject people to "test", to isolate the ill and those suspected of being ill or transmitting illness, and to erect barriers against the real or imaginary contamination of foreigners » (166). Toutes les caractéristiques du processus de déshumanisation décrites par les artistes figurent dans cette citation : l'objectivation (« subject people to test ») des malades, leur isolement (« isolate ») puis leur exclusion totale afin de protéger le reste de la société (« erect barriers »). Dans le cas particulier du SIDA, le discours dominant considérait les malades comme largement coupables de leur situation. L'épidémie touchant particulièrement les homosexuels et les populations dites « à risque » (héroïnomane et autres consommateurs de drogues par voie intraveineuse), ils étaient tenus pour responsables pour leur manque de rigueur, entre autres défauts critiques : « laxity, weakness, disorder, corruption » (Sontag, 1991,166). Leur « perversité » et leur « déviance » faisait courir un risque à la société « saine et vertueuse ». Leurs corps représentés comme souillés, souffrants, méritent donc d'être exilés : une décision soigneusement justifiée et légitimée par les pouvoirs politiques et religieux conservateurs.

La place des corps dans la campagne STOP THE CHURCH menée par ACT-UP est particulièrement révélatrice d'une part de l'utilisation de ces représentations du corps et des mesures prises par le gouvernement et d'autre part du détournement de ces images. L'action avait été organisée pour protester contre ce qui était considéré comme la négation de la liberté de disposer de son corps suite aux déclarations du cardinal John O'Connor. En effet, le cardinal avait annoncé publiquement s'opposer à la distribution de préservatifs et à l'organisation de campagnes de sensibilisation aux maladies sexuellement transmissibles dans les écoles publiques new-yorkaises. Il avait également insisté sur la sévère condamnation de l'homosexualité et de l'avortement par l'Église catholique. Le tract distribué par ACT-UP indiquait : « Stop church interference with our lives » et appelait des milliers de personnes à manifester devant la cathédrale. Quelques 4 500 manifestants, membres d'ACT-UP et de WHAM! se sont donc retrouvés sur le parvis de la cathédrale le 10 décembre 1989. Entre 75 et 100 d'entre eux sont parvenus à pénétrer dans l'édifice.

L'article de Todd S. Purdum publié dans le *New York Times* le 12 décembre 1989 relate les événements :

Members of ACT-UP and WHAM³²⁶ deliberately interrupted the 10:15 mass which was celebrated by Cardinal John O'Connor of the Archdiocese of New York, lying down and prostrating themselves in the center aisle of the cathedral or standing on the perch [...] Shouting and chanting slogans : "Cardinal O'Connor is a bigot", "murderer".

L'occupation physique et sonore de la cathédrale ne s'arrêtait pas à l'interruption de la messe. Les activistes par leurs *die-ins* ont eu recours à une utilisation du corps symbolique et contestataire. D'après le même article du *New York Times*, Jay Blotcher, un porte-parole d'ACT-UP a déclaré, commentant les *die-ins* :

[...] the dead bodies the Cardinal is stepping over are the bodies of the people with Aids who have already passed away. And what he faces are more bodies of people who could potentially contract the disease because the church refuses to give them access to safe-sex education.

Lors de ces *die-ins* organisés par ACT-UP et WHAM!, les corps représentant les victimes, passées et à venir, dépassent la simple dimension symbolique : ils occupent l'espace en chair et en nombre et mettent ainsi en scène la déshumanisation (inertes, ils sont réduits à des obstacles qui entravent la progression des paroissiens) et le silence imposés aux malades, leur exclusion, qui, représentée physiquement, ne peut être ignorée. De plus, lors de L'Eucharistie (la communion marquait le début de l'action), les activistes ont recraché l'hostie, refusant le symbole du corps du Christ. Ce geste de profanation, souvent réduit à une violente provocation dans les articles et rapports, est non seulement un refus de communier dans une société qui les rejette³²⁷, mais également un rejet du corps désincarné, c'est-à-dire le corps remplacé par un symbole, séparé de sa réalité sensitive et sexuelle. Les activistes, par leur confrontation directe avec le cardinal, résistent à l'objectivation du « corps vivant » (Michel Henry, 71), mais également aux stéréotypes de perversité monstrueuse

³²⁶ Women's Health Action Mobilization, association fondée en 1989 à New York suite à la décision de la Cour Suprême dans le cas « Webster vs Reproductive Health Service of Missouri » qui garantissait aux États plus d'autonomie en matière d'avortement.

³²⁷ Les activistes réagissent ainsi avec fureur non seulement aux propos haineux proférés par les plus hauts représentants de l'Église mais également au caractère hypocrite et superficiel de la communion. Les propos d'Antonin Artaud viennent alors à l'esprit : « [...] bouffer dans l'eucharistie tout le sang et la synovie des supplications éternelles de l'homme, sans soi-même avoir rien souffert et venir ensuite apprendre au martyrisé qu'il souffre, quand soi-même on ne souffre pas » (1039).

ainsi qu'à l'exclusion à laquelle il tente de les condamner. Leur débordement spatial et sonore leur permet d'articuler un acte à contre-corps puisqu'il « met en scène [de manière] très violente des corps » (Baillette, 7) dans leur intégrale réalité, dégagée des représentations normalisantes « du corps » (hétérosexuel, sain) et en opposition radicale avec une politique qui considère les corps hors de cette catégorie comme, pour reprendre l'expression de Kathy Acker, de la vulgaire « viande malade », qu'il est nécessaire de cacher et de réduire au silence.

La tentative politique d'annuler tout pouvoir individuel par l'exil et le silence trouve un écho extrême dans d'autres pratiques visant, elles, à la déshumanisation totale et irréversible des corps ou à leur disparition pure et simple. Ces pratiques sont représentées particulièrement dans les œuvres de Galás traitant du génocide des Assyriens, Grecs et Arméniens par les Turcs en Asie Mineure (*Defixiones*) ainsi que des victimes de la Dictature des colonels³²⁸ (« Tragouthia »). Nous avons eu l'occasion de découvrir les atrocités infligées aux corps que l'on voit lacérés, démembrés, immolés dans les textes et entre les pages du livret de *Defixiones*. Le détail de ces violences physiques infligées aux corps, ces supplices que Galás révèle décrivent un processus méticuleux de négation de toute forme d'humanité chez les victimes. Ces pratiques sont régies par une symbolique claire que Stéphane Audoin-Rouzeau développe dans son article « Massacres. Le corps et la guerre » :

En martelant le visage de l'adversaire, en le rendant méconnaissable, il s'agit bien de déshumaniser la partie la plus humaine de l'homme. S'attaquer à sa main relève du même souci. Couper les parties génitales, c'est prendre plus particulièrement pour cible la filiation à travers un type de profanation caractéristique de la cruauté. Crucifier le corps adverse, le suspendre par les pieds, le débarrasser de sa peau, l'éventrer, c'est transformer le soldat ennemi en un bétail abattu : on passe ici de la déshumanisation à l'animalisation pure et simple (325).

Ces gestes visant à détruire, fragment par fragment, sont responsables des corps éparés, désincarnés et dépecés que nous avons rencontrés dans la section 2.2. La perte du statut d'humain n'est alors plus suffisante, les victimes étant réduites à un état de bête que l'on dépèce. Plus qu'une déconstruction des corps par les artistes, ces fragments peuvent être ainsi lus comme un inventaire qui permettrait une reconstruction des personnages, pièce par pièce, empêchant leur disparition. Contre

³²⁸ Dictature mise en place en Grèce entre 1967 et 1974, suite à un coup d'état par la junte militaire dirigée par Geórgios Papadópolos. Afin d'assurer la conservation de leur position au pouvoir, les colonels ont eu recours à l'emprisonnement, la déportation et la torture de toute personne s'opposant au gouvernement ou contestant sa légitimité. Ainsi, de nombreux politiciens, principalement de gauche, ainsi que des libéraux, activistes ou simples défenseurs des droits de l'homme furent persécutés.

une volonté de les faire disparaître sans laisser de trace, de les effacer, les victimes se dressent, reconstituées, résistant à la déshumanisation et à l'oubli.

Les artistes, comme les activistes, dénoncent l'oppression et la discrimination dont les corps sont le théâtre. En nommant le non-dit, en articulant les sous-entendus, ils permettent aux victimes (y compris les morts) de conserver leur statut de sujet, même en morceaux, même anéanties. Les violences et tortures dont sont victimes les personnages des œuvres de Galás et Acker sont autant de manières de révéler la propagande idéologique et la volonté de contrôle et de domination, de dévoiler le dessein d'« anéantissement total de l'individu » (Audoin-Rouzeau, 323) qu'anime un pouvoir que nous qualifierons de colonisateur. En effet, d'après Raphaëlle Branche, le mauvais traitement des corps est surtout motivé par une volonté d'assujettissement : « La victoire n'est complète que si la victime reconnaît à son bourreau ce qu'il attend d'elle : sa supériorité. C'est un anéantissement psychique qui est recherché, un abandon total de la volonté, de la liberté, de la personnalité » (334). Les individus sont poussés physiquement à bout pour qu'ils finissent par céder, corps et voix, à l'objectivation, qu'ils se laissent occuper, qu'ils se soumettent à l'envahisseur. Afin d'offrir une résistance à la déshumanisation dans un espace d'opposition, les travaux de Galás et Acker présentent des stratégies similaires à celles des activistes. Leurs représentations du corps sont avant tout politiques ; elles permettent de dévoiler les limites qui lui sont imposées mais également de les transcender :

Afin de susciter une réaction épidermique, un malaise, une révolusion et de donner à penser différemment l'agencement des corps, de (re)donner droit de citer [sic] aux anatomies dépréciées, aux corps marginalisés, escamotés, mais également à toutes les dimensions et facettes de la corporéité (omises ou refoulées) (Frédéric Bailleto, 8).

Par la constante conquête d'un espace-corps dégagé de toute régulation dominante, les auteures réinventent un art à contre-corps libre (« an infinite capacity for self-transformation »), un art en opposition, dans lequel : « ELLES AFFIRMENT TRIOMPHANT QUE TOUT GESTE EST RENVERSEMENT » (les majuscules sont de l'auteur) pour reprendre l'expression de Monique Wittig dans *Les Guerillères* (205). Elles peuvent ainsi ouvrir un espace de contre-pouvoir.

Réincarnation de l'art comme pratique rebelle

LACUNES LACUNES LACUNES
CONTRE TEXTES
CONTRE SENS
CE QUI EST A ÉCRIRE VIOLENCE
HORS TEXTE DANS UNE AUTRE ÉCRITURE
PRESSANT MENAÇANT
MARGES ESPACES INTERVALLES
SANS RELÂCHE
GESTE RENVERSEMENT.
Monique Wittig

Diamanda Galás et Kathy Acker articulent une résistance physique, dans la vie comme dans leur art, à toute tentative de désubjectivation et de domination, comme nous venons de le voir. Cette résistance inconditionnelle et continue (« SANS RELÂCHE ») s'effectue à travers la performance d'une multitude de « gestes de renversement » radicaux et rebelles (« VIOLENCE », « PRESSANT MENAÇANT »), dont nous allons donner des exemples dans cette section. Cette notion de « geste » est à comprendre dans le sens donné par les artistes du mouvement dada, ou encore les Situationnistes, c'est-à-dire comme des événements performatifs, des manifestations³²⁹ dans lesquelles l'action physique et le détournement sont primordiaux. Des méthodes, telles que le collage ou le plagiat, par exemple, sont alors mises en œuvre afin d'exposer les mécanismes de contrôle. À une métalangue critique, ces artistes préfèrent la révélation par l'action. Acker comme Galás trouvent dans ces méthodes un champ propice à la critique radicale. Glenn A. Harper ne s'y trompe pas, lorsqu'il décrit le travail de Kathy Acker : « [...] rather than descriptive narratives, all of Acker's texts are manifestations (in the sense of the dada manifestations) or gestures » (44). Avant d'observer la nature et le fonctionnement chez Acker et Galás de ces « gestes renversement » chers à Monique Wittig, il est tout d'abord nécessaire de rappeler que les œuvres des artistes sont absolument inséparables de leurs expériences, comme le prouve Galás : « When I go onstage, I have to speak honestly about what I know about the world, what I have seen in this epidemic, how I've felt about it all these years » (Brown, 1991). Acker la rejoint lorsqu'elle prend exemple sur la vie

³²⁹ Dans le sens dada du terme, c'est-à-dire de performances transdisciplinaires, éphémères et anti-conformistes. Ces « manifestations » influenceront les Happenings des années cinquante et soixante.

d'Arthur Rimbaud (au moins jusqu'à la fin de la rédaction d'*Une Saison en enfer*³³⁰) pour faire un parallèle avec sa propre approche, Acker et Galás considérant toutes deux que vie et œuvre sont indissociables d'une cohérence politique rigoureuse et dénuée de toute possibilité de compromis : « [...] writing, every aspect, content and structure [...] as [his] life decisions, as politically defined » (Acker, « Opening Speech for the Lahti Writers' Reunion »). Cette démarche leur permet d'incarner art et politique. En effet, Cynthia Carr dit de Acker, dans la postface qu'elle a écrite pour *Bodies of Work* : « [...] in her novels, the female characters find their only truth in the body, because physical sensation is the one thing that isn't learned behavior. It's where their quest for self-definition has to begin. This is so difficult. And it's not fiction » (179). Entreprise périlleuse qui insiste sur le pouvoir des sens, c'est-à-dire l'expérience physique, et déborde du cadre des ouvrages (« it's not fiction »), pour s'inscrire dans le politique : « Acker [...] uses the female body as a place of resistance against patriarchy, capitalism, and Eurocentric modernity [...]; Acker discusses the body as a type of last safe haven, a *place* (or space) where women can not only resist patriarchy but also experience self-transformation » (Hogue, 122). La dimension physique, c'est-à-dire sensorielle complète ainsi le portrait du « personnel » dans l'expression « the personal is political ». Diamanda Galás fait elle aussi référence à l'aspect nécessairement sensoriel de l'expérience, lorsqu'elle explique placer ses performances dans une expérience de quasi-saturation de tous ses sens : « My sound monitors would deafen anybody else [...] I have to feel it — I fry under that sound » (Juno, 1991, 10). L'aspect extrême des sujets qu'elle traite semble dicter l'expérience physique, elle-même non moins extrême, de la performance.

Dans *Blood and Guts*, Acker insiste sur une nécessaire incarnation du politique : « [...] at this point in *The Scarlett Letter* and in my life politics don't disappear but take place inside my body » (97). Dans le contexte puritain cherchant à réguler strictement le corps des femmes, principalement leur sexualité, dans lequel Hawthorne place son roman, la résistance de Acker / Janey est manifeste. Comme lectrices de Hawthorne, elles (Acker et Janey) refusent la distinction forcée entre nature et culture, politique (« mind slavery », 111) et physiologie (« body slavery », 111). Ce premier geste de renversement représente une prise de pouvoir considérable, comme le montre Christian Moraru :

³³⁰ Après la rédaction du recueil de poèmes, Arthur Rimbaud quitte la France pour l'Indonésie, Chypre et enfin l'Afrique où il s'engage dans le commerce d'armes et d'esclaves. Le poète visionnaire et rebelle devient ainsi, selon les termes de Acker, « the first modernist capitalist » (« The Path of Abjection », 31). Cette contradiction entre le texte et la vie de l'auteur apparaît dans *In Memoriam to Identity* et permet à Acker d'approfondir son exploration de la notion de mythe.

« This refusal illuminates the body as a wild, undomesticated locus where these territories overlap only to render physicality a political instrument in the hands - in the (whole) body- of the feminine subject » (153). Le corps devient ainsi le théâtre non seulement d'*empowerment* mais également (et parallèlement) de révélation des idéologies dominantes qui visent à le limiter.

Cette théâtralisation est particulièrement évidente dans la performance de *Plague Mass*. Comme nous l'évoquions précédemment, Diamanda Galás choisit pour cette œuvre d'utiliser la forme des lamentations pour exprimer la peine des victimes du SIDA comme de celle de leurs proches. Pourtant son choix n'est pas uniquement motivé par la seule expression physique et vocale de la douleur, ni par l'aspect dénonciateur qu'assure cette forme de performance (à travers notamment l'appel à la vengeance ou les malédictions, comme dans « Tragouthia » ou le titre de *Defixiones* « Orders from the Dead » par exemple). Au contraire, l'utilisation du corps de l'artiste, durant tout le spectacle, reflète un aspect dissident du traitement du corps même dans les lamentations. En effet, le corps de Galás dénudé jusqu'à la taille répond à cette symbolique traditionnelle du Mirologue selon laquelle montrer son corps témoigne de différents stades de douleur dans le deuil : « Galás mirrors the Maniat expression of pain through a revolution of the social norm by ripping her costume [...]. In Galás's performance of *Plague Mass*, she appears in a dress pulled down to her waist, thereby exposing her breasts; [...], this display of nudity has its precedent in her Maniat heritage » (Wilson, 280). Nous insistons avec Steven Wilson sur l'aspect révolutionnaire de ce geste qui réduit à néant les normes sociales en terme de régulation du corps. Afin d'asseoir sa théorie, il évoque les observations de Nadia Seremetakis qui offrent le détail des codes associés au port du voile noir du deuil et de l'exposition du corps en Grèce, durant le mirologue :

[...] the woman who pulls her scarf off her head and down to her shoulders displays one level of intensity, while the woman who pulls it completely off her head signifies a deeper level of mourning. A woman who rids herself of the scarf, pulling her hair out, scratching her face and beating her chest, exhibits the deepest sign of *pónos* (1990, 491).

La performance de la douleur suit donc des règles bien précises qui dérangent l'ordre patriarcal (« create disruptions in the Maniat patriarchy and the Symbolic », Wilson, 180). Nous voyons donc à présent se profiler des exemples concrets du pouvoir de ces gestes performatifs qui ne se contentent pas de résister (c'est-à-dire ne pas céder à la domination masculine, rester sur ses positions, ne pas bouger) à un système ayant pour ambition de destituer les individus de leur

pouvoir en s'opposant aux limites ou clivage qu'il impose, mais qui montrent un réel potentiel de « renversement », un pouvoir révolutionnaire : un pouvoir offensif.

Quelles sont les différentes formes que ces gestes de renversement peuvent prendre dans les œuvres de Galás et Acker ? La citation de Monique Wittig va nous permettre d'en définir quelques-unes que nous analyserons plus précisément tout au long de cette section. Nous nous intéresserons tout d'abord à la violence mise en scène dans les œuvres. Violence des thèmes, violences faites aux corps. Nous nous pencherons plus particulièrement sur l'utilisation des mythes par les artistes (leurs choix, leurs lectures de ces mythes, le dessein artistique -et politique- derrière ces travaux). En ce qui concerne les « MARGES ESPACES INTERVALLES », nous considérerons les œuvres et performances dans leur débordement, notamment à travers la subversion³³¹ du livre. La notion de « CONTRE TEXTES » nous mènera principalement aux « contrechants » de la parodie et du piratage, alors que les nombreux « CONTRE SENS » flècheront le texte à travers oppositions (c'est-à-dire l'objection et la résistance) et contestations (ou les remises en question de l'ordre établi, le refus de reconnaître sa légitimité ou son pouvoir) mais également la confusion de la contradiction, assurant discontinuité et fuite constante devant toute forme d'autorité. Enfin, nous verrons comment ces gestes traitent d'une « AUTRE ECRITURE », c'est-à-dire une écriture de l'altérité.

La résistance à la désincarnation objectivante passe, chez Galás et Acker, très simplement, par une constante réinscription du corps dans l'art. Nous l'avons vu, elles résistent aux tentatives de colonisation des corps, dans leurs œuvres et dans leur vie, par une réincarnation continue du Moi. Cette technique de résistance n'a pas échappé à Susan McClary. Elle la nomme, dans sa collection d'articles *Feminine Endings* (et nous lui emprunterons volontiers son expression pour les besoins de ce paragraphe, bien que ce dernier ne se concentre pas exclusivement sur les femmes dans la musique) : « Resurrection of the fleshy³³² ». Nous insistons sur le fait que cette expression décrit

³³¹ Rappelons l'étymologie du mot afin de saisir son utilisation ici. Le terme vient du latin *subvertere*, de *sub*, en dessous, et *vertere*, tourner, renverser. Il s'agit en quelque sorte de remplacer des lois, des institutions, des conventions, etc. par sa propre version.

³³² Dans son article « Living to Tell: Madonna's Resurrection of the Fleshy », Susan McClary vise à démontrer la dimension politique des travaux de Madonna. Elle ouvre, dans son texte et à travers ses analyses notamment des vidéos « Open Your Heart » et « Like a Prayer », un espace discursif entre la musique et les mises en scène et travaux d'auto-représentation de l'artiste américaine pour révéler sa résistance et sa remise en question d'une objectivation patriarcale. En effet, par sa performance, son imitation parodique, des rôles et personnages féminins stéréotypés, Madonna affirme leur possibilité de sujet et s'en approprie le pouvoir.

parfaitement le travail effectué sur les personnages mythiques qu'elles font vivre par leurs performances. Les personnages qu'elles incarnent sont avant tout des figures féminines de la mythologie grecque, les trois principales étant : Antigone (un des personnages de *Pussy, King*, Galás a participé à la bande sonore de *Antigone / Rites of Passion*³³³), Médée (qui a inspiré Galás, notamment pour composer « Wild Women with Steak Knives » ; les morceaux « Medea » et « A Lament for Patriarchy³³⁴ » ont été enregistrés en 1993 par Kathy Acker et sa lecture du mythe de Médée et Jason intégré au cadre de « Délires 1: La Vierge Folle », d'*Une Saison en Enfer* dans *In Memoriam to Identity*, 82-87), et la Méduse, dont les références, directes ou non, sont légion, (voir 1.4 et le préambule de la 2e partie). Toutefois, si ces figures sont les plus présentes, elles ne sont pas les seules. En effet, Michael Flanagan présente, dans son essai « Diamanda Galás and the Mythic Image », un inventaire raisonné des personnages mythiques qui peuvent éclairer l'œuvre de Galás : « [...] a number of iconic images, both from Greek cultural history and myth, which enrich and inform her work³³⁵ ». Catherine Mavrikakis note elle aussi cette omniprésence mythologique : « [...] la mythologie prolifère dans les incantations de l'artiste et les images de divinités, de monstres ou de créatures du monde antique pullulent³³⁶ » (*Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*, 23). Elle annonce un tableau grouillant d'êtres fantastiques archaïques. Galás avouait elle-même

³³³ Film de Amy Greenfield sorti en 1990 qui présente une adaptation expérimentale du texte de Sophocle. La narration passe par l'action, la danse et l'utilisation de musique rock qui vaudra à l'œuvre l'appellation « de film d'opéra rock ». En plus de Diamanda Galás, Elliott Sharp et Glenn Branca ont également participé à la composition de la bande originale. Le film se caractérise par un mouvement constant (que ce soient les mouvements de caméra ou ceux des acteurs) pour recréer la colère et passion d'Antigone dans sa défiance de l'état (et la désobéissance de son oncle, Créon) pour enterrer son frère.

³³⁴ Les performances de ces textes ont été enregistrées par Hal Willner en 1993 lors des *Redoing Childhood* sessions. Les enregistrements ont été remixés et sont sortis chez Paris Records en 2007.

³³⁵ Michael Flanagan reconnaît ainsi, dans les albums *Plague Mass*, *Defixiones*, *Vena Cava*, *The Litanies of Satan*, *Schrei X*, *The Divine Punishment*, *The Saint of the Pit* et *You Must Be Certain of the Devil* « [...] the bloody stories of (Edipus and Medea », « [...] goddesses of anger and vengeance such as the Erinyes and Hecate », « [...] the mourning of Demeter over Persephone », « [...] the implications of the release into death for both the person dying and the survivors are as old as Orpheus and Persephone ». Flanagan note enfin, complétant le tableau sanglant de vengeances, meurtres et souffrances : « She [Galás] is the perfect embodiment of a Fury, as they were created from the blood of Cronus castrating Uranus ». Le mythe de Cassandre apparaît particulièrement tragique : « [...] the myth of Cassandra [who] had the gift of prophecy and is cursed in that she watches the future » (« Diamanda Galás and the Mythic Image »). Concernant le mythe de Cassandre, Flanagan explique que l'inspiration pour sa première œuvre sur le SIDA, *The Saint of the Pit* est venue à Galás en 1984 alors qu'elle rendait visite à Tom Hopkins, peu de temps avant sa mort. Cette œuvre marque le début d'un très long travail sur la maladie pour Galás, autant sur le plan strictement politique que dans son art et sa vie privée (bon nombre de ses amis ont succombé à la maladie, y compris son frère, Dimitri Philip).

³³⁶ Catherine Mavrikakis s'attache ensuite à répertorier les différents êtres qu'elle reconnaît dans l'œuvre de Galás et complète ainsi la liste élaborée par Michael Flanagan. Tous les personnages qui sont cités dans les deux listes sont des personnages féminins meurtriers et représentés comme monstrueux : « Galás est tour à tour : Clytemnestre, qui tua son mari, Agamemnon, héros de la guerre de Troie ; Électre qui participa au meurtre de sa mère Clytemnestre par Oreste ; Méduse qui fit tant horreur, Médée qui mit à mort ses enfants. À elle seule elle incarne une horde d'Érinyes. Mais il faut imaginer que ces dernières ne deviennent jamais les bonnes Euménides. Chez Galás, elles ne sont que vengeance et ne sauraient se transformer en bienveillantes protectrices de la cité » (23).

l'influence que la mythologie grecque a eu dans sa vie au micro de *rAdiOrAgaZZa* : « [...] I always believed in following the path of Artemis, which is "hunt and kill", not to be procreating but to choose directions of justice that you want and then go after it single-mindedly ». Ces personnages et mythes, dont on peut reconnaître la trace de façon plus ou moins explicite dans les œuvres de Galás, rencontrent ceux à qui les chants sont dédiés (Médée sur *Medea Tarantula* ou Artémis sur *Defixiones*), mêlant ainsi présences fantasmatiques et réincarnations. Chez Acker, Ariane et Andromède croisent Antigone (et Diamanda Galás) dans une mythologie contemporaine inscrite dans le journal intime d'Antigone (« From Antigone's Personal Diary », *Pussy, King*, 163-189).

Ces personnages ont de nombreux points communs : tous sont frappés d'un destin tragique, marqué par les meurtres et la passion ; ce sont des rebelles, souvent dotés de pouvoirs, qui désobéissent. Des femmes qui dérangent les archétypes, qui bousculent l'ordre, par une indocilité allant jusqu'à l'insurrection. En faisant revivre les personnages mythiques féminins, en leur donnant corps et voix (en les incarnant), les artistes ne se contentent pas de raviver l'archaïque. Elles offrent de nouvelles lectures de ces mythes, renversent les points de vue, les font parler depuis leur propre expérience. Ainsi, Antigone raconte sa propre histoire, à la première personne. C'est du moins une version très contemporaine de son histoire qu'elle relate (« While Creon was threatening me to shove me into prison, I took money from him, with part of it, bought a Jap bike », *Pussy, King*, 165), mais à travers son récit, d'autres sont contés (« [...] her name's not important. She's been called King Pussy, Pussycat, Ostracism, O, Ange. Once she was called Antigone », *Pussy, King*, 163), dévoilant une histoire de la condition féminine dans les sociétés patriarcales qui se résume à la reproduction de représentations (« I don't give you the details because they've been repeated over and over [...], those repetitions, which I call representations, to me were prisons », 163) ou à la détention (« prison », 163, « jail », 179, « panopticon », 163). Antigone, depuis sa cellule, écrit l'histoire d'Andromède, à qui elle se compare (« Before the beginning of attempted destruction, she had lived with her father in that chateau [...] where she had many fabulous adventures. Like me », *Pussy, King*, 179) tout en soulignant les points divergents : « Unlike me, Andromeda didn't come out of incest, her real father didn't make her mother suicide. Her real father, not her fake father tried to kill her » (*Pussy, King*, 181), bien que ces divergences reviennent finalement aux mêmes conclusions de violences familiales. Antigone se révolte cependant, décidant de prendre sa destinée en main : « I Antigone, I refuse. I will be _____ instead. / _____ is something possible. / I'll be a girl

pirate » (*Pussy, King*, 177). Elle décide de sortir d'un système basé sur une logique mimétique pour rentrer dans l'imaginaire, où le personnage doit remplir lui-même les espaces laissés vides et se doit d'oser braver les interdits ou les associations jugées impossibles telles que « girl pirate » (nous approfondirons ce point dans la section consacrée à la refiguration des mythes, voir « Bas les masques ! Une multitude de visages et de mythologies »). Là encore Andromède diffère d'Antigone puisqu'elle se laisse convaincre qu'elle correspond aux représentations de féminité qu'elle se voit imposées sans tenter de s'y soustraire : « It was at this point that Andromeda knew that she needed to ask for help. That she, according to every social structure, was hysterical maddened perverse foreign wasteful virginal nymphomaniac secret and smelled lousy » (*Pussy, King*, 184). Méduse, dans *Don Quixote*, montre la même résistance déterminée qu'Antigone, en se révoltant contre le silence et la désincarnation : « I won't not be: I'll perceive and I'll speak » (28). Les incarnations et relectures de Acker si elles sont parfois d'un humour irrévérencieux (« When the man [Prometheus's brother], because he couldn't resist beauty, opened up Pandora's cunt », *Pussy, King*, 275) se situent néanmoins plus du côté du commentaire (« [...] when Ariadne agreed to help the man she considered her only love kill her half-brother, she wasn't abusing her privileges », *Pussy, King*, 139) que de la parodie. Nous pourrions apprécier la portée de tels gestes de détournement (voir la section 1.1 « L'Anti-Œdipe de Acker : Œdipe sans complexe »).

L'intérêt pour les mythes chez Acker ne se limite pas à la mythologie grecque : mythes vaudous³³⁷, mythes de la création, contes animaliers (« The Fairy Tale Begins », 51, sert d'introduction à l'histoire « The Bear and the Beaver », 52-56), ou dessins rappelant le symbolisme du voyage vers l'Autre monde décrit dans la mythologie égyptienne (*Blood and Guts*, « The Journey »), tous ouvrent vers une même exploration de la narration et de la structure qui tend à l'altérité. À travers ces mythes, un point de vue différent est mis en chair : celui de l'Autre. Par l'intermédiaire d'œuvres telles que « Wild Women with Steak Knives » ou « Panoptikon », Galás amène le spectateur à partager l'expérience de l'horreur des homicides de Médée (fratricide, infanticide) ou l'enfermement d'Antigone dans sa destinée. Ainsi, même si les personnages mythiques ne sont pas cités directement dans ses œuvres, comme l'a montré Michael Flanagan, les performances de Galás rendent néanmoins leur présence tangible :

³³⁷ Le dernier chapitre de *Kathy Goes to Haiti*, s'intitule « A Trip to the Voodoo Doctor » et décrit une cérémonie vaudoue à laquelle Kathy participe. Nous reviendrons sur cette cérémonie dans la section « Bas les masques », dans le premier chapitre de la deuxième partie.

[...] she [Galás] has not (to my knowledge) made a direct attempt to draw this material into her work. In that there is honesty which makes the connection all the more visceral. The spirits (*daimon* and *theos* both) speak directly through her work (« Diamanda Galás and the Mythic Image »).

Si Galás et Acker se concentrent tout particulièrement sur les mythes grecs, c'est qu'ils jouent un rôle primordial dans la culture, et par conséquent l'idéologie occidentale. En réincarnant ces voix, en leur faisant raconter leurs histoires, ou les histoires d'autres, Galás et Acker procèdent ainsi à deux renversements : celui du point de vue, qui ne se range plus du côté de l'héroïsme mais qui dit la peine, la douleur et le trauma et à celui du mythe, qui est dévoilé comme étant porteur d'idéologie. Galás et Acker emploient toutes deux la réincarnation pour accéder à la remise en question de ces mythes. Comme le souligne Dew Spencer, au sujet de Acker, mais son propos pourrait également s'appliquer à Galás : le but de leur stratégie ici fait partie d'une mission plus large de révélation : « [...] numerous attempts to unveil and criticize ideology within texts » (103). Elles parviennent à leur but car elles emploient le même langage, à la manière de Rimbaud qui, pour construire sa critique de la religion, utilise le langage religieux dans *Une Saison en Enfer*. Ce détournement langagier est particulièrement efficace puisqu'il permet une radicale remise en question de l'autorité du langage c'est-à-dire du *logos* :

Acker disrupts and reimagines myths that produce words, simultaneously slicing and resplicing the myths those words produced. Rather than creating a new language or go beyond existing language, Acker simply expressed what is forbidden in the language. This has often been misconstrued as pornography and vulgarity, but Acker felt that she was simply laying bare the horrifying reality that lies beneath the surface of so-called civilized society (Kurt Hemmer, 20).

Galás, par la radicalité de ses performances vocales, concourt à ce renversement révélateur, cette mise à jour des limites. Ainsi, nous pouvons dire que par leur travaux sur le corps, Galás et Acker portent la performance du texte en dehors des limites et des normes. Leur réécriture des mythes notamment leur permet non seulement d'élaborer des techniques de détournement (produire du « CONTRE TEXTE », Monique Wittig, 205), mais également de débordement (« HORS TEXTE », Wittig, 205). Elles procèdent ainsi à une subversion de l'œuvre et de l'identité comme à un renversement.

Subversion des corps, subversion des œuvres

*Literature is that which denounces
and slashes apart
the repressing machine
at the level of the signified.
Kathy Acker*

La subversion de l'œuvre passe tout d'abord par le débordement de ses limites, par une élimination de toute distance physique, dans la « pénétration » des textes, comme dans leur interpénétration engagée dans l'intertextualité. Nous l'avons déjà vu chez Galás lorsqu'elle décrit son « entrée en matière », puisque c'est littéralement l'action à laquelle elle se livre lorsqu'elle part à la rencontre d'un texte : « [...] shatter the space before me and enter the poem » (*In the Mouth of the Crocodile*). Kathy Acker fait référence à un acte similaire : « I couldn't remain at the edge of the text, I had to enter into those words » (*Pussy, King*, 34). Les artistes présentent ainsi le texte comme un corps de chair. Pourtant, au-delà d'un corps à corps, elles proposent de déborder des limites du texte pour faire corps avec lui. À l'image des corps représentés (dans l'inceste, le viol, la violence), le corps textuel est lui-même subversif : dessins, cartes et textes s'entremêlent jusqu'à la fusion, notamment dans *Blood and Guts*, textes religieux et textes de Galás se répondent dans les mêmes chants (« excerpt from Psalms 58 & 59, and text by Diamanda Galás » sur le morceau « This is the Law of the Plague », « excerpts from Revelations and Psalms with text by Diamanda Galás » sur « How Shall Our Judgement be Carried Out Upon the Wicked »). Galás subvertit la forme du texte religieux, crée un corps à son image, en adoptant des sujets qui peuvent sembler profanatoires (« Sono l'Antichristo »). Elle remet ainsi en cause l'autorité de l'institution religieuse, en retournant, pour ainsi dire, son corps contre elle. Son inclusion du corps des parias, son exploration de la périphérie, permet de faire voler en éclats les limites étriquées imposées par l'Église. Les voix de l'autorité sont elles aussi subverties, telle que, par exemple, la voix de la loi dans « Panoptikon ». Mais les extrêmes modifications des voix dans l'intégralité du corpus expérimental de Galás, concourent à les tordre -à les torturer- davantage encore. Ces voix apparaissent comme radicalement Autres, au-delà de la notion d'autorité même de la voix, qui ne connaît plus de limites rationnelles, de sens ou d'esthétique. Par ses travaux extrêmes sur sa voix, Diamanda Galás matérialise en quelque sorte les voix de l'anti-autorité.

Cette remise en question de l'autorité (et du signifié) dans et par les corps du texte se retrouve dans les travaux de *cut-ups* de Acker : « Kathy Acker's discontinuous compilations of pornography, plagiarism, and autobiography display the dismembered corpse of everyday life according to a desire unfettered by social norms » (Harper, 44). Elle procède à une double subversion, corporelle et textuelle, en sortant de la norme, en devenant hors-la-loi : Acker détourne, elle pirate. À l'image de son Antigone de *Pussy, King* qui s'auto-définit, malgré les restrictions que la norme impose à son genre, elle hisse le pavillon du *Jolly Roger* : « I'll be a girl pirate » (*Pussy, King*, 177). Comme Galás, elle doit subvertir la forme et la norme, pour sortir des limites de l'autorité. À l'image de l'Antigone de son roman refusant la subordination, Kathy Acker fait preuve d'irrévérence et d'indocilité dans des actes de piraterie revendiqués. Elle détourne, saborde et pille, déconstruit, aussi « brat » que « pirate », devient une délinquante textuelle. Dans « Seeing Gender », Acker raconte qu'elle a rêvé très tôt devenir pirate : « When I was a kid the only thing that I wanted was to become a pirate » (*Bodies of Work*, 158). Attirée par la liberté associée à toute la mythologie de la piraterie, qu'elle soit liée à une imagerie de rêves romantiques enfantins ou à un mode d'action fondamentalement politique, Kathy Acker se rend cependant vite compte de son impossibilité de vraiment devenir pirate : « I could never be a pirate because I was a girl » (*Bodies of Work*, 159). Cette réalisation des limites qui sont imposées à son genre, au lieu de la détourner de son rêve, encourage Kathy Acker à embarquer dans l'aventure littéraire : « Since pirates lived in my books, I ran into the world of books, the only living world I, as a girl, could find » (*Bodies of Work*, 159). Pourtant, loin d'être uniquement un moyen de s'échapper, elle a trouvé dans les livres ses stratégies. En effet, Acker l'expérimentatrice devient une écrivaine-pirate : « An act of piracy is something like an experiment on the sea, and an experiment is comparable to an act of piracy » (Broqua, 12). Parce que son dessein est d'expérimenter et d'explorer (ou plus exactement voir : *see*), elle prend donc la mer (*sea*) : « [...] in order to go to see, one must be a pirate » (*Bodies of Work*, 159). Acker doit alors se projeter au-delà des limites imposées par son genre. Le chevalier Don Quixote / Acker débute sa quête par la même réalisation de limites, lorsqu'elle s'écrit, ouverture de la deuxième partie du roman : « BEING BORN INTO AND PART OF A MALE WORLD, SHE HAD NO SPEECH OF HER OWN. ALL SHE COULD DO WAS READ MALE TEXTS WHICH WEREN'T HERS » [le texte apparaît en majuscules dans le roman] (39). Acker subvertit alors le personnage de Cervantes en le glissant dans le féminin. En s'appropriant le personnage de la sorte, elle matérialise les limites imposées par une conception masculine hégémonique. Ainsi, qu'ils prennent la mer

comme les pirates de *Pussy, King* ou qu'ils restent sur la terre ferme comme Don Quixote, les personnages de Acker s'engagent dans une aventure qui apparaît tout de suite comme double : une aventure d'exploration, de découverte et une aventure de résistance. Acker débute donc son geste subversif en renversant les normes de genre. Elle étire alors les limites des textes dans leur corps-même.

Pourtant, Acker n'arrête pas son expérimentation aux données identitaires des personnages qui peuplent ses romans : elle fait également intervenir des parties de corps de textes entiers. Plutôt que de piller les textes et voler leurs auteurs (puisque tel était le chef d'accusation), dans ses emprunts et répétitions, Acker applique des tactiques artistiques utilisées par beaucoup sous différentes appellations, pour rendre leur mystère aux textes, leur étrangeté :

Parrot, of course, goes with pirate - parroting text, pirating texts, two ways of speaking about plagiarism, or appropriation, as it is more discreetly known. *Détournement*, perhaps, to use the situationist term, or "re-functioning", to use Brecht's, re-functioning by re-contextualizing, by making strange (Wollen, 2).

La pirate / perroquet Acker expérimente avec la répétition à des fins parodiques. Il faut alors considérer la racine du terme parodie (du grec *ôdê* signifiant « le chant », et *para* à la fois « contre » et « à côté ») et le voir comme un « contrechant », qui se construit par opposition à un autre. Ces répétitions ont une vocation doublement politique : elles « libèrent » ainsi les textes de l'autorité de leurs auteurs tout en opposant une résistance farouche au patriarcat. Cet exercice de multiplication de la reprise dérobe aux textes leur sens premier puisqu'il permet de détourner le texte et de créer un sentiment d'« inquiétante étrangeté »³³⁸. En effet, les répétitions des textes, tels des refrains entêtants (les perroquets !) se colorent différemment suivant le contexte, leur situation dans la narration. Kathy Acker, dans ses expériences littéraires, met à l'épreuve les règles conventionnelles d'écriture et de narration. Ce faisant, elle révèle également le caractère arbitraire et idéologique de la norme. Ainsi, elle fait éclater l'idée pré-moderne d'originalité totale de création et elle ouvre vers d'autres possibilités. Dans le documentaire de Benson, elle déclare la guerre à cette conception romanesque hégémonique :

[...] that sort of novel, which I call the XIXth century novel is only one possible form [...].
Again what I see is that we have to increase possibilities so that everything is a tool,

³³⁸ « *Das Unheimliche* » décrite par Freud dans son essai du même nom.

everything is usable. The XIXth century novel is terribly usable, but to see that as the only novel [...] unity of time and space is ridiculous (11'50"-12'09").

En effet, par ses reprises, elle traite le texte comme un matériau qu'elle « représente » (*Hannibal*, 13), dans le sens où elle le remet en scène³³⁹. Cette tactique lui permet de remettre en question les formes de pouvoir et les territoires protégés par cette norme, notamment le clivage communément accepté entre ce qui est considéré comme *high culture*, c'est-à-dire la culture de l'intelligentsia, celle des Beaux-Arts et de l'élite et *low culture*, la culture populaire de masse. Elle évoque ces techniques avec Lotringer :

I did things with repeating texts. If I repeated the same text, would it be the same text? [...] The poetry world was very elitist, there was high literature and low literature, high literature was like the poetry world and great novels and low literature was porn and horror book. [...] So I played with using a lot of horror books, well mainly porn, and putting them in my stories. And writing badly. Basically, I was interested in doing everything I wasn't supposed to do.

Dans le flot de voix des textes, agitées de remous et courants contraires, une voix dissidente, celle d'un chœur de corps apparaît alors, un équipage entier, fondamentalement iconoclaste. Les pirates sont à la barre dans *Pussy*, *King* et *Acker* est comptée dans les rangs de cette communauté subversive de hors-la-loi : « She [Acker] gave up the mystical foundations of authorship, the capital claims, looting and vandalizing legally protected stores of knowledge [...] » (Avital Ronell, 2006, 23). En rendant visibles ses emprunts, Kathy Acker désacralise la notion de création littéraire. Elle met en scène les techniques d'écriture, les rend tangibles et accessibles. La subversion du corps-texte, comme la subversion du genre est autant une tactique artistique que politique. Comme le souligne Hawkins : « Textual piracy becomes an act, albeit small, of feminist guerrilla warfare, for Acker's method always serves political purpose » (638). Elle paraphrase ici Kathy Acker lorsque cette dernière écrit dans « Writing, Identity, and Copyright in the Net Age », un essai publié dans *Bodies of Work* : « The only possible chance for change lay in the tactics of guerrilla warfare, in the use of fictions, of language » (99). La subversion du texte par le corps textuel met ainsi en scène une intervention sur les pouvoirs à l'œuvre dans le langage même. Le corps devient ainsi l'espace

³³⁹ Lotringer compare cette technique à d'autres formes d'appropriation : « You used "material", [...] or reframed it, as Sherrie Levine or Richard Prince did with classical photographs » (*Hannibal Lecter, My Father*, 13). Comme la « re-photographie », la *re*-production de textes procède ainsi à leur *re*-présentation. Le texte devient alors un *pré*-texte à des revendications politiques.

de performance dans lequel les fondements et relations entre signifiant et signifié sont remis en question par Acker : « I want to destroy meaning, so now what I think the writing is a series of [...] Guerrilla Tactics in which I'm trying to destroy meaning, I'm trying to destroy what I see as very rigid definition of given text in order to increase possibilities and my own pleasure » (Benson, 13'28"-13'49"). Paradoxalement, l'auteure parvient à émanciper corps et langage par l'écriture : parallèlement à ce que nous avons observé sur ses pratiques vocales (voir 1.3, sur les voix plurielles de Acker), le jeu entre le corps de l'écriture et l'écriture du corps permet au sens de déborder des limites imposées. Comme l'auteure l'indique plus tard dans le documentaire de Benson, reprenant l'image de sens-liquide, du flux, ses pratiques sont profondément politiques : « [...] meaning that doesn't fluctuate, that doesn't flow is what I was and am fighting against » (15'00"-15'09").

Les changements de genres, les corps fluctuant avec les identités ou le piratage de corps littéraires ne sont pas les seuls actes subversifs sur le corps du texte employés par Kathy Acker. En effet, les textes deviennent le théâtre d'avortements. Les descriptions sont souvent détaillées (*Blood and Guts*, 33-35 ; *Pussy, King*, 79-82, *Don Quixote*, 12). À l'exception de *Don Quixote* qui comprend l'acte comme son adoubement, *Janey* et *Pussy* témoignent de la violence et de la froideur avec lesquelles les corps sont avortés. *Pussy* doit se faire avorter deux fois et doit faire face à l'incertitude et aux hésitations -voire à l'incompétence- du corps médical (« [...] we're not sure you're pregnant », 80 ; « [...] that you might be pregnant and you might not be », 81 ; « The doctor replied [...] that this time something had come out, but he doesn't know what it was », 82). *Janey* décrit une situation humiliante, insultante (« [...] weak, stupid things that you are », 32) et douloureuse (« They stick large hypodermics filled with novocaine in your cunts and don't numb where it hurts at all », 33). Le traitement que les personnages subissent rapprochent les interventions d'actes hors-la-loi. Le chapitre dans lequel *Pussy* subit un avortement s'intitule « Turning into a criminal » (*Pussy, King*, 79), transformant l'avortement en une sorte de rite de passage anti-social. Dans *My Mother*, la section « Bush on Abortion » (173-174) présente les positions du président sur le sujet : « There will be no more abortions » (174). Le texte fait alors référence à une décision prise par la Cour Suprême en 1992³⁴⁰, reconnaissant aux États la possibilité de restreindre les modalités d'avortement. Si Acker, dès *Blood and Guts* expliquait la récurrence des

³⁴⁰ La décision de 1992 limite, dans la pratique, l'arrêté *Roe v. Wade*, 410 U.S. 113. Cet arrêté, rendu par la Cour suprême des États-Unis en 1973 reconnaissait l'avortement comme un droit constitutionnel puisqu'il concerne le droit à la vie privée protégé par le XIV^e amendement. Son passage avait rendu invalide les lois le prohibant ou le restreignant.

avortements dans ses romans comme la meilleure représentation de la peur et de la souffrance, une métaphore de la violente colonisation du corps des femmes : « Abortions are the symbol, the outer image, of sexual relations in this world. Describing my abortions is the only real way I can tell you about fear and pain » (*Blood and Guts*, 34), à la lumière de la décision pré-citée de la Cour Suprême, la présence des avortements dans ses textes n'en apparaît que plus nécessaire et urgente. Pour mieux saisir la portée à la fois politique, artistique et physique de ce recours à l'avortement de Acker, nous pouvons le mettre à côté d'un autre texte : « Le Manifeste pour un théâtre avorté » d'Antonin Artaud. Dans son texte, Artaud vante les mérites du succès de l'échec, de l'inachevé, du non à terme qui fait écho aux techniques expérimentales de Kathy Acker :

[...] c'est contre l'invisible même que nous luttons. Nous voulons parvenir à vivifier un certain nombre d'images, mais des images évidentes, palpables, qui ne soient pas entachées d'une éternelle désillusion. [...] pour arriver à tout ce qu'il y a de plus obscur dans l'esprit, d'enfoui, d'irrévélé se manifeste en une sorte de projection matérielle, réelle [...] ce que nous cherchons à créer est une certaine émotion psychologique où les ressorts les plus secrets du cœur sont mis à nu (232-233).

Acker, comme Artaud, s'attaque à l'obscurantisme (c'est-à-dire ce qui est caché ou enfoui, voire effacé, volontairement rendu invisible) pour révéler les limites imposées au corps ainsi que leurs enjeux. Nous reviendrons ultérieurement sur une autre fonction de la métaphore de l'avortement chez Acker (voir le point 2.4).

En mélangeant corps et textes, en brouillant leurs limites, Acker comme Galás instaurent un contre-pouvoir dans un Art Charnel très proche de la définition qu'en donne ORLAN, c'est-à-dire un art performatif anti-conformiste et anti-formaliste. Un art qui, pour reprendre les mots du Manifeste de l'artiste, « [...] s'oppose aux pressions sociales qui s'exercent tant sur le corps humain que sur le corps des œuvres d'art » (ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel »). Le message de Acker et de Galás est clair : elles ne comptent pas se laisser faire. Elles ne se laissent pas réduire, ni intimidées. Par leurs performances au centre desquelles elles placent constamment le corps, elles dévoilent l'idéologie camouflée entre les lignes des textes et mènent une offensive politique ciblée contre les pouvoirs portant attaque au corps par les régulations qu'ils imposent : la hiérarchie sexuelle du patriarcat, celle dictée par le capitalisme sur les classes sociales, les lois religieuses. Leurs stratégies sont multiples et s'appliquent à tous les corps (le leur, ceux dans les textes, celui du texte) : les techniques d'appropriation, de détournement, de débordement, de subversion, ou de désacralisation,

que nous avons pu identifier sont des gestes qui servent une cause double. En effet, il s'agit d'une part de dévoiler l'aspect arbitraire et violent de l'autorité dominante et d'autre part de permettre une émancipation de ce contrôle : « I'm simply exploring other ways of dealing with events than ways my lousy habits - mainly installed by parents and institutions - have forced me to act » (*Childlike Life of the Black Tarantula*,145). Nous pouvons comparer cette citation à de nombreux gestes décisifs de Galás, comme par exemple sa décision de chanter malgré les pressions culturelles et familiales qu'elle a subies pour l'en dissuader.

Les approches de ces artistes sont souvent réduites à de la désobéissance, de l'irrévérence provocatrice ou à une recherche du conflit. Les rapprochements de leur art avec des actes ultra-violents, voire terroristes sont fréquents, comme nous le verrons ci-dessous. Pourtant si Galás et Acker sont en colère, leurs stratégies passent avant tout par la résistance et ne se limitent pas à la seule destruction, au saccage de représentations du pouvoir établi.

Action (de performance) directe : art de résistance ou art terroriste

*Galás terrorise la terreur.
Elle méduse la méduse.
Catherine Mavrikakis*

*Terror is the answer for our times,
because we, whores and punks, cannot liberate ourselves by running away from horror,
a horror that's nameless.
Kathy Acker*

Sa remise en question systématique et radicale de la hiérarchie et des interdits, du discours littéraire dominant a valu à Kathy Acker l'attribution de l'appellation de « terroriste littéraire ». Effectivement, Acker est une auteure en rébellion contre l'autorité sous toutes ses formes. Autorité parentale tout d'abord : « Parents stink » est le tout premier sous-titre de *Blood and Guts in High School*. Les parents abusifs ou absents, incestueux et violents peuplent les pages de chaque roman. Les références aux relations incestueuses abondent, de Janey dont il est dit qu'elle considère son père comme « boyfriend, brother [...] amusement and father » (7) dans *Blood and Guts in High School* à un personnage d'Ophelia déclarant à son père Polonius : « Why don't you fuck your wife,

Polly, instead of me » (*My Death My Life*, 188). Ce dernier roman peut lui-même être littéralement incestueux³⁴¹ puisque Acker s’amuse à mettre en relation les personnages principaux des tragédies de Shakespeare : *Macbeth*, *Hamlet*, *Othello*, *Romeo and Juliet*. Acker se révolte également contre une autorité éducative et institutionnelle (*My Mother* met en scène un internat de jeunes filles, comme dans le film d’Argento ; *Blood and Guts* fait référence au lycée jusque dans son titre). Sa critique est également sociale et politique : le fascisme et le libéralisme sont des accusations courantes qu’elle adresse à la droite américaine au pouvoir. Enfin, Acker est en révolte contre l’autorité en général et s’attaque à l’autorité littéraire en particulier comme nous l’évoquions plus haut. Pourtant, c’est également par l’intermédiaire de la littérature qu’elle livre un assaut à sa souveraineté. Acker se révolte contre le langage et le sens, ou plus précisément contre le pouvoir de domination que peut procurer une interprétation unique, débarrassée de contradictions et d’ambivalences : « We want meaning that is we want control » fait-elle dire à l’ennemi dans *My Death My Life* (233).

En ce qui concerne Diamanda Galás, son expression de la terreur est souvent supplantée par la terreur qu’elle inspire. Ses œuvres, comme son apparence ou ses interventions sont souvent rapportées en terme d’effroi (voir 2.4) qui occultent bien souvent les stratégies et revendications de l’artiste. D’une certaine manière, elle est elle aussi, considérée comme une terroriste, prête à toutes les violences (puisqu’elle est capable de faire verrouiller les portes de l’extérieur pour empêcher le public de s’échapper lors de ses performances !), et appelant à la vengeance. Le commentaire : « capable of the most unnerving vocal terror » revient, en ces termes précis, de façon quasi systématique, de l’*Encyclopaedia Metallum* aux blogs de fans (celui de Stian Eriksen par exemple) aux webzines (*Trouser Press*). Si cette référence au terrorisme³⁴² est souvent comprise d’une façon

³⁴¹ Cette écriture des voix dans les écrits de Kathy Acker a amené Laure Limongi à la qualifier, non sans un humour tendre, de « palimpsestueuse » (146). En effet, cette esthétique de la reprise, ou plus exactement du recyclage et la réappropriation de textes par l’écrivaine américaine rappelle les palimpsestes, ces superpositions d’écrits par les moines médiévaux sur les parchemins. Elle emprunte à tous les textes sans réserve ni tabou (y compris chez ses pairs et « pères », sans se soucier de consanguinité).

³⁴² Rappelons que le terme « terrorisme » vient du latin *terror* traduit par « terreur ». Le mot terrorisme a été utilisé pour la première fois en 1793 pour désigner la « doctrine des partisans de la Terreur » pendant la Révolution française. Initialement, terrorisme signifiait donc une action sanglante destinée à paralyser de crainte la population et il équivaut à la propagation de la Terreur révolutionnaire. Le terme a évolué au fil du temps et le dictionnaire *Larousse* donne désormais la définition suivante du terme terrorisme : « Ensemble d’actes de violence commis par une organisation pour créer un climat d’insécurité ou renverser le gouvernement établi ». S’il existe bien une violence étatique relevant de l’expression « terrorisme d’État », la plupart des actions terroristes sont menées contre un État, par des acteurs qui ne sont ni la police ni les forces armées d’un État souverain. Notons cependant que cette conception, communément acceptée, est réfutée par Noam Chomsky dans son ouvrage *Pirates and Emperors, Old and New*, comme nous le verrons dans le point 1.3 de la deuxième partie de ce travail.

positive, insistant sur la radicalité et la cohérence du propos, l'efficacité des stratégies, nous ne pouvons ignorer que les actes terroristes sont aussi des actes meurtriers. Pourquoi donc faire le choix du terme spécifique de « terroriste » ou de « terreur », même s'ils sont parfois considérés dans un sens positif ? (Continuo, dans sa critique de *Guerrière ou Gorgone*, parle de « [...] the positive social role of fear and terror »). Pourquoi ne pas y préférer celui de « rebelle », « opposante » ou encore de « résistante » ?

Ce choix n'est pas anodin. Il souligne la violence qui est associée à ses stratégies, le danger qu'elles représentent et surtout la peur qu'elles entraînent. Ce choix révèle une volonté de dénigrement de telles pratiques, insistant sur le péril qu'elle fait encourir à la société dans son ensemble. En effet, dans un article pour *Le Monde Diplomatique* daté de février 2004, Jacques Derrida offre une analyse du terme :

Si on se réfère aux définitions courantes ou explicitement légales du terrorisme, qu'y trouve-t-on ? La référence à un crime contre la vie humaine en violation des lois (nationales ou internationales) y impliquant à la fois la distinction entre civil et militaire (les victimes du terrorisme sont supposées être civiles) et une finalité politique (influencer ou changer la politique d'un pays en terrorisant sa population civile).

À travers le choix de ce terme, Acker apparaît comme une écrivaine ultra-violente dangereuse, nécessairement hors-la-loi car elle met la population en danger et vise à renverser l'ordre établi. Un tel postulat peut être confirmé par une lecture rapide des œuvres. Elle parle à travers ses protagonistes eux-mêmes violents : des pirates, des terroristes (Thivai dans *Empire of the Senseless*, deux terroristes dans la partie « Teenage Macbeth » de *My Life My Death*), des meurtrières (son premier roman, *The Childlike Life of the Black Tarantula: Some Lives of Murderesses*) et effectivement, à la citation concernant sens et contrôle, elle répond : « The only thing I want is all-out war » (*My Death, My life*, 233). Galás peut elle aussi apparaître comme ultra-violente dans certains propos de ses interviews, ses photos et vidéos lorsqu'elle apparaît armée de couteaux à cran d'arrêt (sur la photo de Dona Ann McAdams, *Angry Women*, 19, ou dans l'extrait de *Positive*) ou de révolvers (sur la photo de Dona Ann McAdams, *Angry Women*, 21, sur la pochette du disque *You Must Be Certain of the Devil* ou encore dans la vidéo de « Double-Barrel Prayer »).

Kathy Acker n'appelle pas ici de façon littérale à prendre les armes, mais elle montre qu'en termes de révolte littéraire, elle est prête à se livrer à un combat sans merci contre le dogme. Elle rejoint alors Antonin Artaud qui insistait sur la nécessité de procéder à un déconditionnement intellectuel radical : « [...] il y a des bombes à mettre quelque part, mais à la base de la plupart des habitudes de la pensée présente » (postscriptum du « Manifeste pour un Théâtre avorté », 234). À la manière de Burroughs, elle montre que l'art est nécessairement politique et que son engagement est tout d'abord dissident : « [...] writing was a way of subverting the words of the parents, the authorized version, the authoritarian text » (Wollen 2). Le dessein commun aux deux auteures est avant tout d'échapper aux structures que la société pouvait leur imposer, par l'intermédiaire de la famille et plus largement de la société : règles sexuelles, comme textuelles. La répétition (8 occurrences en tout) des termes « DEFIANCE » et « DEFIES » en lettres capitales et police énorme (*Blood and Guts*, 112) saute aux yeux, tel un appel répété à la rébellion.

Pourtant, si les thèmes du terrorisme et de la violence sont récurrents dans les travaux de Acker, l'auteure est loin de cautionner de tels actes. Au contraire, pour elle, cette violence ne parvient qu'à perpétrer la brutalité d'un système de domination, comme le rappelle Spencer Dew : « Acker presents an argument that bloody upheaval ultimately maintains hierarchy and oppressive relations » (note 285, 125). Les performances et réactions de Galás peuvent alors sembler plus ouvertement violentes, puisqu'elle n'hésite pas à menacer d'avoir elle-même recours à la violence : « I don't want to know about the constitution of a rapist - I want to kill him » (Juno, 1991, 8), « I want to break the flesh too » (Juno, 1991, 11). Pourtant sa performance de la violence se limite à la scène ou à ses *personae* et ses propos ne sont que le miroir de la violence qu'elle peut observer. Acker rejoint d'ailleurs Galás sur cette ultra-violence de la société qui désigne les terroristes :

The last enigma of the modern city is terrorism, partly because the political identities of the terrorists are ambiguous. For a nation which proclaims itself free and democratic is in reality directed by a few hundred imbeciles, if that many, who fear the consequences of the intelligence of the others far more than their own stupidity (*In Memoriam*, 75).

La critique est claire et la question simple : devant une société dont les dirigeants, par peur, n'hésitent pas à avoir recours au terrorisme, quel moyen de résistance reste-t-il à l'individu ?

La performance de la violence et l'utilisation de la terreur chez Galás et Acker visent ainsi tout d'abord à faire ressortir la violence arbitraire de la norme. Pourtant si les deux artistes se placent en agents fondamentalement perturbateurs, ce statut ne peut occulter leur but ultime : il s'agit pour elles autant de libérer le texte que le lecteur ou le spectateur. Cette fin justifie-t-elle la terreur, les moyens sanglants dont les œuvres sont remplies ? Les propos de Galás peuvent se montrer plus menaçants qu'encourageants lorsqu'elle s'adresse aux spectateurs-voyeurs incapables d'honnêteté devant l'œuvre de génie, devant les auteurs qu'elle n'hésite pas à comparer à des sorciers ou à des vampires : « While you are chained to your fence, pray that a vampire does not become too hungry one day in your own country, grab your tail with his teeth and skin you alive » (« The Greek Vampire: A Threat to the Enemies of artists »). Le texte d'introduction à la première partie insistait sur l'aspect viscéral de l'œuvre, mais nous avons également vu que les références à la gêne ou au dégoût sont fréquentes. Quel sont les réels impacts de telles tactiques sur les corps ? Quelles sont les motivations derrière ce choix du viscéral ? Après les corps des œuvres et ceux des artistes, il est à présent temps de nous pencher sur les corps qui sont confrontés aux œuvres : aux corps récepteurs, c'est-à-dire ceux des lecteurs et spectateurs. Ainsi, nous proposons dans la section suivante d'observer de façon plus précise les réactions du public à travers les chroniques, rapports de scènes et commentaires mis en ligne. Cela nous permettra de mieux saisir les techniques mises en place par Acker et Galás. S'approprient-elles les stratégies d'Antonin Artaud, laissant planer le doute entre cruauté et perversion³⁴³ ou parodie et pédagogie ? Leurs lecteurs et spectateurs sont-ils amenés, comme ceux d'Antonin Artaud, à faire leur propre choix d'interprétation, à procéder à leur propre émancipation ? Tentent-elles de pousser à la colère et à l'action ? au terrorisme (« People respond in very extreme ways to your music [...] they become almost violent, is that what you want ? » demande, inquiète, Merle Ginsberg à Galás, lors de son interview pour *Videowave*) ? Désirent-elles choquer pour provoquer ? Est-ce un appel à l'engagement politique ? Le choix entre terrorisme et résistance est une question qui s'adresse aussi au spectateur / lecteur.

³⁴³ Rappelons que l'existence du mot « pervers » est attestée en vieux français en 1190 et dérive du latin « pervertere » : retourner, renverser, inverser, commettre des extravagances. Si Acker et Galás sont souvent accusées de produire des œuvres perverses, nous insistons sur le fait que leur démarche s'inscrit dans la perversion d'un ordre oppresseur et non dans la perversité des artistes.

2.4 Art à fleur de peau... et de viscères

Acker gives her work the power to mirror the reader's soul.

William S. Burroughs

*Sometimes my performances feel to me like a ripping of the flesh,
like a bloodletting.*

Diamanda Galás

Au début de *Listening Subjects*, David Schwarz révèle le phénomène, à priori anodin, qui est à l'origine de son travail de recherche pour cet ouvrage : la chair de poule. L'auteur se demande ainsi simplement pourquoi l'écoute de certaines musiques provoque cette réaction physique particulière. Il se pose alors une série de questions simples et directes qui permet de poser les jalons de sa réflexion : qu'est-ce qui provoque cette réaction épidermique ? Pourquoi est-elle visible sur la peau ? Quelle est sa nature ? Est-ce un phénomène culturel ? Psychologique ? Ces questions initiales lui permettent d'explorer, à travers le travail de différents musiciens (The Beatles, Peter Gabriel, Franz Schubert et Diamanda Galás) et genres musicaux (rock, classique, pop, lamentations, post-rock, oi!³⁴⁴), une expérience physique plus profonde dans l'écoute de musique (« music as a visceral experience », 2). Les diverses réactions aux œuvres de Acker et Galás que nous allons analyser dans cette section montrent que ces expériences viscérales ne se limitent pas à la musique et qu'elles ne sont donc pas uniquement provoquées par l'écoute. En effet, les performances, les photos, au même titre que la lecture des textes peuvent, elles aussi, entraîner de telles réactions. Ce qui est particulièrement intéressant dans les œuvres de Galás comme dans celles de Acker, et qui présente un point commun manifeste à travers l'intégralité de leur corpus, c'est que non seulement

³⁴⁴ Dans son article « “Honnie soit la Oi!” Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », Gildas Lescop dresse un portrait en contexte de ce genre musical : « La oi! est [...] le fruit d'une rencontre entre une musique, le street-punk, et un mouvement, le mouvement skinhead. [...] la oi! qui reprendra, sur la forme, les principales caractéristiques du street-punk pour y adjoindre l'esthétique et, sur le fond, les tendances très prolétariennes et assez chauvines du mouvement skinhead. [...] Musique simple, voire rudimentaire, soutenant des textes crus et souvent revendicatifs, la oi! se piquera donc toujours d'être composée et interprétée sur scène par des personnes appartenant au même monde – le monde du travail – que celui de leur public et revendiquera avec fierté ce rôle de porte-parole des gens issus des classes laborieuses » (115). Si la classe sociale des audiences de Galás et de Acker n'est pas aussi homogène que celle décrite dans le cas de la oi!, le positionnement des artistes rappelle la proximité dont parle le chercheur.

leurs œuvres sont profondément inscrites dans le corps³⁴⁵ (celui des lecteurs et spectateurs et le leur, comme le suggère la citation de Galás mise en exergue qui peut-être lue aussi bien comme une saignée de l'artiste ou de l'auditeur), mais qu'elles provoquent chez le spectateur un besoin d'articuler, d'analyser l'impact que les œuvres ont sur lui, de dire cette « intensité viscérale » ressentie. En d'autres termes, aucune place n'est cédée à l'indifférence : les artistes font réagir. Leur art résonne dans le corps et pousse à l'expression de cette réaction physique.

Mark Ambrose Harris raconte ainsi comment il est littéralement envahi par le son lors d'une performance de Galás, et comment ce même son, par cette invasion (« a sonic assault »), lui fait prendre conscience de son propre corps : « The sound became all the more kinetic, reminding me of the circuitry and sinews that rest just beneath my flesh ». Kornelia Głowacka-Wolf se concentre, quant à elle, sur l'effet violent de la voix de Galás dans la profondeur de ses organes dans sa chronique de la performance de Galás à Wrocław en juin 2015 : « piercing the brain, bursting the heart ». L'expérience de Amy Ridenour à la lecture de Acker, si elle confirme cette inscription profonde dans le corps, est vécue, contrairement aux témoignages précédents, comme une réelle agression. Elle décrit l'état maladif dans lequel une telle expérience la laisse : « I found this reading to be revolting, repulsive, disgusting and otherwise offensive, and I left with a nauseous feeling » (propos rapportés par Nicole Peradotto). Sa réaction rejoint le commentaire de Catherine Rock lorsqu'elle qualifie l'écriture de Acker de « traumatique », (205). Que les œuvres suscitent le plaisir ou la répulsion (voire les deux simultanément, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail), la fascination ou l'incompréhension, les réactions qu'ils décrivent sont souvent violentes et toujours physiques.

L'article de Mark Ambrose Harris sur la musique de Diamanda Galás mérite que l'on s'y arrête, ses témoignages et analyses alimentant parfaitement l'observation de cet aspect viscéral des travaux de

³⁴⁵ La théorie des affects, outil cher aux études musicales comme à la psychanalyse, est cruciale dans cette approche du corps. Notons qu'elle ne se limite pas à l'expérience sensorielle liée à un moment présent mais qu'elle déborde de l'instant, comme l'indique Airek Beauchamp dans sa définition en introduction de son article « Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body » dans *Sounding Out!* : « Affect Theory goes further, saying that all senses play into a body that processes input through levels of response, experience, and anticipation. Affect is the vibrational space that is both bodily memory and anticipation ». Il applique cette définition plus particulièrement aux travaux de Galás pour décrire la réaction physique à sa performance. Ce phénomène, qu'il nomme le « tremblement » intervient dans un corps qui n'est pas sans rappeler la métaphore du corps-machine de Guattari et Deleuze dans *L'Anti-Œdipe* : « The experience of listening to Galás helps us to realize that the body is a series of machines of input and output—processor and producer—systems that often forego semantic language and instead listen and speak in tremblings ».

l'artiste. Il débute son texte par un constat d'échec : « I want to explain what Galás sounds like, but it feels like an impossible task. Writing about music is difficult enough. Yet, faced with the vocal arsenal of Galás, such a feat seems futile ». L'auteur avoue ne pas être en mesure d'expliquer la musique de Galás par un texte raisonné, distant et objectif et annonce son angle d'attaque, résolument inscrit dans sa propre expérience d'un concert de Galás. Il souligne la nécessité de faire l'expérience totale de l'art de Galás et d'assister à l'une de ses performances pour pouvoir réellement comprendre son art : « [...] one must experience Galás live to fully understand how virtuosic she is, and to realize that seeing her live is like no other concert you'll ever attend ». Mark Ambrose Harris inscrit donc immédiatement l'art de Galás non seulement dans la performance mais également dans l'expérience de cette performance. Son essai mélange voix, corps et sensations. Il évoque autant ses propres expériences physiques (« tremble », « my body temperature dropped ») qu'il décrit le parcours du son dans le corps de Galás (« [...] her cry exploding out of her body, resonating in her bones, her ribcage, her throat »), comme s'il le ressentait lui-même. Finalement, le son semble pénétrer les deux corps, les lier dans l'expérience sonore par le sang : « A blood song was coursing through me as well », une sensation qu'il exprime dès le début de son article en associant son et sang : « Hers is a sound that courses like blood, infiltrates capillaries, and passes through arteries ». La performance ouvre le corps : « [...] a ripping of the flesh, like a bloodletting », comme Diamanda Galás décrit elle-même son expérience physique. Par la métaphore de cette performance-saignée, Galás assure la circulation du son dans et entre les corps. La voix de Galás occupe l'espace tout entier et semble concentrer les sons les plus extrêmes : « Her operatic trills filled the room », « Her voice was ubiquitous, a spectre moving from strident wails downward across octaves into the bass of a ravenous nightmare growl ». Les sons sont détaillés (« she let loose a solo scream », « her cry exploding », « resonating », « strident wail ») ainsi que la performance (« she opened her mouth », « she crouched », « her lips moving with calculated vigilance », « her jaw opening wide »). La bouche de l'artiste semble ainsi littéralement disséquée par la description. Mark Ambrose Harris n'omet aucun détail et il termine son récit par une conclusion qui, prise de façon isolée, peut être lue comme une mise en garde, mais qui relève en fait plus justement d'un aveu de jouissance : « [...] it is hard not to get lost in her sound. When you see her live, you are not just hearing her; you are consumed by the music ». Si le plaisir qu'il ressent reste étrange, il n'en envahit pas moins son corps tout entier. Harris décrit en détails la façon dont il est physiquement affecté par la performance de Galás : « I could feel my heart pulsing faster, trying

to keep up with the knell of the piano. Such a strange feeling, a bewildering sense of euphoria ». Mark Ambrose Harris fournit une explication à cet impact physique de la voix de Galás. Selon lui, c'est grâce à sa production de sons polyphoniques :

Essentially, it is when an instrument that traditionally emits one note at a time, in this case the voice, produces multiple notes simultaneously. Galás manages this because of meticulous training, but the result is otherworldly. We hear it, we feel it, sound splitting into shards in the ether, undulating around us.

Michael Flanagan partage l'enthousiasme de Marc Ambrose Harris pour les travaux de Galás. Ami et collaborateur de longue date, il se remémore la première performance de Galás à laquelle il a assisté : « I was acquainted with her music (I had heard *Litanies of Satan*), but seeing her live was something quite else. I was transported » (« Galás and the mythic image »).

Pourtant, d'autres réactions aux travaux de Galás aussi bien qu'à ceux de Kathy Acker affichent plus de réserve à leur égard. Ces auditeurs ou spectateurs leur reprochent la violence ou l'étrangeté de leurs œuvres qui provoquent chez eux des sensations de malaise ou d'angoisse. Notons que ces réactions ne sont pas nécessairement liées à un manque d'initiation artistique ou d'une maîtrise insuffisante des références présentes dans les travaux des artistes (qui pourraient justifier les accusations d'élitisme parfois adressées aux artistes) puisqu'elles proviennent également souvent des milieux artistiques et intellectuels. Galás se souvient de ses débuts difficiles à San Diego : « [...] the art world was definitely against what I was doing. Although Eleanor Antin³⁴⁶ [...] was very supportive, most people felt like the work was emotionally too violent. [...] sometimes people would get irritated » (Juno, 1991, 9). Molly Abel Travis indique avoir assisté, lors de l'étude d'un roman de Acker, à une réaction similaire de la part de ses étudiants qui avaient pourtant choisi de suivre son séminaire de postmodernisme et féminisme. La réaction physique se lit ici en filigrane dans l'irritation et le sentiment d'abus : « All of the students in my recent grade course on postmodernism and feminism responded negatively to Acker's *Empire of the Senseless*. [...] They felt themselves abused and unrewarded » (55). Lorsqu'elle évoluait dans la scène poétique de St Marks à New York, Kathy Acker se souvient avoir eu le sentiment d'être tenue à l'écart : « I was very separated culturally from these people. And they thought I was weird, I was some kind of

³⁴⁶ Diamanda Galás a suivi les cours de performance dispensés par Eleanor Antin dans le département d'arts visuels à l'université de San Diego.

pervers » (*Hannibal*, 5). Elle précise l'origine de son sentiment de marginalité au sein de cette communauté poétique dans son interview avec Ellen Friedman, non sans souligner une certaine hypocrisie : « That I worked in a sex show for money was not acceptable at all, despite the free love rhetoric ». La violence et la perversité qui se dégagent des œuvres entraînent chez certains un mouvement de recul, un besoin de distanciation, même de la part d'autres artistes, pourtant initiés à de telles problématiques. Harper nous rappelait que *Publishers Weekly* avait qualifié *Great Expectations* de « repulsive and impenetrable » lors de sa sortie (44). Kathy Acker se souvient, dans son interview avec Lotringer, de la violence de la réaction au premier texte de prose qu'elle a envoyé à un éditeur :

David Antin said to me: "there's one magazine of prose work that you could publish in that's in the poetry world: Carol Berger's magazine". So I sent her some material. [...] So I'm babysitting one night for David and I see this letter on the floor. I see my name so, of course, I read the letter and it's from Carol Berger, saying : "this woman is a total nut-case, lock her up in the loony-bin", thinking that these stories were all about me. [...] I remember being fascinated that the work had that kind of power (*Hannibal Lecter*, 6).

Le trouble entre réalité et fiction, les frontières entre vécu, fictif et onirique, l'aspect insaisissable des voix des sujets qui se télescopent, les corps de textes qui s'entrecoupent, la violence et le sexe s'avèrent autant de facteurs déroutants, voire inquiétants pour le lecteur, qui dans ce cas au moins, va jusqu'à remettre en question la santé mentale de l'auteur d'une fiction aussi affolante. Les chroniques et témoignages³⁴⁷ présentent des approches toutes aussi viscérales et violentes mais parfois également encore plus négatives. Certains avouent ressentir un irrépressible écœurement : Amy Ridenour, que la lecture des textes de Acker a apparemment rendue malade procède à une accumulation des maux (« [...] revolting, repulsive, disgusting [...] », « nauseous ») alors que, dans sa chronique sur la performance de *Defixiones*, parue dans le *New York Times*, Bernard Holland va jusqu'à parler de suffocation : « [...] what begins as legitimately unbearable becomes merely tedious. The sentiments pour out in an unvaried monochrome of mood, and Ms. Galás's mood is

³⁴⁷ En ce qui concerne les réactions aux travaux de Galás, nous avons choisi de nous baser essentiellement sur des chroniques de disques ou de concerts ainsi que sur les interventions sur un site musical *Ectophiles' Guide to Good Music* pour tenter de dégager les lignes générales dans l'approche des travaux de Galás. Une enquête sous forme de questionnaire ou d'interview après les concerts ou à l'issue de sessions d'écoute des enregistrements auraient certainement permis de détailler les divers effets de la musique de Galás sur l'organisme mais il s'agit d'un travail de sociologue, dont nous ne maîtrisons pas la méthodologie. Cependant, le projet de questionnaires et d'interviews sera entrepris dans le cadre d'un approfondissement de la théorie des affects en relation aux travaux expérimentaux de Galás. L'intérêt d'*Ectophiles* réside dans le fait que le site est dédié exclusivement à la musique et qu'il est directement complété par les auditeurs.

terrible. Given no air to breathe, the onlooker suffocates [...] ». D'autres encore insistent sur l'horreur du son produit à l'écoute de Galás : « [...] don't count on it being a particularly pleasurable experience.[...] (some of which may be the same kind of annoyance you feel when someone grates their nails on a chalkboard) » (JJ Hanson, sur le site *The Ectophiles' Guide*). NyxNight se plaint du manque de plaisir éprouvé à l'écoute de Diamanda Galás mais il ou elle lui reconnaît, lui aussi, son pouvoir sur le corps : « [...] whether or not she means to be grating doesn't change the fact that she's grating and therefore I don't have any interest in hearing her. I listen to music to enjoy myself, not to have my nerves worn on » (*The Ectophiles' Guide*). Les impressions les plus récurrentes décrites par les auditeurs ou lecteurs sont associées à la suffocation ou à la nausée. Certains n'hésitent pas à lire dans les procédés des artistes des desseins pervers de torture. Les contradictions qui peuvent être repérées dans ces commentaires indiquent plus précisément une extrême confusion des sens (serait-ce ce phénomène de tremblement dont parle Airek Beauchamp ?). La musique doit pour lui être source de plaisir ou de divertissement, ce que Galás se refuse à faire. Au sujet de *Plague Mass*, plus particulièrement, Damon la compare, toujours sur le même site, à une Banshee, le personnage féminin mythologique celtique, une comparaison fréquente :

[...] my point was that this *isn't* very musical stuff. It seems to be mainly chanting (usually repeating a line or two over and over for a while, then switching...), frenzied banshee screeching, and bizarre "speaking in tongues"-ish [sic] bits. Sometimes heavy, echoey (well, it was done in a church), vault-ish beats, but not too much else.

Ces derniers mots (« not too much else ») semblent être bien paradoxaux au vu de la liste qui précède. De plus, bien que ce commentaire se veuille principalement descriptif, les références à la « Banshee³⁴⁸ » vociférant des glossolalies montrent à quel point l'auditeur, malgré son insatisfaction, a trouvé l'expérience riche en sensations. Une mise en garde expresse de Damon suit cependant son commentaire : « I don't know where I'd put Diamanda Galás. The section with the big "DO NOT TOUCH UNLESS YOU ARE EITHER INCREDIBLY BRAVE OR BOTH DEAF AND BLIND" sign on it » (les majuscules sont de l'auteur). Cette dernière affirmation, au ton fort provocateur, au-delà de prouver l'incompréhension du contenu musical et politique de l'œuvre, montre à quel point la vue et l'ouïe sont toutes deux des sens cruciaux. Les deux sens sont stimulés de façon extrême par Galás et entraînent les spectateurs très loin de ce qu'ils considèrent comme

³⁴⁸ Dans la mythologie celtique irlandaise, la banshee (ou *bean sí*) est un esprit féminin dont les plaintes présagent la mort d'un proche de celui ou celle qui les entend.

leur zone de confort. Enfin, les lecteurs et spectateurs de Galás et de Acker réagissent parfois tellement violemment aux œuvres qu'ils doivent quitter les lieux, que ce soit par gêne, incompréhension ou tout simplement par peur. Nicole Peradotto raconte comment des étudiants « se sont échappés » furtivement avant la fin de la lecture de Acker :

After 15 minutes Acker pauses to chug a mouthful of Evian. Seven students see the break as an escape hatch. They skulk out of the courtroom, stunned, as if their lit teacher told them they should attend the Distinguished Visiting Writer's reading and it never dawned on them the Distinguished Visiting Writer would use words like co—, fu— and cu—.

Toujours sur le site *The Ectophiles' Guide*, Lissener décrit *Vena Cava* comme une forme de théâtre de la terreur « *Vena Cava* is a very scary piece of theatre », alors que Iflin, avoue avec une timide sincérité : « Diamanda Galás sort of scares me ». Kimberly Bright sera plus directe dans ses propos lors de son interview pour *Trebuchet Magazine* : « Singer, composer, writer and artist Diamanda Galás is captivating in every possible way, but scares the hell out of me. And I know I'm not the only one ». Au micro de CBC (l'interview est enregistrée au moment de la performance de *Plague Mass*), Galás avoue rencontrer de sérieuses difficultés pour trouver des lieux où produire son spectacle : « People are afraid. I only performed *Plague Mass* a few times in America, people are afraid of the work, they are afraid to book it ». Que les raisons soient financières (les organisateurs pouvaient craindre de ne pas vendre assez d'entrées), ou politiques (le SIDA était alors un thème brûlant et Galás était très critique envers nombreuses institutions, y compris le gouvernement), les réactions des programmeurs montrent une peur de prendre des risques qu'ils jugent alors trop grands (ou non rentables).

Dénotant souvent une approche peu informée des œuvres, ces commentaires se concentrent majoritairement sur leur aspect trop agressif, trop violent (trop douloureux ?). L'usage des termes de guerre tels que « assault » (Harris), « battlefield » (Michael Flanagan, « Diamanda Galás and the Mythic Image ») ou le détail des effets que les œuvres causent dans les corps en témoignent. Notons que même une connaissance artistique poussée ne protège pas contre un la violence de l'impact des performances de Galás : Michael Flanagan, dans « Diamanda Galás and the Mythic Image », se souvient : « For when she stepped on that stage and performed “Les Yeux sans sang” and “Panoptikon” I was awestruck ». Le choix de ce terme par Michael Flanagan est fort révélateur puisqu'il semble frappé simultanément de terreur et d'admiration. Airek Beauchamp témoigne, lui

aussi, de sa propre expérience mais il la décrit en des termes d'extrême malaise. En effet, il raconte son effroi à l'écoute de *Plague Mass* dans son article « Queer Timbres, Queered Elegy: Diamanda Galás's *The Plague Mass* and the First Wave of the Aids Crisis » :

The *Plague Mass* was conceived as a performance piece, enabling Galás to use sound to move in a messy, unstructured, and often terrifying way across multi-dimensional space. Her sonic trajectories seemed to take my global, abstract fears and make them intimate and concrete.

La performance de Diamanda Galás semble ainsi matérialiser le pire cauchemar de l'auditeur, lui montre (ou lui fait vivre, car sa perception ne se limite pas au visuel, ou peut-être pourrions-nous même dire qu'elle le lui fait revivre) ce qu'il veut éviter à tout prix. Même lorsque les réactions des spectateurs sont en apparences plus mitigées, voire distantes, une lecture plus attentive permet de revenir sur ces premières impressions. Ainsi dans sa chronique de *Insekta*, Edward Rothstein (« A Diva Makes a Cage Her Vehicle ») regrette une distance froide que lui a inspiré la performance : « The drama becomes a ritual, chronicling bleeding flesh and boiling anger, demanding rather than earning empathy. This can be effective if one is prepared to leap into Ms. Galás's world without hesitation. If not, the drama can seem almost brutish and mannered ». Le chroniqueur exprime donc l'échec de Galás à lui faire ressentir la peine et la souffrance de la victime. La distance est préservée et la performance n'est pas parvenue à la réduire, à le faire pénétrer dans une dimension d'empathie. Nous pouvons cependant nous demander si cela est dû à un manque de persuasion de Galás, à une exagération du geste performatif, ou à la propre résistance du spectateur à se laisser aller au caractère extrême du spectacle. Il témoigne en effet « I felt more like a voyeur watching someone imitate horrors than like a witness affected by the horrors themselves. The effect was almost clinical, exaggerated by the sense of distance created by the hall and the cage ». Bien qu'il présente la performance comme trop clinique pour être convaincante, ce qui d'après lui cause cette distance insensible, l'auteur montre néanmoins un certain malaise : la performance est « demanding », « brutish » et il est déstabilisé par la position de voyeur dans laquelle il est projeté et dans laquelle il n'était pas prêt à « leap into [...] without hesitation ». La performance de Galás ne se situe-t-elle pas aussi dans la critique de l'indifférence ? Son commentaire peut dénoter d'une incompréhension du dessein de Galás dans cette performance et peut même sembler paradoxal à la lecture de la fin de sa chronique, lorsqu'il reconnaît le statut de victime mis en scène : « Ms. Galás has redefined the diva: She is already over the edge, already beyond madness. She is neither noble

nor heroic nor tragic. She is merely a victim ». Edward. Rothstein éclaire cependant son malaise de son analyse :

[...] the appeal of the diva is partly the appeal of the extreme. Exquisite vocal beauty is mixed with overwhelming horror or overbearing passion [...] the diva's voice is always on the edge, touching to the forbidden, breaking the boundaries of ordinary earthly melody. In her role, the diva often leaves behind rationality, emulating madness.

Il conclut donc que la voix extrême de la diva se situant dans l'excès et dans les extrêmes trouble, choque et terrorise. Ce sentiment d'effroi conduit de nombreux auditeurs ou lecteurs à réduire les explorations vocales de Galás à des cris, les textes de Acker à de la pornographie. La lecture de ces chroniques et rapports de scènes nous permet d'affirmer que les œuvres ne se contentent pas de choquer, mais qu'elles déstabilisent et dérangent les auditeurs. Ce malaise n'est cependant pas forcément causé par une violente nouveauté des œuvres. En effet, Nicole Dissler suggère, au sujet des travaux vocaux de Galás qu'il est produit par un certain souvenir ancestral, archaïque provenant de l'aube de l'humanité, d'une sorte d'animalité primitive :

[...] after a while Diamanda's wails reach the amygdala, or whatever you wanna call the part of our skull reserved for what's left of our diminutive monkey brains. Suddenly, the hairs stand up on the back of your neck and it becomes clear that her music isn't dwelling in totally unfamiliar terrain at all. Instead it's more useful to think of Diamanda's work as reviving ancient spells that are so much a part of being a human that they're engraved onto our bones.

Le confort des repères usuels qu'assurent les catégories et genres musicaux ou littéraires est balayé, laissant lecteurs et auditeurs responsables de leur compréhension, mais surtout de leurs sensations. Devant l'impossibilité de se réfugier derrière des critères traditionnels pré-établis, de procéder à des classements en termes de définitions familières, ils sont parfois pris de panique et préfèrent rejeter les œuvres comme trop étrangères. Diamanda Galás refuse d'avoir recours à de telles balises offertes par les genres et catégories. Elle explique lors de son entretien avec Karen Gordon sur CBC Television, que les différents « groupes » intéressés par la musique ont tous leurs limites : pour elle, les adeptes de classique sont souvent réticents à son travail, montrant peu d'intérêt pour l'expérimentation : « [They're] interested in innocuous art [...] they are not really interested in where the music can really go. They seem to be very tame » ; le public rock est, quant à lui, souvent rebuté par l'étrangeté de son art (« that shit is too weird » déclare-t-elle dans la même interview). Chaque groupe se limite à ses territoires aux frontières familières et réconfortantes. Pour les

surmonter, Diamanda Galás choisit de travailler avec des gens qui font fi de ce confort offert par les espaces conquis, comme elle l'indique dans la même interview : « [...] working with people who don't believe in these limitations either ».

Nous venons de l'esquisser dans les paragraphes qui précèdent, les commentaires de rejet contre les romans de Acker abondent. La raison évoquée est une écriture jugée immorale et sale, à la fois terrifiante et dégradante (pour les personnages mais également pour les lecteurs qui se disent, pour citer de nouveau les étudiants de Molly Abel Travis, « abusés »). Kathy Acker reste cependant surprise des réactions scandalisées que ses romans peuvent produire. Plus précisément, elle est surprise par ce qui scandalise les lecteurs (« What is there about the body especially in sexual and excretory functions that so appalls people ? » se demande-t-elle pendant son interview avec Nicole Peradotto) alors que pour elle, l'obscénité et l'horreur se situent en dehors de ses romans : « The real shocking subjects aren't in the book. I'm more interested in why are certain things shocking that are very common, such as words that refer to sexual parts of the body and stuff like that » (Nicole Peradotto). Afin de réfléchir (et de faire réfléchir son lectorat) sur les limites entre l'acceptable et l'inacceptable, sur la séparation entre ce qui est choquant et ce qui ne l'est pas, Kathy Acker choisit tout d'abord de rendre de ces limites mêmes floues et poreuses.

L'effondrement des limites et repères confond auditeur et lecteur. Que doivent-ils lire ? Que doivent-ils entendre ? Que doivent-ils comprendre ? Il existe un clivage entre le réel contenu de l'œuvre et ce qui « doit » y être lu ou entendu qui entraîne une projection de l'œuvre. Ce phénomène impose alors une distance raisonnée (et réconfortante) entre le corps de l'œuvre et le corps récepteur. Pour Acker, le lecteur est conditionné à respecter et à préserver ce genre de distance : « What the reader wants -What the reader's trained to want I should say- is to be at a distance and say, "Look at these weird people over there!" » (*Hannibal*, 15). C'est exactement cette distance-là qu'elle refuse et veut abolir à tout prix dans son écriture : « And I never wanted that "over there" » (*Hannibal*, 15). Diamanda Galás est animée du même désir puisqu'elle veut pousser les spectateurs à se mettre « dans la peau » du sujet traité. Elle veut qu'ils ressentent ce que le sujet pourrait ressentir, qu'ils fassent l'expérience totale de l'état psychologique dont elle fait la performance. Afin d'illustrer son dessein, Galás cite le travail de Lon Chaney. La correspondance

avec son propre travail en ce qui concerne les populations prises pour thème et le phénomène d'empathie, voire d'identification, encouragés chez les spectateurs est évidente :

[...] he intentionally chose the roles of outsiders, whom he fleshed out with his virtuosity of expression for his audience, as if to say, « this could be you », or « this IS you ». Prisoners, cripples, mariners, gamblers, circus clowns or freaks, all the roles were finger-taps for those without a voice in society. He brought tears to people who had never understood the humanity of these people (« Lon Chaney and Maria Ewing: The operatic performers », *In the Mouth of the Crocodile*)

Les distances, autant physiques qu'identitaires sont ainsi remises radicalement en question. Cette démarche, basée sur une expérience physique, confirme le conseil de Mark Ambrose Harris d'assister à une performance. L'expérience sensorielle totale crée l'émotion intense du public. Galás a ainsi recours au pathos qui permet d'extirper le spectateur du confort des limites connues et familières préservées par la superficialité de l'apparence et la distance : « Pathos [...] redefines what is considered to be behavior resulting from experience outside the confines of the normative human » (Galás, *In the Mouth of the Crocodile*). Le spectateur est poussé à s'ouvrir, à se livrer à la violence de ses propres émotions.

L'articulation des réactions physiques aux œuvres, encouragée par les artistes, est certainement une première étape vers l'élimination d'une telle distance, vers l'émancipation : elles poussent, comme Circé l'a fait avec Ulysse, à écouter le chant des Sirènes de façon directe et sincère, à explorer « [...] les limites entre la vie et la mort [...] à affronter la folie, à [côtoyer] la mort » (Vives, 2007, 93). Galás et Acker demandent ainsi à leurs auditeurs et lecteurs de s'engager dans une exploration identitaire, dans une quête d'authenticité et d'expression. Le commentaire suivant de Galás concernant ses performances rappelle d'ailleurs la position d'Ulysse : alors que la journaliste lui demande ce qu'elle attend de son audience, comment elle voudrait qu'elle réagisse, Galás déclare qu'elle exige concentration et honnêteté : « I want them sit there and not think of dancing and listen. [...] I just want them to shut up and listen to my music [...] I prefer for them to sit there and be quiet and respond to the music honestly » (*Videowave*³⁴⁹). Cependant, à la différence d'Ulysse, les auditeurs et lecteurs de Galás et Acker se voient refuser la sécurité du mât. En effet, le désir de provoquer ces réactions physiques par les artistes vise avant tout à inscrire l'art dans le corps de

³⁴⁹ *Videowave* est un programme télévisuel américain consacré à la musique et aux arts. Il est diffusé depuis 1982. La formule est restée la même, alternant interviews d'artistes prépondérants des scènes indépendantes.

l'œuvre, de celui du récepteur comme dans celui de l'artiste, dans une relation organique entière, complète et viscérale. Or cette relation organique, interdisant toute hiérarchie, ne tolère pas non plus la dépendance à la rigidité d'un mât central et rassurant. Le lecteur, comme l'auditeur, ne peuvent ni dépendre de leurs liens, ni se contenter d'une position passive et distanciée d'observateurs :

I'm not writing for the reader. [...] I don't have the reader in mind in that way, I guess because there's no distance. If there's this distance between the reader and the text, the reader's just an observer. I want the reader to come right into the text because that's the only way you can take the journey (*Hannibal Lecter*, 15).

La participation physique totale et engagée du public est absolument nécessaire et doit se substituer au cadre relationnel entre artiste-performant et audience-observatrice. De plus, Galás et Acker ne sauraient se satisfaire ni de chair de poule, ni d'une seule aventure dans leur épopée³⁵⁰. Elles veulent engager leur public dans une odyssée viscérale. Si leurs méthodes peuvent paraître brutales, elles n'en restent pas moins profondément pédagogiques : leur première épreuve est d'apprendre à lire.

Apprendre à (dé-)lire et à délirer

J'écris pour les analphabètes.

Antonin Artaud

Comment comprendre cette affirmation d'Antonin Artaud ? Qui sont ces « analphabètes » ? À quoi servirait-il d'écrire à quelqu'un dont on sait qu'il ne pourra pas nous lire ? Pourrait-il s'agir d'une insulte de l'artiste qui doit apprendre, à nous lecteurs, à lire, à lier, à délier, voire à nous laisser aller au délire ? Gilles Deleuze se pose la question dans son *Abécédaire*, au cours duquel il revient sur les possibilités d'interprétation de ce « pour » dans la phrase d'Antonin Artaud. D'après lui, l'écrivain s'adresse à la fois aux non-lecteurs, auxquels il prête sa plume, ou sa voix (« je donne ma langue à ceux qui n'en ont pas », Gilles Deleuze fait-il dire à Artaud) mais également aux lecteurs. En

³⁵⁰ Nous considérerons le terme « épopée » ici suivant son sens étymologique. Le mot vient du grec ancien ἐποποιία (epopoíia), de ἔπος (épos), signifiant « récit » ou encore « paroles d'un chant » et de ποιέω (poiéō), signifiant « faire », « créer ». Littéralement, le terme « épopée » désigne « l'action de faire un récit », c'est-à-dire non seulement de le créer mais de le créer en en faisant la performance. Cette définition correspond parfaitement à l'approche expérimentale de Galás et Acker, résolument ancrée dans le processus. Notons qu'en anglais, le terme *epic* désigne, suivant le *Oxford Dictionary* : « A long poem, typically one derived from ancient oral tradition, narrating the deeds and adventures of heroic or legendary figures or the past history of a nation ». Si l'aspect performatif de l'oral persiste dans cette définition, elle nous permet également d'envisager le contenu de la narration, basée sur les traits héroïques du personnage principal ainsi que sur la création d'une identité nationale. Nous verrons comment Galás et Acker se servent du contenu de l'épopée lorsque nous évoquerons leur travaux sur les mythes (voir 1.1 de la deuxième partie).

somme, « pour » est considéré ici à la fois dans le sens de « à l'intention de » et de « à la place de ». Artaud écrirait donc à la fois pour ceux qui n'ont accès ni à la lecture ni à l'écriture (dont il se fait alors le porte-parole, à la manière de Kathy Acker et de Diamanda Galás comme nous l'avons vu précédemment) comme pour ceux qui croient pouvoir mais ne savent pas lire. Gilles Deleuze l'avait bien noté, Antonin Artaud maintient cette possibilité ouverte dans son texte et refuse de forcer dans un sens ou dans l'autre : les choix sont laissés à la responsabilité du lecteur ou au spectateur qui seront notre point de focalisation ici.

Dans ses écrits, comme dans ses dessins ou son théâtre, Antonin Artaud s'acharne à briser les carcans comme les bastions protégés de la convention littéraire, musicale ou plus largement artistique à laquelle Kathy Acker et Diamanda Galás faisaient référence plus haut. Ses œuvres pressent le lecteur de s'affranchir des codes et habitudes de lecture afin de remettre en question le canon. Évelyne Grossman parle de « délire qui délivre » (2004, 12) et souligne la nécessité de lire Artaud dans tous les sens : elle invite à le lire « de travers », en oblique. Elle incite à suivre les conseils d'Artaud pour apprendre à « lire en travers³⁵¹ » (*Œuvres complètes*, 11-12). En effet, dans sa « machine à regarder de traviole », Antonin Artaud pousse le spectateur à regarder depuis toutes les perspectives, dans tous les sens, d'envisager toutes les significations. L'expérimentation textuelle dans l'espace « ackérien » (c'est-à-dire fait de corps de textes en morceaux altérés puis réorganisés, à lire par portions, dans le désordre) tout comme l'expérimentation sonore de Galás (qui en tordant, distendant la voix en un bruit expressif, montre l'envers du langage) s'abreuve de cette théorie et l'expérience peut s'avérer confuse pour le lecteur ou le spectateur. Dans sa chronique de *Redoing Childhood*, Kat Iudicello élabore sur ce sentiment de confusion, expliquant que la lecture de Acker nécessite une remise en question fondamentale de toute idée commune :

Acker's in-your-face writing confronts readers by unsettling their assumed oppressed-approved positionality³⁵² in terms of gender and sex. She belligerently dis-places readers

³⁵¹ Elle fait ici référence à la « machine de l'être ou dessin à regarder de traviole », l'un des dessins réalisés par Antonin Artaud lors de son internement à Rodez durant la Seconde Guerre mondiale.

³⁵² Ce concept, articulé par Linda Alcoff en 1988 constitue à présent un outil crucial, notamment dans les études d'anthropologie. Le terme est défini dans *Handbook of Research on Urban Informatics: The Practice and Promise of the Real-Time City*, l'ouvrage de Marcus Foth : « In cultural accounts of experience, positionality refers to both the fact of and the specific conditions of a given social situation. So, where one might talk about the “position” of an individual in a social structure, “positionality” draws attention to the conditions under which such a position arises, the factors that stabilize that position, and the particular implications of that position with reference to the forces that maintain it. In urban informatics, positionality is relevant in the ways in which information systems create and sustain particular networks of positions, spatially and socially » (19).

who passively receive texts from their comfortable positions, forcing them to address issues in ways that stray violently from traditional dialogue.

Ce violent déplacement, ce déconditionnement engagé par l'artiste a pour but de procéder à une remise en question radicale de toutes les structures de pouvoir existant au sein de la société. Kathy Acker expliquait à Nicole Peradotto : « My work does not make you feel cozy like traditional literature does [...] I'm not out to reinforce social and sexual structures. I challenge the nuclear family, the patriarchal, phallogocentric society ». Les œuvres de Galás n'offrent pas plus de confort ou de réconfort, comme la lecture des commentaires précédents a pu le montrer. Son expression d'états psychologiques et physiques si extrêmes qu'ils en deviennent socialement impensables et linguistiquement inexprimables, fait voler en éclats le reflet de raison, de calme et de justice que les miroirs sociaux et langagiers tentent de projeter. La lecture de son œuvre se fait alors dans les fragments, dans la multiplicité des images, de l'autre côté du miroir. Comme l'indique David Schwarz, « Diamanda Galás incorporates mirror mis-recognition into her work » (note 34, 174). L'identité est réduite à des débris, c'est-à-dire à néant puisqu'aucune reconnaissance réelle n'est alors possible. David Schwarz fait ici référence aux premières performances expérimentales en solo de l'artiste, au début des années soixante-dix (Galás racontait dans *Angry Women* : « I would perform dressed in black with my back to the audience; I would wait until something else that was not me anymore would emerge », Juno, 9). Galás explore alors le langage au-delà de son reflet dans le miroir et offre ainsi une relecture performative radicale des théories psychanalytiques. Nous proposons ainsi de considérer que, dans ses performances, elle plonge l'audience dans un espace hors du stade du miroir³⁵³, c'est-à-dire en dehors d'une prise de conscience rassurante de l'unité corporelle³⁵⁴. Galás disparaissant dans le noir, ignorant les regards, brise toute relation possible : celle à l'autre et au miroir. La voix est ainsi maintenue dans sa propre formation et

³⁵³ Le stade du miroir est un terme utilisé par plusieurs psychologues et psychanalystes tels que Henri Wallon (il aborde « l'épreuve du miroir », dans un article de 1931 intitulé « Comment se développe chez l'enfant la notion de corps propre »), René Zazzo, Jacques Lacan, D.W. Winnicott ou Françoise Dolto qui ont cherché à préciser comment la conscience de soi se crée et fonctionne. Selon Élisabeth Roudinesco, « le stade du miroir est ainsi le moment ou l'état durant lequel l'enfant anticipe la maîtrise de son unité corporelle par une identification à l'image du semblable et par la perception de son image dans un miroir » (2001, 21). S'appuyant sur les observations de O. Rank dans « Der Doppelgänger », Sigmund Freud s'était déjà penché sur le thème du double et sur les rapports qu'a le double avec l'image dans le miroir dans son essai *l'Inquiétante étrangeté* (20-21).

³⁵⁴ Dans son texte « Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité », publié en 1937, Jacques Lacan expose sa première analyse du stade du miroir. Il y explique la jubilation de l'enfant à regarder son reflet dans le miroir par le plaisir qu'il a de contempler l'image de son unité, à un moment où il ne maîtrise pas encore physiologiquement cette unité. Ce vécu du morcellement corporel et le décalage que provoque cette image spéculaire entière permettent l'identification de l'enfant à sa propre image, identification qui n'est qu'une anticipation imaginaire aliénante.

déformation continue, dans une expression radicale qui résiste à toute définition fixe, à toute distance que pourrait permettre le langage. Elle suggère également à ses auditeurs d'écouter ses disques expérimentaux dans le noir à un volume maximum (notamment *Vena Cava* et *Schrei X*, mais ce dès *Saint of The Pit* qui indique sur la pochette que c'est la condition à respecter pour parvenir à tout entendre sur le disque : « Correct playback possible at maximum volume only »), l'accès au sens ne pouvant s'effectuer que par une expérience sensorielle totale et directe. L'obscurité élimine toute possibilité de refuge dans des repères familiers alors que le son se matérialise dans l'espace. L'auditeur est amené à vivre une expérience physique d'aliénation totale comparable à celle du sujet enfermé dans sa chambre (ou son corps).

Devant les œuvres d'Antonin Artaud comme celles de Kathy Acker ou de Galás, le lecteur est malmené, provoqué et doit s'investir dans la lecture, s'y engager tout entier : tout n'est pas donné dans leurs textes, ni sens défini, ni direction précise. Au contraire, le lecteur doit s'attendre à tout, être prêt à toutes les surprises. De façon très intéressante, les deux artistes ont eu recours à l'image de la tarentule³⁵⁵ dans leur corpus (« The Black Tarantula » était l'un des premiers noms de plume adoptés par Kathy Acker et l'une des premières œuvres expérimentales enregistrées par Galás s'intitule « Medea Tarantula »). Le lecteur ou l'auditeur peuvent ainsi avoir l'impression de devenir les proies des artistes, ce qui pourrait expliquer l'irritation de ceux qui se sentent forcés ou manipulés, le mouvement de recul ou de rejet d'autres qui craindraient pour leur santé. Pourtant, bien loin des représentations classiques du danger de ces animaux (et du jeu des deux artistes sur cette imagerie), le travail de tissage de l'araignée peut être pris comme une métaphore de l'art de Acker et Galás qui tissent du sens en mettant les textes en réseau. Lecteurs et spectateurs comprennent alors que ces œuvres sont des modèles qu'ils doivent certes apprendre à lire, mais dont ils peuvent également s'inspirer pour créer le leur, c'est-à-dire organiser leurs propres réseaux, leurs propres lectures critiques. En effet, s'adressant au lecteur de Kathy Acker, ou parlant en tant que tel, Peter Wollen affirme qu'il est invité par l'auteure à appliquer sa méthode de lecture (ou

³⁵⁵ Notons que la tarantelle est également une forme musicale ainsi qu'une danse traditionnelle. Caractérisée par un rythme très rapide, la tarantelle est originaire du sud de l'Italie et ses racines remontent à des temps païens lorsqu'elle était probablement utilisée lors de rites dionysiaques. La danse avait, selon la croyance, pour vertu de soigner des piqûres d'araignées (qu'il s'agisse de la tarentule, *lycosa tarantula*, ou de la tarente, *latrodectus tredecimguttatus* au venin plus dangereux, pouvant provoquer des lésions psychologiques et physiques). Afin d'assurer son efficacité thérapeutique, la danse devait être longue (les cérémonies pouvaient s'étendre sur plusieurs jours) et correspondre aux mouvements de l'araignée, ce qui explique son tempo et chorégraphies endiablées. Nous pouvons penser que Acker et Galás n'ont pas été attirés uniquement par l'aspect archaïque et populaire de cette forme musicale et chorégraphique mais également par l'état de perte de contrôle, voire de transe qui l'accompagnait.

d'écriture) à ses propres textes : « [...] you could make your own montage, you could appropriate and re-order, just as Kathy Acker had appropriated and re-ordered the writing of others » (*Lust for Life*, 1). Kathy Acker remet ainsi en question l'ordre chronologique de la lecture ; comme elle l'expliquait à Lotringer, l'ordre de lecture de ses romans n'est pas imposé et peut se faire de façon aléatoire :

LOTRINGER: I don't think you would expect your readers to read your novels from beginning to end anyway.

ACKER: No. That might derange friends who'd manage any book from beginning to end, but no, on the whole they can read wherever they want [...] (*Hannibal*, 15).

En invitant le lecteur à ne pas lire du début à la fin mais à se laisser aller plutôt au feuilletage, Acker pousse à déranger l'ordre conventionnel du livre et à agir sur sa propre lecture, elle encourage à lire de travers, c'est-à-dire non seulement au délire mais à « dé-lire ». Nous retrouverons cette invitation dans la note au lecteur de *39 Microlectures: In Proximity of Performance* qui insiste sur les vertus créatrices de la lecture. Matthew Goulish suggère au lecteur de ne pas appliquer au livre un sens de lecture conventionnel, de s'émanciper des normes et d'adopter une lecture délirante : « [...] you don't necessarily need to start at the beginning. Start anywhere; stop anywhere; Don't worry about reaching the end. Don't read the whole book if you don't want to [...] Read one line repeatedly for two days. Do whatever you need to do with this book » (3). La lecture devient alors un acte personnel de performance sur le texte, une expérience créatrice.

Revenons sur l'incarnation de personnages mythiques abordée dans la section précédente qui offre, selon nous, un excellent exemple de ces modèles critiques de lecture en travers. En changeant de perspective, de langage, les auteurs procèdent à un détournement de sens. En effet, la relecture du personnage d'Antigone comme une pirate rebelle par Acker, la réincarnation de Médée en une des « Femmes Folles avec un couteau à viande », en train de commettre l'un des meurtres dont le mythe l'accuse, renversent les structures de pouvoir mises en scène dans les « versions officielles » de ces mythes. Les artistes permettent de lire entre les lignes de récits qui ont servi de base à d'autres textes, définissant le « complexe d'Œdipe » « d'Électre » ou encore le « complexe de Médée » (voir « Bas les masques ! » dans le point 1.1 pour les lectures de ces mythes), de lire ce que ces mythes

sont vraiment : des histoires, certes, mais porteuses d'idéologies³⁵⁶. En tant qu'histoires, ces mythes sont avant tout des illusions, nous dirons même des mensonges puisque le terme est crucial dans un système obsédé par le vrai et l'unique (identité, voix). Galás et Acker montrent ainsi que les mythes sont des constructions servant à légitimer des cadres définis, des structures de pouvoir, y compris dans leur violence (nous évoquerons plus longuement dans la section traitant de l'anti-Œdipe, de la violence fondatrice, c'est-à-dire nécessaire, officielle et approuvée des mythes). Spencer Dew résume les définitions de ces mythes dans les critiques de Galás et Acker : « [...] myth as naturalized ideology, as cultural claims that pass as taken for granted truths within society » (102). Les auteures vont cependant plus loin puisqu'elles suggèrent de traiter le *logos* comme *mythos*, non pas parce qu'il est sacré mais parce qu'il est, lui aussi, produit d'histoires. Elles procèdent en quelque sorte à une stratégie de démythification, une désacralisation du *logos*. En effet, pour elles le *logos* sert avant tout d'outil de propagande pour asseoir une autorité et nécessite par conséquent une constante remise en question. Les auteures appliquent ainsi la méthode exposée par Roland Barthes dans *Mythologies*, et offrent, à la manière du philosophe, une nouvelle approche pédagogique que le lecteur peut appliquer. En détournant les mythes, les auteures rendent visibles les appropriations idéologiques tapies entre leurs lignes puis s'en approprient le pouvoir et invitent leurs lecteurs à en faire autant.

Le travail sur les mythes est particulièrement transparent chez Acker, grâce à son utilisation revendiquée des *cut-ups* par lesquels elle croise aussi bien la mythologie littéraire, politique et populaire américaine, que classique avec sa propre mythologie, créant sa propre « auto-mythology » (Hemmer, 21). Pour Acker, la création de cette mythologie personnelle et plurielle remplit avant tout une mission collective : « What I tried to do in *Empire of The Senseless* was to start to make a myth that would be applicable to me and my friends » (*Hannibal*, 18). Comme Galás, Artaud et Barthes, Acker apprend à ses lecteurs à lire en faisant le don d'une méthodologie, qui lui permet d'inventer sa propre « auto-mythologie ». Les méthodes de Acker, comme celles de Galás, sont avant tout pratiques. Il ne s'agit pas d'exposer clairement des théories à appliquer, mais d'entraîner lecteurs et auditeurs avec elles dans ces expérimentations : « Acker's techniques [are] designed to

³⁵⁶ Rappelons ici la relation entre *mythos* et *logos* afin de bien saisir la démarche de Galás et de Acker. Comme l'explique Mircea Eliade dans *Aspects du Mythe*, pour les Grecs, le mythe est opposé aussi bien à *logos*, que plus tard à *historia* : « [...] *mythos* a fini par dénoter "tout ce qui ne peut pas exister réellement" » (11). Pourtant le mythe n'en est pas moins une histoire vraie car elle se réfère à des réalités (nature, inceste, torture). C'est de surcroît aussi une histoire sacrée puisque « les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré dans le Monde » (Mircea, 17). « Sacré », c'est-à-dire exemplaire, significatif.

be practically functional, political acts, translating deeply held ethical beliefs and political ideologies into action designed to reverberate with her readers », déclare Jeffrey Ebbesen (185-186). Cet aspect politique et éthique en performance destiné à entraîner un engagement similaire du public est également repérable dans les travaux de Galás. Il s'agit autant d'apprendre à lire différemment, à s'engager physiquement dans de nouvelles formes de lectures, que d'activement « désapprendre à lire ».

Comme Galás multiplie les voix, les modifiants ou jouant avec les variations de l'origine du son dans l'espace, et ce faisant crée une multitude de subjectivités, Acker perturbe la lecture en créant des personnages à l'identité fluctuante. Comme nous avons pu l'observer précédemment, les personnages changent de sexe, voire d'espèce (dans *Don Quixote*, par exemple qui voit Simeon se transformer en chien, les Pirates de *Pussy, King* en rats). Les personnages fictifs ou réels se rencontrent : Genet et Janey dans *Blood and Guts*, la correspondance de George Bataille et de Laure (Colette Peignot) est mise en scène dans *My Mother: Demonology*, la relation entre Rimbaud (R) et Verlaine (V) se voit réinvestie dans *In Memoriam* ; apparaissent également des personnages politiques : Carter, Nixon, Erica Jong³⁵⁷ dans *Blood and Guts*. En plus de ces mutations continues de personnages, Kathy Acker désoriente le lecteur en changeant le point de vue narratif : dans *Blood and Guts in High School*, le narrateur omniscient du début du roman laisse sporadiquement la place aux dialogues, présentés comme une pièce de théâtre entre Janey et son père. Janey prend alors en charge la narration dès la page 18 pour alterner entre dialogue et pages de journal intime.

Chez Galás autant que chez Acker, les points de vue narratifs se succèdent et se croisent, soumettant l'auditeur comme le lecteur à de brusques changements de cap qui ont pour effet de les déboussole. Les points de focalisation comme les identités des personnages deviennent flous. Les voix de Galás qui se multiplient, se superposent et se rencontrent, présentent des perspectives et des identités multiples, mettant à mal la relation entre la voix et toute notion d'unité identitaire. Cette stratégie est particulièrement pertinente à l'écoute des œuvres expérimentales « Wild Women » et de

³⁵⁷ Erica Jong (1942-) est une poète et romancière américaine. Son ouvrage *Fear of Flying*, sorti en 1973, a défrayé la chronique pour sa représentation des fantasmes sexuels de sa protagoniste Isadora Zelda Stollerman Wing, auteure de poésie érotique. Le roman a connu un vif succès aux États-Unis dans le contexte de la seconde vague du féminisme. En 1982, Kathy Acker publie *Hello, My Name is Erica Jong*, ouvrage dans lequel elle imagine les lettres d'Erica Jong à ses lecteurs. Acker offre une représentation parodique de l'auteure qui finalement livre ses vrais fantasmes : « I would rather have a baby than have sex. I would rather go GOOGOO. I would rather write googoo. I would rather write: FUCK YOU UP YOUR CUNTS THAT'S WHO I AM THE FUCK WITH YOUR MONEY I'M NOT CATERING TO YOU ANYMORE I'M GETTING OUT » (2).

« Panoptikon ». En effet, dans ces deux œuvres, la multiplication des voix reproduisent le phénomène dont sont victimes les protagonistes qui, littéralement, entendent des voix. Plongés dans un état schizophrénique, ils subissent un possible dédoublement de personnalité et une perte d'identité. Les sons fragmentés, et les glossolalies du début de « Wild Women » représentent une tentative d'articulation, un désir de communication qui ne peut aboutir. Galás introduit ensuite une multitude de sons dissociés qui évolueront en parallèle ou en interaction sporadique à travers le morceau. Nous entendons ces sons comme la subjectivité éclatée de la protagoniste. Animée par le désir d'exprimer, la voix finit par articuler le désir : « what I want », mais celui-ci reste sans but. Le sujet se trouve encadré par un pronom interrogatif et un verbe transitif sans objet. Incapable d'articuler l'objet de son désir, la protagoniste ne parvient pas à avoir accès à une unité identitaire, elle semble se perdre dans l'écho des voix et ses reflets multiples comme pris dans un miroir brisé.

Le même éclatement de subjectivité fait l'objet de la performance de « Panoptikon ». Les chants du début semblent lutter contre les bruits inquiétants et aléatoires qui retentissent, provenant de directions et distances variables. Les voix se multiplient, mais tentent de se reconforter, de résister par une certaine unité et une continuité à la violence des bruits. Après 5'27", la voix se sépare en deux et amorce un dialogue qui semble ne pouvoir accéder à la communication et suggérant l'éclatement de la personnalité, manifeste dans le premier énoncé vraiment compréhensible : « I have become a stranger to my own needs ». Des observations similaires ont guidé Acker vers des utilisations de pronoms et des points de vue narratifs en constante mutation, puis, par l'intermédiaire des recherches de Cooper et de Laing³⁵⁸, vers la schizophrénie³⁵⁹ : « I became very interested in the use of the word "I". [...] for some reason that really made me interested in the model of schizophrenia. So I started reading [...] Laing-David Cooper ». Kathy Acker nous suggère de voir double par son utilisation des homophones « I » et « eye », notamment dans *Don Quixote, Which was a Dream* ou dans la collection *The Portrait of an Eye*, déclinant, par ce jeu de mots,

³⁵⁸ Marxiste existentialiste, David Cooper présentait la folie et les psychoses comme étant causées par la disparité entre la « véritable » identité d'un individu et son identité « sociale » (c'est-à-dire celle donnée par les autres et que les individus intériorisent). Sa solution devait inmanquablement passer par une révolution. Ronald Laing était lui aussi un fondateur de « l'anti-psychiatrie » et s'est formé aux côtés de Cooper. Ils ont tous deux longuement étudié ensemble la schizophrénie et participé à l'établissement de la *Philadelphia Association*. Cette association est un organisme offrant thérapies, cours de psychothérapie et hébergement pour malades suivant l'approche de Laing et Cooper qui se situe au carrefour de la psychothérapie, de la philosophie et de l'esprit de communauté. Tous deux ont fondé *Philadelphia Villa 21*, en 1962. Il s'agit d'un hôpital (ou plus exactement un « anti-hôpital ») expérimental de l'anti-psychiatrie.

³⁵⁹ Condition à laquelle Diamanda Galás s'est également intéressée : « Wild Women with Steak Knives », *Vena Cava*, « Panoptikon », *Schrei* sont tous des travaux traitant d'aliénation extrême qui provoquent des états schizophréniques, les sujets s'engageant dans des dialogues imaginaires.

l'éventail de sujets et de points de vue possibles³⁶⁰. Cette idée de dédoublement serait à envisager comme le début d'une multiplication cellulaire, ouverte vers l'infini. Par conséquent, elle ne peut en aucun cas être réduite à une idée de clonage ni à celle de simple dualité puisque dans ce jeu de double, l'auteure montre l'interchangeabilité des deux termes, grouillant de possibilités de sens :

[...] the idea that you don't need to have a central identity, that you could have a split identity and that was a more viable way in the world. I was splitting the I into false and true I's and I just wanted to see if the false I was more or less real than the true I, what are the reality levels between false and true and how it worked. And of course, there's no difference (*Hannibal*, 7).

Comme pour les voix de Galás, l'expérimentation s'applique de la même manière aux personnages qui sont eux aussi instables, changeant de sexe et présentant des identités instables, plurielles. Ainsi ces sujets sont mouvants et échappent à toute définition, refusent tout monolithisme. Cette démarche s'inscrit dans un travail conceptuel engagé très tôt dans l'écriture de Kathy Acker. Elle explique à Nicholas Zurbrugg : « [...] when I did *Tarantula*, I was very interested in finding a model for identity that wasn't based on a single centralized symbol or myth [...]. It was a different idea of the I -it was the idea that the "I" is made and is multiple » (5). Un personnage dans *Empire of the Senseless* illustre son propos : « Alexander resembled a young fox whose I's are permanently crossed » (4). Le jeu d'homophonie en anglais entre les « je » et « yeux » suggère autant une identité floue qu'une vision double, soulignant le caractère confus du personnage qui ne peut être ni définitivement identifié ni complètement déterminé. Le lecteur, comme l'auditeur, en faisant l'expérience de ces perspectives et expressions multiples dénuées de tout ordre fixe, est ainsi amené à réfléchir lui aussi sur le mythe de l'identité, et ce faisant, à reconsidérer la sienne. Il ne doit par conséquent pas seulement (ré-)apprendre à lire, mais également apprendre à *se* lire.

³⁶⁰ Ce jeu n'est pas sans rappeler le désir de ne plus être un témoin oculaire qui ne peut supporter la vue de l'atrocité de la violence infligée aux jeunes filles dans « The Dance » : désir de mort et de cécité, éradication du « I » autant que du « eye ».

Shock treatment therapy

GET RID OF MEANING.

YOUR MIND IS A NIGHTMARE THAT HAS BEEN EATING YOU:

NOW EAT YOUR MIND.

Kathy Acker

Les lecteurs et auditeurs de Galás et de Acker sont poussés à se regarder en face : ils doivent se défaire de la mythologie identitaire pour considérer leur propre fonction-identité changeante. Ils ne peuvent se contenter du reflet, de la projection immobile de leur corps. Si les travaux des artistes ont un effet de miroir, il s'agit d'un miroir métaphorique, un miroir magique, comme le suggère Burroughs au sujet de Kathy Acker, dans la citation mise en exergue au début de cette section. En effet, Acker et Galás ne se contentent pas de la sécurité des apparences. En remplaçant la représentation par la présentation de la performance, elles font entrave à toute distance et immobilisme : le public n'est plus confronté à une simple réflexion, une projection aplanie de réalités, mais à ce qui n'est pas forcément visible, ce qui est là, dans leur crâne et leurs viscères, ce que le miroir projette jusque dans le labyrinthe de leur âme. À la manière d'Alice dans le texte de Luce Irigaray (« Le miroir, de l'autre côté » dans *Ce sexe qui n'en est pas un*), il passe de l'autre côté du miroir c'est-à-dire qu'il doit non seulement contempler, mais également « retraverser le discours dominant », le localiser, s'en affranchir³⁶¹. Les méthodes employées par les artistes sont volontairement, clairement brutales : « Kathy Acker [...] produced a major body of experimental, shocking, and highly disturbing [...] work » (Susan Hawkins, 14). Lech Kalita, dans son essai « A Homicidal Love Song for the Solo Scream: on the Music of Psychotic States of Mind », va dans le même sens que Hawkins lorsqu'il déclare, au sujet de « Wild Women » : « On the first hearing, a sensitive listener will probably be shocked, taken aback and confused, perhaps considering the piece threatening and peculiar ». Si les expérimentations de Acker et Galás sont si choquantes, c'est qu'elles « montrent l'os », pour reprendre une expression d'Antonin Artaud³⁶², et elles le montrent tel quel, ne se souciant aucunement de la façon dont l'art sera reçu. Leur but n'est pas de séduire ou

³⁶¹ S'il est essentiellement question de la difficulté des femmes à trouver leur langage dans le discours patriarcal dans l'ouvrage de Luce Irigaray (question centrale au travail de Acker comme nous l'avons vu et sur lequel nous reviendrons, dans le point 1.1 de la partie 2), le lecteur et auditeur sont ici poussés à s'insurger contre toutes formes de domination contenues dans le langage.

³⁶² « Pour exister il suffit de se laisser aller à être, / mais pour vivre, / il faut être quelqu'un / pour être quelqu'un, / il faut avoir un os, / ne pas avoir peur de montrer l'os, / et de perdre la viande en passant » (« La recherche de la fécalité », *Pour en finir avec le jugement de Dieu, Œuvres Complètes*, 1644). Cette nécessité de « montrer l'os » s'applique également au public. Le choc sensuel dont il est sujet s'accompagne ainsi d'une intimidante obligation de se livrer à une exhibition de ce qu'il a de plus enfoui.

de rendre les messages plus attrayants ou plus facile d'accès : « Acker refuses to court the reader » (55), comme le rappelle Travis, alors que Galás répondait par quatre négatives quand on lui demandait si, compte tenu de l'ampleur de son travail, elle n'éprouvait pas de frustration de n'atteindre qu'un public limité : « If people don't get it now, that's fine. Because I am not making any approach pattern to the room temperature IQ of this fucking country. I am not. I am not going there. It's not worth it » (Tofaki). Aucun compromis ni concession n'est possible.

Cependant leur acte n'est nullement motivé par un simple désir de provocation (« Except really minorly, I don't think I've ever written with the idea of shocking anyone », annonçait Kathy Acker à Larry McCaffery, dans « The Path of Abjection: An Interview with Kathy Acker », 19) ou la satisfaction d'un plaisir pervers et sadique. Au contraire, s'il s'agit de choquer, c'est avant tout dans le but de faire réagir : « The idea that shock can help you to break through these perpetual blinders of habit is a theme that comes through my books again and again » (McCaffery, 1996, 19). Leur pédagogie tient ainsi plus du *shock treatment*³⁶³ que de la maïeutique socratique. Rappelons que la philosophie de Socrate consistait principalement à poser des questions simples pour guider l'apprenant dans sa démarche intellectuelle afin qu'il trouve lui-même les réponses. Décrivant sa méthode, le philosophe disait qu'elle permettait d'« accoucher les esprits ». Si le but de Galás et Acker est similaire, en privilégiant la performance, elles replacent cette démarche dans le corps. Pour elles, il s'agit donc autant d'une démarche intellectuelle que d'une démarche sensuelle. De plus, la pédagogie socratique dépend strictement du langage, or, comme nous l'avons vu, l'expression chez Galás et Acker déborde largement du langage. Par conséquent, si les lecteurs et auditeurs sont guidés dans leur réflexion, c'est à travers la violence d'une radicalité physique d'expression totale. Nous pourrions dire que d'une certaine façon les deux artistes parodient la maïeutique socratique, ou « l'accouchement des esprits ».

Si, comme l'indique Christina Milletti dans son article « Violent Acts, Volatile Words: Kathy Acker's Terrorist Aesthetic », le rôle du lecteur, chez Acker, est crucial : « [...] the reader's ongoing

³⁶³ Cette approche se rapproche de celle du pacifiste Ernst Friedrich dans son ouvrage paru en 1924 *Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre! War Against War! Oorlog aan den Oorlog!* L'auteur y reprend des images de guerre (la Première Guerre mondiale, mais également le génocide arménien) pour en dévoiler les horreurs. La vue de ces images insoutenables avait pour but de choquer les lecteurs pour les faire réagir, qu'ils sortent de leur torpeur et qu'ils refusent de s'engager dans d'autres conflits entre les nations. Les photos figurant dans le livret de *Defixiones; Will and Testament* ont un effet similaire sur le lecteur-auditeur qui devient témoin à la fois auditif et oculaire de l'atrocité du génocide qu'il est absolument impossible d'ignorer.

participation and collaboration » (360), il devrait être possible de rapprocher les méthodes ackériennes de la maïeutique chère à Socrate. Pourtant, contrairement à la méthode socratique, il n'est, dans les romans de Acker jamais question d'accouchement. Nous notons par contre, que les références aux avortements se multiplient, suggérant une lecture irrévérencieuse par Acker des théories du philosophe. Ces avortements sont toujours des expériences extrêmement douloureuses et humiliantes pour les personnages et sont, autant pour Don Quixote, Janey (*Blood and Guts*) que pour Pussy (*Pussy, King*) une étape de leur parcours initiatique, marquant leur entrée dans un monde violent et douloureux (Janey et Don Quixote souffrent toutes deux de complications suite à l'intervention) mais également confus et absurde (Pussy n'arrive pas à savoir si oui ou non son avortement a été efficace, aucune explication claire lui étant fournie). Pourtant ces avortements peuvent être compris de façon métaphorique et représenter l'urgence des interrogations, les violentes prises de conscience du lecteur. En quelque sorte, nous pourrions donc bien dire que Acker « n'accouche » pas les esprits mais qu'elle les avorte. Ainsi aucun délai n'est accordé au lecteur pour « mener le sens à terme », il doit réagir immédiatement. Le but reste dans la démarche et le processus et non dans le sens, comme dans le « Manifeste du théâtre avorté » dont il était question plus haut. Kathy Acker brise ainsi les habitudes de lecture. Le lecteur est pressé par l'auteure dont la pédagogie se fait crue. Acker évite le familier à tout prix et se soucie moins de la réception que de la responsabilisation et de l'activité du lecteur. Il doit abandonner une recherche illusoire de sens défini et clair et réaliser que « There is no master narrative nor realist perspective to provide a background of social and historical facts » (*Pussy, King*, 80). Toutefois, comme Spencer Dew l'indique, si chaque expérimentation de Kathy Acker remet en question des structures mythiques de pouvoir, elle ne laisse pas son lecteur démuni et sans défense : « [...] each of Acker's book stands as an exemplification of an ongoing practice, offering at once argument and model » (176).

En ce qui concerne Galás, il ne s'agit pas de choisir entre accouchement ou avortement mais de se concentrer sur la voix. Sur un morceau tel que « Do Room » sur l'album *Schrei X*, par exemple, l'auditeur est livré à de longues expérimentations vocales durant lesquelles la chanteuse se vide littéralement les poumons. Réalisant des apnées sonores de 30 secondes, elle ne reprend sa respiration que 8 fois durant les 2 minutes 17 que dure le morceau. Difficile de déterminer ces longs « cris » : est-ce que ce sont des pleurs ? Ils sont trop longs, trop grinçants, trop répétés pour pencher

vers cette interprétation. Sont-ils des cris de douleurs ? Difficile même de déterminer s'il s'agit d'une voix humaine ou animale. Qui est-ce qui produit ces sons ? Ou « qu'est-ce » qui produit de tels cris déchirants ? Cette indétermination étrange devient vite terrifiante et les interrogations fusent : plus que l'identité de son origine, on se demande rapidement pourquoi de tels sons sont produits. S'agit-il des premiers cris d'un nouveau-né monstrueux ? Des cris de douleurs pendant l'accouchement ? Là encore, le chemin du raisonnement n'est pas balisé de questions qui pourraient servir de guide. L'œuvre est projetée directement vers l'auditeur qui doit s'y engager physiquement. Il ne s'agit pas là non plus de chercher à conclure d'un sens défini, rassurant, mais de se livrer au processus, d'être prêt à faire face à tous les chocs et échecs possibles.

Apprendre à (dé-)faire

Si les pratiques des artistes peuvent être vécues comme violentes car elles jouent sur la performance même de confusion et la défamiliarisation, elles n'en sont pas moins bienveillantes. Rappelons en effet que plutôt que d'élaborer, puis de présenter une théorie (usant de distance et de métalangue), Galás et Acker proposent à leurs lecteurs et auditeurs de faire l'expérience directe de la mise en pratique de théories. Elles s'inscrivent ainsi dans une tradition d'auteurs et d'artistes (qu'elles citent volontiers et dont elles utilisent les œuvres) tel que Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Georges Bataille, Antonin Artaud, Virginia Woolf, William Burroughs, qui offrent dans leurs travaux expérimentaux des modèles qui peuvent être mis en pratique par les lecteurs et les auditeurs. Larry McCaffery effectuait également ce parallèle en insistant bien sur l'aspect non seulement d'opposition, mais aussi de transgression de ces méthodes : « [...] artists who felt the need to invent an entirely new way of using language and narrative structures that do not so much deconstruct dogmatic and life-negating narratives as model of de-conditioning process readers can apply when they close their books » (*Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*, 16). Acker et Galás engagent ainsi leur public, dans et par l'expérimentation, à explorer des théories, à les mettre à l'épreuve, mais également à en inventer ; leur expérimentation pédagogique maintient donc les corps résolument dans le vivant, dans l'action. Nous pourrions dire que leurs œuvres sont des manuels sensoriels expérimentaux que leurs publics peuvent s'approprier et immédiatement mettre en pratique.

La première partie de cette section montre que la base des travaux de Acker et de Galás consiste à défaire. Elles encouragent en effet à « se défaire » des limites du langage, du familier, de la sécurité de la distance. Nous avons vu à quel point cette expérience pouvait se révéler douloureuse ou déroutante voire angoissante ou terrifiante. Il s'agit de se séparer physiquement de ses attaches, d'effacer les points de repères afin de remettre en question autorité et territoires, habitudes et codes. Il s'agit également de se détacher du simple reflet dans le miroir pour s'engager dans ce que Acker nomme « le miroir des miroirs » (« Seeing Gender », 163) : le labyrinthe. En effet, nous pouvons dire que lecteurs et auditeurs doivent accepter de pénétrer dans les œuvres comme dans un labyrinthe. Il est compris comme un dédale sonore à travers lequel ils doivent se frayer un chemin au milieu de la multiplication ou de la distorsion des voix dans les œuvres de Galás, labyrinthe de papier où ils se voient confrontés à une multitude de sens, aux reflets d'une multitude de textes³⁶⁴ dans le cas de Acker.

Les références au labyrinthe³⁶⁵ dans l'essai « Moving into Wonder » (*Bodies of work*, 93-97) de Kathy Acker nous semblent ici utiles pour représenter les espaces et processus d'exploration que le lecteur, comme l'auditeur vont pouvoir découvrir, ainsi que les épreuves qui vont se présenter à eux. Comme le résume Carla Harryman dans son article « Acker Unformed » (*Lust for Life*, 35-44), le labyrinthe n'est pas seulement complexe dans son architecture, mais également dans les couches sédimentaires d'interprétations : « [...] the Ackerian labyrinth is mind-bogglingly multiple in its meanings, values and functions » (37). Ainsi, le labyrinthe, traditionnellement perçu comme le lieu des conjectures, des paris et des hypothèses, peut être décrit comme obéissant à une construction en « rhizome » (aussi appelé « hermétique »), matérialisant entrelacs infinis de voies et d'interconnections. Les thèmes engagés dans le labyrinthe sont avant tout la mort, vers laquelle

³⁶⁴ Dans la partie « Searching for the Body », la succession de miroirs imaginée par Lewis Carroll dans *Through the Looking Glass* et reprise par Luce Irigaray dans *Ce Sexe qui n'en est pas un* est démultipliée sous la plume de Acker. L'auteure suit Alice à la trace dans le labyrinthe de sa quête identitaire, c'est-à-dire de son nom et de son corps dans un langage dont elle est exclue. Acker est Alice. Le labyrinthe du langage patriarcal lui est familier, son corps n'y est que reflet : « I am Alice who ran into a book in order to find herself. I have found only reiterations, the mimesis of patriarchy, or my inability to be. No body anywhere. Who am I? » (*Bodies of Work* 166).

³⁶⁵ Les travaux de Jorge Luis Borges sur les miroirs et les labyrinthes permettent d'éclairer la relation entre écriture et espace. Nous pensons notamment à des textes tels que *Le Jardin aux sentiers qui bifurquent*, ou à deux nouvelles de *L'Aleph* : « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe » et « Les Deux rois et les deux labyrinthes ». Si le labyrinthe est envisagé comme principe de l'existence humaine dans « Les Deux rois et les deux labyrinthes », fermé de murs et composé d'entrelacs d'escaliers complexes, celui de « Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe » n'est constitué que du désert. Ce dernier renvoie à l'espace labyrinthique de l'existence et marque le lien entre le labyrinthe de Galás et celui de Acker. L'écriture et la voix deviennent la métaphore du labyrinthe : retour en arrière, répétitions, échos fidèles ou distordus ; sémantiquement, le labyrinthe propose avant tout une réflexion sur l'errance.

ceux qui se perdent dans les couloirs se dirigent inévitablement, et la recherche de la solution, c'est-à-dire du centre. L'approche de Acker diffère radicalement sur ce dernier point comme nous allons le voir dans « Moving into Wonder ». Cet essai est avant tout une relecture / réécriture du mythe du Minotaure. Le texte pré-existant prend en charge l'architecture narrative et fournit parallèlement un espace de découvertes, entre émerveillement (il est alors question du Minotaure : « Monster comes from the Latin word *monstrum* or wonder », 95), fuite et vision (le texte prend alors la forme kaléidoscopique d'un rêve : « A world of wonder: Colors more brilliant than the usual colors of the world begin to be », 96) et prison (« No escape for us out of the labyrinth », 97). Le lecteur se trouve ainsi désorienté, dans un mythe qu'il reconnaît malgré ses variations, il s'égaré dans un délire architectural onirique. Il se voit perdu dans la labyrinthe narratif, dans lequel les personnages familiers montrent de nouveaux visages : Acker détourne d'abord le rôle du héros mythologique, Thésée, pour faire de lui un assassin (« a man whose only desire is to murder », 95), puis celui du monstre, qui devient sous sa plume une « merveille ». Quant à Dédale, il devient d'après Acker, le premier artiste, c'est-à-dire, le premier à soumettre l'imagination et le rêve à un pouvoir politique (« If Daedalus was the first artist, art began out of division. The word art began to be used as soon as there was separation between imagination and state », 97). L'auteure s'attaque ici à une conception traditionnelle de l'art comme figée, par l'appellation même de « Beaux-Arts », c'est-à-dire dans une esthétique définie. Finalement, le labyrinthe, comme symbole de système de répression (« The labyrinth [...] covered up the origin of art. Covered up the knowledge that art was, and so is, born out of rape or of denial of women and born out of political hegemony », 97) s'écroule, miné à la base par la réécriture, l'imagination, dans un temps éclaté, fragmenté comme la structure des romans de Acker. L'édifice reposant sur une conception linéaire du temps (nous pensons au fil d'Ariane) se trouve alors décentré, ses murs réduits en ruines et en poussière (« Now the dust is white because everything, walls and floor are becoming drier. When dust dries, it disintegrates into nothing », 95).

Les lectures permettent d'accéder à des expériences de stupéfaction (« amazed »). Kathy Acker joue ici avec les termes « a maze » et « amaze » : le lecteur est alors *a-mazed*, c'est-à-dire sujet à l'émerveillement dans la quête, dans les découvertes, dans les horizons. En effet, le lecteur en comblant les blancs, est amené à créer du sens lui même, à s'investir physiquement dans la lecture, dans la non-linéarité, à y trouver son propre plaisir. La liberté totale laissée à la voix narrative a

pour dessein d'amener le lecteur à sortir du labyrinthe, à le déconstruire : « Unlike Ariadne, [...], let us, by changing the linearity of time, deconstruct the labyrinth and see what the women who are in its center are doing » (97). Le fil d'Ariane est rompu mais les murs du labyrinthe ne sont qu'illusoire. Le livre devient un espace mixte en trois dimensions mouvantes, décroisées, grâce à la mise en scène de l'écrit et de l'image. Notons ici que Kathy Acker, par l'emploi de la première personne du pluriel (« let us »), s'allie au lecteur, faisant tomber le dernier mur : corps-récepteurs et corps-auteur ne sont plus qu'une multitude de lecteurs, sujets agissants. Elle insiste ainsi sur les facteurs de juxtaposition et d'imprévisibilité qui permettent au lecteur d'échapper à un sens imposé comme pré-défini et unique. Nous qualifierons, avec David Salle, cette technique de « [...] improvisational ensemble acting » (16'47"). Il rapprochait alors, dans le documentaire de Benson, ses pratiques de celles de Acker, ainsi que de celles de la scène d'improvisation musicale, et mettait en scène, par le mélange de ces références même, la constante dynamique de performance.

Les travaux d'expérimentation radicale sur la voix de Diamanda Galás jettent littéralement l'auditeur au milieu du labyrinthe. Nous revenons ainsi à une relation initiale liant le labyrinthe à l'enfermement. En effet, il se voit immédiatement aliéné par l'utilisation de la voix employée comme bruit expressif (« [...] alienating expressive language », Wilson, ii) qui bloque le passage, semble construire des murs sonores (« [...] barrage of vocal calisthenics » Wilson, 14), fait buter l'analyse. Les méthodes traditionnellement employées pour accéder au sens des performances musicales telles que « Wild Women », « Panoptikon », « Tragouthia » or *Schrei X*, se révèlent être rapidement insuffisantes : la pluralité des sons, leur instabilité loin de toutes harmonies, les variations brutales de timbres, sont autant de paramètres qui multiplient les barrières et mettent à mal les habitudes esthétiques. L'auditeur ne reconnaît pas forcément la langue ou se trouve projeté contre des murs de glossolalies. Perdu dans le noir sans cadre réconfortant, l'auditeur est envahi par une œuvre en débordement : « [...] the work spills out into unexpected and unpredictable directions » (Wilson, 26). Il se trouve au-delà de la limite qu'il identifie habituellement comme musique, isolé par un son qui le désoriente et le dérange, un bruit qu'il ne reconnaît pas. Les diverses possibilités de chemins à emprunter sont en constante multiplication, complexifiant tout choix. L'expérience est physiquement et émotionnellement déroutante dans son extrême intensité, comme les remarques en début de section ont pu le montrer. Afin de se frayer un chemin dans ce labyrinthe sonore, Steven Alan Wilson souligne l'importance de considérer les œuvres en faisant

intervenir des outils d'analyses plurielles. En effet, prenant l'exemple de « Wild Women », qu'il a analysé dans le cadre de son travail doctoral, il élabore un inventaire de pistes à considérer en interaction pour approcher l'œuvre dans son hétérogénéité : « Diamanda Galás's "Wild Women with Steak Knives" [...] instigates discussions of biography, post-structuralist feminism, gender studies, Greek lament traditions, and conceptions of death » (102). Si ces domaines d'interprétations font reculer les murs du labyrinthe en ouvrant des espaces d'interprétations en interaction, l'altérité de l'œuvre ne peut faire sens en dehors des sensations et de l'expérience de l'auditeur. Il est nécessaire de regarder et voir, sincèrement, patiemment, se laisser (res)sentir afin de comprendre l'œuvre comme simultanément musicale et textuelle (et dans l'interaction de ces deux domaines). Par conséquent, l'auditeur doit se défaire des méthodes acquises comme des conceptions pré-établies de l'œuvre, pour faire du sens par ses sens pour progresser à travers ce dédale tortueux. Il s'agit d'un cheminement initiatique dans lequel il est nécessaire de se perdre pour s'y trouver. Contrairement à Acker, Galás n'assiste pas l'auditeur dans une déconstruction de la structure, elle le pousse à se perdre avec elle dans ce labyrinthe pour qu'il fasse l'expérience de l'aliénation. Chez Galás, l'œuvre de Dédale rétrécit en cellule : de la chambre d'hôpital, au cachot, à la prison du corps inerte ou immobilisé, enfermant le sujet dans son propre crâne.

Cet aspect multi-dimensionnel de l'accès à l'œuvre assuré par les labyrinthes de Acker et de Galás remet en question son aspect hégémonique, la définit dans son excentricité, sa marginalité. Cette réflexion libère le lecteur des conventions, comme le préconisait déjà Antonin Artaud, « le lecteur devient l'acteur » (Grossman, 2004, 11). Il s'agit d'initier un dialogue avec la lecture. L'activité du récepteur est primordiale puisque le sens du texte surgit dans l'événement de la lecture même. Stanley E. Fish parle de « dialectic presentation » (154). Il fait référence à des œuvres qui provoquent le lecteur dans le sens où elles le poussent à s'engager personnellement, émotionnellement, à rester sujet actif en quête de ses propres vérités dans l'univers textuel. En effet, Fish expose les fondements de la théorie de la réception, enracinés dans le dialogue : « A dialectical text, rather than presenting an opinion as if it were truth, challenges readers to discover truths on their own » (154). Galás comme Acker, en créant leurs textes à partir d'autres textes, et en pressant lecteur et auditeur à travers leurs labyrinthes, initient des dialogues incessants entre les œuvres, mais également entre œuvres et lecteurs et auditeurs. Elles démontrent ainsi que la littérature est avant tout une aventure collective : « All stories are true, I tell you this. No story, unless it is made

up by one person, can be false. For as soon as something is told to another person, it begins to exist » (1996, 96). Cette citation confirme le rôle nécessaire et actif du lecteur, qui doit se défaire de la structure imposée par le labyrinthe dans le cas de Acker et doit faire exister les histoires perdues au fond du labyrinthe chez Galás. Acker insiste à maintes reprises sur l'aspect artificiel de l'unité précisément car une histoire ne peut être créée de toutes pièces par un seul individu. Ainsi, la question fondamentale de l'écriture, et de l'art plus généralement de Galás et Acker, leur quête essentielle, ne saurait être la recherche du vrai, mais une conversation entre l'artiste et le spectateur, entre les histoires mêmes et des artistes entre eux³⁶⁶.

Ce dialogue peut parfois se buter contre l'impossibilité d'articuler, comme nous avons pu le voir précédemment dans les travaux de Diamanda Galás par exemple, l'impossibilité du témoin d'exprimer l'atrocité par des mots. Pourtant, la communication n'en reste pas moins l'obsession et la motivation première puisque dans l'expression de l'aliénation la plus sordide, Diamanda Galás pousse le spectateur à recevoir le témoignage, à le percevoir de tous ses sens, à se faire témoin³⁶⁷ également. Les mots du témoin qui a perdu la vue permettent au spectateur de se représenter la scène dans toute son horreur. De la même façon, le voyage que le lecteur entreprend dans *Don Quixote which was a Dream* ou dans *Blood and Guts in High School* ne laisse aucun espoir de distance puisqu'il suit les témoignages de violence de manière intime par l'intermédiaire journaux intimes ou de carnets de route. Les témoignages de rejet ou d'incompréhension devant les œuvres des artistes, tout comme les critiques enthousiastes, sont autant de preuves que l'audience est sensible à cette interaction et prend part au dialogue, qu'elle fait et défait pour finir par créer une relation, que Spencer Dew nomme une amitié textuelle, à laquelle il participe lui-même : « I am interested [...] that her books be put to the sort of use -politicized, goal-oriented interpretative reading and writing- and thus, located myself in a position of "textual friendship" with Acker's texts » (176). Nous analyserons plus précisément dans la section suivante les formes que prennent ces amitiés et en quoi elles peuvent constituer des formes de pouvoirs révolutionnaires. En effet, en

³⁶⁶ Ce type de conversation entre œuvres et artistes est manifeste dans *Medea*, une pièce dont Arthur Rimbaud serait l'auteur : « [...] from now on all that you're going to hear are the words of Arthur Rimbaud », annonce Acker au début de l'enregistrement. L'artiste fait alors référence à des éléments biographiques « vrais », connus des lecteurs tels que la relation du poète avec Verlaine, le mariage de ce dernier, etc. Éléments qu'elle associe à des fabulations, articulées par un narrateur Rimbaud-Acker. Il s'agit d'une variation de *In Memoriam* et de son travail sur les mythes, celui de Jason, en l'occurrence.

³⁶⁷ Rappelons ici le lien étymologique existant entre témoin et martyr, puisque le grec ancien *μάρτυς* / *mártus* signifie témoin. Il s'agit en effet de celui ou celle qui se fait témoin jusqu'au sang.

amorçant de réelles pratiques de décentrement, les artistes poussent à repenser l'intégralité des structures relationnelles entre tous les corps (voir 2.5, « Divided We Stand ») : « [...] real change can only come about through a reinvention of human relations on all levels » (Dew, 125, note 286).

En guise de conclusion, tout d'abord pour cette section traitant des corps récepteurs, (puisque ce dernier point nous permettra d'observer une autre stratégie mise en place par les artistes pour pousser spectateurs et auditeurs à l'engagement), mais également de conclusion finale à ce chapitre sur les corps dans les œuvres de Galás et Acker, nous allons faire appel une nouvelle fois à un personnage mythologique. Si le personnage en question a jusqu'ici été peu nommé, sa présence a hanté l'intégralité des pages précédentes, à travers notamment la description du regard, celui des portraits comme celui des miroirs, mais également de ces bouches grimaçantes et dentées. Il s'agit de la Méduse.

Comptant parmi les divinités primordiales (c'est-à-dire pré-Olympiennes), la Méduse est la plus connue des trois Gorgones. Elle présente le même visage hirsute et terrifiant que celles de ses sœurs : toutes trois couronnées de serpents venimeux, elles sont souvent représentées bouche grimaçante, tirant la langue ou montrant des crocs protubérants. Ces créatures sont, de surcroît, dotées du pouvoir de pétrification, et quiconque croise le regard du *Gorgô*³⁶⁸ est aussitôt transformé en pierre. Or dans les portraits décrits en 2.1, exhibant bouches déformées dans la performance et regards fixant le spectateur, Acker et Galás s'approprient le même pouvoir fascinant des Gorgones. « Galás se fait Gorgone. [...] Et voilà la monstrueuse fille de Typhon, la méduse effrayante », (39) annonce Catherine Mavrikakis, alors que Robert Knoke a réalisé une série de photographies de

³⁶⁸ Giorgio Agamben note, dans *Ce qui reste d'Auschwitz*, un clivage crucial entre le terme désignant le visage en grec ancien (πρόσωπον : *prósōpon*) qui signifie étymologiquement « ce qui se tient devant les yeux, ce qui se donne à voir » (le terme désigne à la fois le visage, la personne et le masque de théâtre) et le « visage » des Gorgones (Γοργόνειον : *Gorgōnéion*), le « visage interdit qu'on ne saurait regarder parce qu'il provoque la mort » (Agamben, 65). Le *Gorgōnéion* n'est jamais désigné par le terme *prósōpon*, comme l'indique plus loin Agamben : « [...] pour les Grecs, le *Gorgōnéion* est non seulement un visage interdit, mais c'est aussi un "non-visage" » (65). Agamben indique alors un paradoxe, car si cette vision est impossible, elle n'en demeure pas moins inévitable : « Non seulement le non-visage de la Gorgone se trouve représenté constamment dans la sculpture et la peinture sur vase, mais son mode de représentation est des plus insolites. [...] Dérogeant à la convention iconographique qui voulait, dans la peinture sur vase, que la figure humaine fût plutôt représentée de profil, la Gorgone n'a pas de profil, elle est toujours représentée comme un disque plat, privé de troisième dimension -non comme un visage réel, donc, mais comme une image absolue, une chose qui peut seulement se voir et se représenter. Le *Gorgōnéion*, qui représente l'impossibilité de la vision, est ce qu'on ne saurait ne pas voir » (65). L'appropriation par Galás et Acker de cette « image absolue » redonne vie à la Gorgone. Elles s'approprient le pouvoir de son regard, animent le *Gorgōnéion* qui remplit d'effroi l'auditoire. En l'incarnant, elles présentent également une Méduse entière, avant le meurtre de Persée (voir *infra* « *Exquisite repulsion* », partie 2).

Diamanda Galás intitulée *Diamanda Galás/Medusa*³⁶⁹, mettant en scène ce pouvoir médusant du regard. Dans sa chronique des performances de Galás au *Pepsico Summerfare* à l'Université de l'État de New York en 1985, Steven Holden effectuait déjà le rapprochement entre le personnage mythique et l'artiste : « Dressed in a black gown, her eyelids encrusted with glitter, her black hair untamed, she suggests an entranced Medusa, conjuring avenging spirits out of the darkness ». Si les comparaisons entre Acker et la Méduse sont plus rares, on peut lire l'omniprésence de ses portraits comme autant de variations sur le pouvoir scopique de la créature mythologique. Comme nous l'avons vu, ces portraits nous poussent à regarder, médusés, l'auteure. Si l'observateur reste pétrifié devant ce portrait, ce n'est pas uniquement parce qu'il est sous l'emprise d'une fascination telle, qu'il ne peut trouver les mots ou détourner le regard mais également parce que le pouvoir du *Gorgô*³⁷⁰ s'avère plus complexe. En effet, nous tenons à rappeler que s'il est toujours représenté de face³⁷¹, c'est parce qu'il est censé représenter le reflet d'un miroir, comme l'indique Andrea Oberhuber dans son avant-propos au dossier de la revue *MuseMedusa* consacré à la Méduse : « [...] le bouclier fait office d'un miroir propice à infléchir le regard ennemi. Car on ne peut découvrir le secret de Méduse en la regardant, on ne peut voir que son reflet sur le bouclier, simulacre du miroir » (Oberhuber). Ce reflet est alors le même que celui de Narcisse, la fascination et l'aboutissement sont identiques dans les deux mythes : Narcisse mort noyé dans la contemplation de son visage dans l'eau, et l'image renvoyée par le bouclier-miroir cause la mort. Narcisse et la Méduse contemplent ainsi leur double, leur réflexion comme l'autre les perçoit, face à face, dans un échange de regards. Ils prennent connaissance de leur projection comme s'ils étaient un autre. Dans son ouvrage *La Mort dans les yeux*, Jean-Pierre Vernant indique en effet que si le *Gorgô* est tellement effrayant, c'est qu'en fait il projette notre propre altérité :

La face de Gorgô est l'Autre, le double de vous-même, l'Étrange, en réciprocité avec votre figure comme une image dans le miroir [...], une image qui vous happerait parce qu'au lieu de vous renvoyer seulement l'apparence de votre propre figure, de réfracter votre regard,

³⁶⁹ Le cliché principal a été décrit en 2.1 et figure en annexe. La série a été dernièrement utilisée pour promouvoir la projection de *Schrei 27* au festival du film de Cambridge dont le thème est cette année : « DARK PICTURES: Industrial Music Culture on Film » (Septembre 2015).

³⁷⁰ *Gorgô* est la forme sujet alors que *Gorgônéion* est l'objet.

³⁷¹ Cette représentation de face persiste même lorsque le reste du corps de Gorgone est représenté, suivant la tradition de représentation sur les amphores, de profil. La Méduse représentée sur le fronton ouest du temple d'Artémis à Corfou (daté d'environ 580 avant J.-C.) et conservée au musée archéologique de Corfou, illustre cette position particulière (voir Annexes, 2.2.5, dans le tome 2).

elle représenterait, dans sa grimace, l'horreur terrifiante d'une altérité radicale, à laquelle vous allez vous-même vous identifier, en devenant pierre (82).

La monstrueuse grimace du possédé changé en roche mime l'altérité absolue : son Autre jusque dans la mort, fascinante et dans laquelle *Gorgô* se mire. Narcisse se voit tout aussi fasciné par l'illusion de l'autre. Il est stupéfait par son reflet qu'il prend pour un prosôpon. Narcisse et la Méduse sont finalement les deux aspects d'une même allégorie du regard, de l'identique et de l'autre. Si Diamanda Galás se voit attribuer ce pouvoir du *Gorgô* par ses jeux de scènes et ses portraits de face, si elle joue au *Gorgô* sur ses pochettes de disques ou lorsqu'elle fixe l'objectif de la caméra, William Burroughs localise celui de Kathy Acker dans les pages de ses œuvres lorsqu'il écrit qu'elles ont le pouvoir de refléter l'âme de leurs lecteurs.

Pourtant, les artistes ne visent pas à paralyser leur lectorat ou leur auditoire, au contraire, leur but est l'engagement de ces derniers : ils ne peuvent rester pétrifiés, immobiles et sans voix. Rappelons alors les bouches grimaçantes des artistes (en ouverture de *Who's Afraid of Kathy Acker* et dans la vidéo promotionnelle de *Schrei 27*) dont il était question plus haut : nous avons noté que leurs mouvements ralentis ne correspondaient pas au message sonore, créant un décalage, une rupture. Cependant, par ces effets, elles semblent animer la tête de la Méduse, habituellement elle-même représentée comme figée, médusée. En réincarnant la Méduse, en la ranimant de leurs propres mouvements, Galás et Acker lui rendent corps et pouvoir (rappelons ici l'étymologie du terme : « Méduse » *Μέδουσα* (*Medusa*) vient de μέδω (*médô*), signifiant « commander, régner »). « I want that serpent power » (*Pussy, King, 56*), Acker fait dire à Ange, laissant une multitude d'interprétations ouvertes au choix du lecteur : s'agit-il d'un pouvoir maléfique (Ange vient de raconter une histoire dans laquelle un démon se transformait en femme puis en serpent) ? du pouvoir masculin (le serpent, dans sa soumission s'enroule autour du phallus du « garçon » du mythe) ? Fait-elle référence au pouvoir de transformation ? au pouvoir sexuel ? ou enfin au pouvoir de la Méduse même ? Galás comme Acker, par leurs performances des grimaces habituellement attribuées à la Méduse, réhabilitent les forces archaïques, monstrueuses et bruyantes. Leurs travaux répondent ainsi à la tête de la Méduse représentée sur le recueil d'interviews (dans lequel les deux artistes figurent) : *Angry Women*³⁷². Dans l'introduction, Andrea Juno explique ce choix éditorial :

³⁷² La couverture a été réalisée par la dessinatrice américaine Phoebe Gloeckner (1960-). (Voir Annexes, 2.2.5 dans le tome 2).

[...] we resurrected the image of the Medusa [...] the Medusa expresses anger: The complex, powerful pantheon of ancient goddesses such as Medusa, Juno, and Artemis were reduced by their conquerors to narrow, negative, fearsome creatures. Medusa's rage, embodied by seething snakes that turned men into stone, seems to be an appropriate response to servitude (5).

Le pouvoir de la Méduse ainsi matérialisé dans la performance des artistes est transmis aux lecteurs et spectateurs : la lecture des réactions aux travaux des artistes sont la preuve que l'auditoire s'accorde au vacarme initié par cette résurrection s'il ne reste pas longtemps médusé, ce n'est que pour un instant.

Les artistes, par les traitements de choc, tels que le détournement ou l'abolition des limites préétablies qu'elles font subir à leur auditoire, ou leur implication physique, la sincérité de leur propre approche viscérale, poussent lecteurs et auditeurs à l'action et à l'engagement physique et critique. Néanmoins, si leurs stratégies sont radicales, elles n'en demeurent pas moins pédagogiques. En effet, c'est ce que Spencer Dew s'attache à montrer dans son condensé méthodologique de pédagogie ackérienne (qui peut être appliqué à l'approche de Galás, comme nous avons pu l'apprécier tout au long de ces premiers chapitres) : « [Kathy Acker's works] perform the pedagogical function of alerting readers [...] a pedagogical project [...] that exemplifies or attempts some of what it describes » (178). Lorsque Diamanda Galás est interrogée, dans le documentaire *Positive* de Rosa von Praunheim, sur le dessein de son art, elle répond qu'elle veut donner à ses auditeurs la force d'agir, la volonté de résister, le courage d'ignorer les tentatives d'intimidations : « I want to give people courage, you know it's the main thing, the courage to go into battle ». Si le message de Galás dans le cadre de ce documentaire est adressé directement aux victimes de l'épidémie, il peut, au regard de l'intégralité de son corpus, s'étendre à toutes les communautés d'exclus, à tous les marginaux et plus largement à l'intégralité de son auditoire. De plus, ce désir d'*empowerment* est aussi fondamental dans les travaux de Galás que dans ceux de Acker : l'engagement des lecteurs et auditeurs passe tout d'abord par une opposition, une résistance au silence. Enfin, bien que le documentaire se situe dans le contexte particulier de l'épidémie de SIDA dans les années quatre-vingt, sa conclusion peut facilement être détournée pour servir de mot d'ordre aux deux artistes : « [...] resist all attempt to make you shut up, lie down and die ». Ce cri de résistance, qui résonne dans l'intégralité de leur corpus, pourrait être la devise des artistes, ainsi que leur message adressé à toutes les victimes d'oppression, à toutes les communautés de parias.

2.5 *Divided We Stand* : Amitiés et révolution

Nous avons pu apprécier, tout au long de ces deux premiers chapitres, le traitement pluriel et complexe que Diamanda Galás et Kathy Acker font des corps et des voix dans leurs travaux expérimentaux. En effet, à la performance du fragment et de la rupture (*cut-ups*, appropriations de Acker, mélanges de textes et superpositions de voix chez Galás) se mêle celle du flot et du débordement (voix et textes entrent en dialogue, changent de teinte au contact les uns des autres), deux aspects qui semblent, à première vue, radicalement antagonistes. Néanmoins, la performance simultanée de ces approches revêt un aspect subversif et offre un panorama sans compromis des territoires identitaires et autoritaires dont la légitimité est sans cesse remise en question. En effet, nous avons vu comment Galás et Acker s'appliquent à réduire le canon en poudre, l'autorité au néant, préférant s'armer de voix performatives, multiples et insoumises plutôt que de suivre le discours d'un groupe unique dominant. Nous allons à présent voir comment cette pluralité en fracture peut être mise en pratique par les artistes, quelles formes peuvent adopter les politiques collectives qu'elles encouragent. Kathy Acker aussi bien que Diamanda Galás inscrivent leurs méthodes de travail artistique dans un enchevêtrement de conversations avec d'autres textes, d'autres langues, à travers des collaborations diverses tout en poussant lecteurs et auditeurs à s'engager dans le dialogue. Toutes deux participent ainsi à des amitiés engagées (sur le plan intellectuel, artistique comme politique, ces trois aspects étant inséparables aux yeux des artistes), en adoptant des démarches de mixage de sons et de corps-textes, ainsi que de tissage de sens. Galás et Acker expérimentent le métissage afin de déstabiliser des représentations définies par un isolement figé. Pourtant, leur refus systématique de consensus permet-il d'organiser une réelle action collective de résistance ? La voix des parias (point abordé en 1.4), des marginaux peut-elle s'articuler en dehors d'une opposition au discours dominant ? Le refus de Galás et de Acker d'être assimilées à quelque groupe que ce soit peut-il néanmoins déboucher sur une résistance commune ? Leurs voix, tantôt parlant à la première personne du singulier, tantôt à la première personne du pluriel, font retentir soit un chœur (« we »), soit un chœur dissonant (composé d'une multitude de « I »). Les corps, voix et identités fluctuantes, par leur aspect insaisissable permettent-ils d'opérer de nouvelles stratégies d'opposition ? Nous allons proposer des réponses à ces interrogations dans cette section, en concentrant notre analyse sur la notion de communauté dans les travaux de Kathy Acker et de Diamanda Galás.

Communautés : liens amicaux et familiaux

I feel better after I cry: more aware of who I am, more open.

I need friends very much.

Kathy Acker

Brothers of blood, sisters of compassion.

Diamanda Galás

Dans l'article qu'elle a écrit à l'occasion de la conférence³⁷³ organisée à New York pour le cinquième anniversaire de la mort de Kathy Acker, Avital Ronell met l'accent sur l'importance de la communauté pour Kathy Acker : « [...] in so-called life, Kathy Acker created community wherever she went, insistently » (*Lust for Life*, 22). La lecture de « Devoured by Myths », l'entretien entre Kathy Acker et Sylvère Lotringer, confirme cette remarque par les propres termes de Kathy Acker. Si elle fait référence, au fil de l'entretien à plusieurs communautés dans lesquelles elle a évolué et desquelles elle avoue ne jamais avoir pleinement fait partie (des cinéastes de l'underground new yorkais dans les années soixante, une troupe de théâtre à San Francisco dans les années soixante-dix, les membres du St Mark's Poetry Project, les strip-teasers du club dans lequel elle travaillait), une partie entière de l'interview est intitulée « communities » (*Hannibal*, 8-10). Kathy Acker fait alors référence aux communautés intellectuelles et artistiques qui lui ont permis de développer son travail. Elle évoque ses influences sous formes textuelles, notamment à travers les œuvres de Gilles Deleuze et de Michel Foucault (« suddenly I had this whole language at my disposal », *Hannibal*, 10) qui lui ont fourni concepts et réflexions dans lesquels elle a pu articuler ses propres pratiques littéraires.

Pourtant, ces « communautés » évoluent rapidement dans la bouche de Kathy Acker vers un terme plus affectif puisqu'elle parle volontiers d'amitiés. Elle l'évoque tout d'abord avec Lotringer, avec qui elle a entretenu une relation amoureuse puis amicale à partir de 1977. Elle peut lui exprimer sa gratitude en personne dans le cadre de l'entretien : « [...] meeting you changed me a lot because by

³⁷³ Lors du *Lust for Life Symposium*, plusieurs des communications de cette conférence sont publiées dans *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*. Durant la conférence, des manuscrits et dessins originaux de Acker ont été exposés et le recueil de textes *Essential Acker: The Kathy Acker Reader* a été dévoilé en exclusivité. Richard Foreman, Diamanda Galás, Kim Gordon, Kathleen Hanna, Rick Moody et Sapphire ont chacun lu des extraits de textes tirés du recueil. Diverses tables-rondes et discussions (l'une portait le titre « What is the question / problem / possibility that Acker's work poses for you in your work », abordant ainsi un dialogue communautaire) ont été également animées par des artistes, ou plus justement des « amis » de Kathy Acker : David Antin, Robert Glueck, Nayland Blake, Carolee Schneemann, Sarah Schulman, Lynne Tillman, Avital Ronell, Peter Wollen et Eve Kosofsky Sedgwick.

introducing me to the French *philosophes*, you gave me a way of verbalizing what I had been doing in language » (*Hannibal*, 10). Acker fait également référence à une scène artistique américaine vive et soudée (« The community was absolutely strong », *Hannibal*, 10) et riche en échanges entre arts performatifs, littérature expérimentale et arts visuels durant les années soixante-dix, comme nous l'avons évoqué en introduction. Ses propos permettent ainsi de définir son concept de « communauté », essentiellement fondé sur le partage, l'échange et l'entraide. Elle explique ainsi comment ses premiers écrits étaient envoyés par la poste à un réseau d'artistes : « [...] this was MAIL ART people mailing things to each other. There was a whole network, and I was part of the network » (*Hannibal*, 9). Les écrits de la *Black Tarantula*, comme tous ses premiers textes jusqu'à *The Adult Life of Toulouse Lautrec* sont tous publiés sous forme d'envois en séries écrites, imprimés et assemblés dans l'appartement de Kathy Acker et Peter Gordon. Par conséquent, la communauté selon Acker est d'emblée associée à une relation amicale : « [...] most of my friendships come from that time » (*Hannibal*, 10). Même si les rencontres physiques n'ont pas toujours lieu, cette communauté n'en reste pas moins active et concrète. Elle est source d'inspiration, de soutien et fait naître un sentiment d'appartenance (« I was part of the network »). Ce réseau ouvert par le *mail art*, basé sur la distribution correspond à l'idéal de communauté plurielle sans centre, orientée sur l'échange et le partage plutôt que sur l'autorité de l'artiste et la production elle-même. Acker parle ainsi, par extension, d'amitiés textuelles, fondées sur l'appropriation libre de textes. Elle revient à plusieurs reprises sur l'aspect excitant d'une telle forme d'échange et elle encourage d'ailleurs toujours ses lecteurs à continuer cette interaction collective comme nous avons pu l'observer dans la section précédente.

Diamanda Galás insiste, elle aussi, sur la nécessité de créer un réseau pour transmettre son travail. Compte tenu de la nature de son œuvre, elle a parfois des difficultés pour trouver des dates. Refusant de se soumettre à une industrie musicale basée sur les ventes et sur la musique consommée comme divertissement, Galás participe à une communauté hétéroclite de scènes marginales, comme elle l'expliquait au micro de Brian Turner pour WFMU : « [...] the way I survive is by being in contact with every fucking marginal scene I can; we all work together »³⁷⁴. Pourtant, nous tenons à le réaffirmer, Diamanda Galás se défend d'être associée à quelque groupe

³⁷⁴ La situation marginale entraîne la recherche de compagnons de route et de travail, de communautés non régies par les idéaux communautaires assimilateurs du discours dominant. L'ouvrage de Heather Murray sur la communauté homosexuelle et le rejet familial dans *Not in This Family: Gays and the Meaning of Kinship in Postwar America* offre une analyse précieuse sur ce thème.

que ce soit (féministe, artiste de performance, scène gothique, industrielle ou métal), elle refuse ainsi toutes les étiquettes qui pourraient définir son travail de façon figée. Il est néanmoins important de rappeler que ce désir d'indépendance ne peut être identifié à un isolement absolu de l'artiste. Comme Catherine Mavrikakis l'indique dans *Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*, Diamanda Galás a une conception très précise de la communauté qui passe avant tout par le « travailler-ensemble » (58). L'auteure rajoute en effet que « S'il est pensable pour Galás d'entrevoir les fondements d'une communauté, celle-ci passe par le travail et n'est jamais basée sur un imaginaire de l'amitié comme connivence ou complaisance vide » (58). Nous compléterons la remarque de Catherine Mavrikakis en étendant le terme de communauté aux textes mêmes. En effet, Diamanda Galás revendique influences et collaborations, elle n'hésite pas à expliciter ses emprunts et ses sources, et à fournir des analyses des travaux qu'elle cite. Par ces œuvres en jeu, Diamanda Galás fait apparaître un réseau d'interactions artistiques, proche des amitiés textuelles décrites par Acker.

Au concept d'« amitié » cher à Acker, Galás préfère cependant celui de « famille », retraçant tout d'abord une lignée qu'elle décrit comme sanglante (comme nous l'avons vu dans le point 1.4). Une famille choisie, qui déborde de ses influences, à laquelle elle ne cesse de montrer son appartenance, et qu'elle veut résistante, contre l'oubli et le silence qu'on veut lui imposer. Elle parle alors pour les populations victimes de génocide, des malades du SIDA mais également pour tout individu qui souffre d'aliénation. Revenant sur l'importance du rôle joué par l'artiste lors de l'épidémie de SIDA, Catherine Mavrikakis insiste sur le lien que Galás créait déjà à l'époque, en refusant l'exclusion, en créant du lien jusque dans la mort : « Galás tenait sans cesse à nous rappeler que notre fraternité ou sororité est vaste et qu'elle embrasse la communauté des morts et des vivants » (2014, 16-17). Elle témoigne plus loin de la force que cette loi familiale de Galás lui a insufflée : « Elle nous incita ainsi à nous battre, à lutter contre ceux qui acceptent ou qui facilitent la mort [...]. Nous ne pouvions pas nous permettre, [...] de basculer dans la place de témoins passifs » (2014, 17). Comme Acker, Galás propose une collectivité active et articulée qui assure soutien et réconfort. Nous retrouvons alors l'idée d'*empowerment* dont il était déjà question dans la première partie de ce travail lorsque Anohni témoignait du pouvoir que la voix de Galás lui procurait.

De nombreuses « communautés » peuplent également les œuvres des artistes : communautés grecques et assyriennes dans *Defixiones*, les pleureuses du Magne apparaissant en filigrane dans de nombreuses œuvres de Galás, les bandes de pirates et les punks de *Pussy, King*, ou *The Scorpions*, dans *Blood and Guts*. Ces « communautés » représentent des groupes marginaux, isolés, résolument hors-la-loi et violents auprès desquels les protagonistes trouvent réconfort ou plaisir. La communion passe ainsi tout d'abord par l'exclusion sociale qu'ils partagent tous. La solitude et le sentiment de rejet et d'abandon des personnages des romans de Acker notamment sont flagrants et les poussent à rechercher la compagnie : Janey tente de palier la douloureuse absence de son père par son adhésion aux Scorpions, ou en suppliant Genet de lui accorder son amitié, Don Quixote ne peut quitter St Simeon. Les tentatives d'expression dans « Wild Women », ou « Panoptikon » dénotent du même appel de l'autre, d'un besoin de reconnaissance et d'un espoir de compassion.

L'ensemble des travaux de Galás et Acker présentent des communautés disparates, en marge du discours dominant, des groupes inassimilables. Que cette mise à l'écart soit choisie³⁷⁵ ou imposée, ces communautés offrent aux individus un espace de résistance à l'aliénation et au silence, permettent de faire entendre les voix que l'on veut tues. Par conséquent, la communauté permet l'articulation d'une opposition, comme le prouve l'action *Stop the Church*, à laquelle Diamanda Galás a participé. Cet événement met scène cette résistance communautaire qui devient particulièrement symbolique lorsque les quelques activistes qui avaient pénétré dans l'édifice ont recraché les hosties en signe de protestation. Ce geste était hautement blasphématoire, comme en témoigne le rapport du procès :

[...] they threw or spat consecrated Communion wafers to the floor of the Cathedral. Central to the Catholic belief is that a Communion wafer, after consecrated by a priest, becomes the actual body Christ ; it would be difficult to imagine a more deeply offensive action than the desecration of the sacred host³⁷⁶.

³⁷⁵ La marginalité des communautés peut être motivée par une volonté de ses membres de se désengager d'un système qu'ils jugent injuste et auquel ils refusent par conséquent de participer. Le slogan contre-culturel de l'Amérique d'après-guerre « Turn on, tune in, drop out » illustre parfaitement une telle volonté.

³⁷⁶ Cet extrait des rapports du procès des membres de ACT-UP et de WHAM est l'exemple manifeste de cette union dans l'exclusion. Voir le document : « Court proceedings. Supreme Court of the State of New York: Plaintiffs: Trustees of the St Patrick's Cathedral against ACT-UP and WHAM and its president, or treasurer, John or Jane Roe, and John or Jane Doe (defendants) », *ACT-UP New York Records*, Manuscripts and Archives Division, The New York Public Library. Box 15, folder 3.

Ainsi liés dans un rituel de refus, les activistes marquaient leur appartenance à une communauté considérée marginale, que l'Église traitait comme des parias³⁷⁷, en détournant le rituel religieux de communion, c'est-à-dire en réalisant la performance d'une communion des excommuniés. La violence de leur acte de profanation n'était autre que le reflet de la violence du rejet que l'Église catholique leur faisait subir. L'union s'effectue alors dans l'irrévérence, faisant retentir des voix dissidentes, les clameurs d'un contre-pouvoir.

Toutefois, de tels actes de désobéissance civile, s'ils font entendre les revendications d'une communauté, font également courir le risque à cette communauté d'être réduite à une seule voix, une identité particulière, à l'enfermer dans un système de représentations dans lequel ses membres ne se reconnaissent pas forcément tous.

Communautés et représentations

Certaines représentations médiatiques de Acker et Galás tentent de les faire apparaître comme des artistes isolées, niant ainsi leur relation au collectif, leur engagement et leur réflexion communautaire. Elles sont alors présentées comme obscures et élitistes, violentes, dangereuses : des terroristes ou des divas. Cet isolement (qu'il se fasse en termes d'exception ou d'exclusion, le résultat est identique et tout aussi erroné) dans lequel la critique a tôt fait de les enfermer est manifeste particulièrement chez Diamanda Galás. En effet, Diamanda Galás, en tant que chanteuse peu encline à la docilité, est bien vite cataloguée de « prima donna » ou de diva (sous la plume de Stephen Holden, elle est « Avant-Garde Diva », pour Michael Barclay, Diamanda Galás s'impose comme la « Diva of the Dispossessed » alors que pour Luke Turner, elle est de surcroît démoniaque : « demonic diva »). Retenons ici le sens que R. A. Pope et S. J. Leonardi donnent à ce terme pour rendre visibles les implications idéologiques de son utilisation : « [...] that figure of the lone and demanding and implacable and self-absorbed destructive screaming diva is, to some extent at least, a stereotype perpetrated by male texts and sometimes by real-life divas who seem to identify that stereotype with their own success » (1994, 266). Mais plutôt que d'arrêter ici leurs

³⁷⁷ Dans son projet d'ouvrage, *A Plague of Pariahs: Aids and the Rhetoric of Dissent*, Thomas Lawrence Long se penche sur la réappropriation de la position des *Poètes Maudits*. Plus précisément dans son chapitre « *La Gloire du paria: French connections and cultural appropriation in Diamanda Galás, David Wojnarowicz, and Aids zines* », il explique : « [...] for many cultural figures the outsider or abject status of the pariah is less a passively borne victim stigma than an expression of autonomy and identity, an assertion of identity » (1). Il confirme ainsi les pouvoirs identitaires et libérateurs de la marginalité.

observations, les deux auteures, au fil de leur conversation, laissent se développer une autre lecture du rôle de la diva. Leurs remarques servent notre propos ici. En effet, elles remettent le travail de la diva en contexte, c'est-à-dire en performance, et révèlent alors l'impact sur les auditeurs. S'opposant à l'image commune de la « diva », elles dévoilent une approche communautaire, confortant l'idée de l'importance de l'engagement dans les travaux de Diamanda Galás. Ce faisant, elles replacent la voix en position de pouvoir. En effet, elles décrivent des voix qui inspirent et nourrissent d'autres individus, telles qu'elles apparaissent dans une longue tradition littéraire de représentation de divas :

Women writers have a history of portraying the diva [...] Their divas are women who have a voice -voice as metaphor of and vehicle for female empowerment. And not just empowerment of themselves, I mean, but of other women as well. Think of them: George Eliot's Armgart, Cather's Thea, Davenport's Lena Geyer, and now Carole Nelson "Douglas", Irene Adler - They all depend on and empower other women, even whole communities of them (266).

Les remarques des deux auteures, par leur remise en question du traitement des artistes de façon isolée, permettent de révéler une volonté patriarcale de division et d'isolement. En effet, cette représentation stéréotypée est plus propice à un esprit individualiste qui se nourrit de compétition, de rivalité et de jalousies et tente d'annuler toute possibilité de réelle communauté.

Galás et Acker sont bien conscientes de telles stratégies. Aussi, afin de troubler ces conceptions stéréotypées, elles choisissent parfois d'embrasser les clichés dont on les affuble, et plutôt que de se laisser accabler par ces derniers, elle s'en servent comme d'un pouvoir identitaire ; en d'autres termes, elles font la performance de l'identité à laquelle on essaie de les limiter. En s'appropriant les jugements de valeurs qui leur sont attribués, en les poussant à l'extrême, en les faisant déborder de leurs limites, elles échappent à l'aspect péjoratif de ces définitions. En les dépassant, elles peuvent envisager des affinités hors normes, des identités marginales et libres. Ces stratégies sont comparables à celles de Jean Genet qui, d'après l'analyse de Leo Bersani reprise par Drew Jones, opère un « dépassement complet de la dialectique positif / négatif dans la construction de l'homosexualité » (Drew Jones, 63). En effet, dans des œuvres qui furent décisives pour l'écriture de Acker, telles que *Querelle de Brest*, ou *Pompes Funèbres* mais en particulier *Journal du voleur* (un passage retranscrit dans *Blood and Guts* introduit un point décisif pour Acker concernant les communautés : « I know this Sex of traitors, deviants, scum, and schizophrenics exists. They're the

ones I want », 129), Jean Genet ne se contente pas d'affirmer l'existence et la fierté des communautés marginales, il subvertit des concepts dominants de la société bourgeoise. Ces approches s'avèrent influencer Acker dans son positionnement littéraire : « [...] a way of looking up from the bottom to see society in a different way³⁷⁸ » (citée dans *Suburban Ambush: Downtown Writing and the Fiction of Insurgency*, de Robert Siegle, 48). Pourtant, si ses personnages ont les mêmes statuts de parias que ceux de Acker, son choix de niveau de langue est fort différent. En effet, Jean Genet justifiait son choix de registre soutenu : « Avant de dire des choses si singulières, si particulières, je ne pouvais les dire que dans un langage connu de la classe dominante, il fallait que ceux que j'appelle "mes tortionnaires" m'entendent. Donc il fallait les agresser dans leur langue » (entretien avec Bertrand Poirot-Delpech du 25 janvier 1982). Acker emploie une stratégie totalement différente en usant d'une langue vulgaire, considérée comme dégradée. Est-ce dû à une tradition d'écriture de langage populaire et d'argot plus répandue dans la littérature anglophone ? À une différence de statut, de classe sociale entre Genet et Acker ? La prise de position de Genet, si elle ne permet pas de répondre de façon définitive à de telles interrogations permet néanmoins d'explicitier sa propre décision :

[...] ce que j'avais à dire à l'ennemi, il fallait le dire dans sa langue, pas dans la langue étrangère qu'aurait été l'argot [...]. Lui [Céline], il a pu changer le français bien correct de sa première thèse de médecine en un argot, avec des points de suspension, etc. Le détenu que j'étais ne pouvait pas faire ça, il fallait que je m'adresse, dans sa langue justement, au tortionnaire (entretien avec Bertrand Poirot-Delpech du 25 janvier 1982).

Dans le cas des deux artistes, peu importe leur statut social personnel, le choix du langage est un outil de révolte. Pour Genet, le mal n'est pas « [...] un crime contre le bien défini par la société, mais un détournement du théâtre du bien, c'est-à-dire une sorte de dépassement méta-transgressif³⁷⁹ du champ de la possibilité transgressive elle-même » (Bersani, 153). De la même manière, Acker et Galás font l'éloge des stratégies de révoltes ou d'échappatoires mises en place par les individus

³⁷⁸ Acker développe ce point dans le documentaire de Benson. Ses propos permettent de nous pencher sur la conscience aiguë des classes sociales qu'avait Acker. Si elle est effectivement issue d'une classe très aisée, le rejet de ses privilèges l'a amenée à faire l'expérience directe des conditions de vie des membres de classes défavorisées, et d'ainsi d'ouvrir les yeux sur la réalité new-yorkaise : « The people in the brothel, especially the people who worked there, were able to see life, I gather, more truly 'cause they'd see it from down up. You know it's this thing about the slave who sees more clearly than the master [...]. I saw from that. That was my life. I was shunted into a world I never wanted to be in. I went from top to bottom so to speak and my politics come from that sudden change, from being on the bottom suddenly and seeing the world in that way » (36'00"-36'38").

³⁷⁹ S'opère alors une mise en abîme de la transgression. Nous avons eu l'occasion d'observer les méthodes de débordement et de dépassement mises en œuvre par Acker et Galás en 2.3. Les artistes étirent ainsi les limites du discours et portent la performance au-delà des lois d'expression et de sens, les rendent obsolètes.

marginalisés. Elles s'approprient de cette façon le pouvoir originellement destiné à les opprimer : elles deviennent alors meurtrières, pirates. « You call me the shit of God? I am the shit of God! You call me the Antichrist? I am the Antichrist. I am all these things you are afraid of » (Juno, 1991, 19) s'exclamait Diamanda Galás dans ce qui peut être considéré comme un affront provocateur mais qu'elle définit comme un moyen de survie : « [...] it's that subversive voice that can keep you alive in the face of adversity » (Juno, 1991, 19). La marginalité n'est plus alors considérée en termes d'exclusion ou en termes de simple résistance, il s'agit d'une contre-attaque à l'égard d'une stratégie colonialiste visant à « diviser pour régner ». Cette communauté dans le rejet, exprimée par les deux artistes peut sembler être en contradiction avec un idéal d'appartenance, d'identification ou même de possibilité de communauté saine. Pourtant, le clivage et la fragmentation, loin d'entraver la potentielle existence de tout élan collectif, manifestent le pouvoir de la marge.

Communautés en dissidence, communautés plurielles

*Outside of Society, they're waitin' for me/
Outside of society, that's where I want to be.
Patti Smith³⁸⁰*

Nous l'avons vu, par leurs travaux, Galás comme Acker visent à encourager l'affirmation (comme la révolte) individuelle à travers une communauté. En effet, cette communauté ne peut être que pleinement plurielle : elle est constituée d'un groupe de voix et corps autres. Elles ne cessent d'insister sur la nécessité de rester vigilant au maintien de cette pluralité autant qu'à celui de cette liberté individuelle, afin de déceler les nouvelles formes d'oppression, ses mutations législatives, exécutives ou rhétoriques. Cette vigilance est essentielle et s'applique à maintenir les voix « vivantes ». En effet, Galás et Acker ont conscience que toute dissidence est rapidement transformée en marchandise, en objet, ainsi que l'explique T. L. Long :

[...] in modern mediated consumer capitalism, with its insatiable hunger for novelty, the pariah "style" (a system of semiotic markers of group identity) is constantly appropriated

³⁸⁰ Ces paroles, extraites de « Rock'n'Roll Nigger » et qui figuraient sur déjà sur l'album *Easter*, ont été publiées à nouveau en 2011 sur l'album *Outside Society*. Ce concept de marginalité puissante et désirée (« that's where I want to be »), associée dans la chanson aux « whores » et « black sheep » et à « those who have suffered » mais également à « Jimi Hendrix », « Jesus Christ » et « Jackson Pollock », permet d'aborder la clé d'une possibilité de changement : l'amour (« I was lost, and measure for measure, / love spewed from the heart of me »).

and commodified as a consumer product, often erasing the cultural dissident and requiring the dissident's recalibration of the outsider status (1).

Dans une logique de marché, la marginalité est constamment assimilée, la position d'« *Outsider* » se voit ainsi vidée de son pouvoir dissident, ne devient qu'une représentation de révolte. La dynamique essentielle réside donc dans une tentative de résistance à l'objectivation³⁸¹ pour conserver la position de sujet, que ce soit dans le système capitaliste comme le montre Long ou dans la société patriarcale. Cecilia Björck évoque cette difficulté dans sa thèse sur la visibilité des femmes dans la musique et leur revendication d'accès à un espace libre. Elle explique comment cette position leur permet à la fois une prise de pouvoir les rendant sujets actifs, mais qu'elles doivent également constamment renégocier pour éviter de se trouver limitées dans une marginalité objectivée : « Space-claiming entails an ongoing struggle between empowerment and objectification [...] Making oneself seen and heard as a [...] musician may be empowering, but only if one also perceives oneself as an acting subject » (69-70). Cette remarque nous mène vers un aspect crucial de la communauté pour Galás et Acker : son irréductibilité à une identité stable³⁸², localisable, définissable. Au contraire, son bon fonctionnement doit reposer sur le mouvement et l'échange. La communauté doit toujours se maintenir en devenir pour échapper aux représentations stéréotypées imposées par des logiques de domination. Peter Wollen définit ainsi l'idéal communautaire de Acker : « [...] a model for a de-centered community, based on reciprocity and a culture of the gift rather than the commodity » (*Lust for Life*, 5). Nous allons voir qu'une absence absolue de tout centre, dogme ou hiérarchie dans la communauté est nécessaire pour Galás et Acker, ce qui complexifie leur relation au concept de communauté tel qu'il est couramment utilisé.

³⁸¹ Dans son article « Transgressive capitalism in Kathy Acker et Marilyn Manson », Emilia Borowska compare les stratégies de résistance mises en œuvre par les deux artistes contre l'hégémonie de la production capitaliste de la culture. Elle démontre que si leurs stratégies sont comparables, caractérisées par le recours à l'excès, à l'obscénité et aux *shock tactics*, dans les *personas* qu'ils ont créés, leur exploitation de cette identité médiatique diffère : « While Acker throughout her writing career consistently made herself unattractive to the mainstream, Marilyn Manson's capitalising on transgression appears to be a fully conscious plan which he is pursuing with the skill of a businessman, involving personal branding » (7). Emilia Borowska note cependant que les maisons d'édition exploitaient volontiers le style « alternatif ». Ainsi la résistance par le style entre dans une dynamique de tension complexe entre identité et marchandise.

³⁸² Nous considérons la notion d'identité ambiguë et contre tout essentialisme, à la suite de la pensée post-structuraliste et de la théorie *Queer* qui présentent l'identité comme construite, multiple et fluide.

Acker et Galás : contre la communauté

Galás et Acker montrent toujours une certaine méfiance par rapport au terme de communauté, prenant bien soin de ne revendiquer leur appartenance à aucune, si ce n'est celle de parias. Ces derniers, liés avant tout par leur absence de pouvoir dans la société sont, par définition inassimilables, puisque considérés comme essentiellement chaotiques dans leur marginalité multiple. Les bandes de pirates de Acker, ou les exilés et excommuniés dont parle Galás illustrent parfaitement ce point : leur position périphérique devient leur seule définition, leur permettant d'échapper à toute représentation imposée. Au contraire, le groupe, dépendant uniquement des identités qui le constituent, reste en devenir. Par conséquent, nous insistons sur le fait que si les deux artistes affirment l'importance du collectif, leur définition de la communauté ne correspond pas aux définitions générales d'identité, d'habitudes ou d'opinions communes comprises dans les communautés religieuses, ethniques ou linguistiques. Pour Acker et Galás, même les communautés formées pour échapper à un modèle familial, social et politique particulier ne sont pas satisfaisantes dès lors qu'elles reposent sur un système de règles et de pouvoirs. Or Galás et Acker s'opposent radicalement à toute approche ou pouvoir dogmatique, à toute autorité disciplinaire dictée par quelque groupe que ce soit³⁸³. Les remarques d'Avital Ronell sur le concept de communauté selon Kathy Acker fournissent une excellente base de définition du terme commune aux deux artistes, tout en rendant visibles les critères particuliers qu'elles remettent en cause. Ainsi, plutôt que d'offrir une définition de ce qu'est la communauté pour Kathy Acker, Avital Ronell expose simplement ce qu'elle n'est pas :

Not the Christian or political suspect kind. Her implementation of community was something she took from Bataille: she insisted on community without relying on transcendence - a community without communion, without fascistic bonding rituals or strangulating close ties (« Kathy Goes to Hell », 22).

Des termes tels que « communion », « bonding », « rituals », « ties », habituellement envisagés comme nécessaires au bien-être de la communauté se trouvent exclus. Là encore, il s'agit de se

³⁸³ Acker et Galás se rebellent contre les reproductions d'harmonie et d'unité empruntées à la structure de la société dominante. David Wojnarowicz condamnait ces idéaux de « ONE-TRIBE NATION » (les majuscules sont de lui), indiquant qu'il s'agissait en fait d'une illusion entretenue par le gouvernement (« Postcard from America: X Ray from Hell », *Close to the Knives*, 121). Cette remise en question radicale de l'homogénéité qui se retrouve dans les œuvres de Acker et de Galás explique également la méfiance des artistes vis-à-vis de tous les -isms (y compris féminisme, comme nous le verrons dans le premier chapitre de la deuxième partie dans le point « Bas les masques ») qui entraînent lois, règles et dogmes et concourent ainsi à saisir et à figer la pensée.

défaire d'un mythe, celui de la nécessaire harmonie du groupe, du consensus, des rituels et habitudes qui sont censés former l'identité communautaire.

Diamanda Galás s'oppose elle aussi à toute communauté comprise dans un sens normatif, à toute communauté régulée et hiérarchisée. Elle critique vigoureusement les rivalités entre les groupes de lutte contre le SIDA ou les questions politiques de statut et de pouvoir au sein même de ACT-UP, qui font perdre de vue le réel combat contre la maladie et le traitement des malades. Elle condamne autant la compétition que cette fausse harmonie dissimule qu'une dévotion aveugle au groupe qui reproduit lui-aussi limites et marges, favorisant de nouvelles formes d'exclusion. La description de la communauté chez Acker telle que la présente Avital Ronell permet d'apporter des éléments de réponse aux problèmes soulevés par Galás. La philosophe souligne l'aspect spontané et critique de l'idée de communauté de Acker. Elle présente un élan essentiellement mouvant, dénué de tout sentimentalisme : « [...] a community without illusion about itself that erupted ecstatically, multiplied addresses, instigated trouble, defied all sorts of instances of social degradation, and in the end didn't even believe in itself » (« Kathy Goes to Hell », 22). Elle fait apparaître une dimension ponctuelle, incontrôlable et profondément dissidente qui permet à cette communauté d'échapper à toute définition pétrifiante. Une communauté qui reste insaisissable, comme le montre Dew Spencer : « One must look back to realize that such a moment existed, and then it's already effaced » (142). Pourtant le point le plus important que Ronell note est cette absence de foi en elle-même et d'illusion de cette communauté qui porte en elle sa propre auto-destruction comme elle l'indique plus loin : « Her community was self-annulling » (22). La fin de *Pussy, King* reflète ces points, d'une part par la bande de pirates qui refuse un avenir sans quête ni aventures (sans histoires) et qui préfère abandonner le trésor et d'autre part Ange et O qui s'emparent d'une partie du magot et s'enfuient.

Galás et Acker veulent éviter à tout prix le maintien du *status quo* et l'instauration de quelque pouvoir dominant que ce soit. Leurs expérimentations en performance leur permettent de poursuivre une exploration qui se situe dans le processus et le mouvement. Les stratégies expérimentales qu'elles appliquent au texte le sont également à la communauté. Si les deux artistes ont recours au collectif, au communautaire, elles en proposent une nouvelle définition : il s'agit d'une communauté qui n'est non plus basée sur l'unité, mais qui reste essentiellement en devenir,

résolument vulnérable. Le communautaire se trouve donc marqué non plus par la simple pluralité mais également par l'absence totale d'autorité, qu'elles refusent comme elles refusent l'autorité narrative ou vocale. Elles remettent ainsi en question cette volonté de promouvoir l'unité et le consensus au détriment de la différence. Stacy Doris³⁸⁴ exprimait un sentiment similaire dans un mail au sujet de *Conference*, qu'elle a envoyé à Vincent Broqua et qu'il a ensuite utilisé dans son article « The Feminine Epic as Political / Poetic Intervention » :

I wondered why the poetic quest had to be about finding a unity rather than a confluence of differences, why not move in the direction of change, divergence, difference rather than in the direction of agreement and group identity? Is this not a fundamental problem of culture, literature and of course belief system in general - this quest for unity and oneness? (13).

Les travaux de Galás et Acker s'inscrivent parfaitement dans les termes choisis par Stacy Doris : « change », « divergence », « difference ». Les artistes posent ainsi les mêmes questions quant à l'idéologie d'une acceptation courante du concept de communauté pour tenter d'en imaginer et d'en expérimenter une autre. Leur postulat est par conséquent identique à la question fondamentale de Georges Bataille, comme le rappelle Kathy Acker : « Where can we begin to look for possible community? » (*I'm Very Into you*, 90).

La Communauté Autre : rupture et interruption

*[...] each public disclosure of a fragment of private reality
serves as a dismantling tool against the illusion of ONE-TRIBE NATION;
it lifts the curtains for a brief peek and
reveals the probable existence of literally millions of tribes.
The term "general public" disintegrates.
David Wojnarowicz*

Les choix de désigner la communauté en termes de relation familiale ou amicale prend ici tout son sens. En effet, « textual friends » ou « blood brothers » conservent une idée d'affection, remplaçant la propriété par le partage, les rituels par les conversations. Ces échanges sont ainsi basés sur la lecture, c'est-à-dire sur une communauté de voix (sur laquelle nous avons insisté en 1.3), des amitiés éclatées, comme l'indique Peter Wollen, rapprochant Kathy Acker et Hannah Arendt : « writers wrote, not to express themselves, but to communicate with a scattered community of

³⁸⁴ Poète, traductrice et professeure américaine (1962-2012).

friends » (« Death (and Life) of the Author »). Les artistes peuvent alors explorer d'autres formes de communautés qui ne se réaliseraient plus dans la continuité mais dans la discontinuité, la rupture et dans la fluidité. La question centrale demeure alors : quelles pratiques artistiques appliquer pour empêcher la formation des mythes de domination ? Ou pour reprendre les termes de Stacy Doris dans le texte de Vincent Broqua : « How could I move away from it by writing? » (13).

Galás et Acker repensent ainsi les relations aux textes dans une logique pédagogique dialectique débarrassée de toute volonté dominatrice figée : « The hierarchical relation, the power relation is not rigid » (130) explique Dew Spencer dans son analyse de l'appropriation de *Wuthering Heights* par Acker dans *My Mother*. Spencer démontre dans son article que Acker met en dialogue plusieurs textes afin d'exposer, tout en en faisant l'expérimentation, l'efficacité de ces dialogues comme résistance aux idéologies dominantes. En effet, l'auteure expose dès le début du roman une critique d'un système éducatif reproduisant la hiérarchie sociale : « I see that education is one means by which this economic class system becomes incorporated in the body as personal rules » (12). Kathy Acker se livre alors à une nouvelle approche pédagogique qui vise à présenter la théorie en exposant son expérimentation. Comme elle l'illustre dans le choix et son utilisation de *Wuthering Heights*, Acker rejette le modèle d'éducation compris dans le sens traditionnel du terme, c'est-à-dire basé sur un système de relation hiérarchique entre un enseignant détenteur du savoir et un disciple-récepteur. Pour Kathy Acker ce modèle s'apparente plus à l'endoctrinement qu'à un réel échange de savoirs : « "Education" here isn't acquisition of skills; it is rather, learning one's place within an oppressive world » (Spencer, 137). Acker fournit alors sa propre lecture de la *Communauté Inavouable* que Maurice Blanchot définit ainsi : « [...] une société incomparable qui ne se laissait pas saisir [...] il s'agit de laisser se manifester en dehors de tout intérêt utilitaire, une possibilité d'être-ensemble qui rendait à tous le droit à l'égalité dans la fraternité par la liberté de parole qui soulevait chacun » (52). Blanchot place ainsi la communauté dans l'expérimentation d'un être-ensemble fondamentalement égalitaire, qui ne serait pas régi par des volontés de productivité ou de hiérarchie. Ce texte de Blanchot est en partie basé sur la vie et l'œuvre d'un ami de Maurice Blanchot : Georges Bataille. Or, Bataille est non seulement présent dans *My mother* sous la forme de sa correspondance avec Laure, mais il a de surcroît écrit un essai sur le texte de Brontë (« Emily Brontë ») dans son ouvrage *La Littérature et le Mal*. Cette interaction de lectures de textes met en scène un modèle ackérien de penser la pédagogie qui serait basée sur un mode constant de

conversation : « this interweaving of multiple, overlapping texts [...] is also an exemplification of the very practice Acker seeks to describe, as a group of “friends ” here “use” one another, joining together in “community” » (Spencer, 139). Acker présente dans son texte un réseau multiple de voix et de lectures³⁸⁵. Elle établit ainsi un rapport de proximité entre les textes qui se colorent et se répondent entre eux sans aucune médiation, libérés du dogme de la discipline. L'article de Laurent Loty « Pour l'indisciplinarité » correspond parfaitement à cette démarche de Kathy Acker puisqu'en empruntant les méthodes et références de plusieurs disciplines, différents genres ou niveaux de langue sans se soumettre à aucun, l'auteure évite « toute sclérose disciplinaire », et parvient à « remettre régulièrement en question le sens d'une recherche, le sens d'une institution, le sens et les frontières d'un territoire » (Loty, 258). Elle permet de maintenir vive « l'articulation de l'individu et du collectif », chère à la pensée « indisciplinaire » de Laurent Loty (256) et centrale à une approche de communautés libres et indisciplinées (non pas qu'elles manquent de rigueur ou de discipline mais dans la mesure où, grâce leur refus de se soumettre à une discipline, elles échappent au pouvoir de l'institution).

Diamanda Galás propose elle aussi des modèles pédagogiques comme alternative à ceux qui existent. Bien qu'elle partage les idéaux pédagogiques de Kathy Acker ancrés dans l'échange, elle préfère se concentrer plus particulièrement sur l'expérience physique, sur le ressenti et choisit de placer le corps au centre de sa pédagogie. Les analyses des œuvres de Galás, tout au long de cette première partie, ont permis de montrer que l'artiste fait la performance d'états psychologiques et de souffrances si extrêmes qu'ils en deviennent impossibles à exprimer, ou plutôt qu'ils ne peuvent être réduits à une distance réconfortante qu'offrirait leur articulation. Cette impossibilité-là est l'essence même des expérimentations de Galás et de l'expérience de l'audience. Les réactions physiques aux travaux de Galás telles qu'elles sont détaillées dans la section précédente montrent que sa pédagogie ne s'appuie plus sur l'acquis ou l'appris mais sur la réaction physique. Si Galás passe, comme Acker, par la voix, c'est dans les chairs que la réelle conversation s'effectue : dans son propre rapport physique d'une part aux textes qu'elle met en scène et d'autre part aux sens de l'audience. Comme l'expliquait Catherine Mavrikakis, « [...] le pathos devient une éthique du vivre-ensemble, puisqu'il est à la source de l'empathie et du sentiment de l'existence de

³⁸⁵ En opposition à la propagande de ce que Wojnarowicz qualifie de « ONE-TRIBE Nation », ce dernier propose de rendre le privé public, ce qui permettrait de miner un discours réducteur dans son assimilation et de révéler la réelle multitude et diversité en jeu : « [...] reveals the probable existence of literally millions of tribes » (*Close to the Knives*, 121).

l'autre » (22). L'idéal communautaire de Diamanda Galás se base, comme Mavrikakis le décrit, sur la compassion qui approche l'altérité de façon emphatique, et non plus nécessairement par le désir de reconnaissance ou de ressemblance. Les performances ne se situent pas uniquement dans l'émotion ou la réaction physique des auditeurs ou de l'artiste. Elles débordent ces limites de l'émotion et du physiologique du corps pour en aborder le côté politique.

Galás comme Acker envisagent ainsi un autre modèle de communauté reconnaissant la différence radicale au sein même du groupe. Les individus doivent de surcroît embrasser cette différence afin de créer un espace de collaboration. Il s'agit en quelque sorte de communautés que Maurice Blanchot décrira comme « impossibles », ou « négatives » : des entités éphémères et spontanées qui favorisent échanges, soutien et compréhension et qui permettent d'ouvrir à l'improvisation et aux expérimentations. Ces communautés sont cependant nécessairement en rupture, reflétant les fragments et ruptures de l'identité individuelle, dans la voix comme le corps : « For Bataille, [...] orgasm, intoxication, laughter, and ecstasy writ large. In such experiences, the self is somehow ruptured and one brushes against an "impossibility", an experience of that which cannot be experienced, namely death » (Spencer, 144). Les communautés reposent ainsi sur une différence radicale, irréductible. Cette différence, cette discontinuité deviennent alors centrales à l'exploration d'autres possibilités de communautés comme d'autres possibles. Acker traitait de ce point dans sa correspondance avec McKenzie Wark, notamment lorsqu'elle lui faisait part sa lecture de Bataille :

Where can we begin to look for ground, ground for possible community? I think this is ALWAYS Bataille's main question. And so, in his fiction, he throws the Oedipal model on its head, cuts off the head so to speak, in text or actually, and asserts a totally fascinating OTHER sexual model as ground [les majuscules sont de l'auteure] (*I'm very Into You*, 90-91).

Acker exprime son vif intérêt pour la stratégie de Bataille visant à révolutionner le lien communautaire unique en éliminant l'autorité du texte dogmatique (décapité). Il remplace les relations représentées dans le complexe d'Œdipe par l'expérimentation d'un modèle essentiellement caractérisé par son altérité par rapport au concept initial. Il rompt radicalement avec la tradition en éliminant la position supérieure d'origine de l'autorité, en procédant à un véritable coup d'état théorique. Le pouvoir de ces communautés discontinues, interrompues par les nouveaux modèles qu'elles offrent, se situent en dehors du discours dominant. Elles se maintiennent alors toujours à la périphérie, toujours en dehors des catégories. Leur localisation ne les limite plus au silence de la

marge. Au contraire, elle constitue un pouvoir contestataire qui ne se situe plus uniquement dans l'opposition mais dans l'érosion, dans ce que Julia Kristeva nomme la « force corrosive » (2007, 135). Ces forces corrosives se manifestent avant tout dans les familles et amitiés qui permettent de faire vivre les textes par les voix, multiples : « [...] textual friendship implies future friends who will continue this practice, engaging the friendly texts of the dead and thus continuing conversation » (Spencer, 129).

***Textual friends*³⁸⁶ et *blood brothers*³⁸⁷ : infinies matérialisations des voix**

La mort de l'artiste, la mort physique de l'individu, au-delà de toute question littéraire d'autonomie du texte, résulte inmanquablement dans sa disparition, corps et voix. Bien sûr, les enregistrements de Galás et Acker permettent une conservation, ils permettent d'assurer la conservation de leurs voix, de le garder en mémoire. Pourtant ces voix enregistrées sont figées. Elles sont coupées du temps de performance pour n'exister que dans le temps d'écoute. Les voix survivent cependant, vives dans la lecture, dans les bouches amies. Galás le démontre dans chacune de ses réincarnations de textes, de Charles Baudelaire à Paul Celan. Si son propre mode de performance est impossible à reproduire, cette remarque ne fait que confirmer l'unicité de chaque voix, la réelle diversité de chaque performance, rappelant que toute reproduction est au mieux illusoire, au pire stérile. Galás n'appelle pas à l'imitation ; comme Acker, elle offre ses observations, partage ses expérimentations et fournit des modèles pédagogiques radicaux favorisant l'engagement.

³⁸⁶ Dans son analyse de l'utilisation d'autres textes par Kathy Acker, Spencer Dew note qu'un certain nombre des textes choisis par l'auteure correspondent à sa propre idéologie. Spencer Dew les identifie comme des « textual friends » (48) : « Acker often makes use of “textual friends” whose work is already itself engaging in and offering an example of use » (49). Les travaux de Acker sur l'intertextualité portent alors sur la méthode et le fond, mais également sur le réinvestissement d'auteurs liés par des pensées ou méthodes communes.

³⁸⁷ Dans l'interview qu'elle a accordée à Nicolas Zurbrugg, Diamanda Galás décrit Baudelaire, Corbière, de Nerval, Pasolini (« and so on ») comme ses « frères de sang » (146).

Amy Scholder s'inquiétait que l'accès aux travaux de Acker soit rendu difficile par sa disparition, par son absence, celle de sa voix tue, de sa performance oubliée. Elle écrit en effet dans la préface à *Lust for Life*³⁸⁸ :

Kathy Acker got attention for her arresting image, relentless outsider status and provocative reading style, which often directed new readers to her published works. Once she died, she lost that entrée into new audiences. I became concerned that her work -which had been so vitally informative for a young constituency in desperate need of a deeply radical figure as Kathy Acker - would become obscure (vii-viii).

Ce désir d'invoquer les voix de Acker, d'agrandir le cercle d'amis, fut la motivation pour l'organisation, aux côtés de Avital Ronell, Carla Harryman et Marvin Taylor du *Lust For Life Symposium* à l'université de New York. Lors de ces journées de discussions, des amis, chercheurs, artistes sont venus rendre hommage à Kathy Acker. Ils ont parlé de ses travaux et ont prêté leur voix à ses textes, en un mot, ils se sont faits ses porte-parole en la lisant, ont fait vivre la conversation de leurs lectures. Il s'agit d'un discours *post mortem*, certes, mais il permet, sinon de ressusciter, au moins de rappeler textes et auteure à la mémoire vive. Michael Hardin, dans sa dédicace à Kathy Acker, évoque cette survie de l'auteur non seulement dans les voix mais également dans les corps : « For Kathy, who will live forever in the hearts and minds of her friends and readers » (*Devouring Institutions*, v). Scholder souligne combien la relecture entrave autant l'oubli qu'une pétrification de l'œuvre : « [...] citation is linked to memory, to acts of bringing back, recalling. When we cite and recite, when we quote the other, we are calling to the irreplaceable one for whom there is no substitute » (14). Kathy Acker en a conscience dans son écriture d'appropriation, car derrière l'irrévérence du statut fixateur du texte, de l'autorité de l'auteur, il y a aussi un hommage à la littérature, à l'écriture-même. Les textes vivent ainsi dans l'amitié des conversations, dans la collectivité créatrice toute entière. « In order for an œuvre to take on a life of its own, communities of readers must continually re-establish its relevance and power, and through these interactions and discussions and references and arguments the work thrives » (Scholder, viii). Grâce à l'implication physique des amis et de la famille, dans leur lecture performative, les conversations perdurent et

³⁸⁸ Notons que Diamanda Galás a également participé à cette conférence, mais étant donné qu'elle avait déjà programmé une performance au Canada, elle n'a pu apparaître en personne. Elle a cependant envoyé un enregistrement de sa lecture d'un des textes de Acker. Brandon Stosuy témoigne du pouvoir de sa performance dans la chronique de *Defixiones* : « As preferable as it is to watch her unleash her intense Siren songs onstage, I enjoyed the disembodied presentation and the wraith-like shadow it cast upon the proceedings ». La description par le chroniqueur de la performance vocale de Galás rappelle une sorte de présence fantasmatique et ajoute un aspect mystique à la célébration des voix de Acker.

poussent l'œuvre plus loin, suivant ainsi la démarche proposée par Acker (« to go beyond »). Ce faisant, ils maintiennent l'œuvre non seulement en mémoire mais en vie. Nayland Blake résume ce phénomène par une célébration de la vie dans son texte « Because I want to live forever in Wonder », au sujet de Acker : « Her strategy of fracturing and remaking culture presents writing as a way of moving through the world, one that never ceases. Stories don't conclude, they simply breed more stories » (103). Cette activité féconde et désintéressée se rapproche du pouvoir révolutionnaire de l'amour (notamment lorsque l'on considère le thème de la communauté) auquel Patti Smith fait référence dans les paroles « Rock'n'Roll Nigger ». Nous insistons que dans ce domaine, l'amour peut être un acte révolutionnaire, non dans une tentative d'inclure les marginaux dans la norme mais dans l'affirmation de l'exclusion de l'idée même de norme. L'amour, dans sa remise en question des limites devient ainsi un pouvoir subversif.

Nous allons, dans la partie suivante, nous pencher plus précisément non seulement sur la nature de ces histoires qui constituent le corpus de Acker et de Galás, mais également sur le dessein qui motive de tels choix thématiques. L'observation des méthodes expérimentales chez ces artistes nous a permis de dégager l'aspect viscéral de leur art. La violence et l'horreur mises en scène de façon radicale par le corps et la voix semblent justifier les réactions de rejet des auditeurs et spectateurs. Nous insistons ici sur la volonté des artistes de provoquer ces états de nausée systématique. Aussi désirons-nous montrer dans la deuxième partie de ce travail comment ce recours à un malaise intense et souvent insupportable dépasse la simple volonté provocatrice à laquelle le travail de Acker et Galás est fréquemment réduit pour devenir une technique artistique dissidente.

- Deuxième partie -

L'ABJECT OBJECTE : ART ET CONTRE-POUVOIR

Préambule : *Exquisite repulsion*

*Ecce Medusa : Regardons-la, donc !*³⁸⁹

La Méduse est un monstre. Ou du moins est-elle largement représentée comme tel dans la culture populaire contemporaine. Pourtant une observation plus précise révèle rapidement des caractéristiques plus complexes. En effet, ses traits physiques sont fort singuliers : visage de femme, défenses de sanglier, serpents pour chevelure (elle est de plus pourvue d'ailes dans les représentations les plus anciennes). En un corps se mêlent ainsi le féminin et l'animal et font d'elle, à l'image du Sphinx ou des Sirènes, une créature hybride. Monstres essentiellement indéfinissables, chacune de ces créatures, par son aspect merveilleux, fascine autant qu'elle repousse. La complexité de ce paradoxe n'échappe pas à Kathy Acker qui, jouant sur l'inversion (sonore et visuelle) des premières consonnes des mots en anglais, qualifie ces êtres de « monstres ou de merveilles³⁹⁰ » (« monsters or wonders », *Bodies of Work*, 162). La Méduse, le Sphinx comme les Sirènes sont, de surcroît, dotées d'un pouvoir de séduction fatal : elles tuent ceux qui osent se laisser attirer soit par leur voix soit par leur visage. La simultanée troublante du désir et de la répulsion qu'elles provoquent pousse leurs victimes à mettre leur vie en péril, bien qu'elles soient tout à fait conscientes du risque qu'elles encourent. En somme, nous dirons que la Méduse, au même titre que les autres créatures hybrides au pouvoir d'attraction mortifère, est en quelque sorte irrésistible de monstruosité.

Pourtant, la spécificité de la Méduse est indéniable pour plusieurs raisons. Tout d'abord, elle n'est pas toujours présentée comme un monstre. En effet, plusieurs mythes portant sur la plus célèbre des

³⁸⁹ Dans son article « *Ecce Medusa : regardons-la, donc !* », Andrea Oberhuber dresse un portrait aux masques multiples de la créature mythologique à travers mythes et représentations. Les divers articles du dossier de *MuseMedusa* permettent d'offrir des portraits de la Gorgone dans une multitude de reflets qui empruntent leurs éclats aussi bien à la théorie (littérature, psychanalyse) qu'à la pratique artistique.

³⁹⁰ Le choix de la conjonction de coordination « ou » mérite que nous nous y arrêtions. En effet, la qualification de « monstre », ou de « merveille » dépend-elle du point de vue de l'énonciateur ou des actions de ces créatures qui entraîneraient des possibilités d'alternance des deux termes ? Acker présente-t-elle au contraire ces termes, généralement considérés comme opposés comme équivalents, expliquant ainsi cette troublante cohabitation de la fascination et de la répulsion ?

trois Gorgones racontent que la Méduse était à l'origine très belle³⁹¹. Cette instabilité esthétique entre beauté et monstruosité inscrit le personnage dans une dynamique d'autant plus complexe liée au pouvoir du regard et au genre (à la fois puissance du féminin et objectivation du regard masculin). La Méduse, à la différence des créatures hybrides fantastiques précitées qui ne sont jamais décrites en termes de laideur ou de beauté, se situe donc au sein d'un mélange d'extrêmes opposés, selon les termes d'Andrea Oberhuber : « [...] entre laideur du masque et beauté du visage, entre force sublime et monstruosité aveuglante ». Notons que la Méduse présente un cas d'autant plus à part que son pouvoir monstrueux est concentré sur son visage, le *Gorgô*, et non sur la voix³⁹², comme pour le chant des Sirènes, ou celui du Sphinx (créature dont le genre varie entre masculin et féminin³⁹³ et qui se voit qualifiée tour à tour de « divine Chanteuse » ou de « Chanteuse néfaste » par Œdipe dans le pièce *Œdipe roi*, de Sophocle). Par conséquent, nous pouvons affirmer qu'elle est dangereuse avant tout par la fascination que sa simple exposition provoque. Plutôt que par la voix, elle désire enchanter la vue en stimulant la pulsion scopique chère à Freud, c'est-à-dire le désir de voir.

Mais la Gorgone présente encore une autre singularité : Persée, le héros qui parvient à la vaincre, non content de simplement éliminer le monstre et les dangers qu'il représente, s'approprie le

³⁹¹ Athéna l'aurait punie en la transformant en un monstre au visage terrifiant mais ces versions du mythe diffèrent quant à la raison de ce châtement. Certaines évoquent la vanité de la Méduse qui se vantait d'être plus belle qu'Athéna, alors que suivant d'autres, elle aurait été violée par Poséidon dans le temple de la déesse, entraînant la fureur de cette dernière. Dans son article « Méduse », paru dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Camille Dumoulié, s'appuyant notamment sur les textes d'Apollodorus et de Pindar, souligne la relation conflictuelle entre Athéna et la Méduse et observe que toutes deux possèdent divers traits et attributs communs : « [...] les serpents, le regard fascinant, l'allure terrifiante du monstre en temps de combat » (1020-1021). Les récits mythologiques présenteraient donc la Gorgone et la déesse comme rivales, rappelant la symétrie conflictuelle que René Girard met à la base de la crise sacrificielle avec pour exemple Œdipe et Tirésias, ainsi que les frères ennemis tels qu'Étéocle et Polynice, ou dans l'*Ancien Testament* Abel et Caïn (voir le chapitre « La crise sacrificielle » dans *La Violence et le sacré*). Cette rivalité justifierait ainsi la requête de la déesse auprès de Persée d'exécuter la Gorgone par décapitation et de lui rapporter la tête comme trophée. Rappelons de plus qu'afin de venir à bout de la Méduse, Persée doit certes ruser mais qu'Athéna l'assiste tout au long de son épreuve. En effet, le regard de la Méduse ayant, comme celui de ses sœurs, le pouvoir de pétrification, Persée doit exposer le *Gorgônéion* à sa propre vision par l'intermédiaire d'un bouclier poli qui sera fourni par Athéna, avec une exposition détaillée des opérations à suivre. Persée peut ainsi trancher la tête de la Méduse, sans lui-même la regarder. La victoire n'est alors plus le fruit du courage et de la ruse du héros mais d'une intervention divine. De plus, la Méduse n'apparaît plus seulement comme un monstre meurtrier, terrible de laideur, mais bel et bien comme une victime de la jalousie rivale d'Athéna, interprétation qui, nous le verrons, complexifie le personnage.

³⁹² La Méduse n'est pas pour autant muette puisqu'elle hurle. Elle est cependant dépourvue de langage et, en pétrifiant ses victimes, leur impose le silence. Notons de plus que le pouvoir vocal (ainsi que leur relation au langage) des Sirènes et du Sphinx sont aussi particuliers : les Sirènes chantent plutôt qu'elles ne parlent et le Sphinx, comme le rappelle Marion Coste, « louvoie elle aussi avec le logos, la parole rationnelle, puisqu'elle pose des énigmes qui semblent à tous [...] dénuées de sens ».

³⁹³ Si l'usage français a retenu le masculin pour le mot commun « sphinx », la désignation de nombreuses statues étrusques utilise la forme féminine.

pouvoir pétrifiant du *Gorgô* (qui devient *Gorgônéion*) en l'emportant avec lui³⁹⁴. Le *Gorgônéion*, représentation commune de la Méduse, devient à la fois arme et trophée et s'impose alors comme le symbole de l'ambiguïté et de la fraction. La division est d'abord physique puisqu'elle est causée par la décapitation de la créature, mais elle est également symbolique puisque le *Gorgônéion* est d'une part source de pouvoir infini pour celui qui l'expose (« [...] exposer le monstre devient une arme redoutable », précise Sylvie Anahory) mais qu'il assure d'autre part une mort immédiate à celui qui y est exposé. La Méduse devient ainsi à la fois la figuration de la mort, invisible et irregardable, un danger mortel effrayant³⁹⁵ mais elle est également celle qui protège, puisque porter le *Gorgônéion* est censé préserver du « mauvais œil³⁹⁶ ». En somme, nous pouvons dire que le *Gorgô* ajouté au *Gorgônéion* sont à la fois un visage et un miroir mais également un masque. Ils sont alternativement identité du monstre, arme du regard mortifère, reflet du spectateur médusé et finalement ce qui cache, ce qui dissimule. Que trouvons-nous derrière ce masque ? La beauté de la Méduse d'une part et d'autre part, comme Tobin Siebers le souligne, la réelle violence du héros. En effet, alors qu'il brandit, triomphant, le *Gorgônéion* devant ses ennemis, le masque, paradoxalement, donne à voir le vrai visage de Persée : « Seeking out his enemies, he [Perseus] focuses a terrible glance upon them. His anger and hatred are concealed as he seems to mask himself with Medusa's fatal countenance » (196). Nous pouvons donc affirmer que la Méduse apparaît d'emblée comme une figure ambiguë aux multiples fragments et aux reflets changeants. Elle se multiplie dans un jeu de

³⁹⁴ Persée doit ramener la tête de la Méduse pour prouver qu'il est vainqueur au roi Polydecte. Ce dernier l'avait chargé de cette mission afin de le tenir éloigné pendant qu'il tentait de forcer Danaé, la mère de Persée, à l'épouser. D'après l'analyse que Marion Coste offre du texte de Pascal Quignard, « [...] il tue Méduse pour sauver Danaé, pour sauver sa mère, l'autre Méduse ». La Méduse et la mère (et donc les femmes) sont ainsi liées comme figures de l'altérité.

³⁹⁵ Le dinos attique à figures noires datant de 600-590 avant J.-C. représente parfaitement cette peur panique du héros (l'œuvre a été réalisée par le peintre de la Gorgone et est conservée au musée du Louvre, Paris. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Martine Denoyelle, 58, n°24). Il montre la fuite de Persée après qu'il a décapité la Méduse. Le héros est représenté de profil, concentré sur sa course. Stheno et Euryale, les deux sœurs aînées de la Méduse (elles sont également couronnées et présentent le même visage terrifiant que la Méduse mais elles sont immortelles), vengeresses, sont à ses trousses. Leurs corps sont représentés de profil mais leurs visages monstrueux, ainsi que le *Gorgô*, est vu de face, justifiant l'effroi du héros au spectateur.

³⁹⁶ Durant l'Antiquité, en Grèce, des représentations du *Gorgônéion* étaient souvent gravées au-dessus des portes ou dans les murailles. Il figurait également sur certaines pièces de monnaie, sur les boucliers, les armures ou les pierres tombales afin soit d'éloigner la malchance et les mauvais esprits soit de terrifier les ennemis.

miroir, trouble et double³⁹⁷ les sens, apparaissant, selon les termes de Acker, tantôt comme monstre tantôt comme merveille. La Méduse demeure donc essentiellement énigmatique.

Figure archaïque, dangereuse et puissante jusqu'au-delà de sa propre mort, la Méduse dérange. Nous suggérons donc que plus que l'incarnation de l'inquiétante étrangeté, l'irréductible altérité de la féminité dans le patriarcat, la Méduse en devient l'allégorie. L'article « Femme, perspective anthropologique » dans l'*Encyclopedia Universalis* évoque d'ailleurs cette commune conception d'une altérité radicale du féminin de façon explicite : « [...] l'anormalité est d'abord du côté de la féminité » (348). Cette affirmation est particulièrement observable dans les théories de base de la psychanalyse. Ainsi, lorsque Sigmund Freud s'approprie la tête tranchée de la Méduse, la *Medusenhaupt*, pour en faire le symbole de l'organe génital féminin dans l'articulation de sa théorie sur l'angoisse de castration, il assure également un glissement de l'altérité vers l'inquiétude : « [...] l'effroi chez l'enfant qui découvre le sexe maternel, la *Medusenhaupt* devient synonyme d'une béance ab-jectée » (Andrea Oberhuber). De la figure du pouvoir féminin du *Gorgō*, nous assistons à une évolution vers un *Gorgônéion* objectivé et « ab-jecté³⁹⁸ », alors que comme le note plus loin Andrea Oberhuber, « [...] la violence infligée à la Gorgone est passée sous silence dans l'interprétation psychanalytique du mythe ». Cette remarque d'Andrea Oberhuber nous rappelle que la Méduse apparaît sous des représentations multiples dans l'iconographie et la pensée grecque

³⁹⁷ Nous citerons ici Jean-Pierre Vernant pour compléter ce que nous avons dit sur l'identité et le reflet dans la partie « Apprendre à (dé)faire », du 2.4. Dans son chapitre « In the Mirror of Medusa », paru dans *Mortals and Immortals: Collected Essays*, il traite des troublante polarité contenues dans la réflexion du *Gorgō* : « As a prodigy, the *eikōn*, the image-reflection of Medusa, is also called the *eidōlon* or the double [...] By establishing a bridge between our world and the one beyond and by making visible the invisible, the *Gorgō* combines the features of a disturbing and maleficent supernatural presence and a deceptive counterfeit, an illusionist artifice whose aim is to captivate the eyes. Depending on the case, *Gorgō*'s image can lean toward either the horrible or the grotesque. It may appear terrifying or ridiculous, repulsive or attractive » (149).

³⁹⁸ Ce tiret introduit par Andrea Oberhuber et qui divise le mot en deux matérialise graphiquement la distance et la séparation. L'éloignement déjà exprimé par le préfixe *ab-* est ainsi doublé visuellement. Le sexe de la mère est alors coupé du corps, comme la tête de la Méduse se voit sectionnée. Pourtant, notons que le tiret est également appelé « trait d'union », associant de nouveau l'attraction à la répulsion.

antique : monstre hideux et mortel mais également victime³⁹⁹, ou encore personnage comique⁴⁰⁰.
Devant une telle multiplicité de visages de la Méduse dans la Grèce antique (700-325 av. J.-C.), nous pouvons nous interroger sur une réduction à son aspect effrayant d'étrangeté dans la représentation contemporaine.

Afin de révéler l'idéologie de domination portée par une approche ainsi limitée, ORLAN s'empare à son tour du pouvoir du *Gorgô* et crée une performance intitulée *Étude documentaire : La tête de Méduse*⁴⁰¹. Lors de cette performance, l'artiste applique à la lettre l'ordre de Andrea Oberhuger, mis en exergue : « *Ecce Medusa : Regardons-la, donc !* ». En effet, ORLAN met en scène son propre corps, s'exposant, les jambes écartées, une grosse loupe devant son sexe⁴⁰² au moment de ses règles alors que deux moniteurs vidéos montrent la tête des spectateurs / voyeurs. Le premier enregistre l'expression des spectateurs juste avant qu'ils ne voient l'écran et l'autre pendant qu'ils regardent. À la sortie, les spectateurs se voient remettre le texte de Freud sur la tête de la Méduse : « À la vue de la vulve le diable même s'enfuit » (*Résultats, idées, problèmes*, tome II, 49-50). Cette œuvre, si elle est drôle et satirique, n'en reste pas moins essentiellement politique. Comme l'explique ORLAN dans « Surtout pas sage comme une image... », son article paru dans « L'Art à contre-

³⁹⁹ À partir du V^e siècle avant J.-C., la Méduse est souvent représentée sous des traits qui ne sont pas monstrueux. La représentation de la Méduse sur l'amphore de l'attique à figure rouge, peinte par Polygnote entre 450 et 440 avant J.-C. et conservée au Metropolitan Museum of Art de New York en témoigne. En effet, sur ce vase, la seule marque du merveilleux sur la Méduse sont ses ailes. Vernant note, de plus, que dans les versions plus tardives du mythe (IV^e siècle) par Apollodore comme dans celles de Pindare, le drame mis en scène est justement causé par l'excessive beauté de la Méduse : soit parce qu'Athéna décide de la punir par simple jalousie, soit parce que Persée, ébloui par sa beauté lui tranche la tête pour s'assurer de n'en être jamais séparé (Vernant, 1991, 149). Cette représentation crée du pathos : elle attire la sympathie de l'audience qui peut s'identifier à elle. Plutôt que l'héroïsme ou le désir de Persée, c'est alors le meurtre de la Méduse pendant son sommeil et le deuil de ses sœurs qui deviennent les thèmes centraux. Comme l'évoquait Tobin Siebers, Persée est alors démasqué comme un meurtrier. Notons cependant que, plus qu'une évolution exclusive d'une interprétation sur une autre, une étude plus approfondie des représentations antiques de la Méduse montrerait une cohabitation des différentes versions et représentations, assurant la complexité du personnage.

⁴⁰⁰ Voir par exemple, les représentations de la Méduse sur le canthare à figure rouge datant de la période 420-400 avant J.-C. et conservé à l'Institut d'archéologie classique de Strasbourg, ainsi que l'hydrie de l'attique à figure rouge, réalisée dans la seconde moitié du 5^e siècle avant J.-C. et conservée au British Museum de Londres. Ces deux représentations de la Méduse présentent des approches humoristiques du personnage. Le premier vase montre Persée sur une face fuyant la Méduse, une jeune fille ailée, représentée sur l'autre face. Le vaillant héros se trouve ainsi condamné à tourner autour du pot non plus pour échapper à un monstre mais pour éviter qu'une jeune fille, ailes déployées et mains tendues vers lui, ne l'atteigne. Le deuxième vase représente la décapitation de la Méduse mais transforme la scène en une sorte de ballet : Persée s'enfuit, le pied léger, un Gorgô aux traits apaisés repose sur son *kibisis* alors qu'Athéna, brandissant sa lance d'une main, assure la fuite de son protégé en relevant un pan de sa robe.

⁴⁰¹ La performance a eu lieu en 1970 au musée Ludwig Forum für internationale kunst à Aix-la-Chapelle. Il s'agit de l'une des toutes premières performances de l'artiste.

⁴⁰² Cette performance n'est pas sans rappeler *L'Origine du monde*, le nu féminin réalisé par Courbet en 1866. Le tableau ayant passé plus d'un siècle dans les collections privées, il est difficile de savoir si ses premiers spectateurs ont été aussi « médusés » que devant la performance de ORLAN, mais son pouvoir de fascination pose de façon directe la question du regard.

corps » le numéro de *Quasimodo* n°5 : « [...] je suis donc une femme qui montre son sang et ses ouvertures. Je désigne l'irregardable en somme » (95). Par cette performance, ORLAN libère la Méduse du joug du tabou et affirme un pouvoir féminin radical et expressif.

La même volonté de résistance à cette stratégie patriarcale de dépossession du pouvoir de la Méduse est clairement exposée par Andrea Juno dans son introduction à *Angry Women*. Comme nous l'avons évoqué à la fin de la section traitant de la réception (2.4), la lecture qu'elle offre du *Gorgô* s'appuie sur la représentation de la Méduse qui n'est pas décapitée. La créature est alors vivante, sujet, répondant aux portraits de Acker et Galás⁴⁰³. En présentant ce *Gorgô* grave et déterminé dans sa colère⁴⁰⁴ sur la couverture de son recueil d'interviews, Juno reflète non seulement les propos des artistes contenus dans l'ouvrage, mais pousse également le lecteur à regarder en face l'évidence idéologique :

For the cover of this book, and as a minor antidote to the loss of rich and meaningful feminine mythology in our lives, we resurrected the image of the Medusa, updated with contemporary power icons. Reflective of the systematic destruction of matriarchal history by the patriarchy, the Medusa expresses anger (5).

Si la colère de la Méduse apparaît comme étant une source de pouvoir, offrant autant des possibilités de résistance que d'éventuelles menaces, les questions liées au féminin restent cependant entières. Nous reprendrons ici les propos de Andrea Oberhuber qui nous semblent poser une question incontournable : « Comment aborder un féminin perçu comme monstrueux, repoussant, à la fois diabolique et sublime ? ». Une autre interrogation centrale sur le sujet, dérivant de la première et qui est, d'après nous, absolument cruciale à Diamanda Galás et Kathy Acker, serait : comment être ce féminin ? Dans leurs performances, Acker et Galás ne cessent d'expérimenter des stratégies et d'explorer des possibilités. Elles apportent ainsi des éléments de

⁴⁰³ Nous pouvons nous demander, lorsque Acker et Galás sont La Méduse avec leurs têtes sur ses épaules pour ainsi dire, quels rôles, quelles représentations elles incarnent : se font-elles monstres ? Créatures dangereuses ? Victimes ? S'agit-il de représentations plurielles et simultanées ?

⁴⁰⁴ Loin de l'image péjorative et stéréotypée de l'hystérique ou de l'enragée (voir *Dulle Griet* -appelée Marie l'Enragée en français- le personnage du folklore néerlandais représenté par Brueghel l'Ancien), la colère est ici envisagée de façon positive. En effet, comme le souligne Andrea Juno, l'expression de la Méduse sur la couverture de *Angry Women* représente une source de pouvoir, une énergie pour reprendre le terme de Public Image Ltd (sur le chant « Rise », John Lydon répète « Anger is an energy »). Insistant sur l'importance de l'expérience cognitive, Peter Lyman donne à la colère une place privilégiée dans l'engagement de l'individu. Pour lui, elle est « the essential political emotion » (61). Neil Nehring analyse, quant à lui, la colère dans le mouvement punk, et particulièrement chez les Riot Grrrls au début des années quatre-vingt-dix et conclut également que l'expression de la colère revêt un aspect radicalement politique : « a form of refusal and resistance » (109).

réponses, des techniques de dévoilement et de subversion des cadres imposés par les représentations (qu'elles soient langagières, imposées à la voix, ou visuelles, imposées au corps, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre) et ouvrent d'autres espaces d'action. Nous avons eu l'occasion d'en observer un certain nombre dans la première partie de ce travail à travers les expérimentations des artistes sur le corps et la voix. Nous allons à présent nous pencher plus particulièrement sur leur choix non seulement d'aborder le monstrueux dans leur art mais également de positionner l'ensemble de leurs travaux dans l'abject. Nous avons choisi de reprendre le personnage de la Méduse en introduction de cette deuxième partie car, plus qu'une simple illustration, elle nous semble être la parfaite incarnation de cette notion d'abject. Andréa Oberhuber le suggère déjà lorsqu'elle la décrit : « Figure extrême, Méduse s'impose par son intensité, son ambivalence, sa démesure ». Nous confirmerons cette dimension de complexité et d'ambiguïté en rappelant que la Méduse manifeste alternativement la rupture et le débordement. En effet, la Méduse est à la fois fracture, évoquée littéralement dans la décapitation et symboliquement dans la faille qui sépare l'humain de la vie et de la mort, mais son visage est parallèlement le lieu du brouillage car il mobilise systématiquement toutes les catégories : bestialité/humanité, vie/mort, laideur/beauté, *eros/thanatos*. En somme, la Méduse est monstrueuse tout d'abord parce qu'elle est radicalement « Autre » et indéfiniment « Entre » : elle est l'incarnation même de l'abject.

L'abject

Aux objets répugnants nous trouvons des appâts.

Charles Baudelaire

Là où ça sent la merde ça sent l'être.

Antonin Artaud

Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, son essai de référence sur l'abject, offre une analyse psychanalytique du phénomène qui permet de dépasser la simple dimension de bassesse, de dégoût ou de mépris contenus dans la définition courante du concept. Car si le terme vient du latin *abjectus* signifiant « rejeté », la notion seule de répulsion devant une chose ignoble ne contient pas l'abject dans son intégralité. En effet, Kristeva insiste sur l'ambiguïté du terme et note que le désir cohabite avec le rejet pour faire de l'abject : « un pôle d'appel et de répulsion » (Kristeva, 1980, 9). Prenons, pour illustrer cette repoussante fascination déjà ébauchée dans le portrait de la Méduse, un extrait

de texte de Charles Baudelaire⁴⁰⁵, auteur qui a beaucoup influencé Kathy Acker et Diamanda Galás et dont les travaux feront des apparitions ponctuelles dans cette deuxième partie. Debout devant la charogne (« Une Charogne », *Les Fleurs du mal*), le narrateur dépeint minutieusement l'ignoble spectacle de la décomposition. Pourtant, ni l'intensité de l'odeur (« La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir »), ni la vue de la transformation de la matière (« sur ce ventre putride / D'où sortaient de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide ») ni le son parasite (« Les mouches bourdonnaient ») ne le poussent à fuir la scène répugnante qu'il s'applique à décrire dans le détail de tous ses sens. Au contraire, il trouve de succulents appâts à cette « carcasse sublime », qui est « cuite à point » et de laquelle se dégage « une étrange musique ». Le cadavre est ainsi étrangement maintenu dans un espace dans lequel le clivage entre vie et mort s'abolit, la vie débordant dans la mort comme nous avons pu l'évoquer dans le visage médusé qui fait lui-même surgir la mort dans la vie. Julia Kristeva résume simplement ce brouillage de limites, cette indifférenciation troublante : « la mort infestant la vie. Abject » (1980, 12). Notons enfin, pour poursuivre le parallèle amorcé entre le narrateur de Baudelaire et le pouvoir du *Gorgô*, que ce spectacle, savouré de tous ses sens par le poète et duquel il ne semble pas prêt à se détacher, le met face à sa propre mort, précisément comme un *Gorgô* qui lui donne à voir un avenir certain : cette charogne qui le rappelle à sa réalité corporelle est à la fois lui et radicalement différent. Julia Kristeva offre une analyse de l'abjection tout à fait appropriée pour le poème de Baudelaire : « il [le cadavre] est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d'un objet. Étrangeté imaginaire et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir » (12). Le spectateur est ainsi fasciné par l'impossibilité de distinguer le sujet de l'objet, l'identité de l'altérité.

L'abject joue sur l'entre et l'indéfini : en plongeant le sujet dans un espace liminal, il le met en péril. En effet, en faisant entrave à la dissociation claire entre sujet et objet, l'abject déséquilibre l'équation. Il entraîne par conséquent simultanément la performance de la constante remise en

⁴⁰⁵ Dans l'interview pour NeTWork 21 (une chaîne de télévision pirate londonienne ayant émis pendant quelques mois en 1986) Galás parle de l'œuvre de Baudelaire. Elle explique comment le poète, par compassion, mélange bien et mal, pour dépasser ces limites et catégories binaires : « [...] he understands compassion. Compassion is something I think that takes a lot of courage and he expresses that honestly. He doesn't hide it and keep it for himself and then express what he considers to be the acceptable, other kinds of binary emotions or whatever. He melts these things, this concept of good and evil and dark and light, angels and devils, and Satan and heaven and hell, he melts everything in this kind of compassion, this kind of feeling from his guts, which makes all things sensible ». Nous retiendrons cette idée de mélange et d'immédiateté, ainsi que la référence viscérale, concepts centraux à l'utilisation de l'abject par Acker et Galás.

question du sujet, et son anéantissement. Julia Kristeva, dans *Pouvoirs de l'horreur*, explique comment la disparition des limites de l'objet brouille l'affirmation du sujet : « [...] si l'objet, en s'opposant, m'équilibre dans la trame fragile d'un désir de sens [...] au contraire, l'abject, objet chu, est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre » (9). Le sujet est ainsi mis à mal, menacé de perdre son sens, la différence qui le définit. Il devient poreux, semble s'effriter. L'abject est tout ce que le sujet cherche à expulser mais ne peut jamais y parvenir puisque le corps ne cesse d'absorber et d'expulser : larmes, excréments, urine, vomi, mucus. Un corps fluide et suintant qui rend perméables et confuses les limites entre interne et externe, propre et impropre : « [ce] qui rend abject [c'est] ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte » (Kristeva, 12). Nous soulignons ainsi que le monstre et le mutant, au même titre que le marginal, dans leur « anormalité » (monstrueuse ou merveilleuse) sont ainsi des entités abjectes qui corrompent les limites des catégories, plongent le sujet dans une zone d'instabilité. Devant les œuvres de Galás et de Acker, nous l'avons vu en 2.4, l'auditoire est lui-même dérangé dans sa stabilité qui devient rapidement illusoire. Comme le narrateur de Baudelaire devant la charogne, il est entraîné dans cet entre-deux, fasciné par cet autre qu'il rejette mais reconnaît : cette étrangeté familière.

Nous suggérons par conséquent que les travaux de Galás et Acker peuvent être considérés comme essentiellement abjects pour différentes raisons. Tout d'abord, comme nous avons eu l'occasion de l'observer tout au long de la première partie, leurs œuvres sont jonchées d'horreurs : les corps malades, souffrants, violentés dans les textes, les voix indéfinissables et hors-la-loi présentent des sujets fragmentés, des exilés, des « égarés » (Kristeva, 16). Pourtant l'utilisation de l'abject par les artistes ne se limite pas aux contenus de leurs travaux. En effet, leur approche, résolument ancrée dans l'expérimentation et la performance, assure l'instabilité du sujet qui reste en mouvement, en mutation tout en assurant la porosité des catégories et des cadres de représentation. La description par Galás de l'utilisation de sa voix, qu'elle nomme « the intravenous electro-acoustic voice work » (citée par Stephen Holden), participe à cette instabilité du sujet, comme à une transgression des catégories et limites. La voix devient hybride, à la fois artificielle et animale, comme l'explique Ruth Schnabl : « The combination of this electronically altered voice and Galás' screams and wails give rise to an articulation that abandons expressiveness in order to break through the limits of the personality into something that is both beast and machine » (16). L'écriture

de Acker joue, quant à elle, à troubler les catégories de ses emprunts (dans la littérature comme dans la culture populaire au sens large) comme dans son brouillage constant entre fiction et réalité. Enfin, les stratégies de transgression, de détournement et de subversion mises en place aussi bien par Galás que par Acker corrompent les règles, abusent des lois : « [...] l'abject est pervers car il n'abandonne ni n'assume un interdit, une règle ou une loi ; mais les détourne, fourvoie, corrompt ; s'en sert, en use pour mieux les dénier » (Kristeva, 23). Nous allons procéder à une observation plus détaillée des formes d'abjection chez Acker et Galás dans le point suivant. Ces remarques nous permettront de mieux matérialiser les liens entre leurs travaux et de montrer la dimension profondément politique qui motive ce choix de l'abject. Finalement, nous reviendrons sur les références des lecteurs et spectateurs à l'aspect viscéral de leur art qui finit de le plonger dans la souillure, et la pollution, c'est-à-dire dans « l'impropreté ».

Les sujets de l'abject chez Diamanda Galás et Kathy Acker

*Querelle sentit trembler, vaciller sur le point de s'abolir dans un vomissement,
ce qui était proprement lui-même.*

Jean Genet

Toute l'écriture est de la cochonnerie

Antonin Artaud

Une odeur nauséabonde règne dans les œuvres des deux artistes, complétant l'expérience sensorielle⁴⁰⁶ des auditeurs et lecteurs. Le monde de *Sang et stupre* (ou de « sang et de tripes », suivant une traduction plus littéralement viscérale du titre de Acker) de Janey pue : « parents stink » (7), « The East End stinks. Garbage covers every inch of the streets. The few inches garbage doesn't cover reek of dog and rat piss » (56), « the world-thoughts stink » (114), « everything stinks » (134), « Janey stinks » (135), « all culture stink » (137). La voix de Kathy Acker se fait entendre à travers les mots de Janey. Ainsi, ses propos ne se trouvent plus limités à une simple rébellion adolescente, mais ils permettent aux odeurs de New York de transpirer dans la fiction. Diamanda Galás se qualifie, quant à elle de « merde de Dieu » dans « Sono l'Antichristo » (« Sono

⁴⁰⁶ Les sens occupent une place cruciale dans les travaux de Acker et de Galás. L'ouïe et la vue sont les plus évidemment stimulés compte tenu des supports que chacune utilise mais nous avons eu l'occasion d'insister sur l'interconnection des divers sens, notamment à travers la relation du son et du toucher. Cette omniprésence et cette dynamique des sens est de surcroît soulignée par leur hyper-stimulation qui ancre les œuvres de Galás et de Acker dans les corps (celui des personnages, celui des artistes, celui du public) et assure une expérience physique extrême constante.

le feci dal Signore ») et cette même matière fécale divine sera le titre de son recueil de textes *The Shit of God*. Les retours constants à l'aspect viscéral de la voix de Galás et de l'écriture de Acker dans les chroniques et articles traitant de leurs travaux réaffirment l'odeur d'excrément qui s'en dégage. Ils insistent sur le fait que ces œuvres les touchent profondément, cependant, alors qu'ils auraient pu localiser cet effet dans le cœur, l'estomac ou le cerveau, autres organes dans lesquels les réponses physiques à de fortes émotions peuvent avoir lieu, c'est leurs tripes qu'ils choisissent de citer ; dans leurs entrailles, c'est-à-dire au plus profond de leur être, mais également dans leurs déjections : dans leur abjection. Ainsi, les œuvres de Acker et Galás sentent très fort l'être, pour reprendre la citation de Artaud extraite du *Jugement de Dieu* et mise en exergue plus haut : « Là où ça sent la merde ça sent l'être » (*Œuvres*, 1644). Cet être s'exprime aussi dans une autre déjection odorante : ce haut-le-cœur de Querelle de Jean Genet illustrant l'abjection de soi dont parlait Julia Kristeva : « lorsqu'il trouve que l'impossible, c'est son être même, découvrant qu'il n'est autre qu'abject » (1980, 12). Querelle de Brest, malade de sa propre abjection trouve son écho dans le chant de Galás, lorsqu'il celui-ci devient éruclation, vocalisant l'affolement des personnages qui ne peuvent plus supporter l'intolérable : Galás semble alors littéralement vomir⁴⁰⁷ les voix.

Le rejet, le déchet ne sont cependant pas les seules odeurs fortes qui se propagent dans les œuvres des artistes. Bien qu'elles ne soient pas décrites en détail, les émanations de mort et de maladie parfument également les textes de leurs relents de putréfaction, leurs exhalaisons de chairs en décomposition. La salle des urgences de *In Memoriam* est remplie de malades en train de mourir, couverts de sang ou vomissant. Les répétitions sont tellement insistantes qu'elles finissent par donner la nausée : « Another man who had an ulcer or said he had an ulcer between vomits was vomiting. I still can't look at vomit because it makes me want to vomit » (130). Les effluves des chairs infectées et cancéreuses de Janey, la décomposition prématurée de son corps annoncée dans sa chevelure d'asticots, « her maggot hair » (*Blood and Guts*, 139), se mêlent aux fragrances du corps fiévreux de Don Quixote après son avortement. Chez Galás, les charniers abandonnés sur les lieux des génocides (*Defixiones*), l'air vicié de la cellule ou de la chambre d'isolement (*Schrei X/27*, *Vena Cava*), l'odeur des corps malades que les hôpitaux s'acharnent à couvrir (« STINKER » est pris entre excréments et vomi du dément dans « Do I see a Light? » sur *Vena Cava*). Partout dans

⁴⁰⁷ Notons ici que « vomitare la voce » est une technique du chant lyrique.

son œuvre se répand la puanteur des corps qui sont délaissés : « Unclean, lying there in vomit, filth and perspiration » (« Malediction », *Plague Mass*).

D'autres stimulations sensorielles se manifestent dans les œuvres. Ainsi, nous trouverons de nombreuses représentations visuelles de l'abject, dont la vue est insupportable. Pour ce qui est de Galás, le livret de *Defixiones* ou en page centrale de celui de *Vena Cava* sont particulièrement répugnants. Le premier montre des photos d'archives absolument immondes : le corps d'une femme arménienne, forcée à la famine, d'une maigreur extrême ; un enfant squelettique gisant sur le pas d'une porte, les têtes tranchées d'Assyriens, de Grecs et d'Arméniens pourrissant, entassées pêle-mêle ou alignées contre un mur avec pour tout corps le long morceau de bois sur lequel elles sont empalées. Le deuxième révèle des entrailles, chairs et tissus déchirés qui semblent être fouillés par des instruments chirurgicaux. Le dessin sur la pochette du disque *Pussy, King*, s'il est moins tragique que les photos apparaissant dans les œuvres de Galás, n'en est pas moins répugnant. On assiste à une scène de massacre dans un bar : les organes sont transpercés par des couteaux, une tête est fendue d'un grand coup de hache alors qu'une des pirates reçoit une balle tirée à bout portant dans le dos, les yeux exorbités explosent, le sang gicle abondamment. Des créatures monstrueuses, rappelant vaguement des fantômes de pirates finissent de remplir ce qu'il reste d'espace. Les corps se mélangent, les chairs éclatent, s'interpénètrent pour ne plus former qu'un magma immonde et innommable.

Sur scène, Diamanda Galás se rend elle-même abjecte lorsqu'elle se couvre de sang pour sa « messe de la Peste » et devient ainsi la chair hachée du boucher (« Sono la carne macellata / I'm the butcher's meat »), couverte du sang des malades, de celui du crucifié, de l'Antéchrist (« Sono L'Antichristo »), elle devient abomination. Monstrueuse, elle se transforme en araignée (« Sono il Ragno Nero / I am the Black Spider ») ou en insecte (*Insekta*) et met en scène l'altérité extrême du monstre comme l'hybridité tout aussi effroyable de la femme araignée. Le corps monstrueux est un corps de désordre et une menace de subversion de la forme et des catégories. Acker, elle, joue à brouiller ces catégories en s'attaquant aux genres. Sa « monstruosité » est mise en scène par l'adoption d'un style androgyne qui résonne dans ses œuvres : ses personnages restent eux-mêmes souvent indéfinis, instables dans leur genre comme dans leur identité. Ce sont des anti-personnages sans visage, des agents perturbateurs qui dégoûtent et dérangent le lecteur. À l'image des

personnages, le livre lui-même est mis à mal, fragmenté, brouillé, rendant l'acte de lecture lui-même une activité abjecte, fascinante d'écœurement.

Dans ses voix, Galás incarne l'aliénation du malade, du prisonnier, de l'exilé, de celles et ceux qui sont considérés comme trop radicalement Autre, absolument abjects. Catherine Mavrikakis identifie cette abjection dans l'altérité du genre, dans les traces d'un ordre archaïque : « En Galás, s'incarnent des images d'un féminin inassimilable, indomptable, fait de douleurs, de haine et plein d'un chaos originel, violent. En elle, une tribu, tous les membres de la famille crient... Mais certes pas à l'unisson » (2014, 23). Les voix se font entendre dans la brutalité de bruits expressifs, provenant de l'expérience intime de l'horreur par les sujets. Caractérisés principalement par leur indétermination, ces sujets partagent tous leur enfermement dans la souffrance. Ils se situent au bord de l'éclatement. Corps monstrueux et voix hors-la-loi semblent enfouis pêle-mêle. Ils résonnent cependant de cette fosse commune en une multitude d'échos, en un chœur cacophonique dans la voix de l'artiste. Les voix dans les romans de Acker ne se montrent ni plus mélodiques ni plus harmonieuses et reflètent le traitement abject des personnages : inceste, viols, prostitution forcée, séquestration, abandons répétés. Les voix se troublent et rendent confuse l'identité du narrateur. La violence verbale des insultes (« shitface me » [*Blood and Guts*, 106, mais non numérotée], « fuck you shit piss » [*Blood and Guts*, 108, mais non numérotée]), s'ajoute à la violence faite au langage, par l'utilisation de ce que Kathy Hughes nomme « unpoetic and ugly language » (5). L'écrivaine rend le langage laid⁴⁰⁸ et répugnant, non seulement dans les épisodes décrits mais également par une confusion sémantique. Acker met en scène ce langage réduit à des ruines de lettres, humiliant en quelque sorte les mots dans ce qu'elle nomme une « dégradation du langage ». Cette dégradation éthique et sémantique est particulièrement explicitée dans *Empire of the Senseless*. Thivai relate sa relation incestueuse avec son père et va jusqu'à le citer durant l'acte (« This is what daddy said to me while he was fucking me », 17). Les mots forment des phrases trop fragmentées pour produire du sens, certains d'entre eux sont limités à des lettres : « m... similar a. estilo t...: se c... la c... con l » (*Empire*, 17). Le passage soudain à l'espagnol pose une entrave linguistique supplémentaire à l'accès au sens. Le langage, comme la voix sont dégradés et

⁴⁰⁸ Cette pratique se rapproche du « Bad Painting » cher à Jean-Michel Basquiat (1960-1988), à David Salle, à Julian Schnabel (1951) ou encore à Keith Haring (1958-1990). Il s'agit d'un style artistique américain qui emprunte volontiers aux arts de la rue (pochoirs, affiches, graffitis) et apparaît comme volontairement sale et négligé. Les artistes favorisaient ainsi l'immédiateté et la clarté en réaction contre l'esthétique conventionnelle.

deviennent abjects pour le lecteur et l'auditeur. Les artistes offrent ainsi une expression abjecte des actes, eux-même abjects.

Cette dissonance, chez Acker comme chez Galás, perturbe et dérange car elle rend confuse la limite entre voix et corps : « By erasing semantic and syntactical codes, these sounds deeply engage the entire body in the process of making sound », explique Airek Beauchamp dans son article « Queer Timbres, Queered Elegy: Diamanda Galás's *The Plague Mass* and the First Wave of the Aids Crisis ». Le sujet se situe ainsi dans un espace liminal. Dépourvu des catégories définies, il devient lui-même abject. Ce phénomène d'abjection du sujet par la voix est décrite par Acker dans son analyse du texte d'Irigaray parallèlement à celui de Lewis Carroll : « Alice, once subject, becomes completely object or abject, for "hundreds of voices" describe her to herself » (*Bodies of Work*, 165). Acker emprunte les concepts à la psychanalyse. Le sujet Alice se fond alors dans l'objet, c'est-à-dire qu'il se perd dans les images qui lui sont renvoyées. Sujet et objet deviennent indifférenciables, ce qui cause leur abjection telle que la définit Julia Kristeva. L'abolition de ces frontières se matérialise dans une violence absolue dans les performances de Galás par le cri, violent, discordant et immédiat. Le « cri » de Diamanda Galás, dans ses œuvres expérimentales, fonctionne ainsi lui-même comme une abjection sonore. En effet, comme l'indique Shelina Brown, dans son analyse des performances criées chez Yoko Ono, le « cri du cœur » de l'artiste permet de déranger ou plus radicalement de remettre en question les limites communément imposées à la voix et au corps : « [...] the scream functions as an act of sonic abjection, and brings to the fore a marginalized body negotiating, and defying, its own liminal borders within the wider socio-political formation » (107). L'aspect politique de la performance déborde ainsi la simple thématique de l'œuvre pour l'inscrire dans une dimension plus vaste de transgression des limites imposées au corps. L'emploi des lamentations par Galás matérialise ce point. La séparation imposée par la mort est transgressée par la présence extrême du corps des pleureuses, par leur expression de la douleur du deuil et de l'appel à la vengeance. Corps et voix s'expriment alors hors des limites qui leur sont habituellement imposées, brouillant les limites entre la vie et la mort. Aux performances des pleureuses, Galás associe les voix considérées comme abjectes (c'est-à-dire radicalement Autre et, simultanément, si proches et familières) de celles et ceux perdus dans les limbes de l'exclusion : les parias. Des techniques identiques de débordement pour dévoiler puis transgresser les limites imposées aux sujets sont observables dans les travaux de Acker. En effet, si nous revenons à

l'exemple d'Alice dont il était question précédemment, les trois textes mis en conversation (celui de Lewis Carroll, celui de Luce Irigaray et celui de Acker) nous permettent de lire l'exclusion que subit l'héroïne de Lewis Carroll : « As mirror mirrors mirror, she learns her proper place in the world » (*Bodies of Work*, 165). La place qui lui est accordée, dans ce langage qui ne la reflète pas, est rapidement évidente : nulle part. Selon Acker, dans ce contexte, où elle ne peut être qu'altérité et silence, Alice ne peut être ni ne peut avoir : « Women are excluded both as the improper and as the propertyless » (*Bodies of Work*, 161). Alice/Acker résume ainsi la position des femmes dans les sociétés patriarcales : abjecte.

Donc les choix de l'abject par Galás et Acker sont avant tout motivés par une volonté politique de dévoilement. Acker dépeint une violence abjecte, des relations abjectes dans une société abjecte qui la dégoûte. Le terme « disgust » est récurrent dans ses textes, décrivant sa relation au monde : « disgusting world » (*Empire of the Senseless*, 8). Cette notion de dégoût se lit jusque dans le nom de l'un des personnages principaux de *Empire of the Senseless*, « Abhor », qui vient du latin *abhorre* et donnera en français abhorrer signifiant, rappelons le, suivant le dictionnaire *Larousse*, « éprouver de l'aversion, détester, exécrer ». Galás fait, quant à elle, la performance de l'expérience du rejet, devient le sujet de dégoût. Les artistes mettent ainsi en scène l'abjection de tous les sens. Elles ouvrent un espace de l'entre, dans lequel elles offrent une performance de l'horreur, une expérience de l'horreur, directe et sincère, sans rien dissimuler : elles montrent à la fois la souffrance et l'abject sociétal. Cette mise en scène ne se limite pas à ces révélations puisqu'elle est doublée d'une remise en question radicale de la violence de ces pratiques et d'une résistance farouche à ces procédés. Nous allons observer, tout au long de cette deuxième partie, certaines des mises en scène de « l'autre » et de « l'entre » par Diamanda Galás et Kathy Acker. En d'autres termes, nous allons voir comment les notions d'abject et « d'intermédialité » constituent deux stratégies de contre-pouvoir centrales aux travaux des artistes. Nous verrons dans un premier temps comment elles se servent de l'abject pour détourner et subvertir les représentations des mythes fondateurs (le modèle d'Œdipe est remplacé par un « anti-Œdipe ») et des personnages religieux (le Christ devient l'Antéchrist). Ces techniques leur permettent de dévoiler comment ces représentations sont exploitées par le pouvoir dominant pour entretenir un climat de terreur. Nous affirmons ainsi que Acker et Galás nous poussent à regarder la Méduse en face et sous tous ses angles.

Chapitre 1. Art Abject comme résistance à la représentation

En ouverture de ce premier chapitre sur la question de la représentation, nous proposons de revenir, une fois encore, sur les performances du *Gorgô* par Kathy Acker et Diamanda Galás. Nous venons de l'évoquer, leur appropriation, sous diverses déclinaisons, du personnage particulier de la Méduse constitue non seulement un commentaire sur l'iconographie commune de la créature, c'est-à-dire sur la façon dont elle est montrée et interprétée dans la société contemporaine (révélant ainsi codes et tabous sociaux), mais également des pratiques et formes de critique et de résistance que les artistes vont apporter, en offrant leurs propres représentations —de cette créature, tout d'abord, mais également d'autres modèles qu'elles remettent en question.

Nous avons vu que dans l'Antiquité le *Gorgônéion* symbolisait l'altérité monstrueuse, mais qu'il jouait, de surcroît, un rôle protecteur. Ce statut complexe et paradoxal de la tête de la Méduse, à la fois poison et remède, est confirmé dans différentes versions du mythe qui racontent que le sang jaillissant de la veine gauche de la blessure de la créature est un poison mortel, tandis que le sang provenant de la veine droite est un remède pouvant ranimer un mort⁴⁰⁹. Le mythe antique attribue donc à la Méduse l'ambivalence caractéristique du *pharmakos* (à la fois poison et remède, il s'agit du bouc-émissaire : celui traité par Girard⁴¹⁰ comme le *Pharmakon* vu par Derrida⁴¹¹) et l'inscrit de ce fait dans une pluralité de rôles et d'identités, qui s'ajoutent à des définitions multiples (la Méduse représentée comme comique, effrayante, victime, monstrueuse comme nous l'évoquons

⁴⁰⁹ La nature à la fois une et double du sang fait écho à cette dualité du personnage de la Méduse. Cette différence d'un sang pourtant semblable est traité par Euripide dans sa tragédie *Ion*, comme le fait remarquer René Girard : « Sous le coup mortel, de la veine creuse, jaillit une goutte [...]. Elle écarte les maladies et nourrit la vigueur. La seconde [veine] tue. C'est le venin des serpents de la Gorgone » (1972, 61). Les deux gouttes de sang doivent être maintenues séparées, assurant les effets propres à chacune, la perpétuation de leur différence. Ce concept de différence est, nous allons le voir, un élément clé de la théorie du bouc émissaire de René Girard que nous allons tenter d'appliquer à divers travaux de Acker et de Galás dans cette partie.

⁴¹⁰ René Girard emploie volontiers la forme *Pharmakos*, se concentrant ainsi sur la victime alors qu'il fait remarquer que, chez Platon, la forme *Pharmakon* (remède et poison) est l'unique usitée. Selon René Girard, cette découverte prouve la répugnance de Platon devant la violence religieuse. Pour Girard, ceci explique le refus de Platon de révéler la violence religieuse présente chez les poètes, Homère et les tragiques grecs, et son opposition générale à la poésie (opposition qui n'est pas fondée sur des critères esthétiques comme on le croit souvent). Toujours d'après les théories de Girard, voyant le danger de cette violence, Platon a voulu censurer « [... la puissance du sacrificiel dans ce qu'il a de plus moral. Je dis bien moral » (Girard, 1972, 441-444).

⁴¹¹ Pour Derrida, dans son analyse du *Phèdre* de Platon (« la Pharmacie de Platon », dans *La Dissémination*), les opposés, tel que le poison et le remède, se rejoignent dans le mouvement, hors catégories figées : « [si] le *pharmakon* est "ambivalent", c'est donc bien pour constituer le milieu dans lequel s'opposent les opposés, le mouvement et le jeu qui les rapportent l'un à l'autre, les renverse et les fait passer l'un dans l'autre (âme / corps, bien / mal, dedans / dehors, mémoire / oubli, parole / écriture, etc.) » (Derrida, 1972, 365). L'ambivalence est comprise dans la définition, la polarisation de la violence, par conséquent, le *pharmakon* n'a pas d'identité particulière et stable, pas d'essence propre : c'est un espace mixte de différenciation.

précédemment). Ainsi Acker et Galás empruntent à la Méduse plusieurs visages ou grimaces que ce soit sur les photos ou dans leurs performances : les artistes expriment la colère, l'agressivité ou encore le calme et la gravité. Elles considèrent alors le personnage avant le meurtre, rendant à la Gorgone corps et vie. Pourtant les interprétations de cette tête tranchée peuvent, elles aussi, présenter des interprétations plurielles, suscitant la peur ou la pitié. La Méduse du Caravage, exécutée en 1597, autre représentation devenue célèbre de la créature, se limite à la tête (voir Annexes, 2.2.5 dans le tome 2). Pourtant sa représentation du *Gorgônéion* introduit une différence puisque les yeux ne fixent pas le spectateur. Si le regard est ailleurs, l'horreur de la décapitation demeure, quant à elle, bien réelle. Les interrogations devant ce tableau restent alors au moins doubles : La Méduse est-elle affolée par la vue du *Gorgô* dans le reflet incliné du bouclier-miroir ou par la réalisation du subterfuge de Persée ? Si cette question reste ouverte devant la toile du peintre, l'association freudienne du *Gorgônéion* au sexe féminin est, quant à elle, sans équivoque : tous deux sont essentiellement pétrifiants d'horreur.⁴¹² L'incarnation de la Méduse d'avant l'homicide que Acker et Galás inscrivent dans leurs travaux, marque ainsi un rappel de la complexité d'un mythe qui ne peut être si facilement limité. Notons par exemple que si dans les religions archaïques la victime émissaire doit mériter son sort et donc être toujours coupable, nous sommes en droit de nous demander si la violence ne proviendrait pas ici en fait du bourreau dont le statut de héros semble placer au-dessus de tous soupçon de culpabilité : son geste est-il sacrificiel ou simplement assassin ? Les artistes amènent finalement à nous interroger sur l'approche exclusive et réductrice de l'interprétation de ces choix mythologiques pour asseoir des théories sur la psychologie humaine.

D'autres figures mythologiques féminines sont représentées par Acker et Galás, comme nous avons eu l'occasion de le voir en 2.4 dans la première partie : Antigone et Médée notamment dont elles explorent la colère et l'esprit de rébellion. Nous reviendrons plus en détail sur ces cas particuliers ainsi que sur une analyse plus approfondie de l'utilisation des mythes en 1.1. de ce chapitre. Le modèle de la Méduse nous a permis de démasquer une idéologie dominante en psychanalyse qui inscrit le sexe féminin dans une altérité à la fois fascinante et effroyable. Nous allons à présent

⁴¹² Rappelons que dans son court essai intitulé « La tête de la Méduse » (1922), Sigmund Freud associe la décapitation de la Méduse à l'angoisse de castration que peut ressentir un petit garçon à la vue des organes génitaux de sa mère (l'absence de pénis pour Freud étant limitée soit à la castration soit au manque). Pourtant, dans l'effroi engendré par la vue du sexe maternel ainsi métaphorisé par le docteur, ne pouvons-nous pas lire également une part de fascination, comme le sous-entend ORLAN dans sa performance ?

laisser de côté la mythologie grecque pour nous concentrer sur d'autres images, elles aussi largement marquées par l'analyse psychanalytique et auxquelles les artistes sont fréquemment assimilées (ou dont elles assument les masques dans leurs performances). Il s'agit de figures bouleversant contrôle et raison, aux réactions terriblement autres, représentées comme abjectes dans les débordements de l'expression physique crue d'émotions intenses, des éclats de voix incompréhensibles : la folle et l'hystérique.

L'hystérie, du grec ancien *ὑστέρα* signifiant la matrice, a longtemps été considérée comme une maladie affectant le corps tout entier mais prenant sa source dans l'utérus⁴¹³. La définition contemporaine fournie par le dictionnaire *Larousse* choisit de ne pas traiter cet aspect qui fut historiquement parlant lourd en conséquences et présente l'hystérie d'une manière moins organique comme une « structure névrotique de la personnalité, caractérisée par la traduction en symptômes corporels variés de représentations et de sentiments inconscients ». En d'autres termes, il s'agit de la manifestation physique de troubles psychiques causés par des traumatismes passés. Le corps exprime ainsi le sujet de façon incontrôlable, il devient le langage direct de l'excès émotionnel, de la violence d'états psychologiques extrêmes. En ce qui concerne la folie⁴¹⁴, la définition du Larousse est la suivante : « dérèglement mental, paroles, actions déraisonnables, insensées, excessives ». Il s'agit donc d'un débordement de la raison, du sens, de la règle. Suivant ces définitions, nous pouvons affirmer que de nombreuses occurrences de l'image de l'hystérie et de la folie sont repérables dans les œuvres de Galás et de Acker : la performance par Galás de l'hystérie est visible sur ses mises en scène (*Plague Mass*, *Schrei X/27*) et sur de nombreux portraits (photos de Dona Ann McAdams), elle éclate dans les glossolalies de « Wild Women », résonne dans les cris accusateurs de *Plague Mass*. Chez Acker, Janey se cherche dans un « discours hystérique » (Dane,

⁴¹³ Avant les travaux du neurologue Jean Martin Charcot sur les patientes internées à l'hôpital de la Salpêtrière, l'hystérie, diagnostiquée essentiellement chez les femmes, était soignée par une hystérectomie. Charcot fut le premier à suggérer que les symptômes hystériques (paralysie soudaine, amnésie, perte des sensations et convulsions) n'étaient pas de nature physiologique mais bien psychologique.

⁴¹⁴ L'évolution de la définition de la folie mérite qu'on s'y arrête car elle permet, comme pour l'hystérie, d'y introduire le corps ainsi que la psychanalyse. Les travaux de Michel Foucault dans *Histoire de la folie à l'âge classique* ont permis de montrer que la folie n'a pas toujours été considérée comme une maladie mentale. Au Moyen Âge, la folie appartient à la catégorie du sacré : pour l'Église, le corps est habité, possédé par un esprit démoniaque. Les individus jugés fous seront ainsi associés à l'hérétique et au sorcier et ils subiront le même sort qu'eux, c'est-à-dire la destruction de leur corps. Tout au long de la Renaissance, les docteurs tenteront d'assimiler la maladie suivant le modèle des maladies organiques. Les malades sont alors internés dans des hôpitaux généraux avec d'autres populations « d'indésirables ». Les corps enfermés font alors l'objet de diverses études et expérimentations. Sigmund Freud sortira la folie de l'organique par l'introduction de la notion d'inconscient. Il y verra, au même titre que l'hystérie, une réaction à des problèmes ayant leur origine dans l'enfance.

233) alors que Don Quixote, suivant l'exemple du personnage original, fait le choix conscient de la folie et se place ainsi en marge du langage. Nous allons montrer dans ce chapitre que les choix délibérés des artistes constituent des espaces d'expérimentations dans lesquels elles mettent en scène les représentations du discours dominant pour en révéler les idéologies sous-jacentes, c'est-à-dire ses mythologies.

Dans *Blood and Guts*, langage, violence et corps sont intimement liés et interviennent dans une dynamique de pouvoir (abus, résistance, prise de pouvoir). L'enfant Janey, victime d'une accumulation d'abus sexuels (viol, inceste, pédophilie, prostitution forcée) et d'une longue série de violences et souffrances physiques et émotionnelles, a recours à une stratégie discursive pour s'exprimer au-delà, en dehors du discours dominant : elle utilise un langage du corps, ou plus exactement ce que Gabrielle Dane nomme le « discours hystérique » (« [...] rhetoric of contradiction, incomprehensible gibberish spoken through the body outside the coherence of traditional language », 233). Cette forme particulière de discours provenant de l'expérience intime, puisqu'elle se situe dans son propre corps, permet à Janey de communiquer l'indicible : de dire le traumatisme. Les éléments graphiques et discursifs, dans leurs fragments et leurs débordements disent en effet l'abject de la vie de Janey tout en exprimant ses fantasmes sexuels. L'horreur des traitements avilissants auxquels l'enfant est assujetti se superpose ainsi à l'expression de son désir. Or, c'est précisément son désir qui la fait apparaître comme socialement abjecte aux yeux des adultes qui légitiment alors les abus qu'ils lui font subir.

À travers tout le roman, Janey revient constamment sur le langage, que ce soit de façon implicite ou explicite : son cahier d'apprentissage du persan la voit chercher un langage dans une langue étrangère. Elle voyage ainsi entre mots (« Janey », « woman », « to beat up »), constructions d'énoncés (« Janey is a girl », « a woman is dirty », « to beat up Janey »), règles (grammaticales, orthographiques, graphiques) revenant plusieurs fois sur des phénomènes de brouillage (« two entities », « indefiniteness », « more than one entity », « deviant »), notes de journal intime et poésie. Les trois poèmes qui se suivent et occupent une double page du roman offrent des structures similaires et marquent plus profondément l'association entre « father », « body » et « cunt » : « Father See! / See my father! / My father is dead. / My father is blue. / This is my father. », « Body / See my body! / My body is life./ My body is hot./ This is my body », « Cunt / See my

cunt! / My cunt is empty./ my cunt is red./ This is my cunt ». Tous ces éléments constituent non seulement des tentatives d'expression de l'horreur physique des traumatismes⁴¹⁵ qu'elle a subis mais également des moyens de libération par corruption du pouvoir du langage dominant qui devient « déviant » et « indéfini ».

Janey essaie également de s'inscrire en tant que sujet dans les corps des livres⁴¹⁶ et emprunte la voix d'autres personnages pour dire son mal. En écrivant un compte rendu de *The Scarlet Letter*, elle réincarne le personnage de Hester Prynne (elle-même à la recherche d'un langage : « TEACH ME A NEW LANGUAGE, DIMWIT. A LANGUAGE THAT MEANS SOMETHING TO ME », [les majuscules sont de l'auteure] 96) pour rendre compte de son propre désir comme de ses fantasmes sexuels. Elle devient ainsi un sujet qui ne cesse de se perdre dans une subjectivité autre comme dans sa subordination à un langage où elle ne peut être qu'objet : « [...] you'd marry me, you'd dump me, you'd fuck me [...]. You'd. Verb. Me » (*Blood and Guts*, 95). Les signes de ponctuation découpent l'énoncé en unités de plus en plus réduites et isolées pour aboutir à une diction hoquetante. Ces expérimentations expressives représentent les performances d'un sujet qui, ne pouvant se trouver dans ce langage autrement qu'en tant qu'objet ou abject, explore les possibilités d'un langage du corps, d'un parler-corps. L'hystérie est donc considérée comme étant la déraison du corps, la folie du sujet exprimée dans sa chair. Pourtant, comme Acker le dit à travers Janey, elle se trouve prisonnière d'un discours dominant, enfermée dans une définition qui la déclare folle sans lui fournir plus d'explications. Janey, limitée à cette image d'elle-même qui ne lui correspond pas n'a pas les moyens d'être autre chose qu'hystérique, multipliant les questions : « [...] how can I tell the difference between sanity and insanity? You think in a locked room there's sanity and insanity? » (*Blood and Guts*, 96). Pourtant, plus qu'une fatalité, le discours hystérique peut représenter une échappatoire et constituer une stratégie de résistance, une possibilité de contestation du pouvoir dominant. Ce défi à l'autorité, au pouvoir, passe par une remise en question de la définition même de folie ainsi que de la délimitation entre raison et déraison : « Boppy doppy

⁴¹⁵ Les travaux de Charcot sur les jeunes femmes internées à la Salpêtrière (majoritairement victimes de violence, de viol et d'abus sexuels) le menèrent à pratiquer des séances d'hypnose durant lesquelles les patientes se remémoraient la violence à l'origine de leur traumatisme. L'articulation des émotions et la reconstruction du passé permettaient à la violence de n'être plus refoulée et les symptômes d'hystérie disparaissaient. Ces observations furent cruciales à Sigmund Freud dans ses recherches initiales sur l'hystérie.

⁴¹⁶ Nous suggérons ici que le personnage glisse pour ainsi dire ses plaies dans les plis du livre. Nous reviendrons sur ce phénomène lorsque nous aborderons les « Scar story » et « wound story », dans la littérature du trauma que nous évoquerons plus longuement dans la partie 1.2 de ce chapitre.

doopy wah yah yah mm. Is that what you think craziness is? Are you scared you're going crazy? Do people who go crazy freak you? » (*Blood and Guts*, 68). L'effroi devant la folie est dû à son irréductible altérité, mais également à la crainte de reconnaître cette même altérité en soi, une confusion des frontières entre ce qui est défini comme « folie » et « esprit sain ». Cette simultanéité de l'autre et de l'entre, rend, d'après nos observations, la folie abjecte.

Don Quixote fait, quant à elle, le choix de la folie intentionnellement. Sa performance de la déraison prend sa source, comme dans le roman épique de Cervantes, dans ses lectures qui l'aliènent de la réalité. Pourtant, en tant que femme, son exclusion est double puisqu'elle touche à la fois la raison et le langage, comme le notait Carol Siegel : « [...] to show how a person can function as an improvisationally gendered writer and lover outside society, she [Acker] needs recourse to the mad zone outside discourse » (Carol Siegel, 20). Si son aliénation est tout aussi radicale que celle de Janey, la quête de Don Quixote n'est pas directement identitaire. Comme la version originale du personnage, Don Quixote recherche l'amour, mais elle ne trouve que violence et perversité, y compris de la part de ses amis ou amants puisque, pour paraphraser ses propres termes, dans le monde rationnel, l'amour n'est que folie. Don Quixote en prend vite conscience et, sûre de ses valeurs, prend un ton défiant et assuré : « If you're realistic, I'm mad. My madness is love. It isn't possible for your Culture to judge or explain my love » (*Don Quixote*, 33). Cette équivalence nous permet de déduire l'impossibilité pour la société d'expliquer ou de juger la folie (ce point particulier fera l'objet d'une analyse en 1.2). La mise en scène de son extrême altérité permet à Don Quixote de se transformer en sujet politique, révélant la perversité sociale. La violence gratuite et la souffrance, qu'elle et différents personnages du roman subissent, présentent une société qui situe cette violence dans la normalité, la rationalité. Par l'intermédiaire de Don Quixote, Acker dénonce ainsi les injustices sociales, et principalement l'oppression des minorités, comme le note Cristina Garrigós : « Women, boys, black people, dogs, all become victims of a multifaceted system » (124). Don Quixote refuse de se plier aux lois d'un système qu'elle juge non seulement injuste et violent mais aussi normatif et autoritaire : « I refused normalcy which is the capitulation to social control » (*Don Quixote*, 17-18). Le choix de la folie est ainsi pour elle un acte de résistance, un positionnement dans une contre-représentation et un contre-discours qui tend à dévoiler la folie de la société. Ainsi, pour Janey comme pour Don Quixote (et, à travers elles, Acker), la folie vaut toujours mieux que l'acceptation dépourvue de critique d'un quotidien automatisé : « Fight the

dullness of shit society. Alienated robotized images. Here's your cookie, ma'am. No to anything but madness » (*Blood and Guts*, 35).

Dans la mesure où elles présentent l'expression directe, c'est-à-dire comprise dans la violente immédiateté / urgence physique d'une variété illimitée de sons vocaux, la plupart des œuvres radicales de Galás peuvent être associées à l'hystérie. Bien que strictement ces sons soient rigoureusement maîtrisés durant la performance (Lesley Valderes parle en effet de « controlled hysteria »), les œuvres représentent essentiellement des sons qui pourraient être produits lors de pertes de contrôle devant des situations traumatisantes (torture, isolement extrême, génocide) ou la réminiscence de ces traumas. De plus, au lieu de se contenter d'en interpréter une représentation, Galás offre la performance vocale et physique de l'hystérie, elle incarne l'hystérie même dans son débordement de toutes conventions de représentations de la voix sur scène et au-delà. Pourtant son chant n'a rien « d'hystérique ». La folie que Galás présente est avant tout due à la fureur qu'elle éprouve devant l'injustice, le silence et l'aliénation. Dans *Feminine Endings*, Susan McClary compare le traitement de la folie par Galás à celui effectué par des compositeurs d'opéra dans les personnages de la nymphe de Monteverdi, Lucia de Donizetti et la Salomé de Strauss. Elle montre comment la représentation de la folie de leurs personnages est clairement délimitée : « [...] their dementia is delineated musically through repetitive, ornamental, or chromatic excess and [...] normative procedures representing reason are erected around them to serve as protective frames preventing "contagion" » (81). Cette approche traditionnelle s'oppose radicalement à celle de Galás pour plusieurs raisons. Tout d'abord parce que Galás, en tant que compositrice de ses performances incarne ses propres œuvres, contrairement aux compositeurs d'opéra, pour la grande majorité des hommes, qui composent pour des cantatrices. Cette différence a une portée politique cruciale, comme le note plus loin Susan McClary : « [...] male composers projecting their own fantasies of transgression as well as their own fears onto women characters and performers » (110). Si l'approche de McClary nous apparaît ici dérangeant dans son essentialisme, il semble indéniable que le genre de Galás souligne l'aspect politique de ses performances dans leur refus de l'objectivation dans les représentations de la folie féminine.

D'autre part, comme dans le cas de Janey et de Don Quixote, Diamanda Galás, en tant que sujet expressif, déborde des catégories qui sont assignées à son genre. L'expression d'états extrêmes ne

peut être contenue dans une esthétique traditionnelle qui vise d'abord une catharsis pour mieux réaffirmer par la suite le contrôle et l'ordre social. Aucun rôle exutoire, aucun apaisement n'est envisagé dans les compositions de Galás. La fureur mise en scène dans ses performances dépasse la scène pour rayonner dans les réalités des victimes de génocides, des malades du SIDA, des victimes de l'aliénation la plus extrême. Donc, le pouvoir de ses compositions ne peut être régi par les normes conventionnelles et il échappe aux formes d'analyses musicales traditionnelles : « [...] ear-splitting volume, a broad spectrum of bizarre timbres, the semiotics of extreme anguish, and a structure that builds intensity through sheer repetition - unlike the carefully modulated, ever-changing responses to the ostinato by Monteverdi's nymph » (McClary, 111). Par conséquent, Diamanda Galás, dans ses performances, ne se contente pas de dépasser les représentations communes et acceptées de la folie, elle s'empare de ces stéréotypes puis s'approprie et détourne leur pouvoir. En déconstruisant le canon de ces représentations de folie, elle donne voix à celles et ceux qui étaient jusque-là limités à la position d'Autre radical. Ceux-là mêmes qu'il fallait tenir à l'écart, ou au nom desquels seules les personnes considérées comme raisonnables pouvaient exprimer leur altérité. Elle oppose ainsi à une politique de représentation (voix objectivée), des stratégies d'auto-représentation (voix-sujet). McClary conclut son article en insistant sur le nouvel espace et le pouvoir accordés à l'altérité grâce aux travaux de Galás d'une part et d'autre part sur l'aspect contestataire et révélateur des limites imposées par le pouvoir dominant : « [...] she [Galás] defies and dispenses with the conventional framing devices that have aestheticized previous portrayals of women and madness » (111). Cet exemple permet de présenter l'aspect radical de pratiques subversives des représentations.

La fureur sonore de Galás sort ainsi des cadres communs, en balaie les limites. Elle offre, en contre-représentation de la figure de l'hystérique Autre et malade, le pouvoir de la folie furieuse, la performance de la voix de l'abject. L'aspect politique et esthétique des performances vocales de Diamanda Galás repose en grande partie sur son étude de la puissance primitive des tragédies grecques dont les stridences représentaient la dramatisation des mirologues. McClary fait référence à l'usage de ces voix qui poussent plus loin encore les limites de ce qui est considéré comme étant vocalement humain : « [...] her pieces are constructed from the ululation of traditional Mediterranean keening, and from the kinds of whispers, shrieks, and moans one somehow recognizes as potentially human » (110). L'approche de Galás, si dérangeante et douloureuse qu'elle

soit, n'en est pas moins un mal nécessaire pour espérer atteindre la guérison. Nous rejoindrons ici Catherine Mavrikakis lorsqu'elle indique que chez Galás

[...] le féminin s'affirme dans une connaissance intime de la douleur, de la colère et de l'émotion. Il ne saurait y avoir de féminisme, ou même plus largement d'humanisme ou d'humanité, sans hystérie, sans ce féminin de la démesure, dionysiaque, si proche des bacchantes (2014, 22).

Nous évoquerons plus longuement les vertus de l'excès et du débordement, les possibilités qu'elles offrent de remédier aux crises traumatiques ainsi que les possibilités de résistance à l'exclusion et à la répression qu'elles ouvrent dans le deuxième chapitre.

En somme, les figures de la Méduse et celle de l'hystérique se recoupent sur de nombreux points qui les rangent toutes deux du côté de l'abject : la Méduse représente simultanément par son masque l'altérité, l'ambiguïté et l'hybridité, la plaçant à la fois Autre et Entre ; l'hystérique, quant à elle, met en scène l'altérité et inonde le présent de traumas passés. Elle rend poreuses les frontières entre « sain » et « malade », entre excès et limite, déborde d'émotion le contrôle de la raison, entre souffrance passée et trauma présent et se perd dans la béance de plaies antérieures. Ces représentations d'altérités extrêmes s'attaquent à des représentations féminines communes : l'hystérique (Janey), la folle (« the madwoman » qu'est Don Quixote), la femme incapable de se contrôler (« the wild woman » que manifestent aussi Janey et Hester Prynne par l'expression de leur désir sexuel). Ces personnages sont considérés comme inassimilables. Isolées, elles se trouvent dans l'incapacité de se rebeller : elles constituent donc des victimes idéales. Or Galás et Acker leurs offrent des voix, des expériences ; en un mot elles permettent à ces victimes objectivées de rester sujets. Nous allons voir tout au long de ce premier chapitre, qu'en s'appropriant ces représentations stéréotypées, en les réincarnant, en les revendiquant, Galás et Acker les transforment en forme de pouvoir strictement organisé en opposition à l'autorité d'un discours dominant établi, c'est-à-dire une forme de contre-pouvoir.

Afin de dévoiler les techniques d'oppression du discours dominant, Acker et Galás s'attachent à déconstruire les représentations d'éléments fondamentaux de la culture occidentale pour en révéler les idéologies de séparation et d'exclusion. Nous proposons, dans le premier point de cette partie, d'analyser ces mises en scène de l'altérité par les artistes touchant deux éléments significatifs de la

pensée occidentale : la crucifixion du Christ et le complexe d'Œdipe. Ces observations nous permettront dans un premier temps d'observer la mise en œuvre par les artistes de stratégies de résistance à ces représentations en empruntant au concept de l'abject (1.1). Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur les procédés de révélation et de remise en question de pratiques telles que la peur et le terrorisme (1.3) ou de catégories telles que la maladie visant (1.2) à maintenir le *status quo*.

1.1 Représentations de l'abject : crucifixion jubilatoire de l'ordre symbolique

Diamanda Galás : messe noire, mort rouge⁴¹⁷

*The "Red Death" had long devastated the country. No pestilence had ever been so fatal, or so hideous.
Blood was its Avatar and its seal — the redness and the horror of blood.
Edgar Allan Poe⁴¹⁸*

*Everyone is next and the club is bathed in blood.
Diamanda Galás*

« Were you a witness? Were you a witness? And on that bloody day, and on that holy day, were you a witness? ». La voix de Diamanda Galás s'élève dans la cathédrale St John The Divine. Elle est projetée contre les murs de pierre de la salle comble et s'élève dans l'obscurité, grimpant le long des colonnes pour s'enrouler autour de la croisée d'ogives. Elle occupe tout l'espace et résonne dans le silence cérémonieux de l'édifice. Nous sommes le 12 octobre 1990 dans le quartier de

⁴¹⁷ Une version de ce texte a été présentée à l'atelier « Religion et blasphème dans la musique populaire : mythes et cultes / Religion and Blasphemy in Popular Music: Myths and Cults organisé par Claude Chastagner (professeur à l'Université Paul Valéry – Montpellier 3) et Elsa Grassy (MDC à l'Université Marc Bloch–Strasbourg), dans le cadre du colloque de l'AFEFA « Religion et Spiritualité » qui s'est tenu à Angers du 22 au 25 mai 2013.

⁴¹⁸ Cet extrait est tiré de « The Masque of the Red Death », une nouvelle d'Edgar Allan Poe initialement parue dans le *Graham's Lady's and Gentleman's Magazine*, en 1842. Poe y raconte comment, alors qu'une épidémie de peste ravage son pays, le Prince Prospero décide de se barricader dans son château en compagnie de ses amis fortunés pour échapper au fléau, ignorant les souffrances du peuple. Afin de divertir ses convives, le prince décide d'organiser un bal masqué, à laquelle la mort s'invitera, décimant l'hôte ainsi que tous les convives. Le parallèle effectué par Diamanda Galás entre cette fable et la gestion de l'épidémie de SIDA dans l'Amérique des années quatre-vingt est évident. En comparant l'attitude de l'administration Reagan puis Bush à celle du Prince de Poe, l'artiste rend sa critique évidente.

Morningside Heights⁴¹⁹, à New York, et Diamanda Galás vient de débiter son concert seule, a capella, vêtue d'une longue robe noire qui se perd dans l'obscurité (elle chantera les derniers morceaux de la performance torse nu et couverte de sang), sur l'autel de la plus grande cathédrale des États-Unis. Derrière elle, un crucifix est éclairé avec quelques cierges. Il est la seule source de lumière de l'édifice. Le spectacle qui vient de s'ouvrir sur ce chant liturgique peu commun (« There are No More Tickets to the Funeral ») s'intitule *Plague*⁴²⁰ *Mass 1984 - End of the Epidemics*. Il tient lieu de messe d'une part en mémoire des victimes du SIDA et d'autre part en soutien aux « survivants », c'est-à-dire à tous ceux touchés par l'épidémie : les malades, leurs proches mais également la population toute entière, qui ne peut conserver sa place de spectatrice distante devant un tel fléau. Les accusations sont directes, dès ce premier chant : « [...] to all the cowards and voyeurs, there are no more tickets to the funeral ».

Comme nous l'avons vu avec « The Dance » sur *Defixiones*, Diamanda Galás insiste sur la nécessité du témoignage, sur l'expression de l'indicible. Elle s'adresse alors autant à la foule indifférente qu'à tous ceux et celles qui se plient aux règles de comportement convenu que veut imposer une société soucieuse de contrôler tout débordement. Son attaque se porte ainsi, par exemple, contre celles et ceux qui ne font qu'acte de présence lors de funérailles aseptisées,

⁴¹⁹ Dans l'*Upper West Side* de Manhattan. L'édifice, dont le nom complet est *Cathedral Church of Saint John the Divine in the City and Diocese of New York* est une cathédrale épiscopale progressiste et libérale. Naj Wikoff, qui était alors directeur artistique chargé de la programmation des événements de St John The Divine rappelle l'engagement de la cathédrale pour soutenir la communauté homosexuelle dès le début de l'épidémie de SIDA : « The Cathedral was the first church to install a memorial to those struck down by Aids. We had a close working relationship with *The Gay Men's Health Crisis*, *Actor's Equity Fights Aids*, and others supporting those living with Aids and raising money to find a cure » (entretien réalisé par Elissa Melaragno pour le magazine *Anchor*). Cette performance de *Plague Mass* à St. John the Divine reste unique en son genre car hormis une église à Berlin, l'artiste n'a pu obtenir l'autorisation de présenter son travail dans des édifices religieux. Jim Provenzano raconte même un déplacement impromptu de son spectacle : « In Leipzig, where she was scheduled to perform in a church, producers abruptly moved audiences via bus to a nearby factory, where the show was restaged ». Galás explique dans une interview avec Provenzano publiée en 2006 dans le *Bay Area Reporter* que sa volonté de présenter *Plague Mass* dans des églises n'est pas seulement motivée par des raisons thématiques : « It's the best acoustic space for me, for the resonance [...]. My work is liturgical, with strong concepts of faith, and of those who back up their faith. You have a belief and you back it up. What else is faith? ».

⁴²⁰ Susan Sontag rappelle dans son essai de 1989 *AIDS and Its Metaphors* que « "Plague" is the principal metaphor by which the AIDS epidemic is understood » (130). Le choix de ce terme de « peste » dépasse cependant les maladies telles que la peste bubonique, la peste septicémique ou la peste pulmonaire. Il reprend l'acceptation antique du terme, qui s'applique à un événement catastrophique frappant une cité dans son intégralité. Par extension, le terme désigne toute maladie décimant un grand nombre de personnes en même temps, en un même lieu : « Plague [...] has long been used metaphorically as the biggest standard of collective calamity, evil, scourge » (Sontag, 1989, 130).

rejoignant David Wojnarowicz dans sa rage contre une forme de deuil normalisée⁴²¹ qui tend à faire taire la violence de la douleur⁴²². La performance se compose de chants extraits de la trilogie *Masque of the Red Death*, sortie en 1988 et qui regroupait *The Divine Punishment & Saint of the Pit* ainsi que *You Must be Certain of the Devil*. Dans l'ensemble de ces œuvres, l'artiste fustigeait les positions de la droite conservatrice américaine ainsi que celles de certaines institutions religieuses face aux ravages de la maladie. En effet, Diamanda Galás y condamnait l'inaction gouvernementale ou les décisions politiques discriminatoires, preuve d'une forme d'homophobie institutionnalisée, qu'elle n'hésitait pas à qualifier de génocidaires⁴²³, envers la communauté homosexuelle ainsi que le refus de l'église catholique de s'engager dans une campagne de sensibilisation et de protection. Dans *Plague Mass*, Diamanda Galás met en scène la terrible détresse des malades et la réelle violence des administrations dirigeantes qui, plutôt que de prendre en compte l'épidémie, se

⁴²¹ Dans *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, David Wojnarowicz s'insurge contre une société qui refuse de regarder la mort en face et qui met en place une sorte de deuil préfabriqué : « There is a tendency for people affected by this epidemic to police each other or prescribe what the most important gestures would be for dealing with this experience of loss. I resent that. At the same time, I worry that friends will slowly become professional pallbearers, waiting for each death, of their lovers, friends and neighbors, and polishing their funeral speeches; perfecting their rituals of death rather than a relatively simple ritual of life such as screaming in the streets. I worry because of the urgency of the situation, because of seeing death coming in from the edges of abstraction where those with the luxury of time have cast it. I imagine what it would be like if friends had a demonstration each time a lover or a friend or a stranger died of Aids. I imagine what it would be like if, each time a lover, friend or stranger died of this disease, their friends, lovers or neighbors would take the dead body and drive with it in a car a hundred miles an hour to Washington D.C and blast through the gates of the White House and come to a screeching halt before the entrance and dump their lifeless form on the front steps. It would be comforting to see those friends, neighbors, lovers and strangers mark time and place and history in such a public way » (122). L'utilisation par Diamanda Galás des lamentations répond aux mêmes souhaits ainsi qu'aux mêmes craintes.

⁴²² Les membres d'ACT-UP par leurs actions sur la place publique rendaient leur douleur et colère visibles lors de processions (« Memorial Procession for David Wojnarowicz », le 29 juillet 1992, « Funeral procession for Mark Lowe Fisher », le 2 novembre 1992, Tim Bailey le 1er juillet 1993, Jon Greenberg le 16 juillet 1993, Aldyn McKean, le 4 mars 1994). Les bannières pour chaque mort affichaient des critiques directement adressées au gouvernement Reagan puis à celui de Bush et appelaient à l'action par des slogans : « Died of Aids complications: government neglect, greed, and indifference » ou « A great hero in the fight to end Aids. Honor his life — Take action ». Plus qu'au droit à la colère, ils revendiquaient leur besoin profond de laisser exploser leur rage, et fureur, suivant les propos de David Wojnarowicz : « Bury me Furiously » que Mark Lowe Fisher reprenait dans son communiqué. Jon Greenberg exigeait quant à lui une fureur cannibale et violente : « I DON'T WANT AN ANGRY POLITICAL FUNERAL. I JUST WANT YOU TO BURN ME IN THE STREET AND EAT MY FLESH », plaçant la réalité physique dans l'action. Lors de l'événement nommé « Ashes Action » le 11 octobre 1992, ACT-UP a invité tous ceux et celles ayant perdu un être aux causes de l'épidémie de se rendre à la Maison Blanche. Armés de faux cercueils et pierres tombales, ainsi que des cendres des défunts, ils devaient jeter objets symboliques et les cendres sur la pelouse de l'édifice gouvernemental, « [...] in an act of grief and rage and love ». L'intensité de la rage et de la fureur est préférée à la colère, émotion jugée encore trop contrôlée, pour mener un combat à la mort dans un sens tout à fait littéral : « [...] over our dead bodies ». Ce slogan montre autant la détermination des activistes que la violence de l'indifférence du gouvernement. L'articulation de la colère et de la peine comme la célébration des victimes dans l'unité sont autant de moyens de résistance qui dérangent le processus sacrificiel.

⁴²³ Ses propos font écho à ceux de Kiki Mason dans « Manifesto Destiny », le tract rédigé et distribué à l'occasion de la célébration des 25 ans de Stonewall et repris dans *By Any Means Necessary*, le film de James Wentzy en 1994. L'auteur y établit en effet un parallèle entre le génocide des homosexuels par les nazis et la gestion de l'épidémie par le gouvernement américain : « I am not dying: I am being murdered. Just as surely as if my body was being tossed into a gas chamber, I am being sold down the river by people within this community who claim to be helping people with AIDS. Hang your heads in shame while I point my finger at you ».

retournent contre la population homosexuelle, nécessaire victime émissaire de ce que ces administrations présentent comme une crise sacrificielle.

Afin de dégager les techniques mises en œuvre par Diamanda Galás pour asseoir sa critique, nous proposons de centrer cette analyse sur l'un des titres de *Plague Mass*, le huitième (et antépénultième) chant de l'œuvre : « Sono L'Antichristo ». Durant la performance l'artiste apparaît un microphone dans chaque main. Elle vient de se couvrir de sang, symbole non seulement de la contagion, mais également de l'impur⁴²⁴. Elle assume pleinement le rôle de l'ange déchu comme l'indique le titre même du chant : « Sono l'Antichristo » (je suis l'Antéchrist). Dans cette composition, Diamanda Galás a choisi des éléments religieux issus aussi bien de l'*Ancien* et que du *Nouveau Testament* : *Le livre du Lévitique*⁴²⁵ et l'Antéchrist. Alors que *Le livre du Lévitique*, en tant que texte de lois sacrées et de par sa forme descriptive est resté relativement inchangé, l'évolution de la figure de l'Antéchrist d'une pluralité ambiguë vers une définition du mal, est importante à rappeler dans le contexte d'analyse de l'œuvre de Galás. Bien qu'il soit ancré, par son nom même dans le *Nouveau Testament*, et qu'il soit souvent considéré comme une représentation chrétienne, on retrouve l'Antéchrist sous différentes formes et identités dans les trois religions monothéistes majeures. Dans le judaïsme pré-chrétien, le « *Pseudochristos* » est un faux-messie, un « anti-messie » ou un messie « à la place du Christ », alors que le *al-Daajjâl* islamique est un messie trompeur. Le concept apparaît sous différentes formes et entités, au pluriel comme au singulier jusqu'au Moyen-Âge, où la Bête de l'Apocalypse (« the Beast of Revelation ») est finalement identifiée comme l'Antéchrist en personne. Singularisé et défini, il devient l'imposteur, le séducteur, celui qui s'oppose et qui trompe, puis tente de se substituer à Jésus-Christ. Dans une

⁴²⁴ L'effroi dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix face au sang contaminé, responsable du fléau de la « peste homosexuelle » (ou, « le cancer gay » tel qu'il était alors qualifié en France), doit être gardé en mémoire afin de parvenir à reconstituer le contexte de cette performance. Comme l'indiquait Susan Sontag dans *Aids and Its Metaphors*, le SIDA était considéré comme une punition pour ceux ayant un comportement jugé « déviant ». En effet, l'impureté du sang humain est lié à la sexualité.

⁴²⁵ Le « Lévitique » est un texte de l'*Ancien Testament* qui énonce les devoirs sacerdotaux en Israël. Il expose le code que le peuple d'Israël doit suivre pour rester saint, c'est-à-dire confirmer par ses actes sa filiation divine. Le « Lévitique » enseigne donc les préceptes moraux et les rituels religieux de la loi de Moïse. Les chapitres repris par Diamanda Galás qui nous intéresseront particulièrement pour cette analyse sont : les chapitres 1 à 7, expliquant les ordonnances du sacrifice et les chapitres 13 à 15 détaillant les lois relatives à l'impureté cérémonielle (tout particulièrement le chapitre 13 sur la lèpre humaine, tumeur, dartre et tache), le chapitre 14 sur la purification du lépreux et le chapitre 15 portant sur les impuretés sexuelles. En d'autres termes, il s'agit d'un texte énumérant les lois et règles à suivre pour maintenir pureté et propreté afin de se rapprocher de Dieu et de pouvoir être acceptable et accepté dans la communauté. Toute infraction condamne le coupable à son exclusion du groupe puisqu'il risque de l'amener à sa perte en le contaminant ou en provoquant le courroux de Dieu. Les extraits que Galás a sélectionnés mettent en relief les fondements de la séparation du pur et de l'impur basés sur le jugement plutôt que sur la compassion ou le salut.

logique reposant sur des distinctions binaires strictes entre le bien et le mal, l'Antéchrist est alors clairement défini comme l'ennemi et est associé étroitement aux notions de pouvoir et de contre-pouvoir maléfiques. Or, comme nous allons le voir, Galás s'applique à détourner les interprétations communes de ces textes pour en dévoiler l'idéologie opprimante. En effet, ces interprétations sont souvent utilisées comme justification de la ségrégation des populations jugées dangereusement Autres, des populations « abjectes » (dans ce contexte particulier, il s'agit des malades du SIDA ou des groupes considérés « à risque »). Population « impure » qu'il faut tenir à l'écart, qui doit être sacrifiée à la violence pour réaffirmer la cohésion du groupe. Ils deviennent les boucs émissaires⁴²⁶. Or, dans sa performance, Diamanda Galás, reprend l'image du bouc émissaire biblique, mais c'est l'Antéchrist qui devient le sacrifié, le crucifié ; pur et impur ne sont plus séparés, tous deux confondus dans un bain de sang. L'artiste plonge ainsi son auditoire au cœur de la crise sacrificielle, dans une violence profane.

Nous proposons d'observer ici, à travers une analyse de « Sono L'Antichristo », comment l'intégralité de l'œuvre de *Plague Mass*, qui peut sembler au premier abord avoir les allures profanatoires d'une messe noire⁴²⁷, s'avère être en fait une réactualisation des thèmes chrétiens d'amour et de compassion, un appel à la non-violence. Par conséquent, grâce à son travail sur la voix ainsi que sur les représentations du corps, toutes deux envisagées comme véhicules

⁴²⁶ René Girard a brossé le portrait, notamment dans *La Violence et le sacré* et dans *Le Bouc émissaire*, des populations victimes. Isolées, faibles, seules et dans l'incapacité de se rebeller. Bien qu'elles soient désignées arbitrairement, elles ne sont pas choisies au hasard : Girard le montre en dressant une liste des victimes choisies pour les sacrifices humains dans les sociétés archaïques ou dites « primitives » : « [...] il y a les prisonniers de guerre, il y a les esclaves, il y a les enfants et les adolescents non mariés, il y a les individus handicapés, les déchets de la société, tel le *pharmakos* grec [...] des catégories extérieures ou marginales qui ne peuvent jamais tisser avec la communauté des liens analogues à ceux qui lient entre eux les membres de celle-ci » (Girard, 1972, 27). Leur innocence ne fait aucun doute et pourtant, c'est sur elles que le groupe social dominant va s'acharner pour s'exonérer de sa propre faute, masquer son échec, reporter sa violence. Le rôle de ces victimes émissaires, pour Girard, est essentiellement de résoudre la crise sacrificielle, de couvrir la violence, de justifier le meurtre. La violence est causée par la peur de la perte des différences il faut donc trouver un coupable, une victime expiatoire, sur laquelle projeter tous les maux et qui sert avant tout à rétablir ou à assurer l'harmonie et renforcer l'unité du groupe : « La société cherche à détourner vers une victime relativement indifférente, une victime "sacrifiable", une violence qui risque de frapper ses propres membres, ceux qu'elle entend à tout prix protéger » (Girard, 1972, 17).

⁴²⁷ Cette performance, durant laquelle Diamanda Galás utilise les divers instruments de la messe (elle chante sur l'autel, se sert du pupitre du prêtre, tire le sang symbolique dont elle se couvre le corps des fonts baptismaux) donnera lieu, rappelons-le, à des accusations d'immoralité, de blasphème, voire de satanisme notamment de la part de l'Église catholique qui voudra voir Diamanda Galás bannie d'Italie. Cependant, comme elle l'explique à *Goblin Magazine*, les références à Satan qu'elle utilise sont très éloignées des concepts présentés par Anton LaVey (1930-1997), le fondateur de l'Église de Satan communément appelé le Père du Satanisme aux États-Unis (il est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont *La Bible Sataniste*) : « I would say I have nothing to do with the Anton LaVey school of Satanism. I have often called it Las Vegas Satanism ». Galás définit le satanisme de LaVey comme l'invention d'un spectacle carnavalesque et sensationnel, alors que son approche personnelle se nourrit de sources anciennes (« The thing that I'm talking about is a very very ancient form of Satanism » précise-t-elle à *Goblin Magazine*) permettant de dresser un portrait plus complexe de l'Antéchrist, comme nous allons nous appliquer à le montrer dans cette section.

métaphoriques autour du thème de l'Antéchrist, l'artiste articule d'une part une critique acerbe de lectures qui agissent comme des légitimations de l'exclusion ainsi que de la répression (nous pourrions ici parler de stigmatisation) non seulement de la communauté homosexuelle mais de l'ensemble des sujets exclus du discours dominant, et d'autre part propose de restituer à ces textes leur dimension complexe.

Comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans la première partie de ce travail, Diamanda Galás a toujours fait preuve de radicalisme, aussi bien dans l'aspect extrême de ses travaux expérimentaux sur le corps et la voix, que dans son activisme. Membre d'ACT-UP, elle a participé à de nombreuses opérations du groupe. Elle faisait notamment partie des 111 militants arrêtés et jugés lors de l'action *Stop the Church* à la cathédrale Saint Patrick⁴²⁸, moins d'un an avant la performance à St John The Divine. La mort récente de son frère, le dramaturge Philip Dimitri Galás⁴²⁹, ainsi que celle de nombre d'amis homosexuels, le témoignage de leur souffrance physique et leur détresse psychologique⁴³⁰ sont autant de raisons pour Diamanda de poursuivre son travail, engagé dès le

⁴²⁸ Une manifestation avait été organisée par ACT-UP et WHAM! (*Women's Health Action and Mobilisation*) le 10 décembre 1989 devant la cathédrale, sur la 5^e Avenue à New York. Les manifestants avaient pour cible le cardinal John O'Connor, archevêque de New York, en raison de ses déclarations publiques contre l'information et l'éducation sur le virus du SIDA dans les écoles, ainsi que contre la distribution de préservatifs et finalement au droit à l'avortement. Une centaine de manifestants étaient parvenus à s'introduire dans la cathédrale durant la messe et avaient troublé l'office par des slogans et des *die-ins* visant à résister à la politique d'ingérence du gouvernement et de l'Église sur le corps de ses citoyens. Les homosexuels atteints par le virus étaient appelés « infidèles » et « pêcheurs » par les instances religieuses et traités comme tels par le gouvernement. L'épidémie fut alors connue du public non plus comme une maladie affectant une communauté particulière mais comme une tragédie nationale et internationale.

⁴²⁹ Philip Dimitri Galás (1954-1986). Notons ici que *Plague Mass* n'a pas été écrit comme un requiem suite au décès de son frère, comme beaucoup de chroniqueurs l'ont suggéré. L'engagement contre le SIDA de l'artiste précède la mort de son frère. Michael Flanagan rappelle le développement de l'œuvre et fournit l'explication derrière la date « 1984 » du titre, dans son article « Diamanda Galás and the Mythic Image » : « *Plague Mass* is [...] indeed informed by his death [Philip Dimitri's] (particularly *Saint of the Pit* and *You Must Be Certain of the Devil*), but the actual inspiration for the work came in 1984 when she visited Tom Hopkins, who died in 1985, at St. Luke's hospital (*The Divine Punishment* lui est dédié). The first performance of "Free Among the Dead" was at Club 9 in San Francisco on Oct. 27, 1985. So her work on "Plague Mass/Masque of the Red Death" started in 1984 and had already taken shape to the point where she was performing pieces from it in 1985. Diamanda's brother [...] didn't become sick until early 1986 – at around the same time she was recording *The Divine Punishment* in England. She premiered the *Masque of the Red Death* in Linz on June 23, 1986 ».

⁴³⁰ Susan Sontag a exposé l'horreur que traverse ceux atteints de maladies passées sous silence. Dans *Illness as Metaphor*, elle décrivait sa propre expérience en tant que malade du cancer et abordait les sentiments de honte et de culpabilité. De la même façon, dans *Aids and its Metaphors*, écrit une décennie plus tard, elle procède à une démythification de maladies que le langage métaphorique concourt à diaboliser dans l'inconscient collectif. Dans cet ouvrage encore, elle décrit comment une telle stratégie pousse les malades à culpabiliser, en d'autres termes à accepter leur condition de bouc émissaire.

début de sa carrière, pour dénoncer les injustices et briser le silence⁴³¹. Nous l'avons exposé dès l'introduction de ce travail : art et politique sont absolument indissociables selon Galás. Ses compositions, comme ses performances marquent par conséquent un très fort engagement : elles théâtralise la douleur et l'aliénation mais elles offrent également une résistance farouche à l'isolement et à la stricte régulation (voire à l'abstraction) du corps. Ce positionnement est illustré par le tatouage que Diamanda Galás porte sur les phalanges : « We're all HIV + ». En incarnant littéralement le slogan, l'artiste se réapproprie son corps tout en lui attribuant un rôle de porte-voix sacré : elle inscrit « le verbe dans la chair » (la référence à l'*Évangile selon Saint Jean* est ici manifeste : « Le verbe s'est fait chair »), et devient la parole divine égalitaire, interdisant la séparation, la discrimination. Elle évoque ainsi l'omniprésence de la maladie, rappelant que nous sommes tous concernés, abolissant les frontières entre population malade et population saine : « [...] you may not separate the uninfected from the infected⁴³² ». Cependant, au-delà d'un encouragement à la prise de conscience ou d'un appel à l'empathie du public, cette affirmation exige expressément sa prise de position et son action. L'attaque contre la politique ségrégationniste du gouvernement et les positionnements des institutions catholiques est claire. En mettant en scène ce concept de confusion, ou de brouillage des catégories, des frontières entre pur et impur, Galás remet en question d'autres notions binaires telles que le Bien et le Mal, Christ et Antéchrist, thèmes centraux dans *Plague Mass*. L'aspect physique extrême de la performance permet de recentrer le rituel autour du corps, qui devient lieu de fusion de ces concepts opposés.

Sur les vidéos du concert, Diamanda Galás perce soudain l'obscurité, alors qu'elle entonne le deuxième vers du chant. Elle semble possédée, un micro dans chaque main, les yeux rivés vers le haut (vers le micro qu'elle maintient au dessus de sa tête) elle paraît implorer Dieu (ou le Diable), avant de se plier en deux dans une attitude prostrée. Elle finit la performance du chant les bras tendus vers le ciel, la tête inclinée vers le bas, dans une position qui évoque les représentations des

⁴³¹ Son art devient l'illustration du slogan repris par ACT-UP « SILENCE = DEATH » (le logo est l'œuvre de Avram Finkelstein, Brian Howard, Oliver Johnson, Charles Kreloff, Chris Lione et Jorge Socarras, un groupe de designers homosexuels qui ont décidé de propager des messages choc, plusieurs mois avant la constitution d'ACT UP. Le *SILENCE = DEATH Project* sera par la suite renommé *Gran Fury*) qui se révoltait contre le silence obstiné de l'administration Reagan au sujet de l'épidémie. Bien que le gouvernement Reagan ait été au courant de l'ampleur de l'épidémie dès 1980, aucune reconnaissance du fléau (et donc des mesures à prendre) n'a eu lieu avant 1987, date de la première annonce publique du président américain sur le sujet. Pendant ces 7 années, près de 62 000 personnes ont succombé à des maladies liées au virus et plus de 100 000 ont été infectées.

⁴³² L'essai de Diamanda Galás « Updating the Plague and the Mass: Prayers for the Infidels » fait une référence directe au « Lévitique » qui ordonne la séparation radicale de la communauté de tous ceux qui ont été « souillés » par les fluides corporels (sang menstruel, sperme, etc.), et qui sont considérés comme « impurs ».

crucifiés. Ses cheveux sont en bataille, elle est couverte de sang (son corps est volontairement souillé) et semble ainsi avoir pris part à un rituel sanguinaire. Déjà, plusieurs interprétations possibles se superposent, les lectures restent ouvertes et le spectateur n'a d'autre choix que de s'interroger : s'agit-il du propre sang de l'artiste ? De celui du contaminé, de l'impur ? En somme, est-elle victime ou bourreau ?

C'est en ces termes qu'elle aborde la question du sacrifice. Diamanda Galás prend d'emblée la place du bouc émissaire (« *Sono il sacrificio* »), lui prête son corps dans l'intimité de sa chair, le flux de son sang et de sa voix. Sa position même rappelle celle de la victime : elle se tient sur l'autel, torse nu, couverte de sang, suivant la règle du Lévitique : « [...] les prêtres, offriront le sang. Ils le feront couler sur le pourtour de l'autel » (1:5). Elle s'identifie alors, dans une longue liste de quinze vers débutant tous par le même mot (« Sono...⁴³³ ») à un corps considéré dans son abjection : il est composé de viande déchiquetée (« *Sono la carne macellata* »), de déjections et d'excréments (« *Sono le feci dal Signore / la mierda de Dios* »), d'infection et de maladie. Elle devient l'incarnation de la peste (« *Sono lo scherno / Sono la pestilenza* »). L'horreur est également sonore, s'installant progressivement au fil des cinq strophes (bien que seulement quatre apparaissent dans *The Shit of God*) du chant. Après les trois premiers vers, énoncés très clairement (« *Sono la prova / Sono la salva / Sono la carne macellata* »), la voix de Galás précipite soudain le débit (0'22'') et brise le rythme alors instauré, par des répétitions qui sont au départ incompréhensibles, perdues dans une élocution qui se rapproche de pleurs ou de gémissements. La répétition offre une dérivation puisque « *macellata* » se transforme en « *maculada* », présentant un premier stade de dédoublement. La voix reprend son calme (0'37'') sur les trois vers suivants (« *Sono la sanzione / Sono il sacrificio / Sono il Ragno Nero* »), présentant une structure strictement parallèle par rapport à la première strophe. Là encore, la voix se presse à l'issue du troisième vers, répétant les derniers mots « *Ragno Nero* » rapidement, dans un même souffle conduisant, là encore, vers une articulation confuse. Le ton prend le dessus sur les mots pour exprimer le dégoût (ou l'auto-abjection).

Dans la troisième strophe (0'58''), la structure est modifiée : les mots deviennent plus difficilement compréhensibles jusqu'au troisième vers qui résonne clairement. L'auditeur réalise alors que Galás a changé de langue, passant de l'italien à l'espagnol : « *Sono la mierda de Dios* ». La voix de Galás

⁴³³ Ces « Sono... » font écho aux « JE SUIS » de la Bible. La liste dressée dans le texte religieux a pour but de présenter l'évidence irréfutable de l'identité et de la sainteté du Christ.

se fait une fois encore plus pressante, les mots deviennent une masse sonore dépourvue de message articulé, jusqu'à ce qu'une adresse directe à Dieu se manifeste : « *Dios no puedo ver!* ». Parallèlement à la soudaine cécité de la victime, la voix enregistrée de Galás surgit en fond, à un volume plus bas (1'12") répétant « *Sono la pestilenza* » (qui est d'abord inaudible puis devient plus clair). La quatrième strophe (1'32") voit le texte repasser à l'italien (« *Sono il scherno / Sono la Santa Sede / Sono la Feci del Signore* ») pour reprendre la structure initialement appliquée aux premières strophes. Là encore le troisième vers est répété mais le ton reste régulier. Galás entame alors l'articulation d'un texte mêlant italien, espagnol, grec et hébreux, ponctué d'inspirations bruyantes et urgentes, alors que la voix enregistrée se fait entendre, plus forte. Cette dernière répète cette fois-ci « *Sono l'Antichristo* ».

À la fin de son texte d'imploration, qui reprend les mots de Jésus-Christ sur la croix (« *lamma, lamma sabácthani* »), la voix « principale » entame la dernière strophe, révélant finalement son identité (« *Sono lo segno / Sono la pertilenza / Sono l'Antichristo* »), couvrant la voix secondaire. Le volume des deux voix augmente, atteignant une apogée dramatique sur les deux premiers vers : la structure est modifiée puisque c'est le premier vers qui est répété de façon pressante et le dernier, clair, qui marque la réalisation totale de l'identité : « *Sono l'Antichristo* » (2'33"), alors que la deuxième voix se tait soudain, laissant Galás confirmer d'un ton calme « *Sono l'Antichristo* » (2'39"). La voix enregistrée semble provenir de distances variables, de divers endroits simultanément, envahissant la totalité de l'édifice pour se mêler à la voix de la performance. Les limites entre temps d'enregistrement et temps de performance sont abolies. Galás exprime l'horreur de l'expérience par une fracture du sujet, une crise de schizophrénie. Les voix ne s'engagent pas dans un dialogue mais se mêlent dans la confusion du sujet. Les mélanges linguistiques ainsi que les textes articulés se muant en expérimentations vocales expriment l'expérience physique du crucifié. Fou de douleur, à la limite de perdre conscience, la voix parle d'un état entre la vie et la mort entre Christ et Antéchrist, qui aboutit à la réalisation de son abjection manifeste, de son identité finale : « *Sono l'Antichristo* ».

Galás assume pleinement le rôle de l'horreur absolue, du fléau. L'artiste matérialise ainsi, de façon visuelle et sonore, l'extrême violence de la douleur, l'horreur de la victime - de toutes les victimes.

Elle rappelle ainsi la réalité de la crucifixion, loin de toute métaphore, symbole ou représentation épurée de la réalité du corps. Elle expliquait à Edward Batchelder :

What I was doing by singing that song was to show the idea of a crucifixion as one of the most painful ways to die: showing the breaking of the spinal column slowly, showing the blood, and showing the body after days of decay. There was a word that was used called horripilation. [...] I wanted people to understand what happens.

Toute tentative de distanciation rassurante, d'objectivation est alors vaine : l'expérience du sacré n'est plus symbolique mais physique, partagée par tous. Ainsi, lors du rituel eucharistique de « Sono l'Antichristo », le corps physique se substitue au corps symbolique : l'artiste s'est aspergée de sang, lequel a remplacé le vin. C'est le corps dans la réalité de son anatomie interne, de ses fonctions animales qui est offert : « Esta es mi sangre / Este es mi cuerpo / Estas son mis venas » (« Ceci est mon sang, Ceci est mon corps, Ce sont mes veines »). L'aspect métaphorique et sacré du corps est alors aboli, confondant profane et sacré. Le corps est ouvert, le sujet disséqué. Se livrant au regard, le sujet se contemple également, atteignant la limite entre sujet et objet, baignant dans l'auto-abjection. L'expression de l'horreur et du désespoir de la victime est incarnée dans la performance de l'artiste et touche l'auditoire, dont le corps est affecté non seulement par le spectacle, mais également par la voix de Diamanda Galás. Là encore, les limites entre l'artiste et l'audience sont réduites à néant. L'audience confrontée à l'abjection de la performance comme à sa propre abjection se voit souillée par l'abolition des limites entre pur et impur. Le but de Galás est en effet de « contaminer » les spectateurs par la performance. Elle rejoint sur ce point les observations d'Antonin Artaud qui établissait un parallèle entre la peste et le théâtre. Il expliquait en effet, dans *Le Théâtre et son double* : « Si le théâtre est comme la peste, ce n'est pas parce qu'il est contagieux, mais parce que comme la peste il est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente » (520). La performance de Galás expose ainsi aux spectateurs leur propre « impureté », et comme dans l'idéal du théâtre d'Antonin Artaud (nous reviendrons ce point en 1.2), pousse « [...] les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens » (521). Si dans sa performance Galás s'approprie là encore les pouvoirs du *Gorgó*, ce n'est pas dans le but de pétrifier ses spectateurs mais au contraire de les pousser à sortir d'une inaction hypocrite et égoïste qui permet à un système injuste de continuer à faire autorité.

L'identification de Diamanda Galás à la fois au fléau, aux pestiférés et à la population « saine » renvoie à des notions et traditions pré-chrétiennes. En effet, comme l'exposait René Girard dans *La Violence et le sacré*, la cohésion du groupe passe par le sacrifice du bouc émissaire, la victime qui permettra de purifier la Cité : « [...] c'est la fonction de toute victime sacrificielle. [c']est une machine à convertir la violence stérile et contagieuse en valeurs culturelles positives » (155). La cohésion et la survie du groupe passe ainsi par l'éradication du bouc émissaire, du *pharmakos*. Son exécution étant nécessaire au bien-être de la communauté, le crime se trouve alors justifié. Or, dans la religion chrétienne, *Le nouveau Testament*⁴³⁴ présente le sacrifice du « Sauveur » comme étant le dernier, mettant ainsi fin à la violence sacrificielle. Son sacrifice n'est plus une exécution subie mais une mort choisie, délibérée, une mort assumée pour mettre fin au supplice des autres. Le Christ se sacrifie, il modifie la structure syntaxique remplaçant la forme transitive du verbe « sacrifier » par sa forme pronominale. La crucifixion du Christ transforme la croix en une métaphore du corps et permet d'éviter la reproduction de violence sacrificielle : le Christ accepte de mourir, en clamant son innocence, pour mettre fin à la violence contre le bouc émissaire. En prenant la place de la victime, en parlant en son nom, en y prêtant son corps Diamanda Galás rappelle l'expérience physique du crime. En entraînant le spectateur dans sa douleur, Diamanda Galás dérange l'ordre de la cérémonie et remet en question l'effet cathartique du sacrifice. La performance de Galás tient donc lieu d'apothéose de l'iconoclasme, puisque non seulement elle fait acte de profanation en remettant le corps sanglant sur l'autel (et la croix), le sacré est, par définition ce qui ne peut être touché, mais elle substitue de surcroît la figure de l'Antéchrist à celle du Christ.

Notons que l'image de l'Antéchrist est régulièrement réinvestie dans la culture populaire. Elle est très prisée surtout pour son aspect rebelle et conflictuel. Chargée des pouvoirs subversifs chers à la trilogie « drogue, sexe et rock'n'roll », elle a été reprise par de nombreux groupes et artistes désireux d'exprimer leur sympathie pour les forces du mal en un cri jubilatoire et iconoclaste. De la

⁴³⁴ Si le *Nouveau Testament* annonce la fin du sacrifice, des traces de l'évolution qui assurera la transition des rituels religieux des sociétés archaïques vers la conception d'une force divine non-violente, sont visibles dans *L'Ancien Testament*. En effet, dans le *Livre de Job*, le personnage principal se voit poussé à avouer une faute afin de justifier les fléaux qui se sont abattus sur lui (mort de tous ses enfants, perte de l'intégralité de ses biens et ulcère) puisque suivant, la pensée de l'époque, il est impossible que le juste souffre et que la souffrance soit autre chose qu'une punition divine. Pourtant Job refuse de justifier son châtement, ce qui ferait de lui un bouc émissaire. En clamant son innocence, Job proclame que son Dieu n'est pas un Dieu de la rétribution, que ces malheurs, cette violence ne viennent pas de Lui (chapitre 3 à 31).

pop au punk, en passant par le black métal, les exemples sont nombreux, les approches multiples⁴³⁵. Cependant, l'interprétation de Diamanda Galás va bien au-delà de la provocation et de cette invocation des « forces maléfiques » ne dépassant pas souvent une idée binaire de bien et de mal, pour offrir une vision complexe ainsi que des stratégies plus radicalement politiques. Déjà, dans son titre *Litanies of Satan*, Diamanda Galás, en s'appropriant le texte de Charles Baudelaire, empruntait les techniques de détournement du poète (méthodes qu'elle reprendra plus tard dans « Sono l'Antichristo »). Dans le poème original, Satan est présenté comme celui qui prend en pitié les âmes déchues, comme l'indique cet extrait :

Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !
Bâton des exilés, lampe des inventeurs,
Confesseur des pendus et des conspirateurs,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère !
Père adoptif de ceux qu'en sa noire colère
Du paradis terrestre a chassés Dieu le Père,
Ô Satan, prends pitié de ma longue misère ! (241)

Baudelaire attribue ici les qualités de miséricorde de Dieu à Satan, l'honore à la place de⁴³⁶ Dieu, substitue au « Père », Satan, c'est-à-dire l'« Autre Père ». Satan est alors présenté comme le protecteur des faibles, des souffrants, des malades. Il offre refuge aux exclus, aux persécutés, à ceux que Dieu a bannis et abandonnés. Diamanda Galás procède à un renversement similaire lorsqu'elle cite le Christ qui, dans l'« Évangile selon Matthieu » s'est exclamé à la neuvième heure sur la croix : « Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ? » (*lamma lamma sabachthani!*⁴³⁷). Celui qui est considéré comme l'adversaire devient le bouc émissaire (il faut noter ici que nombreux furent ceux qui nommèrent le Christ l'Antéchrist alors qu'il était sur la croix), c'est lui

⁴³⁵ « Sympathy for the Devil », le célèbre titre par The Rolling Stones paru chez Decca en 1968, « The Antichrist » sur le premier album de Slayer, *Show No Mercy* (1983), l'*Antichrist Superstar* (1996) de Marilyn Manson ou encore l'identification à l'Antéchrist (« I am an antichrist / I am an anarchist ») de Johnny Rotten, chanteur du groupe de punk britannique The Sex Pistols, sur le titre « Anarchy in the UK » (*Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, 1977).

⁴³⁶ Le parallèle avec la définition de « ante » dans « Antéchrist » comme signifiant « à la place de » est ici manifeste.

⁴³⁷ Le texte biblique est : « Et vers la neuvième heure, Jésus s'écria d'une voix forte : Eli, Eli, lamma sabachthani ? » (Matthieu, 27:46).

qui subit le calvaire. L'Antéchrist n'est plus l'ennemi du Christ. Il est identique, le même que le Christ : il est Christ Même⁴³⁸.

Diamanda Galás explore alors la position assumée par l'Antéchrist comme l'Autre, un élément de contre-pouvoir. Cette lecture inspira la photographe américaine Annie Leibovitz qui, un an après *Plague Mass*, publia une série de portraits de Diamanda Galás (voir Annexes, 2.2.3, tome 2). Les lecteurs de *Vanity Fair* furent alors confrontés aux mêmes questions de blasphème lorsqu'ils découvrirent un cliché de Diamanda Galás totalement nue sur la croix (voir *infra* chapitre 2). Plutôt que de présenter une attitude accablée, l'artiste tient la tête haute, au lieu de livrer ses paumes ouvertes, elle s'accroche à la barre transversale de la structure, ne montrant ni peur, ni honte, ni demande de pardon. Leibovitz offre ainsi un commentaire sur le travail de Galás : elle montre d'une part comment l'artiste révèle les techniques d'oppression mises en œuvre par le pouvoir établi et d'autre part dénonce la falsification des valeurs chrétiennes. Les flammes en arrière-plan évoquent quant à elles autant la fournaise infernale que l'exécution des hérétiques sur le bûcher pendant la chasse aux sorcières. La figure de l'Antéchrist chez Leibovitz et chez Galás s'apparente à celle que Friedrich Nietzsche présente dans *L'Antéchrist, imprécation contre le christianisme*. Dans cet ouvrage, le philosophe condamne ce qu'il nomme « l'hypocrisie chrétienne ». Dans son analyse, il critique la volonté religieuse d'une division entre le corps et l'esprit. En effet, en reniant le corps, en le faisant disparaître des rituels, c'est l'intégralité de l'expérience sensible qui est effacée, sa dimension humaine. Pour Nietzsche, l'interprétation chrétienne de l'existence dans son abstraction du corps est une négation de la vie. Lorsque Diamanda Galás réincarne le calvaire de la crucifixion, elle représente la torture dans ses fluides et ses sons, dans son insoutenable douleur. Ainsi, l'artiste fait entrave à cette « négation de la vie ». L'Antéchrist révèle ainsi la véritable souffrance physique de la victime et se range aux côtés de l'adversaire, du Christ et de Dieu : il est alors aux côtés de l'Autre, celui de Satan l'« Accusateur⁴³⁹ ».

⁴³⁸ René Girard pose comme postulat du désir mimétique, concept central à ses théories, que l'homme désire toujours selon le désir de l'Autre. Il révèle des sujets interchangeable qui peuvent être transformés en « doubles » symétriques « en miroir ». Ainsi il démontre dans *La Violence et le sacré* que le désir mimétique, dans la violence qu'il entraîne inmanquablement, est à l'origine du déclenchement de la crise. Ce concept paraît particulièrement utile pour justifier ce glissement de l'Antéchrist dans le rôle du Christ.

⁴³⁹ Il s'agit d'un des noms qualifiant Satan. Il est aussi qualifié d'« adversaire » et de « messenger ». Ces qualifications permettent d'éclairer l'approche suggérée par Diamanda Galás d'un Antéchrist accusant les bourreaux, comme le souligne Michael Flanagan dans le livret de *Plague Mass* : « Diamanda has recaptured and reveals the original meaning of the Hebrew word "Satan", that of the accuser and opponent ».

Le dessein de cette œuvre de Diamanda Galás est donc double : il s'agit en premier lieu d'attaquer directement les institutions, principalement religieuses, qui rejettent les « impurs » et diabolisent la maladie⁴⁴⁰. Leur but n'est plus alors de purifier la population ni même de protéger la population saine mais plutôt d'asseoir son pouvoir⁴⁴¹. Dans son étude comparée de la lèpre et de la peste pendant la période médiévale jusqu'au XVIII^e développée dans les *Anormaux*, Michel Foucault révèle la technique de pouvoir spécifique associée à la peste. Les malades ne sont plus simplement excommuniés, mais ils sont soumis à un système de contrôle et de hiérarchie, permettant au pouvoir d'appliquer une puissance normative sur les individus. Il écrit dans *Les Anormaux* :

Il me semble qu'en ce qui concerne le contrôle des individus, au fond, l'Occident n'a eu que deux grands modèles : l'un, c'est celui de l'exclusion du lépreux ; l'autre, c'est le modèle de l'inclusion du pestiféré. Et je crois que la substitution de l'inclusion du pestiféré, comme modèle de contrôle, à l'exclusion du lépreux, est l'un des grands phénomènes qui se sont passés au XVIII^e siècle (31).

Ces phénomènes d'inclusion et d'exclusion imposés par le pouvoir, reposent sur une division toujours plus marquée assurant l'extension croissante d'une mise sous contrôle de ses populations. Foucault parle alors du rêve politique de la peste comme « le moment merveilleux où le pouvoir politique s'exerce en plein » (1999, 31).

Le second point d'attaque se situe dans sa transgression des textes religieux. En effet, Diamanda Galás remet en question, à la manière de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, la dualité élémentaire entre le corps et l'esprit, entre le Bien et le Mal, et ré-instaure la cohabitation de la différence dans la nécessaire présence simultanée d'un ordre apollinien et un désordre dionysiaque. D'autre part, en brouillant les frontières, en rendant les limites poreuses entre l'artiste et le spectateur, suivant l'idéal d'Artaud, elle renvoie chacun à ses responsabilités devant la maladie et fait l'éloge de l'empathie, propose cette solution plutôt que l'aliénation et la stigmatisation des malades. Prenant appui sur l'image du Prince Prospero dans *Masque of the Red Death*, Diamanda Galás montre que l'isolement est un geste non seulement vain mais également égoïste. Ceux qui condamnent et séparent sont ainsi les seuls vrais coupables, que Diamanda

⁴⁴⁰ Cette diabolisation de la maladie à travers un jeu de métaphores servant la séparation des malades (ou des malades possibles) de la population est exposée dans l'ouvrage de Susan Sontag : *Aids and Its Metaphors*.

⁴⁴¹ L'étude par Susan Sontag du recours systématique à des métaphores militaires pour décrire la maladie révèle la violence agressive et colonialiste de l'idéologie du pouvoir établi.

Galás démasque. Tim Holmes, dans son texte figurant dans le livret de *Plague Mass* évoque cette accusation de Galás :

[...] she mounts the pulpit, the harangue of the truth beyond metaphor and the revelation of the truly Satanic: the same pious fuck who strung Jesus up the tree two thousand years ago are using his name to justify the deaths of - and deny mercy to - our brothers and sisters who lay down crippled, insane and withering from within, seared by an uninvited virus, so insidious it steals the body's biological right to defend itself against disease. "Give me sodomy or give me death!" Galás spit in the face of the priest at confession.

Par conséquent, nous pouvons dire que plutôt qu'une messe noire, ce chant est un requiem pour les 250 000 personnes ayant péri de maladies liées au SIDA. Loin d'une glorification du satanisme, comme il a été rapidement qualifié par l'Église et de nombreuses voix dans les médias, il est représentatif des efforts de Diamanda Galás pour articuler une critique fondamentale des stratégies élaborées par le pouvoir établi. Elle dévoile le dessein de domination de ces stratégies : maintenir et étendre le contrôle sur la population. En effet, au lieu d'encourager la division, elle fait l'éloge de la porosité. Sa critique passe par la remise en question d'une vision du monde reposant sur des conceptions binaires d'oppositions présentées comme fondamentales : malade / sain, Christ / Antéchrist, Dionysos / Apollon, Bien / Mal. Cependant, Galás ne s'arrête pas à une confusion des frontières entre sacré et profane, comme l'avait fait Nietzsche, dans sa description de l'ordre dionysiaque contaminant le règne apollinien : Galás remplace le sacré par le profane, en d'autres termes, elle subvertit le sacré. Non pas parce que la profanation est un geste blasphématoire, mais parce que le profane équivaut à la réhabilitation du corps. Rappelons ici que le terme « sacré », comme celui de « sacrifice », vient du latin « *sacer* », désignant « ce qui appartient à un domaine séparé, interdit et inviolable (au contraire de ce qui est profane) et fait l'objet d'un sentiment de révérence religieuse » (suivant la définition du *Petit Robert*). Donc par sa définition d'opposition, le profane permet de s'extraire de la réserve, de cette séparation à l'usage commun qu'impose le sacré car le profane, suivant son étymologie latine (*profanus*) signifie « hors du temple » et c'est bien en sortant du lieu sacré, qu'il devient accessible à tous. La banalisation du sacré permet de le rendre à la communauté humaine dans son intégralité. En effet, la représentation par Galás d'un Antéchrist dans l'incarnation de la douleur, jusque dans sa béance abjecte, un Antéchrist rebelle, soucieux du sort des malades et des faibles, ne réactualise-t-elle pas de fait le message du Christ qui, par l'amour plutôt que par la violence, abolit les clivages, respecte les différences sans passer par le sacrifice de boucs émissaires, désignés arbitrairement et injustement ? Diamanda Galás, en rappelant l'abjection

du Christ crucifié et en le remplaçant par la figure de l'Antéchrist souligne la nécessité de remplacer l'exclusion par la compassion. Cette révélation ouvre une possibilité d'offensive pour les individus et populations opprimées. En effet, elle dévoile ainsi le vrai visage de ceux dont le dessein est de séparer, de diviser, de contrôler. Elle, la victime sur l'autel, s'adresse directement à eux, les témoins démasqués, les « voyeurs », les « peureux », les hypocrites : « [...] there are no more tickets to the funeral! ». Donc, Galás, par cette « messe de la peste », en présentant l'Antéchrist comme un sujet « ab-jecté », met en scène la condition dans laquelle les malades sont maintenus, leur renvoie le véritable reflet de leur situation et favorise ainsi leur *empowerment*. Elle met en scène, à travers la crucifixion de l'Antéchrist, celle de toutes les victimes de marginalisation, et fait entendre la voix de l'ignominie, leurs voix :

And "that" is the voice of the dispossessed. That is what I am talking about. I'm talking about it in the same sense that people have talked for ages about the burning of witches as the scapegoats of a community. That's what the title of my book, *The Shit Of God* (« Sono le feci dal Signore ») refers to. *The Shit Of God* are God's "mistakes", the ones the lawmakers want to warehouse outside of the city [...] and those persons who are uninterested in breeding for the state (*Goblin Magazine*).

Cependant, comme nous l'avons évoqué, Galás ne s'arrête pas à la simple condamnation de cette discrimination puisqu'elle appelle également à la révolte. Elle pousse à l'articulation du refus clair et net d'être désigné comme victime, comme bouc émissaire et d'être traité comme tel. Cette fois, l'artiste se sert de la figure de Satan pour alimenter celle de l'Antéchrist : « Satan in the *Old Testament* is always perceived as the enemy of society, someone separate from society by choice or by inheritance, or both. [...] The rebellious angel » (*Goblin Magazine*). Michael Flanagan, dans son texte d'analyse de la performance reproduit dans le livret du disque, résume parfaitement cet appel à l'indignation et à l'indocilité : « One message of this mass is that in a world of redemption, the person who is unjustly accused should rebel ».

Nous allons poursuivre notre observation des représentations à travers le traitement du bouc émissaire et, de façon plus générale, de la violence de la société que ce rituel indique, dans la section suivante. Pour ce faire, nous proposons de nous concentrer plus spécifiquement sur l'œuvre de Acker. Notre argument initial, rappelons-le, est que la sélection du *pharmakos* comme exutoire de la violence du groupe et donc nécessaire à sa survie (ou plus exactement la critique d'une telle logique) est un concept central aux travaux de nos artistes. Ainsi, nous avons vu que dans « Sono

l'Antichristo », Galás incarne la figure de la victime en représentant physiquement la torture et le calvaire de la crucifixion. Durant sa performance, elle s'assure qu'il n'existe plus de différence entre la victime émissaire, l'artiste et l'audience : tous sont entraînés dans l'expérience abjecte de la violence. De plus, la substitution à la figure du Christ de celle de l'Antéchrist, permet à Galás d'insister sur l'injustice de la représentation négative des populations marginalisées. Pourtant la réalisation de l'injuste violence qui leur est infligée, au lieu d'amoindrir ces populations, doit les amener à se rebeller. Le fait d'ostraciser les groupes considérés comme marginaux ne peut ainsi plus servir à apaiser la violence du groupe en assurant son unité. Galás met alors en scène la critique de Girard relative à la cruauté arbitraire inhérente au choix du bouc émissaire. Nous suggérons par conséquent que la performance du phénomène du bouc émissaire par Galás sert un démantèlement méticuleux de systèmes de représentations et procède à leur démythification⁴⁴² radicale, dans le but de démasquer la véritable violence qu'elles dissimulent. Ce phénomène, considéré dans son abjection, en dévoilant les stratégies mises en œuvre dans le discours, met également en relief l'aspect idéologique de ce discours. Jessica Butler insiste en effet sur l'équivalence mystificatrice existant entre les deux termes⁴⁴³ : « For “discourse” we could also read “ideology” : in short, dominant cultural narratives that create and reflect norms of behaviour in a manner that makes them appear natural or “common sense” » (2016, 3). Nous allons voir que les techniques de démythification des représentations mises en place par Acker sont similaires à celle de Galás. Nous proposons ainsi d'observer le traitement par l'écrivaine d'un autre bouc émissaire : Œdipe.

Ces remarques sur « Sono l'Antichristo » nous ont permis de noter que cette entreprise de démythification passe avant tout par le remaniement de mythes anciens par les artistes. Ainsi, nous avons vu comment Galás puise dans l'*Ancien* et le *Nouveau Testament* pour condamner, à travers les interprétations proposées de ces mythes, des stratégies d'oppression contemporaine. Nous allons à présent nous concentrer sur les tactiques mises en œuvre par Acker pour réinvestir les mythes dans son écriture. Notre investigation débute ainsi par le traitement par l'écrivaine du mythe

⁴⁴² Nous comprendrons le mythe dans sa relation intime avec l'idéologie, telle que l'expose Spencer Dew : « [...] “myth” as naturalized ideology, as cultural claims that pass as taken for granted truths within society » (102). Cette définition découle des observations et analyses entreprises par Roland Barthes, dans son ouvrage *Mythologies*, qui sont centrales à la réflexion de Acker. Nous entendons, par la « démythification des représentations », le processus par lequel les éléments de ces représentations qui sont présentés comme allant de soi, comme étant les produits de phénomènes et lois naturels sont analysés pour faire apparaître le fait qu'ils sont le produit de constructions.

⁴⁴³ Jessica (Wren) Butler (2016) s'appuie ici sur les théories de Michel Foucault et de Louis Althusser en termes de discours et d'idéologie. Discours et idéologie entraînent d'autres termes autour desquels cette section se construit : langage, autorité et hégémonie. Nous parlerons ainsi fréquemment de discours dominant.

d'Œdipe. L'écrivaine demeure très explicite sur son intérêt pour ce mythe en particulier : il est avant tout suscité par l'impact des théories freudiennes sur les sociétés occidentales contemporaines, lui assurant son statut de mythe fondateur. En effet, Acker explique à Lotringer que sa fascination pour Œdipe provient d'abord de son omniprésence comme de son aspect incontesté : « [I got interested in the Oedipal myth] because it's one of the two or three major myths that I was baby-fed » (18). Ses relectures du mythe d'Œdipe, vont tout d'abord permettre à Acker de dévoiler une légitimation courante de hiérarchie et d'oppression contenues dans l'interprétation unique, figée de cette histoire, un exemple de technique d'assujettissement au discours dominant, ou pour reprendre les termes de Jessica Butler, les pratiques qui assurent que les individus « internalize the master discourse » (2016, 8). À travers l'écriture romanesque expérimentale, Acker peut ensuite subvertir ces interprétations pour rendre au héros du « mono-mythe » cher à Joseph Campbell⁴⁴⁴ la multitude de ses visages (ou de ses masques). Œdipe serait ainsi non plus simplement un héros incestueux mais simultanément héros, meurtrier, bouc émissaire et roi déchu. Nous allons observer les défis que Acker lance au mythe imposé comme modèle central à la pensée occidentale, pour en transgresser le cadre et le transformer, comme elle le confiait à Ellen G. Friedman, en « A Myth to live By ». Nous proposons ensuite d'observer comment l'auteure transfère cette technique à d'autres mythes, amorçant une réflexion sur les dynamiques existant entre pouvoir et représentation.

⁴⁴⁴ Dans son ouvrage, *The Hero with a Thousand Faces*, paru en 1949, Joseph Campbell avance l'idée que tous les mythes du monde racontent essentiellement la même histoire, de laquelle chacun d'eux ne seraient que des variations. Cette structure universelle des mythes de toutes les cosmogonies, un concept que Campbell nomme le « mono-mythe » relaterait le parcours du héros (« The Hero's Journey »). Nous suggérons que Kathy Acker engage une démarche inverse de celle de Campbell. Plutôt que de s'attacher à la structure d'un mythe universel, c'est-à-dire à une version, une vérité, Acker se concentre sur les voix multiples et explore les variations possibles, les différentes perspectives. Elle rejoint ainsi les critiques adressées à Campbell, relatives au trop haut degré d'abstraction de sa théorie, de son ethnocentrisme, et au danger d'effacer la pluralité des voix derrière la structure du modèle unique. Ce dernier aspect est évoqué par Donald Cosentino : « It is just as important to stress differences as similarities, to avoid creating a (Joseph) Campbell soup of myths that loses all local flavor » (« African Oral Narrative Traditions », 183). La section suivante vise à présenter les variations ackériennes sur le mythe d'Œdipe ainsi que les limites et implications d'un modèle unique.

L'Anti-Œdipe de Acker : un Œdipe sans complexe⁴⁴⁵ ?

Incest begins this world. Incest begins the beginning of this world.

A father's fucking his daughter.

Night's fucking with morning. Night's black; morning, red.

There's nothing else.

[...] this is how we name the terror of our primordial dawn.

Kathy Acker

Ce nouveau point s'ouvre sur une pandémie reflétant celle du précédent. Rappelons en effet qu'Edgar Allan Poe décrivait, au début de sa nouvelle, l'abjection de la maladie : « *La Mort Rouge* avait pendant longtemps dépeuplé la contrée. [...]. Son avatar, c'était le sang, la rougeur et la hideur du sang. C'était des douleurs aigües, un vertige soudain, et puis un suintement abondant par les pores, et la dissolution de l'être⁴⁴⁶ » (2008, 191). L'allégorie de la mort apparaît comme pestilentielle dans le sens où elle corrompt corps et sujet au point de leur liquéfaction. Le fléau de la fiction de l'auteur américain soufflait déjà sur la tragédie de Sophocle lorsque, sur les marches de son palais de Thèbes, le roi Œdipe rencontre le prêtre de Zeus. Accompagné d'une foule de citoyens éplorés, ce dernier lui fait part de leurs souffrances durant la calamité qui frappe la ville. Bien que leur récit emprunte un langage moins graphique que celui de Poe, la violence avec laquelle l'épidémie fauche les vies, de façon si inexorable, si effroyable, glace les sangs : « la Peste, s'est abattue sur nous, fouillant notre ville et vidant peu à peu la maison de Cadmos, cependant que le noir Enfer va s'enrichissant de nos plaintes, de nos sanglots » (Sophocle, *Œdipe Roi*, 2). Là encore, la maladie devient un monstre prédateur qui dérobe les corps et réduit ses victimes à des voix et des pleurs. Comme le décrivait Poe, les sujets se désintègrent, ils deviennent immatériels : des taches liquides (le sang chez Poe se transforme en larmes chez Sophocle). Impuissant et désespéré, le prêtre vient porter la cause de l'ensemble des citoyens à leur roi, lui qui les a déjà libérés d'une malédiction qui les décimait en parvenant à résoudre l'énigme du Sphinx. La position d'autorité héroïque d'Œdipe semble le désigner comme seul espoir pour endiguer le fléau, empêcher une propagation de la contamination et donc une destruction totale de la population de Thèbes.

⁴⁴⁵ L'essai « Œdipe sans complexe » de Jean-Pierre Vernant nous paraît particulièrement pertinent pour observer la remise en question par Acker de l'usage psychanalytique du personnage d'Œdipe et aborder nature et la portée idéologique des représentations du héros tragique et mythique.

⁴⁴⁶ Nous avons choisi de proposer la version traduite par Baudelaire du même extrait de la nouvelle de Poe pour mettre en œuvre les pratiques inter-linguistiques chères à Diamanda Galás et à Kathy Acker. Nous évoquons l'aspect polyphonique et plurilingue de leurs œuvres dans la partie consacrée à la voix. Nous reviendrons sur l'effet de cet espace « entre-langue » de la traduction dans le chapitre suivant.

Pourtant, contrairement au prince Prospero, le roi grec ne se barricade pas devant l'épidémie afin d'éviter la contagion. En fait, nous pouvons aller jusqu'à affirmer que sa réaction s'oppose radicalement à celle du prince puisque Œdipe, sans aucune hésitation, exprime son désir de venir une nouvelle fois en aide à son peuple. Il agit alors selon la tradition antique qui exige que la première étape, pour connaître la cause du malheur, est de consulter les divinités. Apollon, le dieu de Thèbes, expose clairement la situation à Tirésias, le devin aveugle : il y a eu souillure et c'est pour cette raison que la ville est frappée par cette épidémie de peste. Afin d'apaiser le courroux des dieux et de mettre fin au fléau, il est par conséquent nécessaire de déterminer l'origine du crime. Une fois le coupable identifié, il faudra l'offrir aux divinités (en sacrifice) ou en débarrasser la cité (en le condamnant à l'ostracisme). Le roi Œdipe, loin de douter de son innocence, annonce son dessein de mener lui-même l'enquête pour résoudre cette nouvelle énigme jusqu'à ce que le coupable soit démasqué et banni. Or, Tirésias lui apprend rapidement que la souillure n'est autre que lui : il est l'impur, l'abject parricide (il est l'assassin du roi Laïos) et incestueux (il s'est marié avec la reine Jocaste, sa mère biologique) qui a plongé Thèbes dans la crise sacrificielle dont l'épidémie est le symptôme. De la même façon que Prospero qui pensait pouvoir tromper la mort en s'isolant, Œdipe, convaincu de sa toute puissance et désireux de prouver à nouveau son héroïsme vertueux, refuse tout d'abord de croire le devin. Pourtant, comme le prince de la nouvelle de Poe, il est victime de la violence de sa destinée⁴⁴⁷, et ne pouvant rester plus longtemps aveugle à l'évidente réalisation de la prophétie⁴⁴⁸, il n'a d'autre choix que d'accepter son sort : il est effectivement l'auteur de crimes abjects qui mettent en péril les différences et menacent de faire sombrer la cité dans la violence. Œdipe devient alors la victime émissaire, le *pharmakos* dont seul le meurtre ou l'exil permettra d'apaiser les dieux, de libérer les citoyens et de rétablir l'ordre dans la cité. L'évidence de son double crime, commis malgré lui, conduira le roi déchu à se crever les yeux. Suivant ses propres ordres, il est banni de Thèbes alors que Créon, son beau-frère (qui est aussi son

⁴⁴⁷ Rappelons que la raison de la punition des deux personnages diffère : dans la nouvelle de Poe, Prospero doit payer son égoïsme vaniteux et le mépris qu'il éprouve pour son peuple. Sa mort ne soulagera pas la population de son royaume et le lecteur ne peut éprouver pour lui que du dégoût. Œdipe, quant à lui, n'a pas commis ces crimes sciemment. Sa culpabilité est indissociable de son statut de victime, et le lecteur, sensible à l'injustice qui s'abat sur lui, ressent de la pitié pour ce héros tragique. Nous pourrions observer dans cette section l'utilisation par Acker de cette tragédie du *pharmakos* appliquée à ses personnages et son effet sur les lecteurs.

⁴⁴⁸ Prophétie à laquelle il avait tenté d'échapper en se rendant à Thèbes. En effet, Œdipe, désireux de savoir si Polybe et Mérope, roi et reine de Corinthe étaient bien ses vrais parents, avait consulté l'oracle de Delphes. Cependant, au lieu de répondre à sa question, l'oracle lui dit à la place qu'il avait, des années auparavant, annoncé à Laïos et Jocaste qu'Œdipe tuerait son père et épouserait sa mère. Effrayé, et convaincu que Polybe et Mérope sont ses parents biologiques, Œdipe décide de ne pas retourner à Corinthe, pour éviter que la prophétie de l'oracle ne s'accomplisse.

oncle), prend sa place sur le trône. Ainsi ostracisé, Œdipe est condamné à la vie d'exil et d'errance qu'il a déjà connu avant d'arriver à Thèbes.

Cette fatalité de meurtre et d'inceste, décrite dans la prophétie et vers l'accomplissement de laquelle tous les courants entraînent le roi de Thèbes, constitue la base d'un concept central à la psychanalyse de Sigmund Freud : le complexe d'Œdipe. En effet, le docteur repère la manifestation de désirs inconscients chez l'enfant qui poussent ce dernier vers l'accomplissement de crimes identiques à ceux d'Œdipe. Le flux de ces désirs, présentés comme universels⁴⁴⁹ et dont l'aspect irrémédiable s'apparente à la destinée, donne lieu à des interdits nécessaires pour que s'accomplisse la formation du sujet⁴⁵⁰. Le complexe d'Œdipe s'impose alors rapidement comme unique modèle de lecture autant de la tragédie que du mythe. Il sert à localiser et à certifier une origine incontestable. Beaune et Rea exposent cette démarche et détaillent sa portée :

[...] par la notion de complexe d'Œdipe, la psychanalyse réactive une dynamique de type fondamentaliste censée établir une origine sûre et stable des normes qui règlent la sexualité humaine, les rapports de genres et des générations ainsi que le fonctionnement psychique prétendument inquestionnable et universel (11-12).

Nous pouvons par conséquent considérer que le complexe d'Œdipe de Freud acquiert lui-même le statut de mythe fondateur psychanalytique.

Pourtant, cette interprétation freudienne du mythe n'est pas sans poser quelques problèmes. Par exemple, en se concentrant sur cette destinée incestueuse et meurtrière, Sigmund Freud met à l'écart d'autres dimensions du personnage d'Œdipe : tout d'abord celle de victime (comprise dans son statut de bouc émissaire à l'âge adulte mais également dans la tentative d'infanticide de son

⁴⁴⁹ Freud s'est tout d'abord penché sur l'universalité de l'inceste, ou pour être plus juste, de son interdit ; pensée qu'il a largement exposé dans *Totem et Tabou*. L'ethnologue Claude Lévi-Strauss le rejoint en posant le tabou de l'inceste comme l'interdiction fondamentale, c'est-à-dire le tabou primitif qui fonde toute société. Pour lui, le rapport sexuel avec la sœur ou la fille doit être abandonné afin que le père ou le frère puisse prendre part à l'échange généralisé des femmes, élément constitutif de toute société. Lévi-Strauss ne limite donc pas l'inceste à la relation mère-fils comme le fait Freud par l'intermédiaire d'Œdipe. De plus, le chercheur structuraliste insiste sur le fait que Freud a davantage joué un rôle de mythographe que d'analyste dans son étude d'Œdipe. Les textes de Acker comme ceux de Deleuze et Guattari ainsi que ceux de Foucault rejoignent la pensée de Lévi-Strauss dans sa mise en garde contre l'aspect réducteur de l'approche freudienne du mythe.

⁴⁵⁰ Le moi, ça et surmoi sont les trois composantes du psychisme dans la conception psychanalytique freudienne. Suivant l'acceptation courante de la psychanalyse à laquelle Acker fait largement référence, le surmoi est plus proche de l'inconscient que du conscient. Il se constitue à partir du moi par identification de l'enfant au parent symbolique incarnant l'autorité. Le surmoi exerce par conséquent les fonctions de juge. De son conflit avec les désirs du ça et du moi naissent les culpabilités conscientes ou inconscientes.

père, Laïos), puis celle liée à sa position de roi. Plutôt qu'une unique lecture psychanalytique, le mythe d'Œdipe ne peut-il pas être aussi abordé comme un mythe politique, puisqu'il présente une volonté de subordination d'un individu ainsi qu'une situation conflictuelle liée au pouvoir ? Nous reviendrons au cours de cette section sur les implications de ce choix d'interprétation de Sigmund Freud en observant les réponses textuelles proposées par Kathy Acker à la fois à la théorie freudienne et aux lectures de cette théorie par d'autres penseurs tels que René Girard, Jean-Pierre Vernant, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Luce Irigaray ou encore Michel Foucault. Nous proposons, en d'autres termes, de montrer comment l'écriture expérimentale ackérienne constitue autant une mise en pratique qu'une mise à l'épreuve du complexe d'Œdipe comme de ses relectures. De plus, par l'intermédiaire de ce mythe, nous verrons comment Acker met en scène le caractère idéologique du discours annoncé par Jessica Butler dans « Masculinity, Authority, and the Illusion of Objectivity in Academic Discourse »). Auparavant, nous souhaitons rappeler quelques données relatives au complexe d'Œdipe selon Freud qui sont apparues comme indispensables à notre réflexion⁴⁵¹.

L'origine du complexe est avant tout ancrée dans l'expérience personnelle de Freud puisque c'est lors de son auto-analyse que le docteur prend conscience de la dualité des sentiments dominants lors de son plus jeune âge : le désir qu'il éprouvait pour sa mère et la jalousie qu'il ressentait envers son père. Il effectue alors un parallèle entre sa propre expérience et celles de héros tragiques narrées dans des textes littéraires. En effet, il rapproche la révélation de ses propres désirs inconscients ainsi que de ses rêves avec son étude de deux héros tragiques particuliers : Hamlet et Œdipe⁴⁵² (tel qu'il est représenté dans *Œdipe Roi*, la tragédie de Sophocle). Ces protagonistes entretiennent en effet tous deux des relations très proches avec leurs mères alors que la mort les lie à la figure du père (bien que, dans le cas de Hamlet, cette figure soit à considérer de manière plus large puisque son

⁴⁵¹ Nous reconnaissons que cette présentation des grandes lignes du complexe d'Œdipe ne permet pas de rendre compte de nombreuses nuances et précisions du concept de Freud. L'intérêt ici est avant tout de faire ressortir la structure du complexe telle qu'elle est culturellement largement acceptée dans la pensée occidentale contemporaine. Nous assumons cette simplification volontaire puisque c'est cette structure particulière que Kathy Acker soumet à ses expérimentations textuelles afin d'en défier les limites, d'en tester ou d'en détourner les sens, comme nous allons le voir dans cette section.

⁴⁵² Sigmund Freud rapproche les deux héros dans *L'Interprétation du rêve* : « Une autre de nos grandes œuvres tragiques, *Hamlet* de Shakespeare, a les mêmes racines qu'*Œdipe-Roi*. Mais la mise en œuvre tout autre d'une matière identique montre quelles différences il y a dans la vie intellectuelle de ces deux époques et quel progrès le refoulement a fait dans la vie affective de l'humanité. Dans *Œdipe*, les fantasmes-désirs sous-jacents de l'enfant sont mis à jour et sont réalisés comme dans le rêve ; dans *Hamlet*, ils restent refoulés, et nous n'apprenons leur existence – tout comme dans les névroses – que par l'effet d'inhibition qu'ils déclenchent » (« Le rêve de la mort de personnes chères », 230-231). La différence majeure s'explique donc, d'après le docteur, par la différence de contexte d'écriture de chaque œuvre.

beau-père entre lui aussi en jeu). Les analyses de Freud aboutissent à la représentation d'un « complexe » universel qui lui permet de soumettre une résolution de l'énigme d'Œdipe (sur ses origines) et de celle de Hamlet (sur son hésitation à accomplir la vengeance pour le meurtre de son père). Ce principe, posé à la base de ses travaux sur l'inconscient, résonne dans l'ensemble de la pensée psychanalytique, comme nous l'évoquions plus haut. En effet, les observations du docteur, qu'il expose dès *L'Interprétation du rêve*, lui permettent de développer la théorie suivant laquelle le désir inconscient, manifesté dans la tragédie par la prophétie d'inceste⁴⁵³ et de parricide⁴⁵⁴ qui doit s'accomplir (formation du « moi »), fait intrinsèquement partie du développement de l'enfant. Sigmund Freud explique ainsi que le jeune garçon, durant la phase dite phallique, éprouve des pulsions sexuelles vis à vis de sa mère et, alors en rivalité avec son père (expression du « ça »), entre en conflit avec celui-ci. Le père s'impose alors dans un rôle de séparateur de la mère : sa responsabilité est d'assurer distance et interdit (limite du « surmoi »). Cette rivalité est résolue par l'angoisse de la castration qui permet au jeune garçon de sortir de la crise d'Œdipe et marque son entrée dans l'ordre du Père, c'est-à-dire celui du langage (celui de l'ordre symbolique, tel que nous l'évoquerons plus loin). Freud propose ainsi une compréhension de l'être humain à partir de sa vie psychique dans laquelle le désir (inconscient, interdit et refoulé) joue un rôle fondamental. Kathy Acker remet en question ce détournement par Freud d'œuvres littéraires dont le sens est réduit à une simple signification de l'existence : « This explains my childhood [...] I always knew literature had some purpose » (*Don Quixote*, 147) fait-elle ainsi répondre, pleine d'ironie, Don Quixote à qui la logique œdipienne vient d'être exposée. Cette intervention nous permet de laisser entrevoir que Acker va procéder, au fil de ses œuvres, à une déconstruction parodique du complexe d'Œdipe.

Bien que les protagonistes de l'univers ackérien se caractérisent majoritairement par un genre instable, force est de reconnaître qu'en termes de présence, le féminin l'emporte sur le masculin. Or, la théorie du complexe d'Œdipe s'appuyant sur des modèles strictement masculins (qu'il s'agisse de l'expérience de Freud enfant, du mythe d'Œdipe ou de la tragédie de Hamlet), l'approche de Kathy Acker exige une observation de la théorie du docteur en termes de genre. Si

⁴⁵³ Qui se réalise lorsque Œdipe, vainqueur du Sphinx se voit offrir par Créon la main de Jocaste avec laquelle il aura quatre enfants : deux fils, Étéocle et Polydice, et deux filles, Antigone et Ismène.

⁴⁵⁴ Œdipe, en chemin vers Thèbes où il désire consulter l'oracle d'Apollon, assassine un vieillard qui est en fait le roi Laïos, son père biologique. En ce qui concerne Hamlet, l'hésitation du héros à assassiner son oncle pour venger le meurtre de son père peut s'expliquer par la réalisation qu'il ne peut punir un homme coupable d'avoir été au bout de ses propres désirs (désirs incestueux envers sa mère), ceux qu'il a lui-même refoulés durant son enfance et qui ressurgissent alors qu'il doit passer à l'acte.

d'après Freud, le stade pré-œdipien est identique chez les filles et les garçons, le docteur s'aperçoit rapidement que le stade phallique pose à priori chez les filles des problèmes d'ordre anatomique. Freud élimine ce problème de façon très simple dans sa théorie : il transforme la peur de la castration du petit garçon en une frustration chez la petite fille d'être dépourvue de phallus. La résolution par la petite fille du complexe d'Œdipe (que Carl Jung transforme en complexe d'Électre⁴⁵⁵), peut cependant s'effectuer de façon détournée, toujours selon Sigmund Freud, soit en rejetant sa propre sexualité soit en se procurant le phallus paternel. Cette attirance intéressée pour le père met la petite fille en rivalité avec sa mère, reproduisant à l'inverse le schéma que Freud proposait pour les petits garçons. Si le complexe d'Œdipe permet ainsi une interprétation de la vie psychique des petits garçons comme de celle des petites filles, ces remarques de Freud montrent que sa théorie est d'une part basée sur une définition stricte de deux genres et qu'elle est d'autre part élaborée largement depuis une perspective et une logique masculine. Nous verrons comment les genres fluctuants des textes de Acker concourent à dévoiler, pour ensuite la déstabiliser, cette hiérarchie des genres sur laquelle la théorie de Freud repose.

Grâce à ces conclusions, Freud est reconnu comme fondateur de la psychanalyse. Il devient ainsi lui-même l'incarnation d'une figure paternelle, le décodeur d'un mythe sur lequel asseoir la totalité d'un ordre théorique. Cependant le concept n'est pas sans soulever quelques problèmes et interrogations quant au schéma considéré comme universel ainsi qu'aux représentations reproduites suivant ce modèle. En effet, il semble légitime que nous nous demandions, par exemple, ce que ce schéma de développement devient hors de la structure de la famille nucléaire (que Acker réduit, notons-le, aux déchets nucléaires, « nuclear waste » dans *Don Quixote*, 147. Pamela June le confirme : « [...] the nuclear family is actually the catalyst for much of the destruction in Acker's novels », 107). Ou encore pourquoi, dans l'étude de l'inceste, se concentrer sur Œdipe (plutôt que de se pencher également sur la responsabilité de l'adulte ?) et, de surcroît, sur une version unique de

⁴⁵⁵ Il s'agit d'un concept théorique de Carl Gustav Jung basé sur le complexe d'Œdipe selon Freud. Le choix de l'appellation de ce complexe fait référence à l'héroïne grecque qui vengea son père Agamemnon avec son frère Oreste en assassinant leur propre mère, Clytemnestre. Sigmund Freud refuse ce modèle car il suppose l'existence d'une symétrie chez les deux sexes et nécessiterait l'existence d'un « ordre de la mère », ce qui reste, à ses yeux, impossible.

ce mythe en particulier⁴⁵⁶? Enfin, quelles sont les conséquences sur la pensée contemporaine de prendre comme postulat d'origine du monde la violence et la terreur de l'inceste, comme l'indique Kathy Acker dans la citation mise en exergue : « Incest begins the beginning of this world [...] the terror of our primordial dawn » (*Pussy, King*, 68) ? Le complexe d'Œdipe alimente ainsi une violence meurtrière qui est présentée comme nécessaire : « In order to find his identity and to be real, [...] the child must murder his real father. The child is now terrible and violent. Being evil, the young rebel breaks down chaos or meaninglessness » (*Don Quixote*, 147). Ces questionnements et remarques sont largement repérables dans les expérimentations littéraires de Acker et demeurent centraux à notre cheminement. Par conséquent, nous proposons d'observer, dans cette section, comment Kathy Acker procède à une remise en question, de façon répétée dans son corpus, de points précis de ce concept du complexe d'Œdipe : par exemple le meurtre et l'inceste présentés comme des désirs inconscients universels de l'enfant au sein de la structure du trio familial (imposés comme référence obligatoire), le choix de réduire Œdipe à un rôle de coupable, ou encore la normalité phallique imposant au féminin un état de manque. Ces thèmes seront abordés à travers les analyses des six romans de Acker qui constituent notre corpus : *Blood and Guts*, *Don Quixote*, *Empire*, *In Memoriam*, *Pussy, King* et *My Mother*. Nous justifions cette sélection avant tout par les traces évidentes du complexe d'Œdipe dans ces textes. Ainsi, le choix particulier de ces ouvrages nous permettra tout d'abord d'envisager différents modèles familiaux proposés par Acker et de comparer ces dynamiques mises en scène à celles du schéma Freudien. Ces observations nous ouvriront ensuite de nouvelles perspectives sur le personnage d'Œdipe mais également sur son « complexe » (notamment sur la place accordée au désir ainsi que son rôle dans la théorie). Finalement, nous pourrons dégager, dans une troisième partie de cette analyse des représentations, et à la suite de Kathy Acker et de Galás, des modèles expérimentaux alternatifs à ce schéma particulier, mais également à d'autres mythes fondateurs (voir infra « Bas les Masques ! »).

Notons tout d'abord que si l'écrivaine présente des relations familiales dans la majeure partie de ses travaux, ces relations sont particulièrement évidentes dans les romans choisis pour illustrer notre

⁴⁵⁶ Sigmund Freud se base essentiellement sur une seule des pièces de Sophocle traitant d'Œdipe, *Œdipe Roi*, ignorant *Œdipe à Colone*. Il ne tient donc pas compte des différentes versions, interprétations ou références offertes par d'autres auteurs (Pindare dans *Les Olympiques*, Euripide, *Les Phéniciennes*, Eschyle, *Les Sept contre Thèbes*) pour tenter de vérifier si sa théorie s'applique à tous les textes. Notons qu'en plus des différentes versions du mythe d'Œdipe, la mythologie grecque raconte une multitude d'affaires d'inceste auxquelles Freud aurait pu également tenter d'appliquer sa théorie : celui de Nyctimène, violée par son père Epopée, l'inceste de Cinyras avec sa fille Myrrha, de Pélopie avec son père Thyeste (dont elle a un fils, Égisthe qu'elle abandonne avant d'épouser son oncle), ou encore de Canacé et Macarée (frère et sœur), ou des jumeaux Byblis et Caunus.

point. Elles apparaissent en effet dès les premières pages des œuvres : *Blood and Guts* débute sur la relation de Janey et de son père ; Abhor dresse sa généalogie dans tout le premier chapitre de *Empire of the Senseless*, décrivant tout d'abord le triangle familial paternel puis le sien ; le narrateur de *My Mother* se remémore son enfance dans la maison familiale ; O, dans *Pussy, King* explique qu'elle désire retrouver son père et le roman s'ouvre ainsi sur cette quête ; alors que *In Memoriam* imagine la relation d'Arthur Rimbaud avec sa mère. Nous soulignons ici le fait que Kathy Acker se concentre tout particulièrement sur les relations entre enfant et parents et fait immédiatement apparaître le trio familial⁴⁵⁷ auquel Freud fait référence, constitué de la mère, du père et de l'enfant. Pourtant toutes ces relations familiales triangulaires figurant dans ces œuvres apparaissent immédiatement comme étant soit incomplètes, soit particulièrement dysfonctionnelles, d'une part dans la description des relations que les personnages entretiennent entre eux et d'autre part par rapport au schéma préconisé par Freud. En effet, si les divers scénarios proposés par Acker mettent effectivement en scène le trio familial et portent les traces du complexe d'Œdipe dans les pulsions qu'ils décrivent, la dynamique de ces pulsions ne correspond au schéma de Freud que de façon plus ou moins approximative.

Les infractions ackériennes à la loi freudienne prennent diverses formes dont les trois principales sont les suivantes : tout d'abord, comme nous venons de l'esquisser, le trio familial se voit bouleversé, de plus le désir n'est plus ni inconscient ou tabou mais articulé, ce qui nous permet d'aboutir au troisième point de digression puisque l'inceste sort du domaine du désir interdit et refoulé pour devenir une pratique. Ainsi, dans *Empire of the Senseless*, le roman dans lequel Acker s'est tout particulièrement concentrée sur des expérimentations narratives du mythe, Abhor déclare, par l'intermédiaire de son compagnon Thivai⁴⁵⁸, et ce dès le début de l'œuvre, son désir pour son père : « [...] the only person I wanted was my father » (10), bien que son désir déborde largement la stricte identité paternelle puisqu'elle ajoute plus loin « I would do anything to be loved » (10), alors qu'elle rejette et méprise sa mère : « I despised those people, like my mother » (10) qu'elle qualifie de fausse (« The fake mother », 11). Abhor ne montre de surcroît aucun désir de connaître l'identité de sa véritable mère (« “Who's my mother?” I asked without caring », 10). Suivant les observations de Freud, Abhor convoiterait ainsi le phallus du père et trouverait à sa convenance l'absence

⁴⁵⁷ Notons que si ce trio est parfois incomplet, comme nous allons le voir, sa présence (même en filigrane) est, elle, constante.

⁴⁵⁸ Thivai est également, notons-le pour souligner le clin d'œil de Acker à Œdipe, le nom ancien de Thèbes.

maternelle. Cependant, la situation conflictuelle de rivalité que Freud décrit et qui doit aboutir à une relation constructive est ici remplacée par une indifférence totale et persistante. Ainsi le désir, qui doit rester inconscient selon la théorie freudienne, est ici clairement énoncé et dérange l'évolution attendue du sujet. Le narrateur marque le trait en faisant plus tard référence à une tradition de désir incestueux dans l'histoire de sa famille. En effet, Abhor décrit la relation que sa grand-mère entretenait avec son père : « He [Daddy] turned to her as a mother to a child. They formed a closed world. [...] Since my grandmother loved him, she saw no reason to teach him anything or that he should learn anything » (*Empire*, 8). Le désir sort du conflit par la réciprocité des sentiments amoureux entre mère et fils. Les personnages sont alors enfermés dans un état incestueux duquel le père (il s'agit alors du grand-père de Abhor) est totalement absent, ne permettant, là non plus, une construction subjective préconisée par Freud en maintenant l'enfant dans un état pré-Œdipien, c'est-à-dire en dehors de l'ordre symbolique. Acker présente alors le père de Abhor comme n'étant pas sorti de la phase œdipienne. Étranger au tabou comme à l'interdit d'inceste, il banalise cette pratique avec sa propre fille qui se voit entraînée dans l'abjection⁴⁵⁹ de cette relation dont elle vante l'équilibre rassurant : « This mixture of total attraction and disgust calmed down my natural fears and drew me more and more toward him » (10). Notons que cette expression directe du désir œdipien est localisable plus tôt dans les écrits de Acker. Ainsi, dans *Blood and Guts*, la quête du phallus paternel est présentée comme obsessionnelle à travers le texte mais également les dessins (voir notamment les pages 8 et 22). Cette quête déborde, de façon répétée, le domaine du symbolique pour se transformer en relation physique, violant pour ainsi dire l'interdit relevé par Freud. Janey avoue qu'elle ne peut supporter que son père l'abandonne ou qu'il cesse de la désirer : « Are you still interested in me sexually? » (18). Le désir incestueux n'étant pas refoulé, l'équilibre instauré par l'interdit se voit, dans ces deux romans, dérangé.

Le rôle des mères tel qu'il est présenté par Freud connaît, lui aussi, des bouleversements sous la plume de Acker. L'auteure se penche sur ce rôle à travers diverses interprétations possibles de personnages maternels. Nous évoquons plus haut la réciprocité de l'amour incestueux de la grand-mère de Abhor pour son fils, prévenant la résolution de l'Œdipe mais d'autres schémas exposent la grande diversité des scénarios. Notons tout d'abord que, chez Acker, et ce de façon récurrente, les mères sont présentées comme absentes, abusives ou négligeant leurs enfants. Ainsi la figure de la

⁴⁵⁹ Dans le sens que lui donne Julia Kristeva.

mère est totalement absente de *Blood and Guts*, son décès étant annoncé dès la première ligne du roman : « Never having known a mother, her mother had died when Janey was a year old [...] » (7). La mère de O est elle aussi décédée (« her mother had died », *Pussy, King*, 4) alors que la mère de Thivai refuse, quant à elle, de s'occuper de son enfant et le livre aux mains d'une Nanny négligente (« My mother's always sick. She doesn't have any time for me », *Empire*, 29).

Dans les autres romans, le conflit entre la petite fille et sa mère, tel qu'il est préconisé par le modèle freudien, débouche sur une volonté destructrice envers l'enfant. Il en va de même pour le petit garçon : par exemple dans *In Memoriam*, la mère de Rimbaud hait son fils car elle le tient pour responsable du départ de son mari comme l'indique Acker⁴⁶⁰ : « R's mother hated him because her husband, Captain Frédéric Rimbaud had hated children so much that when he learnt that his wife was pregnant for the second time, he abandoned her for the second time » (3). Elle en devient assassine : « [...] she was going to murder pitiful R, not exactly by killing him, but by destroying or annihilating him » (4). Les sentiments de haine qu'elle éprouve envers son fils ne sont pas exclusivement causés par le départ du père : la sexualité⁴⁶¹ de Rimbaud est pour elle si insupportable qu'elle aurait préféré donner le jour à une autre espèce, même s'il s'agissait d'un insecte dangereux (« Why didn't I have a scorpion? Why'd I give birth to a human homosexual? », 3). Le conflit n'est plus imposé par la présence paternelle mais par celle de la mère qui se trouve démunie devant une situation qu'elle considère monstrueuse. Autant que de sa confusion de la loi freudienne, l'enfant est tenu responsable de la peine et de la frustration du désir de l'adulte. Ce dernier ne parvient à exprimer ses sentiments autrement qu'en décrivant un dégoût pour l'enfant, faisant ainsi de lui une victime exutoire. Dans *Pussy, King*, O se souvient des

⁴⁶⁰ Selon la biographie de Rimbaud, son père, Frédéric Rimbaud (officier d'infanterie mais également administrateur, écrivain, journaliste, linguiste et ethnologue en Algérie), finit effectivement par quitter la mère du poète (ou plutôt par ne plus revenir au domicile conjugal) après la naissance de trois autres enfants. Le sentiment d'abandon qui suit le départ du père est retranscrit dans les textes de Rimbaud, comme le note Charles Henry Bodenham dans son ouvrage sur la vie de l'artiste. Ce sont ces textes, ainsi que la biographie de l'artiste, que l'on peut lire dans de nombreux écrits de Acker comme dans ses biographies : le départ du père causé par la maternité de la mère est en effet un élément récurrent dans ses textes (notamment *My Mother*) et n'est pas sans rappeler sa propre histoire, que Acker relate par bribes mais de façon récurrente lors d'interviews. Nous évoquerons de nouveau, plus loin dans ce chapitre, ce mélange rendant fiction et réalité indissociables lors de notre réflexion sur la mythologie.

⁴⁶¹ Rappelons que, pour Sigmund Freud, l'homosexualité est une « forme inversée » du complexe d'Édipe. Cette analyse freudienne confirme les accusations « d'inversion » d'usage pour décrire les homosexuels lorsque l'homosexualité était illégale en Europe occidentale. Acker évoque ce contexte lorsqu'elle traite de l'homosexualité de Rimbaud : « R was already showing signs of inversion » (*In Memoriam*, 8). De nouveau, elle engage une critique du modèle imposant une norme masculine et hétérosexuelle comme unique et universelle. L'homosexualité se définit exclusivement comme autre, et elle est ainsi considérée comme une déviance suivant ce schéma, un échec par rapport à l'hétérosexualité.

sentiments que sa mère lui portait alors que cette dernière était encore en vie : « [...] my mother didn't notice me or, if she had to, hated me », (8). Dans *My Mother*, la relation mère-enfant est tout aussi problématique, comme le titre même de l'ouvrage (*My Mother: Demonology*) le suggère. La mère est soit celle qui blesse (« She does her best to hurt me », 11) soit elle devient la figure d'autorité qui cause la dissolution du sujet de sa fille : « My mother wanted to command me to the point that I no longer existed » (*My Mother*, 10). La mère n'est plus présentée comme la nécessaire victime de la rivalité de sa fille, comme dans la théorie freudienne mais comme une menace. Acker suggère un héritage de cette violence, innocentant totalement l'enfant : « My mother's mother was a dominating Old bitch » (*Empire*, 16). La violence provient dans les textes de Acker autant des mères que des grand-mères, chacune devient soit dangereusement indifférente, évitant tout contact, ou bien elle est animée par un désir de domination ou des pulsions profondément violentes jusque dans la naissance qui prend la forme d'une tentative d'homicide : « Her umbilical cord strangled me dropping out of her » (*My Mother*, 8). Le désir de meurtre du complexe d'Œdipe est alors transformé en une volonté toute aussi destructrice mais qui est cette fois orientée à l'encontre de l'enfant, rappelant certes la tentative d'infanticide des parents biologiques d'Œdipe évoquée dans le mythe, mais également le meurtre par Médée de ses propres enfants. Acker relève ici une tradition de désir infanticide, appliquant l'approche freudienne dans toute sa complexité à d'autres mythes.

La figure du père, quant à elle, est présentée sous diverses formes antagonistes : soit elle est réduite à celle de prédateur, soit elle se voit dénuée de toute autorité et ne peut, par conséquent, susciter le désir. En effet, le désir, décrit par Freud comme causé chez les filles par le manque du phallus, ne peut être comblé devant un père dont l'émasculatation équivaut à la disparition totale du sujet : « [...] my father was so gentle he didn't exist » (*My Mother*, 10). Le père n'est plus le référent séparateur, détenteur de l'autorité. Acker lui ôte son statut référentiel absolu et comme elle le confiait à Lotringer, sa manœuvre vise à : « decentralize the father » (« Devoured by Myths », 18). Autre infraction opérée par Acker dans ses textes : à la figure du père détenteur de l'autorité et permettant à l'enfant de se séparer de la mère pour entrer dans l'ordre symbolique, Acker substitue une représentation tout aussi violente que celle qu'elle associe à la figure maternelle. Le titre du premier chapitre de *Empire of the Senseless* est ainsi sans équivoque : « Rape by the Father ». Acker revient sur le mythe par l'intermédiaire de ses personnages et rappelle tout d'abord que s'il y a meurtre et inceste, Œdipe ignore tout de ses parents lorsqu'il est confronté à eux. Or les relations

violentes et incestueuses dans les romans de Acker sont toutes engagées en connaissance de cause. Les pères incestueux deviennent donc des violeurs pédophiles, conscients de leur abjection (« [...] this mixture of total attraction and disgust », *Empire of the Senseless*, 10). Ils savent de surcroît qu'ils peuvent agir en toute impunité. Lorsque Abhor téléphone à sa mère pour lui dire que son mari est sur le point de la violer, elle lui demande seulement de lui passer son père et la conversation n'a aucune incidence sur l'acte qu'il a initié : « "Daddy, mommy wants to speak to you." I don't remember if his hand left my nipple. I don't know what they said to each other. After he put the phone receiver down on the table, he put his cock up me » (*Empire of the Senseless*, 12). La violence de la mère prend une autre forme puisqu'elle réside alors dans la faiblesse de sa réaction pour empêcher l'inceste. La scène est narrée à nouveau quelques pages plus loin (67) sous une forme différente (au discours indirect), menant à un dénouement autre (« He then stopped trying to touch me », 67). Cette multiplication des versions aux variations discursives et narratives dans le roman s'impose ainsi comme une pratique de pluralité qui opère une remise en question littéraire de la psychanalyse en se substituant au modèle unique et figé proposé par Freud. Acker suggère par cette technique non seulement que cette interprétation existe parmi d'autres, mais elle met également en garde contre la lecture trop littérale des textes, y compris des siens, comme son utilisation de répétitions, contradictions ou variations au sein même de ses textes le suggèrent. En d'autres termes, les traits instables que ces différentes versions confèrent à chaque membre de la famille permettent à l'auteure de présenter une multiplicité de versions parodiques d'une lecture monolithique du mythe.

Les images des parents, qu'il s'agisse de la figure inversée du « adopted father » (*Empire*, 67), ou celle du père absent ou violent, ou de la mère meurtrière, dominatrice ou celle de la « fake mother » (*Empire*, 10) ne permettent pas à l'enfant d'être socialisé, d'accéder à l'ordre symbolique comme le préconise Freud dans sa théorie : « I remained uneducated or wild because I was imprisoned by my mother and I had no father » (*My Mother*, 10). Si ces images que Acker multiplie au fil de ses textes s'imposent comme autant d'autres modèles, polysémiques, à celui présenté par Freud, elles envisagent des variations sur l'abus, la pédophilie et l'inceste mais également sur une hypocrisie sociale manifeste. Les pères incestueux chez Acker prétendent néanmoins protéger et respecter leurs filles : « I'm the only man who'll ever take care of you properly » (*Empire of the Senseless*, 11-12)

assure le père de Abhor à sa fille avant d'abuser d'elle⁴⁶². Dans *Blood and Guts*, Bill, un ami de Johnny, également coupable d'actes pédophiles sur Janey, justifie l'attitude de Johnny. D'après lui, le père abusif effectue un transfert : il prend la place du fils, projetant Janey (sa fille de 10 ans) dans le rôle de sa mère : « You've dominated his life since your mother died and now he hates you. He has to hate you because he has to reject you. He has to find out who he is » (11). Acker joue à redistribuer les rôles assignés par le schéma psychanalytique. Nous affirmerons ainsi avec Karen Brennan que les propos de Bill rendent particulièrement évidentes les critiques de Acker : « Bill's psychoanalysis refigures the family roles by casting Janey as the overbearing mother and her father as the daughter/son on the threshold of the Oedipal stage. The father-daughter relationship, for Bill, is really a son-mother relationship » (258). Le sujet enfant ne se voit plus porté par des pulsions inconscientes et formatrices dans leur interdit, mais il se voit menacé par la négligence, l'abandon ou des tentatives répétées de destruction et d'abus de la part d'adultes dont les actes rejettent la faute sur l'enfant et trouvent une justification psychanalytique pour légitimer leurs actes. La violence ne provient plus alors des désirs de l'enfant mais de la brutalité physique ou psychologique des adultes. Nous pouvons par conséquent souligner que dans les romans de Acker, le complexe d'Œdipe n'est plus simplement dérangé (ou renversé) mais qu'il se voit intégralement inversé. Nous concluons ainsi avec Brennan : « [Acker] turns the Freudian theory upside-down and inside-out » (258).

Comme nous venons de l'évoquer, les personnages romanesques deviennent des victimes de la brutalité adulte. Afin de rendre cette violence évidente, Acker ne se limite pas uniquement à la narration mais elle passe également par un travail sur le langage. Ainsi, dans *Blood and Guts*, Acker choisit de répondre à la violence de la situation par un langage cru, mais la violence est surtout rendue évidente par le contraste avec la vulnérabilité du personnage principal. Kathy Acker choisit comme narrateur Janey, une enfant de 10 ans qui, tout au long des quatre années sur lesquelles est censé se dérouler le roman, va traverser de terribles expériences, toutes initiées par des adultes. Ce choix d'une protagoniste si jeune permet à Acker d'offrir une perspective articulée dans un langage dont l'innocence, en accentuant le contraste, met en relief la brutalité des actes d'inceste et de pédophilie. Rappelons ici que le texte officiel justifiant la censure de *Blood and Guts* en République

⁴⁶² Cette hypocrisie est localisable dans d'autres romans de Acker : dans *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini*, par exemple, Polonius tente d'empêcher Ophelia d'aller retrouver Hamlet, en faisant une remarque similaire : « [...] no man respects you except for me » (188).

Fédérale d'Allemagne reprochait à Acker l'instabilité de sa technique narrative et l'incorrection ou la trop grande simplicité linguistique du texte. Pourtant le choix de Acker de faire parler une jeune enfant s'avère une pratique efficace pour mettre en scène la violente réalité dont l'enfant fait l'expérience. Acker décrit elle-même à plusieurs reprises son utilisation du langage comme « primaire », « stupide », semblable aux pleurs d'un nouveau-né comme nous l'avons évoqué dans le point traitant du cri (voir 1.5). L'impact d'une telle méthode est particulièrement observable dans le cas de Janey dont l'innocence est totale. L'honnêteté de son propos, plutôt que l'articulation d'une critique frontale dans un langage plus élaboré, sert une mise en scène crue, comme le remarque Kathy Hughes : « Janey, as a child, does not have the socialization to throw the veil of intellectual language over the horrors of her daily life, thus Acker does not utilize poetics when describing her life » (127). Le langage d'une enfant de 10 ans peut ainsi accomplir ce à quoi la société refuse de se livrer : faire face à une violence insupportable hypocrite et calculatrice avec une honnête spontanéité.

Le langage viscéral de Janey, porteur d'un pouvoir critique, est à contraster par rapport à la voix de Thivai qui rapporte en style direct les propos du père de Abhor alors qu'il est en train de la violer (*Empire*, 15). Abhor reproduit les faits à posteriori, encadre la désintégration du sens dans les propos de son père dans un langage plus adulte. Le langage s'érode alors, révélant la ruine de l'autorité, de la légitimité de l'ordre symbolique qui est réduit à sa seule violence. Si dans les deux textes le langage cru employé met en scène de façon directe et froide la violence infligée et concourt à souligner l'opposition entre l'acte d'inceste et l'innocence des victimes, les pratiques linguistiques de Janey dans l'intégralité du roman révèlent une critique plus complexe. Afin de mettre en relief l'efficacité de l'utilisation d'un tel langage, Christina Milletti fait intervenir un troisième texte abordant lui aussi la pédophilie, *Lolita* de Vladimir Nabokov. Elle met en parallèle le langage employé par Nabokov dans son texte :

While Nabokov uses the beauty of poetic, intellectual language (the language of the patriarchy) to veil the horror of pedophilia, Acker's visceral, simple language, the language of the body, not the mind, shakes up the reader and forces a confrontation between the reader and his or her conventions (Milletti 8-9).

En effet, bien que Nabokov décide de s'attaquer au même tabou que Acker, en refusant comme elle quelque approche morale ou didactique que ce soit, il s'attache tout au long du roman à éviter tout

genre de pornographie dans le langage. Par conséquent, la critique de la pédophilie par l'auteur de *Lolita* s'effectue par une langue poétique élaborée et elliptique, fidèle aux lois de l'ordre symbolique. En jouant sur l'excitation et la justification de l'interdit désir, il choisit de jouer sur la responsabilité du lecteur lui-même plutôt que sur une position de victime de l'enfant. Le langage de Janey conserve, quant à lui, une sincère simplicité à travers le roman bien qu'elle connaisse la violence des adultes pour en avoir fait l'expérience intime de façon répétée. Nous suggérons que le langage de la protagoniste devient alors un outil de résistance dans la mesure où il se refuse à toute reproduction docile. Par contre, le mimétisme occupe une place privilégiée dans la stratégie langagière de Janey. Ce mimétisme est à comprendre dans le sens que lui donne Luce Irigaray lorsqu'elle déclare que « Jouer de la mimésis, c'est donc, pour une femme, tenter de retrouver le lieu de son exploitation par le discours, sans s'y laisser simplement réduire » (*Ce Sexe qui n'en est pas un*, 34). Suivant les termes de Luce Irigaray, nous pourrions donc envisager la répétition comme une pratique désaliénante. Nous insistons que le mimétisme mis en pratique par Janey ne se limite pas à une simple imitation mais à une mise en scène parodique du langage visant à déconstruire le discours misogyne. Dans son article « Kathy Acker's Feminine Logic: Irigaray's "Mimesis" at work in *Blood and Guts in High School* », Jessica Butler détaille ainsi la théorie de Luce Irigaray que Janey (et donc Acker) applique dans son texte. Elle explique que, selon Irigaray, les femmes peuvent s'affranchir de cette logique de domination masculine :

[...] through mimesis, or 'playful repetition', by imperfectly imitating the identity or set of ideas 'woman'. Having recognized the constructedness of her gender identity and 'ideas about herself', woman can reappropriate these ideas – 'resubmit' to them – and recover some agency by aping this identity on her own terms. Through her imitation she makes 'visible' the fact that gender identity is always an imitation, but one mimicked so perfectly as to 'remain invisible', much as bad acting troubles our ability to suspend disbelief and disrupts the verisimilitude the theatre aims to create.

Ces pratiques sont repérables dans les techniques langagières de Janey et permettent d'évaluer la dimension politique de ses stratégies de résistance. À travers ces expérimentations de Janey, Kathy Acker expose ses propres techniques mimétiques : en effet, lorsqu'elle s'approprie d'autres

textes⁴⁶³, elle en révèle le sens caricaturé et momifié pour en déranger et en détourner le pouvoir auquel elle refuse de se soumettre. Nous noterons de plus que, bien que Janey semble accepter la violence dont elle est victime, sa cohérence linguistique devant cette violence visible et évidente empêche toute légitimation : elle reste injuste, arbitraire et son expérience demeure essentiellement viscérale. Nous poursuivons le contraste entre les stratégies des deux écrivains en notant que si Nabokov donne à l'acte pédophile des allures d'amour véritable et réciproque, Acker expose la terrifiante vérité de l'acte violent sur le corps et la psyché d'un enfant. Le langage, plus qu'une critique ou simple moyen de résistance, devient un acte terroriste visant à saboter les tentatives de banalisation de la violence par le symbolique.

Le traitement de Janey peut être de plus lu comme une métaphore du traitement des femmes dans les sociétés patriarcales capitalistes comme le souligne Kathy Hughes : « [...] in her decision to make Janey a child, Acker reinforce[s] and underscore[s] her message of injustice toward women in patriarchal society » (« Incest and Innocence: Janey's Youth in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* »). Pourtant, si nous pouvons affirmer avec Kathy Hughes que le propos central de Acker est que « [...] in a capitalistic, patriarchal society, all women are as powerless as children », nous insistons que Acker présente néanmoins des techniques de résistance, des prises de pouvoir. En effet, en attaquant les dynamiques misogynes de la famille patriarcale, Acker procède à une condamnation de la société patriarcale mais elle en ébranle également les fondements, comme l'explique Karen Brennan : « By ignoring the traditional family roles—by making the daughter into the controlling mother / wife and the father the hen-pecked son / husband—Acker is rendering the family unit extremely unstable, the consequences of which spread out into society » (258-259). Le langage viscéral de Janey n'ouvre pas seulement un espace de résistance à des idéologies qui oppriment les femmes mais il expérimente des stratégies subversives. Le conte de violences sexuelles pédophiles de Janey s'impose alors comme un acte d'opposition. En effet, nous affirmerons avec Catherine Rock que Acker articule dans la bouche de Janey un langage de rébellion : « [...] a counter-discourse to hegemonic ideologies of marriage, family, heterosexuality,

⁴⁶³ Kathy Acker, comme Janey, fait ainsi preuve de l'« indisciplinarité » chère à Laurent Loty. Acker fait jouer Janey avec toutes formes de catégories, de disciplines : précis de grammaire (linguistique), journal intime (littérature), dessins (arts plastiques), marquant l'insoumission, ou plus exactement le refus de l'apprentissage de la soumission. Acker joue avec les disciplines comme elle joue avec les genres (sexuels et littéraires), les niveaux de langues etc., pour transcender toutes limites et territoires. Acker et Janey, dans leur écriture indisciplinée qui est tout à la fois contre la discipline, hors-discipline et transdisciplinaire. Laurent Loty souligne la portée politique d'une telle approche puisque l'interrogation initiale à son cheminement était : « [...] la possibilité d'une corrélation forte entre spécialisation disciplinaire, division du travail, et formes de désengagement politique, de désengagement dans l'érudition, dans le repli disciplinaire » (258).

and stable bourgeois identity » (Rock 2007). Nous proposons de poursuivre ces observations des techniques de subversion mises en place par Acker à la fin de cette section, lorsque nous aborderons les représentations mythologiques ackériennes.

Ces résistances sociales et linguistiques trouvent un écho visuel dans le premier dessin du roman (*Blood and Guts*, 8) : deux hommes sans tête posent, dénudés de la taille jusqu'aux pieds, exhibant leur sexe, l'un en érection, l'autre non. Le texte, extrait de la page précédente (« boyfriend, brother, sister, money, amusement, and father »), suggère qu'il s'agit de deux dessins du père de Janey (exécutés par l'enfant) dans des positions différentes. L'absence de tête du père dans ce dessin procède à un glissement du rôle et du pouvoir de Janey : le père décapité devient la représentation parodique d'une castration symbolique. Ainsi, comme le note Brennan dans son analyse : « [...] his nudity transforms the daughter into a pornographer and the phallic father into a sex object, a consumable product » (256). Nous pouvons donc suggérer que par la relation sexuelle qu'elle entretient avec lui, en s'appropriant le pouvoir de la castration et du regard, la petite fille objectifie le père et devient le sujet. Elle, l'enfant et la fille, considérée comme le plus faible membre de la société, s'octroie le pouvoir du plus puissant : l'adulte masculin, le père. La dynamique familiale, la logique patriarcale et le complexe d'Œdipe sont, par ce glissement, rendus tous trois obsolètes. Le sujet ne se réalise plus dans la violence de l'interdit mais dans la révélation du désir. Acker, par cette résistance de la protagoniste maintient ainsi le sujet à l'extérieur du schéma freudien. Ce phénomène est localisable plus tard dans *My Mother*. La narratrice afin d'éviter l'hypocrisie et le mensonge, refuse de pousser plus loin son apprentissage des codes : « A a a a I don't know what language is. One one one one I shall never learn to count » (10). Cette résistance ne peut avoir lieu que dans l'échec du modèle freudien : « Wild children are honest [...] I remained uneducated and wild because I was imprisoned by my mother and I had no father » (*My Mother*, 10). Janey, Thivai et Abhor (et, par leur intermédiaire, Acker) ne sont plus ni responsables ni seulement victimes de la violence œdipienne, elles deviennent des résistantes en énonçant des tactiques rebelles.

Abandonnés ou violés, les protagonistes sont alors présentés comme des orphelins, que leurs parents aient disparus ou non : « Me, an orphan » (*My Mother*, 9). Le sujet se forme effectivement hors du trio familial, à la manière des textes qui débordent eux aussi des limites imposées d'une part par le langage (ou plus exactement le « langage intellectualisé » dont parle Christina Milletti) et

d'autre part, au niveau de la narratologie, par la version freudienne d'Œdipe. Acker en détournant le mythe, le texte de Freud et la pièce de Sophocle, pour créer des versions plurielles, s'affranchit alors de toute parenté unique. Dans *Empire*, si la mère d'Abhor se suicide, comme Jocaste dans la tragédie d'Œdipe, le coupable d'inceste, Daddy, s'exile sur son yacht (*Empire of the Senseless*, 19). Le ton humoristique de Acker indique que le mythe détourné revêt fréquemment une dimension parodique et transgressive. Dans *Pussy, King*, Acker expose les limites d'une interprétation unique en lui imposant le modal « could » lorsque O découvre que son père a peut-être assassiné sa mère, mais qu'il ne s'agit là que d'une éventualité parmi d'autres : « All of this could be true because what could she in all possibility know? » (4). Cette citation suggère l'infinie possibilité d'approches, des scénarios de violence non seulement au sein du roman mais également dans l'ouverture littéraire du mythe.

À travers ses lectures plurielles du mythe, Acker s'attaque à des représentations considérées comme fondamentales et dont la signification n'est, par conséquent, jamais remise en question. Son écriture explore alors un espace d'expérimentation autour du mythe œdipien, une mise à l'épreuve de ses fondements et une mise en doute de ses certitudes. Le brouillage des pistes se poursuit au-delà de cette multitude de vérités possibles. Le pronom « elle » de la citation précédente se rapporte, nous le soulignons, autant au personnage de O qu'à l'écrivaine. Orpheline, Acker l'est alors dans la mesure où elle ne revendique plus de parenté, textuelle ou personnelle. Bien que la vie personnelle de Acker soit restée largement dans le domaine du privé (elle déclare à plusieurs reprises être ennuyée par les biographies et ses récits présentés comme autobiographiques sont très souvent contradictoires), certains éléments tels que l'indifférence maternelle, l'abandon ou la tentative de viol du père sont trop récurrents pour être ignorés. Acker revient à plusieurs reprises, dans ses textes et interviews sur l'abandon de son père alors que sa mère était enceinte d'elle, sur les tentatives de viol de son beau-père et sur le suicide de sa mère. Ainsi dans *Empire*, par exemple, l'association entre la mère de Acker, Abhorra (la mère d'Abhor) et Jocaste, la mère d'Œdipe est aisée : « [...] my mother had killed herself » (19). De même, cette citation d'Abhor concernant le père peut également s'appliquer à Acker adolescente et illustrer le complexe d'Œdipe selon Freud mais cette fois appliqué à la même personne, et non plus à chaque parent : « [...] part of me wanted him and part of me wanted to kill him » (12). Aussi, insisterons-nous, à la suite de Michael Hardin, que fiction et réalité dans les textes de Acker sont indissociables et interdépendants : « [...] the

autobiographic interacts with the fictive, especially as it relates to the role of love, desire, and sex in Acker's fiction, and that the often irresolvable tension between love and desire is what drives many narratives » (136). Acker rejoint ainsi Freud sur l'aspect crucial du désir qui reste intact malgré la violence des abus que subissent les personnages. Pourtant, contrairement à lui, Acker refuse de laisser ce désir circonscrit que ce soit sexuellement ou linguistiquement parlant. Le désir est force et flux qui porte la narration et anime tout récit. Il est à l'origine de la pulsion de vie de Janey et de Abhor, de l'élan d'écriture de l'auteur comme le suggère Kathy Acker dans la récurrence de la phrase « I want everything », soulignant un désir sans borne, tout au long de *Blood and Guts* et de *Empire*. Cette phrase trouve son écho dans *Pussy, King* (le roman comme le disque) et dans un passage qui suggère la fissuration du fondement du complexe par le désir ignorant paternité et interdit : « We come crawling through these cracks, orphans, lobotomies; if you ask me what I want, I'll tell you. I want everything⁴⁶⁴ » (« Ange's Song After She Crawled through London », *Who's Afraid of Kathy Acker*, 3'25"-3' 37"). Ce désir débordant et illimité dans *My Mother* (« All I desired was everything », 8) permet à la narratrice d'échapper au contrôle de sa mère et permet ainsi d'abolir la rigidité du carcan familial tel que le reconnaît le modèle freudien.

La pratique de l'écrivaine s'accorde, tout particulièrement sur ces derniers points, aux théories que Gilles Deleuze et Félix Guattari présentent dans *L'Anti-Œdipe*, comme le choix du titre de cette section l'annonce. En effet, pour ces auteurs, le désir est par essence décentré, dynamique et perpétuel : une force affirmative et révolutionnaire qui transcende les lois. La loi du trio familial, assaillie de désir, ne représente plus alors ni une vérité atemporelle et universelle ni une règle unique régissant les désirs inconscients des individus : les sujets s'accomplissent « en dehors du rapport au père, à la mère » (*L'Anti-Œdipe*, 9). Pour Acker, comme pour les auteurs de *L'Anti-Œdipe*, le désir n'est pas un manque mais un flux d'énergie qui ne peut être réduit au champ familial : « l'inconscient est orphelin » (59) précisent Deleuze et Guattari, faisant écho aux propos de Acker. Chez l'auteure américaine, parce qu'ils refusent tout refoulement ou limitation du désir, les protagonistes refusent également de se plier à la loi familiale et échappent ainsi à cette « fantastique répression des machines désirantes » (*L'Anti-Œdipe*, 10). Dans *Eurydice in the Underworld*, Janey n'est portée que par le désir, qui la guide et permet de la définir comme sujet (c'est-à-dire comme sujet désirant) : « Intense sexual desire is the greatest thing in the whole world.

⁴⁶⁴ Nous justifions le choix de la performance de ce texte par Acker pour le pouvoir de son interaction avec le public : dans un geste qui invite l'audience à la suivre, elle assure son glissement du « you » au « we ».

Janey dreams of cocks, Janey sees cocks instead of objects » (lu par l’auteure dans le documentaire de Benson, 41’48”).

Au lieu de la représentation initiale de l’accession au statut de sujet⁴⁶⁵, le complexe d’Œdipe devient ainsi un instrument de limitation et de contrainte, un instrument de pouvoir. La répression du désir tient lieu d’une part d’initiation à la violence et d’autre part, par la limite de celui-ci au cercle familial, entraîne sa territorialisation, c’est-à-dire au balisage de l’espace, de sa limitation en termes de propriété et d’autorité -autrement dit sa colonisation. Nous l’évoquons plus haut, notamment à travers les exemples de Janey, de Thivai, de la narratrice de *My Mother* ou de Rimbaud dans *In Memoriam*, les narrateurs de Acker sont des « machines désirantes », telles que les décrivent Gilles Deleuze et Félix Guattari, qui débordent des limites. En effet, en se laissant orienter par leurs désirs, ces personnages proposent autant d’échecs, de failles au système freudien, comme à toute tentative de colonisation de leur espace. Leurs expérimentations de modèles ne se limitant pas à la famille nucléaire (puisqu’il s’agit d’orphelins, de victimes d’inceste plutôt que coupables, d’homosexuels) leur permet de prendre en compte une multiplicité de facteurs différents et de présenter des modèles alternatifs à celui mono-signifiant et phallogocentrique préconisé par Freud et la psychanalyse en général. Le désir ne se limite pourtant pas, au niveau narratif, à une expression physique du corps qui refuse de se laisser encercler, délimiter. En effet, afin de pousser les limites acceptées du langage et des représentations qui l’accompagnent, Kathy Acker expérimente un langage qui déborde et se déclare *ex-cité* (c’est-à-dire hors des limites imposées par la cité psychanalytique) : « Every text is a text of desire » (40) déclare-t-elle dans *My Mother*. L’écriture du désir est un flux d’énergie qui permet de sortir de l’hégémonie du langage du père, d’une écriture figée et se réalise par une écriture du corps essentiellement organique et sensuelle. Toute libération autant physique que littéraire doit trouver le désir à sa source : « [...] language must begin in desire » (*My Mother*, 224). Le pouvoir attribué par Freud à un échange structuré dans le complexe d’Œdipe glisse vers un désir décentré, pluri-directionnel et polymorphe.

⁴⁶⁵ Que Kathy Acker remet radicalement en question. En effet, par ses pratiques, elle se met en marge d’une pensée occidentale courante lorsqu’elle refuse d’enfermer tout individu dans une dynamique strictement limitée au trio psychanalytique du ça-moi-surmoi. Elle suit dans sa démarche l’observation de R. D. Laing dans *The Divided Self* : « The American authors write in the classical psychoanalytic terminology of ego, superego, id, which I feel puts unnecessary limitations on one’s understanding of the material » (161).

Afin d'engager cette quête dévorante de scénarios divers, Acker n'hésite pas à superposer les lectures du mythe d'Œdipe que proposent d'autres auteurs. L'irrévérence des écrits du Marquis de Sade, par exemple, par leurs présentations d'abus sexuels, notamment incestueux, constitue un outil littéraire précieux pour briser la fonction symbolique du mythe œdipien telle que l'interprète la psychanalyse. Suivant ses termes, la mise en scène par le Marquis des interdits et tabous a permis de révéler la véritable violence du désir de chaque sujet impliqué dans la relation et que le mythe cache : « De Sade blasted it [the Oedipal myth] wide open » (*Hannibal*, 18). Ainsi Acker ne se contente pas de présenter l'Œdipe de Freud dans ses déviances et ses variations, ou d'en déborder des contours, elle fait voler ses limites en éclats. Par les inversions auxquelles elle a recours, elle révèle les failles de la théorie et ébranle, à la suite du Marquis, ses fondements. Les deux artistes mettent tout d'abord en péril le pilier familial. Dans *Justine ou les Malheurs de la vertu*, Sade présente des relations incestueuses assumées et acceptées afin de réduire à néant tabous et règles d'interdit. Ainsi devant une Justine offensée par les relations entretenues par Verneuil avec les membres de sa famille, coupable aux yeux vertueux de la protagoniste de « corrompre sa propre famille » (307), ajoutant à l'inceste la pédophilie, Sade fait répondre à son interlocuteur : « [...] pourrais-je te demander, Justine, ce que c'est qu'une famille ? Ce que l'on entend par ces nœuds sacrés, que les sots appellent les liens du sang ? [...] rien n'est absurde comme ces prétendus liens » (307). Si Sade, d'une manière assez similaire à celle de Kathy Acker, provoque son lecteur, son dessein est avant tout de dévoiler une face obscure du siècle des Lumières qui punit la vertu et multiplie les abus et tentatives de corruption. Ses textes sont une dissection du mythe d'Œdipe avant même que le complexe n'ait entamé son habillage, et présentent une critique sociale sévère. Acker favorise l'interprétation débridée de Sade pour révéler le même genre d'hypocrisie. Dans *Pussy, King*, elle associe les liens et nœuds familiaux dont parle Sade à des instruments idéologiques de domination. En effet, elle décrit par la transgression de l'interdit œdipien dans l'émancipation des « punk boys » : « [...] all of them had fucked their mothers and were no longer colonized » (40). Comme Janey, la révolte contre la répression du désir des punks permet une affirmation du sujet selon leurs propres termes. Acker, comme Sade, démasquent le complexe pour se rendre compte qu'aucune autorité réellement absolue ne se cache derrière le masque, si ce n'est une infinité de récits possibles. La prolifération de textes de Acker sur le sujet du complexe d'Œdipe concourt à briser la fonction symbolique hégémonique que le discours dominant impose en en exposant les rouages idéologiques.

Cette critique est également centrale à la théorie de Deleuze et Guattari qui accusent la pensée psychanalytique de tenter d'asseoir une domination absolue en confinant le désir au sein de la famille et en l'empêchant de se répandre au monde qui entoure l'individu : « Au lieu de participer à une entreprise de libération effective, la psychanalyse prend part à l'œuvre de répression bourgeoise la plus générale » (Deleuze et Guattari, *L'Anti-Œdipe*, 61). Par la multiplication des scénarios possibles, Acker dénonce une tentative psychanalytique de limiter les représentations, d'enfermer le mythe d'Œdipe dans son complexe. À la manière de Deleuze et Guattari, nous pouvons dire qu'elle remet en question « [...] l'œdipianisation forcée à laquelle la psychanalyse se livre pratiquement et théoriquement avec les ressources conjuguées de l'image et de la structure » (*L'Anti-Œdipe*, 65). De plus, elle montre comment violence et abus contre le sujet sont légitimés par le modèle freudien et la culpabilité intériorisée par l'individu, comme nous allons le voir plus bas. Le complexe d'Œdipe devient alors un camouflage hypocrite de la violence et rappelle ainsi qu'Œdipe et Hamlet, avant d'être incestueux ou meurtriers sont, principalement, tous les deux victimes de tentatives d'assassinat (le beau-père de Hamlet envoie son neveu en Angleterre et donne l'ordre de son exécution alors que Laïos, désireux d'échapper à la prophétie, décide de livrer son fils nouveau-né aux bêtes sauvages).

Comme nous l'évoquions dans la présentation de cette partie sur Œdipe, d'autres auteurs sont revenus sur le choix et sur l'interprétation de ce mythe par Freud. Comme le notent de nombreux spécialistes de la Grèce antique, tels que Jean-Pierre Vernant, Freud offre une lecture synthétique et souvent mal renseignée de la légende œdipienne. Bien que le docteur ait été un lecteur passionné d'archéologie et d'histoire ancienne, ses emprunts à la littérature et culture helléniste pour asseoir sa théorie ne sont pas toujours fidèles aux textes originaux ou en réduisent la pluralité⁴⁶⁶ des approches et interprétations. De plus, son application du mythe tel un calque sur ses diverses observations

⁴⁶⁶ Œdipe n'est pas seulement un héros tragique, il est aussi un héros épique. Il apparaît dans au moins deux épopées du cycle thébain, un cycle épique consacré à la famille royale de la ville de Thèbes. Dans la première, l'*Œdipodie*, seulement deux éléments de l'intrigue nous sont parvenus : le Sphinx dévore les Thébains, puis Étéocle et Polynice, les deux fils d'Œdipe, ne sont pas les fils de Jocaste mais sont issus d'un autre mariage avec une nommée Euryganea. La deuxième épopée du cycle, la *Thébaïde*, montre le conflit entre Œdipe vieillissant et ses deux fils, qu'il maudit, expliquant le conflit fratricide qui déchirera ensuite les deux fils et mènera à la guerre des sept chefs. Œdipe est également mentionné dans les épopées homériques : une fois dans l'*Illiade* et une fois dans l'*Odyssée*. L'*Illiade* ne contient qu'une brève référence, au chant XXIII : des jeux funèbres sont organisés à l'occasion des funérailles d'Œdipe à Thèbes. Le fait que les funérailles du héros se déroulent à Thèbes et soient l'occasion de grandes festivités montrent qu'Œdipe n'avait probablement pas été exilé et régnait encore sur la ville à sa mort, contrairement à la version adoptée par la suite par les tragédies. Au chant XI de l'*Odyssée*, Ulysse aperçoit l'ombre de la mère d'Œdipe au royaume des morts, elle est alors nommée Épicaste et non Jocaste.

cliniques s'avère peu soucieuse de la complexité des différences contextuelles et culturelles. Le mythe fonctionne ainsi comme une clé universalisante, un élément rigide structurant la théorie de Freud. Pour René Girard, si Œdipe est bien une victime expiatoire, il n'hésite pas à critiquer l'insuffisance du complexe d'Œdipe dans la lecture de Freud. En effet pour lui, le mythe ne comprend ni inceste ni parricide. Comme il l'explique dans « Œdipe et la victime émissaire », le troisième chapitre de *La Violence et le sacré*, les accusations ont pour unique but de désigner un bouc émissaire :

[...] pour délivrer la cité entière de la responsabilité qui pèse sur elle, pour faire de la crise sacrificielle la peste, en la vidant de sa violence, il faut réussir à transférer cette violence sur un bouc émissaire [...] Tous les protagonistes dans le débat tragique s'efforcent d'opérer ce transfert (115-116).

Girard montre ainsi qu'il s'agit avant tout de trouver un coupable qui pourra porter l'entière responsabilité du désastre dont la cité est frappée. Le trio tragique que forment Créon, Tirésias et Œdipe se rejette mutuellement la culpabilité : « L'enquête toute entière est une chasse au bouc émissaire qui se retourne, en fin de compte, contre celui qui l'a inaugurée » (1972, 116). Rappelons que Œdipe, de par sa position d'étranger, de handicapé⁴⁶⁷ et de roi⁴⁶⁸, est la victime idéale : désigné par son isolation totale, la violence de la vengeance réciproque est impossible. Pour René Girard, le mythe d'Œdipe se constitue d'une série de mensonges et de manipulations persécutrices visant à instaurer un nouveau roi. Il s'agit donc avant tout d'une question de pouvoir et plus précisément de domination.

Pour Michel Foucault également, la pièce de Sophocle a le pouvoir pour sujet essentiel, plutôt que l'inconscient, le parricide ou l'inceste. Il note d'ailleurs que Sophocle n'a pas choisi d'intituler sa pièce *Œdipe l'incestueux*, ou *Œdipe, le meurtrier de son père* mais *Œdipe roi*. Pourtant, pour le philosophe, il ne s'agit plus d'un subterfuge pour détrôner un chef d'état mais d'une obsession d'Œdipe, comme il le démontre dans son texte « La Vérité et les formes juridiques ». En effet, le roi

⁴⁶⁷ Le nom même d'Œdipe (*Οιδιππος*) porte la marque de son handicap : du grec *oideô*, signifiant « qui est enflé » et *ποδος* signifiant le pied, la partie inférieure de la jambe. D'après le mythe, Laïos, aurait exposé l'enfant à la mort sur le mont Cithéron pour éviter l'accomplissement de l'oracle. Afin de s'assurer que la courroie qu'il lui passe autour des pieds est bien attachée, il lui perce les chevilles. L'enflure causée par cette blessure valut à l'enfant son nom de Œdipe.

⁴⁶⁸ Dans son recensement des populations pouvant fournir des victimes pour le sacrifice humain, René Girard cite le roi. Il précise que c'est sa position « centrale et fondamentale, qui l'isole des autres hommes, qui fait de lui un véritable hors-caste. Il échappe à la société "par le haut", tout comme le *pharmakos* lui échappe "par le bas" » (*La Violence et le sacré*, 28).

Œdipe, depuis le début de la pièce s'inquiète avant tout de maintenir sa position de souverain. Là est la raison principale de sa décision de venir en aide à son peuple. Il ne cherche pas à savoir s'il est innocent, ou à tenter de prouver qu'il l'est, il ne semble craindre ni d'avoir peut-être assassiné son père, ni de savoir si son épouse est en fait sa mère. Il ne tente pas ensuite d'expliquer qu'il a commis ces crimes contre sa volonté, parce qu'il ne savait pas qui il était. Sa seule obsession est de conserver son pouvoir. Pour Foucault, la pièce de Sophocle décrit certes un complexe d'Œdipe, mais celui-ci est lié à un désir de pouvoir, voire de domination :

Il me semble qu'il y a réellement un complexe d'Œdipe dans notre société. Mais il ne concerne pas notre inconscient ni notre désir, ni les relations entre désir et inconscient. Si complexe d'Œdipe il y a, il ne se joue pas au niveau individuel mais collectif ; non à propos du désir et de l'inconscient, mais à propos du pouvoir et du savoir (*Anthologie*, 425).

Le dénouement n'est plus strictement familial mais politique puisque Œdipe est déchu et que Créon devient roi de Thèbes. L'acceptation de son sort par Œdipe prouve que le subterfuge a fonctionné et qu'il a perdu toute légitimité de pouvoir. Ce complexe d'Œdipe lié à une quête irraisonnée de pouvoir peut être retracé dans les textes de Kathy Acker dans les nombreux épisodes d'oppression que subissent ses personnages. Cette approche permet d'ajouter au débordement du trio familial par le désir des personnages, leur position de sujet en danger constant devant une volonté de pouvoir obsessionnelle caractéristique des sociétés capitalistes patriarcales que l'auteure décrit dans ses œuvres.

Revenons toutefois sur ce statut de victime avec Deleuze et Guattari. Les auteurs rejoignent l'interprétation de Girard lorsqu'ils se demandent si Freud, par son complexe, présente une forme d'acceptation de son statut de victime telle qu'elle s'apparente à une auto-victimisation, ou plus justement à une auto-calomnie, comme alternative au bouc émissaire. Il s'agirait en quelque sorte de manipuler le bouc émissaire pour qu'il devienne une victime volontaire. Leur soupçon envers la psychanalyse résonne dans leur interrogation : « Est-il possible que la psychanalyse reprenne ici la vieille tentative d'abaisser, d'avilir et de rendre coupable ? » (*L'Anti-Œdipe*, 60). Acker répond à cette question par l'affirmative lorsqu'elle fait dire à Œdipe : « I am the biggest shit in the world. I murdered my father and raped my mother. All righteous people should murder me » (*Don Quixote*, 147). La critique exposée par Deleuze et Guattari de la psychanalyse comme outil de domination et de répression, d'intériorisation de l'autorité rejoignent la conception de Foucault de la discipline

(qui est intériorisée pour devenir auto-discipline). Le bouc émissaire adopterait volontiers (voire volontairement) son rôle, intériorisant ainsi un système répressif. Pourtant, pouvons-nous pour autant affirmer que les personnages de Janey, Thivai, Rimbaud ou O jouent un rôle de *pharmakos* ? Elles sont effectivement conformes aux populations « idéales » pour le choix de boucs émissaires : sujets orphelins, hybrides, des enfants, femmes, homosexuels, elles n'appartiennent pas à des groupes dominants. De plus, les abus et violences dont elles font l'objet confirment leur position subordonnée. Acceptent-elles pour autant leur sort de façon docile à la manière d'Œdipe ? Se soumettent-elles aux forces qui tentent de les détruire ou d'affirmer par la violence ou la torture leur pouvoir ? Se rebellent-elles ? Nous observons que si les personnages de Acker sont des victimes évidentes, les tentatives de destruction dont ils font l'objet n'assurent pas la cohésion du groupe mais concourent par contre à mettre en relief la violence de ces pratiques. Nous l'avons vu à travers l'utilisation du langage de Janey par exemple, les personnages de Acker résistent car elles parviennent à s'inventer autrement, « malgré » le système et hors du système de représentation qu'on tente de leur imposer. Les personnages de Acker, comme Justine chez Sade, paraissent en quelque sorte incorruptibles. Elles font preuve d'une intégrité sans faille et leur refus à se plier aux lois de l'opresseur n'en est que plus efficace : elles révèlent de façon évidente la violence du pouvoir hégémonique, l'injustice des torts infligés et l'hypocrisie des tentatives de légitimation de l'oppression. Donc, si les personnages de Acker sont victimes de cette violence, elles n'acceptent pas simplement leur sort avec résilience (dans le sens psychologique du terme⁴⁶⁹). Au contraire, elles font preuve d'un pouvoir constant de résistance.

Les textes autour du mythe d'Œdipe commencent ainsi à former un réseau, une toile complexe de perspectives et de représentations diverses. Les pratiques intertextuelles de Kathy Acker, les relations littéraires (elles-même sous-entendant l'inceste) qu'elle s'amuse à multiplier, offrent une infinité de scénarios différents à la fois du complexe d'Électre, de celui d'Œdipe, comme ceux de victimes. Elle met de plus en relief la quête de vérité engagée par Œdipe et Hamlet, qui cherchent tous deux à résoudre des énigmes : la mort du père de Hamlet, le mystère des origines d'Œdipe. Cette quête, que Freud choisit d'ignorer dans son interprétation, est caractérisée chez Acker par les

⁴⁶⁹ La résilience en psychologie désigne un phénomène qui permet à un individu affecté par un traumatisme de prendre acte de l'événement traumatique afin de sortir d'un état dépressif et de se reconstruire, de revenir à un état psychologique pré-traumatique. Le terme vient du latin *resilio*, *resilire*, signifiant littéralement « sauter en arrière » et se retrouve dans les termes « rebondir ». Les personnages de Acker sont en mesure de se relever de toutes les tentatives de limites sévères auxquelles ils se heurtent.

odyssees entreprises par ses protagonistes (O dans *Pussy, King*, Janey dans *Blood and Guts*) mais également dans l'écriture de l'artiste. Ce faisant, Kathy Acker met à l'épreuve la primauté d'une théorie prenant le meurtre et l'inceste comme postulat de formation de l'individu (représentation qu'elle démasque comme « the terror of our primordial dawn », *Pussy, King*, 68). Pour elle, l'archétype familial représenté est non seulement illusoire, mais il cache de surcroît une violence que le complexe d'Œdipe justifie et banalise. De plus, un tel schéma ne peut fidèlement représenter des formes de désir qu'il s'acharne à réguler et à contenir. Kathy Acker, par ses représentations du désir, offre des alternatives à ce modèle, elle en tire les limites jusqu'à leur explosion, en dévoile les volontés répressives, confirmant à nouveau la théorie proposée dans *L'Anti-Œdipe*.

Nous pouvons à ce stade affirmer que le complexe d'Œdipe est avant tout critiqué pour son aspect idéologique (Deleuze et Guattari intitulent un chapitre de *L'Anti-Œdipe* « L'impérialisme d'Œdipe », 63-69) qui vise à reproduire une structure sociale obéissant strictement au discours dominant. Acker, par l'intermédiaire de ses personnages, se livre au dévoilement de cette idéologie œdipienne à l'œuvre. Elle s'attaque à l'outil majeur grâce auquel cette stratégie est reproduite et perpétrée : l'éducation. « I see that education is one means by which this economic class system becomes incorporated in the body as personal rules. The world outside me that's human seems to be formed by economics, hierarchy and class. I am anything but free » (12) annonce-t-elle dans *My Mother*. Le complexe d'Œdipe apparaît alors être un exemple de manipulation, d'endoctrinement supplémentaire, au même titre que l'éducation et la socialisation, ces trois domaines assurant avant tout l'hégémonie du patriarcat et du capitalisme. Afin de transcender ces limites, Acker offre deux stratégies différentes. L'une serait de ne jamais se laisser corrompre par un système d'éducation officiel, imposé, c'est-à-dire se maintenir dans un état hors-éducation. Une autre stratégie nécessiterait l'invention d'un apprentissage autonome.

Acker revient sur le désir qui permettrait de se maintenir dans un état pré-œdipien, un état libre de tout endoctrinement qu'elle décrit comme sauvage (« I was wild », *My Mother*, 13). Le tabou du désir comme l'interdit sont détournés dans les textes : « I escaped my mother because sexuality was stronger than her » (14), déclare le narrateur dans *My Mother*, alors que dans *Empire*, Abhor raconte certes avoir reçu un enseignement de son père (« I was educated the way he had been educated », *Empire*, 9), mais lui-même n'ayant pas suivi d'éducation (« Since my grandmother loved him, she

saw no reason to teach him anything or that he should learn anything », 8), son apprentissage s'avère non dogmatique, nous pouvons même aller jusqu'à dire qu'il assurait à Abhor d'éviter d'entrer dans l'ordre symbolique⁴⁷⁰ : « [...] he forced me [...] to have no certainties. There was only roaming. [...] I despised those people, like my mother, who accepted easiness-morality, social rules » (*Empire*, 10). Acker imagine ainsi pour ses personnages la possibilité d'échapper au complexe d'Œdipe par un désir qui ne rencontrerait plus d'entrave. Pourtant, si ce schéma peut s'avérer littérairement productif, il est exclu de la réelle expérience de Kathy Acker. Elle raconte dans le documentaire de Benson « When I went to school, it was always great culture, this is how you should think, this is a great work of art. It was the same thing with the formal art in the art world and it didn't have anything to do with me » (10'30"-10'42"). Cette rébellion de l'auteure ne porte pas uniquement contre une forme imposée comme la seule acceptée et acceptable. Au contraire, nous insistons sur le fait que la colère de l'artiste se dirige surtout vers une norme dont elle est exclue en tant que femme (comme l'indique sa remarque : « it didn't have anything to do with me »). Acker poursuit son intervention dans le documentaire en offrant une analyse de l'origine de son exaspération : « as if to be female I have to be male and I have to think in male terms and there was no female language given to me. I wanted my own language » (11'05-11'30). Cette volonté de trouver une forme de langage qui lui serait propre est, selon nous à l'origine de la seconde stratégie de résistance à l'endoctrinement de Acker : l'invention de ses techniques d'apprentissage personnelles. Elle passe ainsi de la révolte à l'opposition (« I was rebelling against anything I was taught. I was angry [...] I did exactly what I was taught not to do », Benson, 9'41"-10'05") puis à la nouveauté, comme nous allons le voir ci-dessous.

Nous l'évoquons dans le point traitant des amitiés, formes révolutionnaires et pédagogie (voir *infra* « Textual Friends and Blood Brothers », de la section 2.5), pour Acker, les institutions scolaires s'assurent d'offrir un champ contrôlé et réduit à ses apprenants. Là se situe donc l'essentiel de la lutte de l'auteure : « [...] the possibilities are narrowed and narrowed, was what I was against » (14'59") explique-t-elle dans le documentaire de Benson. Acker illustre sa stratégie dans

⁴⁷⁰ L'ordre symbolique est essentiellement, selon les théories psychanalytiques, l'ordre du père. Or Acker procède ici à un renversement ironique, puisque c'est précisément le père de Abhor qui lui permet de rester en dehors de son autorité. L'auteure offre ainsi une représentation de la famille et de l'éducation qui sort de l'autorité de l'ordre symbolique. Le titre du premier chapitre de *Empire* annonce cette représentation hors du règne patriarcal : « Elegy for the World of the Fathers ». Elle sort le texte du joug de l'ordre symbolique, c'est-à-dire du « processus d'assujettissement à un système de relations hiérarchisées et figées » pour reprendre les termes de Marie-Joseph Bertini. En offrant une autre représentation de la relation au père, à l'autorité, et par son intermédiaire, à l'auteurité, Acker propose d'autres modèles, pour défier cette domination d'un système de représentation inculqué par le langage et par l'éducation.

Blood and Guts. En effet, l'auteure présente un autre modèle pédagogique, là encore basé sur l'expérimentation, mais il implique ici l'apprentissage d'un nouveau langage, c'est-à-dire un système de représentation autre. Acker expose clairement l'intention et la décision du personnage : « Janey finds a Persian grammar book. She begins to teach herself Persian » (70). Janey devient donc autodidacte. Afin de sortir de la reproduction d'un schéma de domination assuré par l'éducation (« They want to keep the child so that they can train the child to suck their cocks. That's what's known as education », *Blood and Guts*, 94), elle invente ses propres exercices, sa propre utilisation de l'ouvrage grammatical, ou plus justement sa propre exploration du langage (voir Annexes, 2.2.4, tome 2). Son apprentissage en totale autonomie (« Janey's all alone in her room. She's learning Persian slowly ») est inséré dans le roman en dix feuillets manuscrits et non paginés, intitulés « The Persian Poems by Janey Smith ». En effet, alors qu'elle cherche ses marques dans le langage cible, elle l'emploie tout de suite à des fins poétiques. Lecture, écriture⁴⁷¹ et apprentissages sont alors des actes simultanés et intimement liés. Janey a recours à des détournements pour s'inclure dans les exercices grammaticaux (« Janey's a girl », « Janey's a child », « Janey stinks ») et enregistre ainsi son expérience personnelle sous la forme d'un précis grammatical. Elle utilise des contradictions et oppositions (« Janey is expensive but cheap »), des multiplications de sens, y compris de façon paradoxale (elle apprend à écrire/lire « to get rid of language » alors qu'elle apprend une langue). Ces différents exercices permettent d'une part à Janey de s'inclure immédiatement dans les règles et lois et d'autre part d'échapper à un sens monolithique ainsi qu'à une idéologie qui lui seraient imposés et étrangers : Janey se forge ainsi un langage qui lui procure plaisir et possibilités et réalise le souhait de Hester en s'appropriant une méthodologie linguistique et littéraire personnelle : « A LANGUAGE THAT MEANS SOMETHING TO ME » ([les majuscules sont de Acker] *Blood and Guts*, 96). Cette démarche de Janey dans l'invention expérimentale de son langage poétique fait écho à l'invention de nouvelles possibilités romanesques par Acker qui sortent de ce qu'elle nomme l'hégémonie de la forme romanesque acceptée : « [...] the XIXth century novel » (Benson, 11'50-11'56). Cette expérimentation mise en œuvre par Janey / Acker s'apparente à l'idéal du punk et particulièrement de la No Wave que nous évoquions en introduction : résolument amateur, il s'agit d'un processus qui se dégage de toute structure pré-établie, de territoires délimités. pour permettre toujours une fraîcheur absolue dans

⁴⁷¹ Les feuillets de Janey prennent la forme d'un recueil d'écritures d'explorations polymorphes que Matthew Goulsh définit dans *39 Microlectures: In Proximity of Performance* lorsqu'il décrit l'ouvrage comme « [...] a meeting place of many books, a catalogue, [...] a micro-library » (3). Les feuillets de Janey deviennent donc un espace dans lequel lectures, expériences et expérimentations s'entremêlent dans une dynamique interactive.

l'approche. De même qu'ils choisissent leur apprentissage autonome, les personnages, Janey, Don Quixote, les pirates, choisissent leurs destinations (y compris dans l'errance). Se maintenir en dehors de la structure imposée, de la norme, s'attaquer (soit en les détournant, soit en s'y opposant) aux représentations offertes comme absolues, remettre en question leur autorité, c'est s'attaquer à l'hégémonie du discours dominant (« the master narrative »). Révéler l'idéologie bourgeoise (capitaliste), patriarcale, colonialiste de ce dernier revient essentiellement à révéler les formes de légitimation d'oppression et d'exclusion qu'il encourage. Par conséquent, pour Acker, décentraliser la lecture psychanalytique du mythe d'Œdipe équivaut non seulement à décentraliser la figure du père, mais à se libérer d'un système assurant la reproduction de cette représentation.

Acker a élaboré sa stratégie à la lecture de textes féministes, qui lui ont permis de réaliser que toute remise en question de cette domination et tout espoir d'émancipation de ce système hiérarchisé nécessitait avant tout l'adoption de méthodes violentes, comme elle le confie à Lotringer : « Feminists made me realize why one would want to decentralize a father, take a father and tear him apart. I had some theory behind it. It also made me realize what my relation to these authoritarian male poets was; I must have been influenced by them but certainly in a perverse way » (*Hannibal Lecter*, 18). Elle a ainsi pu prendre conscience de la profondeur des racines de l'oppression intériorisée grâce à un système de représentation pervers. L'auteure prône donc un iconoclasme radical :

[...] of course we have to use force to fight for our freedom. For forceless humans are dead. We should use force to fight representations that are idols, idolized images; we must use force to annihilate erase eradicate terminate destroy slaughter slay nullify neutralize break down get rid of obliterate move out destruct end all the representations which exist for purposes other than enjoyment (*Empire*, 94-95).

Acker déclare une guerre sans merci contre le système de représentation dominant, qui ne s'achèvera que par la pulvérisation de ce pouvoir hégémonique.

Nous venons de voir que son combat débutait par une libération du mythe d'Œdipe de son complexe. Cette émancipation s'est produite par une démystification préalable du personnage principal qui a ensuite permis la restitution de la multitude de masques dont il peut être paré. Cette méthode de dévoilement peut être appliquée à d'autres mythes, pour en dégager l'idéologie, comme

nous allons le voir dans la section qui suit. À la manière de Diamanda Galás associant l'Antéchrist à la figure christique, Acker offre des représentations qui ne sont plus simples reproductions uniques : Œdipe est présenté comme à la fois un anti-Œdipe et un Œdipe décomplexé, simultanément héros et anti-héros. Un certain nombre d'interrogations apparaissent à ce stade de notre travail : cette déconstruction mythologique, cet éclatement de l'identité des personnage mettent-ils en péril la fonction fondamentale explicative et fondatrice des mythes ? Les approches expérimentales de Galás et de Acker se limitent-elles à un travail critique et de dévoilement de l'idéologie du logos (et quelles sont ces idéologies ?) ? ou permettent-elles d'envisager réellement d'autres modèles ? Comment ces nouvelles mythologies peuvent-elles échapper à la création d'une autre autorité ? Nous pouvons nous demander enfin comment le sujet se définit dans des systèmes de représentations autres, peut-être plurielles et mouvantes ? Nous allons proposer des éléments de réponse dans la section qui suit.

Bas les masques ! Une multitude de visages et de mythologies

[...] *all story-telling is revolution.*
Kathy Acker

I don't separate mythology from "real" life.
Diamanda Galás

[...] *the search for a myth⁴⁷² to live by;*
The purpose is constructive rather than deconstructive .
Kathy Acker

Les masques⁴⁷³ qui changent, s'échangent ou tombent, dissimulent ou, au contraire expriment, effectuent dans les œuvres de Kathy Acker comme dans celles de Diamanda Galás, une mise en scène complexe et dynamique autant des personnages mythologiques que des personnages dramatiques. Plus que des identités figées, ces masques donnent ainsi à voir des visages dans une multitude de reflets ou d'éclats, révélant une galerie de passions, peines ou stratagèmes dans une dynamique de performance. Nous allons à présent proposer une analyse comparative des utilisations de ces masques par les artistes afin d'exposer les stratégies expérimentales de contre-pouvoir qu'elles offrent, d'en présenter les possibilités discursives et de révéler les tensions en jeu.

Nous l'évoquons déjà en introduction de ce chapitre, suivant les lectures qui sont faites du mythe de la Méduse, le héros Persée, alors qu'il s'en empare, se voit également démasqué par le *Gorgônéion* (c'est-à-dire par un autre masque), qui laisse voir sa violence meurtrière, son égoïsme

⁴⁷² Cette citation de Kathy Acker trouve son écho dans *in Memoriam* : Acker fait dire à R. (c'est-à-dire le personnage Rimbaud) : « I know that there is a myth. I dream of finding the key to the myth » (80). Elle offre sa propre version d'un vers d'*Une Saison en enfer* dans lequel on peut lire : « Or, tout dernièrement, m'étant trouvé sur le point de faire le dernier couac, j'ai songé à chercher la clef du festin ancien, où je reprendrais peut-être appétit. La charité est cette clef » (1). Nous suivons ici Dew Spencer lorsqu'il rapproche le concept de charité comme « key to the myth » (note 253, 114).

⁴⁷³ Le masque a pour rôle soit de dissimuler, de représenter ou encore d'imiter un visage. Simple objet de divertissement lorsqu'il fait partie d'un déguisement, œuvre d'art ou associé à un rite, il peut avoir plusieurs fonctions (chamanisme, relique funéraire, théâtre). Nous considérerons pour cette section essentiellement les masques théâtraux (utilisés principalement dans le théâtre grec antique puis romain, le théâtre masqué balinaise, la commedia dell'arte et le nô japonais), que les acteurs portent au gré des personnages qu'ils veulent incarner ou des sentiments qu'ils désirent montrer ainsi que les masques rituels. Ces derniers, utilisés surtout dans les cultures africaines, notamment dans la religion vaudou, servent à cacher le visage mais également à représenter un autre être, différent de celui qui le porte tel un esprit, un animal. « Le théâtre, c'est le monde de l'illusion vraie » indique Artaud (711), insistant sur la nécessaire vraisemblance de la performance (aisément transférable du théâtre aux rituels religieux) pour assurer l'implication, l'engagement total de l'imaginaire du spectateur qui doit faire comme si le masque était « vrai ». Rappelons l'étymologie du terme « masque », qui, nous le suggérons, complète notre réflexion sur la représentation notamment à travers la relation entre masque et identité. En effet, le nom masque vient du bas-latin *mascha*, signifiant « sorcière » (est-ce une référence aux pouvoirs « magiques » du masque, qui fait croire à une illusion de la réalité ?), et, par dérivation, « faux visage qui fait peur » (là encore, est-ce que ce sont les pouvoirs des masques qui peuvent imiter toute sorte de réalité, même la plus crainte, ou la plus impensable ?).

ou son profond désir de domination⁴⁷⁴. Ainsi son reflet, loin d'offrir le portrait de vertus héroïques (bravoure, constance, générosité, honnêteté, abnégation, loyauté), révèle celui d'un meurtrier et d'un usurpateur de pouvoir. Le même sort est réservé à Thésée dont le masque tombe sous la plume de Acker. Il est présenté comme animé par un seul désir : celui de détruire, de tuer ; alors que Jason se voit, quant à lui, attribuer plusieurs masques : il est décrit comme un voleur (« Now when Jason came to Colchis in order to steal the fleece », *In Memoriam*, 82) et un Don Juan digne de romans à l'eau de rose dont les aventures se limitent à des conquêtes amoureuses (« This husband likes to make women about whom he doesn't give a damn fall in love with him » *In Memoriam*, 83). Kathy Acker procède ainsi à une déconstruction comique des héros mythiques qu'elle tourne en dérision. Cependant cet aspect parodique nous permet également de souligner la dimension profondément politique de la critique de l'auteure. Comme le note Spencer Dew au sujet du Jason ackérien, « Jason, in Acker's reading [...] is represented as an ego-driven, selfish, and uncompassionate figure, operating in a mode of ownership, conquest and colonization » (123). En effet, Acker inscrit sur les masques peu flatteurs qu'elle applique sur le visage de Jason (bien qu'elle ne se limite pas ce processus à ce personnage uniquement), les marques sans équivoque de la volonté de possession et de domination. Diamanda Galás, si elle joue, elle aussi, avec les masques, choisit d'emprunter d'autres techniques. Dans « Sono l'Antichristo », par exemple, elle n'a pas recours à la parodie en démasquant ou en appliquant des masques ridicules sur les visages de ses personnages : elle décide de présenter, à travers la superposition du Christ et de l'Antéchrist, les masques comme interchangeables. Par cette technique, elle révèle le même phénomène de colonisation que Acker : elle condamne l'utilisation de l'image du Christ qui est littéralement colonisée afin d'assurer que le mythe, en divisant et en excluant, puisse perpétuer une tradition de bouc émissaire.

Ainsi, par ces actions d'échange, de superposition ou de retrait de masques, les artistes procèdent à une confusion des rôles et à une remise en question des lectures unidimensionnelles des personnages mythologiques comme celui d'Œdipe, ou religieux, tel que celui du Christ et de l'Antéchrist. Cependant, loin de s'arrêter à de simples critiques, les relectures qu'elles en proposent ont, avant tout pour but de révéler en détail l'utilisation idéologique d'un système de représentations. Elles complètent ainsi l'observation de Jeanette Winterson lorsque celle-ci dénonce

⁴⁷⁴ Le pouvoir du *Gorgônéion* est décrit, plus que simplement pétrifiant, comme stupéfiant. Rappelons que « *stupor* », en latin signifie certes « engourdissement, paralysie », mais il désigne également le « ravissement d'esprit, l'extase ». Ce terme rappelle non seulement l'ambiguïté de la Méduse (à la fois désirable et mortifère) mais également celle de Persée, animé simultanément par un désir de possession (et par conséquent de préservation) et un de destruction.

le détournement freudien du mythe d'Œdipe : « Freud colonised the Oedipus myth and renamed it as the son who kills the father and desires the mother » (Winterson, *Why be Happy*, 222). En somme, ce masque unique greffé sur le personnage d'Œdipe, ou sur les personnages héroïques de la mythologie, comme celui du mal plaqué sur l'Antéchrist, n'est autre qu'un outil de propagande pour asseoir le pouvoir d'un discours dominant colonisateur. Susan Hawkins identifie précisément cette remise en question par Acker du pouvoir patriarcal et impérialiste dans son article « All in the Family: Kathy Acker's Blood and Guts in High School » :

Two discourses, two stories in particular, motivate Acker's political critique in *Blood and Guts*: the Oedipal and the imperial. The classic Oedipal story, which says nothing about money and everything about male desire, functions as a formative discourse within Western culture. In foregrounding male desire, the Oedipal script discursively and materially normalizes patriarchy and the consequent sexual control over women. [...] the imperial story reveals Acker's most prescient political insight - her recognition of America's Other as specifically Middle Eastern and the ways in which the "othering machine" rationalizes America's corporate politics abroad (642).

Dans cette section, nous allons observer comment Galás et Acker opèrent des remises en question de ces idéologies patriarcales et coloniales perpétrées par les textes mythiques grâce à des stratégies de déconstruction de ces mythes, mais également grâce à des expérimentations de construction de mythes autres. Ces observations nous permettront d'aborder la dynamique existant entre les notions de représentation et de sujet et celle de pouvoir.

Nous tenons, dans un premier temps, à poursuivre nos observations des techniques mises en place par Diamanda Galás et Kathy Acker lorsqu'elles s'emparent des mêmes accessoires (les masques, bien que ceux-ci soient à prendre au sens large) pour dévoiler les subterfuges de ces pratiques idéologiques. Certes, Acker démasque et offre des interprétations parodiques des figures héroïques mais ses expérimentations ne s'arrêtent pas là. En effet, dans ses œuvres, nous pouvons observer que l'auteure, à la manière de Galás, opère elle aussi des superpositions. Ces superpositions ne se limitent pas aux masques puisqu'elles s'appliquent également aux mythes : l'auteure s'engage ainsi à démasquer les personnages héroïques mais également les mythes eux-mêmes, que nous proposons de considérer ici comme des « textes masqués ». Nous suggérons par conséquent que Acker démasque personnages et textes, c'est-à-dire qu'elle procède, dans les deux cas, à une démystification. En effet, Acker, en associant mythes, fictions et données autobiographiques, remet

en question non seulement l'autorité des mythes mais également celle des genres. Ce procédé est particulièrement visible dans *In Memoriam*, un ouvrage décrit par Spencer Dew comme « [...] the novel that offers the most sustained evaluation of mythology » (102). L'écriture expérimentale de Kathy Acker apparaît alors comme une mise à l'épreuve de divers mythes. Dans ce roman, l'écrivaine superpose d'une part *Une Saison en enfer*, des éléments de la biographie de Rimbaud avec ce que nous nommerons « le mythe Rimbaud⁴⁷⁵ » (c'est-à-dire essentiellement la réception romancée du poète que nous considérons principalement dans le milieu artistique américain⁴⁷⁶) et d'autre part la relation entre Jason et Médée (une relecture du mythe de Jason raconté par Médée) à celle de Rimbaud et Verlaine (la relation entre les poètes étant elle-même traitée comme un mythe). L'auteure vise ainsi à rendre évidente la construction mythologique à l'œuvre de façon quasi identique dans chaque texte. Elle peut ainsi attaquer la notion même de héros comme élément principal assurant et justifiant la domination masculine. En effet, dans *In Memoriam*, sa déconstruction du héros Jason passe par la construction d'un texte politique bâti sur des témoignages imaginaires de Médée et de Rimbaud. Spencer Dew explicite cette relation dans *Learning for Revolution* :

Medea's husband is also, of course, explicitly Jason, "one of the first heroes" and it is via the figure of Jason that Acker's use of Rimbaud extends to a larger critique of the mythology of the poet, applying Rimbaud's original attack on masculine pride and violent

⁴⁷⁵ Ce mythe est limité à une représentation romantique du poète comme marginal libertaire et voyageur insatiable. Pourtant cette conception du poète exclut des épisodes de la vie post-littéraire de « l'homme aux semelles de vent » (trafic d'armes, possession d'esclaves) qui tranchent avec les idéaux présents dans les œuvres. Dans *In Memoriam*, Rimbaud est à la fois traité en « textual friend » et en « first modernist capitalist » (interview par Noel King, 328).

⁴⁷⁶ Arthur Rimbaud, l'enfant terrible, le vagabond, le rebelle, autant de particularités (ou de masques ?) du poète qui servent de modèles à de nombreux artistes américains revendiquant l'influence de Rimbaud sur leur art. Comme le note Dew Spencer, « For Acker's purposes and in her milieu, Rimbaud in an instance par excellence of what it means to be a poet. Not only are images of the poet as a child genius, raged dandy, tortured visionary, and social outcast epitomized by Rimbaud's legend, but so, too, are conceptions of the act of writing poetry as heroic and self-destructive, sexually aggressive yet vulnerable, emerging from intimacy, romantic suffering, and heartbreak » (110). L'œuvre poétique de l'auteur, autant que sa biographie ou que ses lettres à Verlaine sont réinvesties par ces artistes. Ainsi, Patti Smith rendait hommage au poète dans ses performances, « Rock'n'Rimbaud », chaque année pour l'anniversaire du poète. En 1977 elle a posé avec Lizzy Mercier Descloux pour une série de photos sur lesquelles elles étaient habillées en Arthur Rimbaud et sa sœur (photos de Michel Esteban). Le chanteur de Television, Tom Miller s'est rebaptisé Tom Verlaine après la lecture de la correspondance entre Rimbaud et Verlaine. Jim Morrison, le chanteur des Doors, revendique l'influence du poète sur sa propre écriture (Wallace Fowlie s'est penché sur cette relation dans *Rimbaud And Jim Morrison: The Rebel as Poet*). Le recueil de poèmes de Bob Dylan, *Tarantula* est comparé à une déclaration d'amour pour le poète. Sur le titre « You're gonna Make me Lonesome when You Go » (sur l'album *Blood on the Tracks*) Dylan s'inspire à nouveau de l'histoire d'amour tragique entre Verlaine et Rimbaud. Les travaux qui nous intéressent tout particulièrement pour cette section sont sans doute les photographies de David Wojnarowicz : *Arthur Rimbaud in New York*. L'artiste a effectué une série de portraits de lui portant un masque de Rimbaud dans divers lieux new-yorkais. Il désirait ainsi souligner les parallèles entre sa vie et celle du poète symboliste : la violence dont ils ont été victimes dans leur jeunesse, leur homosexualité, le sentiment de voir leur liberté constamment reniée ou leur refus de tout contact avec un environnement bourgeois.

tendencies to the wider cultural conception of “heroism”, which Acker sees as rooted in both patriarchal and capitalist modes of thinking (123).

Dans *Plague Mass* notamment, Galás effectue des superpositions entre personnages (Christ-Antéchrist, spectateur-victime, bourreau-condamné) et entre textes (religieux, littéraires, créations) qui permettent autant de dévoiler l’oppression que de réinvestir les pouvoirs des textes. Nous dirons qu’en les retirant de leur contexte, elle rend visibles les codes à l’œuvre dans les textes. Outre montrer la violence et l’oppression d’un modèle imposé comme unique, Acker et Galás proposent donc des modèles alternatifs, des héros Autres qui corrompent le statut mythique. Toutefois, la décentralisation du mythe comme celle du héros, leur démythification, passe avant tout par une concentration particulière sur le cas du personnage héroïque.

Nous l’observons ci-dessus, les artistes procèdent à une décentralisation du héros qui se voit dépossédé de son statut héroïque, soit parce qu’il est démasqué soit parce qu’il est tourné en ridicule. Nous allons à présent voir qu’une troisième technique consiste à exposer ses faiblesses. En effet, les artistes retirent au personnage son exceptionnel héroïsme en lui faisant révéler lui-même sa souffrance et sa vulnérabilité : « [...] please, just love me a little [...] Please touch me, [...] just once. Just give me one hug » implore Œdipe dans *Don Quixote* (148). Loin des vertus de fierté et de dureté généralement associées au devoir héroïque, Œdipe formule ici un désir charnel, un besoin de contact physique et d’amour. Ce point de vue d’Œdipe apparaissait déjà sur la page précédente, preuve de son désir obsessionnel et de sa douleur : « Someone, please touch me. Physically touch this mentally diseased flesh. I’d do anything for a hug. There’s no end to, because there’s no escape from, my being-pain » (*Don Quixote*, 147). Le désir physique n’est plus agressivement orienté vers un parent particulier, au sein d’une famille comme le modèle de Freud le préconise. Sortie de la cellule de la famille nucléaire et de l’inconscient, une figure d’Œdipe isolée s’adresse à quiconque sera prêt à exaucer son souhait (« Someone, please »). Cet Œdipe de Kathy Acker articule un désir physique urgent et désespéré sans cible particulière et matérialise les « machines désirantes » de Deleuze et Guattari. Ce désir se voit ainsi simultanément décentré (puisqu’il est sorti de l’ordre du père) et recentré puisqu’il prend sa source dans le corps. Parallèlement, l’Antéchrist chez Galás apparaît lui aussi dans sa corporéité : « Esta es mi sangre / Este es mi cuerpo, Estas son mis venas » et dans sa douleur que ses bourreaux ne peuvent ignorer : « Sono la carne macellata ». Il n’est certes plus alors question d’existence à travers le désir mais à travers la reconnaissance physique, c’est-à-dire la réalité physique des personnages : leur réelle souffrance derrière le

masque. Le silence héroïque devant la douleur, la réalité physique qui est tue sont remplacés par l'expression humaine de l'horreur. Nous suggérons ainsi que les glossolalies de Diamanda Galás dans « Sono l'Antichristo » expriment vocalement les mêmes supplications que celles du Œdipe de Acker et révèlent la vérité derrière le masque par les sons, matérialisant un désir d'amour et de compassion. Ce désir désespéré est alors d'une si grande violence qu'il ne peut être articulé de façon intelligible. Lorsque Diamanda Galás incarne les rôles de personnages mythologiques, elle en porte non seulement le masque mais elle leur procure également voix et corps, exprimant leur véritable complexité avec ferveur. Son art reflète autant la difficulté d'exprimer que la difficulté d'être entendue. Cette remarque poussera Lesley Valdes à la comparer au personnage de Cassandra : « A born orator, a born Cassandra, too, is Galás » (9 avril 1991). Cassandra, condamnée par Apollon à prédire l'avenir mais à n'être jamais crue ne peut que constater, impuissante, la catastrophique réalisation de ses prédictions (enlèvement d'Hélène par Pâris, le frère de Cassandra, entrée dans la ville du cheval offert par les Grecs, épisodes menant à la chute de Troie). Lorsque Diamanda Galás raconte les terribles événements dans un état de transe comparable à celui de Cassandra, elle se heurte au même réflexe d'incrédulité que celui dont font preuve les citoyens de Troie dans le mythe. Aussi, Galás devient Cassandra, elle personnifie sa passion de dire vrai, d'ouvrir les yeux de ses auditeurs, atteignant les états de délire du personnage, manifestant son acharnement. Là encore, la passion que Galás met en scène dans ses performances concourt à humaniser encore les personnages. En effet, ce décentrement et cette humanisation du héros s'effectuent non seulement au fil des masques mais également à travers les sons : les sujets se multiplient comme les voix et les points de vue des personnages, y compris de ceux qui ne sont pas habituellement représentés comme héros (Antéchrist, schizophrène, meurtrière, victime) et dont les propos sont ignorés ou caricaturés. Diamanda Galás et Kathy Acker jouent alors sur la structure polyphonique et polymorphe du mythe et mettent ainsi en pratique le décentrement : toute version devient valide et les mythes se voient re-figurés dans leur pluralité.

L'exemple du mythe de Médée est particulièrement approprié pour illustrer notre propos puisque, comme le notait déjà Marie Carrière dans son *Médée Protéiforme*, « Médée c'est le récit hérité, mais aussitôt fabriqué, transposé et supplémenté au fil des époques et des courants de pensée. [...] Toujours déjà une *mythopoesis* ou le résultat instable d'une transcription perpétuelle » (37-38). En réinvestissant le mythe, en l'adoptant plus qu'elles ne l'adaptent, Acker et Galás s'engagent dans la

perpétration de la complexité du personnage, de sa voix dans le mythe⁴⁷⁷. En multipliant récits et points de vue, nous allons voir que Acker et Galás appliquent les conseils de R. D. Laing dans *The Divided Self* : « [...] if we look at the extraordinary of the psychotic from his own point of view, much of it will become understandable » (161). Notons que bien que bon nombre des textes présentant Médée la font s'exprimer à la première personne, mais c'est alors l'image de la folle meurtrière qui domine. Nous pensons cependant que seuls les écrits qui parviennent à s'extirper du préjugé et de la condamnation hâtive et abordent le personnage dans sa complexité psychologique, ancrée dans un contexte particulier, sont en mesure de rendre un réel point de vue, complet et complexe. Acker et Galás considèrent Médée immédiatement hors de cette opinion dominante : nous pouvons dire qu'elles écoutent⁴⁷⁸ ce que Médée a à dire. Chez Galás, Médée occupe une place centrale, comme le note Michael Flanagan : « Medea remains a constant presence in Diamanda's work from the homicidal love song "Wild Women with Steak Knives" to the song cycles she currently sings » (« Diamanda Galás and the Mythic Image »), mais, plutôt que la froideur insondable de l'assassine, comment ne pas entendre l'horreur de Médée devant l'infanticide qu'elle s'apprête à commettre dans les paroles de « Wild Women with Steak Knives » ? Nous suggérons ainsi que dans ce « I commend myself to a death beyond hope of redemption / beyond the desire to feel all things at every moment / But to never forget, / to kill for the sake of killing » (*The Shit of*

⁴⁷⁷ Dans le dossier « MEDEA NUNC SUM : re-figurer le mythe de Médée » publié par *Muse Medusa*, les différents auteurs proposent eux aussi d'ôter le masque unique appliqué à Médée pour explorer d'autres interprétations, d'autres représentations du personnage et des tragiques événements qu'elle traverse. Ils offrent à voir diverses figures de Médée cachées derrière le masque, c'est-à-dire une Médée considérée comme hystérique, irraisonnable (voire frappée de déraison), réduite à son état de folie furieuse et meurtrière. Elle est essentiellement l'étrangère à Corinthe soupçonnée de sorcellerie. Comme le note René Girard à son sujet : « [...] l'étrangère incarne à elle seule toute la crise sacrificielle qui incarne la cité » (*La Violence et le sacré*, 119). Médée, avant même de mettre à mort ses propres enfants, est toujours déjà coupable. Pourtant les lectures de textes sur le personnage montrent des interprétations multiples. Au lieu d'une sorcière étrangère et meurtrière, Médée est présentée en révoltée devant « [...] la violence de son ultime refus des structures de pouvoir qui ont voulu l'annihiler » dans l'article « Médée, mythe de l'événement » de Marie Carrière. Elle procède ensuite à une énumération des diverses lectures de Médée : « Par moments Médée est disculpée de ses crimes filicides, ainsi par le mythographe Robert Graves (*The White Goddess*, 1961) ou la romancière allemande Christa Wolf (*Medea Stimmen*, 1996) ; ou alors elle est figure de monstruosité, par exemple chez Sénèque et Anouilh (*Médée: Nouvelles pièces noires*, 1946) qui nous livrent une Médée endiablée et hystérique. Or, il arrive à Médée d'être lucide, juste et coupable, et dans ce cas plus difficile à cerner. Médée peut aussi être foncièrement humaine, comme l'auraient voulu Euripide au IV^e siècle athénien, Marie Cardinal dans *La Médée d'Euripide* (1986) et Toni Morrison dans son grand roman esclavagiste, *Beloved* (1987) ». Le titre du dossier est tiré d'un vers de *Médée*, la tragédie d'Euripide. Juste avant le meurtre de ses enfants, Médée déclare : « Medea nunc sum ; crevit ingenium in malis » (Maintenant je suis Médée, et mon génie grandit dans le mal). Le choix de ne conserver que la première partie de ce vers, celle dans laquelle Médée affirme son identité sans l'enfermer dans une dimension maléfique permet d'assurer l'ouverture de cette exploration.

⁴⁷⁸ Kathy Acker insiste sur l'importance de cette écoute des textes lors de son interview avec Benjamin Bratton : « When you listen to something you're not imposing your shtick on whatever you're making. For me, it's like writing, using other texts the way I do now. It's changed over the years. To learn to work a text is partly to learn to listen, so that it's not just me having my little autobiographical story, and stamping it on everything that comes along, but it's me going into to Faulkner or Rimbaud and trying to listen to them. When I emerge, I'm some kind of conglomeration between them and me. It only works as kind of a challenge ».

God, 4) retentissent les propos de Médée dans la tragédie d'Euripide : « *Ultimum, agnosco, scelus animo parendus est :/Liberi quondam mei, vos paternis sceleribus poenas date* » (Je reconnais l'ultime crime, il faut que j'obéisse à mon âme : vous, mes enfants d'autrefois, recevez ce châtement en échange des crimes de votre père). Médée vengeresse doit accomplir ce qu'elle estime être son devoir : c'est par obligation (pour les épargner des insultes causées par l'origine de leur mère ? pour sauver ses enfants d'un massacre plus ignoble commis par les Corinthiens ?) et non plus par une cruauté folle qu'elle doit commettre son crime. Les glossolalies du chant de Galás reprennent de surcroît la confusion de Médée lue dans ses contradictions chez Euripide : « *Occidant, non sunt mei, Pereant, mei sunt* » (Qu'ils meurent, ils ne sont pas à moi ! Qu'ils meurent, ils sont à moi ! »). Aussi chez Acker également, Médée raconte-t-elle son histoire en ses propres termes au personnage Rimbaud qui les retranscrit dans *In Memoriam* (83-87) : « Here is a confession by a friend of mine, Medea, who's also in hell » (83) écrit-il pour introduire les événements tragiques narrés par Médée. La folie du personnage est ainsi expliquée par une passion ardente se heurtant au désintéret de Jason. Acker procède alors à une superposition du récit de Médée et Jason et de celui de Rimbaud et Verlaine. Dans ces textes imbriqués comme des poupées gigognes, pour reprendre une image déclinée par Léonore Brassard, la même douleur, la même rébellion est répétée, d'une façon qui apparaît comme inexorable. Rimbaud est alors associé à Médée dans sa fougue passionnée et son désir d'aventure (« I wanted the adventures found in kid's books. He couldn't give me these because he wasn't able to.[...] He told me he was just average.[...] What do I care about all that average shit that has nothing to do with adventure? » 86) comme dans son délire (« I'm a slave to you. I'm mad », 87) alors que Verlaine et Jason deviennent les mêmes lâches menteurs (« I begged him to never leave me. He said he wouldn't. I made him promise this twenty times. I knew it meant as much as when I had said I didn't want him to leave his wife », 86). Cette superposition exprime, au-delà du mythe d'origine, une condamnation cinglante du patriarcat comme système produisant de la romance mais dénué d'amour, un système *re*-produisant essentiellement des faits auxquels Rimbaud comme Médée refusent de se soumettre, de s'assujettir d'eux-mêmes. Car, comme l'indique Isabelle Stengers, « "Être Médée" est bien autre chose qu'un destin, ou c'est peut-être tout le contraire d'un destin, que l'on subit, que l'on cherche parfois à assumer de manière exemplaire. Avoir à "Être Médée" est de l'ordre de l'événement » (9). En d'autres termes, Médée refuse de reproduire simplement ce qu'elle est supposée être. Son masque est changeant, profondément lié à l'événement. L'affirmation de Médée du « *Medea Nunc Sum* » peut alors non plus être seulement

arrêtée à un seul masque, un seul statut, celui de sorcière infanticide, mais elle peut en revanche articuler son existence en tant que sujet en perpétuel état d'adaptation. Nous pouvons par conséquent, en considérant son exemple, mesurer à quel point, à travers les masques, c'est la notion du sujet postmoderne, c'est à dire de subjectivité et de représentation, qui est abordée. Le « sujet en procès » que Julia Kristeva définit dans *Polylogue* trouve donc son écho dans les romans de Acker. En effet, ce parallèle est souligné par Tamara Steinborn :

Character development in the novels of Kathy Acker challenges traditional views of the Western unified subject and its evolution into a discursive site of theoretical debate. The psychoanalytic and poststructuralist theory of Julia Kristeva further refines this debate which Aker's novels [...] open up (10).

Suivant ses observations dans lesquelles elle offre une relecture de la théorie psychanalytique lacanienne, Julia Kristeva montre que l'évolution du sujet et celle du langage sont intimement liées. La linguiste pousse plus loin la relation en insistant sur la dynamique à l'œuvre entre les différents éléments : pour elle, le sujet, par sa nature essentiellement changeante, défie la conception erronée du langage comme figé (en remettant ainsi en cause le caractère faussement monolithique du langage, ne pouvons-nous pas dire qu'elle retire le masque appliqué au langage?). Les masques changeants au fil des textes de Galás et de Acker peuvent être lus comme des expérimentations de ces « sujets en procès » dont Steinborn souligne l'aspect profondément révolutionnaire : « [...] to disturb and to penetrate the *status quo*, the linearity of thought, the transparency of codes, all in an attempt to re-open the question "who are we?" » (Steinborn, 5). Nous suggérons par conséquent que, dans leur adoption du mythe de Médée, Acker et Galás font avant tout l'apologie d'une part de l'affirmation de soi et d'autre part de la rébellion et de la désobéissance. Dans leur réécriture du mythe, et à l'image de l'héroïne, leur art devient « médéen » pour se délivrer de toute autorité, échapper à tout acte de soumission et rompre le cercle vicieux de la simple reproduction à l'identique. « Lire ou écrire, c'est se soustraire à sa propre toute-puissance immortelle. C'est entamer, ne serait-ce que d'un grain de sable coincé dans le sablier, la fin de la répétition. C'est désirer et continuer à désirer trouver l'entrée d'un autre mode de survie, c'est survivre dans la vigilance », indique Suzanne Jacob dans son « Obéissances », confirmant les observations sur les travaux de Galás et Acker que nous avons menées jusqu'ici. Changer de masque, comme changer de point de vue, permettent de maintenir la dimension plurielle, féconde et donc discursive des mythes, de les sortir d'un monolithisme morbide.

« [...] all story-telling is revolution » affirme Kathy Acker dans *Don Quixote* (147-148). Le traitement par les artistes des personnages tels que Médée et Œdipe confirme à la fois la dimension politique des mythes, mais également le potentiel politique ouvert par leur réécriture. Les artistes dérangent, singent et se moquent certes, leur écriture est dissidente, mais elles entraînent également leurs lecteurs et auditeurs dans un projet qui évolue de la déconstruction à la construction : à travers des techniques de superposition, de substitution des masques, elles offrent des représentations plurielles pour expérimenter de nouveaux mythes. Elles ont recours à une pratique artistique qui leur permet de s’émanciper d’un système de représentations fermé, tel que l’a décrit Suzanne Jacob lorsqu’elle revient sur ses propres techniques d’écriture : « [...] stopper en moi la contamination du fermé, à le transformer en propagation de l’ouvert ». Cette ouverture à laquelle les artistes procèdent et qui permet l’accès aux sens pluriels, y compris ceux interdits, n’est pas sans rappeler le geste d’un autre personnage, lui aussi motivé autant par la curiosité que par l’indocilité, la désobéissance : celui de Pandore ouvrant la boîte. En effet, par leur relecture des mythes fondateurs, les artistes ouvrent les textes vers une pluralité de sens qui rend évidente la propagande idéologique sexiste : « [...] in the golden age of the world, in the beginning of the world [...]. In that age, when and where there was no human suffering, the cause of human suffering lay in a cunt » indique ainsi Kathy Acker dans *Pussy, King* (275), substituant à la boîte⁴⁷⁹, origine de tous les maux humains, les parties génitales féminines. Le statut de « première femme » de Pandore⁴⁸⁰ avant l’apparition de laquelle, d’après la légende, les hommes ignoraient tous les maux apparaît être un point de départ idéal pour une relecture mythologique radicale qui n’échappe pas à Acker. Considérons en effet l’intégralité de la citation dont un fragment apparaissait dans la partie « Réincarnation de l’art comme pratique rebelle » (284) :

⁴⁷⁹ Notons que cette boîte est en fait une jarre, et elle est très particulière puisqu’elle sert essentiellement à stocker le grain. Très profonde, cette jarre ne peut être remplie que par un long labeur dans les champs et devient ainsi symbolique de la condition humaine.

⁴⁸⁰ Notons que *Πανδώρα*, soit Pandore en grec ancien, peut être traduit par « ornée de tous les dons » ou « celle qui est le don de tous les dieux ». Elle est présentée comme une création ordonnée par Zeus pour se venger des hommes après le vol du feu par Prométhée. La « première femme » se voit ainsi attribuer les caractéristiques principales associées à la féminité par les Dieux de l’Olympe. Chacun lui transmet ses « spécialités » : Aphrodite lui donne la beauté, Athéna lui enseigne le tissage et l’habileté manuelle, Apollon la musique, Héra la jalousie et enfin Hermès lui apprend la curiosité et le mensonge. Pandore est donc pourvue d’atouts auxquels les hommes ne pourraient résister, les innocentant immédiatement pour les désobéissances (Epithémée, le frère de Prométhée, qui se voit offrir la main de Pandore, oublie la promesse qu’il avait faite de ne rien accepter de Zeus). Ce masque posé sur le visage de Pandore permet de plus d’enfermer la féminité dans des rôles précis dont celui de séduction qui serait dangereuse pour les hommes.

When the man [Prometheus's brother], because he couldn't resist beauty, opened up Pandora's cunt, her evil excretions, her excrescence, smelled up the world. So badly that all those who could smell those smells - that is, men - wanted to die,[...]. "That's where the treasure is", I concluded » (*Pussy, King*, 275).

Cette relecture du mythe de Pandore offre en filigrane une relecture d'autres mythes traitant de la chute des hommes : celle du jardin d'Eden mais également celui du chant des Sirènes. Le pouvoir des créatures, alliant Éros et Thanatos dans leur voix dans les versions originales, réside dans ce texte de Kathy Acker dans leur odeur. Par ce glissement de l'auditif à l'olfactif, Acker met de façon humoristique en relief le caractère arbitraire de ces représentations. Elle se sert de ce glissement comme point de départ, comme le début d'explorations infinies de possibilités puisque : « "That's where the treasure is" ». Nous pouvons par conséquent conclure que Galás et Acker imitent Pandore alors qu'elles ouvrent ce que nous pourrions nommer la « boîte à mythes ».

De leurs boîtes les artistes sortent des versions des mythes représentant des relations qui dérangent la logique dominatrice communément perpétrée par les représentations des genres. En rendant aux mythes leur pluralité, elles ouvrent le discours vers de nouveaux territoires et possibilités mythiques. Les mythes, comme les rêves permettent aux personnages et aux artistes (et peut-être aux lecteurs) de créer des espaces imaginaires qui peuvent les aider à multiplier les alternatives dans l'espace social. Lawrence Hogue illustre ce point en s'appuyant sur l'exemple de deux personnages principaux de *Pussy, King* : « By allowing an indefinite plurality of meanings to exist, dreams and myths allow Ange and O to have more options and to transform their lives » (122). Ce faisant, ce sont ces carcans genrés qui les enferment et donc les fondations mêmes du patriarcat qu'elles ébranlent et mettent en péril. La réécriture des mythes par Galás et Acker a par conséquent une fonction fondamentalement critique, résistante mais également subversive. Marilyn Manners relève la dimension féministe de cette tactique de réécriture⁴⁸¹ et si ses propos portent sur les travaux de Acker, nos analyses suggèrent bien qu'ils peuvent également s'appliquer à Diamanda Galás : « [...] she [Acker] began to look to incorporate classical western myth, a revisionary practice which has itself become a traditional feature of feminist writing » (99). Nous insistons avec Benjamin Bratton sur l'ouverture que de telles pratiques de re-mythologie entraîne. Il affirme en effet, dans le

⁴⁸¹ Ainsi, dans des ouvrages tels que *Le Corps lesbien* ou *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Monique Wittig écrit-elle des épopées en fragments et s'attache à féminiser les grands mythes antiques. Luce Irigaray questionne quant à elle les grands textes considérés comme fondateurs de la culture occidentale pour y révéler un masculin omniprésent et un féminin occulté.

cadre d'une conversation qu'il a eue avec Kathy Acker et qu'il a retranscrite : « [...] the process of remarking, remaking the text and the re-mythologizing, not in a reactive mode but as coursing alternatives ». Cette subversion intervient au niveau de la narration, du point de vue, mais également, comme nous l'avons ébauché en début de ce chapitre, au niveau du discours (le choix de l'hystérie dans le langage de Janey). Ces stratégies permettent d'assurer « [...] the breakdown of master discourse » (Brennan, 243) et d'imaginer des relations autres qu'œdipiennes. Ce travail sur le pouvoir du langage est très proche de celui entrepris par William Burroughs mais les travaux de Galás et de Acker portent plus directement contre le patriarcat, comme le note Kurt Hemmer : « [...] like Burroughs, Acker wanted to escape the constrictions (and the constructions) imposed by language, but for her it was a feminist quest » (20). L'entreprise des artistes peut ainsi s'apparenter aux travaux d'autres artistes qui élaborent des techniques pour aborder le langage et le genre à travers les mythes : on pense alors au travail de Quignard sur le mythe de la Méduse⁴⁸², par exemple. Pourtant, davantage qu'une « écriture de biais », une « écriture qui fait détour par les mythes » telle que présente l'analyse par Marion Coste des écrits de Quignard, nous préférons parler de l'écriture de Galás et Acker comme une performance du détournement du discours dominant mais également de l'opposition.

Kathy Acker et Diamanda Galás ont trouvé un espace d'exploration fécond des stratégies d'opposition dans le personnage d'Antigone. En effet, celle qui n'est autre que la fille d'Œdipe, en se dressant contre l'autorité de Créon qui refuse à Polynice, le frère d'Antigone, la sépulture, s'oppose à l'autorité familiale (contre l'ordre de son oncle), l'autorité étatique (Créon est aussi alors roi de Thèbes) et par conséquent aux institutions et aux règles de la société en général : la gestion de la ville (*politikos*, de *polis*, « la cité »), l'institution citoyenne (*politeia*, « la constitution »), et les luttes de pouvoir (*politikè*, « la stratégie des affaires de la cité »). Les liens familiaux s'avèrent, de façon évidente dans le contexte d'Antigone, particulièrement inséparables de la sphère politique. Nous pouvons par conséquent affirmer qu'elle dénonce, par son geste de désobéissance civile, les

⁴⁸² Dans *Le Petit Traité sur Méduse*, comme dans *Le Sexe et l'effroi*, Pascal Quignard se sert du mythe de la Méduse pour parler de façon détournée de la recherche de vérité dans son écriture. Par l'intermédiaire du reflet de son bouclier, par le détour du miroir, Persée parvient à regarder la Méduse en toute sécurité. De la même manière, Quignard, comme l'indique Marion Costes, emploie une écriture du détour, une écriture oblique (par le mythe, par l'histoire personnelle de sa relation avec sa mère mais également par les détours étymologiques, linguistiques) pour toucher l'impossibilité de parler : « Les musiciens, comme les enfants, comme les écrivains, sont les habitants de ce défaut [le défaut du langage, la défaillance du langage]. Les enfants séjournent durant au moins sept années dans cette défaillance que le mot même d'enfance signifie. Les musiciens cherchent à s'en libérer dans le chant. Les écrivains s'y fixent à jamais dans l'épouvante » (Quignard, 1995, 9-10). Cette écriture de biais offre à l'écrivain un espace d'exploration de ce qui se passe dans et hors langage, dans la tension entre silence, cri et langage maîtrisé.

dysfonctionnements de l'autorité dans tous les sens du terme. Notons de plus qu'Antigone porte l'opposition dans son nom-même puisqu'il est composé de *αντι* (anti), qui signifie en grec ancien « à l'encontre », et de *γονη* (goné), qui désigne « l'action d'engendrer », ou de *γονεως* (goneus) signifiant « père », « parent », et « ancêtre », (issu du verbe *γγνομαι* (gignomai) : engendrer). Si Antigone est fondamentalement contre l'engendrement, il faut comprendre ce terme au sens large : elle est contre la reproduction de l'autorité, de la loi des hommes. Sa position rejoint par conséquent celle de Médée sur ce point, mais nous allons voir qu'Antigone rajoute une dimension supplémentaire au refus médéen de la reproduction. Souvenons-nous en effet de cette citation « I Antigone, I refuse. I will be _____ instead. / _____ is something possible. / I'll be a girl pirate » (*Pussy, King, 177*) qui nous permet d'ancrer le personnage dans une position politique radicale. Pour Acker, Antigone choisit de se placer hors de toute autorité et de domination dans un espace libertaire qu'elle s'invente et se crée elle-même puisque, comme nous l'avons vu, genre féminin et piraterie sont considérés comme antonymes⁴⁸³. Au-delà de la désobéissance, il y a donc dans le geste d'Antigone une ouverture vers des possibles jusque-là impensables ou interdits. En s'émancipant de l'autorité, elle sort de la narration autorisée : dans un geste de piraterie ultime, elle pirate jusqu'au sexisme de la piraterie.

Antigone n'est donc pas seulement une jeune fille révoltée refusant en bloc une autorité qui lui apparaît comme injuste. Ce simple masque ne saurait contenir tout le personnage. Elle s'en modèle d'autres, que ceux-ci soient le fruit d'expérimentations clandestines ou l'exploration de pensées et règles archaïques. En effet, comme le montre Myriam Watthee-Delmotte, le cri que pousse Antigone ne se limite pas à la négation, à l'opposition : « Le “non” qu'elle proclame sauvagement vise un “oui” ardent à des valeurs officiellement bafouées, ce que Sophocle a synthétisé dans la réplique « Je ne suis pas faite pour haïr, mais pour aimer » (24). Cette affirmation positive d'Antigone, la passion éthique extrême dont elle fait preuve permet d'éclairer l'invocation par

⁴⁸³ Si Anne Bonny (1697-1720) et Mary Read (1690-1721) sont les deux femmes pirates les plus connues du XVIII^e (c'est-à-dire durant ce qui est considéré comme l'âge d'or de la piraterie) telles que l'indique Captain Charles Johnson (soit Daniel Defoe) dans *A General History of the Pyrates from the First Rise and Settlement in the Island of Providence, to the Present Time*, sous-titré « With the Remarkable Actions and Adventures of the Two Female Pyrates Mary Read and Anne Bonny », plusieurs femmes sont citées dans l'histoire de la piraterie depuis l'Antiquité. Pourtant, ces exemples restent peu nombreux et les femmes subissaient dans le monde pirate de sévères discriminations : « For the buccaneers, women were simply goods to be robbed, traded, or shared in “brotherly fashion” » (170) comme le notent Ulrike Klausmann, Marion Meinzerin et Gabriel Kuhn. Bonny et Read n'ont pu s'embarquer sur le navire de John Calico Jack Rackam qu'en se faisant passer pour des hommes et non par une résistance à ou une subversion des normes patriarcales, comme le rappelle Gabriel Kuhn : « Had it been up to the pirates, [...] Read and Bonny would not have been allowed on their ships [...]. They had to enter pirate society disguised as men and had to maintain their right to be part of it by “acting as men” » (72).

Galás de lois et pouvoirs archaïques lorsqu'elle exprime la nécessité de se soumettre, d'obéir aux ordres des morts, notamment dans « Orders from the Dead », sur le disque *Defixiones*. Nous souhaitons suggérer ici que Diamanda Galás se présente comme une Antigone moderne puisque comme elle, elle appelle au souvenir des morts dont les corps sont meurtris puis abandonnés sans sépulture. Dans une diction mêlant anglais et grec qui pourrait rappeler celle d'un monologue tragique, Galás prête sa voix aux morts : « YOU can NOT ERASE MY NAME/YOU can NOT ERASE YOUR DEAD/YOU CANNOT ERASE THE DEAD » (les majuscules sont de Galás). Ces propos retentissent comme le rappel de lois divines provenant d'outre-tombe : les ordres ancestraux des morts. En leur prêtant sa voix, Galás brise le silence et s'assure de la présence des morts dans les mémoires, du souvenir de leur mort, de leur sépulture qui, même symbolique, demeure indestructible : « MY DEATH IS WRITTEN/IN A ROCK THAT CAN/NOT BE/BROKEN! » (les majuscules sont de Galás). L'utilisation des majuscules comme les points de césure du texte suggèrent effectivement une inscription dans la pierre et évoluent vers une emphase de la négation comme du terme « broken ». Antigone et Galás rappellent le geste nécessaire des rites funéraires qu'aucune crise politique ne peut justifier de bafouer sans mettre en péril l'humanité⁴⁸⁴. Pourtant, si les ordres des morts rappellent aux vivants leur devoir de sépulture, que faire devant la disparition ? lorsque les corps sont réduits au néant ? Nous suggérons ici que le chant de Galás ne permet pas seulement de faire retentir des voix absentes mais qu'il tient lieu de masques mortuaires des disparus et matérialise ainsi leur présence. Si pour Victor Hugo « Les morts sont les invisibles mais ils ne sont pas les absents » (1885, 65), Galás rend aux victimes que l'on veut effacer leur visibilité. Comme Antigone le fait pour son frère, elle honore les morts en leur restituant leur place dans la cité, en leur rendant leur identité : « Because we have been ordered now to list their names, their numbers, / to give their date of birth, their earthly city, / their father's name, the sweetness / of their mother's eyes ». Contre la tentative d'éradication de toute trace d'existence par une mort laissée sans sépulture, Antigone et Galás rappellent la nécessité absolue de mise au tombeau qui permet de faire le deuil mais qui crée également un monument pour la mémoire future. Galás transforme alors les éléments en sépulture (roche, air), la voix créant un monde sacré, voire hanté : « DO NOT FORGET ME./My blood will fill the air you breathe/FOREVER » (les majuscules sont de Galás). La performance de Galás sur l'intégralité de *Defixiones* ne se limite donc pas au témoignage ni à la

⁴⁸⁴ Le sociologue Patrick Baudry souligne l'importance des obsèques en tant que geste qui pose de la limite entre les vivants et les défunts : « Le décédé n'est pas encore un défunt, et tout l'enjeu de la ritualité funéraire consiste à faire place au défunt en ritualisant la séparation avec la mort » (46). À travers l'accomplissement des rites funéraires, c'est avant tout la question du sacré qui se pose comme fondement absolu de l'humanité.

mémoire seule. L'invocation de la puissance primitive par l'artiste offre un regard lucide sur la quête identitaire et sur l'héritage culturel dans une dimension politique. Pourtant, elle souligne également, en lien avec la conception de la mort, ce qui transcende le politique et qui en fonde le sens. Nous dirons en conclusion que Galás, comme Antigone, est à la fois une figure politique et une figure de rupture (entre la loi divine et la loi humaine, le visible et l'invisible). Voix insurgées et complexes, Galás et Antigone posent un certain nombre de questions centrales à la pensée occidentale. En effet, comme l'indique Myriam Watthee-Delmotte au sujet d'Antigone, mais son propos s'applique également à Galás :

[...] par sa faculté à poser la question de la place des morts dans le champ politique qui les gomme, à convoquer le passé dans les discours du progrès et le sacré dans un monde sans transcendance, en un mot à s'obstiner à briser la pensée unique, [Antigone] reste une figure essentielle de l'imaginaire occidental.

Au-delà des masques divers appliqués au personnage d'Antigone par Galás et Acker, la réhabilitation, l'articulation et surtout l'appropriation par les artistes de thèmes tels la vengeance ou la rébellion dans des mythes re-figurés participent à une subversion radicale de la construction patriarcale de l'image féminine et de la symbolique qui lui est imposée dans une société reposant sur la logique du complexe d'Œdipe. Cependant, si les stratégies de Acker et de Galás constituent une attaque des représentations, leurs techniques sont plus complexes que la simple opposition. Nous proposons de les rapprocher de ce que Teresa de Lauretis décrit comme : « [...] to be Oedipal with a vengeance », dans *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (157). Les observations de Teresa de Lauretis sur ce concept sont particulièrement révélatrices et peuvent être facilement transposées du cinéma à la performance et à l'écriture :

The most exciting work in cinema and in feminism today is not anti-narrative or anti-Oedipal; quite the opposite. It is narrative and Oedipal with a vengeance for it seeks to stress the duplicity of the scenario and the specific contradiction of the female subject in it, the contradiction by which historical women must work with and against Oedipus (1984, 157)

Choisir Antigone comme modèle possible, ouvrant vers des alternatives, comme le font Galás et Acker, n'est-ce pas déjà engager un travail à la fois avec et contre Œdipe ? Antigone, fille d'Œdipe connaît le même destin tragique de rejet et d'aliénation. Tous deux sont animés par la colère (Œdipe assassinera son père biologique dans un geste de colère). Nous pouvons de plus nous demander

pourquoi le choix de *Œdipe Roi* exclut totalement une autre pièce de Sophocle traitant d'Œdipe : *Œdipe à Colone*, dans laquelle, notons-le, Antigone accompagne son père aveugle et remet ainsi en question l'isolement total du bouc émissaire. Plus qu'un geste de désobéissance, Antigone semble alors motivée par l'amour et la compassion. Ces observations sont également celles de George Steiner lorsque dans son essai *Antigones*, il examine l'héritage du mythe d'Antigone et sa place dans la pensée occidentale pour se demander enfin ce qui se serait passé si la psychanalyse avait pris comme point de départ Antigone et non plus Œdipe. Marie-Joseph Bertini propose une réponse à cette interrogation :

Loin de l'inceste et du meurtre du père, Antigone ancre d'une part l'ordre social ailleurs que dans une violence originaire supposée et fait d'autre part de la désobéissance, portée par le principe féminin, le moyen d'accès au monde de significations communes, donc au symbolique.

Cette hypothèse montre la viabilité d'interprétations alternatives et permet par conséquent de briser le sens monolithique psychanalytique. Cette démarche correspond au dessein de Acker et Galás que nous avons décrit à maintes reprises dans ce travail : maintenir le vivant du texte. L'intérêt des artistes pour ce personnage est d'autant moins anodin qu'elles se livrent à des activités similaires. Nous pourrions même dire qu'elles s'inspirent largement de son modèle si l'on considère la définition qu'en donne Myriam Watthee-Delmotte:

À ce titre, même excessive, présentée comme non héroïque, passéiste ou violente, elle [Antigone] remplit une fonction indispensable, qui consiste à ne pas clôturer le sens : de par le fait même qu'elle ait un jour crié « non », l'ordre s'avère à jamais ébréché. Ainsi, emmurée vivante, Antigone, passeuse de murailles, hante toujours le monde ; brûlée vive, elle renaît éternellement de ses cendres.

L'image employée par Marion Watthee-Delmotte d'Antigone renaissant de ses cendres tel le Phénix suggère les apparitions multiples de résistance, de désobéissance, des apparitions ponctuelles de masques dissidents divers. Nous souhaitons attirer ici l'attention de notre lecteur sur le fait que ce sont ces apparitions répétées, ces événements d'insurrection dont les brèches permettent de remettre en question l'hégémonie du discours dominant, qui sont observés, mais qu'il ne s'agit aucunement d'effectuer un renversement en remplaçant le héros par une héroïne, un modèle par un autre. « What're my reverse Oedipal relations to women? Nothing » (149) déclare Kathy Acker dans la partie de *Don Quixote* intitulée « The Female Side of the Oedipal myth » (148-150), rejetant

immédiatement toute notion de possible solidarité basée à priori sur le genre, quelque soit le système de représentation. Pour nos artistes, envisager des modèles autres que celui d'Œdipe n'a pas pour but d'imposer une nouvelle lecture unique mais de défier l'autorité en maintenant dans l'écriture la possibilité de lectures plurielles. Cette pluralité passe par l'éclatement de la notion de genres (autant sexuels que littéraires) que Acker manifeste en hurlant avec la Méduse : « "What the hell do you know!" screams Medusa. Her snakes writhe around nails varnished by the blood of Jesus Christ. I'm your desire's object, dog, because I can't be the subject » (*Don Quixote*, 28). Cette confusion et profusion de mythes (grec, chrétien, psychanalytique) ne dirigent pas vers un sens clair et défini, surtout dans la mesure où le langage utilisé est volontairement obscurci. Rappelons en effet que les textes de Galás ne sont pas souvent audibles : les glossolalies et les modifications électroniques de la voix s'opposent radicalement à l'expression d'un message articulé et intelligible. De plus, brouillant plus encore les pistes, la trace écrite ne correspond pas toujours à ce qui est entendu (voir l'exemple de « Wild Women », traité en 1.3). De la même façon, les textes de Acker ne sont pas toujours clairs. Acker décrit elle-même son utilisation du langage comme « non-accessible [...] or not readily accessible language » dans son interview avec 2GZ (3). Les travaux de Galás et de Acker demeurent, par ces techniques, impossibles à catégoriser, irréductibles à un masque unique. Ces masques insurgés qu'elles présentent comme autant de retours éternels d'Antigone participent par contre tous à la fragilisation du discours dominant, à en fissurer le masque.

Nous suggérons que ces pratiques entraînent la dislocation de toutes formes de catégories de façon radicale. Marilyn Manners souligne le fait que cette abolition des limites catégorielles s'applique aussi aux notions considérées comme hermétiques et défie jusqu'aux hiérarchies de légitimité : « Acker's writing has also regularly transgressed a perhaps even more well-regulated border, that between philosophical thought (including feminist thought) and popular culture » (99). Ce point nous apparaît comme crucial pour aborder la relation complexe que Kathy Acker et Diamanda Galás entretiennent avec les courants de pensée, et notamment avec le féminisme. En effet, les artistes, malgré leur condamnation retentissante de la domination masculine, ne sont pas pour autant prêtes à adhérer complètement à des revendications féministes. Nos remarques jusqu'ici nous permettent de proposer que c'est leur refus du dogme ou des catégories strictement définies derrière lesquelles se réfugier qui poussent Galás et Acker à ne pas qualifier leurs travaux de féministes,

refusant de voir appliquer à leurs travaux un masque rigide, unique et permanent. Nous pouvons cependant nous demander si cette réticence des artistes à être qualifiées de féministes entraîne pour autant un rejet en bloc de tout ce courant de pensée. De plus, est-ce qu'un positionnement en opposition au « dogme » féministe ne contribue pas à réduire cette pensée elle-même au masque que le discours dominant de la société patriarcale lui impose ? Est-ce qu'il ne risquerait pas d'enfermer nos artistes elles-mêmes dans le dogme de l'anti-dogme ?

Afin de répondre à ces interrogations, nous commencerons par souligner que cette résistance à être qualifiées de féministes de Galás et de Acker ne se limite pas à une seule question d'étiquetage. En effet, nous allons montrer qu'il existe également un clivage en matière de techniques d'écriture avec les pratiques féministes. Afin d'illustrer ce point, nous proposons de revenir sur nos propos concernant l'aspect féministe de la re-mythologie mise en œuvre par Kathy Acker, non pas pour les réfuter totalement mais pour nous assurer que les relations entre Acker et les féministes sont présentées dans toute leur complexité, dans la mesure où nous sommes convaincus que cette complexité est cruciale à la compréhension des travaux de Acker comme de ceux de Galás. Nous prendrons comme point de départ la remarque de Marilyn Manners au sujet de la réécriture des mythes par Kathy Acker qu'elle dissocie des pratiques féministes : « [...] her references to mythmaking and her revision of Greek female figures bear little resemblance to other feminists' rewriting of classical Western mythology; instead her reconstruction of these myths remains thoroughly dissolute » (99). Effectivement, si Acker et Galás partagent leurs pratiques de re-mythologies avec de nombreuses féministes, nous insistons sur ce point, ces techniques leur permettent avant tout d'évaluer les mythes, c'est-à-dire de tester leur viabilité suivant leurs propres idéaux et valeurs. Ainsi, comme les féministes, elles évoluent de la démystification-déconstruction à l'exploration-construction de lectures alternatives afin de mettre en évidence les dynamiques de pouvoir légitimant et perpétrant la domination. Cependant, bien que leurs pratiques ne remettent pas en question les fondamentaux féministes⁴⁸⁵, elles n'effectuent pas ce cheminement suivant des lignes théoriques féministes précises. Cette idée de « dissolute » abordée par Marilyn Manners nous semble être ici un élément clé. En effet, l'approche de Galás et de Acker peut être effectivement lue

⁴⁸⁵ Tels que l'aspect construit du concept même de « femme » et l'effort plus général de dénaturalisation des représentations de genres : de Simone de Beauvoir déclarant « On ne naît pas femme, on le devient » dans *Le Deuxième sexe*, à Julia Kristeva affirmant que « la femme n'existe pas » (*La Femme*, 20), et de Monique Wittig pour qui la catégorie « femme » n'existe que dans la logique d'une économie hétéro-patriarcale, à Judith Butler qui souligne l'aspect performatif du genre dans *Gender Trouble*.

comme « débauchée » dans la mesure où les artistes font preuve d'irrévérence par rapport à la bienséance en ayant recours à la pornographie, à la violence, mais également par rapport aux courants ou mouvements trop strictement définis et légitimes. Nous soulignons cependant que le terme « dissoluto » trouve son étymologie dans le latin *dissolvere* signifiant détruire, défaire, dénouer, et que nous voyons par conséquent apparaître une autre dimension : celle de l'abolition des propriétés initiales et par conséquent de la dissolution de toutes formes de catégories. Cette double dimension nous semble être cruciale pour expliciter la complexe relation de Kathy Acker et de Diamanda Galás à la pensée féministe.

Afin d'illustrer notre propos, nous citerons Kurt Hemmer lorsqu'il met en miroir les travaux de Acker et ceux de Luce Irigaray, Hélène Cixous ou de Monique Wittig, chacune abordant dans son œuvre la question du discours dominant : « It is a mistake [...] to align her with the French feminists of the 1970s who sought a feminine language of the body to escape the constraints of patriarchal language. Acker eventually concluded that such a goal is impossible to realize » (20). Dans cette observation, Kurt Hemmer ne revient pas sur ses premières affirmations concernant l'aspect féministe de la quête de Kathy Acker mais il insiste lui aussi sur la résistance de Acker à se laisser enfermer dans un courant théorique qui se concentrerait uniquement sur la recherche dans le corps d'un langage féminin émancipateur. Nous nous permettons toutefois de souligner à nouveau l'importance cruciale de l'expérimentation pour Acker, celle-ci s'avérant particulièrement pertinente dans ce contexte. En effet, les expérimentations que Acker a menées sur son corps pour tenter d'en découvrir le langage sont nombreuses et peuvent être lues comme des mises en pratique extrêmes et radicales des théories féministes sans pour autant se limiter à une seule d'entre elles. La pratique poussée du body building, l'écriture de ses rêves ou les exercices littéraires auxquels elle se livrait en se masturbant, sont autant de techniques expérimentales qui, si elles ne lui ont pas permis de définir un langage du corps à proprement parler, comme le note Kurt Hemmer, ne sont cependant pas restées vaines. L'intérêt de Kathy Acker se situe avant tout dans le processus amorcé dans l'expérimentation de méthodes et non dans l'aboutissement de la découverte d'une méthode particulière qui serait logique, constante et consistante. Nous affirmons avec Marilyn Manners que :

Acker's writing [...] remains as distant from probity or utopian feminist vision as from traditional linear narrative or character construction [...] Her writing [...] traverses the troubled intersection between language, the body, while eschewing visions of pre- or extralinguistic body, or of a corporeally saturated feminine language (99).

L'expérimentation sur le corps et le langage par Kathy Acker ainsi que sa mise en œuvre expérimentale de techniques féministes sont par conséquent avant tout elle-mêmes dissolues dans tous les sens du terme : dégradées, grossières mais également iconoclastes. Aussi, les masques que Kathy Acker applique sur ses personnages mythologiques sont-ils irrévérencieux et révolutionnaires. Marilyn Manners compare les traitements féministes et ackériens de personnages tels que la Méduse ou Antigone :

Whereas Cixous conceptualizes an emblematically beautiful and laughing Medusa [...] or Irigaray employs Antigone's narrative to illustrate women's place as guardian of the blood and as the ground which supports male subjectivity, [...] her [Acker's] Antigone rides a motorcycle and says to Creon: "I left your lousy world. Only a fool will now attempt to stop us girls" [*Pussy, King*, 182] (100).

À l'image de cette Antigone motarde à laquelle aucune barrière ne peut plus résister, Acker transgresse toute forme de catégorie. Aussi parlerons-nous volontiers, suivant ces observations des « féminismes » de Kathy Acker ou, plus précisément, de ses expérimentations de féminismes.

Les exemples d'utilisations de personnages ou références mythologiques chez Galás nous permettent de noter une dissolution similaire : dans sa performance de vocalisations abjectes de la colère, l'aliénation ou la folie, elle invoque Médée, Antigone ou le hurlement de la Méduse. Pourtant les travaux de la cantatrice semblent volontairement ignorer tout à fait les théories féministes. Contrairement à Galás, comme nous allons le voir, la présence, même en filigrane, de textes féministes est lisible dans les romans de Acker, notamment dans *My Mother* et dans *Pussy, King*. Nous affirmons par conséquent avec Marilyn Manners que : « [...] it would be foolish to argue [...] that Acker's mythological revisions have nothing whatsoever to do with those of Cixous or Irigaray » (100). Effectivement, comme nous l'avons noté, un rejet total systématique de la pensée féministe révélerait en quelque sorte une reconnaissance de catégories, voire la création d'une autre, anti-dogmatique pour tenter d'échapper au dogme. Les travaux sur le langage et sur le corps de Acker, sa critique acerbe du patriarcat ne pouvaient que mener Acker vers les textes féministes. Aussi, sans leur promettre allégeance, Acker inclut les textes féministes à ses expérimentations littéraires. Manners fait ainsi apparaître la trace de Cixous dans la citation de *Pussy, King* notée ci-dessus : « Her [Acker's] "I left your lousy world" echoes Cixous's "not

another minute to lose, let's get out of here"⁴⁸⁶ » (100). Elle indique plus loin que ces emprunts ne se limitent pas au lexique ou à la syntaxe mais à la stylistique : « [...] there are [...] constant references in late Acker novels to both flying and fluidity - tropes certainly familiar to readers of Cixous and Irigaray⁴⁸⁷ » (100). Cet exemple particulier nous permet d'observer que Kathy Acker s'approprié la théorie féministe mais qu'elle le fait d'une façon dissolue : dans le non-respect des catégories et dans l'utilisation anarchique de toutes celles qu'elle souhaite. Lorsqu'elle intègre les voix féministes à ses expérimentations, elle met à l'épreuve la théorie et remet en question son autorité pour mieux y échapper. Son écriture performative expérimentale, animée par une dynamique interactive non hiérarchique, ouvre un espace de discours illimités de textes, de possibilités d'inter-connectivité, participant au décentrement du discours dominant et à l'invention de représentations de sujets et de pratiques insubordonnés, indisciplinés et non statiques.

Ce décentrement, opéré par Acker et par Galás, démasque toute forme d'hégémonie, qu'elle soit héroïque, théorique, narrative mais également économique et culturelle. Les artistes entreprennent ainsi une exploration de mythes autres qu'occidentaux (Grèce antique, psychanalyse) pour multiplier les représentations, les possibilités afin d'échapper à la reproduction de structures de domination assurée par une représentation unique. Aussi Diamanda Galás mobilise-t-elle langues, rites et sonorités diverses, archaïques et contemporaines pour mettre en scène des voix dominées, vulnérables, colonisées et pour partir à la recherche d'un langage hors d'un discours de l'hégémonie. Elle retranscrit les insultes adressées aux victimes, les stéréotypes que l'agresseur mobilise pour légitimer son geste génocidaire, (« infidel sluts » sur « The Dance », *Defixiones*), ceux sur lesquels s'appuie le bourreau (« Cunt », *Shrei*), le geôlier (« A prisoner cannot be subdued », dans « Panoptikon »), ceux adressés aux homosexuels (« unclean », « infidels », *Plague Mass*) afin de mettre en évidence les masques arbitraires qui sont appliqués au malade, au fou, à l'étranger, au « déviant » par un discours dominant qui s'impose comme seule référence. Chacun se voit ainsi marqué (masqué) comme irréductiblement Autre. Son identité est alors réduite à cette altérité aliénante et inférieure. Les performances de Galás, en remettant en question ces masques,

⁴⁸⁶ Cette citation est extraite de « The Laugh of the Medusa », 255. Dans la mesure où Kathy Acker a eu accès aux textes de Cixous par leur traduction et qu'elle y répond en anglais, nous pensons qu'il est pertinent de considérer la version anglaise de « The Laugh of the Medusa ».

⁴⁸⁷ Les études menées par Martina Sciolino, Ellen G Friedman, Gabrielle Dane et Karen Brennan notamment ont mis en relief les relations entre l'écriture de Acker et celles entreprises par Irigaray, Kristeva, et en particulier Cixous sur l'écriture féminine hystérique et l'écriture du corps (féminin).

permettent de les faire voler en éclats en déplaçant voix et points de vue vers des sphères non-dominantes et en rendant ainsi toute leur complexité aux individus et situations. Kathy Acker se dresse également contre la domination et l'oppression en procédant à un décentrement, mais elle choisit de se pencher particulièrement sur les mythologies. Ainsi, les mythologies impérialistes et la mythologie vaudoue se voient accorder la place centrale aux expérimentations ackériennes dans deux ouvrages en particulier : *Empire of the Senseless* et *Kathy Goes to Haiti*. Acker établit elle-même le lien étroit existant entre les deux romans : « *Empire of the Senseless* is about the Haitian revolution and about voodoo » (« Friedman, a conversation with Kathy Acker »). Le vaudou serait alors utilisé comme agent révélateur comme le suggère Acker lorsqu'elle indique : « [...] he [the voodoo doctor] shows Kathy to herself » (*Kathy Goes*, 169). Cet énoncé semble faire entrer d'emblée les deux mythologies dans une dynamique discursive : la magie vaudoue constitue-t-elle une religion aux rites initiatiques qui permettent au sujet de se révéler à lui-même ? Ou est-ce une projection coloniale du culte vaudou ? Le vaudou permet-il à Kathy d'accéder à la réflexion de son propre masque en tant qu'Américaine blanche ? Si Kathy n'arrive pas elle-même à apporter de réponses à l'issue de sa visite (« She's more dazed than before », 170), ces questionnements permettent d'ouvrir une réflexion sur les représentations de « race » et de pouvoir dans le discours colonial et postcolonial au sein du roman. Elles permettent aussi à Acker de proposer des expérimentations non plus seulement déconstructives mais également constructives autour de la question centrale : « [...] how to construct a mythic narrative of political revolution in the midst of neoliberal, post-colonial politics » (Naimou, 134).

Dans *Kathy Goes*, Kathy Acker mobilise un certain nombre de catégories qui s'entrechoquent, s'entre-croisent, ou se mélangent. La structure même du roman présente une alternance de deux genres : le texte pornographique et le récit de voyage. À l'intérieur de ces genres, les références pullulent entraînant une érosion des catégories qui mène vers leur dissolution finale. Le titre du roman positionne lui-même d'emblée l'œuvre dans une logique d'emprunt puisque « *Katie Went to Haiti*⁴⁸⁸ » était une chanson populaire dans les années trente qui racontait, comme dans le roman de Kathy Acker, les aventures sexuelles d'une américaine blanche à Haïti. Le personnage principal de

⁴⁸⁸ Cole Porter a écrit les paroles en 1939 : « *Katie went to Haiti, / Stopped off for a rest. / Katie met her matey, / Katie was impressed! / After a week in Haiti, / She started to go away, / Then Katie met another natie, / So Katie prolonged her stay! / After a month in Haiti, / She decided to resume her trip, / But Katie met still another natie, / And Katie missed her ship! / So Katie lived in Haiti; / Her life there, it was great, / 'Cause Katie knew her Haiti, / And practically all Haiti knew Katie! / So Katie lived in Haiti; / Her life there, it was great, / 'Cause Katie knew her Haiti, / And practically all Haiti knew Katie!* »

Kathy Goes est défini, dès l'ouverture du roman, en termes précis de classe, d'âge, de « race » et d'origine : « Kathy is a middle-class, though she has no money, American White girl, twenty-nine years of age » (*Kathy Goes*, 5). Elle est immédiatement identifiée, en tant que touriste américaine, comme ayant des attentes et désirs précis (« Most Americans like a pool », 6) et comme étant bien nantie. Ces stéréotypes et préjugés sont autant de masques appliqués à Kathy qui inscrivent, dès les premières pages, la narration dans une dynamique de pouvoir interracial. Le titre du roman dans lequel Acker a choisi de substituer le présent au passé répond à d'autres textes contenant l'expression « goes to » dans leur propre titre : une littérature réservée à un lectorat adulte, que Shannon Rose Riley décrit comme « [...] hinting at the sexual possibilities of going abroad⁴⁸⁹ » (31) mais également des films ou livres pour enfants⁴⁹⁰. Par conséquent, nous concluons avec Shannon Riley que « [...] the “goes to” genre constituted a normative US national identity in the first part of the twentieth century —whether at home or abroad » (31). Ce thème du départ vers la nature sauvage, ou vers l'inconnu est, de plus, un thème récurrent dans la littérature américaine, qui peut être retrouvé dans des classiques tels que *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, *Moby Dick* de Herman Melville, *The Call of the Wild*, de Jack London, ou, suivant une approche plus politiquement engagée, *Walden* de Henry Thoreau. S'ajoutant à ces représentations identitaires construites par et autour des mythes de l'aventure vers un état sauvage, le choix de l'île d'Haïti, en tant que premier pays au monde issu d'une révolte d'esclaves est crucial. La référence à la révolution noire anti-coloniale, anti-esclavagiste contre le pouvoir blanc, mobilise deux mythes : un libérateur et un colonisateur. Acker propose ainsi de dépasser les frontières géographiques de l'île d'Haïti pour pénétrer dans une dimension symbolique internationale (ou plus exactement transnationale) d'émancipation révolutionnaire. Elle entreprend alors de déranger, de manière plus directe les idées racistes coloniales de civilisation blanche face à la sauvagerie noire repérables dans

⁴⁸⁹ Shannon Riley s'appuie sur un exemple particulier, celui de la comédie musicale filmée montée en 1950 par Robert Z. Leonard, *Nancy Goes to Rio* dans laquelle Frances, le personnage principal qui est actrice, part pour le Brésil afin d'y apprendre son nouveau rôle. Ce voyage de Frances, ainsi que le quiproquo amoureux dans lequel est prise sa fille alors qu'elle la rejoignait, chargent la destination d'un fort implicite sexuel.

⁴⁹⁰ Ces ouvrages avaient pour but d'introduire le jeune américain « type » (c'est-à-dire blanc et appartenant à la classe moyenne) à des situations sociales particulières (nous citerons par exemple *Sally Goes to the Circus Alone* écrit en 1953 par Louise Eppenstein et Jean Staples ; *Peter Goes to School*, un livre illustré de Wanda Rogers House, également paru en 1953, ou encore *Kiki Goes to Camp*, de Charlotte Steiner) ou à des cultures étrangères (*Nancy Goes to Mexico* de Herbert Lanks, publié en 1938 ou *Tommy Goes to Africa*, écrit en 1949 par Olivier Jacques).

l'imagerie coloniale et qui peuvent être retracées dans le nationalisme américain⁴⁹¹. Grâce à ses appropriations de diverses formes du discours colonial, Acker parvient à en singer les mythologies qui apparaissent comme infondées. En effet, pour Shannon Riley, « *Kathy goes to Haiti* is best read as an intertextual palimpsest -an often fragmented, partly erased, and partly rewritten layering of US national memory and interracial/transnational longing, conflict and desire » (30). L'utilisation de la pornographie permet de manifester, de façon narrative et structurelle mais également historique, la tension entre le désir colonial de possession et une certaine anxiété devant les relations interraciales et de procéder à une parodie pornographique du discours colonisateur, c'est-à-dire impérialiste et ethno-centré. Ces observations amènent Shannon Riley à conclure que Acker effectue non seulement un décentrement du discours colonial mais qu'elle assure la perversion radicale des peurs et fantasmes qu'il véhicule en le plaçant dans une sphère éminemment interactive : « *Kathy Goes to Haiti* is provocatively interracial, transnational and intercultural » (30).

Kathy Acker poursuit sa déconstruction des mythes colonialistes dans *Empire of the Senseless* mais elle y aborde les possibilités d'un discours hors-colonial. La voix de celui qui est considéré comme le héros haïtien de l'indépendance de l'île, Toussaint Louverture⁴⁹² résonne dans le roman. Il propose une alternative à la logique colonialiste et capitaliste, suivant la citation de Abhor : « Toussaint L'Ouverture who used Voodoo to defeat Western hegemony said : "if self-interest alone prevails with nations and their masters, there is another power. Nature speaks in louder tones than philosophy of self-interest"» (*Empire*, 65). Abhor lui attribue des pouvoirs vaudous, un culte qui a longtemps été réprimé et diabolisé, souvent associé au satanisme, au cannibalisme, à la sorcellerie et à l'envoûtement. Loin de ces stéréotypes négatifs et peu informés, Abhor le présente comme un autre pouvoir, un autre discours, un langage plus spirituel et plus « naturel », c'est-à-dire un langage qui ne serait pas coupé du corps. Kathy Acker confiait ainsi à Larry McCaffery : « It's in the body

⁴⁹¹ Nous citerons par exemple le mythe de la nécessité de protection des femmes blanches contre les violents appétits sexuels des hommes de couleur. Ce mythe, qui alimentait les actes de terreur racistes perpétrés par le Ku Klux Klan, s'inscrit dans un discours ultra-violent, masculin blanc et nationaliste. Nous souhaitons de plus insister sur le rôle de propagation de ce mythe qu'ont joué des travaux tels que le film de D. W. Griffith *The Birth of a Nation* (1915).

⁴⁹² Ancien esclave noir affranchi François-Dominique Toussaint Louverture ou L'Ouverture (1743-1803) rejoint les rangs des rebelles après l'insurrection des esclaves du Bois Caïman, menée par un prêtre vaudou en août 1791. Il devient gouverneur général de Saint Domingue (aujourd'hui Haïti) en 1801. Cependant, en métropole, le Premier Consul Bonaparte, inquiet par les velléités autonomistes de Toussaint Louverture, envoie un corps expéditionnaire qui doit mettre un terme à l'émancipation dominguoise, destituer Toussaint Louverture et rétablir l'esclavage. Bien qu'il soit souvent décrit comme le chef de la Révolution haïtienne qui mena à l'indépendance de l'île le 1er janvier 1804, Toussaint Louverture meurt dans un cachot du Jura en 1803, après un an d'incarcération.

finally which [...] can't be touched by all our skepticism and ambiguous systems of belief. The body is the only place where any basis for real value exist anymore » (1991, 93). L'efficacité des pouvoirs vaudous contre l'hégémonie occidentale ne fait pour Abhor (et par son intermédiaire pour Acker) aucun doute. Shannon Riley rappelle que dès *Kathy Goes to Haiti*, l'écrivaine arrivait à cette conclusion : « Unlike Papa, who infantilizes Kathy and claims superior knowledge, the Black *Père* [the voodoo doctor] shows Kathy to herself. Kathy finally emerges on/as her own » (44). Le culte vaudou favoriserait donc une émancipation totale de la domination coloniale et patriarcale. Notons que le concept très romantique de « langage naturel » est alors renforcé par une référence non moins romantique du mythe⁴⁹³ de Toussaint Louverture comme l'esclave libérateur. Pourtant, alors que Abhor et Thivai vivent dans un monde post-révolutionnaire, il apparaît comme toujours régi par des divisions occidental/non occidental et n'est par conséquent pas décolonisé. L'écho de la dictature de Jean-Claude Duvalier en Haïti (1971-1986), violent contraste avec la révolution de 1804, se fait entendre dans l'écriture de *Kathy Goes* et de *Empire*. Le désespoir affiché de Abhor semble alors justifié et sans appel : « I thought that, one day, maybe, ther'd be a human society in a world which is beautiful, a society which wasn't just disgust » (*Empire*, 227). L'utilisation du passé et l'hésitation de Abhor visible dans l'accumulation « I thought », « one day », « maybe » tiennent lieu de constats de l'échec de la plus petite lueur d'espoir. Néanmoins nous pensons que la conclusion de Kathy Acker n'est peut-être pas si sombre. En effet, l'écrivaine peut, par ces propos, remettre en cause le mythe même de la liberté qui n'est en fait jamais acquise de façon définitive : « Acker suggests that decolonization is a transnational and always unfinished process driven by the desire for liberation from mode of oppression, such as patriarchy; colonialism, and neoliberalism, that it can never fully escape » (Naimou, 135). Cette observation explique le jeu complexe de masques mutants des forces oppressives, auxquelles les populations dominées, subordonnées doivent s'adapter (et constamment se réadapter, c'est-à-dire changer, réajuster ou créer ses masques) tout en

⁴⁹³ Un certain nombre d'ambiguïtés planent autour de ce mythe de Toussaint Louverture qui le présente comme un esclave héroïque libérateur. Tout d'abord parce qu'il n'était plus en servitude en 1791, ayant été affranchi en 1776. Il était de plus propriétaire d'un esclave et en louait treize autres à un autre noir libre. Bien qu'il ait fini par affranchir son esclave, il fut tout de même esclavagiste. Les travaux d'historiens qui se sont penchés sur la vie de Toussaint Louverture (Gabriel Debien, Jean Fouchard et Marie-Antoinette Menier, Jeremy Popkin ou David Geggus) montrent que son rôle dans la révolte de 1791 est peu clair : y a-t-il activement participé ? était-il sympathisant ? était-il un agent des royalistes cherchant à mettre la pression sur les milieux républicains ? Si Louverture se rallie en 1794 à la France républicaine et abolitionniste, le fait-il par conviction humaniste ou dans le dessein de faire avancer ses propres intérêts ? Défenseur de l'abolition de l'esclavage et esclavagiste, le républicain est néanmoins nostalgique de la grandeur économique haïtienne basée sur une économie sucrière dépendant des esclaves. Toussaint Louverture apparaît ainsi comme un personnage héroïque mais très ambigu. Nous pouvons nous demander quel masque lui appliquer : celui d'ancêtre de la nation haïtienne ? celui de planteur ? de maître d'esclave ? de politicien opportuniste ? Kathy Acker, comme elle le fait avec Rimbaud, se sert avant tout de l'aspect mythologique unidimensionnel du personnage.

ne se laissant pas réduire au masque qui est imposé. Il est alors nécessaire de garder à l'esprit que « [...] the body is a mirror of the mind. A mirror image is not exactly the same as what is mirrored » (*Empire*, 65). Le rêve romantique s'avère un moteur révolutionnaire qui permet de tendre vers une société égalitaire, même si cet idéal n'est peut-être jamais total et certainement jamais acquis. Cette nécessaire endurance est rendue manifeste par Acker lorsque dans le chapitre « Let the Algerians Take Over Paris ». Elle y met en relief la continuité des combats de la révolution haïtienne à la guerre d'indépendance algérienne des années cinquante et les émeutes parisiennes⁴⁹⁴ dans les années quatre-vingt. En effet, comme le note Angela Naimou : « [...] in the story world of *Empire*, Haiti is Algiers, and Haiti simultaneously is Paris » (134). Nous rajouterons que le passé révolutionnaire de Paris forme un contraste radical avec la réalité des populations immigrées y résidant la fin du XX^e siècle. Ainsi, Kathy Acker présente la politique migratoire française comme marquée par une idéologie colonialiste raciste et haineuse : « The Parisian and the French government desired simply to exterminate the Algerian trash, the terrorists, the gypsies. The urban sections inhabited by Algerians were literally areas of plague to the Parisians who knew how to speak properly » (*Empire*, 75). Le parallèle entre Paris et Haiti est accentué : anciens espaces révolutionnaires, ils sont à présent des lieux d'oppression. Pourtant, si les idéaux révolutionnaires ne doivent jamais être considérés comme acquis, il est néanmoins nécessaire de ne pas perdre de vue les possibilités de renversement de systèmes injustes. Loin de sombrer dans le pessimisme devant ces échecs de sociétés post-révolutionnaires, Kathy Acker met en relief par ces exemples la continuité d'un combat de résistance contre le pouvoir impérialiste plutôt que d'envisager les événements de façon fragmentaire, isolant des revendications fondamentalement similaires. Elle montre, en d'autres termes, que comme nous l'avons évoqué au sujet des « Antigones » existant dans la pluralité, les masques peuvent changer mais les thèmes demeurent les mêmes.

Nous souhaitons clore cette exploration des pratiques expérimentales des masques par Galás et Acker par une citation de Frantz Fanon dans laquelle il revient sur le pouvoir idéologique derrière ces masques : « [...] la civilisation blanche, la culture européenne ont imposé au Noir une déviation existentielle [...] souvent ce qu'on appelle l'âme noire est une construction du Blanc » (Fanon, 11). Si les masques peuvent s'avérer des espaces créateurs de possibilités ou des instruments parodiques,

⁴⁹⁴ De nombreuses émeutes urbaines éclatent à Paris et à Lyon opposant jeunes de quartiers défavorisés (quartier des Minguettes à Vénissieux, dans la banlieue lyonnaise ou Vitry-sur-Seine dans le Val-de-Marne) et forces de l'ordre au début des années quatre-vingt. Ces événements motiveront « La Marche pour l'égalité et contre le racisme » (rebaptisée la « Marche des Beurs » par les médias) en 1983, ralliant Marseille à Paris.

de détournements ludiques, ou des outils permettant de démasquer, nous pouvons nous demander, à la lumière du texte de Fanon et de ce que nous avons dit de ceux de Acker, quel est le réel pouvoir d'émancipation du dominé, qui se voit construit comme (ou attribué le masque de) subordonné, du sujet représenté comme essentiellement vulnérable. Ce point un du premier chapitre se concentrait essentiellement sur la représentation et usage des mythes tout d'abord par l'intermédiaire de deux mythes, celui d'Œdipe (*Œdipe Roi*) et celui de Jesus Christ (*Le Nouveau Testament*) à travers l'Antéchrist. Nous avons vu que ces deux personnages présentent plusieurs similarités par leur opposition à l'autorité et au nom du père comme dans leur abjection. Répugnants, ils font aussi l'objet de fascination. Tous deux sont des victimes émissaires, voire des martyrs —c'est-à-dire témoins jusqu'au sang (voir note 366, page 314)- qui opèrent comme agents révélateurs. Pourrions-nous donc envisager des possibilités de résistance dans la vulnérabilité ? Les phénomènes d'empathie et de compassion deviendraient alors des éléments primordiaux. Notons de plus que ces deux textes (le mythe d'Œdipe et la bible), considérés comme fondamentaux dans la pensée occidentale, sont, de surcroît, des textes charnières mettant en scène des personnages de transition marquant l'un la fin du sacrifice, l'autre la fin de l'ordre des Dieux, remplacé par celui des hommes (procédure judiciaire). Ces représentations, si elles sont nouvelles et révolutionnaires, deviennent cependant des représentations qui font autorité (remise en question par l'Anti-Œdipe et l'Antéchrist). En effet, elles imposent une signification, une définition, une représentation qui en exclut d'autres, telle que celle d'Antigone, voulant faire respecter la loi des Dieux et désobéissant à la loi des hommes, ou réduit des créatures archaïques à des monstres détruits par les héros, telle que la Méduse dont le masque devient trophée. Nous pouvons donc dire que Kathy Acker et Diamanda Galás par leurs mises en scène des deux personnages en révèlent d'autres facettes, d'autres visages, elles les font déborder des limites de leurs représentations « acceptées », communes, limitées pour défier les catégories sous toutes leurs formes. Ce faisant, elles révèlent les stratégies idéologiques existant derrière ces représentations dominantes par des mises en scène qui rappellent celle de *Hamlet* où la pièce de théâtre a pour but de révéler le meurtre et dévoiler, ou nous dirons plus justement de démasquer, le coupable. Une autre mise en abyme nous paraît articuler cette dénonciation tout en offrant une réponse littéraire au texte de Frantz Fanon auquel nous faisons référence ci-dessus. Dans *Une Tempête*, la relecture de *The Tempest* de William Shakespeare par Aimé Césaire, Caliban retire lui-même le masque que Prospero lui a imposé et dévoile l'imposture

du maître blanc qui, par une sorte d'illusion d'optique identitaire, lui a fait croire en sa laideur, en son abjection :

Prospero, tu es un grand illusionniste:
le mensonge, ça te connaît.
Et tu m'as tellement menti,
menti sur le monde, menti sur moi-même,
que tu as fini par m'imposer une image de moi-même :
Un sous-développé, comm tu dis,
un sous-capable,
voilà comment tu m'as obligé à me voir,
et cette image, je la hais! Elle est fausse!
Mais maintenant, je te connais, vieux cancer,
et je me connais aussi ! (88)

Diamanda Galás et Kathy Acker, conscientes de cette illusion de reflet, multiplient les masques. Elles transforment chacun d'eux en performance qui dérange le reflet attendu et accepté. Elles se jouent ainsi des standards, des normes et des définitions imposées pour montrer les infinies facettes des personnages et des identités possibles. Ainsi, en changeant les masques des personnages d'Œdipe et du Christ, elles retrouvent la puissance vive des textes.

Acker, dans une écriture vorace, prédatrice même, si l'on en croit le titre du recueil « Devouring Institutions », s'entoure de personnages qui adoptent un contre-discours (comme nous l'avons vu avec les leçons de grammaire que se confectionne Janey) et détournent jusqu'au mythe créateur de la chute afin d'exposer les représentations sexistes qu'il véhicule. Elle s'impose ainsi, avec ses personnages, en Anti-Œdipe. Galás, quant à elle, s'offre en sacrifice sur la croix avec l'Antéchrist pour dénoncer la violence fondatrice présentée comme unique option. Nous suggérons que l'utilisation du Christ (et de l'Antéchrist) par Galás, éclaire alors l'écriture ackérienne : les sujets choisissent le sacrifice eux-mêmes. En effet, leur sacrifice est bien volontaire. Il n'est plus le résultat d'une soumission à la domination, d'une subordination destructrice du sujet (une auto-calomnie) imposée par le collectif, mais une prise de position rebelle, leur souffrance et leur mort dévoilant la violence du discours dominant. Leur geste performatif s'apparente alors au suicide d'Antigone, mélangeant encore masques et textes.

Ces masques en séries nous amènent à reprendre notre questionnement sur la dynamique à l'œuvre entre sujet, objet et abject. Les représentations abjectes sont tous ces éléments (tels que la pourriture, les fèces et tous les fluides corporels) qui, car ils ne peuvent être contenus, ou parce qu'ils rendent les frontières poreuses et confuses, dérangent le symbolique : elles représentent le non-respect des limites qu'il s'agisse des frontières, des statuts, des positions ou enfin de la norme impérieuse. Cette position de l'Entre favorise donc l'ambiguïté, la mixité. Or, comme l'explique Anne Helen Petersen, « In [...] texts and societal interactions, abjection is deployed as a tool of clarity — a way to delineate, to categorize, to shore up identity and classification, to de-abjectify the self ». Kathy Acker et Diamanda Galás procèdent à une opération inverse : elles accumulent l'abjection, en explorent toutes les formes afin de défier frontières et catégories, particulièrement entre sujet et objet. Leur stratégie d'abjection du langage notamment leur permet de corrompre les structures de pouvoir : ainsi, plutôt qu'à la définition, les artistes ont recours à la contamination. L'utilisation abjecte du langage permet donc aux artistes avant tout de se dégager des carcans sexistes, insuffisamment remis en question, comme l'indique Melissa Tanti : « Acker is attempting to convey an abject carnal sexuality that struggles for expression within the name-of-the-father logic that structures conventional language and a lack of alternative feminist proposition » (iii). Les remarques précédentes concernant le post-colonialisme confirment le manque d'alternatives à un discours dominant masculin, hétérosexuel et blanc qui se dissimule derrière une multitude de masques et de mythologies qu'il use, s'approprié et détourne. Acker et Galás, par les procédés de contamination mis en place, proposent de révéler les limites d'un système malade.

1.2 *The Gift of the Disease*

Language is a virus
William Burroughs.

La maladie apparaît dans le premier point de ce chapitre dans l'horreur du fléau, dans la terreur de la contagion : la peste de Thèbes matérialise le courroux des dieux, alors qu'elle s'invite, allégorie de l'épidémie fatale frappant sans discrimination, au bal masqué du Prince Prospero. Enfin, elle déborde de la fiction lorsque le SIDA s'abat avec une violence inouïe sur les minorités que le discours dominant veut condamner à la honte et à la culpabilité. Le spectre des corps contagieux, agonisants, abjects, hante les esprits de scènes obscènes provoquant psychose des « populations saines » et démence des malades, séparés et exclus, sacrifiés pour le bien-être des autres. Nous dépasserons cependant, dans ce point 1.2, le simple phénomène d'épidémie pour aborder l'implicite de ces catégories de « sain » et de « malade » - soit de nouveaux masques appliqués aux individus (la contamination est donc cette fois sémantique). Si le risque de contagion dramatise ces catégories, le clivage entre les deux est manifeste dès que la maladie fait son apparition, et ses conséquences sont non négligeables.

Nous avons eu l'occasion de l'observer dans le point 2.2 de la première partie, la maladie est un thème récurrent dans les œuvres de Acker et Galás : infection et cancer de Janey dans *Blood and Guts*, fièvre de Don Quixote, troubles mentaux et démence dans *Vena Cava*, *Schrei*, et « Wild Women », tous les personnages sont soumis à des souffrances physiques et psychologiques extrêmes. Pourtant, à travers ces occurrences, c'est surtout la façon dont les malades sont perçus et traités (non pas dans un sens de soins prodigués mais dans celui de comportements envers eux) qui est en point de mire⁴⁹⁵. Ainsi, Janey et Don Quixote voient leur condition et douleur simplement énumérées par le narrateur d'une façon froide et distante, sans la moindre compassion, rappelant un diagnostic médical. Qu'elle soit physiquement douloureuse ou non, la maladie est synonyme de souffrance parfois aggravée par la peur de la mort et trop souvent accentuée par le manque d'écoute et l'ostracisme qui plongent le malade dans une douleur psychologique aiguë. Elaine Scarry

⁴⁹⁵ Susan Sontag montre que « le corps malade », quelque soit son trouble, n'est pas seulement victime de ségrégation, mais que, dès qu'il est séparé, il se voit imposé une exclusion totale, il est exilé : « [...] once put away, the patient enters a duplicate world with special rules. Like TB, insanity is a kind of exile » (1991, 36).

confirme l'existence de cette distance entre population saine et population malade à travers la douleur. Elle présente ce clivage comme pourvu d'un caractère impossible à résorber :

[...] for the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that "having pain" may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to "have certainty", while for the other person it is so elusive that "hearing about pain" may exist as the primary model of what it is to "have doubt" (4).

Galás concentre dans son chant autant l'impossibilité d'articuler la douleur que celle d'être réellement entendue, précipitant l'auditeur dans le vertige de l'évidence de l'état atroce du malade, en même temps qu'une distance qui semble irréductible s'impose à lui. Galás et Acker témoignent de ce clivage à partir de leur propre expérience, comme nous l'évoquions déjà dans le point 2.3, « Diamanda Galás et Kathy Acker, art à contre-corps » (259). Les situations en milieu hospitalier qu'elles décrivent sont insupportables et dégradantes au point d'en être déshumanisantes. Galás, enfermée dans sa chambre, se voit dans l'impossibilité de communiquer et ne reçoit aucune assistance, réduite à un « corps contagieux » alors que Kathy Acker a l'impression de devenir une marionnette entre les mains de la médecine conventionnelle tant elle n'est pas écoutée et poussée à la passivité. La condamnation de ces pratiques par les artistes fait écho à la mobilisation des militants d'ACT UP s'opposant à grand fracas au silence qu'on leur imposait, la non-reconnaissance de la douleur de tous ceux et celles touchés par le virus ainsi que leur stigmatisation. Nous tenons à insister sur le fait qu'il s'agit d'une double séparation : celle entre population « malade » (ou considérée à risque) et « saine », mais également celle que le malade se voit imposée entre lui et son propre corps. En d'autres termes, cette aliénation est à la fois physique et sociale. À travers la maladie, c'est donc essentiellement le concept d'aliénation (celle des corps malades souffrants, réduits à leur état et condamnés à l'exclusion, et par extension tout corps déviant ou non conforme⁴⁹⁶) qui sert de point de départ à notre réflexion dans ce point. Nous proposons d'observer les représentations mobilisées pour permettre cette aliénation ainsi que leurs conséquences sociales mais également psychologiques.

⁴⁹⁶ Dans *Histoire de la folie à l'âge classique*, Michel Foucault dresse une liste des individus sujets à l'exclusion, ajoutant au lépreux, au pestiféré et aux individus atteints de maladies vénériennes : « Pauvres, vagabonds, correctionnaires et "têtes aliénées" » (16). Les corps considérés comme « non sains » ne sont pas par conséquent tous malades.

Nous nous appuyerons, dans un premier temps, sur l'ouvrage de Susan Sontag qui réunit ses deux essais *Illness as Metaphor* et *AIDS and Its Metaphors*, afin d'explorer le rôle du langage dans la création et la perpétration de cette division entre population (ou corps) saine et population malade, à travers la mobilisation de champs lexicaux légitimant la stigmatisation et l'aliénation. Ces remarques offriront une première lecture de la citation de William Burroughs mise en exergue et confirmeraient ainsi une conception du langage comme virus⁴⁹⁷. Le langage est alors perçu comme un agent infectieux, un instrument de propagation d'une idéologie prônant division et isolement. L'acquisition du langage résulterait ainsi dans l'infection de l'individu, littéralement contaminé par l'idéologie qui lui est intrinsèque. Nous verrons comment Acker et Galás procèdent à une remise en cause des clivages linguistiquement imposés grâce une démythification de la maladie. Leur point de départ étant situé dans une résistance à la désincarnation transmise par le langage, leur entreprise revêt un caractère simultanément intime (c'est-à-dire personnel) et politique, qui remet en question de façon radicale les catégories de public et de privé et les représentations à l'œuvre dans leurs perpétrations.

Cette remarque nous mène à notre deuxième point dans lequel nous reviendrons sur l'aspect double ou ambigu d'un concept tel que celui du bouc émissaire (et son rôle de *pharmakos*, à la fois remède et poison) ou de celui du sang de la Méduse (d'une veine de son cou tranché jaillit un sang curateur alors que de l'autre coule un sang empoisonné) qui agissent comme révélateurs et purificateurs. Le texte de 1934 signé par Antonin Artaud et intitulé « Le Théâtre et la peste », abordé lors du traitement du point 1.1 sur l'Antéchrist et sur lequel nous nous pencherons plus en détail, nous permettra d'offrir une interprétation des vertus de la maladie rencontrées dans les textes de Galás et de Acker. Le langage pourra alors être envisagé non plus comme au service d'un pouvoir séparateur mais dans sa fonction virale telle qu'elle est décrite dans *Le Larousse*, c'est-à-dire comme un agent « nécessitant un hôte [...] dont il utilise le métabolisme et ses constituants pour se répliquer ». Galás et Acker exploiteraient ainsi les pouvoirs contagieux du langage non plus pour propager une idéologie mais pour corrompre celle du discours dominant.

⁴⁹⁷ Le mot *virus* signifie en latin « suc, jus, humeur » ; « venin, poison » ou encore « mauvaise odeur, puanteur, infection ». Le caractère répugnant, voire dangereux du terme est souligné par ces éléments étymologiques qui, ajoutés à son aspect contagieux, l'inscrivent dans l'abject. Le virus entre ainsi dans la stratégie de résistance de Diamanda Galás et Kathy Acker.

Finalement, nous nous pencherons dans une troisième partie de ce point 1.2 sur les récits de traumatismes en nous mettant à l'écoute des corps souffrants et exclus pour envisager les possibilités de pouvoir existant dans la vulnérabilité. Le langage, alors considéré dans un sens très large, pourrait devenir un moyen de résistance, d'affirmation et une arme de propagation permettant aux corps vulnérables de dépasser leur isolement.

Les métaphores de la maladie

*S'il n'y avait pas eu de médecins,
il n'y aurait jamais eu de malades.
Antonin Artaud*

Que signifie exactement cette affirmation d'Antonin Artaud, extraite de « Aliénation et magie noire⁴⁹⁸ » (1138) ? Que la vie des malades dépend des médecins ? Qu'en l'absence de médecins, ils auraient tous péri ? L'adverbe « jamais » annonce l'impossibilité de l'hypothèse et exclut immédiatement cette interprétation. Artaud le confirme plus loin : « [...] c'est par les médecins et non par les malades que la société a commencé » (1138). Par cette déclaration provocatrice bouleversant la logique qui voudrait que la médecine ait été inventée pour répondre à la maladie, pour la palier, Antonin Artaud accuse : à l'origine était le médecin. L'existence des malades, ou plus exactement de la notion de « malade », ne serait par conséquent due, d'après lui, qu'à la définition qu'en offre la catégorie « médecin ». Notons que ce n'est pas l'existence de la maladie en elle-même qu'il remet en question, mais bien le clivage infranchissable imposé entre les catégories de « soigneurs » et de « soignés » d'une part et les raisons de telles catégories d'autre part. En effet, s'ajoutant à une problématique de définition de la catégorie des malades, l'usage de l'actif et du passif est révélateur d'une dynamique de pouvoir⁴⁹⁹ à l'œuvre : il sous-entend que puisqu'une catégorie est détentrice d'un savoir, l'autre en est dépendante et n'a d'autre choix que de s'y subordonner. Nous dépassons donc ici la simple séparation sain / malade pour considérer une

⁴⁹⁸ Ce texte a été écrit en 1946, après l'internement d'Antonin Artaud en asile psychiatrique à Rodez durant lequel il a subi de nombreuses séances d'électrochocs. Il fait partie du recueil *Artaud Le Môme*, publié en 1947.

⁴⁹⁹ Dans la plupart de ses textes, et notamment dans *Histoire de la folie à l'âge classique* et dans *Surveiller et Punir*, Michel Foucault a mené une réflexion autour du pouvoir exercé sur les corps en prenant pour point de départ les corps malades. Il offre un panorama élargi de la maladie, ou plus justement de la façon dont le malade est traité, depuis les épidémies de lèpre ou de peste, aux maladies vénériennes et à la folie. Troubles et maladies psychiques, mentaux ou physiques sont considérés de façon égale, l'auteur cherchant au-delà des particularités de chacun à définir la nature du pouvoir disciplinaire. Nous nous référerons de la même façon dans cette partie autant à la peste ou au SIDA qu'au cancer ou qu'aux maladies mentales pour observer les phénomènes d'aliénation et de subordination du sujet.

catégorie supérieure, celle dont les membres ont le pouvoir de décider de la définition comme de l'appartenance des individus à l'une ou à l'autre de ces catégories. Les médecins sont ainsi présentés avant tout comme gardiens de la différence de ces catégories. Nous ne remettons pas en doute le fait que les médecins soient capables de prodiguer des soins et qu'ils sont donc, pour les malades, dans bien des cas, le seul espoir de guérison. Nous souhaitons toutefois aborder, par l'intermédiaire de cette citation d'Antonin Artaud, la question de la pratique médicale conventionnelle occidentale, notamment le fait que ces malades soient encouragés (ou contraints) à se livrer littéralement aux médecins, à laisser leur corps entre leurs mains⁵⁰⁰, comme en témoigne Kathy Acker dans « The Gift of the Disease » : « [...] conventional medicine was reducing me [...], to a puppet who[...] would do whatever she was told ». Si son récit n'est pas aussi effroyable que les conditions d'internement et les séances d'électrochocs décrites par Antonin Artaud, les deux témoignages décrivent une même approche caractéristique de la médecine conventionnelle et rapproche maladie physiologique et maladie mentale : les malades sont réduits à un état de dépendance, placés dans une catégorie qui les dépossède en les privant de leur autonomie et de leur identité individuelle. Un abus de pouvoir et une escroquerie idéologique qu'Antonin Artaud présente comme reposant sur des divisions fondamentales (malade / médecin, corps / esprit) et sur une relation de domination, chacune rendue possible (et perpétrée) par le langage. Avram Finkelstein observe les conséquences d'une telle relation. Prenant en exemple les récits liés à l'épidémie de SIDA, il souligne que les éléments passés sous silence, c'est-à-dire les plus difficiles à entendre, les plus atroces, sont voués à l'oubli pour laisser cours à une version finale des faits plus policée : « [...] history is a process of generalization, an elevator pitch, and we privilege the stories that are easier to tell. In the public sphere, complexities are frequently slipped under the shadows of our zeitgeists, and well-worn media tropes supplant more disorderly truths ». Nous pouvons alors nous demander, dans un tel contexte, ce qui peut rester des récits des dominés.

⁵⁰⁰ Nous insistons à nouveau que notre dessein ici n'est pas de remettre en question les savoirs et savoir-faire de la médecine conventionnelle. Il s'agit en revanche d'observer les effets d'un traitement du patient comme un « corps malade », c'est-à-dire non comme un sujet mais comme un objet de soins. Antonin Artaud ira plus loin dans sa critique, évoquant la perversité sadique du corps médical dont il a lui-même été victime. Il se base donc sur sa propre expérience pour exposer la conception que les médecins, selon lui, ont des malades : « [...] squelettes de morts / malades à charcuter et dépiauter » (1138). Les analyses effectuées par Michel Foucault de la pensée thérapeutique au XIX^e présentent le contexte du traitement d'Antonin Artaud : « La psychologie comme moyen de guérir, s'organise désormais autour de la punition. Avant de chercher à apaiser, elle aménage la souffrance dans la rigueur d'une nécessité morale » (101). L'auteur dresse alors la liste des « sédatifs moraux » tels que Joseph Guislain les présente dans son *Traité des phrénopathies* : « le sentiment de dépendance, les menaces, les paroles sévères, les atteintes portées à l'amour-propre, l'isolement, la réclusion, les punitions (comme le fauteuil rotatoire, la douche brûlante [...]) et quelquefois la faim et la soif » (405-433).

Dans *Illness as Metaphor* et *Aids and its Metaphors*, deux essais écrits respectivement en 1978 et en 1989 mais réunis en un même ouvrage publié en 1991, Susan Sontag offre une analyse sémantique du langage utilisé pour traiter de la maladie, notamment des deux fléaux majeurs de la fin du XX^e siècle : Le SIDA et le cancer. Cependant, l'analyse de Sontag dépasse les simples données sanitaires et médicales des deux maladies. En effet, elle se concentre, à la manière de Antonin Artaud, sur les mythologies qui leur sont associées et sur les effets que les choix de champs lexicaux particuliers ont sur le traitement de la maladie, sur les patients mais également sur la société en général. En effet, elle démontre comment les métaphores utilisées concourent d'une part à fausser la vérité sur la maladie et d'autre part à isoler et à stigmatiser le patient. Pour elle : « My subject is not physical illness but the uses of illness as a figure or metaphor. My point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness [...] is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking » (Sontag, 1991, 3). Les effets de l'utilisation des métaphores concernant la maladie sont donc présentés immédiatement comme néfastes puisqu'ils sont trompeurs, voire destructeurs. Notons que *Aids and its Metaphors* a été publié en 1989, c'est-à-dire en pleine crise du SIDA, un an après la sortie de l'album *Masque of the Red Death*, la trilogie de Galás sur le SIDA, regroupant les albums *The Divine Punishment* (juin 1986), *Saint of the Pit* (novembre 1986) et *You Must Be Certain of the Devil* (1988) et deux ans avant la performance de *Plague Mass* à St John the Divine. Les travaux de Galás dramatisent à l'extrême l'affirmation de Sontag dans leurs performances de l'impossible distanciation de la maladie : l'expression de l'indicible à laquelle s'attache Galás ne pouvant être articulée par des mots, les métaphores sont, pour l'artiste, absolument impensables. Susan Sontag ne se contente pourtant pas de dénoncer les références métaphoriques à la maladie qui coupent le malade de son corps et de la société, elle en condamne la finalité : « The metaphors and myths, I was convinced, kill⁵⁰¹ » (Sontag, 1989, 99).

Dans ses deux essais, Sontag rejoint Galás et Artaud notamment lorsque ce dernier souligne non seulement l'aspect arbitraire du langage mais également son efficacité idéologique. Comme Galás l'a fait dans *Plague Mass*, l'auteure s'appuie sur des textes fondamentaux de la pensée occidentale.

⁵⁰¹ La distance créée par les métaphores pousse les malades à ne pas chercher l'aide médicale nécessaire à temps que ce soit par honte, par peur ou par culpabilité : « [...] the metaphoric trappings that deform the experience of having cancer have very real consequences: they inhibit people from seeking treatment early enough, or from making a greater effort to get competent treatment » (Sontag, 99). Nous verrons cependant que la décision de Kathy Acker de se détourner complètement de la médecine conventionnelle et de ne pas subir de chimiothérapie suit d'autres motivations.

Elle se sert de ces références dans son ouvrage pour démontrer une évolution historique de la représentation de la maladie, comme de celle des malades :

Disease occurs in the *Iliad*⁵⁰² [...] as supernatural punishment, as demonic possession, and as the result of natural causes. For the Greeks, disease could be gratuitous or it could be deserved (for a personal fault, a collective transgression, or a crime of one's ancestors); With the advent of Christianity which imposed more moralized notions of disease, [...] a closer fit between disease and "victim" gradually evolved. The idea of disease as punishment yielded the idea that a disease could be a particularly appropriate and just punishment (1991, 44).

L'auteure relève ainsi un éloignement de la dimension éventuelle de victime du malade (« disease could be gratuitous ») qui s'efface peu à peu devant celle de coupable, finalement présentée comme unique (« or it could be deserved »). Cette évolution a des conséquences importantes sur la façon dont les malades sont traités, comme sur la façon dont les malades se perçoivent eux-mêmes. Une fois la maladie comprise comme un juste châtiment, la culpabilité du malade s'impose. L'aspect moral auquel Susan Sontag fait référence suggère donc que la maladie frapperait les individus « faibles » ou « décadents » qui seraient ainsi punis pour leur manque de contrôle. Ainsi, comme nous l'avons évoqué dans le point « Sono l'Antichristo », pour les institutions réactionnaires, les homosexuels souffriraient pour avoir laissé libre cours à leurs « appétits sexuels débridés et pervers », alors que dans les textes de Acker, les personnages devant subir des avortements sont malmenés par le corps médical, comme si elles devaient être punies physiquement pour leur activité sexuelle. De même, les douleurs et infections de Janey sont causées par sa recherche obsessionnelle de relations sexuelles, saisie dans le dessin de jambes écartées dévoilant une vulve ouverte sous la légende « Girls will do anything for love » (*Blood and Guts*, 62, mais non paginé). Cette culpabilité est d'autant moins remise en question dans le cas du SIDA que les populations qui sont le plus largement touchées, les homosexuels et les consommateurs de drogues injectables, sont déjà suspectes, comme le souligne Susan Sontag : « AIDS is perceived as inflicting [...] the already stigmatized » (1989, 113). Leur recherche égoïste de plaisir s'effectue dans l'irrespect des règles et lois de la cité : « The unsafe behaviour that produces AIDS is judged to be more than just weakness. It is indulgence, delinquency - addictions to chemicals that are illegal and to sex regarded as

⁵⁰² Au début du « Chant I » de *L'Iliade*, nous apprenons que les Achéens sont dans leur neuvième année de siège de la ville de Troie. Leur chef, Agamemnon, tient captive Chryséis, la fille d'un prêtre troyen d'Apollon. Le dieu, pour se venger, envoie la peste sur l'armée.

deviant » (Sontag, 1989, 111). Dans la mesure où leur comportement obscène et « irresponsable » met en danger l'ensemble de la société (« saine » et « vertueuse »), non seulement méritent-ils leur châtement, mais de surcroît leur culpabilité ne fait aucun doute : « [...] health being evidence of virtue as disease was of depravity » (1989, 141) souligne en effet Susan Sontag.

La première métaphore relevée par Susan Sontag concernant les maladies dont il est question dans ses essais est donc celle de la peste, c'est-à-dire celle du sacrifice des individus coupables d'apporter la violence dans la cité. La conclusion logique découlant de cette métaphore est ancrée dans une logique ancestrale : devant la situation de crise que subit la cité, seul le meurtre ou l'ostracisme de la victime émissaire pourra rétablir l'ordre et la paix. Pourtant Susan Sontag ne manque pas de relever un aspect crucial de cette séparation : « From the beginning the construction of the illness had depended on notions that separated one group of people from another - the sick from the well [...], them and us - while implying the imminent dissolution of the distinctions » (Sontag, 1989, 116-117). La séparation est donc présentée simultanément comme nécessaire et sûre mais également comme fragile, comme étant toujours sur le point de disparaître. Cet irréductiblement Autre qui menace les limites et risque de brouiller les catégories s'impose ainsi dans une abjection inquiétante et contribue à entretenir dans la cité un sentiment de panique.

Les populations dites « à risque », notamment dans le cas du SIDA, sont sujettes à une suspicion constante et le fait d'être simplement porteur du virus précipite immédiatement les individus dans la catégorie des malades et les condamne à y rester : « [...] pressure is building to identify these people [who are infected], and to tag them. With the most up-to-date biomedical testing, it is possible to create a new class of lifetime pariahs, the future ill » (Sontag, 1989, 119). Aucun espoir de réhabilitation ne semble être envisageable d'autant plus que la maladie n'est que la preuve d'un mal caractéristique et fondamental de l'individu, comme le note Susan Sontag : « AIDS is understood as a disease not only of sexual excess but of perversity » (1989, 111). L'article de Lesley Valdes sur Diamanda Galás ajoute à l'observation de Sontag sur l'évolution de la représentation de la maladie en général une dimension atemporelle. L'auteure y rappelle que même lorsqu'un individu retrouve la santé, il est très difficile pour lui de se débarrasser du stigma : « Galás has undergone extensive treatment for manic-depression, and knows the isolation and suspicion with which mental patients are treated even after they are well » (5 avril 1991). Bien que dans cet

exemple particulier il ne s'agisse pas à proprement parler de « peste » mais de troubles psychologiques, les observations notées jusqu'ici nous permettent d'affirmer que la stigmatisation des malades dépasse largement la nature de la maladie. La suspicion de la « population saine » ainsi que la conviction que la maladie est la marque d'une déviance irrépressible, ou d'une « déficience », ne permettent pas à celui qui a été malade de totalement quitter cette catégorie, il doit non seulement être convaincu de sa culpabilité, mais il doit, de surcroît, réaliser que s'il a toujours été suspect, une fois la maladie contractée, il est « coupable à vie ». Nous allons voir avec Susan Sontag qu'une série de métaphores vise à assurer cette stigmatisation des malades ainsi que leur maintien dans un état de culpabilité et de honte d'une part, et d'autre part à légitimer les mesures de division, de séparation prises par la société.

Diamanda Galás dévoile l'application d'une logique caractéristique dans le livre du *Lévitique* à l'épidémie de SIDA. Notre analyse de « Sono l'Antichristo » se concentrait sur ce point, mais ces références dépassent ce chant pour envahir l'ensemble de la trilogie. Ainsi la première partie de « Deliver me from mine Enemies » sur l'album *The Divine Punishment* reprend fidèlement les termes du texte religieux :

When any man hath an issue out of his flesh,
Because of his issue he is unclean
Every bed whereon he lieth is unclean
And everything whereon he sitteth, unclean.
And whosoever touches his bed shall be unclean,
And he that sitteth whereon he sat shall be unclean.
And he that touches the flesh of the unclean becomes unclean, [...]
This is the law of the plague,
To teach when it is clean and when unclean.
And the priest shall look upon the plague.
For a rising and for a scab and for a bright spot.
And the priest shall shut up he that hath the plague.
He shall carry them forth to a place unclean.
He shall separate them in their uncleanness.

Le malade est souillé et il risque d'entraîner la société entière dans la souillure par simple contact : « AIDS has a dual metaphoric genealogy. As a micro-process, it is described as cancer is: an invasion. When the focus is transmission of the disease, an older metaphor reminiscent of syphilis is invoked: pollution » (Sontag, 1989, 102-103). Sontag dévoile ici la présence de deux métaphores

cruciales pour représenter le danger de contagion : celle de l'impropre, de la pollution et celle de l'invasion⁵⁰³. Les éruptions cutanées associées au VIH⁵⁰⁴ contribuent à associer SIDA et peste ainsi qu'à renforcer une autorité hiérarchique. À travers celui du prêtre décrit dans le texte religieux, le rôle des autorités devant l'épidémie de SIDA est clairement défini et présenté comme omnipotent. Elles détiennent la responsabilité de déceler la maladie et le pouvoir d'isoler les personnes atteintes. Ces images justifiant le fait que le malade soit tenu à l'écart dépassent largement l'aspect simplement sanitaire. La maladie suscite l'aversion par son aspect obscène, c'est-à-dire par l'assaut qu'elle lance sur le corps, mais elle est présentée comme ayant un impact néfaste beaucoup plus large puisqu'elle touche à l'environnement : « [...] sous l'action du fléau, les cadres de la société se liquéfient. L'ordre tombe » avertit Artaud (1934, 510). Envahissante, elle représente une menace de chaos. En effet, comme l'indique plus loin Susan Sontag, la maladie qui corrompt les corps est dotée d'un pouvoir perturbateur qui menace de corrompre à son tour la société : « Thucydides relates the ways in which the plague that broke out in Athens in 430 B.C spawned disorder and lawlessness [...] and corrupted language itself » (Sontag, 1991, 42). L'ordre social, comme le symbolique, sont ainsi mis en péril par des populations considérées comme Autres (perçues avec suspicion avant même qu'elles ne soient touchées par la maladie). Le bouc émissaire est donc facilement désigné : l'étranger envahisseur, le traître qui a permis de faire pénétrer le fléau dans la cité, le souillé qui pollue. « [...] the illness is perceived as infiltrating the society » (1989, 105) déclare Susan Sontag. Cette personnification de la maladie qui est parvenue à s'immiscer dans la société pour l'envahir permet d'effectuer facilement un glissement du fléau vers le malade : les populations malades deviennent elles-mêmes le fléau, les agents qui vont infiltrer la population saine. « In the description of AIDS the enemy is what causes the disease, an infectious agent that comes from the outside » souligne Susan Sontag (1989, 103) prouvant que les individus malades ne

⁵⁰³ La recherche de l'origine du fléau elle-même contribue à confirmer le parallèle entre peste et SIDA : « [...] illustrating the classic script for plague, AIDS is thought to have started in the "dark continent", then spread to Haiti, then to the US and to Europe, then ... It is understood as a tropical disease: another infestation from the so-called Third World » (Sontag, 1989, 137). Les personnes séropositives sont ainsi accusées de double trahison : leur infection confirme la suspicion qui pesait sur eux, et leur comportement « incontrôlé » a permis à un virus issu d'un autre continent d'envahir l'Amérique du Nord.

⁵⁰⁴ Les premiers signes pouvant indiquer la présence dans l'organisme du VIH sont aisément décelables à l'œil nu : il s'agit de problèmes de peau. Ces marques cutanées sont de plus souvent considérées comme des marqueurs de la progression de la maladie, aggravant la stigmatisation de la personne infectée ainsi que son angoisse. Un très large pourcentage des personnes séropositives présentent des symptômes d'éruptions cutanées variés pendant leur maladie, comme l'indique Julie Verville : « Les éruptions cutanées liées au VIH tombent généralement dans l'une de ces trois catégories : dermatite généralisée (xérose, dermatite atopique, prurigo nodulaire, folliculite éosinophilique) ; infections bactériennes, fongiques, virales et parasitaire (zona, molluscum contagiosum, leucoplasie chevelue buccale, muguet) et tumeurs cutanées (sarcome de Kaposi) ».

sont pas considérés comme faisant partie intégrante de la société. Cette conception des malades est évidente chez Galás lorsqu'elle s'empare des insultes discriminatoires et parle des malades (auxquels elle s'identifie) en termes « d'impurs » et « d'infidèles » (*Plague Mass*), transformant la lutte contre la contagion en guerre sainte. La loi religieuse légitime alors la loi de l'État, les ennemis à repousser sont définis et les victimes deviennent les coupables : de *Plague Mass* à *Defixiones*, les « infidèles » devront subir une violence qu'ils sont accusés d'avoir entraînée.

Susan Sontag montre dans ses essais que le choix du vocabulaire utilisé pour parler de la maladie joue un jeu primordial dans la légitimation de cette violence. Pour elle, une métaphore est particulièrement présente et efficace : celle de la maladie comme conflit armé. En effet, elle donne des exemples concrets d'emprunts au lexique militaire pour parler de la maladie qui réaffirment dans le langage courant cette dimension de danger, d'agression invasive :

Military metaphors have more and more come to infuse all aspects of the description of the medical situation. Disease is seen as an invasion of alien organisms, to which the body responds by its own military operations, such as the mobilizing of immunological "defenses", and the medicine is "aggressive", as in the language of most chemotherapies (1989, 95).

L'agressivité de la maladie ne fait aucun doute. Devant une force ennemie attaquant la société comme elle le fait sur le corps du malade, la contre-attaque doit être au moins aussi violente et elle a tout d'abord lieu dans le langage : « The grosser metaphor survives in public health education, where disease is regularly described as invading the society, and efforts to reduce mortality from a given disease are called a fight, a struggle, a war » (Sontag, 1989, 95). Pourtant, cette violence ne se limite pas à une dimension métaphorique. Elle a même un effet direct sur le traitement du malade comme sur le malade lui-même. Susan Sontag décrit comment l'emploi de ce lexique précis pousse à l'aliénation du malade « [...] the effect of the military imagery on thinking about sickness and health is far from inconsequential. It overmobilizes, it overdescribes, and it powerfully contributes to the excommunicating and stigmatizing of the ill » (Sontag, 1989, 180). En effet, dans le cas du SIDA par exemple, l'usage d'une terminologie militaire permet de rendre des mesures radicales de ségrégation (internement, quarantaine) envisageables ou réelles, même si les risques de contamination sont annulés par un comportement de prévention. Comme le rappelle l'auteure, la séropositivité était en elle-même une condamnation à l'isolement dans les années quatre-vingt :

« The US Department of Defense had announced that military personnel discovered to be HIV-positive are being removed from “sensitive, stressful jobs” » (1989, 118). Leur état était considéré comme potentiellement dangereux, mais ces décisions démontraient particulièrement une perte de confiance totale et une remise en question des compétences des séropositifs et laissaient peu d'espoir d'acceptation et de soutien aux malades. La ségrégation sociale est alors totale et contribue à une perte d'autonomie des individus. « Military metaphors contribute to the stigmatization of certain illness and, by extension, of those who are ill » (1989, 97) confirme Susan Sontag. Le poids du stigma a un effet paralytique pour les malades qui se voient accusés et rejetés, écrasés par la réputation même de la maladie (comme nous l'évoquions en introduction, Diamanda Galás indique dans « Updating The Plague and the Mass: Prayers for the Infidel », les malades « préfèrent mourir de la maladie que du stigma »).

Cette approche favorise une attitude fataliste des malades qui, écrasés par la culpabilité, assaillis de reproches et convaincus d'être condamnés, deviennent passifs devant la maladie : « The plague metaphor is an essential vehicle of the most pessimistic reading of the epidemiological prospects [...] the standard plague story is of inexorability, inescapability » (Sontag, 1989, 139). Dans le cas du cancer, le vocabulaire utilisé décrit une situation tout aussi alarmante pour le malade qui perd toute forme de pouvoir et semble voué à la disparition : « [...] the body will start consuming itself, [...] the patient will waste away » (Sontag, *Illness as Metaphor*, 64). L'agression s'effectue au niveau cellulaire et se présente comme menant inexorablement à la catastrophe. Susan Sontag note : « The tumor has energy, not the patient, “it” is out of control » (*Illness as Metaphor*, 65). Un tel champ lexical résulte dans l'inaction du malade l'encourage à se rendre sans résistance. « [...] put the onus of the disease on a patient and not only weaken the patient's ability to understand the range of plausible medical treatment, but also, implicitly, direct the patient away from such treatment » (1989, 48) conclut-elle, explicitant son affirmation initiale sur les effets mortifères des métaphores lorsqu'elles s'appliquent à la maladie.

Acker et Galás refusent d'accepter une telle docilité. Si leurs travaux sont si profondément ancrés dans la performance, c'est précisément pour résister à toute forme de désincarnation transmise par le langage et à la perte de contrôle et d'autonomie qu'elle implique. Kathy Acker témoigne de cette nécessaire résistance à l'objectivation du corps dans « The Gift of the Disease ». Elle raconte dans

cet essai-témoignage comment elle a refusé de se rendre devant l'assaut médical et linguistique lancé contre son corps. Comme Sontag, elle démystifie la maladie et résiste à la pression de la médecine conventionnelle qui pousse vers le clivage : « Health is a corporeal existence. We say “good” health and “bad” health, but we’re only making up what “good” and “bad” are. We put value judgments on the body, whereas we should listen to the body » (Acker, « The Gift of the Disease »). Diamanda Galás organise la résistance différemment en choisissant de retourner les armes contre les assaillants. Elle change ainsi de perspective dans la seconde partie de « Deliver me from mine Enemies » : la voix du malade se fait entendre, accusant les ennemis réels. Elle rend l'origine de l'agression visible et si elle répond à la violence par la violence, son but est avant tout de rendre visible la violence originelle (le texte est extrait des psaumes 58 et 59) :

Defend me from them that rise up against me.
Deliver me from the workers of iniquity,
And save me from, save me from bloody men.
For lo, they lie and wait for my soul:
The wicked are gathered against me;
Not for my transgression, not for my sin, O Lord.
They run and prepare themselves without my help, without my fault:
Awake to help me and behold.
Swords are in their lips: for who, say they, doth hear?

Le narrateur qui se fait entendre dans cette seconde partie du chant apparaît comme étant « l'impur » dont il est question dans la première. Il révèle l'injustice dont il est victime et clame son innocence (« without my fault »). La violence des troupes qui se préparent à l'attaquer ne fait aucun doute alors qu'aucun motif de justification n'est évoqué (« Not for my transgression, not for my sin »). Le châtement précédemment présenté comme mérité devient un lynchage. Dans l'ultime strophe de « Deliver me from mine Enemies », Galás dévoile l'intégralité du subterfuge et finit de démasquer les véritables responsables de cette violence :

The Devil is an impotent man
He says it nice and plays himself off as the friend
He tries to make you uncertain
So your hands shake
And then he tells you you're insane
When you call him by his rightful name:
Impotent homophobe and coward!

So you will miss when you aim at this evil man.

Les mesures entreprises devant la maladie ne servent pas tant à la protection de la société qu'à l'isolement et à la condamnation du malade. Les travaux de Sontag rejoignent ainsi ceux de Galás et de Acker, toutes trois pressant de se libérer, de s'émanciper des métaphores touchant à la maladie, de refuser leur mode d'opération et leur but ultime qui se résume à d'une part masquer la maladie et d'autre part imposer aux malades une représentation (un masque) les réduisant à la culpabilité, la honte, la peur et l'inaction. Il est ainsi nécessaire, Susan Sontag insiste, de limiter la maladie à ce qu'elle est réellement : « [...] a disease - a very serious one, but just a disease. Not a curse, not a punishment, not an embarrassment. Without "meaning" » (1989, 100).

Pourtant, la maladie peut être autre chose, comme le titre de cette partie le suggère et le chant de Galás cité ci-dessus le démontre : elle peut être un révélateur de tendances répressives et oppressantes. Nous proposons dans la section qui suit d'envisager d'autres métaphores de la maladie qui pourraient devenir source d'*empowerment*.

Les bienfaits de la peste

L'oxymore de ce titre fait écho à celui de « The Gift of the Disease⁵⁰⁵ ». Dans les deux cas, ces alliances de mots présentent des antithèses qui retiennent immédiatement l'attention. Elles surprennent et intriguent en effet puisqu'elles poussent immédiatement le lecteur à s'interroger sur les possibles bienfaits d'un fléau aussi terrible que la peste. Il peut également se demander quelle peut être la nature de ce don associé à la maladie dont parle Kathy Acker, surtout s'il a connaissance de son issue. Comment faut-il donc comprendre ce don ? Est-ce une vertu ? une aptitude ? un talent particulier ? Implique-t-il une dimension morale, religieuse ? ou une dimension économique comprise soit dans le don sans contre-partie soit dans la notion d'échange et de pouvoir telle que

⁵⁰⁵ L'article que Kathy Acker a rédigé après avoir subi une mastectomie et lorsqu'elle s'est tournée vers des médecines dites « alternatives » (c'est-à-dire n'appartenant pas à la médecine conventionnelle occidentale). Le texte, publié dans *The Guardian*, raconte dans une première partie l'expérience de dépossession de son corps par le patient (comme nous l'avons abordé dans le point 1.3 du premier chapitre). Dans la seconde partie, Kathy Acker revient sur la difficulté de sa décision et de ses conséquences (« The hardest part of my cancer was the walking away from that surgeon and from conventional medicine. Belief in conventional medicine, in what our doctors tell us, is so deeply engrained in our society that to walk away from conventional medicine is to walk away from normal society », témoigne-t-elle). Elle fait également référence aux divers problèmes et pressions que le *American Medical Association* ont fait subir aux docteurs défenseurs de méthodes alternatives de soins du cancer. Elle parle enfin de sa rencontre avec Georgina Ritchie et avec Greg Schelkun (troisième partie du texte), les deux guérisseurs qui lui ont permis d'avoir accès à ce qu'elle nomme « l'école du corps ».

nous pourrions la retrouver dans les textes de Marcel Mauss ou de Georges Bataille⁵⁰⁶ ? Ces interrogations curieuses ne peuvent cependant occulter ni l'aspect répugnant de la maladie dans son altération du corps, ni le mouvement de recul devant les dangers de la peste (ou du cancer). La simultanéité du vif intérêt que suscitent ces questions, le côté intrigant de cette alliance, avec le phénomène de répulsion que la maladie entraîne nous permet de qualifier cette antithèse d'abjecte. Or n'est-ce pas justement cette abjection qui pourrait permettre de sortir d'une logique de division, de catégories strictes qui faisaient l'objet de critiques dans le point précédent ?

Nous suggérons ici que le *pharmakos*, dans la simultanéité de ses caractéristiques de remède et de poison, s'avère alors là encore un concept précieux et fécond : son aspect double et ambigu défie les strictes frontières des définitions. L'image de la Méduse revient de nouveau à l'esprit : le sang jaillissant de son cou après qu'elle a eu la tête tranchée, celui d'une veine étant mortel alors que l'autre est un antidote, rend cette dualité d'autant plus complexe que le mélange, ne serait-ce que d'une seule goutte, annulerait immédiatement les propriétés de l'un ou de l'autre. Par conséquent, la Méduse est à la fois un tout et deux opposés, elle est simultanément même et Autre : elle-même une forme d'abjection. En effet, malgré cette simultanéité, les différences sont préservées assurant l'action à la fois révélatrice et purificatrice du *pharmakos*. Par conséquent, afin d'explicitier les oxymores dont il est question ici, nous proposons, dans cette section, de considérer la peste comme une forme de *pharmakos*, comme Antonin Artaud nous encourage à le faire dans son texte « Le Théâtre et la peste ». Si la maladie est traitée ici de façon métaphorique, nous allons voir que l'effet de cette figure de style a un impact fort différent sur le sujet que les emplois relevés précédemment.

Dans son essai, Antonin Artaud présente le théâtre non plus comme une expression artistique, un simple spectacle, mais comme une quête éthique. Il prône ainsi un « théâtre de la vie » (510) dans lequel, au lieu de rester un observateur passif, le spectateur devient sujet, un participant actif dans une performance collective : « Il importe avant tout d'admettre que, comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif » (1934, 518). Le théâtre déborde ainsi de la scène et se voit

⁵⁰⁶ Dans *La Part Maudite*, Georges Bataille explique s'être inspiré de « Essais sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », un texte de Marcel Mauss, et plus particulièrement les analyses du *potlatch* (signifiant « donner » en langue chinook) dans les tribus indigènes de la région du Nord-Ouest Pacifique effectuées par le sociologue pour construire son concept « d'économie générale ». Cette réflexion évolue du concept de don sans contrepartie vers un don appelant un rendu supérieur, une nécessaire surenchère et révèle donc une relation de rivalité, un conflit hiérarchique. Quelle serait alors la position de Kathy Acker ? Est-ce un don de défiance ou doit-elle surenchérir ? De tels questionnements en entraînent un autre, primordial : quel genre d'échange la maladie pourrait-elle permettre ?

impliqué dans une performance de tous les extrêmes, une exploration sans limites qui comprend également maladie, folie et cruauté. Artaud poursuit la contamination imagée d'un délire qui ne peut être contenu :

Entre le pestiféré qui court en criant à la poursuite de ses images et l'acteur à la poursuite de sa sensibilité ; entre le vivant qui se compose des personnages qu'il n'aurait jamais pensé sans cela à imaginer, et qui les réalise au milieu d'un public de cadavres et d'aliénés délirants, et le poète qui invente intempestivement des personnages et les livre à un public également inerte ou délirant, il y a d'autres analogies qui rendent raison des seules vérités qui comptent, et mettent l'action du théâtre comme celle de la peste sur le plan d'une véritable épidémie (1934, 516).

Cette forme de performance, dans son aspect organique en débordement, contagieux, n'est pas sans rappeler les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker ; aussi suggérons-nous que les trois artistes créent une forme de théâtre de l'abject. Cette interprétation nous permet d'aborder les possibilités vertueuses de la maladie telles qu'elles sont envisagées dans les œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker, à travers notamment leur exploitation des propriétés virales du langage qui ne serviraient plus la propagation d'une idéologie mais sa corruption. La peste, comme le théâtre, dans ses propriétés de liquéfaction⁵⁰⁷, préviennent la pétrification. Nous suggérons donc que, comme le préconise Artaud, les artistes engagent une dissolution des catégories : les distinctions entre acteur et spectateur, malades et médecins sont réduites à néant pour ne plus considérer que des sujets agissants. Le théâtre doit être un fléau au même titre que la peste, comme le souligne Artaud. Pourtant tous deux pour lui remplissent le même rôle de cure purificatrice : « Il semble que par la peste collectivement un gigantesque abcès se vide ; et de même que la peste, le théâtre est fait pour vider collectivement des abcès » (1934, 521). Le lecteur et l'auditeur sont ainsi poussés à partager l'expérience intime du malade, de l'aliéné, du torturé, de la victime. Ils sont physiquement affectés par la réalité de sa condition d'isolement, de souffrance, ils partagent ses angoisses, son horreur. Plus qu'un regard de compassion ou même d'empathie, ils se voient poussés à ressentir l'atrocité de son vécu, entraînés dans son expérience abjecte. Ce phénomène de maladie partagée aurait ainsi un effet cathartique qui justifierait une représentation de la peste comme bénéfique. En effet, pour

⁵⁰⁷ Notons que lors de sa présentation de son texte « Le Théâtre et la peste » à la Sorbonne, Antonin Artaud a décidé d'incorporer cette liquéfaction des frontières à sa performance. Airek Beauchamp décrit en effet : « Artaud began with a standard oratory but slowly devolved into a theatrical performance of the plague, eventually ending in shrieks of physical pain. [...] The shrieks, the howls are all a further way to engage the whole body in the process of making sound, while also erasing semantic and syntactical code » (2013).

Antonin Artaud, le théâtre, « [...] comme la peste [...] est la révélation, la mise en avant, la poussée vers l'extérieur d'un fond de cruauté latente par lequel se localisent sur un individu ou sur un peuple toutes les possibilités perverses de l'esprit » (520). La violence ne se voit plus détournée par un rituel sacrificiel nécessitant une victime émissaire sur laquelle serait portée toute la culpabilité. Purification, le théâtre, aussi radical et extrême que la peste, se transforme en espace de performance collectif et égalitaire dans lequel ni masques ni représentations reposant sur la division n'ont droit de cité :

[...] la peste est un mal supérieur parce qu'elle est une crise complète après laquelle il ne reste rien que la mort ou qu'une extrême purification. De même le théâtre est un mal parce qu'il est l'équilibre suprême, qui ne s'acquiert pas sans destruction. Il invite l'esprit à un délire qui exalte ses énergies; et l'on peut voir pour finir que du point de vue humain, l'action du théâtre comme celle de la peste, est bienfaisante, car poussant les hommes à se voir tels qu'ils sont, elle fait tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartuferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela (Artaud, 1924, 521).

Le théâtre joue un rôle crucial de purification et d'*empowerment* auquel Diamanda Galás faisait référence dans la dernière strophe de « Deliver me from Mine Enemies », confirmant le rapprochement entre la conception du théâtre d'Artaud et les performances de Galás. Comme l'auteur, Galás se sert de la peste comme révélateur. Même si, dans son cas, ces révélations sont avant tout liées aux stratégies d'oppression, la dimension profondément égalitaire de son travail ne saurait être ignorée. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle elle a tatoué sur ses phalanges : « We're all HIV + ».

Pouvons-nous cependant dire qu'il soit possible, dans le cas particulier de Kathy Acker, de lire des bienfaits identiques de révélation et de purification relatifs à la maladie ? Le don dont il est question dans l'essai de l'écrivaine pourrait-il être décrit en ces termes ? Rappelons-le, son choix délibéré d'abandonner la médecine traditionnelle par refus du clivage imposé à son corps ne l'a pas empêchée de succomber à la maladie. Peut-on pour autant interpréter cette décision comme un

échec ? (la question de réel choix dans cette décision est souvent posée⁵⁰⁸ ?) Artaud n'envisage-t-il pas lui-même les bienfaits de la maladie au-delà des seules issues de vie et de mort lorsqu'il indique que « Le théâtre comme la peste est une crise qui se dénoue par la mort ou par la guérison » (521) ? L'auteur fait certes référence au caractère extrême du dénouement, mais l'importance ne réside-t-elle pas plus dans la résolution de la crise ?

Nous pouvons lire dans la décision de Kathy Acker de tourner le dos à la médecine conventionnelle un changement de perspective radical. En effet, Acker rejette une approche passive du corps malade et docile⁵⁰⁹ et, se faisant, s'affirme en tant que sujet dans une déclaration d'indépendance qui fait écho au « théâtre de la vie » dont parlait Artaud :

My search for a way to defeat cancer now became a search for life and death that were meaningful. Not for the life presented by conventional medicine, a life in which one's meaning or self was totally dependent upon the words and actions of another person, even of a doctor. I had already learned one thing, though I didn't at the time know it: that I live as I believe, that belief is equal to the body (« The Gift of the Disease »).

Kathy Acker s'engage ainsi dans une quête ancrée dans l'organique et la vitalité qui est lisible dans le théâtre comme dans la peste selon Artaud. L'auteur parle de « gestes les plus extrêmes », d'« arrêts de sang », d'« appels d'humeur », de « poussées inflammatoires », ou encore de « têtes brusquement réveillées » (1934, 518), décrivant des événements corporels intenses qui aboutissent à un éveil et une activité du sujet. De la même façon, la recherche de Kathy Acker ne peut se situer que dans le corps. Sa démarche confère à la maladie un rôle totalement différent : « It's about learning. We're alive, so we can learn. Bodies are part of the challenge to learn about compassion. We learn from diseases: they are gifts ». Le malade n'est plus un patient⁵¹⁰ mais il devient sujet

⁵⁰⁸ En effet, la liberté d'une telle décision pourrait elle-même être remise en question dans la mesure où, comme l'indique le message « Kathy Acker in Crisis » posté le 25 novembre 1997 par Matias Viegner (ainsi que plusieurs amis proches de Kathy Acker tels que David Antin, Sharon Grace, Sylvère Lotringer, Amy Scholder et Ira Silverberg), Kathy Acker ne disposait pas d'assurance maladie et avait des difficultés à régler les factures des soins : « [...] her financial resources are on the verge of running out. She has no medical insurance. Like many artists and writers, she was never able to secure benefits from any institution ». Notons qu'elle s'était vue dans l'obligation de marchander le prix et la quantité d'anesthésiant avec le chirurgien avant sa mastectomie pour des raisons financières. Pourtant, nous souhaitons rappeler ici que Kathy Acker n'a pas abandonné tout traitement mais qu'elle a choisi des méthodes alternatives, elles aussi coûteuses.

⁵⁰⁹ Foucault présente cette docilité du corps comme un élément encouragé par le pouvoir dominant puisqu'un corps docile « peut être soumis, [...] peut être utilisé, [...] transformé et perfectionné » (*Surveiller et Punir*, 161). L'emploi de la voix passive ici met l'accent sur l'objectivation totale du corps.

⁵¹⁰ Du latin *patiens*, signifiant « qui supporte ». Avant d'être associé à la maladie, le patient est donc par définition celui qui souffre et endure, celui qui subit. La dimension de résistance est donc limitée au silence et à l'endurance.

actif : il devient étudiant, chercheur alors que la maladie devient guide, comme Acker en témoigne : « I remembered Greg⁵¹¹ talking about disease as a school. I remember him saying that he is teaching me how to heal myself » (« The Gift of the Disease »). La maladie remplit ainsi le rôle du *pharmakos*, jouant à la fois le jeu de poison et de remède. Mais cette dimension de remède dépasse le seul concept de guérison d'une maladie particulière. En effet, la forme réfléchie dans la citation de Kathy Acker souligne l'activité du sujet et prévient une division dans le corps même entre un état malade ou sain pour accéder à un savoir, un équilibre, une forme d'harmonie. Acker reconnaît cette épiphanie apportée par la maladie dans « The Gift of the Disease » :

A final shift of paradigm concerns the experience of “going to the doctor” or of healing. Once –having left the surgeon’s office and the realm of conventional medicine— I had grappled with, the passed through, the worst of fear, fears founded in birth and in childhood as well as in considerations of death, I felt only intellectual excitement and joy. When I met Greg and entered the school of the body, I entered the school of the self. I thought I was, unwillingly, confronting cancer, instead, I was confronting myself. I no longer have cancer. To heal in oneself is to begin to heal the self which is always whole.

Cette dernière partie de la citation permet d'insister sur une conception non seulement du corps, mais également du sujet, pris dans sa totalité. Pourtant, plutôt qu'un tout inerte, ou une globalité qui s'accorderait mal aux fragments (corporels et textuels) que nous avons décrits jusqu'ici, Acker exprime plus loin dans son article une dynamique, une interconnectivité existant entre différentes parties, ou différents aspects de son corps : « Since the healing work [...] was mental and spiritual, as well as physical, I experienced my body [...] as having several aspects or as several connected bodies, as soul, as energetic or emotional, and as physical ». Les bienfaits de la maladie selon Kathy Acker résident par conséquent dans le fait que cette épreuve lui permet de dépasser les clivages, divisions et exclusions conventionnelles. En effet, la métaphore de la maladie ne sert plus alors à instaurer une distance, une division catégorique (une identification des victimes, des ennemis), de paralyser de peur ou de subir attaque et intimidation comme Sontag l'a présenté dans le point précédent. S'accordant à la lecture d'Antonin Artaud du théâtre-peste comme contamination du sens, Acker parvient à guérir de la maladie principale : celle d'être coupée de son corps d'une part et d'autre part d'être isolée des autres corps : « [...] the mingling of our genitals the only cure for sickness » (37) déclare-t-elle dans *Don Quixote*, appelant à un ultime rapprochement intime, voire orgiaque contre toute forme d'exclusion.

⁵¹¹ Greg Schelkun, le guérisseur avec lequel Kathy Acker a travaillé pour lutter contre le cancer.

Cette lecture discursive entre l'article de Acker et le « Théâtre de la peste » d'Antonin Artaud ainsi qu'avec le texte de Susan Sontag nous a permis d'ouvrir notre réflexion vers d'autres conceptions de la maladie qui s'avèrent utiles pour comprendre les stratégies de Galás et de Acker derrière leurs multiples références au fléau. Nous voyons ainsi se confirmer la relation serrée et complexe entre le langage et l'organique annoncée dans les deux premiers chapitres de cette thèse par un travail d'abjection sur les représentations. Mais cette lecture nous a également permis d'apporter des éléments de réponse à notre question initiale. Nous dirons en effet que les principaux bienfaits de la peste sont doubles : le premier est de permettre une reconnaissance de la relation intrinsèque entre physiologie et psychologie et d'exposer la nécessité d'articuler ses expériences. Nous avons abordé ce thème à travers les recherches d'Alfred Wolfsohn mais les remarques suivantes de Georgina Ritchie permettent de le confirmer :

The body remembers, especially traumas, [...] and holds these memories as scars, as wounds. Disease is when the body isn't in harmony, when there are areas of blockage in the body. So in order to lead someone to healing for I work verbally [...], I go to the past. When a person goes through regression, childhood or past lives, that person is able to situate the trauma in the whole picture and so stop obsessing (« The Gift of the Disease »).

L'expression de la souffrance et des traumatismes, de ces blessures et cicatrices enfouies par le temps dans la mémoire du corps, joue ainsi un rôle crucial et est présentée comme la seule véritable possibilité de guérison. Les événements traumatiques qui sont traités chez Galás et Acker doivent servir cette tâche. Notons là aussi une liquéfaction des limites, cette fois entre la fiction et la réalité mise en scène de façon radicale dans les performances liées à la maladie. Ceci est particulièrement évident pour Acker dans le texte que nous venons de citer tant il reflète l'application par l'auteure des mêmes stratégies à sa vie qu'à ses textes. Le second bienfait de la peste réside dans le fait que la maladie offre un espace de révolte contre la passivité dans le corps lui-même, qu'elle favorise une rébellion par l'excitation des sens. Antonin Artaud souligne une fois de plus cette relation entre théâtre et peste lorsqu'il localise dans l'effet de contamination du théâtre une possibilité d'élan révolutionnaire : « Une vraie pièce de théâtre bouscule le repos des sens, libère l'inconscient comprimé, pousse à une sorte de révolte » (1934, 518-519). La vitalité offerte permet ainsi de faire face à la violence des tentatives de soumission et de passivité imposée au corps et de contre-attaquer.

Cette notion de traumatisme et de révolte peut pourtant paraître antinomique. En effet, comment organiser une rébellion (et surtout comment parvenir à l'articuler), en position de souffrance et de vulnérabilité ? Carolyn Zaikowski souligne dans son article cette mise en péril du sujet et du corps caractéristique du traumatisme : « To experience trauma is to experience a world in which annihilation of the body and self is, potentially, always immanent; a world in which the body and self are always, potentially, unsafe; a world that is ultimately incomprehensible » (199). Corps traumatisés et corps résistants seront ainsi les sujets privilégiés du point suivant dans lequel nous aborderons fiction et réalité dans les œuvres comme hors des œuvres dans le but de tenter d'apporter des éléments de réponse à cette interrogation.

Vulnérabilité, pouvoir et résistance

But Oedipus is an adoption story and a wound story too.

Jeanette Winterson

I am a uprooted refugee and lulled with ancient Smyrna

Diamanda Galás, O Prosfigás (The Refugee).

Childhood was stolen from children [...]

Harsh and drooling screams die inside lips that are muzzled.

We who're about to be suffocated throw our murmurs and screeches, our names, into a hole; [...]

If any speech comes out of us, it appears as nonsense.

Kathy Acker.

Le jour viendra où je pourrai écrire entièrement ce que je pense

dans la langue que depuis toujours je ne cesse de perfectionner

venant de moi par ma douleur.

Antonin Artaud

Nous revenons vers Œdipe pour aborder la vulnérabilité du corps malade. Nous souhaitons cependant, dans ce point, laisser de côté le fléau de la peste pour nous concentrer plus particulièrement sur l'expérience du personnage. Il est en effet intéressant de souligner les divers éléments évoqués dans le mythe qui montrent que, bien qu'il ne soit pas lui-même contaminé, Œdipe est néanmoins souffrant. Notre argument est ici que le texte mythique peut offrir une lecture différente de la relation d'Œdipe à son destin. En effet, l'état de souffrance du héros peut être lu non

plus essentiellement comme causé par la réalisation de la prophétie, mais qu'au contraire c'est son état qui détermine la destinée du héros. Souvenons-nous en effet qu'Œdipe a été victime à la fois de torture, d'abandon et de tentative d'infanticide peu de temps après sa naissance et que, bien que ces faits ne lui aient pas été révélés et qu'il n'en ait aucun souvenir, il en porte les traces physiques (ses pieds « enflés » ont déterminé son nom, c'est-à-dire que les violences qu'il a subies sont partie intégrante de son identité). Le mythe ne manque pas de révéler qu'Œdipe a été également marqué psychologiquement par ces événements tragiques. Ainsi, les « wounds » dont parle Winterson (2011, 222) dans la citation mise en exergue pourraient s'appliquer aux traumatismes pluriels du héros mythique qu'il faut aller chercher non plus uniquement dans la réalisation de son geste incestueux et parricide ou dans son aveuglement volontaire lorsqu'il apprend sa faute, mais dans un passé antérieur à la réalisation de la prédiction de l'oracle. Notons en effet que la description de la réaction d'Œdipe, lorsque la Pythie de Delphes lui prédit qu'il tuera son père et épousera sa mère, dépasse le simple choc et révèle des maux profondément enfouis :

À l'ouïe de ces paroles, Œdipe fut pris de vertige, il lui sembla que son cœur devenait de pierre et, poussant un cri déchirant, il s'élança hors du temple, sur la voie sacrée, fendant la foule compacte des pèlerins qui s'écartaient devant lui comme des ombres. [...] Il se précipita sans rien voir sur le chemin rocailleux et s'engage dans le défilé qui aboutit à un carrefour. Trois routes s'y croisent ; il frémit en les apercevant, car la Peur, posant sa froide main sur son cœur, le remplit d'une terreur sauvage et irraisonnée qui grave dans son cerveau en traits ineffaçables l'image de ce lieu néfaste. Tout autour de lui, les monts sourcilleux se dressent menaçants et leurs échos semblent répéter la malédiction de la prêtresse. Il s'en va droit devant lui, comme une bête traquée, ne se détournant ni à droite ni à gauche (Buckley, 1931, 17).

Œdipe va rencontrer Laios, son père biologique à la croisée de ces chemins. C'est donc dans cet état d'affolement total et d'extrême confusion décrite dans l'extrait ci-dessus qu'il va l'assassiner, ainsi que tous ses serviteurs. Il n'accomplit plus ce massacre par simple accès de rage dû à un caractère colérique, comme nous avons pu le voir dans certaines interprétations du mythe, mais alors qu'il

traverse une crise violente⁵¹². Il apparaît très certainement comme fou aux yeux des pèlerins qu'il bouscule ou à ceux de Laïos et de sa cour. Galás saisit une expression comparable dans son tableau « Maniac » (voir Annexes 2.2.4, « Œuvres plastiques » dans le tome 2) : le personnage, bouche fermée, yeux écarquillés et fixes se voit dans l'impossibilité d'articuler son mal alors que sa chevelure se mêle en des lettres pour former le mot « maniac » au-dessus de son crâne. Difficile de décider si cette représentation est fidèle à l'expérience du personnage, s'il agit d'une projection de sa part ou si son expérience est réduite par les autres à ce mot. Nous pouvons aisément imaginer une telle représentation appliquée à Œdipe. Il se trouve, à la croisée des chemins, dans un état qui dépasse la crise : il traverse, à ce moment-là, une névrose traumatique⁵¹³. En effet, le vertige, ses cris, sa course folle dénotent certes la perte de la raison devant l'atrocité de la prophétie, mais la terreur qui l'habite, comme sa perception hallucinée du lieu (« [...] les monts sourcilleux se dressent menaçants », mais les hallucinations sont également sonores : « [...] leurs échos semblent répéter la malédiction de la prêtresse ») sont causées par des maux plus anciens. Des souvenirs enfouis refont surface et l'envahissent. Ils deviennent aussi assourdissants que ce silence et le secret dans lequel le héros tragique a été maintenu. Les traumatismes précoces lui reviennent, même s'ils ne sont pas conscients, alors qu'il se trouve dans les lieux de leur origine : la mutilation, la sentence de mort de son père et l'abandon aux bêtes sauvages. Or, si nous nous référons à la définition qu'en offre l'*American Psychiatric Association*, nous remarquons qu'il est bien possible de lire les réactions d'Œdipe dans cette retranscription du mythe comme des symptômes de troubles de stress post-traumatique :

PTSD can be defined, broadly, as a collection of chronic physiological and psychological symptoms that occur in response to the firsthand experience, or direct secondary

⁵¹² Cette crise trouve son écho dans le passage où Meursault est sur le point de commettre un meurtre dans *L'Étranger* d'Albert Camus. L'intensité insupportable des perceptions est vécue comme une série d'agressions sensorielles par le protagoniste qui, comme Œdipe, est au-delà de tout contrôle et raison, plongé dans une confusion extrême et douloureuse des sens : « La lumière a giclé sur l'acier et c'était comme une longue lame étincelante qui m'atteignait au front. [...] Mes yeux étaient aveuglés derrière ce rideau de larmes et de sel. Je ne sentais plus que les cymbales du soleil [...]. Cette épée brûlante rongait mes cils et fouillait mes yeux douloureux. C'est alors que tout a vacillé. La mer a charrié un souffle épais et ardent. Il m'a semblé que le ciel s'ouvrait sur toute son étendue pour laisser pleuvoir du feu » (51). Le comportement obsessionnel de Meursault tout au long du roman ainsi que son hypersensibilité contrastant violemment avec son incapacité de ressenti ou de formulation de tout sentiment, sa fatigue, sa confusion temporelle peuvent être lus certes soit comme de la dépression ou soit comme autant de signes de troubles possibles suite à des expériences traumatiques. Comme c'est le cas pour Œdipe, l'homicide dans *L'Étranger* n'est commis sans autre mobile que cette violente agression sensorielle.

⁵¹³ La névrose traumatique est un état de stress post-traumatique qui surgit habituellement en situation de catastrophe (conflit, catastrophe naturelle) ou d'agression (viol, attentat, violence, perte d'un proche). Elle se manifeste généralement par une confusion mentale, la désorientation évidente du sujet, son hébétude ou un état second susceptible d'évoluer vers la stupeur. Le sujet montre une grande agitation, de la colère et peut avoir une réaction de fuite. En revanche, il est important de noter que l'incident est souvent lui-même partiellement ou totalement oublié.

witnessing, of an unexpected event that threatens the integrity or existence of the body, and elicits extreme terror and helplessness (424).

Cette expérience tragique d'Œdipe est peut-être encore plus violente que lorsque Tirésias va lui annoncer qu'il a assassiné son père et épousé sa mère biologique, puisqu'à ce moment-là de révélation de la vérité, les maux seront enfin articulés, permettant à Œdipe de sortir de cette crise traumatique. Aucune réaction physique de vertige n'est alors décrite et si Œdipe s'auto-mutile, son geste n'est plus affolé mais punitif.

Le fait que ces événements violents de sa petite enfance, ainsi que ses origines, lui aient été dissimulés joue très certainement un rôle crucial dans le trouble d'Œdipe. Jeanette Winterson le confirme, lorsqu'elle révèle autant la plaie du héros grec que la sienne. Sa propre « wound story » est racontée dans *Why Be Happy When You could be Normal?*, roman dans lequel sont détaillés non seulement les mauvais traitements subis (« [...] la violence dont est victime l'enfant, soumise aux diktats et caprices de sa mère adoptive, colossale figure tutélaire », Ganteau) mais également le traumatisme lié à l'abandon de sa mère biologique et à l'incertitude, au mystère de l'origine. Comme c'est le cas pour Œdipe, ces traumatismes du passé, enregistrés dans la mémoire du corps, affectent toujours physiquement et psychologiquement la narratrice. Cette œuvre de « *trauma fiction*⁵¹⁴ » de l'écrivaine britannique trouve son écho dans de nombreux romans de Acker dans lesquels les premières pages racontent la quête des parents (« I'm looking for my father », *Pussy, King*, 4), leur abandon ou leur maltraitance (violence, abus de père de Janey dans *Blood and Guts* ou de celui de Abhor dans *Empire*, indifférence de la figure maternelle de *My Mother* ou la haine de la mère de R dans *In Memoriam*). Chez Galás, nous pouvons lire une image comparable à celle de la perte des parents à travers le rejet social des homosexuels atteints du SIDA qui se voient littéralement tenus à l'écart de la société, ainsi qu'à travers la coupure d'avec l'origine, c'est-à-dire d'avec la « terre-patrie » des populations poussées à l'exil, qui ont perdu des membres chers lors de conflits (« Τραγούδια από το Αίμα Εχούν Φονός (Song from the Blood of Those Murdered) ») ou qui ont été victimes de génocides (*Defixiones*).

⁵¹⁴ Nous empruntons ce terme au titre de l'ouvrage d'Anne Whitehead, dans lequel l'auteure propose d'explorer les techniques littéraires mises en œuvre par les écrivains pour représenter le traumatisme, ou, suivant ses propres termes pour « narrate the unnarratable » (4).

Que ce soit chez Galás, chez Acker ou chez Winterson, nous pouvons ainsi lire une coupure de l'origine qui crée un sentiment de manque, de décalage, ou de détachement⁵¹⁵ dans leurs œuvres ou dans ce que nous qualifierons avec Jean-Michel Ganteau leur « auto-fiction⁵¹⁶ » tant fiction et éléments biographiques se contaminent dans ces travaux. Les auteures reviennent sans relâche sur ces thèmes, comme l'explique Jeanette Winterson : « There is always the return. And the wound will take you there. It's a blood trail » (2012, 222). Rappelons que Galás comme Acker sont toutes deux issues de diasporas (juive pour Acker⁵¹⁷, grecque pour Galás), et les traces des expériences traumatiques que ces populations ont dû traverser sont lisibles dans leurs œuvres. Charlotte Tindale Sexton indique en effet, au sujet de Galás :

Galás enacted a personal catharsis and historical rupture that was passed down like bloody relic from her grandfather to her father to her : “you don't hear those stories for twenty years and then forget them ...” [Galás, interviewée par Batchelder]. The Historical incident of genocide is informed by familial memories, even psychosis (88).

En ce qui concerne Kathy Acker, Ellen G. Friedman retrace des marques identiques de souvenirs familiaux traumatiques : « Acker's texts are consistent with certain myths and traditions having to do with the Jews. [...] it helps explain the sense of homelessness and the sudden shifts in landscapes, the frenetic wandering travel that mark her texts » (*Kathy Acker and Transnationalism*, xiv). Friedman reprend d'ailleurs le thème du « wandering Jew » dans sa préface pour définir le sens de cette expérience, qu'elle identifie comme antérieure à la période nazie : « [...] the diasporic experience of Jews in Europe, where they were persecuted and expelled, chased, from country to country » (xiv). L'aspect organique de ces traumatismes fait donc partie d'un héritage, assurant la connexion entre la « blood trail » de Jeanette Winterson et les « blood lines » transmises dans les diasporas. Cependant, si les « wound stories » ne parviennent pas à effacer les

⁵¹⁵ Galás exprime ce sentiment de ne pas faire partie intégrante de la société dans laquelle elle a grandi : « I've often said that I am a Mexican-Greek artist, because the influence of Mexican culture is so gigantic there. And when you're Greek, you're clearly not American » (Stosuy, 2016).

⁵¹⁶ « Reading yourself as fiction as well as fact is the only way to keep the narrative open » déclare Jeanette Winterson dans *Why be Happy When You can be Normal?* (119), revendiquant la porosité entre autobiographie et fiction.

⁵¹⁷ Abhor raconte l'exil de sa famille au début de *Empire of the Senseless* : « My grandmother. She's my father's mother. He came out of her. And she came out of a German-Jewish family which was real wealthy. But when she was still a kid, cause of all the pre-Nazi nationalistic shit murkiness in Germany, you know about that one, her family had to leave Germany » (3), un épisode qui pourrait fort bien être l'expérience de la grand-mère de Kathy Acker, puisque, comme Ellen G. Friedman le note dans *Kathy Acker and Transnationalism* : « Her texts have an undeniable autobiographical layer; the Kathy, Cathy characters, as well as others, are performative of Kathy Acker » (xii). Ellen Friedman rajoute plus loin, confirmant les traces de l'origine ethnique de l'auteure dans ses textes : « Acker as Jew is one explanatory narrative of the particular position of which her narratives spill » (xv).

traces, l'articulation de ces traumatismes dans les récits apparaît comme cruciale pour tenter de panser ces plaies, comme le prouve l'épisode du mythe d'Œdipe narré plus haut. Galás revient en particulier sur la nécessité de raconter, de se porter témoin, comme nous avons eu l'occasion de l'aborder dans « The Dance », ou lorsqu'elle fait référence aux histoires racontées par ses ancêtres. Ces observations nous poussent cependant à nous poser la question suivante : comment un individu peut-il réussir à se constituer une mémoire, embrasser un héritage quand le trauma résiste à une conception du temps autre « qu'éclaté », pour reprendre les propos de Jean-Michel Ganteau ? Bessel van der Kolk et Onno van der Hart offrent une explication contrastée entre le processus de mémorisation habituel et la mémoire traumatique dans leur article « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma » :

Normal memory uses the higher-level functions of language to create integrated, linear sequences. Without it, we would lack the ability to construct associations between emotions, thoughts, perceptions, time, space, and other aspects of experience that build the classifications and narratives necessary for everyday functioning. Traumatic memories, on the other hand, are isolated, disintegrated, inflexible, and addressed to no one (163).

Notons que ce phénomène de rupture, autant social que langagier, caractéristique des souvenirs traumatiques, enferme l'individu dans un passé toujours présent et l'isole en l'empêchant d'articuler ces souvenirs de manière intelligible et par conséquent de les partager. Il ne s'agit plus seulement d'envisager un récit de l'horreur mais de tenter de faire transparaître cette horreur et le traumatisme qu'elle cause dans l'écriture. Pourtant le traumatisme, par son aspect essentiellement fragmentaire, échappe à toute volonté chronologique et entraîne la déconstruction immédiate de toute possibilité de narration. Comme le note Carolyn Zaikowski, le trauma, puisqu'il provoque la désintégration de la trame narrative, résiste au langage : « [...] one of the hallmarks of psychological trauma is its inability to be contained within conventional linguistic and narrative structures » (199). Nous avons vu jusqu'ici, dans les œuvres de Acker et de Galás, des manifestations de cette résistance au langage mais également des tentatives répétées d'exprimer l'inexprimable. Nous allons voir à présent dans quelle mesure les artistes mettent en scène dans leurs œuvres non seulement des expériences que nous pouvons qualifier de traumatiques mais également les symptômes de ces traumatismes. Nous nous demanderons alors si et comment ces expressions artistiques peuvent permettre d'aborder les traumatismes, ou si, par la nature même de l'horreur de l'expérience, toute représentation apparaît comme vaine, toute compréhension impossible, voire « obscène », comme Claude Lanzmann le

déclare : « [...] il y a une obscénité absolue du projet de comprendre » (Frodon). En d'autres termes, nous nous demanderons de façon ultime avec Carolyn Zaikowski et, en élargissant à l'art en général à travers les travaux de Galás et de Acker, de « [...] the relevance of literature as a space for witnessing trauma » (199). Shane Lange va un peu plus loin, suggérant une possible obscénité dans la représentation esthétique de l'horreur lorsqu'il demande à Diamanda Galás : « horror in the art : does it mock real suffering? ».

Nous commencerons par indiquer que les symptômes de « l'État de Stress post-traumatique (ÉSPT) peuvent être rangés en trois catégories⁵¹⁸ que Mélissa Martin décrit dans sa thèse :

[...] l'hyperactivité neurovégétative [qui] se traduit par des difficultés de sommeil, de concentration, de l'irritabilité, de l'hypervigilance et des réactions de sursauts ; les reviviscences incluent les souvenirs répétitifs et envahissants, les rêves, les flashbacks, un sentiment de détresse et des symptômes physiques lors de l'exposition à des stimuli semblables au trauma ; l'évitement et l'émoussement de la réactivité générale comprennent les comportements d'évitement face aux stimuli associés à l'événement, l'incapacité à se rappeler un aspect important du trauma, une réduction de l'intérêt pour les activités, un sentiment de détachement d'autrui, une restriction des affects (4).

Chacun de ces symptômes entretient une relation étroite et particulière avec le temps. En effet, chacun dénote d'une part des troubles du processus normal de mémorisation, confirmant les propos de Bessel van der Kolk et Onno van der Hart, et d'autre part d'un bouleversement du rapport à la durée, comme l'indique Carolyn Zaikowski : « The capacity for integration of emotions, sense perceptions, thoughts, and behavior is shattered, creating a unique class of traumatic memory marked by fragmentation, dissociation, intrusion, timelessness, and extraordinary sensory and emotional arousal » (202). Nous complétons ainsi nos interrogations dans une expression plus directe que précédemment : Comment un tel éclatement de tous les repères peut-il trouver une expression artistique ? Comment peut-il prendre corps et faire sens dans une expérience si marquée

⁵¹⁸ Afin de nous assurer d'une parfaite compréhension des concepts mobilisés dans les analyses qui vont suivre, nous proposons d'offrir en complément de la définition de Mélissa Martin celle de Carolyn Zaikowski. En effet, Zaikowski donne les termes techniques d'usage en anglais pour ces trois catégories de symptômes de l'ÉSPT (« hyperarousal », « intrusion » et « constriction » correspondant à « l'hyperactivité », aux « reviviscences » et à « l'évitement ») et s'appuie pour les définir sur un lexique qui sera largement utilisé dans les citations dont nous allons nous servir : « Hyperarousal, the first category of symptoms, is marked by such traits as nightmares, insomnia, generalized anxiety, psychosomatic complaints, explosive anger, irritability, heightened startle reflex, and hypervigilance. [...] Intrusion, is distinguished by flashbacks, nightmares, repetition compulsion, and other modes of reliving the trauma by repeating trauma. [...] Constriction, is marked by this paralysis. Perceptions, emotions, and physical sensations can become partially or completely numbed; various states of trance and hallucination might occur; extreme states of dissociation can manifest as dissociative identity disorder » (200-201).

par l'insensé ? Voilà qui nous mène à la question primordiale que nous nous posons avec Carolyn Zaikowski : « What does it look like when a body of text has a “chronically engaged nervous system” that vacillates between painful states of intrusion, repetition, fragmentation, dissociated identities, numbness, timelessness, disorientation, lack of reference, and explosions of meaning? » (203).

Nous allons voir que de nombreuses œuvres ou extraits d'œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker s'attachent non pas à tenter de représenter ces états post-traumatiques, mais à en faire la performance dans le corps même des textes. Les corps traumatisés deviennent ainsi des corps-textes du traumatisme, présentant tous les symptômes énumérés plus haut :

In their various modes of linguistic and syntactic constriction, hyperarousal, and intrusion, these bodies of narrative go beyond a traditionally coherent telling of events, by using their physical existence as texts to mirror and enact the unspeakable experience of traumatized bodies in the world (Zaikowski, 203).

Le discours du traumatisme trouve, dans les œuvres des artistes, des manifestations dans lesquelles peuvent être repérées les différentes catégories de symptômes de l'ÉSPT, qui apparaissent souvent de façon simultanée. Les « monologues » de *Schrei* peuvent en effet être lus soit comme des événements survenant lors d'un interrogatoire qui tourne à la torture soit comme d'infinies répétitions de ces moments traumatiques caractéristiques de reviviscence. Dans « I I », le texte est enfermé graphiquement dans le dessin d'un poignard (reflet de l'agression violente dont le narrateur fait l'expérience ou du souvenir de laquelle il ne peut s'extirper) alors que le discours se voit lui-même prisonnier d'un espace limité à l'énonciation d'un seul mot (« I »). Dans « I - I Am Dreams », le narrateur n'aboutit pas à la formulation d'une phrase complète avant la moitié des cinq minutes que durent le morceau. Les chants, cris ou râles répétitifs de « Do Room », le premier morceau de l'album, ressurgissent à plusieurs reprises autant dans « I I » que dans « I - I Am Dreams », mais avec un effet d'écho encore plus prononcé, suggérant que l'énonciateur revit encore et encore cette horreur insensée qu'il ne parvient pas à articuler de façon continue et claire. Les phrases que l'auditeur réussit à distinguer pendant ce qui semble être une accalmie, ne permettent pas un accès totalement clair au sens : qui est ce « you » ? Est-ce une accusation lancée à quelqu'un en particulier ? à une personne hallucinée ? à un souvenir du bourreau ? au même sujet dissocié, fruit d'un éclatement du sujet ? Les cris éclatent lors de ce qui semble être des crises, ou

ils se transforment en chuchotements presque inaudibles. Certainement assailli qu'il est de *flashbacks*, correspondant à la reviviscence définie par Mélissa Martin, le narrateur est dans l'impossibilité absolue de se dégager de l'emprise du traumatisme. L'agression de la voix n'est que le reflet de la violence perçue. Plus loin sur le disque, la colère de « Cunt » déborde sur « Hepar » à la manière de « Do Room » sur « I I » puis à nouveau sur « Vein », morceau dans lequel la fureur éclate en un flux d'insultes. Les morceaux sont donc fragmentés mais ils ne suivent pas nécessairement les identifications conventionnelles. Ils se superposent, reviennent sous diverses variations à la manière des thèmes en musique classique ou dans les bandes originales de films mais de façon chaotique. La répétition est soudaine, elle crée davantage de ruptures que de continuité. Nous pouvons ainsi proposer que *Schrei X*, dans son intégralité, plonge l'auditeur dans les états de trouble post-traumatique du narrateur. Les chants sont caractérisés par l'hyperactivité du narrateur qui se répand dans un flux vocal, par la reviviscence de mémoires de traumas toujours présentes mais qui demeurent impossibles à articuler, et finalement par la perception hallucinée dans l'émoussement, ces trois catégories de symptômes apparaissant soit en alternance ou de façon simultanée.

De même, le passage de *Blood and Guts* que nous citons ci-dessous présente, dans son texte frénétique, à la fois une évidente manifestation d'hyperactivité traumatique et une obsessionnelle reviviscence :

President Carter is the pillar of American society. He's almost fifty-three years old. WORN OUT by DECAying practices, he looks like a SKELETON. He's HAIRY as a RAT, flat-backed, his ASS looks like TWO DIRTY RAGS FLAPPING OVER A PISS-STAINED WALL. Because he gets whipped so much the SKIN of his ASS is DEAD and you can KNEAD and SLICE it. He will never FEEL a thing. President Carter's centre is an enormous HOLE. This HOLE'S DIAMETER, COLOUR, and ODOUR resemble a NEW YORK CITY SUBWAY TOILET that hasn't been CLEANED for THREE weeks (119).

Cet extrait transforme le président américain en toilettes publiques par une cascade de comparaisons peu flatteuses, voire injurieuses, qui se déverse sur la page. Les lettres majuscules s'imposent graphiquement dans un chaos de propos incontrôlés et incontrôlables qui semblent dominer le texte. Elles grossissent les mots, y créent des excroissances, telles des explosions bouillonnantes. Par conséquent, bien que le texte reflète une fureur intense dans son ensemble, ce sont ces majuscules qui cristallisent la colère caractéristique des états d'hyper-activité traumatique en la matérialisant

sur le corps de la page. Elles incarnent ainsi l'état extrême d'agitation traumatique en offrant littéralement une performance d'hyperactivité textuelle. Le narrateur entraîne ainsi le lecteur dans ce qui semble être une spirale irrésistible et dans laquelle personne ne peut reprendre sa respiration. Les questions se multiplient à la lecture : s'agit-il d'un monologue ou d'un dialogue intérieur ? Le narrateur hallucine-t-il d'autres interlocuteurs ? Quels souvenirs assaillent ainsi le narrateur et le maintiennent ainsi dans la clarté d'expériences sensorielles desquelles il ne peut s'échapper ? Ce passage inaugure une section de neuf pages de discours dominé principalement par l'hyper-activité. Elle est composée de dialogues entre des chœurs de voix désincarnées, ces dernières ne parvenant ni à arrêter leur flux de parole ni à éviter de se couper (nous dirons peut-être plus justement de « s'entrecouper ») la parole. Les marques de ponctuation se réduisent aux guillemets délimitant les interventions en style direct et aux espaces marquant le début et la fin de paragraphes. Les phrases ne sont que peu balisées par des signes de ponctuation traditionnelle.

Les exemples les plus flagrants de reviviscence sont également localisables dans *Blood and Guts* à travers les dessins qui interrompent la narration. Des souvenirs rejaillissent ainsi en ébranlant la structure comme la forme du récit. Les parties sexuelles sans corps ni identité occupent des pages entières, alors que leurs légendes semblent elles aussi parfois totalement déconnectées du texte (« Ode to a Grecian Urn », « My cunt is red, hugh »). Gabrielle Dane s'est penchée sur l'effet de telles illustrations et légendes en décalage par rapport au texte et les analyse comme des manifestations traumatiques :

Such images are sudden and unpredictable flashes, akin to the highly visual and literal, yet highly fragmented, flashbacks and nightmares experienced by survivors of trauma. They literally, as in trauma itself, cut through any semblance of cohesive, language-based narrative. These illustrations, in some sense, express the unspeakableness of Janey's experience; they reach far beyond what words could relay (244).

La section des rêves de Janey interrompt elle aussi non seulement la narration, mais également d'autres textes qui s'imbriquent, se croisent, brisent la continuité : Janey prisonnière, elle doit apprendre la prostitution, mais le texte est interrompu par un rapport de lecture sur *The Scarlett Letter*, qui est lui même interrompu par le cahier de Janey dans lequel elle apprend le persan avant de revenir à Hester Prynne, son héroïne de *The Scarlet Letter*. Ces ruptures répétées, multipliées ont-elles pour fonction de permettre à Janey de tenter d'échapper à l'horreur de sa situation ? s'agit-

il de *flashbacks* ? de retours en arrière dans la narration ? Janey tente-t-elle de créer la diversion par la digression ? Le texte ne vise ni réponse ni raison. Force est de constater que ces télescopes de textes, rappelant l'utilisation de la méthode des *cut-ups* chère à William Burroughs, servent la représentation de l'expérience traumatique. Carolyn Zaikowski remarque en effet : « The cut-up method, prominent throughout BGHS, reflects not only the dissociation and confusion of identity; it also highlights the disruption of linear time and narrative so prominent in the minds of trauma survivors » (206). Nous ajouterons que ces cut-ups ne se limitent pas strictement au travail sur le langage, mais qu'ils explorent le côté organique du texte. En effet, nous proposons de les considérer comme s'appliquant au corps-texte.

Le corps-texte est également manifeste dans les travaux de Galás. Sur « Wild Women With Steak Knives », l'artiste offre en effet la performance autant sonore que graphique de la confusion du personnage en état de crise. Gestes et vocalisations interviennent également dans la performance. Les pleurs, cris, râles, chants et inspirations violentes représentent le traumatisme organique qui coule dans le langage. Ils se mêlent et deviennent impossibles à clairement identifier tant ils étouffent la parole. La voix suffoque dans le non-sens. Le discours est dominé par la rupture et la répétition. Il apparaît comme insensé dans les oreilles de l'auditeur ainsi que sous ses yeux, comme le montre la partition du morceau (voir Tome 2, 2.2.4 La Main à l'œuvre, Galás, fig. 1.2 et 1.3) : certains symboles sont récurrents sans pour autant inscrire de modèle clairement défini. De surcroît, aucune des paroles distinctement articulées par l'artiste dans l'enregistrement n'apparaît sur la page. Les lignes sont brisées ou se nouent, réalisées, semble-t-il par des gestes brusques, saccadés. Sur le plan acoustique, des phonèmes isolés sont répétés, ils s'entrechoquent, se superposent ou semblent tournoyer en écho. Il est difficile de décider de la provenance du son, comme il est vain de tenter de reconnaître quelque représentation que ce soit. Les rares passages de relative clarté décrivent des états cauchemardesques qui sont dominés par les hallucinations (des araignées font tout à coup irruption dans le chant) qui peuvent être autant sonores que visuelles, ou de soudains souvenirs de meurtre et de violence aussi totale qu'irraisonnée (« [...] to never forget to kill for the sake of killing »). Nous pouvons donc dire que l'occupation de l'espace sonore et visuel demeure essentiellement chaotique. De courts silences séparent les séquences (s'agit-il de pauses entre les crises ? d'incapacité soudaine de produire un son ?) mais les répétitions débordent de ces limites qui, par conséquent, ne constituent pas de repères. Origine, destinations et balises sont inexistantes,

laissant l'évident décentrement total de l'individu. Devant la dislocation de son identité dont témoigne sa voix, il est perdu dans le chaos du trauma. Voix et gestes sont entraînés dans le flux de l'hyper-activité traumatique, les retours perpétuels des souvenirs situent ces événements là aussi à la fois dans la continuité et dans la fragmentation : le discours se perd en vagues sans rythme, dans des courants contraires.

Les répétitions dans les romans de Acker sont légions. Nous pouvons citer des occurrences telles que l'échange entre Janey et son père dans *Blood and Guts* (« A few hours later they woke up together and decided they would spend the whole day together since it was their last day. Janey would meet Johnny at the hotel where he worked when he got off from work » est répété 6 fois, 21-25) ou l'épisode d'inceste raconté deux fois dans *Empire*, (même si les versions présentent des variations). Leurs apparitions dans le discours brisent la narration et bouleversent la lecture mais nous proposons de les aborder également comme des manifestations de reviviscence traumatique. Elles ne constituent pas des repères puisqu'au contraire elles concourent à la fragmentation, la dissociation et la perte de références. Chacune de leurs occurrences met en relief l'incapacité des personnages d'éprouver quelques sentiments que ce soit. Ils paraissent déconnectés tant la dissociation du corps, de l'identité et de la mémoire est prononcée. De plus, les changements de point de vue du narrateur se superposent à la confusion de l'identité de Janey avec celle d'autres narrateurs (Hester Prynne, Erica Jong). L'absence passagère de pronoms crée autant une illusion d'objectivité qu'un effacement du sujet, deux traits caractéristiques de l'ÉSPT. Les effets de style théâtralistent la distance du personnage, qui se retire de la réalité et, en se projetant, crée une illusion d'objectivité. En effet, Janey semble assister à la performance de sa propre vie de loin. Le personnage de Janey entraîne avec elle le lecteur à travers le roman dans un cheminement qui aboutit dans le désert égyptien et que nous proposons de lire comme l'expérience du bouc émissaire : Janey devient alors l'agneau sacrificiel que le lecteur suit pas à pas. Janey réalise en même temps que le lecteur la violence de son sort, comme le note Carolyn Zaikowski : « [...] the last section of the book brings the reader right to the site of traumatic annihilation » (208).

Pourtant la dernière partie de *Blood and Guts* permet également d'envisager des possibilités de guérison, voire de libération de cet état traumatique. Acker représente en effet, dans la toute dernière section du roman intitulée « The World », un espace dans lequel le corps-texte ne se voit

plus malmené : les pages sont dominées par des illustrations qui se partagent les 25 pages du chapitre sans heurts puisque chacune occupe sa page, laissant de vastes espaces vierges. Pour la première fois dans le roman la voix de la narration semble en mesure de respirer. Carolyn Zaikowski confirme cette sérénité nouvelle : « The illustrations do not read as traumatic intrusions of violence and sex, such as those at the beginning; instead, they are simple, archetypical scenes of animals, plants, shapes, maps, rivers, and people, interspersed with sparse, poetic language » (208). Les personnages, thèmes violents, l'agression des corps et tous repères spatiaux comme temporels familiers du roman ont disparu, laissant la place à une voix désincarnée qui narre, à travers mots et dessins, ce qui semble être un mythe ancestral de création. Le lecteur peut alors s'interroger sur la nature de cette voix finale : s'agit-il de la parole divine ? d'une incantation shamanique ? de la voix de Janey dans ses derniers instants de conscience précédant ou suivant immédiatement sa mort ? Nous proposerons avec Carolyn Zaikowski que la disparition de Janey telle qu'elle nous était présentée jusque là dans le roman est porteuse d'un message qui dépasse la première partie de la narration du roman : « Janey, as we know her, is no longer present, having been replaced by something much more vast and universal. She has literally, in the body of the text, been erased or transcended » (208). La fusion du texte et du corps de Janey relève en fait d'une stratégie qui peut sembler paradoxale : la protagoniste n'est plus physiquement présente, pourtant son corps s'inscrit dans le texte qui témoigne ainsi de son existence. Carolyn Zaikowski relève elle aussi ce phénomène : « [...] the total de-scription of Janey's body, while simultaneously enacting the inscription—the witnessing—of Janey's body upon a solid object, a book » (208). Kathy Acker termine son roman par un retour vers Janey dans une matérialisation aboutie du corps-texte comme l'indique Carolyn Zaikowski dans une description anatomique du texte : « In a necessary, yet necessarily incomplete, gesture, *Blood and Guts in High School* [...] [is a] unique and multi-dimensional textual bod[y], constructed with the shattered skins, limbs, and juices of language » (203). Nous proposons par conséquent de considérer la fin de *Blood and Guts* non plus comme une représentation unique de la désincarnation de Janey mais comme une transformation organique du texte ; comme la contamination par la protagoniste de l'espace textuel. La Janey finale devient ainsi une identité universelle qui déborde des limites du livre et dont la présence comme la voix ne peuvent être ignorées : « Soon many other Janeys were born and these Janeys covered the earth » (*Blood and Guts*, 165). Nous concluons donc avec Carolyn Zaikowski qu'à la fin de son ouvrage Acker expose, si ce ne sont des possibilités littéraires de guérison du traumatisme, au moins

une nécessité absolue de considérer l'ampleur de ses effets et d'apporter aide et soutien aux victimes : « It is as though we are being assured that Janey Smith —and what she represents as a fictional character—will continue to haunt us until we witness and heal her legacy » (209). Les remarques portant sur la relation entre texte et traumatisme nous permettent d'identifier un espace de possible gestion du traumatisme dans le langage et dans le corps puisque c'est là qu'il s'inscrit simultanément. Corps et langage ne peuvent donc être traités de façon indépendante, comme le souligne Carolyn Zaikowski puisque leur association apparaît comme le seul espoir d'articulation des maux, le seul moyen de rompre le cercle pour l'ouvrir à l'échange : « [...] a potential step towards a new understanding of experiences—in a potential step towards witnessing » (203).

Cette notion de témoignage nous paraît être absolument cruciale ici, et si elle apparaît en filigrane dans les œuvres de Kathy Acker, Diamanda Galás revient sur sa nécessité de façon explicite et répétée. En effet, lorsque Diamanda Galás se penche, dans ses performances, sur le corps-texte comme seule possibilité de remédier à l'abandon des corps traumatisés (comme nous avons pu l'observer en détail dans « The Dance » ou « Orders from the Dead », sur l'album *Defixiones*), elle insiste sur le rôle majeur du témoignage, notamment comme moyen de résistance à l'effacement. D'après nos observations et analyses précédentes portant sur ses travaux expérimentaux principalement, nous pouvons dire que cette tension entre effacement et présence à l'œuvre dans le traumatisme résulte dans une tentative constante et infinie d'expression, et donc de témoignage. Nous dirons que dans ses travaux Galás cherche à expérimenter des formes qui lui permettent d'élaborer des performances de ce témoignage. Comme Acker, elle se heurte à la distance mensongère et insuffisante du langage articulé. Les artistes se pressent dans la recherche d'un témoignage qui ne peut être engagé que par un langage direct, hors-contrôle, tel que le décrit Selah Saterstrom dans une interview avec Christian Peet for Tarpaulin « How does one speak after a violence that literally reconfigures the cellular structure of things, that, in its erasure, records the shadow of what is no longer present? Out of necessity forms arise to speak a language that must also speak of these losses and transfigurations » (22). Le témoignage ne saurait pourtant se limiter à une résistance à l'effacement, à l'éradication du sujet par sa seule déclaration d'existence, par la présence, la performance du corps-texte. En effet, étant donné que le témoignage de ces corps-textes existe dans un contexte particulier, qu'il présente des interventions multiples d'autres textes, nous insistons sur le fait qu'il concourt à créer un espace d'échos, de réverbérations qui permet de

dépasser l'isolement, l'aliénation. Les corps-textes sont, par le témoignage, en mesure de maintenir un réseau, une inter-connectivité salvatrice. En effet, comme le rappelle Carolyn Zaikowski, « They [bodies and texts] exist only in relation to context, condition, association, and relationship » (213). Cette interaction, que la crise traumatique détruit est rétablie par le témoignage qui permet au corps-texte de transcender le traumatisme. Carolyn Zaikowski conclut en effet son analyse par l'absolue nécessité du témoignage « To witness—whether it is to witness oneself or another—is to willingly and compassionately orient our consciousness towards the very thing that cannot be understood. Witnessing is an act of exchanging the alienation of trauma with the connection of relationship » (214). Devant l'échec de l'articulation et l'insuffisance des systèmes de signes pour exprimer l'intolérable, la dimension de compassion mobilisée par le témoignage doit alors entrer en jeu. Shoshana Felman et Dori Laub expliquent ainsi le rôle de l'Autre, c'est-à-dire du témoin : « [...] the witness assists in discovering the narrative by acting as a reflective surface, an other body, upon which the incomprehensible events of the trauma re-establish their place in space-time; upon which the alienated, dissociated trauma comes to re-create itself as a validated and “real” presence » (57). Comment ne pas entendre ici retentir à nouveau les témoignages de « Orders from the Dead », ces corps-texte d'outre-tombe matérialisés dans la voix de Galás ? ou les descriptions de violence articulées dans un corps-texte en ruine dans *Blood and Guts* ?

Nous rajouterons à cette interaction génératrice de compassion qui assiste la victime et lui permet d'accéder à un statut de survivant, un rôle de protection. Il s'agit là d'une responsabilité aussi individuelle que collective mais également politique, comme le note Judith Herman :

[...] to hold traumatic reality in consciousness requires a social context that affirms and protects the victim and that joins victim and witness in a common alliance. For the individual victim, this social context is created by relationships with friends, lovers, and family. For the larger society, the social context is created by political movements that give voice to the disempowered (9).

Cependant, avant de nous engager plus sur cette dimension de nécessaire protection politique, nous souhaitons revenir sur notre question initiale concernant la pertinence de l'art pour aborder le traumatisme, et tenter d'y apporter une réponse. Cela nous donnera l'occasion d'insister de nouveau sur la relation étroite entre art et politique. Nous proposons d'envisager l'art comme un lieu possible de témoignage. Bien sûr le caractère fictif, le recours à l'imaginaire caractéristique de

l'expression artistique peut à priori sembler l'opposer à un témoignage résolument ancré dans la réalité. Pourtant, nous proposons de considérer une forme de témoignage particulier qui dépasserait la simple articulation, ou même la présence : plutôt qu'un certificat d'authenticité (certification d'avoir assisté, vu, entendu), nous nous concentrerons sur une forme de témoignage expérimentée par Acker et Galás, et qui est en mesure de faire parler le corps-texte. Cette expression en favorisant l'intervention d'autres textes, d'autres histoires similaires interconnectées, fait apparaître des réseaux pour palier l'isolement. Le clivage entre fiction et non fiction apparaît donc comme trivial, désignant tout témoignage comme la seule forme possible de dépassement du traumatisme, ou du moins permettant la gestion de ce dernier grâce à la disparition des symptômes. Carolyn Zaikowski répond elle aussi à la question du possible rôle bénéfique de l'art dans une situation de syndrome post-traumatique par l'affirmative. Elle évoque à nouveau le phénomène d'interaction entre textes et sujets, entre les corps-textes qui remettent en question les limites non seulement du langage conventionnel, mais également du livre, comme du clivage entre fiction et réalité :

[...] works of fiction [...] incontrovertibly resemble and reflect—whether or not their authors were acting in a conscious political manner—the politics, cultures, oppressions, and experiences of individual bodies in the real world. Literary production cannot happen in a social or cultural bubble. Another way to say this, is that a book of fiction can act as a witness, and in doing so, it can allow its readers to become witnesses—both to the fictional characters, and to the realities those characters represent in the world beyond the book. This is how witnessing begets witnessing, how traumatized bodies can help one another re-integrate, re-embodiment, and re-inscribe their narratives (214).

Nous pouvons ainsi pleinement mesurer la portée politique de la fin du dernier chapitre de *Blood and Guts* dans laquelle toutes les Janeys, c'est-à-dire toutes les victimes, et par extension tous les humains caractérisés par leur vulnérabilité⁵¹⁹, doivent être entendus, dont la présence doit être reconnue avec bienveillance. La réponse à la question initiale ne réside pas dans la possibilité de la gestion du trauma par l'art mais dans son obligation, sa responsabilité : « [...] the task of writing trauma is politically and culturally indispensable, even in its incompleteness. It is that very incompleteness which must be written and witnessed, in order for healing to begin » (Zaikowski, 217).

⁵¹⁹ Jean-Michel Ganteau revient sur ce caractère essentiel de vulnérabilité de l'humain qui l'inscrit immédiatement et forcément dans un réseau : « l'humain est par définition vulnérable donc relationnel » (Ganteau, 26).

Nous souhaitons ajouter ici que le témoignage du corps-texte constitue également une véritable prise de pouvoir notamment dans la démonstration de la vulnérabilité à même le corps. Kathy Acker exhibant ses plaies tout en fixant l'objectif sur « TWIRL » de De LaGrace Volcano (voir Tome 2, Illustrations, 2, 3) ou Galás couverte de sang sur la photo de crucifixion d'Annie Leibovitz (voir Tome 2, Illustrations, 2.3) renvoient en effet à une question d'autorité dans la vulnérabilité. La figure de martyr de Saint Sébastien transpercé de flèches ou des Saintes Plaies de Christ, qui peuvent être lues en filigrane dans les portraits pré-cités des artistes, dramatisent le traumatisme et manifestent autant la présence que la violence de l'oppression : les plaies, en tant que texte-corps, témoignent de la vulnérabilité ainsi que de l'extrême cruauté de ceux qui infligent cette douleur. Ainsi, dans *The Daylight Gate*, son œuvre de fiction basée sur le procès des sorcières de Pendle, Jeanette Winterson note : « Only humans can know what it means to strip a human being of being human » (95). L'auteure expose ainsi la perversité⁵²⁰ qui caractérise la non reconnaissance volontaire et délibérée de la vulnérabilité et l'abus cruel, en toute connaissance de cause, de cette vulnérabilité. Nous ajouterons que ce refus de considérer un individu comme vulnérable est un moyen de nier son humanité de lui imposer sa déshumanisation⁵²¹. Or la manifestation de la torture dans le corps-texte entrave toute tentative de déshumanisation en renvoyant le bourreau à sa responsabilité humaine. La vulnérabilité peut ainsi servir à révéler et dénoncer les abus de pouvoir, la violence de la répression et ouvrir un espace autant de responsabilité que de résistance qui engage une éthique du *care*⁵²². Le témoignage ainsi que la compassion et l'empathie ordonnent à la

⁵²⁰ De nombreux auteurs, de Freud (*Trois essais sur la théorie sexuelle*) au Marquis de Sade (*Justine ou les malheurs de la vertu*) ou encore à Élisabeth Roudinesco (*La Part obscure de nous-même : une histoire des pervers*) se sont penchés sur l'aspect pervers de l'être humain. Au même titre que la vulnérabilité, il s'agit donc d'un trait caractéristique de l'humain qui touche à la domination mais également à des questions complexes telles que la haine de soi ou la fascination pour la mort. Nous suggérons de lire la perversité non pas seulement comme la non reconnaissance de la vulnérabilité mais bien de son abus.

⁵²¹ La Esméralda revient dans son article « Bestialisation et déshumanisation des ennemis » sur ce processus de déshumanisation qui permet d'initier, en les justifiant, guerres, massacres et génocides : « L'ennemi qu'il faut abattre sans faiblir doit faire figure d'*Alien*, monstre d'inhumanité ou redoutable parasite » (231). La Esméralda, inscrit donc ce phénomène dans l'éradication absolue de toute considération de vulnérabilité, rompant la dimension inter-relationnelle avec l'Autre. Nous insistons cependant que la dimension de perversité peut dans ce cas aussi entrer en jeu. Les travaux de Galás et de Acker le prouvent : alors qu'une simple preuve de la déshumanisation des individus dans un système de représentations innocenterait les bourreaux, les artistes insistent sur la part persistante de responsabilité dans les actes d'abus de la vulnérabilité. Si de tels actes prétendent trouver leur justification dans ces représentations, ces dernières ne constituent en rien la légitimité de ces atrocités.

⁵²² L'éthique du *care* est une théorie développée par Carol Gilligan dans *In A Different Voice*. L'auteure inscrit cette théorie dans un espace moral de compréhension et d'empathie qui entre dans la relation à l'Autre. La responsabilité, l'attention, la compétence et la réactivité sont par conséquent les éléments moteurs de cette théorie. Nous rajouterons qu'un autre aspect important de l'éthique du *care* est également sa pluridisciplinarité puisqu'elle touche et permet de mettre en dialogue des domaines variés tels que la médecine, l'éducation, la sociologie, la théorie féministe, etc. Nous proposons ainsi de considérer les travaux de Acker et de Galás comme une mise en pratique de l'éthique du *care* dans le fond comme dans la forme.

dépendance de la vulnérabilité de l'autre. Au-delà du cercle intime, cette responsabilité s'étend à l'intégralité de la société qui doit faire preuve d'engagement, et de sollicitude. La violence que subit Œdipe, Janey ou la voix de « Wild Women » ne saurait en aucun cas être étouffée ou ignorée. L'expression artistique, notamment par son recours au corps-texte, apparaît d'autant plus nécessaire dans le contexte social, politique et économique des XX^e et XXI^e siècles, comme le souligne Carolyn Zaikowski :

We live in a social body filled with individual bodies, which together manifest an endless matrix of narratives. In this body, there is rape, incest, abuse, addiction, mental illness, and poverty. There is sex trafficking, imperialism, racism, sexism, constant large-scale war and threat of war, factory farms, genocide, ecocide, and the destructive forces of global capitalism. In it, the damage and annihilation of bodies takes place at a larger and more unfathomable level than it ever has. In other words, this is a chronically traumatized—and traumatizing—society, and the magnitude of its trauma is a relatively new development in history. We need narrative forms that can accommodate this reality (217).

Acker et Galás témoignent de l'oppression générée par ce contexte contemporain et proposent de changer la représentation des victimes et du traumatisme par une vulnérabilité positive. En d'autres termes, elles visent à assurer le passage d'une société individualiste et traumatique à une société du *care* qui remplacerait les traitements abusifs et répressifs par des situations d'*empowerment*.

Ce point nous a conduit à observer comment une utilisation performative du langage permet d'offrir des moyens de résistance à la représentation : nous avons vu notamment dans la troisième partie de ce point que l'expression de la vulnérabilité a une fonction quasi cathartique qui permet d'exprimer en dehors des limites de représentations d'un traumatisme établies par la convention. Nous proposons par conséquent de considérer le corps-texte témoin comme un processus non plus uniquement d'opposition à la dé-sujetisation, mais également une façon de favoriser la dé-abjectisation du sujet. En effet, sa *re-présentation* autonome et originale dans un corps-texte qui est sien permet au sujet non seulement d'exprimer son expérience traumatique propre mais également de l'exorciser grâce à ce qui est, paradoxalement, un langage abject. Diamanda Galás confirme ce point lorsqu'elle confiait à Shane Lange dans l'interview qu'elle lui a accordé :

The purpose of the darkest art, as concerns me, is that it acts as an exorcism of that which is troubling me deeply. It paints it. It doesn't spell it out, but rather, somehow, the vocabulary I have allows me to paint an analogue of the experience, the misery, and therefore get rid of

it for the time being. But only because of that vocabulary, because if the vocabulary is not good enough, then I may not paint something that is honest, and this would make the pain I experience present constantly.

Cependant, nous souhaitons insister sur le fait que la dimension politique du corps-texte ne se limite pas à l'*empowerment* dans l'expérimentation toujours en procès de l'expression exacte du traumatisme, de l'expérience abjecte, mais qu'elle concourt également à dévoiler l'aspect idéologique de la représentation et à lire le traitement des malades comme une tentative de briser ce corps-texte. Acker expose par exemple une stratégie patriarcale d'entrave au corps-texte : « I repeated the sacred laws [...] of silence and of the loss of language. For us, there is no language in this male world » (*My Mother*, 168). L'atteinte portée au langage menace le corps-texte qui devient alors paradoxalement le point privilégié de résistance. Galás identifie, quant à elle, une violente attaque portée au corps par le langage. Elle explique en effet plus loin dans l'interview de Shane Lange comment l'arme de la représentation peut être poussée à son paroxysme dans ce qu'elle décrit comme une guerre biologique menée contre l'humain. En effet, au-delà du seul traumatisme du témoignage, elle montre que le traumatisme est exploité dans un but de répression. Pour elle, le traitement de l'épidémie du SIDA est représentatif d'un même abus de la vulnérabilité de l'humain. Dans une autre interview, lorsque Thomas Avena lui demande si elle considère encore la gestion du SIDA comme un génocide, elle présente différentes preuves de l'exploitation gouvernementale du vulnérable :

I think it is certainly in the sense of it being treated as an unimportant disease. But also in the sense of research irresponsibility. Clearly, a lot of people coming back from the Gulf War and Vietnam can talk a lot about chemical biological warfare experiments and how things can and will go wrong. The research of Ewen Cameron⁵²³ from Canada --known for his sensory deprivation and psychotropic drug experiments on mental patients, the military,

⁵²³ Le Docteur Donald Ewen Cameron (1901-1967) était un psychiatre américain connu pour ses recherches expérimentales sur le comportement et notamment l'esprit humain. En 1957, il élabore une méthode qu'il nomme « Conduite Psychique » (*Psychic Driving*). Cette méthode consiste à plonger les patients dans un sommeil prolongé au moyen de barbituriques et de tranquillisants durant 30 ou 60 jours. Ils sont réveillés trois fois par jour pour recevoir un repas et un traitement d'électrochocs. Suite à ces expériences, le docteur est contacté par des membres de la CIA qui décide de financer secrètement ses travaux dans le cadre du projet *Operation ARTICHOKE*. Ce programme de recherches porte sur les techniques d'interrogatoire et aboutira sur la publication du manuel *KUBARK Counterintelligence Interrogation*. Le programme (héritier du *PROJECT BLUEBIRD*, qui deviendra ensuite *Project MKULTRA*) s'inscrit dans la recherche du contrôle mental des individus. Il regroupe les efforts coordonnés de tous les corps de l'armée américaine et du FBI. Différentes expérimentations ont été menées au cours de ce programme, telles que l'hypnose, l'induction de la dépendance aux opiacés ainsi que le sevrage forcé, l'utilisation de drogues diverses pour induire une amnésie ou d'autres états seconds où le sujet devient extrêmement vulnérable (comme l'induction de multiples personnalités par exemple). Ces projets, s'ils sont caractéristiques de l'atmosphère de suspicion et de la volonté de contrôle de la période de Guerre Froide, déclarent une guerre violente contre la vulnérabilité du corps en provoquant les symptômes post-traumatiques que nous avons décrits.

prisoners, etc.---and who was sent to Germany by the CIA to study Mengele⁵²⁴'s "research"
---bears witness to prioritizing biological warfare over health care.

La gravité des accusations est justifiée. Ces dernières révèlent en effet, derrière diverses expérimentations sur la manipulation et le conditionnement, ou ce qui ne peut être qualifié autrement que de tortures psychologiques, non seulement un moyen de maintenir un pouvoir dominant absolu sur une population soumise qui est ainsi placée en état constant d'attaque, mais également d'entretenir un climat de peur, voire de terreur. Si ces pratiques expérimentales portent une atteinte directe aux corps vulnérables et s'imposent donc comme terrifiantes, bon nombre de représentations véhiculées par le langage assurent elles aussi le maintien d'un état de panique en faisant planer une menace permanente. Les textes de Susan Sontag, sur lesquels il semble important de revenir en cette fin de section, éclairent cette remarque. L'auteur insiste en effet sur l'aspect politique de l'utilisation des métaphores de la maladie pour assurer peur et paranoïa : « Authoritarian political ideologies have a vested interest in promoting fear, a sense of imminence of takeover by aliens —and real diseases are useful material » (1989, 147). La maladie semble particulièrement appropriée puisqu'elle entraîne la peur de l'Autre, du corps de l'Autre qui menace de contamination. Le corps est rendu non plus vulnérable mais dangereux, monstrueux et cette représentation tend à rompre ainsi le lien inter-relationnel. Pourtant nous proposons de considérer les possibilités de résistance du corps-texte : témoignages et vulnérabilité peuvent en effet s'avérer des moyens utiles pour démystifier ces représentations et éventuellement en subvertir le pouvoir, pour se le réapproprier, comme le suggère ce texte cité par Emily Erwin Culpepper dans son « Experiencing my Gorgôn self »

Medusa of the Snakes
They used your name
to frighten us,
But you
don't frighten me...
No more this lie
No more this fear.
You belong to us again (239).

⁵²⁴ Josef Mengele (1911-1979) officier nazi qui exerça comme médecin chercheur dans le camp de concentration d'Auschwitz durant la Seconde Guerre mondiale. Il y a mené des recherches anthropologiques et génétiques en conduisant des expérimentations sur des détenus sans égard pour leur vie. Ses travaux portant sur les vrais jumeaux notamment visaient à démontrer la supériorité de l'hérédité sur les facteurs environnementaux pour tenter de justifier la pensée nazie prônant la supériorité de la prétendue race aryenne.

Nous observerons dans la dernière section de ce chapitre sur les représentations diverses utilisations de ce phénomène de peur et de terreur. Nous proposons tout d'abord de repérer les diverses déclinaisons de la peur chez Acker et Galás en nous interrogeant non seulement sur la nature et sur les représentations qui la véhiculent, mais également sur les raisons et fondements de ce phénomène, ainsi que sur ses possibles utilisations, c'est-à-dire sur sa relation au pouvoir. Nous verrons d'une part comment la peur peut permettre non plus seulement d'asseoir un pouvoir mais également d'en justifier la fonction répressive. Des analyses d'actes considérés comme « terroristes », que ceux-ci visent à maintenir un pouvoir hégémonique ou au contraire à le renverser⁵²⁵, nous offrirons des moyens de mieux dégager une articulation de cette dynamique entre peur et pouvoir. Nous nous concentrerons enfin sur les effets de l'appropriation par Acker et Galás de représentations associées à la peur. Le *Gorgô* jouera là encore un rôle primordial dans sa représentation du pouvoir de l'abject. Il sera à nouveau à considérer de façon double : à la fois comme reflet critique lancé aux représentations mensongères et paralysantes et comme déclaration revendiquée à la fois de vulnérabilité et de témérité, comme nous invite à la faire Emily Erwin Culpepper dans son poème-manifeste de réappropriation de la Méduse.

⁵²⁵ Noam Chomsky revient sur l'évolution du terme « terrorisme » dans la préface qu'il a rédigée pour l'édition de 1986 de *Pirates and Emperors, Old and New* : « The term "terrorism" came into use at the end of the eighteenth century, primarily to refer to violent acts of governments designed to ensure popular submission. That concept plainly is of little benefit to the practitioners of state terrorism, who, holding power, are in a position to control the system of thought and expression. The original sense has therefore been abandoned, and the term "terrorism" has come to be applied mainly to "retail terrorism" by individuals or groups. Whereas the term was once applied to emperors who molest their own subjects and the world, now it is restricted to thieves who molest the powerful » (1-2). Ces deux aspects nous apparaissent comme cruciaux dans les thématiques de peur et de terreur mais également en termes de représentations traitées dans ce chapitre.

1.3 « *CUNTFEAR*⁵²⁶ » : Diamanda Galás et Kathy Acker « *aKusent*⁵²⁷ »

O my enemy—

Do I terrify?

Sylvia Plath

Because I remember Terror, Father, I remember You

Sue William Silverman

... et dieu a voulu faire croire à l'homme

en cette réalité du monde des démons.

Antonin Artaud

I Shall Not Fear—

Torture section.

Diamanda Galás

Peur et terreur nous ont accompagnés tout au long des pages précédentes. Comment ne pas lire en effet leur présence, même en filigrane puisque ces sentiments ne sont pas toujours articulés, dans les épisodes de violences et d'abus physiques ou psychologiques, ou encore dans les insultes et menaces décrites en abondance dans les œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker ? Leurs performances ne peuvent en être exemptes. Nous citerons par exemple la peur des parias, victimes de stigmas et de préjugés véhiculant la haine, qui risquent à tout instant l'agression. La peur de ceux et celles qui brisent de leurs voix le silence et bravent les interdits, ou de ces voix dissidentes et

⁵²⁶ Terme utilisé par le groupe britannique Crass dans leur morceau « Reality Asylum » (première face d'un deux titres sorti sur Crass Records, en 1979) et dont voici un extrait des paroles : « He hangs in crucified delight/ Nailed to the extend of his vision/ His cross, his manhood, violence, guilt, sin/ He would nail my body upon his cross, suicide visionary/ Death reveller, rake, rapist, life fucker, Jesu/ [...] The cross is the virgin body of womanhood that you defile/ You nail yourself to your own sin/ Lame arse Jesus calls me sister, there are no words for my contempt,/Every woman is a cross in his filthy theology, in his arrogant delight./ In his fear he dare not face me/ Fearfucker [...] You are the ultimate pornography, in your cuntfear, cockfear, manfear, womanfear/unfair, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare, warfare./Jesus died for his own sins, not mine ». Le morceau décrit ainsi l'isolement, voire l'aliénation agressive des corps des femmes dans la culture, par des représentations s'appuyant sur la peur et résultant dans l'agression ou la folie meurtrière. Cette peur, que le groupe identifie comme ancrée dans la religion chrétienne, est donc décrite comme avant tout fondamentalement misogyne. Les stratégies mises en œuvre par le groupe sont fidèles à l'ethos punk et s'apparentent aux techniques repérables dans les œuvres de Acker et de Galás : mélange de niveaux de langue, formulation d'insultes directes et ayant volontiers recours au sacrilège et à la profanation, reflet de la violence et de la pornographie originale. Il s'agit en effet de subvertir le pouvoir dominant en révélant les clichés et catégories qu'il s'attache lui-même à perpétuer. Les accusations du groupe sont par conséquent claires et directes : elles dévoilent le cheminement menant de la peur, injuste et infondée à la guerre contre les femmes : « FEAR-UNFAIR-WARFARE ».

⁵²⁷ Nous justifions la déformation du verbe « accuser » par la description que nous proposons dans cette section des stratégies mises en œuvre par Acker et Galás. Nous nous appuyons sur un article de Giorgio Agamben dans *Nudités*, dans lequel le philosophe décrit le supplice du calomniateur dans le droit romain (il devait être marqué du « K » de « *Kalumniator* » au fer rouge sur le front). « K » est également le nom du protagoniste dans *Le Procès* de Kafka, ouvrage auquel nous ferons référence dans la dernière partie de ce point.

rebelles qui, en résistant ou s'opposant à des régimes autoritaires, ou en remettant en question l'hégémonie d'un discours dominant, s'exposent à de lourdes conséquences. La peur a donc été la fidèle compagne de l'horreur qui a hanté corps et voix des personnages. Nous avons ainsi pu observer cette peur changer de sujets, d'origines et de destinataires, et prendre des formes différentes : l'effroi devant le monstre (la Méduse), devant l'abject (du corps malade, du cadavre et des utilisations de la voix comme le cri ou les gémissements), la peur de la folie (possible génératrice d'hystérie, de paralysie, ou de perte de contrôle), ou encore la peur des effroyables comportements considérés comme hérétiques qui, perçus comme une mise en péril de la sécurité du groupe (et du pouvoir dominant), doivent être punis, au même titre que la trahison ou l'insoumission.

De plus, Galás et Acker inspirent elles-mêmes la peur. De nombreuses confessions des lecteurs et auditeurs de Acker et Galás en témoignent. Nous avons eu l'occasion de le lire dans le préambule du premier chapitre ou dans la section 2.4, consacrée à la réception de leurs travaux et nous insistions sur cet effroi associé non seulement aux travaux des artistes mais également à leur personne dès l'introduction. Ceci demeure donc un fait indéniable : Acker et Galás font peur. Elles sont associées à des créatures monstrueuses (la Méduse, la banshee), hybrides (Sphinx, Sirènes), elles adoptent les styles non conventionnels (tatouages, piercings, cheveux rasés, armes) des rebelles et des hors-la-loi. Elles sont de plus volontiers apparentées à des bêtes sauvages, comme le montrent les propos de Charles Curkin lorsqu'il attribue à une performance de Diamanda Galás des propriétés de : « wolflike rapacity ». Cette description fait alors écho aux transformations du portrait de Galás sur la page d'introduction du site officiel de l'artiste sur internet, prouvant que Galás joue elle-même volontiers sur cette représentation inquiétante, qu'elle en assume pleinement l'imagerie. Les deux artistes s'emparent donc délibérément de ces représentations et jouent sur cette peur dans leurs mises en scène, comme dans leurs *personas*. Elles deviennent ces créatures abjectes et affolantes, tout particulièrement lorsqu'elles adoptent volontairement les masques d'identités féminines effroyables : elles sont les Antigones révoltées, les Médées infanticides et meurtrières, les pirates terroristes. Elles enfilent la tête de la Méduse, et portent ainsi fièrement le « faux visage qui fait peur » qui est celui de la gorgone, mais également celui de la sorcière (rappelons que l'étymologie même du mot lie masque et sorcière en leur attribuant des pouvoirs inquiétants équivalents).

Terreur, effroi, hystérie et hérésie

You call me the shit of God? I am the shit of God!

You call me the Antichrist? I am the Antichrist.

I am all these things you are afraid of.

Diamanda Galás

To be female for me is to want everything.

Kathy Acker

Le statut particulier de la sorcière nous semble fournir un point de départ idéal pour le traitement de la peur dans les travaux de Acker et de Galás. En effet, en tant que figure archaïque pré-chrétienne la sorcière remplit d'effroi avant tout par son aspect insaisissable. Elle est caractérisée par des représentations à la fois folkloriques et littéraires mais également politiques qui la rendent « vulnérable aux ré-interprétations et aux re-significations » (Gagnon) et lui permettent de défier toutes les catégories, de remettre en question les frontières. Nous citerons par exemple celles dont la claire définition rassure et sécurise entre magie noire et magie blanche, entre le règne animal et l'humain, ou encore entre mort et vie. La circulation fluide du personnage entre ces différentes catégories prouve qu'elle se joue des limites du savoir conventionnel et suggère qu'elle est détentrice d'un pouvoir Autre, mystérieux, que nous qualifierons volontiers avec Alex Gagnon de « clandestin ». L'omniprésence ainsi que l'ambivalence de ce personnage sont largement reflétées dans les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Galás intitule un des morceaux de *The Sporting Life* « Hex⁵²⁸ » sans que l'on sache s'il s'agit d'un chant sur une sorcière, d'une insulte ou si le morceau tient lieu de malédiction, de sort jeté à l'auditeur. De plus, elle revendique l'influence des lamentations des Pleureuses qui sont comparables à des incantations mais qui peuvent prendre la forme de sortilèges⁵²⁹. Enfin, les malédictiones de *Defixiones*, ces sorts jetés d'outre-tombe sur de potentiels profanateurs, confirment les pouvoirs (magiques?) du verbe. Acker invoque, quant à elle, Médée dans *In Memoriam*. Même si celle-ci n'est pas décrite comme la sorcière suivant les lignes habituelles, son statut est cependant très particulier puisque Acker indique que « Medea didn't die, but became immortal » (87).

⁵²⁸ « Hex » vient de l'allemand « Hexe » signifiant sorcière. En anglais, le verbe veut aussi bien dire pratiquer la sorcellerie qu'ensorceler, alors que le substantif désigne soit le sort, soit une sorcière (uniquement la forme féminine). Le terme évoque ainsi simultanément l'acte de sorcellerie, le sort et la sorcière.

⁵²⁹ Rappelons la description des pleureuses fournie par Diamanda Galás dans « In the Mouth of the Crocodile » : « The moirologists speak directly to the dea and in strange voices [...]. They are often considered dirty heretics and outlaws by many ».

Les pouvoirs attribués à la sorcière sont nécessairement magiques voire maléfiques. Inexpliqués et apparemment inexplicables, leur étrangeté est inquiétante, c'est-à-dire qu'elle provoque l'angoisse. Ces remarques renvoient directement au terme de Sigmund Freud, « Unheimlich », et notamment à l'une des définitions qu'il en offre : « [...] tout ce qui aurait dû rester caché mais se manifeste » (Freud, 1919, 12). Les pouvoirs permettant de rendre confuses les frontières entre visible et invisible débordent des limites et mettent ainsi en péril les catégories familières et l'ordre dominant. La sorcellerie sert ainsi de terme générique et péjoratif d'un savoir Autre, y compris des croyances et rites pré-chrétiens du chamanisme. La définition qu'offre le dictionnaire *Larousse* du terme chamanisme, permet ainsi de confirmer cette association du chaman et du sorcier suivant les lignes de représentation conventionnelle d'un pouvoir principalement malveillant et effrayant : « Pratique magique en vue d'exercer une action, généralement néfaste, sur un être humain (sort, envoûtement, possession), sur des animaux ou des plantes (maladies du bétail, mauvaises récoltes, etc.) ». Cette définition permet de souligner le caractère d'altérité radicale de la sorcière (et du shaman) qui est réduite à une « identité stigmatisée » (Alex Gagnon), voire une injure. Alex Gagnon explique plus loin ce stigma :

[...] sorcière est le nom et le signe d'une altérité largement fantasmée, dont la stigmatisation s'enracine non seulement dans un climat engendré, à la fin du Moyen-Âge, par des fléaux et catastrophes populaires, de même que la Réforme protestante, mais aussi dans la peur du diable devenue oppressante et dans une misogynie entretenue notamment par l'Église.

Si Alex Gagnon évoque les raisons de l'apparition d'une telle stigmatisation, il nomme également le pouvoir idéologique à l'origine de telles définitions. Les sorcières représentent alors un ordre et un pouvoir marqués par une altérité irréductible, ancrés dans les expériences sensorielles, l'ordre naturel et fluide du corps qui entre en conflit avec la rigidité du dogme et de l'institution. Nous soulignerons ici à nouveau l'aspect complexe et ambivalent de la sorcière en citant Alex Gagnon : « [...] à la fois victime et assaillante, pourchassée, mais en même temps hostile et menaçante ». Par sa résistance à la représentation, la figure de la sorcière apparaît ainsi comme abjecte : la peur qu'elle inspire la rend répugnante. Le choix de Galás et de Acker d'avoir recours à la sorcière, image absolue d'illégalité, d'irréductible, d'insupportable différence et surtout de danger, permet de dévoiler le phénomène de panique qui l'accompagne ainsi que les mesures mises en place pour

contenir son débordement. Jugée incapable de toute limite rationnelle⁵³⁰, elle doit impérativement être surveillée, limitée, et si besoin, punie.

Surveiller et Punir

Mr Knockwurst: They're all Janey's. They're all perverts, transsexuals, criminals, and women.

We'll have to think of a plan to exterminate them and get a new breed of workers.

Kathy Acker

Cette suspicion comme cette crainte constantes de dangereux débordements justifient, sur un plan qui dépasse le seul exemple des artistes, la mise en place au niveau sociétal d'un système d'institutions qui favorisent le contrôle et la surveillance. Ainsi prisons, asiles, camps, écoles jouent un rôle d'organisation et de contrôle de groupes définis en imposant règles et limites hiérarchiques comme spatiales. Dans cette logique, toute infraction à la loi mettant en péril l'ordre du groupe, est sanctionnée par un châtiment qui est présenté comme des actes de légitime défense. Cependant, ces définitions de contrôle social et de possible punition de tout débordement prennent une nouvelle forme avec l'apparition du panoptique⁵³¹. Comme le démontre Michel Foucault dans son ouvrage *Surveiller et Punir*, le dessein de ce système, au-delà de l'économie et de l'amélioration des conditions d'incarcération (au moins sur le plan matériel) qu'il représente est avant tout de s'assurer de la docilité et de la soumission des prisonniers. En d'autres termes, il marque le passage d'une société principalement correctionnelle à une nouvelle forme hautement disciplinaire. Nous pouvons alors suggérer que les masques de Diamanda Galás et de Kathy Acker ne se limitent pas à de la provocation ou à la subversion des codes, mais que les artistes visent ainsi à mettre en évidence et à remettre en cause des pratiques particulières. Les effets de cette structure panoptique, qui permet de

⁵³⁰ Nous noterons ici la similitude avec l'image de la folie féminine abjecte qu'il est nécessaire de contenir, d'isoler ou d'exclure comme nous l'évoquions dans le préambule de ce chapitre, ou encore de la folie furieuse, dont Acker et Galás sont taxées mais qu'elles revendiquent également. Pieter Bruegel représente cette association de débordement de folie et de colère dans son interprétation du personnage du folklore hollandais *Dulle Griet* (le tableau, conservé au musée Mayer van den Bergh à Anvers, date de 1562). Bruegel a créé un espace composé de ruines, peuplé de monstres et de créatures hybrides. Des combats et rixes répondent à un horizon en feu alors qu'au milieu du chaos, une femme de dimensions disproportionnées, à l'allure fanatique, s'avance énergiquement : c'est Dulle Griet (soit Margot l'Enragée en français). Elle personnifie « la mégère », c'est-à-dire « la femme donnant libre cours à sa colère ». Armée et cuirassée, elle emporte son butin hétéroclite vers la porte de l'Enfer. Sur le pont, dans le sillage de Margot, leur grand modèle, d'autres femmes plus petites sont occupées à lier des monstres et des diables sur un coussin, à les battre.

⁵³¹ Le terme « panoptique » désignait tout d'abord une sorte d'instrument d'optique du début du XVII^e siècle avant d'être adopté par le philosophe utilitariste Jeremy Bentham et son frère Samuel Bentham pour qualifier le type d'architecture carcérale qu'ils avaient imaginée en 1791. La réflexion des frères Bentham s'inscrit dans une logique de renouvellement du sens de l'enfermement qui passe de l'isolement à la surveillance. En effet, l'objectif de la structure qu'ils conceptualisent est de permettre à un seul gardien, placé dans une tour centrale, d'observer chaque prisonnier enfermé dans des cellules individuelles de façon constante et sans être vu.

voir à tout instant sans être vu, sont ainsi exposés par Diamanda Galás dans « Panoptikon ». Comme nous l'avons montré dans notre analyse du morceau (dans le point 1.1 du premier chapitre, 87-88), Galás offre la performance de l'impact de ce regard toujours présent, de cette perpétuelle observation invisible sur le prisonnier et montre ainsi que ces mesures dépassent les seules notions de contrôle et de discipline pour prendre des formes de répression et de torture⁵³². L'omniprésence du regard vise certes à une internalisation de la surveillance dans un but de discipline, mais elle concourt également à objectiver le sujet, à le subordonner et à le placer sous le joug d'une menace constante.

Dans le cas particulier des sorcières, la peur ne peut être apaisée par la surveillance, fût-elle constante ou même accrue. Le pouvoir qu'elles représentent est perçu, dans un modèle de société patriarcale, comme dangereux puisqu'il constitue une menace de désordre total et appelle à une offensive destructrice. Ainsi, dès la fin du Moyen-Âge, la répression a été remplacée par une persécution institutionnalisée et radicale. Des textes « officiels », dont la diffusion est facilitée par l'invention de l'imprimerie, permettent d'organiser l'Inquisition. Le *Malleus Maleficarum* (ou *Marteau des sorcières*) est ainsi publié en 1486 par Heinrich Kramer et Jacques Sprenger. Le document traite d'une part de la nature de la sorcellerie et explique d'autre part en détail comment procéder à la capture, instruire le procès, organiser la détention et l'élimination des sorcières. Il deviendra l'outil de persécution de référence en Europe durant la chasse aux sorcières. Jacques I^e établit, quant à lui, la relation manifeste entre les sorcières et le diable dès les premières lignes de la préface de son *Daemonologie*, publié en 1597 :

The fearefull aboundinge at this time in this countrie, of these detestable slaves of the Devil, the Witches or enchaunters, hath moved me (beloved reader) to dispatch in post, this following treatise of mine [...] to resolve the doubting [...] both that such assaults of Satan are most certainly practised, and that the instrument thereof merits most severely to be punished.

Le *Malleus Maleficarum* identifie cette relation diabolique comme essentiellement féminine. Suivant les auteurs, les femmes, à cause de leur faiblesse et de l'infériorité de leur intelligence, seraient par nature prédisposées à céder aux tentations de Satan. Les femmes sont alors dépourvues de leur vulnérabilité pour n'apparaître que comme des êtres inférieurs et nuisibles, condamnées à

⁵³² Rappelons ici le témoignage de paranoïa de Aileen Wuornos lorsqu'elle raconte son incarcération. Ses propos confirment la violence de cette observation constante sur l'individu et ses effets psychologiques.

porter le masque d'une altérité répugnante qu'elles ne peuvent qu'accepter : « [...] she wants to be what they say she is; a witch. What left is there for her to be? » remarque ainsi Jeanette Winterson dans *The Daylight Gate* (214).

« Guilty, Guilty, Guilty », à qui s'adresse le titre de Diamanda Galás ? Quel contexte de formulation peut-on imaginer pour cette affirmation ? Cette répétition manifeste-t-elle les coups de marteau du juge ? les cris de la foule prête au lynchage ? accompagne-t-elle l'autoflagellation du coupable (ou qui se considère comme tel) ? ou la voix courageuse qui n'hésite pas à dénoncer l'injustice ?

Galás et Acker : Objectent et *aKusent*

*What profit is there in my blood and
whom shall I be afraid of?
Diamanda Galás*

*Bribery and intimidation -
but all legal because the Law is doing it .
Jeanette Winterson*

Cette section porte dans son titre un terme qui exige que nous nous y arrêtions puisqu'il nous permet non seulement d'esquisser les fondements des différentes occurrences de la peur et de la terreur chez Diamanda Galás et Kathy Acker mais qu'il permet d'exposer les intérêts idéologiques compris dans le concept. En effet si Crass, le groupe à l'origine du terme, présente « Cuntfear » dans leur morceau comme la peur manifeste et misogyne des femmes, nous ne pouvons ignorer une autre dimension du terme, immédiatement liée à la première : la peur que ressentent les femmes. Ce double aspect du terme va nous permettre d'explorer diverses dynamiques à l'œuvre dans le thème abordé ici. Si nous considérons tout d'abord le sens original, c'est-à-dire celui proposé par Crass (et largement usité comme légitimation de la surveillance et punition dans le point précédent) de la peur des femmes, nous pouvons le rapprocher de la citation de Sylvia Plath mise en exergue « O my enemy, Do I terrify ? ». Bien que la stratégie de la poétesse soit différente de celle du groupe, nous pouvons noter une similarité dans l'aspect direct de leur critique. Le vers de Sylvia Plath est extrait du poème « Lady Lazarus » dans lequel elle identifie clairement par son genre, son origine, sa profession (« So, so, Herr Doktor,/ So Herr Enemy ») celui qui s'apprête à lui faire subir une destruction totale (« I am your opus,/ I am your valuable,/ The pure gold baby/ That melts to a

shriek./ I turn and burn »). La question lancée par la narratrice à cet « ennemi », dénonce plus qu'elle interroge : effrayé par l'altérité de la narratrice, il organise son anéantissement. Sylvia Plath identifie ainsi l'utilisation de la peur comme moyen de légitimation d'une violence contre les femmes. Pourtant, elle insiste d'autre part tout au long du poème sur l'aspect inoffensif de la victime qui fait apparaître le principe destructeur mis en œuvre d'autant plus infondé, la peur irrationnelle. À travers l'imagerie nazie, Sylvia Plath dévoile et condamne la misogynie agressive de la société patriarcale qu'elle qualifie ainsi de fasciste. Si ses propos ne passent pas par l'insulte comme dans le cas de Crass, la violence de l'oppression est, elle, aussi claire dans les deux occurrences.

La peur comme expérience des femmes dans une société patriarcale s'impose donc comme seconde lecture de ce « cuntfear ». Ainsi, le titre de l'ouvrage autobiographique de Sue William Silverman lie la peur à la figure du père violeur. « Terror » et « father » s'imposent comme équivalents puisqu'ils sont représentés en caractères surdimensionnés par rapport aux autres mots du titre sur la première de couverture du livre, confirmant cette équivalence pour l'auteure. Le souvenir du traumatisme encadre l'association de ces deux mots par la répétition de « remember », tel un symptôme post-traumatique de reviviscence. Si le traumatisme engendré par l'extrême violence sexuelle que subit Janey dans *Blood and Guts* semble avoir un effet d'annulation de tout sentiment de peur, Don Quixote avoue quant à elle le sien devant les hommes en général : « In the city, in order to stay alive, I sucked cocks while their owners held guns to my head. At the same time, I was scared. All the time I was so frightened of men » (115). « I am afraid of Men » déclare Kathy Acker dans *The Childlike Life of the Black Tarantula* décrivant la constante menace d'une violence imminente qui impose un état de terreur persistant. Les menaces de mort reçues par Kathy Acker ainsi que la virulence des attaques de son travail à travers les accusations de plagiat s'avèrent des preuves évidentes de tentatives d'intimidation : « As she told Larry McCaffery, “[I]t was a horrendous experience that completely disrupted my life. I couldn't even answer my phone for three weeks... I just had to get out of the country... I was also feeling very threatened as a writer” » (citée par Chris Kraus, 2014). Diamanda Galás montre la constante menace, directement liée au genre, qui impose aux femmes silence et effacement tout en appelant à l'auto-défense. (« I carry a gun », interview de 1992 durant l'émission télévisée canadienne *The New Music*). Cette double signification possible du terme « cuntfear » souligne un effet de contamination de la peur.

Elle agit autant sur le physique que sur le psychologique : elle a un effet sur le langage qu'elle bloque ou manipule, elle affecte la réflexion, paralyse, provoque la fuite —irraisonnée. Elle confond enfin hystérie collective et méfiance légitime. Devant la virulence de l'agression qu'elle initie, toute réaction d'opposition semble relever de la légitime défense.

Comme nous avons déjà eu l'occasion de le voir dans notre analyse des mythes, ainsi que dans les premières pages de ce point, les armes de choix de Galás et de Acker sont avant tout les masques. Leur stratégie d'offensive consiste ici à assumer des identités considérées comme effroyables ou répugnantes, à en revêtir le masque, « le faux visage qui fait peur » : Diamanda Galás devient la sorcière nue sur la croix devant le bûcher (voir la photo par Annie Leibovitz, Tome 2, 2.3), Acker transformée en Black Tarantula devient diverses tueuses en série. Nous proposons ainsi de rapprocher leurs pratiques d'un geste de détournement du droit romain. Suivant la « Loi des XII tables⁵³³ », la peine du Talion était prononcée contre tout calomniateur⁵³⁴. Par la suite, la loi « Remmia » remplaça la peine capitale par l'impression au fer chaud la lettre « K » (marque du « kalomniator ») sur le front des calomniateurs. Nous lirons ainsi les masques de Galás et de Acker comme une anticipation de l'insulte, de la calomnie stigmatisante. Leur tactique n'a non plus pour seul but de dévoiler la vulnérabilité de ces identités, mais avant tout de démasquer les forces répressives qui les enferment dans une horreur réductrice : les artistes s'auto-calomnient pour révéler la calomnie initiale, c'est-à-dire les mensonges ou imputations fausses et imaginées des représentations. Elles font ainsi, en « [inventant] un procès calomnieux contre [elles]-même[s] » (Kafka, 1925, 41) et à la manière de K, le procès de l'absurdité d'une justice arbitraire, formaliste et autoritaire. Elles acceptent la stigmatisation pour montrer la terreur de la répression. Ainsi, étiquetées de terroristes, elles révèlent en fait le terrorisme de l'origine, celui qui use de la calomnie pour justifier génocide et gynocide.

Galás et Acker refusent de se voir paralysées, de se laisser pétrifier ou réduire au silence par la peur : « I Shall Not Fear » fait déclarer Diamanda Galás au supplicié (*The Shit of God*, 117). Les

⁵³³ Premier texte de loi écrite du droit romain, rédigé entre 451 et 450 avant J.-C.. Il contient diverses règles de droit privé, criminel et religieux définissant la constitution de la république romaine.

⁵³⁴ La Table VIII décrivant les délits civils indique en premier point : (« QUI MALUM CARMEN INCANTASSIT [...] RES CAPITE [...] SI QUIS OCCENTAVISSET SIVE CARMEN CONDIDISSET, QUOD INFORMIAM FACERET FLAGITIVUMVE ALTERI ») « celui qui enchante en chantant une incantation maléfique [...] peine capitale [...] pour celui qui a soit récité publiquement, soit composé des vers, qui attireraient sur autrui le déshonneur ou l'infamie ».

masques ne dissimulent plus mais révèlent, expriment. Elles s'en servent à la fois comme moyen de résistance aux représentations et comme « *parrêsia*⁵³⁵ » : en effet, à travers eux, elles articulent l'expression « [...] audacieuse et publique d'une vérité qu'une majorité peureuse ne veut pas entendre » (*Le Petit Robert*). Michel Foucault revenait dans ses cours de 1982-1983 et de 1983-1984 (parus sous le titre *Le Gouvernement de soi et des autres*) sur ce « courage de la vérité » (expression qui deviendra le titre du tome 2 de ses cours au collège de France -1983-1984) qu'est la *parrêsia* et il insistait sur les implications politiques ainsi que sur la dimension proprement éthique de cette dernière. Ce « dire vrai » entraîne assurément une prise de risque, une expérimentation audacieuse qui « est un assaut à la limite » (Agamben, *Nudités*, 62).

Cette expression malgré la peur assure non seulement des moyens de résistance mais également la résurgence d'un pouvoir qui semble capable de résister à l'oppression, de rejaillir de la destruction. En effet, Avital Ronell qualifie, dans une interview avec Alexander Laurence, le travail de Kathy Acker de prométhéen : « Acker's work can be considered Promethean, in the sense that it continually rises from the ashes of modernism ». Alors que Sylvia Plath, dans la dernière strophe de « Lady Lazarus » annonce, elle aussi, son retour. Elle apparaît ainsi, menaçante, renaître de ses cendres :

Herr God, Herr Lucifer

Beware

Beware.

Out of the ash

I rise with my red hair

And I eat men like air.

Cette prise de pouvoir assurée et téméraire prend volontiers des accents intimidants d'un terrorisme revendiqué. Revenant à la définition initiale du terme rappelée par Noam Chomsky dans *Pirates and Emperors, Old and New*, il s'agit avant tout de répondre à la terreur, « [...] violent acts of governments designed to ensure popular submission » (1). Karen Finley s'empare ainsi de masques de féminité pour retourner les armes de la domination masculine contre elle-même :

⁵³⁵ La *parrêsia* (παρρησία) est un terme grec formé par le pronom *pan* (tout) et le verbe *rein* (dire) et peut donc se traduire par « vrai-dire » ou « franc-parler ». Dans la Grèce antique, le terme désignait la possibilité de tout dire. Il s'agit d'une parole droite et directe, une certaine parole de vérité, un dire-vrai qui ne relève ni d'une stratégie de démonstration, ni d'un art de la persuasion, ni d'une pédagogie.

Whether these male control freaks like it or not, we're going to feminize this planet. Baby, we're going to show them HYSTERIA, we're going to show them OUT OF CONTROL, CRAZY, HELL-BENT, OVER-EMOTIONAL, PMSed, IRRATIONAL WOMEN united in rage to overturn this male control of our lives. [les majuscules sont de l'auteure] (« It's My Body », in Teresea Brayshaw et Noel Witts, *The Twentieth Century Performance Reader*, 192).

En s'appropriant ces clichés de féminité, ainsi que le mythe de la menace débordante du sexe féminin, Karen Finley les transforme en une énergie rageuse⁵³⁶, une source d'*empowerment*. Pourtant, pour Kathy Acker, l'émancipation ne peut se réaliser uniquement par l'opposition au système dominant. La clandestinité est alors nécessaire non seulement pour parvenir à sortir des représentations normatives mais également pour assurer une totale liberté à l'imagination : « Women need to become literary "criminals", break the literary laws and reinvent their own, because the established laws prevent women from presenting the reality of their lives » (*Bodies of Work*, 197). Cette nécessité de braver les interdits et de penser l'impensable, dans l'érosion des limites, la contamination du sens qu'elles impliquent nous ramène une fois encore à l'abject. Nous proposons de considérer l'abject non seulement comme un précieux outil de transgression mais également comme un moyen d'exploration artistique libérateur. Jeanette Winterson décrit en effet l'utilisation qu'en fait l'écrivaine dans son introduction à *Essential Acker* : « Acker took the garbage, the waste, the revolt, the sickness and made it into a knightly tool - that is, something shining and bright, piercing and free, to cut loose from its manacles » (x). La monstrueuse Méduse devient ainsi une figure de transgression et un masque de résistance, à la fois une contre-représentation, un contre-discours, un contre-pouvoir et un pouvoir Autre.

Les chimères des représentations perdent alors leurs aspects effrayants pour laisser la place à de nouveaux espaces de possibilités. « Mais le monde des démons est absent » indique en effet Antonin Artaud dans *Le Théâtre de la cruauté* (1957), avant de proposer un remède à leur poison : « Le meilleur moyen de s'en guérir et de le détruire est d'achever de construire la réalité » (1957). Cette résistance offerte aux représentations monolithiques par les jeux expérimentaux de Galás et de Acker nous a permis d'en éroder les pouvoirs, d'en traverser les limites et les normes pour enfin y

⁵³⁶ Sa performance de la rage, manifestée dans le texte par le débordement des lettres majuscules, prend dans le *spoken word* les accents rebelles de gospel. Autant par le contenu que sa diction du texte, nous suggérons qu'elle met en scène la démesure dont les femmes sont accusées, mais c'est bien l'hybris patriarcale qu'elle parodie alors.

échapper en construisant d'autres *re-présentations* et d'inventer des *re-mythologies* dans une dynamique interactive organique. Les personnages ne sont alors plus saisis dans les images finies, fixes et réductrices des clichés : « There's no witches, or eternal mother, this is who I am » déclare Kathy Acker (*My Mother*, 265) se libérant ainsi des carcans de deux stéréotypes majeurs de féminité. Ils sont au contraire caractérisés par un état de constante métamorphose, par une identité performative instable, fluide et protéiforme. Représentation et identité s'inscrivent par conséquent dans le mouvement d'un échange permanent, d'une quête perpétuelle : à l'image des œuvres, elles ne cessent de se *re-définir* par les expérimentations constantes de possibilités.

Les diverses réflexions sur la représentation dans les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker dont ce chapitre faisait l'objet nous ont conduits à considérer les notions de pouvoir et de contre-pouvoir. Nous proposons dans l'ultime chapitre de ce travail de poursuivre nos observations des stratégies mises en place par les artistes pour non seulement remettre en question mais également échapper à l'autorité du pouvoir dominant en nous concentrant cette fois-ci sur des dynamiques spatiales.

Chapitre 2 : L'Autre et l'Entre comme résistance à l'aliénation

2.1 l'« Entre » Autre

C'est à travers les mots, entre les mots, qu'on voit, qu'on entend.

Gilles Deleuze

Nous allons nous pencher dans la première partie de ce second chapitre sur une exploration de « l'Entre ». Caractéristique essentielle, au même titre que « l'Autre », de l'abject, nous proposons d'observer tout d'abord comment cet Entre⁵³⁷ se matérialise dans les œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker pour ensuite analyser la portée artistique et politique d'une telle stratégie.

Nous débiterons par une métaphore qui nous est familière puisque nous l'avons évoquée à plusieurs reprises (notamment dans le point « Apprendre à (dé-)faire » du point 2.4) : celle du labyrinthe. L'Entre est alors envisagé comme un espace physique et symbolique d'un labyrinthe qui ne se limite plus à la définition d'un territoire fermé et fragmenté par le quadrillage mais qui, associé au corps et au langage, est devenu organique et poreux. Les parois perdent leur caractère rigide et infranchissable. Non plus seulement érigés dans le but d'enfermer et de perdre, murs et limites sont mouvants, pénétrables, changeants avec les textes, comme avec les expériences des lecteurs (ou d'écrivains), assurant une perpétuelle multiplication des possibilités d'exploration. Ni la lecture ni l'écriture ne sauraient être enfermées dans la narration seule. Elles se réalisent au contraire dans une dynamique de stimulation des sens, de souvenirs, de rêves et d'imagination. Kathy Acker partage ainsi une exploration labyrinthique aussi hallucinée qu'émerveillée dans *My Mother* : « In my dreams, the rooms that lined labyrinths held magic, secrets always differing from one another » (188). Elle met l'accent sur une interaction de sens qui n'est pas sans rappeler les correspondances baudelairiennes au sein même de ce labyrinthe : « [...] all the light came from their [electric light bulbs'] coloration, which smelled of menstrual blood » (*My Mother*, 188). Vue et odorat sont non seulement stimulés de façon simultanée mais les deux sens matérialisent un espace

⁵³⁷ Nous souhaitons, dans cette introduction au moins, conserver ce concept d'« Entre ». Notre décision est non seulement motivée par le fait que le terme forme avec « Autre » une paire phonétiquement et sémantiquement féconde, mais également par le fait qu'il conserve une certaine autonomie qu'il perdrait s'il était réduit au préfixe « inter- ». Nous proposerons dans le point suivant des occurrences plus particulières de l'« Entre » à travers l'intertextualité ou l'intermédialité notamment. « Entre » permet ici d'envisager autant une dynamique interactive qu'une idée de seuil, de liminalité.

de synesthésie, un « entre-sens⁵³⁸ » (compris à la fois comme sensoriel et comme signifiant) nouveau.

Le concept de seuil est lui aussi largement exploité à la fois par Diamanda Galás et par Kathy Acker. Lieu de l'Entre absolu, il est le *no man's land* des catégories : point de liminalité entre le familier et l'étranger lié à l'abject, position entre la mort et la vie que nous avons décrite dans les malédictions de *Defixiones* ou les pouvoirs de la sorcière, entre un passé et un présent confondus par les symptômes post-traumatiques. Kathy Acker expose les possibilités de profondeur de ce seuil à travers notamment le miroir et les jeux de reflets, d'inversion et d'illusion qu'il permet. Dans *My Mother* l'écrivaine décrit ainsi comment le miroir ouvre un espace dans lequel la narratrice peut se réfugier. Les abus passés ou présents sont ainsi projetés dans un reflet et tenus à distance : elle n'est plus victime de violences réelles mais témoin d'actes illusoires. Elle est en mesure de s'effacer de l'équation de terreur incestueuse : « While father was raping me, I learned that I had to do away with my self » (*My Mother*, 168). La narratrice se situe ainsi entre présence et distance, passé et présent, dans un espace qui n'est ni réalité ni mensonge mais dans lequel elle peut trouver une sorte de répit dans l'horreur. Dans le théâtre expressionniste allemand, les transitions abruptes, les jeux de lumières violents et extrêmement contrastés concourent à un éclatement de la réalité qui pourrait s'apparenter aux reflets disséminés d'un miroir brisé. Pourtant cet état fragmentaire met également en avant un espace Entre, comme le montre David Kuhns « [the violence in these changes] conveys an absence of stable identity, a liminal sense of existence located in between social roles which perfectly captured the anomy of characters [...] and audience [...] and life » (52).

Pour revenir plus directement au cœur de notre problématique, nous proposons de nous tourner à présent sur le corps et la voix. Tous deux ouvrent des champs complexes et féconds d'explorations de l'Entre comme en témoignent les travaux de Kathy Acker et de Diamanda Galás. Nous en avons ainsi relevé plusieurs occurrences notamment dans les jeux sur l'hybridité. Rappelons tout d'abord l'hybridité des corps de l'Entre à travers les créatures que sont les Gorgones, le Sphinx, les Sirènes

⁵³⁸ Nous compléterons le tableau de cette expérience sensorielle de l'« Entre » en pénétrant l'enveloppe corporelle à la suite de Julie Meier. Dans son article « The Space in Between », l'auteure fait en effet référence aux travaux de Galás pour exposer l'impact de cette énergie générée par l'Entre et aborder une sensibilité viscérale : « The tension or friction that has been generated within the spaces in-between becomes so condensed that it can only be sensed viscerally » (6).

ou autres créatures monstrueuses⁵³⁹ que sont les *banshees*, harpies, loups-garous et vampires auxquelles Acker et Galás sont, nous l'avons vu, associées, mais également hybridité des personnages (Abhor est une cyborg) et des artistes (The Black Tarantula, *Insekta*). Sont ainsi représentées des formes d'hybridité extrêmes qui mettent à mal jusqu'à la notion d'espèce. L'aspect « Entre » du corps se manifeste également sous la forme du genre : celui fluctuant et instable des personnages ou le jeu de Kathy Acker sur l'androgynie. Enfin les masques mettent en scène identités et représentations dans une dynamique infinie de possibilités et d'exploration des « Entre-corps » qui dérangent volontiers les définitions et catégories.

En ce qui concerne « l'Entre-voix⁵⁴⁰ », une hybridité comparable peut être relevée. La voix de Galás peut ainsi apparaître comme monstrueuse aux oreilles de l'auditeur, tant sa voix peut sembler animale et tant il est difficile de distinguer l'humain des modifications artificielles. Ainsi, Freya Jarman-Ivens parle par conséquent de « nonhuman voice » (137) qui s'avère déstabilisante. Elle s'appuie notamment sur l'exemple de « Wild Women » et indique que « Galás's uses of external technology create a radically disrupted and disrupting space » (136). Freya Jarman-Ivens souligne ainsi l'effet troublant de cette voix de l'Entre humain-animal-machine. Elle poursuit son analyse de cette voix sur « Wild Women » et met en évidence un autre phénomène d'érosion vocal des catégories. Il s'agit cette fois-ci d'une voix « Entre-genres » : « The realization is that the "maleness" of the voice is created externally, an effect added to a female voice such that the gender of the voice becomes entirely unclear, and consequently the very idea of "maleness" or "femaleness" in the voice is upset » (137). À la lecture de ces remarques, nous ajouterons que la voix atteste non seulement de sa propre flexibilité mais également de celle du corps et du langage, dramatisant ainsi son statut même d'Entre corps et langage.

⁵³⁹ Nous noterons que le monstre ne peut être enfermé dans l'altérité seule. En effet, nous insistons que, dans la mesure où il a toujours quelque chose d'étrangement, de fondamentalement familier, il ne peut être rangé simplement sous la catégorie « Autre » : familier devenu étrange, il est, en quelque sorte toujours « Entre ».

⁵⁴⁰ Freya Jarman-Ivens préfère elle parler de « queer voice », mais la définition qu'elle donne du terme correspond parfaitement à « l'Entre-voix » et nous permet donc de mieux cerner le concept. La lecture de la voix comme un phénomène *queer* lui a permis de noter que la voix « functions in a "third space" in between the voicer and the listener; and that it operates as a mediator between body and language, which are gendered spaces » (13). La voix s'inscrit ainsi dans un espace de partage et d'interrelations humaines, c'est-à-dire physique, sensorielle et linguistique.

Kathy Acker et Diamanda Galás se retrouvent de plus dans un espace « Entre-langues⁵⁴¹ » repérable soit dans l'emploi de diverses langues étrangères au sein même des œuvres, soit dans l'emploi de la traduction de textes littéraires. Ces transpositions langagières et textes polyglottes partent à l'assaut des paradigmes du monolinguisme qui a tendance à attribuer à une nation une langue et une littérature⁵⁴². Acker montre une conscience extrême de la création d'un aspect transnational et translinguistique dans la traduction même et mêle volontiers des passages en langue originale et en langue cible. Elle trouble ainsi familier et étranger dans une hybridité linguistique. En ce qui concerne Diamanda Galás, la performance des textes se fait le plus souvent dans leur langue originale, comme sur « Cri d'Aveugle » de Tristan Corbière ou « Je rame » de Henri Michaux, les textes en grec ou en turc de *Defixiones*, ou encore « la Lupe », pour ne citer que quelques exemples. Le sens du son prenant le dessus sur celui des termes, ce n'est pas la perfection phonologique qui est recherchée mais la précision sonique, elle aussi expressive. Plusieurs langues peuvent ainsi cohabiter à l'intérieur du même texte, elles peuvent se répondre, créatrices d'un espace polyphonique et plurilingue (phénomène dramatisé dans « Sono L'antichristo »).

Nous insisterons enfin sur la dimension d'une dynamique spatiale de l'Entre dans les œuvres de Galás et de Acker, qu'elle porte sur des aspects physiques ou symboliques de cet espace. Nous

⁵⁴¹ Un concept exploré par Christine Brooke-Rose dans son roman expérimental *Between*. L'écrivaine y évoque une interprète qui se trouve prise dans un mouvement constant entre les langues, les espaces et les identités. Le roman aborde ainsi la question du caractère transnational des expressions culturelles dans une réalité post-coloniale.

⁵⁴² Par sa position au cœur de l'entre-langues et de l'entre-cultures, la traduction offre, dans un contexte intertextuel, une mise en abyme de l'espace « Entre ». La traductrice du *Don Quixote* de Kathy Acker, paru en français aux Éditions Laurence Viallet, revient dans un article explicatif de sa méthode sur ce qu'elle qualifie de « traduction donquichottesque ». Ses remarques permettent non seulement d'aborder la complexité de la traduction, mais également celle de la richesse intertextuelle que cet exercice met en œuvre. La traductrice s'est donc elle-même livrée à ce qu'elle qualifie de « travail de sourcier, d'enquête » afin de parvenir à repérer les textes que Acker avait incorporés au sien et dans quelle mesure ces incorporations étaient déjà de l'inter-texte (par l'utilisation de la paraphrase, la simple évocation référentielle ou encore la réécriture). Après cette recherche de présences évidentes ou fantomatiques, elle a dû « aller aux sources des emprunts de la littérature traduite pour ensuite les adapter aux traductions françaises des mêmes textes ». La traductrice indique finalement comment elle a été ainsi entraînée par sa traduction dans un exercice intertextuel qui non seulement met en lumière les pouvoirs de la traduction, mais qui également rend visible son caractère pluriel d'« Entre-textes ». En effet, les mises en abyme multiples des textes et de leurs traductions, des canons culturels et transculturels, ainsi que leur appropriation entraînent texte, auteur, traducteur et lecteur dans une sorte de cannibalisme langagier pantagruélique. Lecture comme écriture prennent la forme de poupées russes s'entredévorant qui, dans leur festin d'intertextualité, font apparaître un nouveau langage polyphonique. Notons de plus que l'image de ce banquet quasi-orgiaque au sein des textes s'avère également féconde pour traiter de la libération de l'artiste comme du lecteur de toute fixité autoritaire des définitions. Dans son interview avec Shane Lange, Diamanda Galás emploie ainsi la métaphore de l'artiste-vampire empruntée à Charles Baudelaire (voir le poème « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal* (115) dans lequel on peut lire « Je suis de mon cœur le vampire », généralement traduit en anglais par « A Vampire, my own blood I quaff », « I'm the vampire of my own heart » ou encore « A vampire at my own veins », version privilégiée par Galás) pour décrire une nécessaire transformation, une obligation de nouveauté perpétuelle par : « [...] being a vampire at your own veins. My blood must be fresh It must be changed all the time ». Acker appelle quant à elle à l'auto-cannibalisme : « Get rid of meaning, your mind is a nightmare that has been eating you: now you must eat your mind » (*Empire*). Cette invitation, attaque jusqu'aux limites du corps, engage une remise en question radicale de toute forme d'autorité.

soulignons que si les textes entretiennent une forte relation à l'espace, ils semblent n'appartenir à aucun en particulier puisqu'ils décrivent tous le mouvement. Ils racontent en effet les voyages de Janey (du Mexique aux USA, puis au Maroc) qui la mèneront enfin dans le désert, les errances de Don Quixote, les expéditions de Pussy ou les marches forcées de la Grande Catastrophe : ils disent soit la quête, soit la fuite, soit le vagabondage. La narration est ainsi marquée par l'itinérance. En effet, plus qu'une simple dramatisation de l'interculturel ou de l'interlinguistique, le sens semble être, avec les personnages, pris dans un espace essentiellement Entre, faisant écho aux récits d'exil des réfugiés, des diasporas ou encore des séropositifs⁵⁴³ qui portent le trauma de la fuite, le stigma du rejet. L'expérience tragique de la frontière devient l'expérimentation des frontières : le récit se revendique nomade, embarque avec les pirates et part à l'assaut de l'autorité territoriale. Ce texte atteste ainsi de la mobilité des frontières de l'identité culturelle. S'engage ainsi chez Acker, mais également chez Galás, une remise en question du sens unique, de l'ordre, des lignes et limites présentées comme infranchissables, définitives. Marqué par l'interaction, la porosité, il s'agit d'un espace qui n'exclut pas, qui ne donne pas la priorité à un territoire sur les autres, son existence dépendant de cette interactivité même.

Nous voyons ainsi plus clairement se profiler les concepts et questions majeurs de ce dernier chapitre : espaces hybrides, décentrés, sujets de l'intersection en interférence ou inter-connection permettent d'interroger les limites des catégories, les frontières des territoires et l'autorité de la ligne en général. En d'autres termes, nous allons voir comment Acker et Galás abordent d'une part la question de la relation entre espace et pouvoir et d'autre part comment elles proposent de considérer le concept de l'« Entre » comme un moyen de résister à la limite et de remettre en question le phénomène d'aliénation.

Diamanda Galás et Kathy Acker : Artistes périphériques de l'Entre

Contrairement à ce que pourraient suggérer nos propos sur l'usage de l'Entre dans leurs travaux, nous tenons à rappeler que Diamanda Galás et Kathy Acker s'imposent avant tout comme des artistes isolées. En effet, marginalisées ou cantonnées à des groupes eux-mêmes à part (appartenance qu'elles remettent généralement en question) ou même rejetées, Acker et Galás sont

⁵⁴³ Dans son interview avec Petra Davis, Diamanda Galás insiste sur le fait que les séropositifs sont eux aussi forcés à l'exil : « [...] there's no-one who lives more as an exile than someone with AIDS in any country he or she lives in ».

essentiellement des artistes de la périphérie. Nous pourrions aller jusqu'à suggérer que leur position se rapproche de celle de l'exil. Catherine Mavrikakis emploie effectivement ce terme d'exil au sujet de Galás mais elle ajoute que cet exil est non seulement assumé, mais souhaité par l'artiste « [...] elle [Galás] s'est fait un devoir de s'exiler soit physiquement, soit spirituellement, des États-Unis par ses critiques acerbes, sans pourtant vouloir faire partie tout à fait de la contre-culture qui peut s'exprimer dans la cité new-yorkaise » (2014, 56-57). L'isolement est ainsi total, comprenant à la fois la société *mainstream* et les groupes contestataires de cette même société. Nous l'avons vu, Kathy Acker montre une réticence radicale à toute affiliation à quelque groupe que ce soit comparable à celle de Diamanda Galás. Elle témoigne de plus de nombreuses situations et expériences de rejet ou d'exclusion. Pourtant, c'est justement dans cette marginalité, délimitée comme étant essentiellement au-delà de limite territoriale et donc régulée par aucune autorité, que les deux artistes trouvent la liberté d'un espace créatif. L'espace dans lequel elles évoluent s'avère en effet poreux et perméable, propice à l'interactivité de l'emprunt et de l'appropriation, caractéristiques des pratiques artistiques de l'Entre dont Acker et Galás font un usage intense : intertextualité et intermédialité⁵⁴⁴.

Si Acker et Galás sont généralement définies l'une comme écrivaine, l'autre comme musicienne et chanteuse, nous avons pu observer, notamment à travers leur traitement de la voix et du corps, à quel point leurs travaux débordaient de ces limites de discipline, en explosaient les définitions strictes de catégories. Cinéma, peinture, théâtre, opéra, littérature participent à inscrire immédiatement leur art dans une dimension Entre d'intermédialité. Glenn Harper trouvait la preuve de cet aspect intermédial des travaux de Kathy Acker dans leur impact sur des formes artistiques autres que littéraires : « Acker's work originated in the context of neoexpressionist, feminist and graffiti art in New York's East Village, and she is still best known and most widely published in the visual art » (44). Cette intermédialité est une constante des travaux de Acker dans sa subversion de

⁵⁴⁴ Nous définirons avec Julia Meier l'intermédialité comme « [...] the space in between different media » (« The Space in Between », 2). Elle précise qu'elle emprunte le terme à Dick Higgins qui l'a inventé dans les années soixante pour offrir une définition au phénomène qu'il observait sur la scène du *Happening* et de l'Art de la Performance : « [...] an uncharted land that lies between collage, music and the theater. It is not governed by rules; each work determines its own medium and form according to its needs » (50).

la norme du livre et du canon littéraire : mélange de textes, dessins⁵⁴⁵, manuscrits, mais également mélanges de genres et de langues. Acker pratique un art non compartimenté. Elle engage une réflexion volontairement débridée et adopte une approche qui est aussi littéraire que « non-littéraire ». En ce qui concerne Diamanda Galás, nous avons eu l'occasion d'apprécier à plusieurs reprises une abolition radicale des frontières entre littérature, musique et arts de la performance. Nous proposons de la citer afin de mieux apprécier l'aspect crucial que revêt pour elle aussi une approche intermédiaire : elle revenait, dans une interview avec Kimberley Bright, pour *Trebuchet Magazine*, sur la profonde similarité entre son art visuel et ses performances, relayant ainsi la forme d'expression au second plan : « The visual art I do has the same impulse and subject material. I cannot escape from the subjects I treat, so these are simply different treatments of similar subjects ». Son triptyque « We're All HIV+ / This is the Law of the Plague / Todos Somos VIH + » (voir « Œuvres plastiques : peintures et dessins », 2.2.4, Tome 2) dramatise cet aspect d'intermédialité du travail de l'artiste : emprunt au tatouage qu'elle porte sur les phalanges et référence directe à l'un de ses chants (« This is the Law of the Plague », sur *Plague Mass*, un chant d'intertextualité puisqu'il associe, rappelons-le, des textes de *l'Ancien Testament* à ceux de Galás), les tableaux mélangent de plus symboles, dessins et textes. Les trois versions, quasiment identiques, font le lien entre trois langues (grec, anglais et espagnol), reflet de l'histoire tri-linguistique de l'artiste et réaffirmant le lien entre vie et art. Nous proposons donc de considérer les œuvres de Acker et de Galás comme des textes hybrides, tels que pourrait les décrire Christine Reynier (2004, 55-6), tant leurs œuvres naissent de l'entrelacs de voix multiples, de textes de toutes origines, de tous statuts, qui empruntent à tous les arts. Nous soulignons ainsi leur inscription totale dans l'art de l'« Entre ». Pratiques intermédiaires et intertextuelles sont si constitutives de leur art que Megan Milks déclare dans son article « Janey and Genet in Tangier: Power Plagiarism in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* » : « [...] to read Acker is to read intertextuality » (92). La perspective intermédiaire permet de rester libre de toute classification et de maintenir l'expérimentation dans une dynamique « indisciplinaire » chère à Laurent Loty.

⁵⁴⁵ Les insertions graphiques dans les textes de Kathy Acker rappellent l'usage de dessins et les expérimentations esthétiques opérées sur les textes par les écrivains et poètes de la *Beat generation* : dessins calligraphiques de Brion Gysin, mandalas de Bruce Conner, expériences graphiques de Allen Ginsberg, William Burroughs, Gregory Corso et Peter Orlovsky. Ces expérimentations mêlant genres et discours placent les œuvres dans des dynamiques d'intersections qui échappent à toute domination esthétique particulière.

Pourtant, plus que de simples techniques, intermédialité et intertextualité chez Acker et Galás sont la substance de leur approche expérimentale, et sont constitutives d'espaces créatifs. Cet Entre n'est cependant pas orienté vers la reconnaissance, c'est-à-dire vers l'identification des fragments disparates, des collections d'éléments qui le constituent. En effet, Julie Meier décrit cette création de l'espace Entre dans les travaux expérimentaux de Diamanda Galás : « In Galás's performance the familiar habitat is left behind—distinct spaces of music genres and media are shattered, mixed up, and violently brought together. This clashing of distinct spaces is what opens up the spaces in-between » (« Defining the Space in Between », 3). Plutôt que par l'identification, qui inviterait l'autorité de l'origine des éléments qui seraient reconnus, cet Entre est matérialisé par l'intensité avec laquelle ces éléments sont mis en relation et dont la tension⁵⁴⁶, la vibration a un effet de « défamiliarisation » et est génératrice de nouveaux langages.

Cette démarche des artistes s'inscrit dans des mouvements artistiques avant-gardistes significatifs du modernisme tels que le dadaïsme et le surréalisme qui, notamment par le recyclage, c'est-à-dire l'utilisation de collages et de pastiches, favorisaient la contagion de méthodes. Ils expérimentaient sur la dynamique d'interaction des fragments et remettaient ainsi en question limites et autorité. Dans un contexte postmoderne, l'espace intertextuel forme une matrice organique prônant l'interactivité et le mouvement comme refus des limites et territoires. Ainsi, les travaux tels que ceux menés par exemple par le groupe Fluxus ou les travaux visionnaires de *cut-ups* de l'écrivain William Burroughs (appliqués à ses textes mais également à des réalisations visuelles, à des œuvres de techniques mixtes), permettent d'offrir une réflexion critique sur le langage, l'espace et le pouvoir. La perspective intermédiatique, par les mises en scènes et les recontextualisations qu'elle engage, défamiliarise et permet de parodier l'autorité pour confirmer l'insubordination de toutes disciplines par rapport aux autres. Ces artistes, ou mouvements artistiques de l'intermédialité, ont joué un rôle crucial dans l'aboutissement de la réflexion artistique de Acker et de Galás pour constituer, avec les notions de performance et d'expérimentation, un trait essentiel de leur approche. Artistes certes périphériques, elles ne s'inscrivent pas moins dans une dynamique d'interférences et

⁵⁴⁶ Nous souhaitons insister ici sur cette énergie créatrice de l'Entre qui marque la différence radicale entre intermédialité et une autre méthode artistique préconisant l'utilisation simultanée de nombreux médiums et disciplines artistiques : la notion d'art total du *Gesamtkunstwerk*. En effet, au lieu de procéder à une addition des disciplines pour atteindre une œuvre complète et idéale, l'intermédialité promeut la déconstruction de la notion même d'art total. Julie Meier contraste ainsi les résultats de ces deux approches, l'une se cantonnant à la représentation, l'autre ouvrant des possibilités de création : « *Gesamtkunstwerk* aims at the full representation of human experience—the “total work of art” that should express all of life's experiences but does not create a new life experience » (8).

d'interconnectivité, dans un art vivant. Leur tissage intermédial leur permet d'aboutir à la constitution d'un canevas conceptuel qui s'appuie sur un réseau tentaculaire interactif. Nous proposons, dans la section suivante, d'aborder l'Entre comme pratique artistique anti-autoritaire capitale en observant cette fois les possibilités ouvertes par l'inter-relationnel.

Itinéraire intermédial⁵⁴⁷ : Diamanda Galás, Kathy Acker et *Networkism*⁵⁴⁸

Afin d'aborder les possibilités discursives de cet Entre en réseau, nous proposons, dans cette section, d'observer des photographies de Galás et de Acker prises par deux autres artistes. Notre postulat est que cette transposition des œuvres écrites et des performances à l'image constitue en elle-même une pratique intermédiale. En effet, elle entre dans le cadre de lectures plurielles à la fois des œuvres et de leurs auteurs par d'autres artistes, mettant par conséquent en relief des phénomènes de dynamiques complexes compris dans l'Entre. Nous considérerons ainsi l'image suivant la définition que Mathilde Arrivé en offre dans son article : « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes », qui permet de confirmer d'emblée la situation de notre réflexion dans une dynamique interactive : « Il s'agit [...] d'appréhender l'image non pas comme une entité close, isolée et autarcique ou comme une chose qu'il suffirait de décrire, mais comme un champ de force, un médiateur, un embrayeur—une relation ». Afin de rendre compte de cette dynamique à l'œuvre dans l'image, nous avons choisi d'observer le portrait de Kathy Acker intitulé « TWIRL », réalisé par Del LaGrace Volcano ainsi que la photographie de Annie Leibovitz simplement titrée « Diamanda Galás » représentant Diamanda Galás sur la croix, devant un bûcher

⁵⁴⁷ Ce texte est extrait d'une communication présentée lors de la séance « Engagement littéraire, artistique et linguistique » du séminaire *Femmes et Engagement* (Université de Cergy-Pontoise - Civilisations et Identités Culturelles Comparées) qui s'est tenu le vendredi 19 avril 2013 à l'université de Cergy-Pontoise, Paris-Seine. Ce séminaire était organisé par Karine Bergès (MCF en civilisation espagnole contemporaine. Chargée de Mission Égalité Hommes/Femmes) et Alexandrine Guyard-Nedelec (MCF, civilisation britannique).

⁵⁴⁸ L'art du *Networkism* permet de rendre visibles les dynamiques de l'espace « Entre ». L'approche mise en œuvre dans les travaux des artistes du *Networkism* (tels que Sharon Mollooy, Emma McNally, Janice Caswell, Tomás Saraceno, Chiharu Shiota, Akiko Ikeuchi, Ranjani Shettar, Monika Grzymala, Doug et Mike Starn, Eve Stockton, Tim Rollins et K.O.S., Katie Lewis ou Jules de Balincourt) fait intervenir différents matériaux, disciplines et méthodes pour créer une topologie de réseaux. Nous proposons de lire ces œuvres comme des manifestations physiques des concepts constitutifs des travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Le terme a tout d'abord été utilisé et défini par Manuel Lima dans son ouvrage *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information* : « Today, more than ever, art and science are highly intertwined in a cyclical sphere of influence, and complexity science is simply a new source of inspiration. As researchers, scientists, and designers across the globe use a variety of technological tools to make sense of a wide range of complex structures, they inspire a growing number of artists infatuated with networked schema and their disclosure of hidden territories. This seductiveness is bearing fruits, with many similar art projects emerging under a new trend called networkism » (14). Caractérisé par des propriétés rhizomatiques telles que l'interconnexion, la multiplication ou encore la non-linéarité, le *Networkism* dévoile, à travers la représentation visuelle de systèmes complexes de connections dynamiques, de nouveaux espaces de possibilités de savoirs.

(les deux photographies sont reproduites dans la section 2.2.3 du tome 2). Nous justifions notre choix tout d'abord par le fait que les mises en scène présentées dans ces photographies se concentrent à la fois sur une dynamique entre corps et pouvoir et sur la relation entre identité et langage, et se situent donc au cœur de problématiques communes à celles abordées par Kathy Acker et Diamanda Galás dans leurs œuvres. Notre choix a été également motivé par le fait que les œuvres sont fortement ancrées dans une logique de défi à la limite (de la norme, du corps, du genre) par un recours à l'Entre, comme nous allons le démontrer.

Notons tout d'abord que les contextes de réalisation de ces deux œuvres transparaissent dans les lectures des photographies. Ainsi corps et corpus des artistes s'inscrivent dans l'image, initiant immédiatement une relation discursive. En effet, « Diamanda Galás » date de 1992. Il était alors aisé de comprendre la référence à sa performance de *Plague Mass* qui avait fait scandale à peine deux ans auparavant (les 12 et 13 octobre 1990 à la Cathédrale *St John The Divine*, à New York), performance durant laquelle Galás substituait l'Antéchrist au Christ sur la croix (« Sono l'Antichristo »). La photographie fait partie d'un triptyque (compte tenu du thème, nous sommes tentés d'employer le terme « retable ») publié dans le magazine *Vanity Fair*. Si Annie Leibovitz, photographe largement publiée dans la presse populaire (ses travaux apparaissent régulièrement dans les magazines *Rolling Stone*, *Vanity Fair*, ou *Vogue*), est surtout connue pour ses portraits de célébrités, cette représentation tranche avec le reste de ses travaux par sa dimension politique. Par ce travail controversé, la photographe déborde ainsi de la catégorie dans laquelle elle est généralement assignée. En ce qui concerne « TWIRL », la seconde photographie que nous proposons d'observer ici, nous noterons la similarité du cadrage puisqu'il s'agit également d'un portrait en pied. Prise à Londres en 1997 par l'artiste *queer* Del LaGrace Volcano, la photographie représente Kathy Acker torse nu, figée dans un mouvement de tournoiement. L'année précédente, Kathy Acker, atteinte d'un cancer de sein, avait subi une mastectomie radicale bilatérale qui l'avait conduite à rejeter la médecine occidentale à laquelle elle reprochait d'encourager la passivité chez les patients (voir le point 1.2 « The Gift of the Disease » dans le chapitre précédent). La nudité du torse opéré de Acker engage immédiatement un commentaire sur l'Entre (genre, maladie). Notons de plus que Del LaGrace Volcano, qui se définit en ses propres termes comme « a gender variant visual artist », est surtout connu pour ses photos *queer*. Dans ses travaux, Del LaGrace Volcano remet en question les représentations de genres (sexuels) en se situant résolument dans l'ambigu,

dans l'Entre. Ses photographies brouillent les limites entre genres en offrant des représentations d'intersexualité (Del LaGrace Volcano se qualifie de « gender terrorist » ou de « gender abolitionist » dans la présentation de son site officiel). Ni l'une ni l'autre ou les deux, soit simultanément soit alternativement, ces représentations érodent ainsi les limites de l'identité et de l'altérité.

L'analyse de ces photographies va donc aborder d'une part la capacité de l'outil pictural à rendre compte à la fois du corps et du corpus des artistes, et d'autre part le rapport que l'image entretient avec le langage (c'est-à-dire le rapport qui s'établit entre artiste, art et spectateur). Ce dernier point entre dans le cadre d'une étude de la relation image-texte menée par Liliane Louvel dans *Le Tiers Pictural : pour une Critique Intermédiale*. Elle y présente une réflexion sur un langage de l'intermédialité pour « renverser nos habitudes de penser le visuel, cette hiérarchie implicite imposée par la maîtrise et le passage obligé par le langage » (8). Elle propose d'instaurer un dialogue irénique des arts -en général- plutôt que d'une relation de rivalité et de domination. Nous indiquerons que cette approche est mise en œuvre par Acker et Galás qui ont volontiers recours au visuel et au son comme au texte, en interaction, dans leur corpus pour dévoiler, ou plus exactement démasquer, des stratégies de domination et d'autorité, ce que reprennent également les photographes. Aussi, les travaux des photographes prennent-ils autant la forme d'une expérimentation sur l'intermédialité qu'un commentaire biographique et critique des œuvres de Galás et de Acker.

Sur les photographies, les corps occupent tout l'espace. Exposés, voire exhibés, ils sont tous deux pris dans des situations familières de l'iconographie occidentale : Galás en Christ sur la croix, et Acker qui semble présenter des vêtements sur le *catwalk*, rappelle donc une photo de mode. Pourtant les mises en scène particulières de ces clichés sont immédiatement transgressées puisque les artistes s'approprient leur rhétorique et la transforment : ce n'est plus la veste que Acker fait tournoyer dans un mouvement ample, ni la façon dont le pantalon tombe sur les hanches qui sont révélées mais les cicatrices de l'intervention chirurgicale, le corps marqué, meurtri et mutilé. De la même façon, Galás, attachée à la traverse qu'elle enserme, n'offre pas ses paumes ouvertes vers le ciel, vers un divin pardon, sa tête n'est pas inclinée sur le côté ou en avant comme dans les traditionnelles représentations du Christ. Le menton haut, elle n'est pas accrochée à la croix, mais,

muscles tendus, elle s'y accroche. Les mains de Acker ont disparu sous l'étoffe, comble pour une écrivaine. Il ne reste donc plus que le reste du corps pour dire. Et effectivement, il raconte mais il interroge surtout, d'une façon assurée et volontiers provocatrice.

Les deux artistes, par leurs postures, transforment et renversent les représentations des images qu'elles s'approprient. Elles les subvertissent et, en en contestant la norme, mettent en scène l'érosion de leurs limites. Elles bouleversent la représentation traditionnelle du corps des femmes, c'est-à-dire un corps essentiellement objectivé par le regard. Au lieu d'inviter ou d'être offert, comme sur les photos publicitaires, leur regard résiste. Elles poussent plus loin le simple questionnement : elles défient, restent résolument sujets. Dans *The Gift of the Disease* de Acker, on retrouve cette même attitude de résistance à l'objectivation devant la maladie. Alors qu'elle ferme la porte de la médecine traditionnelle, elle tourne le dos à un système objectivant : « For conventional cancer treatment was reducing me, quickly, to a body that was only material, to a body without hope and so without will ». En fixant l'objectif de la sorte, dans ce mouvement qui révèle ce corps dont elle exhibe fièrement les cicatrices, elle reste sujet (elle joue souvent dans ses textes sur l'homophonie I/eye -corps-sujet Je/yeux). Ce geste d'affirmation du sujet constitue également une transgression des codes de comportement des femmes, puisque dans les religions monothéistes où la femme se doit d'être humble, réservée et silencieuse, montrer équivaut immédiatement à exhiber. Acker, dans la représentation de Del LaGrace Volcano apparaît donc comme un sujet « exhibitionniste » transgressif. Le regard de Galás dans la photographie de Annie Leibovitz joue un rôle tout aussi crucial. L'artiste, les yeux tournés vers le haut, ne demande ni pardon ni pitié, plutôt que de détourner le regard, elle regarde simplement ailleurs. Elle n'évite pas les yeux du spectateur, elle nie simplement sa présence dans un calme et une assurance qui font frémir, d'autant que sa position paraît blasphématoire, puisqu'en regardant ainsi vers la gauche, c'est de Dieu qu'elle se détourne ainsi fièrement (le Christ est censé être élevé à la droite de Dieu). Ses yeux se portent dans le plus grand calme vers la flamme la plus haute et ce n'est plus Jésus qui est sur la croix, mais l'Antéchrist qui prend ainsi le rôle du bouc émissaire⁵⁴⁹. La subversion, plus critique que blasphématoire dans le morceau de Galás, se voit ainsi traduite visuellement par ce regard de l'artiste dans la mise en scène de Annie Leibovitz.

⁵⁴⁹ Nous faisons ici référence à sa performance de « Sono l'Antichristo », morceau dans lequel, rappelons-le l'Antéchrist devient la figure christique des exclus, des malades et des souffrants qui se sont trouvés comme dépossédés de la compassion christique par les pouvoirs temporels et spirituels (voir le point 1.1 du chapitre précédent).

Le spectateur est directement impliqué dans ce regard. Qu'il le fixe chez Acker ou qu'il en soit privé dans le cas de Galás, il se trouve face à des sujets qui l'interpellent, le saisissent. Autant dans le mouvement de tournoiement de Acker que dans le corps offert sur la croix, le spectateur est renvoyé à une position de voyeur. « There are no more tickets to the funeral » chantait Galás en introduction à *Plague*, accusant la passivité muette et la soif de spectacle. Acker, elle, devance la question de genre : est-ce un homme ? une femme ? est-ce encore une femme sans ses seins ? est-ce un monstre ? Interrogations qui mènent évidemment à une finale : est-ce que les seins définiraient la femme ? Elle porte sur elle, ou plus exactement dans sa chair la violence, l'abjection de l'amputation. Dans la scène de la crucifixion, le spectateur est directement engagé : il doit assumer sa position devant l'horreur de l'acte, l'abject de la souffrance de cette torture. Chez Del LaGrace, il est aussi pénétré par le regard de Acker qui sort du cadre. Le « Eye/I » correspond alors autant au spectateur qu'à Acker puisqu'ils sont tous deux engagés dans un duel visuel, un engagement physique, qu'on pourrait dire intime, un dialogue interne sensuel (l'image « prend langue », elle est « l'œil du texte » pour citer là encore Liliane Louvel). Le spectateur est poussé à être actif par ces représentations. Il est amené à se questionner sur ses propres réactions, l'arbitraire de ses attentes quant au corps : sur le sens de sa gêne ou de son choc devant le caractère androgyne de Acker, ou devant une Galás à la fois Christ et Antéchrist féminins. Les photographies, reflet des œuvres des artistes, présentent des identités plurielles, des représentations aux limites poreuses qui se réalisent dans le double, voire le multiple. L'expérience devant les photographies ne se limite pourtant pas au seul sens de la vue. Grâce à son immédiateté, c'est-à-dire sa perception dans la simultanéité, l'image « parle⁵⁵⁰ » (nous empruntons ici le terme à Liliane Louvel qui traite de l'« image parlante »). À travers elle, les artistes s'adressent directement au spectateur : elle est criante de sens. Si Galás se tait, « Sono l'Antichristo » et la performance-rituelle de *Plague Mass* retentissent, répondent à l'image, rappelant également le son du bois qui s'enflamme et de la torture des hérétiques durant la chasse aux sorcières. Les sens raisonnent dans un entrelacs de représentations et un foisonnement de questions qui en découlent.

⁵⁵⁰ Cette notion d'« image parlante » comprend le travail de la sémiologie qui tente de déchiffrer la signification des images ainsi que la construction d'un message visuel, c'est-à-dire qui pose la question « Que dit l'image » telle que la résume Mathilde Arrivé. Mais cette image exprime au-delà du sens de sa propre représentation un réseau de sens qu'elle réinvestit et des sens qu'elle stimule chez le spectateur, directement ou indirectement.

Cette dynamique d'échos d'œuvres au sein des travaux multiplie les emprunts et références dans un espace non plus seulement d'intermédialité mais d'intericonicité que Mathilde Arrivé définit « [...] comme l'ensemble des phénomènes de circulation, de transfert et de dialogue entre les codes graphiques ». Ce concept d'intericonicité appliqué au contexte de cette étude des photos de Galás et de Acker par d'autres artistes sous l'angle de l'Entre nous paraît non seulement tout à fait pertinent, mais également révélateur. Il s'agit en effet d'« [...] analyser des zones de porosité et de friction des codes graphiques et culturels, des infiltrations mutuelles entre images, de leurs voisinages parfois erratiques, débordant largement les frontières de genres, d'écoles, de mouvements et de périodes, et même de médiums » (Mathilde Arrivé). Nous allons proposer d'identifier des phénomènes intericoniques à l'œuvre dans ces photographies d'Annie Leibovitz et de Del LaGrace Volcano afin de tenter de révéler les dynamiques présentes non seulement entre ces photographies et les œuvres de Galás et de Acker, mais également entre ces œuvres et un espace artistique et culturel plus étendu. Suivant les remarques éclairantes de Mathilde Arrivé qui notait que « [...] les phénomènes intericoniques ne constituent pas de simples échos formels, mais sont des opérations signifiantes ou les traces de transactions culturelles de fond », nous désirons faire apparaître dans ces réseaux explorés par les artistes le potentiel critique et créatif de l'Entre.

Nous pouvons proposer de voir dans cette photographie de Del LaGrace Volcano un clin d'œil à *Andy Warhol, artist, New York, August 20, 1969*, œuvre réalisée par Richard Avedon⁵⁵¹. Cette photographie a en effet pour thème central, comme dans le portrait de Acker, un torse couvert de cicatrices⁵⁵². Pourtant dans l'œuvre de Richard Avedon, Andy Warhol est privé de regard puisqu'il apparaît pour ainsi dire « décapité ». Le corps marqué est ainsi chargé d'homo-érotisme : le blouson de cuir noir ainsi que le slip légèrement retroussé suggèrent une sorte de mise en scène fétichiste de Saint Sébastien et introduit immédiatement d'autres phénomènes intericoniques. Andy Warhol,

⁵⁵¹ Richard Avedon (1923 - 2004) était photographe de mode et portraitiste américain. Parallèlement à ses photos commerciales et ses portraits de personnalités (Buster Keaton, Audrey Hepburn, Marilyn Monroe, Ezra Pound, Isak Dinesen, Dwight D. Eisenhower, Andy Warhol, the Chicago Seven, The Beatles, Whitney Houston) pour *Harper's Bazaar*, *Life*, *Vogue*, *the New Yorker* et *Look*, Richard Avedon s'est concentré, dès les années soixante, sur des thèmes plus politiques, réalisant des portraits tels que ceux d'activistes du mouvement des Droits Civiques ou des manifestants contre la guerre du Viet Nam. Dans son *Western Project* (repris en 1994 sous le titre *In the American West*), Avedon a exécuté des portraits de la classe ouvrière dans de nombreux États du Midwest.

⁵⁵² Les cicatrices sur le torse de Andy Warhol ne sont pas dues à une intervention chirurgicale mais à une agression. En juin 1968, Valérie Solanas s'était rendue à *The Factory* et avait tiré sur la star du Pop Art dans le but de l'assassiner. Elle lui reprochait d'avoir volé le manuscrit de *Up Your Ass*, la pièce qu'elle avait écrite et qu'elle lui demandait de produire.

« double-martyre⁵⁵³ », comme le démontre Véronique Béghain, victime marquée dans sa chair, devient également objet sexuel alors que Kathy Acker, le regard droit exprime une résistance à l’objectivation. Nous proposons de lire ce parallèle entre les deux photographies, entre un Warhol-corps-objet et une Acker-sujet au regard provocateur, comme une mise en relief du renversement des positions communes de femmes objectivées en art ainsi qu’une revendication d’occupation de l’espace (de territoire) aussi généralement réservée aux hommes. Cette lecture intericonique permet de plus d’envisager le potentiel de résistance et d’*empowerment* compris dans un espace qui échappe à l’autorité d’une division binaire des genres.

Finalement, ces deux œuvres, dans leurs mises en scène de Galás et Acker en personne, offrent une approche pluridimensionnelle du travail des artistes et met en relief l’engagement politique de leur art, pris au sein d’un réseau de l’Entre. Si les questions d’identités sont cruciales, elles remettent également en question la position du spectateur et soulignent son nécessaire engagement. Par ce recours à l’intericonicité et à l’intermédialité qui rendent troubles toutes frontières, divisions et limites, sur lesquelles le pouvoir dominant repose, les artistes mettent à l’épreuve la notion de territoire et une attitude générale conquérante et colonialiste. Aussi, l’utilisation de l’image, plus que de simples représentations, devient une véritable dynamique de mise en œuvre des stratégies d’appropriation et de détournement chez Acker et Galás. Ces stratégies permettent aux artistes non seulement d’éroder, voire d’abolir ces délimitations, mais engagent également à la fois une déterritorialisation et une décolonisation du langage par l’art. Il s’agit donc tout d’abord d’offrir des moyens de résistance, mais également de créer du nouveau, dans un espace non plus soumis à la verticalité comprise dans un système hiérarchique basé sur la domination, mais dans le domaine toujours mouvant des espaces interartistiques. Concluant par une image directement empruntée aux travaux de Gilles Deleuze et Félix Guattari, Liliane Louvel imagine cet espace : « entre texte, son, image qui se développerait horizontalement à la manière du rhizome » (20). L’intermédialité, comme l’intericonicité, dépasse alors la simple théorie ou même pratique artistique pour montrer les possibles portées politiques de l’art. En effet l’Entre, parce qu’il favorise à la fois la déterritorialisation et la défamiliarisation, permet ainsi de se dégager de l’autorité du langage. Les

⁵⁵³ Dans l’analyse de la photographie de Warhol par Avedon qu’offre Véronique Béghain, l’intericonicité est dramatisée dans ce qu’elle nomme « le double martyr de Warhol » au sein même des plaies de Warhol : « [...] il convient, me semble-t-il, d’articuler le legs que constitue l’iconographie attachée à Saint Sébastien à cet autre legs que constitue la “performance” de Solanas, tels qu’ils s’inscrivent conjointement dans le corps de Warhol photographié par Avedon ».

espaces qu'il ouvre permettent d'imaginer non seulement un Entre qui est Autre, mais également d'envisager un Ailleurs.

Nous proposons de présenter dans le point qui suit les diverses dynamiques spatiales mobilisées par Diamanda Galás et Kathy Acker afin de faire le point sur le potentiel subversif que chacune ouvre. En effet, le but de ce travail doctoral étant de chercher des méthodes d'*empowerment* pour se dégager de l'emprise d'une autorité dominante sans pour autant générer une nouvelle force autoritaire, une réflexion sur l'espace s'impose. Nos remarques sur l'Entre dans le point 2.1 et sur l'Autre dans l'intégralité du chapitre précédent ne sauraient occulter le fait que l'espace a en fait été central dans l'intégralité de ce travail : espace du corps, de la voix, de la page, de la scène (que nous avons identifié comme espace à la fois de performance et d'expérimentation). Les pages qui suivent constituent donc un bref récapitulatif des dynamiques à l'œuvre entre espace et pouvoir. Nous tenons cependant à avertir notre lecteur : nous avons choisi de ne pas revenir en détail, dans ces quelques pages, sur les œuvres des artistes afin d'éviter toute redondance.

2.2 L'Autre et l'Ailleurs

L'hybridité, signe des dynamiques et tensions qui entrent en jeu dans un réseau, joue un rôle primordial dans la définition de l'Entre, comme nous avons eu l'occasion de l'observer dans le point précédent. Nos retours ponctuels sur le personnage de la Méduse, en rendant compte de l'altérité hybride que son statut d'abject procure à la créature, nous ont permis d'éclairer les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker. En effet, ses représentations multiples sont autant de masques qui permettent de jouer sur la complexité et l'ambiguïté qui entouraient le personnage dans l'imaginaire et la pensée grecque antique. Ces masques dramatiques de la Méduse projettent par conséquent les représentations d'une réalité plurielle et radicalement ambiguë. Le caractère instable des définitions de la créature est accentué par les effets de reflets, entre miroir et *Gorgô*, qui dévoilent des masques en permanente mutation en même temps que leurs représentations inversées par le reflet : leurs « Envers ». Par ces stratégies, la Méduse parvient ainsi non seulement à détourner, mais également à retourner regards et représentations, intégrant ainsi d'autres masques, stratégie que Diamanda Galás et Kathy Acker ont elles-mêmes adoptée dans leurs travaux.

Ce caractère insaisissable intrinsèque à la Méduse se retrouve chez une autre figure antique dont la présence est, comme le souligne Jean-Pierre Vernant, souvent « masquée » : le dieu Dionysos. Les travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker étant ancrés dans la performance et le jeu de masques, comme nous l'avons indiqué tout au long de ce travail, le dieu du théâtre y joue par conséquent un rôle, que son entrée en scène soit annoncée ou non. Jean-Pierre Vernant revient de plus, dans sa description de la figure divine de son article « Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide », sur la place et le statut du dieu qui débordent de la pièce d'Euripide et constituent des pistes pertinentes d'exploration de l'approche adoptée par nos artistes. En effet, comme l'indique Jean-Pierre Vernant, le dieu grec occupe une position liminale dans laquelle il mêle les opposés dans un désordre jubilatoire : « Dieu de l'épiphanie, Dionysos se révèle en se cachant : présent en absent, proche et lointain, brouillant toutes les frontières, mêlant l'illusoire et le réel [...]. Il incarne au sein même de la culture la figure de l'Autre » (31). Dionysos, dieu du théâtre, de la folie et de l'exubérance débordante, met en scène simultanément l'Éros et le Thanatos, par des points mouvants de friction et dans un foisonnement d'opposés. Il apparaît ainsi d'emblée comme figure de l'ambivalence et de l'ambiguïté. Pour Marie-Catherine Huet-Brichard, Dionysos est ainsi avant tout :

[...] un dieu insaisissable ; il se manifeste au cours de sa propre histoire et dans l'histoire de notre culture comme doux et violent, généreux et vindicatif, sociable et ombrageux. La contradiction est, paradoxalement, ce qui définit sa singularité : un et multiple, présent et absent, brouillant les repères et les catégories. Avec lui, être et paraître, apparence et réalité se confondent ou s'inversent. (8)

Dionysos, par ses mises en scène multiples et exubérantes, défie les limites de la norme et de l'ordre. Il dédouble, retourne et substitue. Dieu du désordre, Dionysos brouille et sème le trouble. Galás puise ainsi une force archaïque contestataire radicale dans cette figure du débordement, comme ne manque pas de l'indiquer Catherine Mavrikakis : « Chez Galás , le féminin s'affirme dans une connaissance intime de la douleur, de la colère ou de l'émotion. Il ne saurait y avoir de féminisme ou même plus largement d'humanisme ou d'humanité sans hystérie, sans ce féminin de la démesure, dionysiaque, si proche des bacchantes » (*Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*, 22). Cette déclaration situe la prise de pouvoir dans un geste de renversement radical.

Renversement de l'ordre : l'Autre monde (de l'Envers)

Cet esprit, cette vitalité dionysiaque caractéristique autant de la tragédie grecque que des bacchantes, dans son assaut à la règle de l'ordre dominant, trouve son écho dans le renversement de l'ordre préconisé par le carnaval. Par le déguisement, le masque, il s'agit alors de prendre des formes autres, ou plus exactement les formes de l'Autre dans « [...] un élan licencieux de défoulement général, un allègre vautrement dans une atemporalité égalitaire et libertaire » (Labry, 295). Cette inversion des rôles met en scène non seulement un renversement des usages et de l'ordre mais également un refus catégorique de la fixité comme de l'autorité, ainsi que le note Mikhaïl Bakhtine dans son analyse du carnaval à travers l'œuvre de Rabelais : « À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (18). Nous souhaitons proposer ici un rapprochement entre les performances de l'abject de Galás et Acker qui, en s'appropriant les rôles de l'Autre et de l'Entre ne constituent plus simplement une opposition au pouvoir dominant, mais contribuent également à le renverser en effectuant des jeux d'inversion, en matérialisant un autre monde dans une performance carnavalesque. Nous noterons cependant que dans le cas de Galás et de Acker, cette performance n'est plus provisoire mais continue. Nous insistons donc sur cette continuité car, bien que nous retrouvions chez Acker et Galás la dérision et la parodie du pouvoir dominant caractéristiques des célébrations carnavalesques, leurs travaux ne se limitent pas à un effet simplement cathartique. Au contraire, le rire chez Acker et Galás est persistant et il n'est plus seulement exutoire, comme c'est le cas pour le carnaval, mais fondamentalement contestataire.

Si les fêtes païennes sont un théâtre de renversement collectif et public, les artistes s'intéressent également aux jeux de pouvoir dans des sphères plus intimes. En effet, les mises en scène de renversement et d'inversion de pouvoir se poursuivent chez les artistes et se traduisent, notamment dans l'œuvre de Kathy Acker, à travers une exploration du désir et du plaisir offerte par les relations sado-masochistes. En effet, l'écrivaine exposait la remise en cause du pouvoir par le désir, ainsi que les jeux mis en œuvre pour continuer de prétendre à ce pouvoir, dans un passage de *Pussy Fever* : « Lesson #2: Since a human who sexually desires another human automatically loses power over the desired one, the desirer can return to a, any, position of power only by pretending not to

desire » (6). Dans les relations sado-masochistes, ces jeux font l'objet d'une parodie qui supprime la notion de pouvoir par celle de plaisir. Il s'agit alors avant tout de désacraliser la notion de pouvoir dominant puisque les relations sado-masochistes se basent sur un jeu de rôles assumés et échangés, une relation complexe de manipulation qui rendent évident le fait que le pouvoir ne dépend pas essentiellement de l'autorité, de la légitimité ou encore de la supériorité mais du jeu. En effet, les jeux d'échanges d'un pouvoir non figé, négociable et fluide permettent aux artistes de confirmer une opposition, par des rôles non fixes, à une logique de domination animée par un seul désir violent de dominer de contrôler et dictant l'écrasement du sujet. De plus, Acker par son recours à une stratégie sadienne, ne se contente pas de remettre en question l'hégémonie du pouvoir dominant, mais impose le corps, espace vulnérable de désir et de plaisir, comme résistance à ce pouvoir, comme contre-pouvoir. Les tensions entre victime et bourreau telles que Diamanda Galás les met en scène, dans des œuvres comme *Schrei X* ou *Defixiones* par exemple, entrent également dans une remise en question de la conception omnipotente du pouvoir dominant non plus en inversant les rôles mais en érodant les limites entre dominant et dominé. Elle revient ainsi elle aussi sur une idée de non-fixité de ces rôles, sur leur caractère fluide.

Les dynamiques du fluide⁵⁵⁴

Nous souhaitons insister sur l'importance de cette fluidité comme moyen de résistance au pouvoir dominant qui complète et s'ajoute aux notions d'Entre, d'Autre et d'Envers. En effet, la force énergétique comprise dans l'idée de fluidité permet de dynamiser et d'assurer la continuité du mouvement. Elle permet également la résistance à la rigidité de la définition. Ainsi, fluidité du langage, des sens comme du sens, permettent de produire des interférences et des dissonances qui ne manquent pas d'interroger l'imaginaire d'appartenance et d'identité. Comme elle le déclare dans le documentaire d'Alan Benson, Kathy Acker place cette fluidité au centre de son art : « [...] meaning that doesn't fluctuate, that doesn't flow is what I was and am fighting against » (14'59"-15'05"). Nous sommes revenus à maintes reprises sur la fluidité identitaire qui n'est autre que le reflet de ces flux de significations. En effet, nous avons eu l'occasion d'insister sur les représentations marquées par la multiplicité, la perméabilité et l'extrême fluidité au sein des

⁵⁵⁴ Nous appuyons cette métaphore du fluide sur celle utilisée par Zygmunt Bauman dans *Liquid Modernity* lorsque l'auteur vise à montrer que la légitimité d'un pouvoir ne peut plus se fonder sur une logique binaire établie et rigide mais au contraire sur sa capacité à produire du mouvement, du flux.

œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker. Nous avons de plus effectué des croisements entre représentations antiques, appropriations en art moderne et contemporain de ces représentations. Ce réinvestissement des formes archaïques nous a permis de mettre en relief une fluidité culturelle, historique et linguistique. Le caractère spatial de cette fluidité à l'œuvre dans les travaux de Galás et de Acker se traduit d'une part par l'hétérogénéité des textes et d'autre part par l'aspect transnational des expressions culturelles employées, ces deux éléments ignorant les limites frontalières. Nous proposons de voir cette fluidité, au même titre que les phénomènes de dynamiques interactives, de renversements et de retournements des représentations, compris dans l'Entre, l'Autre et l'Envers, comme des modèles de résistance à l'aliénation.

Nous désirons cependant ajouter que si Entre, Autre et Envers ouvrent effectivement des espaces de remise en question des limites de l'autorité du pouvoir dominant, chacun d'entre eux se définit avant tout en relation à, ou suivant des territoires autoritaires particuliers. Nous avons en effet noté que si l'Entre ne reconnaît l'autorité d'aucune catégorie, son existence dépend cependant de leur présence. Il en va de même pour l'Envers et l'Autre. Or, nous soutiendrons que si Diamanda Galás et Kathy Acker se livrent par leurs expérimentations intertextuelles et intermédiaires à des actes d'inservitude, elles ajoutent aux stratégies d'excès et de fluidité une nouvelle dimension dans laquelle elles proposent d'explorer d'autres possibilités qui seraient indépendantes de toute autorité hégémonique : celle de l'Ailleurs.

Ailleurs : (dés-)ordres nouveaux

And the soulbird? [...] Where will it take me?

Diamanda Galás

Poetry! Poetry! Take me away

Through the farthest races.

Through the farthest waves

To where no men know the way

Kathy Acker

We are the hackers of abstraction [...].

We produce new concepts, new perceptions, new sensations, hacked out of raw data [...]

we are the abstracters of new worlds.

McKenzie Wark

Deux figures nous semblent être particulièrement riches pour Acker et Galás dans leur exploration de l'Ailleurs. Il s'agit de la sorcière et du pirate⁵⁵⁵. Nous avons vu que les pirates étaient nombreux dans les ouvrages de Kathy Acker, se livrant à des actes de détournement ou de pillage dans le but d'anéantir l'autorité. Ils peuvent être soit présentés comme tels, comme dans *Pussy, King* par exemple, où les protagonistes font preuve de double piratage en s'imposant comme femmes pirates⁵⁵⁶, soit leurs activités peuvent les rapprocher des pirates, comme Don Quixotte partant à la quête d'un langage dans un monde d'hommes où, en tant que femme elle n'a pas de langage propre, ou Thivai, le terroriste désireux de renverser les forces dominantes. Kathy Acker-(Hacker⁵⁵⁷) s'impose elle-même par son travail comme une auteure pirate puisqu'elle s'adonne à un pillage joyeux des textes ou navigue hors des territoires policés. En effet, ses expérimentations sont fidèles à l'étymologie du terme signifiant en grec « [...] celui qui tente, se hasarde sur la mer. Prendre des

⁵⁵⁵ Si elles ont constitué le point de départ à notre pensée, nous nous éloignons très rapidement des définitions du *Littre* désignant le pirate comme « Celui qui n'a de commission d'aucun gouvernement, et qui court les mers pour piller » et la sorcière comme « Celui, celle qui passe pour avoir fait un pacte avec le diable, à l'effet d'opérer des maléfices, et pour aller à des assemblées nocturnes dites sabbat ». Nous entendons en effet ces termes dans un sens très large comprenant des représentations littéraires, artistiques et culturelles variées qui concourent à construire de vastes champs mythologiques.

⁵⁵⁶ Comme le note Leif Sorensen, « Acker's female pirates, as a rule, exist as impossible contradictions » (190). Les lettres majuscules de Acker ainsi que l'emploi du présent progressif du « WE ARE EXISTING » (*Pussy, King*, 205), soulignent la marque de défiance dans la déclaration identitaire résolue des femmes pirates.

⁵⁵⁷ McKenzie Wark introduit son *A Hacker's Manifesto* par une dédicace à Kathy Acker : « In memoriam: Kathy King of the Pirates Acker ». Jouant sur la proximité de « Acker » et « hacker » ainsi qu'en se livrant à des actes de piratage (la référence à *In Memoriam to Identity* et à *Pussy, King*, deux ouvrages de Kathy Acker, est flagrante), il confirme le statut de pirate de Kathy Acker tout en rendant hommage à ses pratiques stimulantes.

risques ». Elle déclare ainsi, à travers ses personnages, décider devenir pirate malgré les interdictions appliquées à son genre, défiant l'autorité de la convention et de la norme. Diamanda Galás assume quant à elle le rôle de sorcière, dans son statut inquiétant de l'Autre et de l'Entre. Ses mises en scène et références archaïques, voire hérétiques, s'apparentent à des sorts ou des incantations et mettent en relief les pouvoirs (magiques) du langage. Ses performances rappellent de plus des états de transe de rituels païens. Elle semble ensorcelée, possédée corps et voix. Débordant des limites du contrôle et de la norme, elle semble capable par ses pouvoirs de matérialiser l'invisible, de connaître l'Ailleurs. Pirate et sorcière s'imposent donc comme deux figures mythiques de pouvoir dissident qui, si elles peuvent porter des masques multiples, se rejoignent dans l'appropriation du langage de rébellion poétique qui dit l'imagination insurgée et les rêves radicaux. Aussi dirons-nous qu'elles offrent la performance autant de la séparation entre ordre et désordre que de la transgression d'une telle limite, de déplacement vers des pouvoirs situés en dehors des domaines connus et communs.

La représentation romantique de ces figures, largement entretenue dans l'imaginaire par les représentations littéraires et culturelles, constitue en elle-même un potentiel révolutionnaire. En effet, loin de limiter son effet au monde seul de la fiction, la magie, le voyage et le rêve qui l'accompagnent s'avèrent créateurs non seulement de pouvoirs imaginaires, mais également de visions révolutionnaires qui favorisent l'*empowerment* et l'expérimentation. Kathy Acker décrit ainsi l'impact de la piraterie sur son écriture « It's as if I'm on a journey and I'm tracking through unknown territory and I'm going to land up somewhere mentally that I don't know about » (Benson, 21'18-21'27). Diamanda Galás, en véritable sorcière rend ainsi l'invisible visible, comme le remarque Charlotte Tindale Sexton, s'appuyant sur les textes d'exilés que Diamanda Galás a réinvesti dans sa performance *Songs of Exile* : « Their poetic testimony exceeds the logic which requires proof of existence, presence or recognition » (87). Les possibilités révolutionnaires du piratage sont de plus confirmées par McKenzie Wark (notons qu'il les ancre dans des disciplines concrètes) : « In art, in science, in philosophy and culture [...] there are hackers hacking the new out of the old » (2). Les possibilités des pouvoirs imaginaires sont par conséquent bien réelles, ouvrant vers des explorations d'Autre et d'Ailleurs. Nous dirons ainsi que les voix de l'abject de Galás et de Acker nous mènent, par leurs rêves visionnaires et leur révolte jubilatoire et endiablée, vers des horizons nouveaux, loin de l'autorité des territoires, dans des espaces d'errance enivrante et excitante, des espaces en devenir : des espaces « _____ » (*Pussy, King*, 177).

CONCLUSION

L'Odyssée : « ...and so we came to the new world⁵⁵⁸ »

*Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !
Charles Baudelaire.*

Nous proposons, en guise de conclusion, de suivre l'invitation de Baudelaire et de larguer les amarres. Galás et Acker se relaient à la barre de ce bateau pirate qui n'a d'autre destination que le voyage dans le (nouveau) « nouveau monde ». Il faut alors comprendre l'errance qu'elles chérissent comme une a-topie⁵⁵⁹, qui cherche à trouver « ce lieu qui n'a de cesse de nous échapper [...]. Une errance durant laquelle il s'agit d'expérimenter [...] et de dire un monde désormais ouvert » (Gillet, 15). Dans cet Ailleurs où les éclats de rire de la Méduse (de Hélène Cixous) se mêlent aux chants des Sirènes, où les monstres se font muses et échangent leurs masques dans des bacchanales jubilatoires, les rires libèrent les cris⁵⁶⁰ ; la Méduse, émancipée de sa représentation en devient méconnaissable (voir *Medusa, Greece 2012* de Galás, Annexes, « Œuvres plastiques » 2.2.4., tome 2) ; les images se contaminent, s'affranchissant des définitions figées pour créer du nouveau. Dans cet odyssee de l'abject, et en excellentes pirates, Diamanda Galás et Kathy Acker gardent pour seul cap l'expérimentation.

⁵⁵⁸ La citation est reprise sur couverture de *Kathy Acker and Transnationalism*. Paradoxalement, la phrase, prise en court de route, marque à la fois l'arrivée à destination et suggère l'ouverture vers la nouveauté, comme s'il s'agissait en fait du début de l'exploration de la nouveauté. Le texte s'étire sur le planisphère « Typus Orbis Terrarum », publié en 1584 dans le premier atlas, le *Theatrus Orbis Terrarum* de Ortelius. Cette illustration constitue en elle-même une pratique de « re-mapping » évoquée par Leif Sorensen dans son analyse des pratiques transnationales de Kathy Acker.

⁵⁵⁹ L'atopie, terme composé du « a » privatif et du *topos* grec indiquant autant le lieu que le lieu commun du discours, peut être interprété, comme l'indique Michèle Duclos, comme « le refus des topoï et de la logique aristotéliens, naissance d'un (ou de plusieurs) lieux inédits » (57). Alexandre Gillet apporte quant à lui une précision sur la distinction entre utopie et « a-topie » qui nous paraît cruciale dans notre contexte : « L'atopie ainsi présentée s'affiche clairement en dehors, ou tout au moins à côté des topiques (lieux communs du discours) les plus courants. Aussi, se distingue-t-elle d'une utopie tant historique que géographique (ou d' "un ailleurs-nulle-part-à-venir"), pour s'approcher de manière quelque peu paradoxale d'un certain "désir de lieu" » (15).

⁵⁶⁰ Jean-Michel Vives décrit le rire comme la « commémoration étrangement inquiétante du cri » (211).

À travers ce travail, nous avons pu les voir défier, par leurs performances viscérales, les limites imposées au corps, à la voix et au texte, remettre en question la légitimité des représentations autoritaires, et envisager l'altérité en termes de dynamiques fluides en effraction. Ainsi, l'hyperstimulation sensorielle, l'expérience tangible dont nous avons pu témoigner ont concouru à former des sujets comme des textes hybrides et mutants. Le caractère éminemment instable de ces derniers assure un décentrement esthétique des points de vue ainsi qu'une tension créatrice que Félix Guattari décrit comme la « démultiplication des composantes d'expression » (1). Cette polyphonie protéiforme est développée dans le concept de chaosmose, qui donnera son titre au dernier ouvrage de Félix Guattari. Nous retrouvons dans ce concept l'approche organique caractéristique des travaux de Diamanda Galás et de Kathy Acker, comme le confirme Félix Guattari lorsqu'il présente le nouveau paradigme esthétique qu'est le chaosmose durant son entretien avec Marco Senaldi : « Je pense que l'art consiste essentiellement à produire des machines de sensation, ou de composition, à créer des percepts arrachés aux perceptions, des affects distincts du sentiment, des sensations hors opinion commune[...] au carrefour des possibles vivants et des possibles mentaux ». Cette citation fait écho à ce que nous avons pu observer au sujet de l'érosion de la limite et l'abolition des clivages et frontières engagées par le recours à l'intermédialité chez les artistes. Ainsi l'hétérogénéité sémiotique est garantie par une transversalité des disciplines, des domaines, des théories, des territoires que nous avons précédemment identifiée comme « *transnationalism* ».

Nous souhaitons cependant apporter quelques nuances à notre approche et notamment à notre utilisation de ce terme de *transnationalism*. En effet s'il nous paraît opérationnel dans un exercice de défamilisation et de déterritorialisation par son aspect transgressif de la limite, nous ne pouvons pas faire abstraction du fait que le *transnationalism* se définit avant tout par rapport au nationalisme. Or, nous insisterons avec Leif Sorensen que la particularité du discours transnational de Kathy Acker est que « [it] might not simply reaffirm the centrality of the nationalism that it seeks to move beyond » (181). Leif Sorensen propose par conséquent d'utiliser un terme qui s'avère plus approprié pour aborder le *transnationalism* spécifique à l'œuvre dans les travaux de Acker : la notion de cosmopolitisme est ainsi introduite. Leif Sorensen contraste les deux termes : « Cosmopolitanism is attractive because it allows room for the subjects' agency in a way that other models of transnationalism do not with their focus on structures of transnational power and resistance » (180). Cet espace permet de considérer l'expérience du sujet en des termes qui

débordent des seuls domaines de résistance et de domination. Grâce à la complète élimination de l'autorité territoriale ainsi que la prise en compte de l'aventure cognitive du sujet qui caractérisent le cosmopolitanisme, les approches de Galás comme celles de Acker semblent ainsi être éclairées par ce concept.

Conscients de l'aspect poreux et instable du sujet sur lequel nous sommes revenus à maintes reprises tout au long de ce travail, nous ajouterons cependant qu'il s'agit d'une version particulière du cosmopolitanisme qui est mise en œuvre chez Acker et Galás. Cette particularité des deux artistes était déjà manifeste lorsque nous avons abordé les communautés dans les points 1.4 et 2.5 de la première partie. En effet, nous y rapprochions Kathy Acker et Diamanda Galás de « l'autre tradition », qui se situe en dehors des limites des traditions nationales. Nous y trouvions des auteurs de l'errance tels que Jean Genet, Arthur Rimbaud ou Charles Baudelaire, mais également les textes d'auteurs exilés qui trouvent refuge dans les performances de Galás. Pour Leif Sorensen, « [...] this non-national literary tradition is attractively inclusive, offering a version of cosmopolitanism that is enabled by experiences of exclusion rather than elite cultural capital » (181). Nomadisme et errance s'imposent alors comme des postures intellectuelles pour la « communauté de ceux qui n'ont pas de communauté », chère à Georges Bataille. Cette communauté inavouable, négative et non nationale trouve ainsi dans cette errance le principe poétique d'un langage qui libère le mouvement de pensée.

Nous pouvons voir s'esquisser des possibilités de *re-présentations* cartographiques de cet espace d'exploration, un « re-mapping [of] transnational resistance », pour emprunter l'expression de Leif Sorensen (179). La mission de contre-pouvoir pour laquelle nous avons embarqué se transforme ainsi en odyssée de non-domination qui passe par une décolonisation du sujet et du langage pour dépasser le mythe post-colonial. En effet, comme l'indique Acker dans le documentaire de Benson, elle désire se dégager de tous systèmes et structures de domination : « I looked for some stability that wasn't in anyway oppressive to anybody » (7'40-7'50). Michel Foucault présente dans *La Volonté de savoir*, le premier volume de l'*Histoire de la sexualité*, un nouveau système au caractère relationnel et non substantiel, productif et non répressif, immanent et non transcendant, une sorte de système idéal qu'il qualifie de pouvoir immanent et que nous rapprocherons de la notion d'*empowerment* qui nous a suivi tout au long de ce travail. Audre Lorde expose ainsi une alternative

à la logique colonialiste du pouvoir dominant dans *The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House* : « In our world, divide and conquer must become define and empower » (111). Kathy Acker et Diamanda Galás procèdent lors de leur performance à des expérimentations de pratiques de ce pouvoir immanent, cultivant l'hétérogénéité contre une homogénéisation et une standardisation autoritaire. Un pouvoir débarrassé de sa dimension dominatrice trouverait donc racine dans la différence et l'interconexion, suivant les propos de Audre Lorde :

Within the interdependence of mutual (nondominant) differences lies that security which enables us to descend into the chaos of knowledge and return with true visions of our future, along with the concomitant power to effect those changes which can bring that future into being. Difference is that raw and powerful connection from which our personal power is forged (1984, 110).

Kathy Acker et Diamanda Galás nous apparaissent enfin non seulement comme des artistes visionnaires et révolutionnaires mais également comme des artistes pédagogues qui offrent des stratégies transférables. En effet, elles donnent dans leurs travaux des exemples de mise en œuvre expérimentales. Il ne s'agit non pas des recettes à appliquer, des démarches à suivre, mais des pratiques à explorer et à se ré-approprier, voir à ré-inventer. Elles prônent ainsi une expérimentation libre et fluide, une « pensée-faire, pensée-dire, pensée-signer » (voir Pascale Criton, 7) qui assure la processualité créative caractéristique du mouvement chaotique. Nous pourrions ainsi aisément appliquer ces remarques sur Acker aux deux artistes : « Acker's stories show how it feels to be alive today in the culture that is not exactly a place that provides room for an impassioned immersion in play and creation. But can be » (Nikolina Nedeljkov).

Finalement, la mise en parallèle des travaux des deux artistes nous a permis de confirmer l'existence d'un pouvoir non seulement Autre, mais Ailleurs : un pouvoir immanent ancré dans la compassion et l'empathie qui peut être retracé au-delà des limites de genre, d'époque, de frontières géographiques et de disciplines. De plus, plutôt que des représentations d'artistes complètement isolées et monstrueuses mettant en péril la communauté, nous pouvons au contraire montrer le potentiel non seulement de critique mais également d'émancipation égalitaire de leurs travaux dont nous soulignons les caractères à la fois esthétiques et éthiques. Enfin, nous terminerons par une citation de Kathy Acker dans laquelle elle aborde une dernière fois l'aspect viscéral et abject de la création artistique pour cependant insister sur l'espoir qui anime également tout élan créatif :

Writers create what they do out of their own frightful agony and blood and mushed-up guts and horrible mixed-up insides. The more they are in touch with their insides the better they create [...] a writer's personal life is horrible and lonely. Writers are queer so keep away from them. I live in pain, but one day, Hawthorne said, I'm going to be happy even if I'm not alive anymore. There's going to be a world where the imagination is created by joy not suffering (*Blood and Guts in High School*, 100).

SOMMAIRE

PARTIE 1. À CORPS ET À CRIS : EXPÉRIMENTATIONS RADICALES

Chapitre 1. Voix et expérimentations

- 1.1 Il était une voix... Diamanda Galás
- 1.2 Voix : techniques et expérimentations
- 1.3 Lecture et écriture : un bain d'encre et de voix
- 1.4 Voix des parias
- 1.5 Cri et voix hors-la-loi

Chapitre 2. Des corps à l'œuvre : corps et art (ré-)incarné

- 2.1 Diamanda Galás et Kathy Acker : (art) en chair et en os
- 2.2 *Bodies of Work* : de la chair à l'œuvre
- 2.3 Corps politique : contrôle et subversion
- 2.4 Art à fleur de peau ... et de viscères
- 2.5 *Divided we Stand* : amitiés et révolution

PARTIE 2. L'ABJECT OBJECTE : ART ET CONTRE-POUVOIR

Chapitre 1. Art abject comme résistance à la représentation

- 1.1 Représentations de l'abject : crucifixion jubilatoire de l'ordre symbolique
- 1.2 *The Gift of the Disease*
- 1.3 « *CUNTfear* » - Diamanda Galás et Kathy Acker « akusent »

Chapitre 2. L'Autre et l'Entre comme résistance à l'aliénation

- 2.1 L' « Entre » Autre
- 2.2 L'Autre et l'Ailleurs

Résumé

Ce travail doctoral consiste en une exploration comparative des œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker, deux artistes américaines contemporaines régulièrement qualifiées d'extrémistes, voire de terroristes. En effet, les expérimentations radicales auxquelles elles se livrent sur le corps, la voix et le texte visent à transgresser les limites normatives pour s'opposer à l'autorité d'un pouvoir dominant. L'enjeu principal de ce travail est ainsi de dévoiler comment les artistes remettent en question des structures basées sur la hiérarchie et l'oppression, puis de montrer qu'elles proposent des alternatives, sans pour autant aboutir à une nouvelle forme d'autorité et de domination. Nous avons donc, dans un premier temps, observé comment les performances radicales et iconoclastes de Diamanda Galás et de Kathy Acker constituent des stratégies de résistance « à corps et à cris », puis comment l'aspect viscéral de leur approche fonctionne comme agent subversif qui participe à une réhabilitation des exclus du discours dominant. Nous nous sommes ensuite intéressés à leur recours à l'abject, suivant la définition proposée par Julia Kristeva, pour engager une réflexion sur les possibilités de contre-pouvoir de ce concept. Enfin les diverses dynamiques d'intertextualité à l'œuvre nous ont permis d'envisager l'ouverture de nouveaux champs d'expression. Une telle exploration a appelé la confection d'une carte théorique qui déborde de tout cadre unique et défini. Nous avons par conséquent choisi d'adopter une approche kaléidoscopique et discursive qui puise autant dans les théories post-structuralistes et féministes, que dans la psychanalyse. Nos outils empruntent quant à eux aux analyses des mythes grecs et aux réflexions sur le théâtre pour aborder les thèmes centraux au pouvoir : le sujet et le langage. Finalement les travaux de Acker et de Galás nous apparaissent comme des œuvres dissidentes et révolutionnaires s'inscrivant dans une tradition de résistance et de lutte pour l'émancipation.

Abstract

This dissertation aims at providing a comparative case study approach as well as an in-depth exploration of the bodies of work of Diamanda Galás and Kathy Acker, two American contemporary artists commonly tagged as extremists and even terrorists. Indeed, their radical experimentations with the body, the voice, the text and the image are designed as an attempt to go beyond the normative limitations thereby striving to oppose a dominant authority's power. The main issue at stake in our work will be to unveil the various strategies the artists adopt in order to question and challenge hierarchical and oppressive structures at play in our society, to then demonstrate they can actually offer other alternatives without creating a new form of authority or domination. In the first place, we have thus considered to what extent Diamanda Galás's and Kathy Acker's radical and iconoclastic performances use the body and the voice as instruments for strategic resistance and that the visceral aspect of their approach acts as a subversive agent to rehabilitate all those excluded from dominant norms and discourse. We then focused on the artists' resort to the abject, according to Julia Kristeva's theory (of abjection) in order to reflect upon the potentialities of such a concept as a counter power. Eventually, the dynamics of intertextuality at work enabled us to contemplate opening up new areas of expression. Such an insight called for the constitution of a theoretical map extending beyond any definite and pre-determined framework. As a consequence, we have chosen to embrace a kaleidoscopic and discursive approach, not only drawing on post-structuralist and feminist theories, but also on psychoanalysis. As for our analysis, the tools we chose bear the stamp of Greek myths and derive from our reflections on theatre to address the central issues of power: subject and language. In the end, the works of Kathy Acker and Diamanda Galás strike us as being dissident and revolutionary in line with a tradition of resistance and of struggle for emancipation.

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur

Délivré par l'Université Montpellier III- Paul-Valéry

**Préparée au sein de : l'école doctorale 58
Et de l'unité de recherche EMMA,
Études Montpelliéraines du Monde Anglophone**

Spécialité : LLCC - LANGUES, LITTÉRATURES, CULTURES, CIVILISATIONS

Présentée par Valérie Rauzier

**DIAMANDA GALÁS ET KATHY ACKER :
CONTRE-POUVOIR À CORPS ET À CRIS**

Dirigée par Monsieur le professeur Claude Chastagner
et soutenue publiquement le 3 décembre 2016 devant le jury composé de :

Mme la professeure Nathalie Vincent-Arnaud, Université Toulouse-Jean Jaurès	Rapporteur
Mme la professeure Véronique Béghain, Université Bordeaux Montaigne	Rapporteur
Mme la professeure Françoise Palleau-Papin, Université Paris 13- Sorbonne Paris-Cité	Présidente
M. le professeur Claude Chastagner, Université Paul Valéry, Montpellier III	Jury

*Everytime you read, you are walking among the dead,
and, if you are listening,
you just might hear prophecies.*

Kathy Acker

TABLE DES MATIÈRES

1. Bibliographies, discographies, filmographies	1
1.1 Kathy Acker et Diamanda Galás	2
1.1.1 Kathy Acker, sources primaires et secondaires	2
Rip-Off Red, alias The Black Tarantula, alias Kathy Acker	2
Sources Primaires	3
Mots écrits 1 : <i>fiction</i>	3
Mots écrits 2 : <i>non fiction</i>	5
Visuels : films et vidéos	9
Discographie : Enregistrements et collaborations	10
Mots dits : interviews	11
Sources secondaires	14
Documentaires et performances	14
Travaux critiques : ouvrages, articles, essais, thèses, chroniques	15
Conférences, expositions, catalogues	29
1.1.2 Diamanda Galás, sources primaires et secondaires	30
Diamanda Galás	30
Sources Primaires	31
Discographie	31
Performances	33
Films : bandes originales et voix	34
Mots écrits	35
Collaborations	36
Mots dits : interviews	36
Sources secondaires	43
Travaux critiques : articles, essais, ouvrages, thèses, chroniques	43
1.2 Ouvrages généraux	52
1.2.1 Articles, essais, ouvrages	52
1.2.2 Filmographie : vidéos, documentaires, films	109
1.2.3 Discographie	111

2. Annexes	114
2.1 Entretiens	115
Diamanda Galás interview par Shane Lange	115
Diamanda Galás interview par <i>rAdiOrAgazZa</i>	119
2.2 Illustrations	129
2.2.1 Présence des artistes dans leurs œuvres	130
« The Artist is present » : Kathy Acker dans son œuvre	130
« The Artist is present » : Diamanda Galás dans son œuvre	131
2.2.2 Artistes en performances	132
Artistes en performance : Kathy Acker	132
Artistes en performance : Diamanda Galás	133
2.2.3 Photos par d'autres artistes	134
Kathy Acker (Allen Ginsberg / Robert Mapplethorpe /Del LaGrace Volcano)	134
Diamanda Galás (Annie Leibovitz/Allan Amato/Robert Knoke)	135
2.2.4 La main à l'œuvre : extraits	136
Kathy Acker	
Extrait de « The Persian Poems », <i>Blood and Guts</i> , 72-73	137
« Maps of Dreams », <i>Blood and Guts in High School</i> , 46-51	138
« I don't know what or who's happening », : <i>Blood and Guts</i> , 106-109	141
« Pirate Island by Sang Rouge », <i>Pussy, King</i> , 278-279	143
Diamanda Galás	144
« Wild Women with Steak Knives », <i>The Shit of God</i> , 4-9	144
« I », <i>The Shit of God</i> , 98-99	147
« Song from the Blood of those Murdered », <i>The Shit of God</i> , 15-16	148
Œuvres plastiques, peintures et dessins	150
2.2.5 Autres représentations	151
Jake Thomas, <i>The Scream That Swallowed Kafka</i>	151
<i>Gorgô et Gorgônéion</i>	152

1. Bibliographies, discographies, filmographies

1.1 Kathy Acker et Diamanda Galás : sources primaires et secondaires

1.1.1 Kathy Acker, sources primaires et secondaires

RIP-OFF RED, alias THE BLACK TARANTULA, alias KATHY ACKER

Malgré notre désir d'exhaustivité pour cette bibliographie, notamment en ce qui concerne les sources primaires, nous avons dû rapidement nous rendre à l'évidence qu'un tel dessein était utopique, tant Acker a retravaillé, re-publié, réorganisé ses propres textes. Non seulement a-t-elle publié des recueils de romans (*Literal Madness, Portrait of an Eye*), ou des collections de ses articles et essais (*Bodies of Work, Eurydice in the Underworld*) mais ses propres textes s'entrecroisent entre eux : elle a par exemple utilisé des poèmes déjà publiés dans *Blood and Guts*, elle a également intégré des textes de critique artistique à *Don Quixote*, alors que Janey et Johnny apparaissaient déjà dans *New York City in Nineteen Seventy-Nine*, paru trois ans avant *Blood and Guts in High School*. Acker mêle ainsi narrations, personnages et genres, rendant poreuses les frontières entre toutes les catégories et compliquant par conséquent la structure bibliographique. De plus, les textes apparaissent sous des formes diverses, dans différents contextes puisqu'ils sont souvent publiés par fragments avant d'apparaître sous forme d'ouvrage. Ceci rend visible le processus d'écriture de Acker en donnant la priorité au conceptuel sur le narratif. La pratique d'intertextualité, centrale à l'expérimentation littéraire de Acker, résonne ainsi au sein-même de son travail dans ce que nous pourrions nommer un phénomène d'« auto-textualité ». Nous avons souhaité rendre ce phénomène apparent dans la bibliographie. En effet, il est trop pertinent à l'approche du travail de Acker pour ne pas en laisser la trace ici. Ainsi, nous avons indiqué les références des ouvrages cités dans le tome 1, en tentant de préciser le plus possible les autres publications des textes pour rendre apparents ces travaux de ré-exploitation des textes. Nous avons cependant choisi de ne pas répertorier toutes les occurrences de textes ou fragments de textes dans les romans, recueils de romans ou revues et magazines pour privilégier le dynamisme d'interaction des textes plutôt que l'exhaustivité des références de publication (pour un travail complet sur le sujet, consulter la bibliographie proposée par Michael Hardin dans *Devouring Institutions*, 258-271). Notons de plus que nous avons également décidé d'opérer une division artificielle en séparant les textes de fiction (Mots écrits 1, fiction) des autres (Mots écrits 2). Nous sommes conscients que ce choix est arbitraire, non seulement parce que Acker expérimentait sur le langage autant dans ses romans que dans ses essais mais également parce que le clivage fiction/non fiction

est lui-même largement remis en question par l'écrivaine dans ses travaux. Nous pensons néanmoins que ses essais assurent une meilleure compréhension des démarches de l'auteure et assurent la transparence de ses exercices expérimentaux ; c'est pour cette raison que, au risque de forcer cette séparation de façon arbitraire, et par souci de clarté pour notre lecteur, nous avons décidé de procéder à une telle division.

Sources primaires

Mots écrits 1 : *fiction*

Acker, Kathy, *Rip-off Red, Girl Detective and The Burning Bombing of America*, New York, Grove Press, 2002.

Les premiers textes de Kathy Acker, alors échangés sous forme de Mail Art. *Rip-off Red, Girl Detective* date de 1973, *The Burning Bombing of America* de 1972. Des extraits de *The Burning Bombing of America* (4-9) et de *Rip-off Red, Girl Detective* (10-22) figurent dans *Essential Acker*.

— « Requiem: Act III » in Arthur Kroker et Marilouise Kroker (éd.), *Digital Delirium*, New York, St Martin's Press, 1997, 174-181.

Publié également sous le titre « Requiem » dans *Eurydice in the Underworld*, London, Serpent's Tail, 1997.

— *Portrait of an Eye: Three Novels: The Childlike Life of the Black Tarantula; I Dreamt I Was a Nymphomaniac; The Adult Life of Toulouse Lautrec*, New York, Grove Press, 1997.

Les trois romans de ce recueil (*The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*, [1973] ; *I Dreamt I Was a Nymphomaniac: Imagining* [1974] ; *The Adult Life of Toulouse-Lautrec by Henri Toulouse-Lautrec* [1978]) ont tous été écrits par Kathy Acker au début de sa carrière. La production, l'édition, la publication comme la distribution étaient totalement indépendantes, empruntant principalement les réseaux de mail art.

— et al., *Collateral Damage, an AK Press Reader*, San Francisco, AK Press, 1997.

— *Pussy, King of the Pirates*, New York, Grove Press, 1996.

Le dernier roman de Acker dans lequel elle offre une relecture notamment du roman de Robert Louis Stevenson, *The Treasure Island*, de *The General History of Pirates* de Daniel Defoe et de *Les Fruits de la Passion*, une adaptation filmique japonaise de *The Story of O* réalisée par Shūji Terayama. Parallèlement au roman paraît un cd de collaboration avec les Mekons, décrit comme le « music companion » du texte. Acker lit des passages de *Pussy King* également sur le titre « The Stabbing Hand » qui figure sur l'album d'Oxbow *Let Me Be a Woman* (enregistrement avec Steve Albini).

— *Pussycat Fever*, Oakland, AK Press, [1994] 2001.

Bande dessinée. Illustrée par Diane DiMassa et Freddie Baer.

— *My Mother: Demonology, a Novel*, New York, Grove Press, 1993.

Des extraits de ce roman sont lus par Acker sur le CD *Redoing Childhood*.

— *In Memoriam to Identity*, New York, Grove Press, 1990.

Un extrait du roman a été re-publié dans *Essential Acker*, 271-301.

— *Empire of the Senseless*, New York, Grove Press, 1988.

Un extrait du roman a été re-publié dans *Essential Acker*, 249-270.

— *Literal Madness: Three Novels: Kathy Goes to Haiti; My Death My Life by Pier Paolo Pasolini; Florida*, New York, Grove Press, 1988.

Contient *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini* [1984], *Florida* [1978], *Kathy Goes to Haiti* [1978].

— *Don Quixote: Which Was a Dream*, New York, Grove Press, 1986.

Un extrait du roman a été re-publié dans *Essential Acker*, 303-229.

— « The Birth of the Poet: A Play in Three Acts », *Wordplays Five: An Anthology of New American Drama*, vol. IV, PAJ Books, [1985] 2001.

Livret signé par Kathy Acker, mise en scène de Richard Foreman, musique de Peter Gordon.

— *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini*, in *Literal Madness*, New York, Grove Press, [1984] 1988, 171-393.

— *Algeria: A series of Invocations Because Nothing else Works*, London, Aloes Book, 1984.

Des extraits du texte figurent dans *Hannibal Lecter*, 114-141, ainsi que dans *Essential Acker*, 180-184.

— *Blood and Guts in High School*, New York, Grove Press, 1984.

Un extrait du roman a été re-publié dans *Essential Acker*, 100-130.

— *Implosion: Three Short Plays*, New York, Wedge Press, 1983.

Ouvrage entièrement réalisé par l'artiste (de l'écriture à la publication), écrit sous la forme d'une pièce de théâtre se déroulant pendant la Révolution française. Couverture souple, 28 pages agrafées.

— *Great Expectations*, New York, Grove Press, [1982] 1989.

— *Hello, I'm Erica Jong*, New York, Contact II Publications, 1982.

— *New York City in Nineteen Seventy-Nine*, New York, Top Stories, 1981.

Des extraits de ce texte figurent dans *Hannibal Lecter*, 36-50 et dans *Essential Acker*, 131-147.

— et Kushner, Robert, *The Persian Poems*, New York, Paperback Bozeau of London Press, 1980.

— *The Complete Works of Constance De Jong*, New York, TVRT, 1975.

5 volumes publiés à compte d'auteur.

— *The Adult Life of Toulouse Lautrec: By Henri Toulouse Lautrec*, in *Portrait of an Eye: Three Novels*, New York, Grove Press, [1975] 1997, 185-310.

— *I Dreamt I Was a Nymphomaniac: Imagining*, in *Portrait of an Eye: Three Novels*, Grove Press, [1974] 1997, 91-185.

— (as the Black Tarantula), *The Childlike Life of the Black Tarantula: Some Lives of Murderesses*, in *Portrait of an Eye: Three Novels*, Grove Press, [1973] 1997, 3-90.

— *Politics*, New York, Papyrus Press, 1972.

Des extraits de ce premier texte de Acker ont été publiés plus tard dans *Hannibal Lecter* (25-35) puis dans *Essential Acker* (1-3). Ce texte présente les premières expérimentations de *cut-ups / cut ins* de Kathy Acker. Ces exercices expérimentaux sont effectués parallèlement à la lecture de *The Third Mind* de William Burroughs et Brion Gysin. Il a été écrit en 1968.

Mots écrits 2, non fiction

Acker, Kathy et McKenzie Wark, *I'm Very Into You. Correspondence 1995-1996*, Los Angeles, Semiotext(e), 2015.

— *Bodies of Work: Essays*, London, Serpent's Tail, [1997] 2002.

Postface de Cynthia Carr.

Acker, Kathy, Ingrid Sischy et Anne Mac Donald, *Artspace Is / Artspace Was*, San Francisco Artspace Books, 2001.

Acker, Kathy, Holger Liebs et Elizabeth Janus (éd.), *Veronica's Revenge: Contemporary Perspectives on Photography*, New York, Scalo Publishers, 1998.

Acker, Kathy, *Eurydice in the Underworld*, London, Arcadia, 1997.

Une anthologie de textes divers : *Politics, The Translations of the Diary of Laure the Schoolgirl, The Birth of a Poet, A Play in Three Acts*, ainsi qu'une interview de Acker.

— « The Gift of The Disease » [En ligne], *Outward From Nothingness*, [1997] 5 août 2013. Disponible sur <<http://outwardfromnothingness.com/the-gift-of-disease-i-el-don-de-la-enfermedad-i/>> (consulté le 15 septembre 2015).

Article publié dans *The Guardian* par Acker le 18 janvier 1997, c'est à dire dix mois avant son décès.

— « All Together Now » [En ligne], *The Guardian*, 3 mai 1997. Disponible sur <<http://www.3ammagazine.com/3am/all-together-now/>> (consulté le 30 août 2014).

Interview des Spice Girls par Kathy Acker publiée également dans *Vogue* sous le titre « All Girls Together » en janvier 1997.

— « Seeing Gender », *Critical Quarterly*, vol. XXXVII, n°4, 1995, 78-86.

Re-publié dans *Bodies of Work*, 158-168.

— *Dust. Essays*, Toronto, Hushion House, 1995.

— « Paragraphs », *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, vol. XXVIII, n°1, « Identities », printemps 1995, 87-92.

— « Moving Into Wonder », in Robin Kahn (éd.), *Time Capsule: A Concise Encyclopedia by Women Artists*, New York, Creative Time, 1995.

Une introduction. Publié de nouveau dans *Bodies of Work*, 93-97.

— « Writing, Identity, and Copyright in the Net Age », *MMLA*, vol. XXVIII, n°1, printemps 1995.

Publié plus tard dans *Bodies of Work*, 97-105

— « L'artiste et la Société par Kathy Acker », traduit de l'anglais par Jean-Philippe Cazier [En ligne], *Diakritik*, 15 décembre 2016. Disponible sur <<https://diacritik.com/2016/12/15/lartiste-et-la-societe-par-kathy-acker/>> (consulté le 15 janvier 2016).

Ce texte est extrait d'une conférence donné par Kathy Acker et publiée dans la revue *Fugue* n°10 en 1994. Il est illustré par des photos de Acker prises par Robert Mapplethorpe, Robert Croma et Allen Ginsberg.

— « Dead Doll Prophecy », in Carol Becker (éd.), *The Subversive Imagination: Artists, Society and Responsibility*, New York, Routledge, 1994, 20-34.

— « Before the Days of Dreaming », *The Iowa Review*, vol. XXIV, n°2, été / printemps 1994, 10-24.

— *Hannibal Lecter: My Father*, Los Angeles, Semiotext(e), 1991.

L'ouvrage comprend « Devoured by Myths », l'interview de Acker avec Lotringer, un extrait de *Politics*, de *New York City in 1979*, de *Lust*, de *The Birth of the Poet*, de *Translations of the Diaries of Laure the Schoolgirl* et de *Algeria*. « Immoral », la traduction de la décision du comité de censure de la République d'Allemagne Fédérale concernant *Blood and Guts* clôture l'ouvrage.

— « Opening Speech for the Lahti Writers' Reunion », *The Kathy Acker Papers*, Duke University Library, Box 4, Folder « Magazine Articles », 1990.

— « The Color of Myth », *The Village Voice*, vol. XXXV, 16-17 avril 1990, 61.

Publié de nouveau, sous le titre « The World According to Peter Greenaway », dans *Bodies of Work*, 41-52.

— « Dead Doll Humility » [En ligne], *Postmodern Culture*, vol. I, n°1, septembre 1990.

Disponible sur <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.990/acker.990>> (consulté le 18 octobre 2010).

— « Humility », in Allison Fell (éd.), *The Seven Cardinal Virtues*, London, Serpent's Tail, Mask Noir Series, 1990.

— « A Few Notes on Two of my Books », *Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, n °3, automne 1989.

Publié de nouveau dans *Bodies of Work*, 6-13

- « Lust », in Allison Fell (éd.), *The Seven Deadly Sins*, London, Serpent's Tail, 1988.
- « Empire of the Senseless » *BOMB*, n° 19, printemps, 1987, 58-63.
- « The Following Myth of Romantic Suffering Has to be Done Away with: From Scenes of World War III » [En ligne], *BOMB*, n°9, « The Americas: Art, Poetry, Fiction, Film », printemps / été 1984, 80-83. Disponible sur <<http://bombmagazine.org/article/491/the-following-myth-of-romantic-suffering-has-to-be-done-away-with>> (consulté le 3 mars 2013).
- « Models of Our Present », *Artforum*, février 1984.
- « Part one of Desire: A Play in Two Parts » [En ligne], *BOMB*, n°3, 1982, 46-49. Disponible sur <<http://bombmagazine.org/article/83/part-one-of-desire-a-play-in-two-parts>> (consulté le 19 septembre 2014).
- Acker lit Shakespear : *Romeo and Juliet* et *Hamlet*.
- « D.S. Part II of Desire, A Play » [En ligne], *BOMB*, n°4, automne 1982. Disponible sur <<http://bombmagazine.org/article/183/d-s-part-ii-of-desire-a-play>> (consulté le 15 décembre 2013).
- « Great Expectations » *BOMB*, vol. I, n°1, printemps 1981, 5-6.
- « D.S. Part II of Desire, a Play », *BOMB*, n°4, « Painters and Writers », 1982, 42-45.
- « An Excerpt from the Play "Requiem" », *BOMB*, n°59, printemps 1997, 94-97.
- « Motive by Kathy Acker & Michael McClard », *BOMB*, vol. I, n°1, printemps 1981, 8-10, 42.
- « Lulu », *Performing Arts Journal*, vol. X, n°3, 1987, 102-117.
- « Alasdair Gray's Answers to Several Questionnaires » [En ligne], Interview publique à *The Institute of Contemporary Arts*, London, 1986. Disponible sur <http://www.alasdairgray.info/q_03.htm> (consulté le 4 octobre 2010).

— « Memory (One kind of Time) », *BOMB*, n°14, hiver 1986, 64, 66-67.

— « An Act of Aimless Criticism », *Angel Exhaust*, vol. VI, « The Authority Issue », Islington Press, 1986.

— « Introduction » in Jan Fabre, *The Power of Theatrical Madness. Photographs by Mappelthorpe*, New York, ICA, 1986, 60.

Acker, Kathy et Christian Michelides (éd.), *Marcus Leatherdale: His Photographs and Text*, Vienne, Molotov, 1983.

Acker, Kathy, « The Kathy Acker Papers » [En ligne], David M. Rubenstein Rare Book and Manuscript Library, Duke University, Shorter Works and Miscellaneous, Box 7. Disponible sur <http://library.duke.edu/rubenstein/findingaids/acker/#aspace_ref279_hy4> (consulté le 24 mai 2014).

Visuels : films et videos

Acker, Kathy et The Mekons, « Antigone Speaks about Herself » [En ligne], *Selina Scott Show* sur Super Channel, 1997. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=Azh5grNxqIg>> (consulté le 13 août 2012).

Acker, Kathy et Alan Sondheim, *Blue Tape*, 1974, [vidéo], 55 minutes.

Le court-métrage est un « journal expérimental » de la relation entre Acker et Sondheim. Il présente une exploration sans fard de l'intimité et des rapports entre sexualité et pouvoir dans leur couple.

Gordon, Bette (dir.), *Variety*, Horizon Films, 1983, 97 minutes.

Acker a écrit le script du film. Il traite du marché du sexe dans le quartier de Times Square, à New York .

Greenfield, Fenella (dir.), *William Burroughs with Kathy Acker* [En ligne], The October Gallery, London, 33mn. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=axUc6Tt6SVQ>> (consulté le 2 décembre 2009).

Ruiz, Raoul (dir.), *The Golden Boat*, Nomad Films, Chicago, Picture Start, 1990, 83 minutes.

Kathy Acker joue le rôle d'un professeur aux côtés de Jim Jarmush et de Annie Sprinkle dans cette parodie de film noir aux allures de *telenovela* mexicaine.

Discographie : Enregistrements et collaborations

Acker, Kathy, *Medea & A Lament For Patriarchy* [Vinyle], Paris Productions, 2007.

Produit par Hal Willner et Michael Minzer.

Acker, Kathy, Tribe 8, Ralph Carney, Kenny Wollenson, David Cunningham et Hal Turner, *Redoing Childhood*, [CD] Olympia, Kill Rock Stars, [1991], 1999.

Extraits de *My Mother* lus par l'auteure. le disque est produit par Hal Willner.

Acker, Kathy et Oxbow, « The Stabbing Hand », *Let Me Be a Woman*, Allemagne, [Vinyle], Crippled Dick / Hot wax, 1998.

Face B du vinyle 10".

Acker, Kathy et The Mekons, *Pussy, King of the Pirates*, Chicago [CD], Quarterstick Records, 1996.

Extraits de *Pussy, King*. Paroles et lecture de Acker et des Mekons.

Acker, Kathy, *Pussy*, [CD] CodeX Books and Records, 1995.

— « I was Walking Down on the Street » [Vinyle], V/A *Sugar, Alcohol and Meat* (the Dial-A-Poem Poets), Hyperium, 1991.

— « Empire of the Senseless » [Vinyle], V/A *Project 91*, Hyperium Records, 1991.

— « In this World Janey's Love », *In this World. Cindy Talk* [Vinyle] Midnight Music, 1988.

Acker, Kathy & NOX (2), *Act 3, Love, Emily* [Cassette audio], AKT Production, 1987.

Acker, Kathy, Peter Gordon et Love of Life Orchestra : « I'm Dreaming in the Sun and Dreaming in the Moon » et « Lullaby », *Star Jaws* [Vinyle], New York, Lovely Music, 1978.

Paroles de Acker, vinyle 12".

Acker, Kathy, *Segue Series Reading with Lorenzo Thomas* [En ligne], *The Ear Inn*, 13 novembre, 1978. Disponible sur : <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Acker.php>> (consulté le 12 septembre 2013).

Cinq extraits de *Blood and Guts in High School* : « “Stop It, Ted”, I Screamed When He Finally Released Me ... » (16’16”), « The Diseased » (4’16”), « The Slave Trader » (0’46”), traduction de « Janey’s Persian Poems » (6’34”), « Ghouls », extrait (8’58”).

Mots dits : interviews

?, « Kathy Acker, interview », *Varieties of Violence*, a Special Issue of 2GZ (anciennement intitulé *Girls Review*), vol. I, n°1, printemps 1995.

Bernstein, Charles et Kathy Acker, *Interview and Reading*, [En ligne], SUNY-Buffalo, *The Wednesdays @ 4 Plus Series*, 12 avril, 1995. Disponible sur <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Acker.php>> (consulté le 4 janvier 2011).

extraits de lectures et d’interviews : « On publishing her early works » (7’23”), « on fitting in and punk culture » (2’43”), « on working through problems of identity, language and appropriation » (7’10”), « on different feminisms » (5’20”), « on the Situationists » (0’59”), « on Pussy, King of the Pirates » (2’23”), reading from « Ostracism’s Story», *Pussy, King of the Pirates* (0’51”), « on the Hammer Horror influence » (1’27”), « on trying to access already-there languages » (5’48”), reading from « I Meet Myself », *Pussy, King of the Pirates* (5’42”), « on accessing sexual language » (1’20”), « on shocking readers and re-appropriating language » (6’05”), « on locating pleasure in writing » (6’55”), « on Empire of the Senseless » (4’00”), « on popular culture and appropriation » (3’50”), « on post-capitalist society » (8’01”).

Bratton, Benjamin, « A Conversation with Kathy Acker » [En ligne], *Apparatus and Memory*. Disponible sur <http://nideffer.net/proj/_SPEED_/1.1/acker.html> (consulté le 13 novembre 2015).

Deaton, Rebecca, « Kathy Acker interviewed by Rebecca Deaton », *Textual Practice*, vol. VI, n°2, 1992, 271-282.

Dodge, Trevor, « I Lost my Soul in San Francisco: An Interview/Journal Entry Starring Kathy Acker, Portland, and Pussy » [En ligne]. Disponible sur <www.mekons.de/portland.html> (consulté le 5 février 2013)

La première publication de cette interview figurait dans *Carbon 14* vol. VIII, 1996.

Ellis, F.J., Carolyn Bird, Dawn Curwen, Ian Mancor, Val Ogden et Patrick Charles, « Me Talking About Me », Folder. Typescript of « An Informal Interview with Kathy Acker on the 2nd April 1986 », Box 4 *Kathy Acker Papers*. Rare Book, Manuscript, and Special Collections Library, Duke University.

Friedman, Ellen, G., « A Conversation with Kathy Acker », [En ligne], *The Review of Contemporary Fiction*, vol. IX n°3, automne 1989, 12-22. Disponible sur <<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-kathy-acker-by-ellen-g-friedman/>> (consulté le 18 novembre 2009).

Henritzi, Mikhail et Lena Kamiski, « Entretien avec Kathy Acker et Patrick Hutchinson », traduit de l'anglais par Patrick Hutchinson, Paris, H.H.T., 14 février 1987.

Juno, Andrea et Vivian Vale (éd.), « Kathy Acker », *Angry Women*, RE:Search #13, San Francisco, REsearch publications, 1991.

King, Noel, « That Expat/exile Thing », *Meanjin*, vol. LV, n°2, 1996.

Literary Witches Interview, « consorting with Hecate » [En ligne], *A Postmodern c/lit Culture Zine*. Disponible sur <<http://www.e-zine-list.com/ezines/007/2269.shtml>> (consulté le 29 janvier 2014).

Lotringer, Sylvère et Kathy Acker, « Devoured by Myths », *Hannibal Lecter, My Father*, New York, Semiotext(e) Native Agents, 1991, 1-24

Interview avec Sylvère Lotringer. L'interview annotée, corrigée par Kathy Acker est disponible à la Fales Library: Ira Silverberg Collection. Series IV. Box 29, Folder 1., 1989.

Magill, Mark, « Kathy Acker by Mark Magill » [En ligne], *BOMB: The Artist Interview*, vol. VI, été 1983. Disponible sur <<http://bombsite.com/issues/6/articles/307>> (consulté le 12 juillet 2013).

McCaffery, Larry, « The Path of Abjection: An Interview with Kathy Acker », *Some Other Frequency: Interviews with Innovative American Authors*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

— « An Interview with Kathy Acker », *Mississippi Review*, vol. XX, n° 1/2, 1991, 83-97.

— « Reading the Body: An Interview with Kathy Acker », *Mondo 2000*, vol. IV, automne 1991, 72-77.

— « The Artists of Hell: Kathy Acker and Punk Aesthetics », in Ellen G. Friedman et Mirriam Fuchs, (éd.), *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1989.

McRobbie, Angela, « Kathy Acker in Conversation with Angela McRobbie » [Video], Institute of Contemporary Arts, London, 1989, 40 minutes.

Palac, Lisa, « Kathy Acker », *On our Backs*, mai-juin 1991.

Palleau-Papin, Françoise, « Kathy Acker : Sang et stupre au lycée », *La Quinzaine Littéraire*, février 2005.

Perilli, Paul, « Kathy Acker: An Interview », *Poets and Writers 21*, n° 2, mars-avril 1993, 28–33.

Rickels, Laurence, A., « Body Bildung: Laurence A. Rickels talks with Kathy Acker » [En ligne], *Artforum*, 1er février 1994. Disponible sur <<http://literaturainglesafhuce.blogspot.dk/2010/10/entrevista-kathy-acker.html>> (consulté le 24 juin 2011).

Rosie X, « Pussy and the Art of Motor Cycle Maintenance; or, How to be a Pirate on-line and channel your energies so as to remember your dreams... Kathy Acker interviewed » [En ligne], *Geekgirl*, 1995. Disponible sur <<http://www.geocities.ws/nowrite/acker.html>> (consulté le 12 septembre 2009).

Silverblatt, Michael, « Interview de Kathy Acker » [En ligne], *Bookworm*, émission du 31 août 1992, 28'24". Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=Hdkj8G0Z4Og>> (consulté le 18 août 2010).

Émission radiophonique littéraire dans laquelle Kathy Acker parle de *the Portrait of an Eye*.

Sirius, R.U., « Kathy Acker: Where does She Get off? [En ligne], *IO Magazine*. Disponible sur <<http://www.altx.com/io/acker.html>>, (consulté le 18 mai 2011).

Stone, Judi, « Kathy Acker: from Mascot to Doyenne of the Avant-Garde », *Publishers Weekly*, vol. CCXLII, n°50, 11 décembre 1995, 52-53.

Wynne-Jones, Ros, « Interview: Kathy Acker: Written on the Body » [En ligne], *The Independent*, 14 september, 1997. Disponible sur <<http://www.independent.co.uk/life-style/interview-kathy-acker-written-on-the-body-1239024.html>> (consulté le 11 mars 2009).

Ylioppilaslehti, « Kathy Acker in Helsinki » [En ligne], *Ylioppilaslehti*, 04 octobre 1996. Disponible sur <<http://ylioppilaslehti.fi/1996/10/brief-in-english-56/>> (consulté le 24 mai 2014).

Zurbrugg, Nicholas (éd.), « Kathy Acker », *Art, Performance, Media: 31 interviews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, 1-15.

Sources secondaires

Documentaires et performances

Benson, Alan (dir.), *New York, 1984* [En ligne], présenté par Melvyn Bragg, sur NPO, 46 minutes. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=dYyFMnVlkuY>> (consulté le 2 novembre 2014).

Documentaire sur Kathy Acker tourné en 1984. L'auteure y parle de son art et de sa vie à New York. Une séquence du documentaire montre une session photo avec Robert Mapplethorpe ainsi qu'une interview de David Salle sur sa collaboration avec Acker. Le programme, dirigé et produit par Alan Benson (A LWT Colour production), édité et présenté par Melvyn Bragg, a d'abord été diffusé sur NPO, une chaîne de la télévision publique hollandaise en 1984.

Bragg, Melvyn, « Kathy Acker », *The Southbank Show*, saison 7, épisode 13, ITV, avril 1984.

Caspar, Barbara (dir.), *Who's Afraid of Kathy Acker*, New York, Women Making Movies, 2009, 87 minutes.

Dawson, Jonathan et Felicity Dawson (dir.), *No One Can Find Little Girls Any More: Kathy Acker in Australia*, Brisbane, Griffith University, 1997, 90 minutes.

Gladsjø, Leslie Asako (dir.), *Stigmata: The Transfigured Body*, New York, Women Make Movies, 1991, 27 minutes.

Olsen, Lance, Andi Olsen, et Dodge Trevor (éd.), *Come Taste My Hand* [En ligne], partie 1 et 2, *Nobodaddies International Festival of Postmodern Piracy & Transgendered Subjects*, Kent State University, April 14 1999, 14 minutes 53. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=IDCJHbg9fD0>> et <<https://www.youtube.com/watch?v=DyjZdnHN2Ao>> (consulté le 3 avril 2010).

Performance en hommage à Kathy Acker. La performance se compose d'un extrait du documentaire de Jonathan and Felicity Dawson « *No One Can Find Little Girls Anymore: Kathy Acker in Australia* », édité et modifié tout en faisant un plagiat libre et ludique (*pla(y)giazizing*) de passages de *Blood and Guts in High School* et du chapitre 17 de *Ulysses* par James Joyce.

Shcherban, Vladimir, *Minsk, 2011: A Reply to Kathy Acker*, Belarus Free Theatre, 2011.

Travaux critiques : ouvrages, articles, essais, thèses, chroniques

Amerika, Mark, « A Review of Kathy Acker's *My Mother: Demonology* » [En ligne]. Amerika.online. Disponible sur <<http://www.altx.com/amerika.online/acker.review.html>> (consulté le 9 avril 2009).

Barefoot, Bebe, « Blood and Guts in High School, Kathy Acker (1978) », in Kurt Hemmer (éd.), *Encyclopedia of Beat Literature*, New York, Infobase Publishing, 2009.

Bayne, Martha, « Kathy Acker, Pirate » [En ligne], *The Rumpus*, 12 octobre, 2014. Disponible sur <<http://therumpus.net/2014/10/kathy-acker-pirate/>> (consulté le 17 Novembre 2014).

Bekers, Carol (éd.), *The Subversive Imagination: Artists, Society and Responsibility*, New York, Routledge, 1994.

Borowska, Emilia, « Transgressing Capitalism in Kathy Acker and Marilyn Manson's punk and Goth Aesthetics », in Magdalena Cieslak, et Agnieszka Rasmus, (éd.), *Against and Beyond: Subversion and Transgression in Mass Media, Popular Culture and Performance*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge University Press, 2012.

Brando, David, J., *Technologies of Postmodernity: Ideology and Desire in Literature and Science (Pynchon, Thomas; Gibson, William; Butler, Octavia; Acker, Kathy)*, thèse de doctorat, Université de Washington à Seattle, 1995.

Brennan, Karen, « The Geography of Enunciation: Hysterical Pastiche in Kathy Acker's Fiction », *Boundary 2*, vol. XXI, n°2, 1994, 243-268.

Brooke, Kaucylla, « Kathy Acker's Clothes », *Art Journal*, vol. LXXII, n°2, juin 2013, 105.

Broqua, Vincent, « The Feminine Epic as Political/Poetic Intervention », in Vincent Dussol (éd.), *Elle s'étend l'épopée/ The Epic Expands*, Oxford, Peter Lang, 2012.

Butler, Jessica, « Masculinity, Authority, and The Illusion of Objectivity in Academic Discourse » [En ligne], mémoire de Master, Lancaster University, 2013. Disponible sur <https://www.academia.edu/8087293/Masculinity_Authority_and_the_Illusion_of_Objectivity_in_Academic_Discourse> (consulté le 14 avril 2016).

Buttler, Jessica (Wren), « Kathy Acker's Feminine Logic: Irigaray's "Mimesis" at Work in *Blood and Guts in High School* » [En ligne], 2013. Disponible sur <https://www.academia.edu/7526313/Kathy_Ackers_Feminine_Logic_Irigarays_Mimesis_at_Work_in_Blood_and_Guts_in_High_School> (consulté le 10 septembre 2015).

Campbell, Marion May, *Poetic Revolutionaries Intertextuality and Subversion*, New-York, Éditions Rodopi, 2014.

Chisholm, Dianne, « Kathy Acker's Grave Songs and Visceral Insights », *Parallax*, vol. XI, n°3, 2005, 40-54.

Clune, Michael, « Blood Money: Sovereignty and Exchange in Kathy Acker », *Contemporary Literature*, vol. XLV, n° 3, 2004, 488-515.

Colby, Georgina, « Radical Interiors: Kathy Acker's *My Mother: Demonology* and Cindy Sherman's *Sex Series* » [En ligne], *Women: A Cultural Review*, vol. XXIII, n°2, 2012, 182-200. Disponible sur <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09574042.2012.677236#.VpKSo_FNzWU> (consulté le 13 juillet 2013).

Conte, Joseph, « Discipline and Anarchy. Disrupted Codes in Acker's *Empire of the Senseless* », *Design and Debris: a Chaotics of Postmodernist Fiction*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002.

Cornis-Pope, Marcel, *Narrative Innovation and Cultural Rewriting in the Cold War Era and After*. New York, Palgrave, 2001.

Dane, Gabrielle, « Hysteria as a Feminist Protest: Dora, Cixous, and Acker », *Women's Studies*, vol. XXIII, n°3, 1994, 231-256.

Dew, Spencer, *Learning for Revolution: The Work of Kathy Acker*, San Diego, Hyperbole Books San Diego State University Press, 2011.

Dix, Douglas Shields, « Kathy Acker's *Don Quixote*: Nomad Writing », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, n°3, automne 1989, 56-57.

Dooner, Richard Anthony, *Repetition in Postmodern Fiction: The Works of Kathy Acker, Donald Barthelme and Don DeLillo*, thèse de doctorat de philosophie, University of Florida, 1993.

Douglas, Martin, A., *When She does what She Does: Intertextual Desire and Influence in Kathy Acker's Narratives*, thèse de doctorat, University of New York, 2007.

Dwyer, Simon, « Kathy Acker », *Rapid Eye*, London, The Tears Corporation/Creation, 1992.

Ebbeson, Jeffrey, *Postmodernism and Its Other: The Fiction of Ishmael Reed, Kathy Acker and Don DeLillo*, New York, Routledge, 2006.

Engebretsen, Terry, « Re-Educating the Body: Kathy Acker, Georges Bataille, and the Postmodern Body in *My Mother, Demonology* », in Michael Hardin, (éd.), *Devouring Institutions: The Life Work of Kathy Acker*, San Diego, Hyperbole San Diego State University Press, 2004, 69-84.

Fare, Diane, « A Spectacle of Pain: Confronting Horror in Kathy Acker's *My Mother: Demonology* », *European Journal of American Culture*, vol. XXI, n°2, 2002, 98-111.

Foster, Wendy, Christine, *Deconstructing the Gendered Body: Fragmentation and Subjectivity in the Texts of Kathy Acker*, mémoire de master, University of Windsor, 1998.

Frelik, Pawel, « In Memoriam to the Gentle Resistance Fighter », *Science Fiction Studies*, vol. XXXI, n°3 « Soviet Science Fiction: The Thaw and After », novembre 2004.

Friedman, Ellen, G., « "Now Eat Your Mind": An Introduction to the Works of Kathy Acker », *Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, n°3, automne, 1989, 37-49

Garrigós, Cristina, « Kathy Acker's Spanish Connection: Plagiarism, Madness and Love in Don Quixote », in Polina Mackay et Kathryn Nicol, (éd.) *Kathy Acker and Transnationalism*, Cambridge, Cambridge Scholars publishing, 2009, 115-132.

Galef, David et Ellen G. Friedman, « From Plagiarism to Appropriation », *PMLA*, vol. CVIII, n°5, octobre 1993, 174-175.

Giles, Paul, « Historicizing the Transnational: Robert Coover, Kathy Acker and the Rewriting of British cultural History, 1970-1997 », *Journal of American Studies*, vol. XLI, 2007, 3-30.

Goldsmid, Rachel, Moriah, « *A Society Which Wasn't Just Disgust* ": Kathy Acker's Poetics of Liberation, mémoire de Bachelor, Tucson, University of Arizona, 2014.

Goodrich, Chris, « Review of Pussy, King of the Pirates by Kathy Acker », *Los Angeles Times Book Review*, 24 mars 1996.

Grattan, Sean, *Kathy Acker, William Burroughs and the Politics of Piracy*, New York, University of New York Press, 2009.

Guttridge, Peter, « Obituary: Kathy Acker » [En ligne], *The Independent*, 3 décembre 1997. Disponible sur <<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/obituary-kathy-acker-1286572.html>> (consulté le 7 avril 2010).

Harding, Michael (éd.), *Devouring Institutions: The Life Work of Kathy Acker*, San Diego, Hyperbole Books San Diego State University Press, 2004.

Harper, Glenn A., « The Subversive Power of Sexual Difference in the Work of Kathy Acker », *Substance*, vol. XVI, n°3, 1987, 44-56.

Harryman, Carla, « Acker Un-Formed » in Amy Scholder, Carla Harryman et Avital Ronell, (éd.), *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, New York, Verso, 2006.

— « Residues or Revolutions of the Language of Acker and Artaud », *Devouring Institutions: The Life Work of Kathy Acker*, San Diego, Hyperbole Books San Diego State University Press, 2004, 157-166.

Hawkins, Susan, E., « All in the Family: Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* », *Contemporary Literature* vol. XLV, n° 4, 2004.

Henderson, Margareth, « Kathy is a Punk Writer: When the Underground goes Overground », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. LV, n°5, 2014.

Henke, Suzette, « Œdipus Meets Sacher-Masoch: Kathy Acker's Pornographic (Anti-)Ethical Aesthetic », *Contemporary Women's Writing*, vol. II, n°2, 2008, 91-110.

Hinton, Laura, Cynthia Hope et al. (éd.), *We Who love to be Astonished: Experimental Women's Writing and Performance Poetics*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2001.

Hogue, W. Lawrence, « Constructing Woman as Subject: Rikki Ducornet's *The Jade Cabinet* and Kathy Acker's *Pussy, King of the Pirates* », *Postmodern American Literature and Its Other*, Urbana-Champaign, University of Illinois Press, 2008, 94-142.

Houen, Alex, « Sovereignty, Biopolitics, and the Use of Literature: Michel Foucault and Kathy Acker », *Theory and Events*, vol. IX, n°1, 2006.

Hughes, Kathy, « Incest and Innocence: Janey's Youth in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* », *Nebula*, vol. III, n°1, 2006.

Hughey, Lynn, « Cyberpunk Pilgrimages: Kathy Acker Inside/Outside of the Sublime », *Mosaic*, Winnipeg, vol. XXXVI, n°4, décembre 2003, 121-138.

Hume, Kathryn, « Voice in Kathy Acker's Fiction » [En ligne], *Contemporary Literature*, vol. XLII, n°3, automne 2001, 485-513. Disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/1208993?seq=1>> (consulté le 19 juin 2012).

Hutchinson, Patrick, « Don Quichotte d'Amérique, ou les enfers de l'amour », [En ligne] *Don Quichotte qui était un rêve*, traduction de l'anglais par Patrick Hutchinson, Paris, Éditions Sillages / Noël Blandin, 1987. Disponible sur <<http://republique-des-lettres.com/acker-9782824900902.php>> (consulté le 8 février 2014).

Iudicello, Kat, « Kathy Acker: Redoing Childhood » [En ligne], *Pop Matters*. Disponible sur <<http://www.popmatters.com/review/ackerkathy-redoing/>> (consulté le 18 mars 2010).

Irr, Caren, *Pink Pirates: Contemporary American Women Writers and Copyright*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010.

Jackson, Jeff, et Cari Luna, « *I'm very Into You: An Epistolary review* » [En ligne], *Electric Lit*, vol. XX, février 2015. Disponible sur <<http://electricliterature.com/im-very-into-you-an-epistolary-review/>> (consulté le 18 mars 2015).

Jacobs, Naomi, « Kathy Acker and the Plagiarized Self », *Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, n°3, 1989, 50-55.

Jenkins, Mark, *Visible and Invisible Persons Distributed in Space*, San Diego, University of California, 1996.

June, Pamela, B., *The Fragmented Female Body and Identity: The Postmodern, Feminist, and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn and Kathy Acker*, New York, Peter Lang, 2010.

Kadrey, Richard, « Black Tarantula: The Intense Life and Uncompromising Death of Renegade Writer Kathy Acker », *Salon*, 3 décembre 1997.

Kainulainen, Maggie, « Entropy, Ecofeminism, and Waste Management in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* » [En ligne], *New Directions in Ecocriticism*, Urbana Champaign, University of Illinois, 2010. Disponible sur <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/25241/kainulainen_maggie_markup3.html> (consulté le 19 novembre 2013).

Kraus, Chris, « Discuss Rules Beforehand: Ferocity and Vulnerability in a Posthumously Published Collection of Emails from Writer/Artist/Feminist Icon Kathy Acker » [En ligne], *The Believer*, septembre 2014. Disponible sur <http://www.believermag.com/issues/201409/?read=article_kraus> (consulté le 20 octobre 2014).

— « Portrait Kathy Acker *Poète Maudit* » [En ligne], *Spike Art Magazine*, automne 2014. Disponible sur <<http://www.spikeartmagazine.com/en/articles/portrait-kathy-acker>> (consulté le 25 avril 2016).

— « Blue Tape » [En ligne], *Feed Magazine*, automne 2000. Disponible sur <http://cubittartists.org.uk/wp-content/uploads/2012/10/CKraus_BTape.pdf> (consulté le 28 avril 2009).

Latham, Robert, A., « Collage as Critique and Invention in the Fiction of William S. Burroughs and Kathy Acker », *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. V, n°3, 1993.

Lebovici, Elisabeth, « Kathy Acker, à corps et à cri. Héritière de la Beat Generation, l'écrivain américaine est morte à 53 ans » [En ligne], *Libération*, 3 décembre 1997. Disponible sur <http://www.liberation.fr/culture/1997/12/03/kathy-acker-a-corps-et-a-cri-heritiere-de-la-beat-generation-l-ecrivain-americaine-est-morte-a-53-an_223854> (consulté le 2 juin 2012).

Limongi, Laure, *Indociles : Essai littéraire sur Denis Roche, Hélène Bessette, Kathy Acker, B.S. Johnson*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012.

Lyman, Rick, « Kathy Acker, Novelist and Performance Artist, 53 » [En ligne], *The New York Times*, 3 décembre 1997. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1997/12/03/arts/kathy-acker-novelist-and-performance-artist-53.html>> (consulté le 17 novembre 2010).

Mackay, Polina et Kathryn Nicol (éd.), *Kathy Acker and Transnationalism*, New Castle, Cambridge Scholar Publishing, 2009.

Manners, Marilyn, « The Dissolute Feminisms of Kathy Acker », in Krzysztof Ziarek, et Seamus Deane, (éd.) *Future Crossings: Literature between philosophy and Cultural Studies*, Evanston, Northwestern University Press, 2000.

McBride, Jason, « The Last Days of Kathy Acker. The Notorious Punk Novelist was as Uncompromising in Death as She was in Life » [En ligne], *Hazlitt*, 28 juillet 2015. Disponible sur <<http://hazlitt.net/feature/last-days-kathy-acker>> (consulté le 30 juillet 2015).

McBride, Sam, « Un-Reason and the Ex-Centric Text: Methods of Madness in Kathy Acker's *Great Expectations* », *CRITIQUE: Studies in Contemporary Fiction*, vol. XL, n°4, été 1999, 342.

McCaffery, Larry, « Always Missing - a Plagiarized Tribute », *Contemporary Fiction*, vol. LI, n°2, 2010, 104-111.

— « The Artists of Hell: Kathy Acker and Punk Aesthetics », in Ellen G. Friedman. et Miriam Fuchs (éd.), *Breaking the Sequence: Women's Experimental Fiction*, Princeton, Princeton University Press, 1989, 215-230.

Michaels, Walter Benn, « Empires of the Senseless: (The Response to) Terror and (the End of) History », *Radical History Review* vol. LXXXV, 2003, 105-113.

Milks, Megan, « Janey and Genet in Tangier: Power Plagiarism in Kathy Acker's *Blood and Guts in High School* », in Polina Mackay et Kathryn Nicol (éd.), *Transnationalism*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Milletti, Christina, « Violent Acts, Volatile Words: Kathy Acker's Terrorist Aesthetics », *Studies in the Novel*, vol. XXXVI, n°3, 2004, 252-373.

Moran, Joe, « A Star of Bohemia: Kathy Acker », *Star Authors: Literary Celebrity in America*, Sterling, Pluto Press, 2000, 132-148.

Mul, Sarah, De, *Spaces of Neither/Nor: Promosexual Pirates in Heterotopian Worlds. The Subversion of Gender Identity in Angela Carter's "The Passion of New Eve" and Kathy Acker's "Don Quixote: Which Was a Dream" »*, mémoire de Master, University of Antwerp, 2000.

Müller, Ulrike, « No Land Ho. Kathy Acker's Literature of the Body » [En ligne], *Springerin*, vol. IX, n°1/03, Wien, 2003. Disponible sur <<http://um.encore.at/texts/publications/no-land-ho-kathy-ackers-literature-body>> (consulté le 23 mars 2013).

Nachtergaeel, Magali, « Subversions du livre, *Blood and Guts in High School*, de Kathy Acker » [En ligne], *Subversions du livre* (hors programme), Bordeaux, Pleine Page, 2004, 81-100. Disponible sur <halshs-00877189> (consulté le 12 octobre 2012).

Naimou, Angela, « "Death-in-life": Conflation, Decolonization, and the Zombie in *Empire of the Senseless* », in Polina Mackay et Kathryn Nicol (éd.), *Kathy Acker and Transnationalism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Nedeljkov, Nikolina, « Shadow Talk: Sites of Decapitated Majesties » [En ligne], *Nkolina Nedeljkov's Academic Blog*. Disponible sur <http://xxn-niki.blogspot.no/2012/06/shadow-talk-sites-of-decapitated_07.html> (consulté le 10 juillet 2015).

Nolan, Amy, « “A New Myth to Live By”: The Graphic Vision of Kathy Acker », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. LIII, n°3, 2012, 201-213.

Nora, « Kathy Acker’s *Empire of the Senseless* and the Construction of Reality » [En ligne], *Literature and Transgression*, 20 mai 2014. Disponible sur <<https://transgresslit.wordpress.com/2014/05/20/kathy-ackers-empire-of-the-senseless-and-the-construction-of-reality/>> (consulté le 15 novembre 2015).

Peradotto, Nicole, « Icono-clash: Visiting writer shocks, disgusts some people with her books’ contents » [En ligne], *The Lewiston Tribune Online*, 7 octobre 1994. Disponible sur <http://lmtribune.com/icono-clash-visiting-writer-shocks-disgusts-some-people-with-her/article_adcb6b58-7633-5678-b924-25363138042c.html> (consulté le 12 septembre 2015).

Peters, Greg, Lewis, « Dominance and Subversion: The Horizontal Sublime and Erotic Empowerment in the Works of Kathy Acker », in Nicholas Ruddick, (éd.), *State of the Fantastic: Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, Westport, Greenwood Press, 1992.

Phillips, Rod, « Pulloined Letters: *The Scarlet Letter* in Kathy Acker’s *Blood and Guts in High School* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. XXXV, n°3, 1994.

Pitchford, Nicola, *Tactical Readings: Feminist Postmodernism in the Novels of Kathy Acker and Angela Carter*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press, 2001.

PrincessBloodyMary, « Observing the Abject in Kathy Acker’s *Great Expectations* », [En ligne], *DeviantArt.net.*, 2013. Disponible sur <http://orig06.deviantart.net/942e/f/2013/139/a/a/observing_the_abject_in_kathy_acker_by_princessbloodymary-d65tir0.pdf> (consulté le 15 janvier 2015).

Punday, Daniel, « Moving through Kathy Acker’s *Empire of the Senseless* » [En ligne], *Genders*, vol. XXVII, 1998. Disponible sur <www.genders.org/g27/g27_theories.txt> (consulté le 12 septembre 2010).

Redding, Arthur F., « Bruises, Roses : Masochism and the Writing of Kathy Acker », *Contemporary Literature*, vol. XXXV, n° 2, 1994, 284-304.

Riley, Shannon, Rose, « *Kathy Goes to Haiti: Sex, Race, and Occupation in Kathy Acker's Voodoo Travel Narrative* », in Polina Mackay et Kathryn Nicol (éd.), *Kathy Acker and Transnationalism*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Robert, A. Lee, *Modern American Counter Writing: Beats, Outriders, Ethnics*, New York, Routledge, [2000] 2010.

Robinson, Edward, « From Cut-Up to Cut and Paste, Plagiarism and Adaptation: Kathy Acker's Evolution of Burroughs and Gysin's Cut-Up Technique » [En ligne], *Azimute*, 2007. Disponible sur <<http://members.optusnet.com.au/~robert2600/azimute/>> (consulté le 9 janvier 2010).

Rock, Catherine, « Poetics of the Periphery: Literary Experimentalism in Kathy Acker's *In Memoriam to Identity* », *LIT: Literature Interpretation Theory*, vol. XII, 2001, 205-233.

Ronell, Avital, « Tombeau pour Kathy Acker », traduit de l'anglais par Aude Tincelin, in Mark Alizart et Christophe Kihm (éd.), *Fresh Théorie : Black Album*, vol. II, 2006.

— « Kathy Goes to Hell » in Avital Ronell, Carla Harryman et Amy Scholder (éd.), *Lust for Life: Writings on Kathy Acker*, New York, Verso, 2006, 12-33.

Ross, Jack, « Kathy Goes to Mexico: In Memoriam Kathy Acker, d. 30/11/97 », *Pander* 5, 1998, 26-27.

Satzman, Arthur, « This Mad "Instead": Governing Metaphors », *Contemporary US Fiction*, Columbia, The University of South Carolina Press, 2000.

Schlichter, Annette, « "I can't get Sexual Genders Straight": Kathy Acker's Writing of Bodies and Pleasures », *Postmodern Culture*, vol. XVII, n°2, 2007.

Schneiderman, Davis, « The Post-Post-Modern Things: Björk, Kathy Acker, and the Astral-Disappearing Act (18-23/53) » [En ligne], *Big Other*, 10 août 2010. Disponible sur <<http://bigother.com/2010/10/13/the-post-post-modern-things-bjork-kathy-acker-and-the-astral-disappearing-act-23-5353/>> (consulté le 12 août 2013).

Scholder, Amy, Carla Harryman et Avital Ronell, (éd.), *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, New York, Verso, 2006.

Scholder, Amy et Dennis Cooper (éd.), *Essential Acker: The Selected Writings of Kathy Acker*, New York, Grove Press, 2002.

Introduction par Jeanette Winterson et préface de l'éditrice Amy Scholder. Collection d'extraits des 23 œuvres de fiction publiées par Acker.

Sciolino, Martina, « Kathy Acker and the Postmodern Subject of Feminism », *College English*, vol. LII, n°4, « Women and Writing », avril 1990, 437-448.

— « Confessions of a Kleptoparasite », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. IX, n°3, automne 1989, 62-63.

Sears, Julie, Christine, *Discursive Deviance and the Politics of Perversity in the Novels of Kathy Acker*, thèse de doctorat, Davis, University of California, 2004.

Shaviro, Stephen, « Undead (For Kathy Acker) » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.shaviro.com/Othertexts/Acker.html>> (consulté le 10 mai 2009).

Sicilian, Martina, « Kathy Acker and the Postmodern Subject of Feminism », *College English*. vol. LII, n°4, April 1990.

Siegel, Carol, « The Madness Outside Gender: Travels with Don Quixote and Saint Foucault », in Michael Hardin, (éd.), *Devouring Institutions*, Hyperbol Books San Diego State University Press, 2004, 3-25.

Siegle, Robert, « Kathy Acker: The Blood and Guts of Guerrilla Warfare », *Suburban Ambush: Downtown Writing and the Fiction of Insurgency*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, 47-123.

Singer, Olivia, « The Artful Rebellion of Kathy Acker » [En ligne], *AnOther Woman*, 21 août 2015. Disponible sur <<http://www.anothermag.com/fashion-beauty/7693/the-artful-rebellion-of-kathy-acker>> (consulté le 10 septembre 2015).

Skelley, Jack, *More Fear of Kathy Acker*, New York, Taltales Series, vol. VI, 1985.

Sorensen, Leif, « Kathy Acker's Terrorist Network: Re-Mapping Transnational Resistance » in Polina Mackay et Kathryn Nicol, *Kathy Acker and Transnationalism*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Steinborn, Tamara, *Angel of Anarchy, Angel of Desire: the Work of Kathy Acker*, [En ligne], mémoire de Master of Arts, Université du Manitoba, Canada, 1997. Disponible sur <www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk2/ftp03/MQ51800.pdf> (consulté le 23 avril 2010).

Strombeck, Andrew, « Reading Guantanamo: The Bourgeois Subject and Torture in Kathy Acker », *LIT: Literature Interpretation Theory*, vol. XXVI, n°1, janvier 2015, 42-61.

Sweet, Paige, « Where's the Booty?: The Stakes of Textual and Economic Piracy as Seen through the Work of Kathy Acker » [En ligne], *Darkmatter. In the Ruins of Imperial Culture*, 20 décembre 2009. Disponible sur <http://www.darkmatter101.org/site/2009/12/20/where%E2%80%99s-the-booty-the-stakes-of-textual-and-economic-piracy-as-seen-through-the-work-of-kathy-acker/#foot_27> (consulté le 10 janvier 2011).

Tanti, Melissa, *Kathy Acker's French Twist: Translating Sex in the Blood and Guts Trilogy*, mémoire de Master of Arts, Ryerson University, Toronto, Ontario, Canada, janvier 2010.

Tomiche, Anne, « In Memoriam : de l'identité défunte ou Kathy Acker, "auteur-éponge" », in Valérie-Angélique Deshouliès, *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Unger, Leonard et al. (éd.), *American Writers: A Collection of Literary Biographies*, New York, Scribner, 1974.

Vechinski, Matthew James, « Kathy Acker as Conceptual Artist: *In Memoriam to Identity* and “Working Past Failure” » [En ligne], *Style*, vol. XLVII, n°4., 2013. Disponible sur <<http://www.questia.com/library/journal/1G1-366459552/kathy-acker-as-conceptual-artist-in-memoriam-to-identity>> (consulté le 20 juillet 2015).

Viallet, Laurence, « *Don Quichotte* de Kathy Acker ou la traduction donquichottesque » [En ligne], Éditions Laurence Viallet. Disponible sur <<http://www.editions-laurence-viallet.com/cahier/don-quichotte-de-kathy-acker/>> (consulté le 6 décembre 2013).

Viegner, Matias, et al. « Kathy Acker in Crisis » [En ligne], 25 novembre 1997. Disponible sur <<http://old.thing.net/wwwboard1/messages/576.html>> (consulté le 18 août 2015).

Walsh, Joanna, « Kathy Acker’s Pioneering Adventures in the Internet’s Erogenous Zone » [En ligne], *The Independent*, 21 avril 2015. Disponible sur <<http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/apr/21/kathy-acker-internet-erogenous-zone-emails-book>> (consulté le 10 juin 2015).

Walsh, Richard, « The Quest for Love and the Writing of Female Desire in Kathy Acker’s *Don Quixote* », *Critique: Studies in Contemporary Fiction* vol. XXXII n°3, printemps 1991, 149-68.

Weintin, Sheri, « The Lay of the Land: Piracy and the Itinerant Body in Acker’s *Pussy King of the Pirates* », in Michael Hardin, (éd.), *Devouring Institutions*, San Diego, Hyperbole Books San Diego State University Press, 2004, 111-131.

Wollen, Peter, « Kathy Acker », *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, New York, Verso, 2006.

— « The Death (and Life) of the Author » [En ligne], *London Review of Books* vol. XX, n°3, février 1998. Disponible sur <<http://www.lrb.co.uk/v20/n03/peter-wollen/death-and-life-of-the-author>> (consulté le 8 janvier 2010).

Worthington, Marjorie, « “The Territory named Women’s Bodies”: The Public Private Spaces of Kathy Acker », *L.I.T: Literature Interpretation Theory*, vol. XV n°4, octobre-décembre 2004, 389.

Zaikowski, Carolyn, « Reading Traumatized Bodies of Text: Kathy Acker’s *Blood and Guts in High School* and Selah Saterstrom’s *The Pink Institution* » [En ligne], *Nebula*, vol. VII, n°1 / 2, 2010. Disponible sur <<http://nobleworld.biz/images/Zaikowski.pdf>> (consulté le 9 mars 2014).

Zwaan, Victoria De, *Interpreting Radical Metaphor in the Novel: Experimental Fictions of Donald Barthelme, Thomas Pynchon, and Kathy Acker*, New York, Edwin Mellen Press, 2002.

Conférences, expositions, catalogues

Lust for Life: The Writings of Kathy Acker Symposium at NYC to Explore Postmodern Writer’s Legacy, 3 octobre, 2002. The Fales Collection of English and American literature, New York, Université de New York.

Discipline and Anarchy: the Works of Kathy Acker, Exposition, (conservateur : Stosuy, Brandon), NYU, 7 novembre 2002 -1^{er} février 2003.

Kathy Forest, Exposition / Installation par Dodie Bellamy, New Langton Arts Center, San Francisco, Juillet 2006.

Inventory of the Kathy Acker Papers, 1972-1997 [En ligne], Duke University. Disponible sur <<http://library.duke.edu/rubenstein/findingaids/acker/>> (consulté le 15 septembre 2014).

1.1.2 Diamanda Galás, sources primaires et secondaires

Diamanda Galás

Les disques de Galás sont fréquemment rangés dans deux catégories majeures : les albums enregistrés en studio et les albums enregistrés en live. Ces catégories ne sont cependant pas aussi clairement définies puisque les œuvres dépassent ce simple clivage. En effet, certains morceaux apparaissent sur plusieurs disques mais dans des versions différentes. Par exemple, *Plague Mass*, album enregistré en concert, reprend des morceaux des albums en studio *The Divine Punishment*, *Saint of the Pit* et *You Must Be Certain of The Devil* (3 albums déjà compilés sous le titre *Masque of the Red Death*) et *Schrei* est divisé en une version enregistrée en studio et une autre enregistrée lors de la performance. Ce travail de réinvestissement de ses propres œuvres par l'artiste fait écho à ses expérimentations sur les textes poétiques et les chants qu'elle s'approprie et n'est pas sans rappeler l'approche décrite chez Kathy Acker. Nous avons ainsi choisi d'indiquer les chants et textes adaptés par l'artiste afin de mettre en relief ce travail d'intertextualité. Notons de plus que les œuvres de Galás exploitées dans ce travail ne se limitent pas aux parutions officielles puisque les enregistrements de performances disponibles en ligne occupent une large part des analyses. Le site officiel de l'artiste a constitué une ressource cruciale. Il offre un grand nombre d'articles et essais par et sur Galás. Elle y poste également de nouveaux enregistrements, souvent en téléchargement gratuit, et présente ses tableaux et dessins. Son site officiel prend ainsi des allures de blog, alimenté de différents textes sur les travaux de Galás (chroniques, articles, essais). Les interviews audio et vidéo enregistrées (lors d'émissions de télévision ou de radio) ou publiées ainsi que les chroniques de disques et de concerts ont également fait l'objet d'un intérêt particulier pour ce travail. Elles apparaissent de façon séparée pour assurer plus de clarté, bien que certaines interviews prennent aussi la forme de chronique de concert ou de disque, voire de commentaire sur la biographie ou discographie de l'artiste.

Sources primaires

Discographie

Diamanda Galás, *Guilty Guilty Guilty*, Mute Records Limited, 2008.

Album composé de performances enregistrées le 25 octobre 2005 à Auckland Town Hall, Auckland en Nouvelle Zélande (« Interlude (Time) »), au « Diamanda's Valentines Day Massacre », le 14 février 2006 à la *Knitting Factory*, New York, et à *The Tonic* à New York (« Long Black Veil ») le 20 mars 2006. Le disque est dédié à James et Georgianna Galás, les parents de l'artiste. Textes et titres ré-adaptés : « 8 Men and 4 Women » (Deadric Malone), « Long Black Veil » (M. Wilkin et D. Dill), « Down So Low » (Tracy Nelson), « Interlude (Time) » (Georges Delerue et Hal Shaper), « Autumn Leaves » (Joseph Kosma, Johnny Mercer, Jacques Prévert), « O Death » (traditionnel/Galás), « Heaven Have Mercy » (M. Philippe-Gérard et Jacques Larue).

— *Defixiones, Will and Testament*, Mute Records Limited, 2003.

Le disque est dédié aux victimes arméniennes, assyriennes et grecques de La « Grande catastrophe », c'est-à-dire des génocides qui ont eu lieu en entre 1914 et 1923. La performance avait été commandée par Wim Wables du *Center Vooruit* à Gand, en Belgique. La première performance a eu lieu le 11 septembre 1999 à Gravensteen Towers, château de Gent en Belgique. L'album a été enregistré en concert lors de la première américaine le 29 novembre 2001 au Royce Hall, UCLA, CA, puis à *The Metropolitan* à Medellin en Colombie (« Je Rame »), à *Art International* en juin 2002 à New York (« Todesfuge »), et à *Aula Magna*, au Portugal, en septembre 2001 (« See That My Grave Is Kept Clean »). Textes et titres réadaptés : « The Dance » (Atom Yarjanian), « The Desert » (Ali Ahmad Said), « Sevda Zinçiri » (anonyme), « A Desperate Vitality » (Pier Paolo Pasolini), « The Eagle of Tkhuma » (Dr Freidoum Bet-Oraham), « Farewell Anatolia » (Dido Soteriou), « Hastayim Yasiyorum » (Udi Hrant), « If I Die on the Boat » (anonyme), « Je Rame » (Henri Michaux), « Epistle to the Transiens » et « The Window Shuddered » (César Vallejo), « Open Up » (Yannis Papaioannou), « Death Fugue » (Paul Celan), « Artémis » (Gérard de Nerval), « See That My Grave is Kept Clean » (traditionnel)

— *La Serpenta Canta*, Mute Records Limited, 2003.

Double album de standards de blues, country & western, R&B, Motown, et soul sauf « Baby's Insane », signé par Diamanda Galás. Tous les morceaux sont enregistrés en concert : « Ain't No Grave Can Hold My Body Down » (Traditionnel), « Burning Hell » (Besman, Hooker), « I'm So Lonesome I Could Cry » (Hank Williams), « Lonely Woman » (Ornette Coleman), « Frenzy » (Hill, Stevenson), « Blue Spirit Blues » (Spencer Williams), « My World Is Empty Without You » (Holland-Dozier-Holland), « I Put a Spell on You » (Screamin Jay Hawkins), « The Dark End of the Street » (Chips Moman, Dan Penn), « Dancing in the Dark » (Howard Dietz, Arthur Schwartz), « Dead Cat on the Line » (Robert Fargo Greenlee, Lucky Peterson, Jim Payne), « See That My Grave Is Kept Clean » (traditionnel), « Burning Hell » (Bernard Besman, John Lee Hooker).

— *Malediction & Prayer*, Mute Records Limited, 1998.

Album de reprises et adaptations enregistré lors de la tournée *Malediction and Prayer: Concert for the Damned* entre 1996 et 1997 : « Iron Lady » (Phil Ochs), « The Thrill is Gone » (Rick Darnell, Roy Hawkins), « My World Is Empty

Without You » (Holland–Dozier–Holland), « Abel et Caïn » (Charles Baudelaire), « Death Letter » (Son House), « Supplica a mia madre » (Pier Paolo Pasolini), « Insane Asylum » (Willie Dixon), « Si la muerte » (Diamanda Galás, Mixco), « 25 Minutes to Go » (Shel Silverstein), « Keigome Keigome » (Nikos Gatsos, Stavros Xarchakos), « I'm Gonna Live the Life » (Thomas A. Dorsey), « Gloomy Sunday » (Desmond Carter, Laszlo Jávör, Rezso Seress).

— *Schrei X / Schrei 27*, Mute Records Limited, 1996.

Le disque est divisé en deux parties, représentant deux versions différentes de *Shrei*. *Schrei 27* est une commande de *New American Radio Series* en 1994, en collaboration avec *Meet the Composer/Reader's Digest Commissioning Program*, le *National Endowment for the Arts*, le *Lila Wallace-Reader's Digest Fund* et le *Walker Art Center*. La performance a été enregistrée pour une diffusion nationale avec *New Radio and Performing Arts* et *The Walker Center*. *Schrei X* et une performance développée en 1995 au *Wexner Center for the Arts* à Ohio State University. *Shrei 27* est également un court-métrage, issu de la collaboration de Diamanda Galás et de Davide Pepe.

— et Jones, John Paul, *The Sporting Life*, Mute Records Limited, 1994.

Album de collaboration avec le musicien britannique John Paul Jones. Un titre est une adaptation : « The Dark End of the Street » (Dan Penn et Chips Moman).

— *Vena Cava*, Mute Records Limited, 1993.

L'album s'inspire des travaux de Philip-Dimitri Galás, le frère de l'artiste, et des enregistrements de lui ont été utilisés sur le disque : il chante « There is a Balm in Gilead » et joue de l'accordéon sur « When I am Laid in Earth ». L'album a été enregistré à *The Kitchen*, à New York, lors des performances de Galás en février et mars 1992. L'artiste explore les états de démence dont les malades mentaux ou les patients atteints du virus SIDA peuvent faire l'expérience.

— *The Singer*, Mute Records Limited, 1992.

Différentes versions de standards de blues et de gospels adaptées par l'artiste : « My Love Will Never Die » (Willie Dixon), « Reap What You Sow » (Mike Bloomfield, Nick Gravenites), « Were You There When They Crucified My Lord? » (Roy Acuff), « Gloomy Sunday » (László Jávör, Desmond Carter, Rezsó Seress), « Balm In Gilead/Swing Low, Sweet Chariot » (traditionnel, Wallace Willis), « Insane Asylum » (Willie Dixon), « I Put a Spell on You » (Screamin' Jay Hawkins), « Let My People Go » (traditionnel), « See That My Grave Is Kept Clean » (Blind Lemon Jefferson), « Judgement Day », morceau le plus long et le seul enregistré en concert.

— *Plague Mass (1984-End of the Epidemic)*, Mute Records Limited, 1991.

Enregistré lors des performances les 12 et 13 octobre 1990 à la Cathédrale *St John The Divine*, à New York. La majeure partie des titres de l'album figuraient déjà sur la trilogie *The Divine Punishment* (« This Is the Law of the Plague », « Psalm 22 », « Psalm 88 » et « Sono L'Antichristo »), *Saint of the Pit* (« Cris d'Aveugle ») et *You Must be Certain of the Devil* (« Let My People Go »).

— *The Masque of the Red Death*, Mute Records Limited, [1988] 1993.

Album enregistré en studio et reprenant les titres de la trilogie : *The Divine Punishment*, *Saint of the Pit* et *You Must Be Certain of the Devil*.

— *You Must Be Certain Of The Devil*, Mute Records Limited, 1988.

Le troisième album de la trilogie de Galás sur l'épidémie de SIDA, enregistré en studio. Tous les titres sont de Galás. Outre les deux reprises « Swing Low Sweet Chariot » (Wallace Willis) et « Let My People Go » (traditionnel), des extraits de *La Bible* (« Le Gloria ») et de l'*Ancien Testament* (« Psaume 58 » et « Psaume 59 ») apparaissent dans les titres « Double-Barrel Prayer » et « You Must be Certain of the Devil », respectivement.

— *Saint Of The Pit*, Mute Records Limited, 1986.

Second album de la trilogie portant sur l'épidémie de SIDA, enregistré en studio. Ce disque se compose essentiellement d'adaptations par l'artiste de textes de poètes symbolistes français : Charles Baudelaire (« L'Héautontimorouménos »), Gérard de Nerval (« Artémis » et la référence au retour de « La Treizième ») et Tristan Corbière (« Cris d'aveugle »).

— *The Divine Punishment*, Mute Records Limited, 1986.

Premier album de la trilogie portant sur l'épidémie de SIDA, enregistré en studio. Galás se concentre ici sur des textes de l'*Ancien Testament*.

— *Diamanda Galás*, Métalanges Records, 1984.

L'album, enregistré en studio, est composé de deux morceaux d'environ 15 mn chacun : « Panoptikon » (comportant des extraits de *In the Belly of the Beast*, le roman de Jack Abbott) et « Τραγούδια από το Αίμα Εχούν Φονός (Song from the Blood of Those Murdered) ».

— *The Litanies of Satan*, Mute Records Limited, [1982]1989.

Album enregistré en studio en 1982, initialement sorti en vinyle au Royaume-Uni sur le label Y Records. Il se compose de deux chants : « Les Litanies de Satan » (Charles Baudelaire) et de « Wild Women with Steak-Knives (The Homicidal Love Song for Solo Scream) ». Ce dernier provient d'une performance de Galás de 1978 intitulée *Les Yeux sans sang*.

Performances

Galás, Diamanda, « Espergesia » [En ligne], Mausolée de Vigeland, Oslo, 2012. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=OnX7f1CUnxA>> (consulté le 4 octobre 2012).

— « Gloomy Sunday » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=2MWlgX0dDuo>> (Consulté le 25 octobre 2013).

— « Sono L'Antichristo » [En ligne]. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=k1Vdb7oQ11U>> (3'36"- 6'64") (consulté le 12 mai 2013).

— *Schrei 27* [En ligne]. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=-Qn7khEBfUM>> (consulté le 14 mars 2014).

Vidéo promotionnelle pour le film *Schrei*.

— *Saint of the Pit* [En ligne]. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=fyFS1K-Xlrk&list=RDRzTrDbs0n08&index=2>> (consulté le 3 mars 2014).

— « Free Among the Dead » [En ligne]. Disponible sur <http://www.dailymotion.com/video/xcgbx6_diamanda-galas-free-among-the-dead_music> (consulté le 18 mars 2013).

— *Judgement Day* [VHS] Mute film, 1993.

Enregistré en concert au *Cabaret Metro*, Chicago. « Scream of Love », a été enregistré à *MEAT*, à New York

— « Double Barrel Prayer » [En ligne], Mute records, 1988. Disponible sur <<http://mais.uol.com.br/view/c911h311ng3s/diamanda-Galás--double-barrel-prayer-04021A3160C48933A6>> (consulté le 09 2011).

— « The Litanies of Satan » [En ligne] extrait de la vidéo *The Judgement Day*. Performance du 29 juillet 1985 à *I Beam*, à San Francisco, 27'17". Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=OBetXiTZbCc&feature=youtu.be&fb_ref=Default&fb_source=message> (consulté le 25 mai 2014).

Films : bandes originales et voix

Craven, Wes (dir.), *The Serpent and the Rainbow*, 1987, 98 minutes.

Galás est la voix des morts.

Barker, Clive (dir.), *Lord Of Illusions*, 1995, 109 minutes.

Une reprise par Galás du morceau de Schwartz-Dietz « Dancing in the Dark » figure dans le générique de fin.

Jarman, Derek (dir.), *The Last of England*, 1987, 92 minutes.

« Le Treizième Revient » et « Exeloume » figurent dans la bande originale du film.

Coppola, Francis Ford (dir.), *Dracula*, 1992, 128 minutes.

Galás a contribué à la voix des sorcières/vampires et le morceau « Exeloume » figure sur la bande originale.

Milius, John (dir.), *Conan the Barbarian*, 1982, 129 minutes.

Galás est la voix de la sorcière.

Stone, Oliver (dir.), *Natural Born Killer*, 1994, 118 minutes.

Des extraits de « I Put a Spell On You », « Vena Cava », « The Lord is My Shepherd » et « Judgement Day » de Diamanda Galás apparaissent sur la bande originale, ainsi qu'un enregistrement avec Jane's Addiction de « Sex is Violent ».

Mots écrits

Galás, Diamanda, *In the Mouth of the Crocodile* [En ligne], *Weaving Politics*, Stockholm, 2012. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/wp-content/uploads/In-the-Mouth-of-the-Crocodile.pdf>> (consulté le 3 septembre 2013).

— « Updating the Plague and the Mass: Prayers for the Infidels », [En ligne]. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/prayers-for-the-infidel/#sthash.OCb19lcb.dpuf>> (consulté le 18 novembre 2013).

— « The Greek Vampire: A Threat to the Enemies of artists » [En ligne], 10 mai 2010. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/the-greek-vampire-a-threat-to-the-enemies-of-artists/>> (consulté le 19 septembre 2011).

— « Godhead and Anal Glue: Response to the Torture and Killing of Homosexuals in Iraq » [En ligne], avril 2009. Disponible sur <<http://diamandaGalás.com/writings/godhead-and-anal-glue/>> (consulté le 4 juin 2010).

— *The Shit of God*. New York, High Risks, 1996.

— « Intravenous Song », *Perspectives of New Music*, vol.XX, n°1 / 2, octobre 1981, 59-65.

Collaborations

Galás, Diamanda, « The Black Cat » [En ligne], in Hal Willner (producteur), *Closed on Account of Rabies: Edgar Allan Poe*, 1997. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=xZ02MxteLIY> Various Artist> (consulté le 14 février 2011).

— et Recoil (projet solo de Alan Wilder), « Strange Hours », *Liquid*, Mute Records Ltd, 2000.

— et Erasure, « Rock Me Gently », Mute, 1996.

— et Shabalin, Vladislav, *Aquarium* [installation sonore], Bâle (Suisse) 12–19 juin 2011.

— et KORK, (l'orchestre national norvégien), orchestration de Jon Øivind Ness. Spectacle produit par *Ultima* et *Ny Musikk*, à *Kanon Hallen*, Oslo, Norvège, 13 septembre 2012.

Mots dits : interviews

Atamian, Christopher « Diamanda Galás. Point de vue Arménie/génocide » [En ligne], *Japel*. Disponible sur <http://www.japel.org/diamanda_galas.htm> (consulté le 10 mai 2013).

Avena, Thomas (éd.), « Interview with Galás », *Life Sentences: Writers, Artists, and AIDS*, Mercury House, 1^{er} avril, 1994, 177-197.

Barclay, Michael, « Diamanda Galás, Diva of the Dispossessed » [En ligne]. Disponible sur <http://exclaim.ca/Features/Timeline/diamanda_galas-diva_of_dispossessed/> (consulté le 11 novembre 2011).

?, « Diamanda Galás interview » [En ligne], *Kultur och nöje*, Stockholm, Suède, avril, 2011. 2'35". Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=3Tdpw937efQ>> (consulté le 17 avril 2012).

? « Galás on Interview+live Toronto 1992 » [En ligne], *The New Music*, Toronto, 1992. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=wWCdvPBhE_s> (consulté le 12 septembre 2010).

Neset, Hilde, « Talk with Diamanda Galás » [En ligne], *Cinematiket*, Oslo, Norvège, le 14 septembre 2012, 32'24". Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=iGk-ES-Opdk>> (consulté le 16 octobre 2012).

?, « Interview sur *Defixiones, Will and Testament* » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=Knudkmkknq0>> (consulté le 4 décembre 2010).

?, « Interview » [En ligne], *Network 21*. Pirate TV programme 12 (un extrait d'interview avec Diamanda Galás. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=3JyNuN1nZnw>> (consulté le 11 avril 2014).

?, « Interview Galás » [En ligne] *Mocha Choc* ITV, 14 décembre 1994. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=t8LZwe6QquQ>> (consulté le 9 décembre 2013)

?, « Diamanda Galás. Interview in France in English » [En ligne], Nantes, France, *Le Lieu Unique*. 17'10". Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=kEWXbTLzCiQ&feature=related>> (consulté le 13 juin 2013).

Baker, « Diamanda Galás Discusses Her 13 Favourite Albums » [En ligne], « Baker's Dozen », *The Quietus*, 1er août 2012. Disponible sur <<http://thequietus.com/articles/09545-diamanda-galas-favourite-albums-2>> (consulté le 2 août 2012).

Barclay, Michael, « Diamanda Galás, Diva of the Dispossessed », [En ligne], *Exclaim.ca*. Disponible sur <http://exclaim.ca/Features/Timeline/diamanda_galas-diva_of_dispossessed> (consulté le 10 février 2015).

Batchelder, Edward, « The Politics of Disquiet: Diamanda Galás in conversation with Edward Batchelder » [En ligne], *New Music Box — People & Ideas in Profile*, 1^{er} novembre 2003. Disponible sur <<http://www.newmusicbox.org/articles/the-politics-of-disquiet-diamanda-galas-in-conversation-with-edward-batchelder/9/>> (consulté le 8 octobre 2009).

Beghtol, LD, « Diamanda Galas Interview (1 of 3) » [En ligne], 2 février 2007. Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=dNYcpJBf_k4> (consulté le 10 mai 2015).

Bluefat.com (éd.), « The Woman who knows too much: A conversation with Diamanda Galás, avenging queen of the damned » [En ligne], mars 2008. Disponible sur <http://www.bluefat.com/1002/Diamanda_Galás08.htm> (consulté le 16 avril 2010).

Bluefat.com (éd.) « The Deep End. First AIDS, now Genocide... Diamanda Galás won't Lighten up » [En ligne], interview de novembre 2001. Disponible sur <http://www.bluefat.com/0911/Diamanda_Galas.htm> (consulté le 9 mai 2011).

Bria, Ginevra, « Da San Diego all'Anatolia: intervista a Diamanda Galás » [En ligne], *Rolling Stone*, 6 avril 2016. Disponible sur <<http://www.rollingstone.it/musica/interviste-musica/da-san-diego-allanatolia-intervista-a-diamanda-galas/2016-04-06/>> (consulté le 12 avril 2016).

Breslauer, Jan, « Ferociously Yours: Diamanda Galás has made AIDS her subject, to both worldwide Criticism and Acclaim. Call her a Singer, Composer, Musician or even activist. Just don't call her a performance Artist » [En ligne], *Los Angeles Times*, 24 octobre 1993. Disponible sur <http://articles.latimes.com/1993-10-24/entertainment/ca-49144_1_performance-artist> (consulté le 23 décembre 2012).

Brow, Joe, « With Songs of Rage », *Washington Post*, April 7, 1991.

Bright, Kimberley, « The Outsider Visual Art of Diamanda Galás » [En ligne], *Trebuchet Magazine*, 23 septembre 2014. Disponible sur <<http://www.trebuchet-magazine.com/diamanda-galas-interview/>> (consulté le 15 octobre 2014).

Chare, Nicholas, Ferrelt, D., « Entwined Voices: An Interview with Diamanda Galás », *Parallax*, « Abstract content, Inchoate Cartographies », vol. XIII, n°1, 2007, 65-73.

— « The Grain of the Interview: Introducing Diamanda Galás », *Parallax*, « Abstract content, Inchoate Cartographies », vol. XIII, n°1, 2007, 56-64

Cook-Wilson, Winston, « Diamanda Galás: The Politics of the Operatic Voice. How classical training allowed the avant-garde singer to bring a voice to the voiceless » [En ligne], *Red Bull Academy*, 4 mai 2016. Disponible sur <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/diamanda-galas-voice>> (consulté le 9 mai 2016).

Davis, Petra, « Diamanda Galás Interview: Talking her Songs of Exile » [En ligne], *The Quietus*, 9 septembre 2009. Disponible sur <<http://thequietus.com/articles/02697-diamanda-galas-interview-talking-her-songs-of-exile>> (consulté le 8 avril 2011).

Deere, Leslie, « Diamanda Galás talks to Leslie Deere » [En ligne], *Run Riot.com*, 19 avril 2011. Disponible sur <<http://www.run-riot.com/articles/blogs/interview-diamanda-gal%C3%A1s-talks-leslie-deere>> (consulté le 11 janvier 2013).

Fischer, Tobias, « Interview with Diamanda Galás » [En ligne], *Tokafi*, 24 août 2005. Disponible sur <<http://www.tokafi.com/15questions/interviewdiamandaGalás>> (consulté le 26 novembre 2009).

Gentry, Lana, « Diamanda Galás: The Pain of Pleasure » [En ligne], *Dark Beauty*, vol. IX, 2011. Disponible sur <<https://www.facebook.com/notes/diamanda-gal%C3%A1s/dark-beauty-the-pain-of-pleasure-diamanda-gal%C3%A1s-an-interview-with-diamanda-gal%C3%A1s/329870157064672/>> (consulté le 23 novembre 2011).

Ginsberg, Merle, « Videowave, extrait d'interview » [En ligne], *Videowave*, juin 1984, épisode #42, Manhattan Cable, New York, 0'42". Disponible sur <<http://videowavemusic.tumblr.com/post/64087852645/excerpt-of-diamanda-galas-interview-on-videowave>> (consulté le 16 novembre 2009).

Gordon, Karen, « Galás, Diamanda -CBC Interview + Live Toronto 1992 » [En ligne], extrait de l'émission *On the Arts*, CBC, 22 mai 1992, 13'13". Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=Q0gc13WpR-w>> (consulté le 12 octobre 2014).

Guillen, Michael, « SCHREI 27: Interview With Diamanda Galás » [En ligne] avril 2014. Disponible sur <<http://twitchfilm.com/2011/04/schrei-27-interview-with-diamanda-galas.html>> (consulté le 3 février 2015).

Hellenism.net (éd.), « Interview with Famous Greeks: Diamanda Galás » [En ligne], juillet 2009. Disponible sur <http://www.hellenism.net/interview_diamanda_galas.html> (consulté le 12 septembre 2011).

Juno, Andrea (éd.) « Diamanda Galás », *Angry Women*, San Francisco, RE/search Publication, 1991.

Kanoniuk, Lachlan, « You won't be Frigid with Diamanda Galás » [En ligne], *Noisey, Music by Vice*, 7 Mai, 2014. Disponible sur <http://noisey.vice.com/en_au/blog/you-wont-be-frigid-with-diamanda-gals> (consulté le 5 août 2014).

Lange, Shane, « Setting the real Horror in the East: Diamanda Galás on Women and Real Horror », [En ligne], Interview 6 mars, 2013 (l'interview est retranscrite dans son intégralité en annexe).

Masi, Julia, « Diamanda Galás: Screaming with Control » [En ligne], *FFanzeen*, 1985. Disponible sur <<http://ffanzeen.blogspot.dk/2009/09/diamanda-galas-screaming-with-control.html>> (consulté le 15 septembre 2010).

Morrison, Richard, « We're All HIV-Positive: A Conversation with Diamanda Galás, Singer, Composer, Performance Artist, AIDS Activist », *Art and Understanding*, janvier/février 1993, 29.

Morton, Jennifer, « Diamanda Galás: The New Music Interview » [En ligne] *The New Music*, Citytv, 8'56". Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=wWCdvPBhE_s> (consulté le 9 novembre 2013).

Mouradian, Katchig, « An Interview with Diamanda Galás » [En ligne], blog, 2004. Disponible en ligne sur <<http://mouradian.wordpress.com/2004/04/08/an-interview-with-diamanda-Galás/April>> (consulté le 17 juin 2010).

Muth, Susan, de, « Killing men softly with her Song: New York Revenge Rocker Diamanda Galás is adamant: male rap stars should be killed for sport, Susan Muth finds out why » [En ligne], *The*

Independent, jeudi 27 octobre 1994. Disponible sur <<http://www.independent.co.uk/life-style/killing-men-softly-with-her-song-new-york-revenge-rocker-diamanda-galas-is-adamant-male-rap-stars-should-be-killed-for-sport-susan-de-muth-finds-out-why-1445202.html>> (consulté le 09 mars 2014).

Nurmi, Tilo, « Diamanda Galás: An Ancestral Voice » [En ligne], *Absenta Musical*, 2011. Disponible sur <<http://www.absentamusical.com/2011/09/interview-diamanda-galas.html>> (consulté le 5 février 2012).

Network21 pirate TV Program 12, « One of several excerpts of interview with Diamanda Galás » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.lowdown.dircon.co.uk/NTW/youtube/prog12%20Diamanda%20interv.htm>> (consulté le 5 avril 2014).

Oldham, Will, « Diamanda Galás, 1999 », [En ligne], *Index Magazine*. Disponible sur <http://www.indexmagazine.com/interviews/diamanda_galas.shtml> (consulté le 04 avril 2010).

Payne, John, « A Guide to Diamanda Galás' Work: Five Works that Transformed Diamanda Galás into an avant-garde icon », [En ligne], *Red Bull Music Academy Daily*, 2 mai 2016. Disponible sur <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/a-guide-to-diamanda-galas-work>> (consulté le 4 mai 2016).

— « Vengeance is Hers: A conversation with Diamanda Galás » [En ligne], *Arthur Magazine*. Disponible sur <<http://arthurmag.com/2009/01/25/vengeance-is-hers-a-conversation-with-diamanda-galas-by-john-payne-from-arthur-no-28march-2008/>> (Consulté le 4 avril 2008).

Phillips, Tony, « High Art at the Highline with Diamanda Galás » [En ligne], *EdgeMediaNetwork*, 8 août 2008. Disponible sur <<http://www.edgemedianetwork.com/entertainment///41765>> (consulté le 2 mars 2010).

Percy, Howard, « Diamanda Galás flagrante delicto, 1999 interview » [En ligne], interview publiée le 23 février 2010. Disponible sur <<http://percy3.wordpress.com/2010/02/23/diamanda-galas-in-flagrante-delicto-1999-interview/>> (consulté le 4 septembre 2012).

rAdiOrAgaZZa, « O Profigas : Un entretien avec Diamanda à la Villette », *Villette Sonique*, Paris, juin 2010 (interview réalisée et retranscrite dans son intégralité en annexe).

Randal, Jon & Joost, Wesley, « Diamanda Galás » [En Ligne], *Goblin Magazine*. Disponible sur <<http://www.musivine.com/blogs/26?mv=true>> (consulté le 1er décembre 2010).

Rowland, S., « Diamanda Galás » *Collide, Art & Culture Magazine*, vol. II, octobre 2014, 88-89.

Solotroff, Mark, « Artist on Artist: Diamanda Galás talks to Mark Solotroff » [En ligne], *The Chicago Tribune*, 23 février 2013. Disponible sur <<http://www.chicagoreader.com/chicago/diamanda-galas-mca-mark-solotroff-anatomy-habit/Content?oid=5676851>> (consulté le 8 février 2015).

Turner, Brian, « Diamanda Galás NYC shows in August; Interview from the Past » [En ligne], Interview sur *WFMU's Beware of the Blog: A Radio Station that Bites Back*, 3 août 2007. Disponible sur <<http://blog.wfmw.org/freeform/2007/08/diamanda-galas-.html>> (consulté le 15 novembre 2011).

Tcherepnin, Sergei, « Diamanda Galás with Sergei Tcherepnin » [En ligne]. *Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, 6 juillet 2007. Disponible sur <<http://www.brooklynrail.org/2007/7/music/diamanda-Galás-with-sergei-tcherepnin>> (consulté le 18 août 2015).

Zurbrugg, Nicholas (éd.), « Diamanda Galás », *Art, Performance, Media, 31 Interviews*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

Sources secondaires

Travaux critiques : articles, essais, ouvrages, thèses, chroniques.

?, « The Queen of Scream » [En ligne], *The Sydney Morning Herald*, 29 mars, 2008. Disponible sur <<http://www.smh.com.au/news/arts/the-queen-of-scream/2008/03/28/1206207381055.html>> (consulté le 13 mars 2014).

Anderson, Stacey, « The Anatomy of a Voice: The Idiosyncratic Vocal Technique of Diamanda Galas » [En ligne], *The Red Bull Music Academy Daily*, 9 mai 2016. Disponible sur <<http://daily.redbullmusicacademy.com/2016/05/anatomy-of-a-voice-diamanda-galas>> (consulté le 3 juin 2016).

Angsang, « Diamanda Galás: Feminist Witch, Feminist Bitch » [En ligne] *Literature and Transgression*, 7 juin 2014. Disponible sur <<https://transgresslit.wordpress.com/2014/06/07/diamanda-galas-feminist-witch-feminist-bitch/>> (consulté le 10 juillet 2014)

Avena, Thomas (éd.), *Life Sentences: Writers, Artists, and AIDS*, San Francisco, Mercury House, 1994.

Balwin, Scott, M, « *You Must Be Certain of the Devil* » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.sputnikmusic.com/review/54637/Diamanda-Galás-You-Must-Be-Certain-of-the-Devil/>> (consulté le 3 mai 2010).

Beauchamp, Airek, « Queer Timbres, Queered Elegy: Diamanda Galás' *The Plague Mass* and the First Wave of the AIDS Crisis » [En ligne], *Sounding Out!*. Disponible sur <<http://soundstudiesblog.com/tag/yvon-bonenfant/>> (consulté le 05 janvier 2014).

— « Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body », [En ligne], *Sounding Out!*. Disponible sur <<http://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/>> (consulté le 15 septembre 2015).

Bernard, Yves, « Le Poison et la médecine, regards croisés sur Diamanda Galás et Nan Goldin », [En ligne], *Le Devoir; Libre de Penser*, 21 juin 2014. Disponible sur <<http://www.ledevoir.com/culture/livres/411496/le-poison-et-la-medecine>> (consulté le 12 août 2014).

Bonney, Jo. (éd.), *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, Theatre Communications Group, 1999.

Carr, Cynthia, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, Middletown, Wesleyan University Press, 2012.

Clarke, Rosie, « Diamanda Galás, Brighton Dome Concert Hall, May 2 » [En ligne], *The Argus*. Disponible sur <http://www.theargus.co.uk/news/4340516.Diamanda_Galas__Brighton_Dome_Concert_Hall__May_2/> (consulté le 4 mai 2009).

Continuo, « Catherine Mavrikakis, Diamanda Galas. Guerrière et Gorgone » [En ligne], Coninuo's Documents; Disponible sur <<http://continuo-docs.tumblr.com/post/117495552512/catherine-mavrikakis-diamanda-gal%C3%A1s-guerri%C3%A8re>> (consulté le 15 avril 2015).

Coons, Lisa, R., *Gender, Identity and the Voice in the Music of the Composer/Performer with Compositions: « Cythere (a Trauma Ballet in two Parts) » and « Cross-Sections: Four Pieces for Electric Guitar Quartet »*, thèse de doctorat en musicologie, Princeton university, 2011.

CORVUS, « *Guilty Guilty, Guilty* » [En ligne], *Rock'n'Balls*. Disponible sur <http://www.rocknballs.com/chronique-diamanda-galas_guilty-guilty-guilty?PHPSESSID=8ceeee385ae8e00bf28d0ffeddd8522c> (consulté le 12 novembre 2013).

Cummings, Conrad, « One-Man Band by Christopher Light; *Diamanda Galás* by Diamanda Galás, review by Conrad Cummings », *Computer Music Journal*, vol . X, n°3, automne, 1986, 95-96.

Curkin, Charles, « Diamanda Galás, Still Wild and Primal, returns to New York » [En ligne], *The New York Times*, 6 mai 2016. Disponible sur <http://www.nytimes.com/2016/05/08/style/diamanda-galas-new-york.html?_r=0> (consulté le 8 mai 2016).

Disser, Nicole, « Diamanda Galás: Death Will Come and Will Have Your Eyes » [En ligne], « Week in Music: Sounds for Satanic Rites and a Whole Lotta Party » *Bedford and Bowery*, 11 mai 2016. Disponible sur : <<http://bedfordandbowery.com/2016/05/week-in-music-sounds-for-satanic-rites-and-a-whole-lotta-party/>> (consulté le 28 mai 2016).

Dors, Emma, « Diamanda Galás: the Dark Side of the New Music » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.amazings.com/articles/article0022.html>> (consulté le 15 avril 2014).

Duartes, Anabela, « Lou Reed, Diamanda Galás, and Edgar Allan Poe's Resistance Aesthetics in Contemporary Music », *The Edgar Allan Poe Review*, vol. XI, n°1, 1^{er} avril 2010, 152-162.

Ectophiles's Guide to Good Music, « Diamanda Galás » [En ligne]. Disponible sur <<http://ectoguide.org/artists/galas.diamanda>> (consulté le 16 août 2014).

Encyclopaedia Metallum, « Diamanda Galás » [En ligne], *Encyclopaedia Metallum*. Disponible sur <http://www.metal-archives.com/artists/Diamanda_Gal%C3%A1s/9436> (consulté le 12 février 2010).

Enthal, Andrea, « Underground », *SPIN*, mai 1986, 38-39.

Epstein, Heidi, « Re-Vamping the Cross: Diamanda Galás' Musical Mnemonic of Promiscuity », *Theology & Sexuality*, vol.XV, 1^{er} January 2001, 45-65.

Ericksen, Stian, « Diamanda Galás -Not comparable ... » [En ligne], *Stianeriksen, a musical corner on the net*. Disponible sur <<http://stianeriksen.com/2013/08/31/diamanda-galas-not-comparable/>> (consulté le 12 septembre 2013).

Evans, Simon, « Diamand Galás - La Serpanta Canta » [En ligne], *Music OMH*, 8 décembre, 2003. Disponible sur <<http://www.musicomh.com/reviews/albums/diamanda-galas-la-serpenta-canta>> (consulté le 19 juillet 2012).

Farber, Jim, « See That My Grave is Kept Clean: The Regal Darkness of Diamanda Galás » [En ligne], *Observer Culture*, 6 mai 2016. Disponible sur <<http://observer.com/2016/05/see-that-my-grave-is-kept-clean-the-regal-darkness-of-diamanda-galas/>> (consulté le 9 mai 2016).

Flanagan, Michael, « Diamanda Galás and the Mythic Image » [En ligne], site officiel de Diamanda Galás. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/diamanda-galas-and-the-mythic-image-by-michael-flanagan/>> (consulté le 08 juin 2015).

— « Diamanda Galás » in Jo Bonney (éd.), *Extreme Exposure: An Anthology of Solo Performance Texts from the Twentieth Century*, New York, Theater Communications Group, 2000, 126-127.

Flanagan, Michael, « Invoking Diamanda », in Thomas Avena, (éd.) *Life Sentences: Writers, Artists, and AIDS*, New York, Mercury House, 1994, 161-175.

Głowacka-Wolf, Kornelia, « She Sounded Inhuman: the Fascinating Vocalist Diamanda Galás », [En ligne], 24 juin, 2015. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/zabrzmiel-nieludzki-fascynujacy-wokal-diamanda-galas-wroclaw-poland/#sthash.16F9rW3Q.dpuf>> (consulté le 12 septembre 2015).

Grant, Mark N., « Diamanda Galás: The extended Voice as singing ID » [En ligne], *New Music Box*, 27 août 2007. Disponible sur <<http://www.newmusicbox.org/articles/diamanda-Galás-the-extended-voice-as-singing-id/>> (consulté le 11 janvier 2014).

Gracie et Zarkov, « Killing Floor: The Harrowing Spirituals of Diamanda Galás », *Mondo 2000*, vol. VIII, 1990.

Gust of Darkness, « Chronique de *The Divine Punishment/ Saint of the Pit* » [En ligne], *Guts of Darkness, les archives du sombre et de l'expérimental*. Disponible sur <www.gutsofdarkness.com/god.php?objet=7122> (consulté le 5 août 2014).

Harris, Mark, Ambrose, « Diamanda Galás, Love is a Ballad that Eviscerates » [En ligne], *Empty Mirror*. Disponible sur <<http://www.emptymirrorbooks.com/author/markambroseharris>> (consulté le 17 juin, 2014).

Harris, William, « Don't Look to Diamanda Galás for Comfort », *The New York Times*, « Arts section », 4 juillet 1993, 20.

Holden, Stephen, « Diamanda Galás: Avant-garde diva » [En ligne], *The New York Times*, 19 juillet 1985. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1985/07/19/arts/diamanda-galas-avant-garde-diva.html>>

Holland, Bernard, « Unbearable Grief given a Full-throated Voice », *New York Times*, 10 septembre 2005.

— « Music in review; Diamanda Galás » [En ligne], *The New York Times*, 20 avril 1991. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1991/04/20/arts/music-in-review-diamanda-Galás.html>> (consulté le 12 février 2014).

Jackman, Michael, *Performance and Pestilence: Diamanda Galás and the Gay Plague*, thèse, Memorial University, Newfoundland, 2004.

Jackson, Jeff, « Diamanda Galás Pulls Out her Vocal Arsenal: Spectacular, Vitriolic Avant-garde Singer crosses Genres on a new Album » [En ligne], *MTV News*, 19 juin, 1998. Disponible sur <<http://www.mtv.com/news/350308/diamanda-Galás-pulls-out-her-vocal-arsenal/>> (consulté le 15 juin 2013).

Jarman, Ivens, Freya, « Diamanda Galás — Criticism and Interpretation », in *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Kalita, Lech, « A Homicidal Love Song For the Solo Scream: On the Music of Psychotic States of Mind » [En ligne], *Art and Freedom*, Museum of Contemporary Art de Cracovie, Pologne, 2015. Disponible sur <<http://diamandaGalás.com/writings/a-homicidal-love-song-for-the-solo-scream-on-the-music-of-psychotic-states-of-mind-by-lech-kalita/#sthash.kyLXvO5m.dpuf>> (consulté le 18 janvier 2016).

Lamuya-Zimina, « Rate your Music » [En ligne]. Disponible sur < <http://itayaxala.blogspot.fr/> > (consulté le 12 novembre 2010).

Long, Thomas Lawrence, « The Mark of the Beast is the Glory of the Pariah: AIDS Apocalypticism of Diamanda Galás and David Wojnarowicz », *Lit: Literature Interpretation Theory*, 2012, vol. XXIII, n°3, 226-245.

Mavrikakis, Catherine, *Diamanda Galás : Guerrière et Gorgone*, Montréal, HélioTropé, 2014.

— « Diamanda Galás en Tirésias choreute : la Cécité du chœur dans le chant des morts » [En ligne], Communication au Colloque *La Vue et la voix, Le partage du sensible dans les arts du langage et la vie commune*, Centre de Recherche en Esthétique et Poétique, Montréal 17 mai 2007. Disponible sur <<http://www.esthetiqueetpoetique.uqam.ca/videos/vvcatherine.htm>> (consulté le 18 novembre 2013).

McClary, Susan, « Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen », *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota, 1991.

Meier, Julia, « Genuine thought is INTER (MEDIAL) » [En ligne], Herzogenrath, Bernd (éd.), *Travels in Intermedia[lity]: Reblurring the Boundaries*, Lebanon, NH, Dartmouth College Press, 2012, 125-136. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/wp-content/uploads/Julia-MeierGenuine-Thought-is-InterMedial.pdf>> (consulté le 15 octobre 2014).

— « Diamanda Galás: Defining the Space In-Between » [En ligne]. Disponible sur <diamandagalas.com/.../Julia_Meier_Diamanda_Galás-Defining_the_S_> (consulté le 14 avril 2015).

— « Intermedial Crossings: Image - Music -Text. Diamanda Galás: Defining the Space In-Between » [En ligne]. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/wp-content/uploads/Galas-Defining-the-Space-In-Between.pdf>>(consulté le 13 octobre 2014).

Nilsson, Allan, « I just can't Die Now - All Interiors Sing: A few Notes on the Vocalism of Diamanda Galás and "Lonely Woman" by Coleman/Galás » [En ligne], 2 décembre 2013.

Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/i-just-cant-die-now-all-interiors-sing-by-allan-nilsson/>> (consulté le 10 septembre 2014).

Needham, Alex, « Diamanda Galás review - a Gothic Rage against the dying of the Light », [En ligne], *The Guardian*, 22 juin 2014. Disponible sur <<http://www.theguardian.com/culture/australia-culture-blog/2014/jun/22/diamanda-Galás-review-a-gothic-rage-against-the-dying-of-the-light>> (consulté le 3 juillet 2014).

Paquita, « Diamanda Galás & Gitane Demone : divas de l'ombre » [En ligne], *Montrouge Magazine* vol. LXXXV, *Le Cri de la Virgule, Chroniques culturelles indépendantes*. Disponible sur <<http://lecridelavirgule.free.fr/index.php/tag/diamanda-galas/>> (consulté le 15 juillet 2015).

Passiflora, « Diamanda Galás -Live -Meltdown - Royal Festival Hall » [En ligne], 2 août 2012. Disponible sur <<http://passiflora-musicreviewblog.blogspot.dk/2012/08/diamanda-galas-live-meltdown-royal.html>> (consulté le 14 avril 2013).

Provenzano, Jim, « Diva for the Dead », [En ligne], *The Bay Area Reporter*, 10 décembre 2006. Disponible sur <http://www.ebar.com/arts/art_article.php?sec=theatre&article=176> (consulté le 2 novembre 2015).

Rodriguez, Esther Zaplana, *Voice, Body and Performance in Tori Amos, Björk and Diamanda Galàs: Towards a Theory of Feminine Vocal Performance*, thèse de doctorat, International Centre for Music Studies, School of Art and Cultures, Newcastle University, 2009.

Rothstein, Edward, « A Diva Makes a Cage Her Vehicle » [En ligne], *The New York Times*, 10 juillet 1993. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1993/07/10/arts/review-music-a-diva-makes-a-cage-her-vehicle.html>> (consulté le 12 janvier 2013).

Schnabl, Ruth, *Gravity-Bound: The Articulation of the Body in Art and the Possibility of Community*, Binghamton, State University of New York, 2008.

Schwartzman, Lisa, « *Malédiction and Prayer* » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.allmusic.com/album/malediction-prayer-mw0000036560>> (consulté le 2 septembre 2012).

Stammer, Fury, Kristen, *Signalling Through the Flames: Violence, the Victimized Body and the Struggle for Meaning in Millennial Performance (Chris Burden, Diamanda Galás, ORLAN, Ron Athey Bill, Bill T Jones)*, thèse de doctorat, New York University, 2004.

Stosuy, Brandon, « The Music That Made Diamanda Galás » [En ligne] Pitchfork, 13 mai 2016. Disponible sur <<http://pitchfork.com/features/5-10-15-20/9891-the-music-that-made-diamanda-galas/>> (consulté le 17 mai 2016).

—« Diamanda Galás: *Defixiones, Will and Testament* », [En ligne], *Pitchfork*, 19 mai 2004. Disponible sur <<http://pitchfork.com/reviews/albums/11750-defixiones-will-and-testament-la-serpenta-canta/>> (consulté le 3 novembre 2012).

Thompson, Marie, « Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives : Feminizing the Threat on Noise » [En ligne]. Disponible sur <https://www.academia.edu/4393650/Gossips_Sirens_Hi-Fi_Wives_Feminizing_the_Threat_of_Noise> (consulté le 11 octobre 2014).

Todd, Mike, « Bishara, Joseph, On The Conjuring. ASCAP, We create Music » [En ligne]. Disponible sur <<http://www.ascap.com/playback/2013/07/wecreatemusic/fmf-joseph-bishara-on-the-conjuring.aspx>> (consulté le 17 août 2014).

Trouser Press, « Diamanda Galás », [En ligne]. Disponible sur <http://www.trouserpress.com/entry.php?a=diamanda_galas> (consulté le 28 juillet 2015).

Tsiamis, Christos, « A Poet's Voice : An Appreciation of the Art of Diamanda Galás » [En ligne]. Disponible sur <<http://diamandagalas.com/writings/a-poets-voice-an-appreciation-of-the-art-of-diamanda-galas-by-christos-tsiamis/>> (consulté le 15 avril 2014).

Turner, Luke, « Devil Woman » [En ligne], *Dazed and Confused*. Disponible sur <<http://www.dazeddigital.com/music/article/20199/1/diamanda-Galás-devil-woman>> (consulté le 7 février 2012).

TV Tropes, « Diamanda Galás » [En ligne]. Disponible sur <<http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Music/DiamandaGalás>> (consulté le 13 mai 2014).

UCLA Newsroom, « Virtuoso Vocalist and Pianist Diamanda Galás Performs “Guilty, Guilty, Guilty” » [En ligne], *UCLA Live’s Far-Out Halloweekend*, 22 septembre 2006. Disponible sur <<http://newsroom.ucla.edu/releases/Virtuoso-Vocalist-and-Pianist-Diamanda-7345>> (consulté le 2 juillet 2010).

Valdes, Lesley, « Galás’ Mass For Victims Of A Modern Plague » [En ligne], *philly.com*, 9 avril 1991. Disponible sur <http://articles.philly.com/1991-04-09/news/25781583_1_plague-mass-diamanda-galas-masque> (consulté le 2 mars 2013).

Valdes, Lesley, « A Shriek of Agony Over Aids A Composer’s “Mass” Mourns and Implores » [En ligne], *philly.com*, 05 avril 1991. Disponible sur <http://articles.philly.com/1991-04-05/news/25778261_1_plague-mass-diamanda-galas-aids-epidemic> (consulté le 2 février 2016).

Wilson, Steven, *The Radical Music of John Zorn, Diamanda Galás, And Merzbow: A Hermeneutic Approach to Expressive Noise*, Dissertation [En ligne], thèse de doctorat de philosophie, Urbana-Champaign, University of Illinois, 2014. Disponible sur <https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/50554/Steven_Wilson.pdf?sequence=1> (consulté le 17 octobre 2014).

Zanchi, Luca, *Lamentazione e Maledizione. Una introduzione a Diamanda Galàs*, Roma, Aracne, 2014.

— « Je Rame: Poetry for Power », *Lamentazione e Maledizione. Una introduzione a Diamanda Galàs*, [En ligne] traduit de l’italien par ?. Disponible sur <http://diamandagalas.com/wp-content/uploads/Lament-and-Curse_Excerpt.pdf> (consulté le 3 mars 2015).

1.2 Ouvrages généraux

1.2.1 Articles, essais, ouvrages

Abbate, Carolyn, *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

Abbott, Jack, *In the Belly of the Beast: Letters from Prison*, New York, Random House, 1981.

ACT UP, AIDS Coalition to Unleash Power, « Capsule History » [En ligne]. Disponible sur <www.actupny.org/documents/capsule-home.html> (consulté le 17 décembre 2009).

Adorno, Theodor, « The Curves of the Needle », in Richard Leppert (éd.), *Essays on Music*, Berkeley, Los Angeles, 2002.

Agamben, Giorgio, *Nudités*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, 2009.

— *Profanations*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, [2005] 2006.

— *State of Exception*, traduit de l'italien par Kevin Attell, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

— *L'Ouvert : de l'homme et de l'animal*, traduit de l'italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, 2002.

— *Homo Sacer III. Ce qui reste d'Auschwitz. L'archive et le témoin*, traduit de l'italien par Pierre Alferi, Paris, Payot & Rivages, 1999.

— *Language and Death: The Place of Negativity*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1991.

Alcoff, Linda, « Cultural Feminism versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory », *Signs*, vol. XIII, n°4, 1988, 405-436.

Alexiou, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1974.

American Psychiatric Association, *Diagnostic Statistical Manual of Mental Disorders*, New York, Arlington, American Psychiatric Publishing, 1994.

Anahori, Sylvie, « Méduse ou le miroir des abîmes » [En ligne], « Peut-on regarder Méduse ? *MuseMedusa, Revue de Littérature et d'Art Modernes*, 2013. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_1/anahory/> (consulté le 23 juillet 2015).

Anderson, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*, London, Verso, [1983] 1991.

Angier, Natalie, *Woman: An Intimate Geography*, London, Virago, 1999.

Anzieu, Annie, « De la chair au verbe », *Psychanalyse et Langage : du Corps à la Parole*, Paris, Bibliothèque Sigmund Freud, 1997, 70-102.

Anzieu, Didier, *Le Moi-peau*, Paris, Bords, 1985.

Arbour, Rose-Marie, « La Peau comme dessein », *Revue d'Esthétique, Nouvelle série*, n°11, 1986, 75-93.

Arendt, Hannah, *On Violence*, New York, Harcourt Brace and Company, 1969.

Arrivé, Mathilde, « L'intelligence des images - l'intericonicité, enjeux et méthodes » [En ligne], *E-rea*, vol. XIII, n°1, 2015. Disponible sur <<http://erea.revues.org/4620>> (consulté le 02 janvier 2016).

Artaud, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Quarto Gallimard, 2004.

— « Le Théâtre et la peste », *Œuvres complètes*, Paris, Quarto Gallimard, [1934] 2004, 510-521.

Artflex, « Feminism and Feminist Art » [En ligne], *Artflex, Art Dictionary*. Disponible sur <<http://www.artflex.com/ArtLex/f/feminism.html>> (consulté le 4 mars 2012).

Aston, Martin, « 16 for 2016: Anohni », *Mojo*, février 2016, 17.

Attali, Jacques, *Bruits*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

Audoin-Rouzeau, Stéphane, « Massacres. Le corps et la guerre », in Jean-Jacques. Courtine (éd.), *Histoire du corps vol.3, Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2006, 293-334.

Austin, J. L., *How to Do Things with Words*, Cambridge, Harvard University Press, 1962.

Baas, Bernard, *La Voix déliée*, Paris, Hermann, 2010.

Babinaux, Roger, *Impossible d'être abject*, Paris, Buchet, 1958.

Bahar, Saba, Agnese Fidecaro et Yasmina Foehr-Janssens (éd.), « Le Genre de la voix », *Equinoxe, Revue de Sciences Humaines*, vol. XXIII, Paris, Georg éditeur, 2002.

Bailey, Derek, *L'Improvisation : sa nature et sa pratique dans la musique*, traduit de l'anglais par Isabelle Leymarie, Paris, Édition Outre Mesure, [1999] 2003.

Baillet, Jérôme, *Gérard Grisey, Fondements d'une écriture*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Baillette, Frédéric, « À Contre-corps », *Quasimodo*, vol. V, printemps 1998.

Bakhtine, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970.

Balzac, Honoré De, *Nouvelles scènes de la vie provinciale, Œuvres de H. de Balzac*, vol. III, Bruxelles, Meline, Cans et Compagnie, 1837, 7-148.

Banash, David, « Collage Culture: Readymades, Meaning and the Age of Consumption », *Postmodern Studies*, New York, Rodopi, vol. XLIX, 2013.

Barberger, Nathalie, *Michel Leiris, l'écriture du deuil*, Lille, Presses Universitaires Septentrion, 1998.

Barker, Chris, *Cultural Studies: Theory and Practice*, London, Sage, [2000] 2008.

Barthes, Roland, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue : essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984.

— *Le Grain de la voix : entretiens, 1962-1980*, Paris, Éditions Seuil, 1981.

— Roland Barthes, « The Grain of the Voice », « Lesson in Writing », in *Image, Music, Text*, traduit du français par Stephen Heath, London, Fontana, 1977.

— *Le Plaisir du texte*, Paris, Éditions Seuil, 1973.

— *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

— « La Sorcière », *Critical Essays*, traduit du français par Richard Howard, Evanston, Northwestern University Press, 1972.

— *S/Z, essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*, Paris, Éditions Seuil, 1970.

— *Mythologies*, Paris, Seuil, [1957], 1970.

— *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, coll. « Méditations » [1953] 1965.

Bataille, Georges, *Ma mère*, Paris, Pauvert, 1966.

— *Les Larmes d'Éros*, Paris, 10x18, 1961.

— *L'Érotisme*, Paris, Éditions de Minuit, 1957.

— *La Littérature et le mal*, Paris, Gallimard, 1957.

— *La Part maudite*, Paris, Éditions de Minuit, 1949.

— *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.

— « Chronique : Dictionnaire », *Documents*, vol. I, n°1, Paris, 1929.

Baudelaire, Charles, « Les Litanies de Satan », *Les Fleurs du Mal*, Lausanne, Éditions Rencontre, [1857] 1967, 241-243.

Baudry, Patrick, *La Place des morts. Enjeux et rites*, Paris, L'Harmattan, [1999] 2006.

Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000.

Beauchamp, Airek, « Live Through This: Sonic Affect, Queerness, and the Trembling Body » [En ligne], *Sounding OUT!*. Disponible sur <<http://soundstudiesblog.com/2015/09/14/sonic-tremblings-sound-affect-queer-body/>> (consulté le 15 septembre 2015).

Bechtel, Guy, « La Sorcière », *Les Quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Paris, Plon, 2000.

Becker, Carol, *The Artist in Society: Rights, Roles and Responsibility*, Chicago, New Examiner, septembre 1995.

Beckett, Samuel, « Three Dialogues with Georges Duhuit », in Ruby Cohn (éd.), *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*, London, John Calder, 1983.

Beeber, Steven Lee, *The Heebie-Jeebie at CBGB's: A Secret History of Jewish Punk*, Chicago, The Chicago Review Press, 2008.

Béghain, Véronique, « Warhol selon Avedon » [En ligne], *Aesthetics of Theory in the Modern Era and Beyond/Photographie documentaire, Transatlantica*, vol. 2, 2014. Disponible sur <<https://transatlantica.revues.org/7067#tocto1n4>> (consulté le 27 mai 2015).

Benthien, Claudia, *Skin*, New York, Columbia University Press, 2002.

Bersani, Leo, *Homos*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

Bertini, Marie-Joseph, « Pour en finir avec l'ordre symbolique. A propos de l'ouvrage : *Ni d'Eve ni d'Adam*. Défaire la différence des sexes » [En ligne], *Genre & Histoire*, vol. V, automne 2009. Disponible sur <<http://genrehistoire.revues.org/769>> (consulté le 09 septembre 2015).

— *Femmes : le pouvoir impossible*, Paris, Pauvert, 2002.

Bhabha, Homi, K, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Biner, Pierre, *The Living Theater*, New York, Horizon Press, 1972.

Björck, Cecilia, *Claiming Spaces: Discourses on Gender, Popular Music and Social Change* [En ligne], thèse de doctorat en philosophie, Universität i Göteborg, Suède, 2011. Disponible sur <https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/24290/1/gupea_2077_24290_1.pdf> (consulté le 12 octobre 2014).

Blanc, Elisabeth et Jean-Michel Vives, *L'Opéra et le désir. Passe et impasse de la voix*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris,  ditions de Minuit, 1983.

— *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Bodenham, Charles, Henry, *Rimbaud et son père : les clés d'une énigme*, Paris, Les Belles Lettres, 1992.

Bonenfant, Yvon, « Queer Listening to Queer Vocal Timbres », *Performance Research: A Journal of the Performance Arts*, vol. XV, n°3, 2010, 74-80.

— « The Visceral Voice », in Kim Morgan, (éd.), *Crossing Over: Negotiating Interdisciplinary Culture*, Regina, Canadian Plains Research Institute Press, 2004.

— « Sound, Touch, the Felt Body and Emotion: Toward a Haptic Art of Voice » [En ligne], *SCAN Journal*, vol. V, n°3, 2008. Disponible sur <http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=126> (consulté le 12 février 2013).

Bonner, Frances et al. (éd.), *Imagining Women: Cultural Representations and Gender*, Oxford, Blackwell, 1992.

Booth, Wayne, C., *Critical Understanding: The Powers and Limits of Pluralism*, Chicago, University Press of Chicago, 1979.

Borges, Luis, *L'Aleph*, traduit de l'espagnol par Roger Caillois et René L.-F. Durand, Paris, Gallimard, 1966.

— « Pierre Menard, Author of the *Quichotte* », *Fictions*, traduit de l'espagnol par Emecé Editores, New York, Grove Press, [1962] 1994.

Bouchot, Vincent et Charles Dreyfus Pechkoff, *Fluxus. L'Avant-garde en mouvement*, Paris, Les Presses du Réel, 2013.

Bourdieu, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Éditions Seuil, 1998.

— *Le Sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Bouthors-Paillart, Catherine, *Antonin Artaud, l'énonciation ou l'épreuve de la cruauté*, Genève, DROZ, 1997.

Bowers, Jane, *Women Composers in Italy, 1566-1700*, Urbana, University of Illinois Press, 1986.

Bradley, Patricia, *Mass Media and the Shaping of American Feminism, 1963-1975*, Jackson, University of Mississippi, 2003.

Braggins, Sheila, « The Way Alfred Wolfsohn Taught » [En ligne], *Myths of the Voice Festival*, Pan Summer University, Malerargues, juillet 2005. Disponible sur <<http://www.roy-hart.com/sheila2.htm>> (consulté le 23 janvier 2010) .

Branche, Raphaëlle, *La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie 1954-1962*, Paris, Gallimard, 2001.

Brassard, Léonore, « Poupées Gigognes » [En ligne], « *Medea Nunc sum* : refigurer le mythe de Médée », *MuseMedusa, Revue de Littérature et d'Art Modernes*, 2015. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_3/brassard/> (consulté le 12 janvier 2016).

Braunberger, Christine, « Revolting Bodies: The Monster Beauty of Tattooed Women », *NWSA Journal*, vol. XII, n°2, été 2000, 1-13.

Brayshaw, Teresa et Noel Witts, *The Twentieth Century Performance Reader*, London & New York, Routledge, 1996.

Breckenridge, Carol A. et al. (éd.), *Cosmopolitanism*, Durham, NC, Duke University, 2002.

Brooker, Peter, *Cultural Theory: A Glossary*, London, Arnold, 1999.

Brooks, Michael, *Lady Day: The Complete Billie Holiday on Columbia 1933-1944* [CD], Legacy Recording, 2001.

Brown, Shelina, « Scream From the Heart: Yoko Ono's rock and Roll Revolution », *Volume! Contre-cultures n°2*, vol. IX, n°2, 2012, 107-123.

Browne, Ray B., (éd.), *Profiles of Popular Culture: A Reader*, Madison, Popular Press, University of Wisconsin, 2005.

Brugère, Fabienne, « L'Éthique du *care* : entre sollicitude et soin, dispositions et pratiques », *La Philosophie du soin. Éthique, médecine et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

Brunel, Pierre, Pichois, Claude et Rousseau, André-Michel, *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983,

Brunel, Pierre et Chevrel, Yves, (éd.), *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

Buckley, Elsie Fininiore, *Légendes de la Grèce antique*, traduit de l'anglais par S. Godet, Paris, Librairie Payot & Cie, 1931.

Bugnon, Fanny, *Les « Amazones de la terreur », sur la violence politique des femmes de la Fraction armée rouge à Action directe*, Paris, Payot & Rivages, 2015.

Bullough, Vern L. et John Decesso (éd.), *Before Stonewall: Activists for Gay and Lesbian Rights in Historical Context*, New York, Harrington Park Press, 2002.

Burke, P, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper & Row, 1978.

Burroughs, William, S., *Naked Lunch*, New York, Grove Press, [1959] 1990.

— *The Soft Machine*, London, Fourth Estate, [1961], 2010.

— et Brion Gysin, *The Third Mind*, New York, The Viking Press, [1960] 1978.

Buttler, Jessica (Wren), *Masculinity, Authority, and The Illusion of Objectivity in Academic Discourse* [En ligne]. Disponible sur <https://www.academia.edu/8087293/Masculinity_Authority_and_the_Illusion_of_Objectivity_in_Academic_Discourse> (consulté le 4 janvier 2016).

Butler, Judith, « Why Do Men Kill Trans Women? Gender Theorist Judith Butler Explains » [En ligne], interview par Diana Tourjee, *Broadly*, 16 décembre 2015. Disponible sur <<https://>

broadly.vice.com/en_us/article/why-do-men-kill-trans-women-gender-theorist-judith-butler-explains?utm_source=broadlyfbus> (consulté le 20 décembre 2015).

— « Vulnerability and Resistance » [En ligne], *CalArts School of Critical Studies' Aesthetics and Politics Program*, Los Angeles, mars 2015. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=fbYOzbfGPmo>> (consulté en octobre 2015).

— *Vie précaire. Les pouvoirs du deuil et de la violence après le 11 septembre*, traduit de l'anglais par Jérôme Rosanvallon et Jérôme Vidal, Paris, Amsterdam, 2005.

— *Subjects of Desire: Hegelian Reflections in the Twentieth-Century France*, New York, Columbia University Press, 1999.

— *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Palo Alto, Stanford University Press, 1997.

— « Imitation and Gender Insubordination », in Henry Abelove, Michèle Aina Barale, et David M. Halperine, (éd.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York, Routledge, 1993.

— *Bodies that Matter, On the Discursive Limits of Sex*, New York, Routledge, 1993.

— *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

Byrne, David, Cindy Sherman, et al., *New York Noise — Art and Music from the New York Underground 1978–88*, Soul Jazz Records Publishing, 2007.

Cage, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, CT., Wesleyan University Press, 1961.

Caillois, Roger et Gustave E. Von Grunebaum (éd.), *Le Rêve et les sociétés humaines*, N.R.F., Gallimard, Paris, 1967.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1949.

Campbell, Neil et Kean, Alasdair (éd.), *American Cultural Studies: An Introduction to American Culture*, London & New York, Routledge, 1997.

Campbell, Patrick et Kear, Adrian (éd.), *Psychoanalysis and Performance*, New York, Routledge, 2001.

Camus, Albert, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, [1942] 1950.

Caraveli-Chaves, Anna, « The Bitter Wounding: The Lament as social Protest in Rural Greece », in Jill Dubitch (éd.), *Gender and Power in Rural Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1986, 169-194.

Carr, Cynthia, « Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley », in Linda Hart et Peggy Phelan, (éd.), *Acting Out: Feminist performances*, Ann Arbor, University of Michigan, [1986] 1993, 141-151.

Carr, Paul (éd.), *Frank Zappa & The And*, London & New York, Routledge, [2013] 2016.

Carrière, Marie, « Mythe de l'événement », [En ligne], « *Medea Nunc sum* : refigurer le mythe de Médée », *MuseMedusa, Revue de Littérature et d'Art Modernes*, 2015. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_3/carriere/> (consulté le 5 janvier 2016).

Carrière, Marie, *Médée protéiforme*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2012.

Carson, Anne, *Glass, Irony and God*, New York, New Directions Books, 1995.

Caruth, Cathy, « Introduction », in *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995.

Cassady, Carolyn, *Off the Road: Twenty Years with Cassady, Kerouac and Ginsberg*, London, Penguin, 1990.

Castarède, Marie-France, *La Voix et les sortilèges*, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

Castarede, Marie-France et Gabrielle Konopczynski, *Au Commencement était la Voix*, Ramonville, Eres, 2005.

Causse, Michèle, *Contre le sexage*, Paris, Balland, 2000.

Celan, Paul, *Aschenglorie, 1967. Suhrkamp Verlag. Gloire de cendres. Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Poésie Gallimard, 2004.

Certeau, Michel, De, « L'Utopie vocale : glossolalies », *Traverses*, n°20, 1980, 26-37.

— *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, University of California Press, 1984.

Césaire, Aimé, *Une tempête*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

Chappaz-Wirthner, S., *Le Turc, le fol et le dragon : figures du carnaval hautvalaisan*, Neufchâtel-Paris, Édition de l'Institut d'ethnologie-Maison des sciences de l'homme, 1995.

Chastagner, Claude, « Zappa and Resistance: The Pleasure Principle », in Paul Carr, (éd), *Zappa and Popular Music*, London, Ashgate Popular, 2012.

— *Révoltes et utopies : militantisme et contre culture dans l'Amérique des années soixante*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011.

Chave-Mahir, Florence, « Les Cris du démoniaque : exorciser les possédés dans les récits hagiographiques des XII^e et XIII^e siècles », in Didier Lett et Nicolas Offenstadt (éd.), *Haro! Noël! Oyé! : Pratiques du Cri au Moyen-Age*, Paris, PUF, 2003.

Chevaly, Maurice, *Genet I: L'Amour cannibale*, Paris, Le Temps Parallèle, 1989.

— *Genet II : L'Enfer à fleur de Peau*, Paris, Le Temps Parallèle, 1989.

Child Bichel, Gisèle A., *Jean Genet : Criminalité et Transcendance*, Saratoga, Anima Libri, 1987.

Chion, Michel, *La Voix au cinéma*, Paris, Cahiers du Cinéma/ Éditions de l'Étoile, 1982.

Chomsky, Noam, *World Orders, Old and New*, New York, Columbia University Press, 1994.

— *Rethinking Camelot: JFK, the Vietnam War, and U.S. Political Culture*, Boston, South End Press, 1993.

— *Language and Politic*, Montréal, Black Rose, 1988.

— *On Power and Ideology: The Managua Lectures*, Boston, South End Press 1987.

— *Pirates and Emperors, Old and New: International Terrorism and the Real World*, London, Pluto Press, [1986] 2002.

— *Language and Responsibility*, New York, Pantheon, 1979.

Christin, Anne-Marie, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995.

Chrystos, *In Her I am*, Vancouver, Press Gang Publishers, 1993.

— *Not Vanishing*, Vancouver, Press Gang Publishers, 1991.

Cixous, Hélène, *La Venue à l'écriture*, Paris, U.G.E., 1977.

— « The Laugh of the Medusa », traduit du français par Keith Cohen et Paula Cohen, in Elaine Marks et Isabelle de Courtivron (éd.), *New French Feminisms: An Anthology*, New York, Schocken, 1981

— *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée, [1975] 2010.

Claudon, Francis et Haddad-Wotling, Karen, *Précis de littérature comparée. – Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, 1992.

Clément, Bruno, *L'Œuvre sans qualités : rhétorique de Samuel Beckett*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

Clément, Catherine, *L'Opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

Coenen, Marie-Thérèse (éd.), *Corps de femmes : sexualité et contrôle social*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 2002.

Cohen, Robin, *Global Diasporas: An Introduction*, Seattle, University of Washington Press, 1997.

Cohen, Yolande (éd.), *Femmes et contrepuvoir*, Montréal, Back Rose Books, 1989.

Colegrave, Stephen et Chris Sullivan, *Punk. A Life Apart*, London, Cassell & Co, 2001.

Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought*, London, Routledge, 1990.

Connor, Steven, « Echo's Bones: Myth, Modernity and the Vocalic Uncanny », in Michael Bell et Peter Poellner (éd.), *Myth and Making of Modernity: The Problem of Grounding in Early Twentieth Century Literature*, Atlanta GA, Rodopi, 1998.

— « The Decomposing Voice of Postmodern Music » *New Literary History*, vol. XXXII, n°3, été 2001

Conrad, Ryan, « Revisiting AIDS and Its Metaphors », [En ligne], *Drainmag*, « AIDS and Memory », vol. XIII, n°2, 2016. Disponible sur <<http://drainmag.com/revisiting-aids-and-its-metaphors/>> (consulté le 8 septembre 2016).

Constantin, Léon, *La Parole et la voix*, Paris, PUF, 1975.

Coquio, Catherine, « Violences sacrificielles et violences génocidaires » [En ligne], *Revue Quasimodo* vol. VIII, printemps 2005. Disponible sur <http://aircrigeweb.free.fr/ressources/negationnisme/nec_Coquio_Violences.html> (consulté le 17 mars 2013).

- Corbière, Tristan, « Cris d'aveugle », *Les Amours jaunes*, Gallimard, Paris, [1873], 1973.
- Cordingly, David, *Under the Black Flag: The Romance and Reality of Life Among the Pirates*, New York, Harcourt Brace, 1995.
- Cornut, Guy, *La Voix*, Paris, PUF, 1983.
- Cosentino, Donald, « African Oral Narrative Traditions » in John Miles Foley (éd.), *Teaching Oral Tradition*, New York, Modern Language Association, 1998.
- Coste, Marion, « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour », *Peut-on regarder Méduse ? MuseMédusa*, vol. I, 2003.
- Courtine, Jean Jaques (éd.), *Histoire du corps vol. 3. Les Mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.
- Crawford, Dorothy, L. et C. John Rawford Charlton, *Expressionism in Twentieth-Century Music*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London, Routledge, 1993.
- Criton, Pascale, « Chaosome, une lecture collective » [En ligne], *Chimères*, vol. LXXVII, n°2, 2012. Disponible sur <<https://www.cairn.info/revue-chimeres-2012-2-page-7.htm>> (consulté le 9 décembre 2013).
- Culpepper, Emily Erwin, « Experiencing My Gorgon Self », in Marjorie Garber et Nancy J. Vickers (ed.), *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003.
- Danforth, Loring, M. et Alexander Tsiaras, *The Death Rituals of Rural Greece*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

Dante, Alighieri, *La Divine comédie*, traduit de l'italien par Félicité-Robert de Lamennais, texte illustré par Gustave Doré, Paris, La Décimale, 2014.

De Lauretis, Teresa, *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction (Theories of Representation and Difference)*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

— *Alice Doesn't: Feminisms, Semiotics, Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Debien, Gabriel, Fouchard, Jean et Marie-Antoinette Menier, « Toussaint Louverture avant 1789. Légendes et réalités », *Conjonction* n°134, 1977, 65-80.

Defoe, Daniel, *A General History of the Pyrates, from Their First Rise and Settlement in the Land of Providence, to the Present Time*, [En Ligne], London, 1724. Disponible sur <<http://www.gutenberg.org/files/40580/40580-h/40580-h.htm>> (consulté le 8 décembre 2013).

Deleuze, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection Epiméthée, [1968] 2011.

Deleuze, Gilles et Guattari, Félix, *Mille Plateaux : capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

— *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

— *L'Anti-Œdipe, capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

Dellamora, Richard et Fischlin, Daniel (éd.), *The Work of Opera: Genre, Nationhood, and Sexual Difference*, New York, Columbia University Press, 1998.

Denisoff, Serge, R., « Protest Movements: Class Consciousness and the Propaganda Songs », *The Sociological Quarterly*, vol. IX, n°2, mars 1968, 228-247.

Denoyelle, Martine, *Chefs-d'œuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

DeParle, Jason, « 111 Held in St. Patrick's AIDS Protest » [En ligne], *The New York Times*, 11 décembre 1989. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1989/12/11/nyregion/111-held-in-st-patrick-s-aids-protest.html>> (consulté le 30 octobre 2012).

Derrida, Jacques, *La Voix et le phénomène*, Paris, Quadrige Grands Textes, 2003

— *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972.

— *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

Deshoulières, Valérie-Angélique (éd.), *Poétiques de l'indéterminé : le caméléon au propre et au figuré*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 1999.

Despentes, Virginie, *King Kong théorie*, Paris, Grasset, 2006.

Dey, Ian, *Qualitative Data Analysis*, London, Routledge, 1993.

Dika, Vera, *The (Moving) Pictures Generation: New York Downtown Film and Art*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

— *Recycled Culture in Contemporary Art and Film: the Uses of Nostalgia*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

Dijkstra, Bram, *Evil Sisters: The Threat of Female Sexuality and the Cult of Manhood*, New York, Knopf, 1996.

Dinville, Claire, *La Voix chantée : sa technique*, Paris, Masson, 1982.

DiPrima, Diane, *Selected Poems: 1955-1976*, New York, North Atlantic Books, 1977.

— *Revolutionary Letters*, San Francisco, City Lights, 1971.

Dix, Otto, *Der Krieg*, Berlin, Otto Felsing, Karl Nierendorf, 1924.

Doane, Mary Ann, « The Voice in Cinema: The Articulation of Body and Space », *Yale French Studies*, vol. LX, 1980, 47-56.

Doris, Stacy, *Conference*, Bedford, Potes & Poets Press, 2001.

Downs, Jim, « The Body Politic », *Stand by Me: The Forgotten History of Gay Liberation*, New York, Basic Books, 2016.

Duclos, Michèle, « La langue de l'aurore et de l'origine », *Le Monde ouvert de Kenneth White*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1995.

Duncan, Michelle, « The Operatic Scandal of the Singing Voice: Voice, Presence, Performativity », *Cambridge Opera Journal*, vol. XVI, n°3, 2004.

Dunn, Leslie, C. et Nancy A. Jones (éd.), *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*, Cambridge, University Press, 1996.

Edelstein, Alex, *Total Propaganda: from Mass Culture to Popular Culture*, Mahwah, NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 1997.

Edward, Jeffrey, « United States, Literature » in David, A. Gerstner (éd.), *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*, London, Routledge, 2011.

Eisen, Arlene, « Survey of Neighborhood-based, Comprehensive Community Empowerment Initiatives », *Health Education Quarterly*, vol. XXI, n°2, 1994, 235-252.

Eisenberg, Evan, *The Recording Angel: Explorations in Phonography*, New York, McGraw Hill, 1987.

Eisenstein, Hester, *The Future of Difference*, New Brinswick, NJ, Rutgers University Press, 1985.

Elam, Diane, *Feminism and Deconstruction: Ms en Abyme*, London, Routledge, 1994.

Eliade, Mircea, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris, Payot, 2007.

— *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, [1963] 1990.

Eliraas, Karina, « Witches, Bitches and Fluids: Girls Bands Performing Ugliness as Resistance », *TDR*, vol. XLI, n°3, automne [1988] 1997, 122-139.

Engh, Barbara, « Adorno and the Sirens: Tele-phonographic Bodies » in Leslie C. Dunn et Nancy Jones (éd.), *Embodied Voices*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Epstein, Heidi, *Melting the Venusberg: A Feminist Theology of Music*, London, Continuum Publishing, 2004.

Éribon, Didier, *Échapper à la psychanalyse*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

Esméralda, La, « Bestialisation et déshumanisation des ennemis », *Quasimodo*, vol. VIII, « Corps en Guerre (Imaginaires, Idéologies, Destructures), Tome 1, 1999.

Euripide, *Médée*, traduit du grec par Pierre Miscevic, Paris, Rivages, [V^e avant J.-C.] 1997.

Erker, Darja Šterbenc, « Voix dangereuses et force des larmes : le deuil féminin dans la Rome antique », *Revue de l'histoire des religions*, vol. CCXXI, n°3, 2004, 259-291.

Ernst, Friedrich, *Krieg dem Kriege. Guerre à la guerre ! War Against War! Oorlog aan den Oorlg!* Berlin, Zweitausendeins [1924] 1982.

Evans, Dylan, *Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London, Routledge, 1996.

Eyer, Richard, *Outlaw Representation: Censorship and Homosexuality in Twentieth-Century American Art*, Boston, Beacon Press, 2002.

Fabre, D., *Carnavalou la fête à l'envers*, Paris, Gallimard, 1992.

Fallows, Colin et Synne Genzmer, *Cut-Ups, Cut-Ins, Cut-Outs: The Art of William S. Burroughs*, Wien, Kunsthalle, 2012.

Faludi, Susan, *Backlash, the Undeclared War against Women*, London, Vintage, 1992.

Fanon, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Les Édition du Seuil, 1952.

Favret-Saasa, Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le bocage*, Paris, Gallimard, NRF, 1977.

FBI, « COINTELPRO » [En ligne], *FBI Records: The Vault*. Disponible sur <<https://vault.fbi.gov/cointel-pro>> (consulté le 132 janvier 2015).

Federici, Silvia, *Caliban et la sorcière. Femmes, corps et accumulation primitive*, traduit de l'italien par Julien Guazzini, Paris, Senonevero, 2014.

Felman, Shoshana et Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, New York, Routledge, 1992.

Ferrari, Frederico et Jean Luc Nancy, *Nus sommes, la peau des images*, Paris, Klincksieck, Collection d'Esthétique, 2006.

Ferrando, Francesca, « Of Posthuman Born: Gender, Utopia, and the Posthuman, in Films and TV », in Michael Hauskeller, Thomas D. Philbeck et Curtis Carbonell (éd.), *Handbook of Posthumanism in Film and Television*, London, Palgrave, 2015, 269-278.

Feuillie, Nicolas (éd.), *Fluxus dixit. Volume 1, Une anthologie*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

Finley, Karen, « It's My Body », *A Different Kind of Intimacy: The Collected Writings of Karen Finley*, New York, Thunder's Mouth Press, 2000.

— *Shock Treatment*, City Lights Books, San Francisco, 1990.

Finter, Helga, « Voix soufflées, voix volées, intervocales : De la théâtralité vocale dans le nouveau théâtre américain » [En ligne], *Sillages Critiques*, vol. XVI, 2013. Disponible sur <<http://sillagescritiques.revues.org/3041>> (consulté le 31 août 2014).

— « Experimental Theatre and Semiology of Theatre: The Theatricalization of Voice », *Modern Drama*, vol. XXVI, n°4, 1983, 510-517.

Fischlin, Daniel et Richard Dellamora, *The Work of Opera: Genre, Nationhood and Sexual Difference*, New York, Columbia University Press, 1997.

Fish, Stanley E., « Literature in the Reader: Affective Stylistics », in Jane P. Tompkins, *Reader-Response Criticism : From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore, John Hopkins Paperback, 1980.

Fisher, Lowe, Mark, « Bury Me Furiously » [En ligne], *Political Funerals*, DIVA TV, sur le site officiel de ACT UP. Disponible sur <<http://www.actupny.org/diva/polfunsyn.html>> (consulté le 4 septembre 2014).

Fishman, Andrea, « Thrênoi to Moiológia: Female Voices of Solitude, Resistance, and Solidarity » [En ligne], *Oral Tradition Journal*, vol. XXIII, n°2, Columbia, 2008, 267-295. Disponible sur <<http://journal.oraltradition.org/issues/23ii/fishman>> (consulté le 12 juin 2015).

Flahaut, François, « *Be Yourself!* » *Au-delà de la conception occidentale de l'individu*, Paris, Mille et une Nuits, 2006.

Fletcher, John et Benjamin Andrew (éd.), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, London, Routledge, 1990.

Finkelstein, Avram, « AIDS 2.0. » [En ligne], *Artwrit*. Disponible sur <<http://www.artwrit.com/article/aids-2-0/>> (consulté le 25 septembre 2013).

Fonagy, Ivan, *La Vive voix : Essais du psycho-phonétique*, Paris, Payot, 1991.

Foth, Marcus (éd.), *Handbook of Research on Urban Informatics: The Practice and Promise of the Real-Time City*, New York, Hershey, 2009.

Foucault, Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres: Tomes 2, Le Courage de la vérité - Cours au Collège de France (1983-1984)*, Seuil, Hautes Études, 2009.

— *Dits et écrits*, Tome 1 & 2, Paris, Gallimard, 1994.

— « Les Anormaux », *Cours au Collège de France, 1974-1975*, Paris, Hautes Études, 1999.

— *Le Souci de soi. Histoire de la sexualité, III*, Paris, Gallimard, 1984.

— *L'Usage des plaisirs. Histoire de la sexualité, II*. Paris, Gallimard, 1984.

— *La Volonté de savoir. Histoire de la sexualité, I*, Paris, Gallimard, 1976.

— *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

— *L'Ordre du discours*, Paris, Gallimard, 1971.

— *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

— *Les Mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.

French, Marilyn, *The War Against Women*, New York, Random House, 1992.

Fowlie, Wallace, *Rimbaud And Jim Morrison: The Rebel as Poet*, Durham, Duke University Press, 1994.

Freud, Sigmund, *Totem and Taboo, Some Points of Agreement Between the Mental Lives of Savages and Neurotics*, traduit de l'allemand par James Strackey, London, Routledge & Kegan Paul, [1950] 1983.

— « La Tête de la Méduse », *Résultats, idées, problèmes, tome II (1921-1938)*, Paris, Presses Universitaires de France, [1922] 1992.

— *L'Inquiétante étrangeté et autres essais/ Das Unheimliche und Andere Texte*, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Folio, [1919] 2003.

— *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Fernand Cambon, Paris, Flammarion, [1905] 2010.

— *L'Interprétation du rêve*, traduit de l'allemand par Janine Altounian, Paris, Presses Universitaires de France [1899-1900], 1967.

Frisk, John, *Understanding Popular Culture*, London & New York, Routledge, 1989.

— *Reading Popular Culture*, London, Routledge, 1989.

Frodon, Jean-Michel, « Claude Lanzmann, réalisateur : "ne pas comprendre a été ma loi d'airain" », *Le Monde*, 12 juin 1997.

Fuss, Diana (éd.), *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*, London, Routledge, 1991.

Gaar, Gillian G., *She's a Rebel: The History of Women in Rock'n'Roll*, Berkeley, Seal Press, [1992] 2002.

Gaboury, Eve, « Enquête sur le monde des sorcières. De nouveaux voisinages pour l'imaginaire féminin », *Recherches féministes*, vol. III, n°2, 1990.

Gagon, Alex, « Sorcières et sorciers. Figures d'un pouvoir clandestin » [En ligne], texte de cadrage dossier n°5, *MuseMedusa*. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_5/> (consulté le 4 août 2016).

Galet, Bastien, « Techniques électroniques et art musical : son, geste, écriture », *Volume !*, vol. II, n°1, 2002, 17-28.

Ganteau, Jean-Michel, « Le Temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* de Jeanette Winterson », [En ligne] *Trauma. Le trauma à plusieurs voix, Sillages critiques*, n°19, 2015. Disponible sur <<http://sillagescritiques.revues.org/4229>> (consulté le 22 novembre 2015).

Garapon, Antoine, *Des crimes qu'on ne peut ni punir ni pardonner*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2002.

Garcia, V. Arrabel (éd.), *Les Voies de la création théâtrale, tome 1. Grotowski Barba Living Theater, Open Theater*, Paris, CNRS Éditions, Collection Arts du Spectacle, 2003.

Garner, Shirley, Claire Kahane et Madelon Sprenger (éd.), *The (M)Other Tongue, Essays in Feminist Psychoanalysis Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Gatens, Moira, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, New York, Routledge, 1996.

Gaude-Ferragu, Murielle, « Le Cri dans le paysage sonore de la mort à la fin du Moyen-Âge » in Didier Lett et Nicolas Offensdadt, (éd.) *Pratiques du Cri au Moyen Age*, Paris, PUF, 2003.

Geggus, David, « From his Most Catholic Majesty to the Godless Republic: The Volte-Face of Toussaint Louverture and the Ending of Slavery in Saint-Domingue », *Revue française d'histoire d'Outremer*, n°65, 1978, 481-499.

Gelder, Ken et Sarah Thornton, *The Subcultures Reader*, London, Routledge, 1997.

Genet, Jean, « Entretien avec Bertrand Poirot-Delpech » [En ligne], 25 janvier 1982. Disponible sur <<http://www.heimdallr.ch/Art/genetF.html>> (consulté le 15 septembre 2015).

— *Pompes funèbres*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, [1953], 1978.

— *Journal du voleur*, Paris, Gallimard, [1949], 1982.

— *Querelle de Brest*, Paris, Gallimard, [1947], 1953.

Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Ghoulsh, Matthew, *39 Microlectures: In Proximity of Performance*, New York, Routledge, 2000.

Gilbert, Muriel (éd.), *Antigone et le devoir de sépulture*, Genève, Labor et Fidès, coll. « Actes et Recherche », 2005.

Gillet, Alexandre, « Les champs de l'atopie » [En ligne], *Errances*, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, vol. XIII., Montréal, 2005. Disponible sur <http://oic.uqam.ca/fr/system/files/garde/228/documents/cf13-2-gillet-les_champs_de_latopie.pdf> (consulté le 16 octobre 2014).

Gilman, Ernest B., « Interart Studies and the Imperialism of Language », in *Poetics Today*, vol. X, n°1, printemps 1989, 5-30.

Gilman, Sander, L., *L'Autre et le moi : stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1996.

Gilmore, David D., *Carnival and Culture: Sex, Symbol and Status in Spain*, New Haven, Yale University press, 1998

Gilroy, Paul, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993.

Girard, René, *Sanglantes origines*, Paris, Flammarion, [1987] 2011.

— *Le Bouc-émissaire*, Paris, Éditions Grasset, [1982] 2013.

— *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, 1972.

Goldberg, Rose, Lee, *Performance. Live Art Since the 60s*, New York, Thames & Hudson, 1998.

Goodwin, Andrew et Simon Frith (éd.), *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, London, Routledge, 1990.

Goofman, Erving, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, New York, Simon & Schuster, 1963.

Gosselin, Sophie et Julien Ottavi, « L'Électronique dans la musique, retour sur une histoire » [En ligne], *Volume !* vol. I, n°2, 2002, 71-81. Disponible sur <<http://volume.revues.org/2443>> (consulté le 16 avril 2013).

Gould, Deborah, B, *Moving Politics: Emotion and ACT UP's Fight Against Aids*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

Goytisolo, Juan, *Don Julian*, Traduit de l'espagnol par Aline Schulman, Paris, Gallimard, 1971.

Graddol David et Joan Swann, *Gender Voices*, Oxford, Blackwell, 1989.

Gran Fury (Tom Kalin, Michael Nesline, John Lindell), « A Presentation », in William Bradley, et Charles Esche, (éd.), *Art and Social Change: A Critical Reader*, London, Tate Publishing in Association with Afterall, 2007.

Greil, Marcus, *Ranters and Crowd Pleasers: Punk in Pop Music, 1977-92*, New York, Doubleday, 1994.

— *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London, Picador, [1990] 1997.

— « It's Fab, it's Passionate, it's Wild, it's Intelligent », *In The Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977-1992*, New York, Viking Penguin, [1980] 1993, 112-128.

Griffin, Susan, *Pornography and Silence: Culture's Revenge Against Nature*, London, Women's Press, 1981.

Gros, Frédéric, « De la sexualité à l'éthique », *Le Point, Hors-série : Michel Foucault, l'anti-système*, juin-juillet 2014.

Grossman, Evelyne (éd.), *Antonin Artaud : œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004.

Grossman, Lawrence *We gotta Get Outta This Place: Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York, Routledge, 1992.

Groupe Mu, *Traité du signe visuel, pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, 1992

Guattari, Félix, *Chaosmose*, Paris, Éditions Galilée, 1992.

Guins, Raiford et Cruz, Omayra, *Popular Culture: A Reader*, London, Sage, 2005.

Guislain, Joseph, *Traité des phrénopathies, ou doctrine nouvelle des maladies mentales*, Bruxelles, Presses universitaires, 1895.

Guy, A., « Donner corps à la voix », *Esprit*, n°62, 1982.

Haesbaert, Rogério, « Hybridité culturelle, “anthropophagie” identitaire et transterritorialité », traduit de l'anglais par Paul Claval, [En ligne], *Géographies et cultures*, vol. LXXVIII, 2011. Disponible sur <<https://gc.revues.org/607>> (consulté le 13 novembre 2015).

Haraway, Donna, « A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology and Socialist Feminism in the 1980s », in Linda Nicholson (éd.), *Feminism/Postmodernism*, London, Routledge, 1990.

Harris, Max, *Carnival and Other Christian Festivals. Folk Theology and Folk Performance*, Austin, University of Texas Press, 2003

Heers, Jacques, *Fêtes des fous et Carnavals*, Fayard, Paris, 1983

Hein, Fabien, *Ma Petite Entreprise. Sociologie du système D*, Toulouse, Kicking Books, 2011.

Hemmer, Kurt, *Encyclopedia of Beat Literature*, New York, Infobase Publishing, 2007.

Hendy, David, *Noise: A Human History of Sound & Listening*, London, Profile Books, 2013.

Henry, Michel, « Le Corps vivant », *Cahiers de l'École des Sciences Philosophiques et Religieuses*, « Le Corps: sujet ou objet ? », n°18, 1995, 71-97.

Herman, Judith, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*, New York, Basic, 1997.

Higgins, Dick, « Statement of Intermedia », in Wolf Vostell (éd.), *Dé-coll/age (décollage)*, New York, Something Else Press, juillet 1967.

Hinton, Laura (éd.), *Jayne Cortez, Adrienne Rich, and the Feminist Superhero: Voice, Vision, Politics, and Performance in U.S. Contemporary Women's Poetics*, Lanham, Maryland, Lexington Books, 2016.

Holst-Warhaft, Gail, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, London, Routledge, 1992.

Holt, R.T. et J.E. Turner (éd.), *The Methodology of Comparative Research*, New York, The Free Press, 1960.

Hooks, Bell, *Black Looks: Race and Representation*, London, South End, 1992.

— *And there We Wept: Poems*, Los Angeles, Golemics, 1978.

Horde, Pierrick, « *Primal Scream* - Définition » [En ligne]. Disponible sur <<http://sante-medecine.commentcamarche.net>> (consulté le 12 mars 2014).

Horn, Mirjam, *Postmodern Plagiarisms: Cultural Agenda and Aesthetic Strategies of Appropriation in American Literature (1970-2010)*, Boston, De Gruyter, 2015.

Houen, Alex, *Powers of Possibility: Experimental American Writing Since the 1960s*, Oxford University Press, 2012.

Hoover, J. Edgar, « Targeting Black Organizations » [En ligne], FBI COINTELPRO, 25 août 1967. Disponible sur <http://www.noi.org/fbi_08-25-1967/>(consulté le 12 janvier 2015).

Howard, Rebecca Moore, « Sexuality, Textuality: the Cultural Work of Plagiarism », *College English*, vol. LXII, n°4, mars 2000.

Huet-Brichard, Marie-Christine, *Dionysos et les Bacchantes*, Monaco, Éditions du Rocher, 2007.

Hugo, Victor, « Victor Hugo, actes et paroles pendant l'exil (1865), notices et notes de Josette Acher », in Jacques Seebacher et Guy Rosa (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1885.

Hunter, Dianne, « Hysteria, Psychoanalysis and Feminism: The Case of Anna O », in Shirley Nelson Garner, Madelon Sprengnether, et Claire Kahane, (éd.), *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, Ithaca, Cornell University Press, 1986.

Huxley, Aldous, *The Doors of Perception*, London, Vintage, [1954], 2004.

Ihde, Don, *Listening and Voice: A Phenomenology of Sound*, Athens, Ohio University Press, 1976.

Ingram, Gordon Brent et al. (éd.), *Queers in Space: Communities, Public Places, Sites of Resistance*, Seattle, Washington, Bay Press, 1997.

Irigaray, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*, Paris, Éditions de Minuit, 1984.

— *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Éditions de Minuit, 1977.

Jacob, Robert, « Le Cri du nouveau-né, la famille et la terre », in Didier Lett, et Nicolas Offenstadt, (éd.), *Haro ! Noël ! Oyé ! Pratiques du cri au Moyen Âge*, Paris, Presses de La Sorbonne, 2003, 43-68.

Jacob, Suzanne, « Obéissances », [En ligne], « *Medea nunc sum* : refigurer le mythe de Médée », *MuseMedusa, Revue de Littérature et d'Art Modernes*, 2015. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_3/jacob/> (consulté le 3 janvier 2016).

Janov, Arthur, *Primal Scream: Primal Therapy: The Cure of Neurosis*, New York, Dell Publishing Co, 1970.

Jarman-Ivens, Freya, *Queer Voices. Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

Johansson, Warren et William A. Percy, *Outing: Shattering the Conspiracy of Silence*, New York, Harrington Park Press, 1994.

Johnson, Charles (Capitaine), *A General History of the Pyrates, from Their First Rise and Settlement in the Land of Providence, to the Present Time*, [En Ligne], London, 1724. Disponible sur <http://www.gutenberg.org/files/40580/40580-h/40580-h.htm> (consulté le 8 décembre 2013).

Johnson, David, K. *The Lavender Scare. The Cold War Persecution of Gays and Lesbians in the Federal Government*, Chicago, University of Chicago Press, [2004] 2006.

Jones, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1998.

Jones, David, Houston, *The Body Abject. Self and Text in Jean Genet and Samuel Beckett*, Oxford, Peter Lang, 2000.

Jones, Drew, « La Liberté dans l'évasion de l'identité homosexuelle : une lecture de *Querelle de Brest* », in Lawrence R. Schehr (éd.), *Aimez-vous le queer ?*, New York, Rodopi, 2005.

Jotterand, Franck, *Le Nouveau théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970.

Jouhandeau, Marcel, *De l'abjection*, Paris, Gallimard, 1951.

Jules, « Avital Ronell : l'art du mixage » [En ligne], *Agoravox, le média Citoyen*, 20 mars 2013. Disponible sur <<http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/avital-ronell-l-art-du-mixage-132702>> (consulté le 12 septembre 2014).

Juno, Andrea (éd.), *Angry Women in Rock*, vol. I, San Francisco, Juno Books, 1996.

Juno, Andrea et Vivian Vale (éd.), *Angry Women*, San Francisco, RE/Search, 1991.

Kafka, Franz, *Le Procès*, traduit de l'allemand par Paris, Gallimard, [1925] 1962.

— « Le Silence des Sirènes », *Récits et fragments narratifs*, traduit de l'allemand par Marthe Robert, Paris, La Pléiade, [1917] 1980.

— *Die Verwandlung. La Métamorphose*, traduit de l'allemand par Bernard Lortholary, Paris, Flammarion, [1915] 1988.

Kahane, Claire, *Passions of the Voice: Hysteria, Narrative and the Figure of the Speaking Woman 1850-1915*, Baltimore, Johns Hopkins, 1995.

Kazanjian, David et Marc Nichanian, « Between Genocide and Catastrophe », in David Eng et David Kazanjian, (éd.), *Loss: The Politics of Mourning*, Berkeley, University of California Press, 2003.

Kenney, William Howland, *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*, Oxford, University Press, 1999.

Kerouac, Jack, *On the Road*, New York, Penguin, [1959] 1976.

Killacky, John, R., « Artist as Sibyl: Meredith Monk on Fifty Years of Art Making » [En ligne], *GIA Reader*, vol. XXV, n°2, été 2014. Disponible sur <<http://www.giarts.org/article/artist-sibyl>> (consulté le 13 novembre 2015).

Klausmann, Ulrike, Marion Meinzerin et Gabriel Kuhn, *Women Pirates and the Politics of the Joly Roger*, Montreal, Black Rose, 1997.

Koestenbaum, Wayne, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mysteries of Desire*, New York, Poseidon, 1993.

Kramer, Heinrich et James Sprenger, *Malleus Maleficarum*, traduit de l'allemand par Montague, Summers, New York, Dover Publications, [1928] 1971.

Kristeva, Julia, « De l'affect ou "l'intense profondeur des mots" » [En ligne], *Esteriorità di Dio, La fede nell'epoca della "perdita del mondo"*, Conférence à la faculté de théologie de Milan (février 2010). Disponible sur <<http://www.kristeva.fr/de-l-affect.html>> (Consulté le 8 mars 2014).

— *Seule, une femme*, Paris, L'Aube, 2007.

— *Le Génie féminin, tome 1 : Hannah Arendt*, Paris, Fayard, 1999.

— *Sens et non-sens de la révolte : Pouvoirs et Limites de la Psychanalyse*, Paris, Fayard, 1996.

— *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.

— *Les Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1980.

— *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature*, New York, Columbia University Press, 1980.

— « Le Sujet en procès », *Polylogue*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1977.

— *La Révolution du langage poétique*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1974.

— *Artaud : le sujet en procès* [En ligne], Folie et Artaud, 1972. Disponible sur <<http://valeriebergmann.hautetfort.com/archive/2012/05/04/julia-kristeva-artaud.html>> (consulté le 12 août 2014).

— *Sèmiôtikè. Recherches sur une sémanalyse*, Paris, Les Éditions du Seuil, collection Tel Quel, 1969.

Kuhn, Gabriel, *Life Under the Jolly Roger: Reflections on Golden Age Piracy* [En ligne], PM Press, Oakland, 2010. Disponible sur <<https://thebasebk.org/wp-content/uploads/2013/02/Kuhn-Life-Under-the-Jolly-Roger-Reflections-on-Golden-Age-Piracy.pdf>> (consulté le 12 avril 2015).

Kuhns, David, *German Expressionist Theater: the Actor and the Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Kurtz, Donna et John Boardman, *Greek Burial Customs*, Ithaca, Cornell University Press, 1971.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, Paris, Seuil, 1973.

— *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.

— « Le Stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique », Communication au 14e Congrès psychanalytique international, Marienbad, *International Journal of Psychoanalysis*, 1937.

La Barbara, Joana, « Biographie » [En ligne]. Disponible en ligne <<http://www.joanlabarbara.com/bio.htm>> (consultée le 12 juin 2011).

Labry, Manon, *Le Cas de la sous-culture punk féministe américaine : vers une redéfinition de la relation dialectique "mainstream-underground" ?* [En ligne], Thèse de doctorat de sociologie, Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2011. Disponible sur <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00639269>> (consulté le 17 août 2014).

Laffont, Jean-Luc, « Les Pleureuses et crieuses d'enterrements dans la France méridionale », *La Guerre, la violence et l'éthique*, Études sur la mort, vol. II, n° 144, 2013.

Laing, Dave, « Listening to Punk » in Ken Gelder et Sarah Thornton (éd.), *The Subcultures Reader*, London, Routledge, 1997.

Laing, R.D, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London, Penguin, [1959] 1990.

Lampert, Nicolas, « Art Is Not Enough: ACT UP, Gran Fury, and the AIDS Crisis », *A People's Art History of the United States, 250 Years of Activist Art and Artists Working in Social Justice Movements*, New York, The New York Press, 2013.

Langshaw, John, *How to do Things with words*

Laurence, Alexander, « Avital Ronell Interview » [En ligne], *The Write Stuff*, 1994. Disponible sur <<http://www.altx.com/int2/avital.ronell.html>> (consulté le 8 juin 2014).

Lima, Manuel, *Visual Complexity: Mapping Patterns of Information*, Princeton, NJ, Princeton Architectural Press, 2011.

Leach, Robert, *Makers of Modern Theater: An Introduction*, London & New York, Routledge, 2004.

Lebel, Jean-Jacques et Arnaud Labelle-Rojoux, *Poésie directe des happenings à Polyphonix*, Paris, Opus International édition, 1994.

Lebel, Jean-Jacques, *Living Theater*, Paris, Éditions Belford, 1968.

Leblanc, Lauraine, *Pretty in Punk: Girls' Gender Resistance in a Boys' Subculture*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1999.

Le Breton, David, *Éclats de voix : une Anthologie des voix*, Paris, Métailié, 2011.

— *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Presses Universitaires de France, collection Quadrige, 2008.

— *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, 2006.

— *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié, 1999.

Lefebvre, Henri, *La Critique de la vie quotidienne*, Paris, L'Arche, [1947] 1958.

Le Goff, Jacques et Nicolas Truong, *Une histoire du corps au Moyen-Âge*, Paris, Éditions Liana Levi, 2003.

Leiris, Michel, *À corps et à cri*, Paris, Gallimard, 1988.

Lennox, Charlotte, *The Female Quixote*, Oxford University Press, 1973.

Leonardi, Susan, P. et Rebecca A. Pope, *The Diva's Mouth: Body, Voice, Prima Donna Politics*. New Brunswick, NJ, Rutgers University Press, 1996.

— « Screaming Divas: Collaboration as Feminist Practice », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. XIII, n°2, automne 1994, 259-270.

Lephay, Pierre Emmanuel, « Le Chant de la folie à l'opéra » [En ligne], *Revue française de musicothérapie*, vol. XXVIII n°1, janvier 2010. Disponible sur <<http://revel.unice.fr/rmusicotherapie/index.html?id=3110>> (consulté le 28 octobre 2012).

Leppert, Richard, D., *The Sight of Sound: Music, Representation, and the History of the Body*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Lescop, Gildas, « “Honnie soit la Oï!” : Naissance, émergence et déliquescence d'une forme de protestation sociale et musicale », *Volume ! La revue des musiques populaires*, vol. II, n°1, 2003, 109-128.

Lett, Didier et Nicolas Offenstadt (éd.) *Haro! Noël! Oyé ! Pratiques du Cri au Moyen-Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2003.

Lewis, Reina et Sara Mills (éd.), *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*, New York, Routledge, 2003.

Lifton, Robert et Cathy Caruth, « An Interview with Robert J. Lifton », in Cathy Caruth (éd.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995.

Limongi, Laure, *Indociles*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2012.

Lingis, Alphonso, *The Community of Those Who Have Nothing in Common*, Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

Long, Thomas, Lawrence, *AIDS and American Apocalypticism: The Cultural Semiotics of an Epidemics*, Albany, NY, SUNY Press, 2005.

— *A Plague of Pariahs: AIDS and the Rhetoric of Dissent* [En ligne], document « in progress ».

Disponible sur https://www.academia.edu/774437/A_Plague_of_Pariahs_AIDS_and_the_Rhetoric_of_Dissent_in_progress_ (consulté le 13 février 2014).

Lonsdale, Michaël, *Un cri dans les images*, Paris, Éditions du Champin, 2003.

Loraux, Nicole, *La Voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, 1999.

Lorde, Audre, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », in *Sister Outsider: Essays and Speeches* (éd.), Berkeley, CA, Crossing Press, [1984] 2007, 110-114.

— *The Black Unicorn, Poems*, New York, Norton [1978], 1995.

Lotringer, Sylvère, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003.

Loty, Laurent, « Pour l'indisciplinarité », in Julia Douthwaite et Mary Vidal (éd.), *The Interdisciplinary Century : Tensions and Convergences in 18th-century Art, History and Literature*,

Oxford, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 2005, vol. IV, Voltaire Foundation, 2005, 245-259.

Louvel, Liliane, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, Presses Universitaires, 2010.

Lowe, Donald M., *History of Bourgeois Perception*, Brighton, Harvester, 1982.

Lunch, Lydia, « No Wave Now: Lydia Lunch on the cultural history of No Wave » [En ligne], Museum of Contemporary Art, Detroit, MI, juin 2014, 36 minutes 15. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=XIj8VWPHxB8>> (consulté le 2 janvier 2015).

Lyman, Peter, « The Politics of Anger: On Silence, Ressentiment, and Political Speech », *Socialist Review*, vol. XI, 1980.

Mackay, John, « The Orality Perspective: the Oral Mode in Contemporary Art and Culture », *Voice and Performance, Perspectives of New Music*, vol. XX, n°1.2, 1982, 63-74.

MacKendrick, Karmen, *Counterpleasures*, Albany, N.Y., SUNY Press, 1999.

Maclean, Maris, *The Name of the Mother: Writing Illegitimacy*, London, Routledge, 1994.

Makinen, Merja, « Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Feminine Sexuality », *Feminist Fictions*, n° 42, automne 1992, 2-15.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1997.

Mamone, Jordan, « Lydia Lunch on the Resurrection of No Wave juggernaut Teenage Jesus and the Jerks » [En ligne], *Time Out New York*, 9 décembre 2015. Disponible sur <<http://www.timeout.com/newyork/music/lydia-lunch-on-the-resurrection-of-no-wave-juggernaut-teenage-jesus-and-the-jerks>> (consulté le 10 décembre 2015).

Mappelthorpe, Robert et Bruce Chatwin, *Lady: Lisa Lyon*, New York, Viking Press, 1983.

Marcuse, Herbert, *The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978.

Martin, Jacqueline, *The Voice in Modern Theatre*, London, Routledge, 1991.

Martin, Méliissa, *Facteurs prévisionnels du développement de L'État de Stress Post-Traumatique à la suite d'un événement traumatique chez les policiers*, Thèse de doctorat en psychologie, Université du Québec à Montréal, mars 2010.

Maso, Carole, *The American Woman in the Chinese Hat*, Normal, IL, Dalkey Archive Press, 1994.

Masters, Marc, « NO!: The Origins of No Wave » [En ligne], *Pitchfork*, 15 janvier 2008. Disponible sur <<http://pitchfork.com/features/article/6764-no-the-origins-of-no-wave/>> (consulté le 24 juillet 2011).

— *No Wave*, London, Black Dog Publishing, 2007.

Mason, Kiki, « Manifesto Destiny: By Any Means Necessary » [En ligne], Site de ACT UP New York. Disponible sur <<http://www.actupny.org/diva/CBnecessary.html>> (consulté le 18 septembre 2015).

Maus, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives », *L'Année sociologique, seconde série*, 1923-1924.

McClary, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

McLuhan, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, London, Routledge, 1962.

McRobbie, Angela et Simon Frith, « Music and Sexuality » in Andrew Goodwin et Simon Frith (éd.), *On Record: Rock, pop and the Written Word*, London, Routledge, 1990, 317-332.

— *Postmodernism and Popular Culture*, London, Routledge, 1994.

Melaragno, Elissa, « Extraordinary Ordinary People », [En ligne], *Anchor Magazine, Still Harbour*. Disponible sur <<http://stillharbor.org/anchormagazine/issue02/extraordinary-ordinary-people-interview-with-senior-fulbright-scholar-naj-wikoff>> (consulté le 31 Octobre 2014).

Méredieu, Florence, De, *Antonin Artaud : les couilles de l'ange*, Paris, Blusson Éditeur, 1992.

Michaux, Henri, « Note sur les malédictions », *Passages. 1937-1963*, Paris, Gallimard, 1963.

Michelet, Jules, *La Sorcière*, Paris, Garnier-Flammarion, [1862] 1966.

Migone, Christofe, « Bouche... boue.. oue : une somaphonie buccale » [En ligne], *Inter n°98 Espaces Sonores*, Québec, 2008. Disponible sur <http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/Bouche.html> (consulté le 05 novembre 2011).

Miguet-Ollagnier, Marie, « Mythes et féminisme dans l'œuvre de Monique Wittig », in Joëlle Cauville (éd.), *Réécriture des mythes : l'utopie au féminin*, Amsterdam et Atlanta, GA, Rodopi, 1997.

Miss Music Nerd, « “I Love to Keep Moving”: An interview with Laurie Anderson » [En ligne], *Miss Music Nerd*, 19 janvier 2011. Disponible sur <<http://missmusicnerd.com/i-love-to-keep-moving-an-interview-with-laurie-anderson/>>(consulté le 13 décembre 2011)

Monk, Meredith, « Mosaic » in Connie Kreemer, *Further Steps: 15 Choreographers as Modern Dance*, New York, Harper and Row, 1987.

Moore, Howard, Rebeca, « Sexuality, Textuality: the Cultural Work of Plagiarism » [En ligne], Disponible sur <<http://surface.syr.edu/wp/8/2000>> (consulté le 28 mai 2012)

Moore, Thurston et Byron Coley, *No Wave: PostPunk. Underground. New York. 1976-1980*, New York, Harry N Abrams Inc., 2008.

Moraru, Christian, *Rewriting: Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*, New York, University of New York Press, 2001.

Moreira, Emmanuel et Amandine André, « La Communauté, le mythe, la politique. Rencontre avec Jean-Luc Nancy » [En ligne], entretien radiophonique pour la radio en ligne *La Vie manifeste*. Disponible sur <<http://laviemanifeste.com/archives/5791>> (consulté le 8 janvier 2016).

Morgan, Michael et Susan Leggett (éd.), *Mainstream(s) and Margins: Cultural Politics in the 90s*, Westport, CN-London, Greenwood Press, 1996.

Moten, Fred, *In The Break: The Aesthetics of The Black Radical Tradition*, Minneapolis, University of Minnesota, 2003.

Muchembled, Robert, *Une histoire du diable (XII^e siècle-XX^e siècle)*, Paris, Seuil, 2000.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. XVI, n°3, 1975.

Murfin, Ross, C., « Reader-Response Criticism and The Turn of the Screw » in Peter, G. Beidler (éd.), *Henry James, The Turn of the Screw, Case Studies in Contemporary Criticism*, New York, Bedford Books of St Martin's Press, 1992.

Murray, Heather, *Not in This Family: Gays and the Meaning of Kinship in Postwar North America*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 2010.

Murray, Ros, *Antonin Artaud: The Scum of the Soul*, London, Palgrave MacMillan, 2014.

Nabokov, Vladimir Vladimirovich, *Lolita*, traduit de l'anglais par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, [1955] 2001.

Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Paris, Éditions Métailié, 2000.

Nasio, Jean-David, *Mon corps et ses images*, Paris, Éditions Payot, 2007.

Nastasi, Alison, « “Pleasure is the Ultimate Rebellion”: Lydia Lunch on Making Poetry Out of Horror, Uncompromising Self-Love, and Her First Major Retrospective » [En ligne], *Flavorwire*, 7 mai 2015. Disponible sur <<http://flavorwire.com/517600/how-to-be-a-confrontationist-lydia-lunch-on-her-first-major-retrospective-why-pleasure-is-the-ultimate-rebellion-and-making-poetry-out-of-horror>> (consulté le 8 mai 2015).

—« “Punk Was a Great Liberating Thing for Women”: Filmmaker Vivienne Dick on No Wave and Making Art in ‘70s New York » [En ligne], *Flavorwire*, 27 mars 2015. Disponible sur <<http://flavorwire.com/511514/punk-was-a-great-liberating-thing-for-women-filmmaker-vivienne-dick-on-no-wave-and-making-art-in-70s-new-york>> (consulté le 4 avril 2015).

Nehring, Neil, *Popular Music, Gender and Postmodernism: Anger is Energy*, London, Sage, 1997.

Nicholson, Linda (éd.), *Feminism/Postmodernism*, London, Routledge, 1990.

Nietzsche, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, traduit de l’allemand par Philippe Lacoue-Labarthe, Paris, Éditions Gallimard, [1972] 1989.

— *Ecce homo*, traduit de l’allemand par Éric Blondel, Paris, Garnier-Flammarion, [1888] 1999.

— *L’Antéchrist, imprécations contre le christianisme*, traduit de l’allemand par Dominique Tassuel, Paris, 10/18, [1888], 1997.

Nyman, Michael, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, University Press, [1974] 1999.

Oberhuberg, Andrea, « *Ecce Medusa* : Regardons-la donc ! » [En ligne], « *Peut-on regarder Méduse ?* », *MuseMedusa, Revue de Littérature et d’Art Modernes*, 2013. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_1/oberhuber/> (consulté le 13 octobre 2015).

O’Brien, Glenn, « Style Makes the Band », *Artforum*, octobre 1999.

O'Hara, Craig, *The Philosophy of Punk: More Than Noise!*, Edinburgh, AK Press, 1995.

Olguin, B. V. « Tattoos, Abjection and the Political Unconscious: Towards a Semiotic of the Pinto Visual Vernacular », *Cultural Critique*, vol. XXXVII, automne 1997, 159-213.

Ong, Walter, *The Presence of the Word*, New Haven, Yale University Press, 1967.

— *Orality and Literacy: The Technologising of the Word*, London, Methuen, 1982.

ORLAN, « Surtout pas sage comme une image... », *Quasimodo, Art à contre corps*, vol. V, printemps 1998, 95-101.

— *Manifeste de L'Art Charnel*, [En ligne], 1982. Disponible sur <<http://www.orlan.eu/texts/>> (consulté le 12 juillet 2015).

Ouellet, Pierre (éd.), *La Vue et la voix dans les arts, la littérature et la vie commune*, Montréal, VLB Éditeur coll. « Le soi et l'autre », 2009.

Pantel, Schmitt, Pauline, *Aithra et Pandora : Femmes, genre et Cité dans la Grèce Antique*, Paris, Harmattan, 2009.

Pauly, Rebecca, M., *Le Berceau et la bibliothèque : le paradoxe de l'écriture autobiographique*. Saratoga, CA, Anima Libri, 1989.

Pavese, Cesare, *Travailler fatigue - La Mort viendra et elle aura tes yeux - Poésies variées*, traduit de l'italien par Gilles de Van, Paris, Gallimard, 1979.

Petersen, Anne Helen, « The Exquisite Repulsion of *American Horror Story*: An Essay on Abjection », [En ligne], *Los Angeles Review of Books*, octobre 2013. Disponible sur <<http://blog.lareviewofbooks.org/deartv/exquisite-repulsion-american-horror-story-essay-abjection/>> (consulté le 15 avril 2014).

Pechkoff, Charles Dreyfus, *Fluxus - l'Avant-garde en mouvement*, Paris, Les Presses du Réel, 2012.

Phelan, Peggy (éd.), *Live Art in LA: Performance in Southern California, 1970-1983*, New York, Routledge, 2012.

— « Survey » in Helena Reckitt (éd.), *Art and Feminism*, New York, Phaidon, [2001] 2006.

Place, Vanessa, *LA Medusa*, Los Angeles, Les Figues Press, 2008.

— et Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms*, New York, Ugly Duckling Press, 2008.

— *Dies: A Sentence*, Los Angeles, Les Figues Press, 2005.

Planté, Christine et al., « Sorcières et sorcellerie », *Cahiers masculin/féminin*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002.

Plath, Sylvia, « Lady Lazarus », *The Collected Poems*, New York, Harper & Row, 1981.

— *Ariel*, (the restored Edition), New York, Harper Collins, [1965] 2004.

Podalydes, Denis, *Voix Off*, Paris, Mercure de France, 2008.

Poe, Edgar Allan, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Éditions Flammarion, [1872], 2008.

— « Masque of the Red Death », *Complete Stories and Poems by Edgar Allan Poe*, New York, Doubleday, [1842] 1984.

— « The Tell-Tale Heart », in Carol Oates Joyce (éd.), *The Oxford Book of American Short Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Poizat, Michel, *Vox populi, vox Dei : voix et pouvoir*, Paris Métailié, 2001.

— *La Voix du diable : la jouissance lyrique sacrée*, Paris, Métailié, 1991.

— *L'Opéra ou le cri de l'ange : Essais sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1986.

Popkin, Jeremy, *You Are All Free: The Haitian Revolution and the Abolition of Slavery*, New York, Cambridge University Press, 2010.

Potter, John, *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*, Cambridge, Cambridge University Press, [1998], 2006.

Przeworski, Adam et Henri Teune, *The Logic of Comparative Social Inquiry*, New York, Wiley, 1970.

Puech, Christian, « Parler en langues, parler des langues », in Jean-Jaques Courtine et al. (éd.), « Les Glossolalies », *Langages*, n°91, 1988.

Purdum, Tood, S., « Cardinal Says He Won't Yield to Protests » [En ligne], *The New York Times*, 12 décembre 1989. Disponible sur <<http://www.nytimes.com/1989/12/12/nyregion/cardinal-says-he-won-t-yield-to-protests.html>> (consulté le 30 octobre 2013).

Pynchon, Thomas, *Gravity's Rainbow*, London, Picador, [1973] 1975.

Quignard, Pascal, *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1997

— *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1996.

— « Petit traité sur Méduse », *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, Gallimard, 1995.

Rabaté, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, Éditions José Corti, 1999.

Rabelais, François, *Œuvre de François Rabelais : Contenant La vie de Gargantua et celle de Pantagruel*, Paris, Nabu Press, 2010.

Rancière, Jacques, *La Chair des mots*, Paris, Éditions Galilée, 1998.

Raninaux, Roger, *Impossible d'être abject*, Paris, Buchet/Chastel-Corrêa, 1958.

Rank, Otto, *The Double: A Psychoanalytic Study*, traduit de l'allemand par Hary Tucker, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1971.

Raha, Maria, *Cinderella's Big Score: Women of the Punk and Indie Underground*, New York, Seal Press, 2005.

Reckitt, Helena (éd.), *Art et Feminism*, New York, Phaidon, [2001] 2006.

Reichler, Claude (éd.), *Le Corps et ses fictions*, Paris, Les Éditions de Minuit, Collection « Arguments », 1983.

Reuilly, Céline, « Poétique de l'étrang(èr)eté chez Antonin Artaud : des phénomènes glossolaliques à la question de l'identité » [En ligne]. Disponible sur <www2.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/1-4/Reuilly.pdf> (consulté le 15 mars 2014).

Revelard, Michel et Guergana Kostadinova, *Le Livre des masques. Masques et costumes dans les fêtes et carnivals traditionnels en Europe*, Collections du musée international du carnaval et du masque, Binche, Renaissance du livre, Tournai, 1998.

Reynier, Christine, *Jeanette Winterson : Le Miracle ordinaire*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.

Reynolds, Simon, *Bring the Noise: 20 Years of Writing About Hip Rock and Hip Hop*, Berkeley, Soft Skull Press, 2011.

— *Totally Wired: Postpunk Interviews and Overviews*, Berkeley, Soft Skull Press 2010.

— *Rip it Up and Start Again, Post Punk 1978-1984*, London, Penguin, 2006.

— et Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*, Harvard University Press, 1996.

— « Interview with Poly Jean Harvey », *Melody Maker*. décembre 1993-janvier, 1994

— « What Makes Polly Scream? » *i-D*, octobre 1993

Reznikoff, Iégor, « The Evidence of the Use of Sound Resonance from Paleolithic to Medieval Times », in Chris Scarre et Graeme Lawson (éd.), *Archaeacoustic*, Cambridge, McDonald Institute Monographs, 2006.

Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, 1990.

Rimbaud, Arthur, *Poésies : Une saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, [1873] 1999.

Robb, John, *Punk Rock, An Oral History*, London, Random House, [2006] 2012.

Roberts, David, *The Total Work of Art in European Modernism*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2011.

Robson, Julie, *Songs of Knowledge: Sirens in Theory and Performance* [En ligne], thèse de doctorat, Queensland University of Technology, 2004. Disponible sur <http://eprints.qut.edu.au/16108/1/Julie_Robson_Thesis.pdf> (consulté le 12 février 2015)

Román, David, *Acts of Intervention, Gay Culture, and AIDS (Unnatural Acts: Theorizing the Performative)*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1998.

Rondeleux, Louis-Jaques, *Trouver sa voix*, Paris, Seuil, 1998.

Ronell, Avital, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, University of Nebraska Press, 1989.

Rosa and Ricardo, « Exclusive Interview with Anohni » [En ligne], 19 octobre 2015. Disponible sur <<http://aatjmb.yuku.com/topic/262/Exclusive-Interview-with-Anohni#.Vq4ClvFpetD>> (consulté le 12 décembre 2015).

Rosolato, Guy, « La Voix : entre corps et langage », *La Relation d'inconnu*, Paris, Gallimard, 1974.

Rostkowski, Joelle et Jean Malaurie, *La Conversion inachevée : les Indiens et le christianisme*, Albin Michel, 1998.

Roudinesco, Elisabeth, *La Part obscure de nous-mêmes : une histoire des pervers*, Paris, Albin Michel, 2007.

— « Jacques Lacan : Le Stade du miroir », *L'Analyse, l'archive* [En ligne], Éditions de la Bibliothèque nationale de France, 2001. Disponible sur <<http://books.openedition.org/editionsbnf/1035?lang=fr>> (consulté le 12 octobre 2013).

Rousseau, Jean-Jacques, « Essai sur l'inégalité », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962.

— « Dictionnaire de la musique », *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1962.

Roszack, Betty et Theodore Roszack (éd.), *Masculine/Feminine: Readings in Sexual Mythology and the Liberation of Women*, New York, Harper & Row, 1969

Roy Hart Theater Archives [En ligne]. Disponible sur <www.roy-hart.com> (consulté le 3 novembre 2009).

Russolo, Luigi, *L'Arte dei rumori/L'Art des bruits, manifeste futuriste 1913*, Paris, Éditions Allia, [1913] 2013.

Ruthven, K. K., *Faking Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Ryan, Judith, *The Novel After Theory*, New York, Columbia University Press, 2014.

Sade, Marquis De, *Œuvres complètes, tome troisième*, Paris, Pauvert, 1986.

Saladin, Matthieu, « Processus de création dans l'improvisation », *Volume ! Musiques Actuelles et problématiques plastiques*, vol. I, 2002.

Salazar, Philippe-Joseph, *Le Culte de la voix au XVIIIe siècle : formes esthétiques de la parole à l'âge de l'imprimé*, Paris, Champion, 1995.

Salecl, Renata et Slavoj Zizek, *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham, Duke University Press, 1996

Sartre, Jean-Paul, *St Genet : comédien, martyr*, Paris, Gallimard, 1952.

Saterstrom, Selah, *The Pink Institution*, Minneapolis, Coffee House Press, 2004.

— « Interview by Christian Peet », *Tarpaulin Sky*, vol. III n°1, 2005, 21-25.

Savage, Jon, *Time Travel from The Sex Pistols to Nirvana: Pop Media and Sexuality, 1977-96*. London, Chatto & Windus, 1996.

— *England's Dreaming, Sex Pistols and Punk Rock*, London, Faber & Faber, 1991.

Scafidi, Susan, *Who Owns Culture? - Appropriation and Authenticity in American Law*, New Brunswick, New Jersey, Rutgers University Press, 2005.

Scarry, Elaine, *The Body in Pain: the Making and the Unmaking of the World*, Oxford University Press, 1985.

Schaeffer, Pierre, « De l'expérience musicale à l'expérience humaine », *La Revue Musicale*, 1971.

— *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

Schaffer, Murray, R., *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning to the World*, Rochester, VT., Destiny Books, 1994.

Schechever, Richard, *Performance ; expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

Schiraldi, Glenn, *The Post-Traumatic Stress Disorder Sourcebook*, New York, McGraw-Hill, 2000.

Schneemann, Carolee « Miscellaneous notes », *Getty Research Institute*, Resource Collections, Papers, Box 21, notebook 21.3.

Scholder, Amy, Carla Harryman et Avital Ronell (éd.), *Lust for Life: On the Writings of Kathy Acker*, New York, Verso, 2006.

Schulman, Sarah et Jim Hubbard, *ACT-UP Oral History Project*, [En ligne]. Disponible sur <<http://www.actuporalhistory.org>> (consulté le 23 janvier 2015).

Schwarz, David, *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*, Durham, Duke University Press, 1997.

Scriabine, Marina, *Le Langage musical*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

Sears, James, Thomas, *Behind the Mask of the Mattachine: The Hal Call Chronicles and the Early Movement for Homosexual Emancipation*, New York, Harrington Park Press, 2006.

Segzdowicz, Chelte, Judith, *Philomela's Tapestry: Empowering Voice through Text, Texture, and Silence*, thèse de doctorat, University of Massachusetts, 1994.

Seitz, Don Carlos, *Under the Black Flag: Exploits of the most Notorious Pirates*, New York, Dial Press, 1925.

Senaldi, Marco, « Combattre le chaos » [En ligne], « Derniers entretiens, Félix Guattari », *Chimères*. Disponible sur <http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/38chi04.pdf> (consulté le 7 mai 2012).

Seremetakis, Nadia, C., *The Last Words: Women, Death, and Divination in Inner Mani*, Chicago, University of Chicago Press, 1991.

— « The Ethics of Antiphony: The Social Construction of Pain, Gender, and Power in the Southern Peloponese », *Ethos*, n°16, 1990.

Service, Tom, « Shuffle and Cut » [En ligne], *The Guardian*, 7 mars, 2003. Disponible sur <<http://www.theguardian.com/music/2003/mar/07/classicalmusicandopera.artsfeatures>> (consulté le 16 octobre 2012).

Sexton, Charlotte, Tindale, « Identity and Loss of Place in the Love Song: On Cosmopolitanism, Forgiveness and New Citizens », in Joshua Parker, Lucie Turkova et Mohamed Bakari (éd.), *Metamorphosis and Place*, Newcastle Upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2009.

Sforzini, Arianna, *Michel Foucault, une pensée du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014.

Shepherd, John, *Music as Social Text*, Cambridge, Polity Press, 1991.

Sherry, Frank, *Raiders and Rebels: The Golden Age of Piracy*, New York, Harper, 1986.

Showalter, Elaine, « On Hysterical Narrative » [En ligne], *Narrative*, vol. I, n°1, 1993, 24-35. Disponible sur <<http://www.jstor.org/stable/2155816>> (consulté le 13 avril 2011).

Siebers, Tobin, « Medusa as Double », in Marjorie Garber et Nancy J. Vickers (éd.), *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003, 196-198.

Silverman, Kaja, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1988.

Silverman, William, Sue, *Because I Remember Terror, Father, I Remember You*, Athens, University of Georgia Press, 1999.

Simon, Sherry, « Entre les langues : Between de Christine Brooke-Rose » [En ligne], *TTR*, vol. IX, n°1, 1996, 55-70. Disponible sur <<http://id.erudit.org/iderudit/037238ar>> (consulté le 2 novembre 2015).

Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto*, Edinburgh, AK Press, [1968] 1996.

Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin, [2003] 2004.

— *Illness as Metaphor* et *AIDS Its Metaphors*, London, Penguin Books, [1978] et [1989], 1991.

Sophocle, *Œdipe Roi*, traduit du grec par Jules Lacroix, Paris, Michel Levy Frères, 1858.

— *Antigone*, traduit du grec par René Biberfeld, Paris, Les Belles-lettres, 1950.

Starhawk, *Femmes, Magie et Politique*, traduit de l'anglais par Morbic, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, [1982], 2003.

Stein, Gertrude, *Composition as Explanation*, Richmond, Hogarth Press, 1925.

Steiner, George, *What is Comparative Literature?*, Oxford, Clarenton, 1995.

Stengers, Isabelle, *Souviens-toi que je suis Médée*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.

Steiner, George, *Antigones*, New Haven, Yale University Press, [1984] 1996.

Stiles, Kristine, Klaus Bisenbach et Chrissie Iles, *Marina Abramovic*, New York, Phaidon, 2008.

Storey, John, *An Introductory Guide to Cultural Theory and Popular Culture*, London, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Stosuy, Brandon (éd.), *Up is Up But so is Down: New York's Downtown Literary Scene, 1974-1992*, New York, New York University Press, 2006.

Stuart, James (King James I of England), *Daemonologie, In Forme of a Dialogie, Divided into three Bookes* [En ligne], Edinburgh, 1597. Disponible sur <[http://arcticbeacon.com/books/King_James_VI-DAEMONOLOGIE\(1597\).pdf](http://arcticbeacon.com/books/King_James_VI-DAEMONOLOGIE(1597).pdf)> (consulté le 10 juillet 2013).

Students for a Democratic Society, *Port Huron Statement*, Chicago, Charles H. Kerr, The Sixties Series, [1962] 1990.

Sylvester, David, *Interviews with Francis Bacon*, London, Thames & Hudson, 1975.

Thompson, Emily, *The Soundscapes of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Cambridge, MA., MIT Press, 2004

Thompson, Marie, « Gossips, Sirens, Hi-Fi Wives: Feminizing the Threat of Noise », in M. Goddard, B. Halligan, et N. Spelman, *Resonances, Noise and Contemporary Music*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

Trakin, Roy, « Nobody Waved Goodbye: Bands at Artists Space », *New York Rocker*, juillet/août, 1978.

Treichler, Paula, « AIDS, Homophobia, and Biomedical Discourse: An Epidemic of Signification », *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*, Boston, MIT Press, 1988.

Turner, Frederick, Jackson, « The Frontier in American History », [En ligne], New York, Henry Holt & Company, 1935. Disponible sur <http://yunus.hacettepe.edu.tr/~cem/AKE223_files/Turner.pdf> (consulté le 17 avril 2013).

Turner, Luke, « “You Can’t Kill The Drill”: Einsturzende Neubauten’s Blixa Bargeld Interviewed » [En ligne], *The Quietus*, 18 Novembre 2010. Disponible sur <<http://thequietus.com/articles/05302-einsturzende-neubauten-blixa-bargeld-interview>> (consulté le 12 décembre 2014).

Tuten, Frederic, *The Adventures of Mao on the Long March*, New York, Citadel Press, 1972.

Tzelepis Elena et Athena Athanasiou (éd.), *Rewriting Difference Luce Irigaray and the Greeks*, Albany, State University of New York Press, 2010

Uno, Kuniichi et Félix Guattari, « Entretien : chaomose, vers une nouvelle sensibilité » [En ligne], Inter : art actuel, n° 72, 1999. Disponible sur <<https://www.erudit.org/culture/inter1068986/inter1104331/46246ac.pdf>> (consulté le 18 juin 2014).

Usher, Jane, M., *Fantasies of Femininity: Reframing the Boundaries of Sex*, London, Penguin, 1997.

Vale, Vivian (éd.), *Search and Destroy, 7-11. The Complete Reprint: The Authoritative Guide to Punk Culture*, San Francisco, RE/Search Publications, 1997.

—*Search and Destroy, 1-6: The Complete reprint (vol. 1)*, San Francisco, V/Search, 1996.

Vale, Vivian et Andrea Juno, *Modern Primitives*, San Francisco, RE/search Publications, 1989.

Välimäki, Susanna, « Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification » [En ligne], *Acta Semiotica Fennica XXII*, International Semiotics Institute at Imatra, Semiotics Society of Finland, 2005. Disponible sur <https://www.academia.edu/9692902/Subject_Strategies_in_Music_A_Psychoanalytic_Approach_to_Musical_Signification> (consulté le 14 août 2015).

Van der Kolk, Bessel A. et C.R. Ducey, « The Psychological Processing of Traumatic Experience: Rorschach Patterns in PTSD », *Journal of Traumatic Stress*, vol. II, n°2, 1989, 59-74.

Van der Kolk, Bessel A. et Onno Van Der Hart, « The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma », in Cathy Caruth, (éd.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, John Hopkins, 1995, 158-182.

Varga, Bálint András, *Conversations with Iannis Xenakis*, London, Faber & Faber, 1996.

Vasse, Denis, *L'Arbre de la voix. La Chair, les mots et le souffle : sujet naissant*, Paris, Bayard, 2010.

Vendeville, Stephanette, *Le Living Theater : de la toile à la scène, 1945-1985*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Vernant, Jean-Pierre, « In the Mirror of Medusa », in Jean-Pierre Vernant et F. I. Zeitlin, (éd.) *Mortals and Immortals: Collected Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

— « Œdipe sans complexe » in P. Vidal-Naquet et Jean-Pierre Vernant, (éd.) *Œdipe et ses mythes*, Paris, La Découverte, [1986], 1989.

— *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1985.

— « Le Dionysos masqué des Bacchantes d'Euripide » [En ligne], *L'Homme*, vol. XXV, n°93, 1985. Disponible sur <http://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1985_num_25_93_368541> (consulté le 5 août 2013).

Verville, Julie, « Éruptions cutanées et autres problèmes de la peau associés au VIH/sida » [En ligne], *Healthline*, 19 février 2013. Disponible sur <<http://fr.healthline.com/health/eruptions-cutanees-et-autres-problemes-de-la-peau-associes-au-vihsida#2>> (consulté le 13 mars 2015).

Vickers, Nancy, J. et Marjorie Garber (éd.), *The Medusa Reader*, New York, Routledge, 2003.

Vives, Jean-Michel, *La Voix sur le divan : musique sacrée, opéra, techno*, Aubier, 2012.

— « Le Silence des Sirènes : une approche kafkaïenne de la voix comme objet a », in Christian Hoffman (éd.), « Kafka, le procès du sujet », *Figures de la Psychanalyse*, Paris, ERES, n°16, 2007, 93-102.

Vland, Marcel, « Le Living Theater » [En ligne], *La Presse anarchiste. Anarchisme et non-violence* n°17, mars-mai 1969. Disponible sur <www.la-presse-anarchiste.net/spip.php?article1284> (consulté le 4 novembre 2010).

Volcano, Del Lagrace, « Artist Statement » [En ligne], site officiel de l'artiste, septembre 2005. Disponible sur <<http://www.dellagracevolcano.com/statement.html>> (consulté le 8 juin 2013).

Vollmann, William, T. , *The Ice Shirt*, London, Andre Deutsch Ltd, 1990.

Wagner, Richard, *L'Art et la révolution*, 1848, *tome III des œuvres en prose*, traduit de l'allemand par J.G. Prod'Homme, Paris, Delagrave, 1914.

Walser, Robert, *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Middeltown, CT, Wesleyan University Press, 1993.

Wark, McKenzy, *A Hacker Manifesto* [En ligne], Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004. Disponible sur <https://www.academia.edu/182789/A_Hacker_Manifesto> (consulté le 9 décembre 2015).

Wathee-Delmotte, Myriam, « Antigone et la place des morts » [En ligne], « Antigone et la place des morts » *MuseMedusa, Revue de Littérature et d'Art Modernes*, 2016. Disponible sur <http://musemedusa.com/dossier_4/introduction/> (consulté le 5 juin 2016).

Weber, Dominique, « Hobbes, les pirates et les corsaires. Le “Léviathan échoué” selon Carl Schmitt » [En ligne], *Barbarisation et Humanisation de la Guerre, Astérion*, 2, 2004. Disponible sur <<http://asterion.revues.org/94>> (consulté le 21 mars 2013).

Weh, Mathilde, « Soul Burning - An Introduction », in M. Weh et L. Emmerling, (éd.), *Geniale Dilletanten, Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, Berlin, Hatje Cantz Verlag GMBH & CO KG, 2015.

Weiss, Allen, S, « Artaud's Anatomy » in S. Banes et A. Lepecki, (éd.), *The Senses in Performance*, New York, Routledge, 2007.

— « Phonic Gaps and Gasps », *Hole in the Head* [En ligne], 1996. Disponible sur <http://www.christofmigone.com/html/projects_gallery/HoleintheHead.html> (consulté le 13 novembre 2010).

— *Phantasmic Radio*, Durham, Duke University Press, 1995.

Wishart, Trevor, « The Composer's View: Extended Vocal Technique », *The Musical Times*, vol. CXXI, n°1647, mai 1980.

Whiteley, Sheila, *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, London & New York, Routledge, 1997.

— *The Space Between the Notes: Rock and the Counter-Culture*, London & New York, Routledge, 1992.

— *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, London & New York, Routledge, 2000.

Whitehead, Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004.

William, Raymond, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana Press, 1976.

— *Culture*, London, Fontana Press, 1986.

Winterson, Jeanette, *Why be Happy when You Can be Normal?*, London, Vintage, 2012.

— *Weight*, Edinburgh, Canongate, 2005.

— *Art & Lies: A Piece of Three Voices and a Bawd*, London, Vintage Books, 1996.

— *Art Objects: Essays on Ecstasy and Effrontery*, London, Vintage Books, 1995.

Wittig, Monique et Sande Zeig, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, Grasset, [1976], 2011.

— *Le Corps lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

— *Les Guerillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.

Wojnarowicz, David, *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration*, New York, Vintage, 1991.

Woolf, Virginia, *To the Lighthouse*, London, Hogarth Press, 1927.

— *Three Guineas*, London, Hogarth Press, 1938.

— *Orlando*, London, Hogarth Press, [1928] 1992.

Worthington, Marjorie, « Posthumous Posturing: The Subversive Power of Death in Contemporary Women's Fiction », *Studies in the Novel*, vol. XXXII, n°2, 2000, 243-264.

Worton, Michael et Judith Still (éd.), *Intertextuality: Theories and Practices*, Manchester, University Press, 1990.

Wright, Elizabeth, *Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary*, Oxford, Blackwell, 1992.

X, Malcolm, « The Black Revolution », *Militant Labor Forum*, Palm Gardens, New York, 8 April 1964.

Zepetnek, Tötösy, Steven (de) (éd.), *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*, West Lafayette, IN, Purdue University Press, 2002.

Ziarek, Krzysztof, Hugh J. Silverman J. et Deane Seamus, *Future Crossings: Literature Between Philosophy and Cultural Studies*, St Evanston, IL, Northwestern University Press, 2000.

Zumthor, Paul, *La Lettre et la voix, de la littérature médiévale*, Paris, Seuil, 1987.

Zurbrugg, Nicolas, *Art, Performance, Media, 31 Interviews*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004.

1.2.2 Filmographie : vidéos, documentaires, films

Akolkar, Dheeraj, *Let the Scream be Heard*, 58 minutes, 2013.

Documentaire sur *Le cri* d'Edvard Munch à M. Abramović.

Angio, Joe, *The Revenge of The Mekons*, 75 minutes, 2013.

Documentaire sur les Mekons, par les Mekons.

Anderson, Sini, *The Punk Singer*, 81 minutes, 2013.

Documentaire consacré à Kathleen Hanna et au mouvement des Riot Grrlz.

Beckman, Ericka, *135 Grand Street, New York, 1979*, Soul Jazz Records, 60 minutes, 2010.

Documentaire présentant des performances d'artistes de la no wave en 1979 (Theoretical Girls, UT, A Band, Rhys Chatham, Chinese Puzzle, The Static, Morales, Youth in Asia, Morales, Steven Piccolo et Jill Kroesen).

Bunuel, Luis, *Un chien andalou*, 17 minutes, 1968.

Carlomusto, Jean, *Larry Kramer in Love and Anger*, 82 minutes, 2015.

— *Sex in an Epidemic*, 61 minutes, 2010.

Danhier, Celine, *Blank City*, 94 minutes, 2010.

Cinema *Do It Yourself* indépendant à New York durant la période no wave : expérimentation et interdisciplinarité sont les mots d'ordre.

Dick, Vivienne, *Beauty Becomes the Beast*, 40 minutes, 1979.

— *Guerillere Talks*, 28 minutes, 1978.

— *She Had Her Gun All Ready*, 27 minutes, 1978.

Dreher, Christopher, *Genial Dilettantes - No Wave* [En ligne], 52 minutes, 2009. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=4VtD5gwBG2A>> (consulté le 20 novembre 2015).

Réalisateur et ancien membre du groupe Die Haut, Christopher Dreher présente des extraits de vidéos, de films ainsi que des interviews d'artistes de Berlin et de New York au début des années 80.

Finley, Karen, « It's my Body - Live » [En ligne], *Videowave Music Video*. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=yCan4sGIOfE>> (consulté le 9 juin 2013).

France, David, *How to Survive a Plague*, [En ligne], 110 minutes, 2012. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=bFgrosyVWrY>> (consulté le 14 avril 2015).

Greenaway, Peter, *Four American Composers*, [En ligne], 52 minutes, 1983. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=sDS6zrUuGBI>> (consulté le 16 mai 2013).

Greenfield, Amy, *Antigone / Rites of Passion*, 85 minutes, 1990.

Hoppe, Jörg A., Heiko Lange et Klaus Maeck, *B Movie: Lust and Sound in West Berlin (1979-1989)*, 92 minutes, 2015.

Hubbard, Jim et Sarah Schulman, *United in Anger, A History of ACT UP* [En ligne], 90 minutes, 2012. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=MrAzU79PBVM>> (consulté le 6 mai 2016).

Kemp, Francesca, *Castrato*, [En ligne] BBC 4. 60 minutes. Dernière diffusion en 2008. Disponible sur <<http://www.youtube.com/watch?v=S8ZArAf5wMc&list=PL61DCF7D3EE8DD59D&index=4>> (consulté le 3 août 2012).

Kristeva, Julia « Kristeva on Artaud » [En ligne], *100 Years of Cruelty Festival*, Sydney, 1996. Disponible sur <<http://vogania.com/MUSIC/KRISTEVA.html>> (consulté le 5 mai 2013).

— « Going Beyond the Human and Dance » [En ligne], *Weaving Politics*, Stockholm, Suède, 14-16 décembre 2012. Disponible sur <<https://www.youtube.com/watch?v=fyxPkgtes1Y>> (consulté le 7 avril 2014).

Mordillat, Gérard et Jérôme Prieur, *La Véritable histoire d'Artaud le Momo* [En ligne], 170 minutes, 1993. Disponible en deux parties sur <<https://www.youtube.com/watch?v=VOEDvBpLdTc> et <https://www.youtube.com/watch?v=rG-iBzA3b14>> (consulté le 12 octobre 2015)

Praunheim, Rosa Von, *Positive*, documentaire, 60 minutes, 1990.

L'extrait exploité dans le tome 1 est en ligne. Disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=hN4n_2_HfCg > (consulté le 3 septembre 2012).

Verwoerd, Jan, *The Boss: On the Unresolved Question of Authority in Joseph Beuys' Oeuvre and Public Image* [En ligne], e-flux, 12 2008. Disponible sur <<http://www.e-flux.com/journal/the-boss-on-the-unresolved-question-of-authority-in-joseph-beuys'-oeuvre-and-public-image/>> (consulté le 2 février 2010).

Wentzy, James, *FIGHT BACK, FIGHT Aids: 15 YEARS of ACT-UP*, 76 minutes, 2004.

—, *By Any Means Necessary*, ? minutes, 1994.

Wojnarowicz, David, *Fire in my Belly* [En ligne], Musique de Diamanda Galás. Disponible sur <http://www.dailymotion.com/video/x3uf7x_fire-in-my-belly-de-david-wojnarowi_creation#from=embed> (consulté le 15 juin 2015).

1.2.3 Discographie

Anderson, Laurie, « Language is a Virus (from Outer Space) », *United States Live*, enregistré en concert à Brooklyn Academy of Music, Warner Bros Records, 1983.

Burroughs, William, *The Limits of Control*, Absurdia Records, 2013.

Dylan, Bob, « You're gonna Make me Lonesome when You Go », *Blood on the Tracks*, Columbia, 1976.

— « Times They Are A-Changing », *Times They Are a-Changing*, Columbia, 1964

Finley, Karen, « It's My Body (live) » *A Certain Level of Denial*, Rykodisc, 1994.

— *The Truth is Hard to Swallow*, Pow Wow Art International, PWAI 069, 1987.

— *Tales of Taboo*, Pow Wow Art International, 1986.

Hell, Richard and the Voidoids, « Blank Generation », *Another World EP*, ORK Records, 1976.

Jarboe, *Anhedoniac*, Atavistic, 2004.

Lunch, Lydia, *Queen of Siam*, ZE Records, 1980.

— *Conspiracy of Women*, Widowspeak, 1990.

Manson, Marilyn, *Antichrist Superstar*, Interscope Records, 1996.

McKuen, Rod et Bob McFadden, « Beat Generation », *Our Mommy Taught Us*, Brunswick Records, 1959.

Ono, Yoko, *Fly*, Apple Records, 1971.

— *Yoko Ono/Plastic Ono Band*, Apple Records, 1970.

Rolling Stones, The, « Sympathy for the Devil », *Beggars Banquet*, Decca, 1968.

Sex Pistols, The « Anarchy in the UK », *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin, 1978.

Siouxsie and The Banshees, *Peepshow*, Polydor, 1988.

Slayer, « Antichrist », *Show No Mercy*, Metal Blade Records, 1983.

Smith, Patti, *Outside Society*, Arista, 2011.

Sonic Youth, *Confusion is Sex and Kill Your Idols*, Neutral, 1983.

Teenage Jesus and the Jerks, *Live At Max's Kansas City 1977*, Widowspeak Production, 2008.

V/A, *No New York*, Antilles Records, 1978.

V/A, *Closed on Account of Rabies: Poems and Tales of Edgar Allan Poe*, Mercury, 1997.

Wolfsohn, Alfred, *Die menschliche Stimme: Einführung von Marita Günter*, [CD], 40 min. - Roy Hart Theatre Archives, 2001.

2. Annexes

2.1. ENTRETIENS

Diamanda Galás, interview par Shane Lange¹

Women in Horror Month may be over but its examination of gender roles and issues is an ongoing process. One must look askance at prevailing values in order to see them from different perspectives and avant-garde composer, vocalist, musician and artist Diamanda Galás has made the interrogation of Western culture a key component of her art for over 30 years. Equal parts challenging visionary music and terrifying catharsis, her work has addressed social issues that affect marginalized groups, including prisoners and victims of war, AIDS sufferers, and the mentally ill. Most recently she has also added visual art to her list of projects as she paints in a dark, erratic tribal style, similar to horror author Clive Barker's illustrative work. Though juggling a very busy schedule, Galás took some time to answer a few questions via email for DarkMedia²

« He was a transgressive artist who truly challenged the comfort level of his audience. In days that closely followed the era of “All You Need Is Love”, he was asking how you explain all of the horror and destruction in the world ». [re: Peter “Sleazy” Christopherson, memorial by Michael Flanagan]. This seems an apropos description of your work as well - as a sort of indictment of humanity. In some of your writing you've mentioned the vampire as a metaphor for the artist – but given that the vampire is a mythical creature from folklore and fiction – how do you feel about horror in the arts – does it mock real suffering?

DG: I will approach this diagonally. The idea of the werewolf, for example, which comes from the Greek word Vrykola -- meaning the undead -- described a person who was improperly buried, therefore not really interred in the earth. And so the Vrykola went out at night looking for justice, looking for the people who executed him and/or did not *really* bury him.

I don't separate mythology from “real” life. Something that is a myth has not been proven to either exist or not exist, as far as Western civilization is concerned. It is something that has a history that is almost timeless. And this brings us back to the werewolf, the *Vrykola*, of Greek mythology. Before Greek burial, there was a ritual of taping up the mouth, the anus -- all of the orifices -- in order to

¹ L'interview a été publiée sur le site de Shane Lange. Elle est disponible en ligne sur <<http://www.darkmediaonline.com/setting-in-the-east-diamanda-galas-on-women-and-real-horror/>>. Merci à Shane Lange pour nous avoir permis d'imprimer l'intégralité de l'interview.

² Shane Lange indique : « note: except where indicated, bold quotes are taken from Galás' own writings ».

make sure that none of the poison got out of the body, in a sense, but also to make sure that the deceased person could not suck a villager into his own flesh. If this was not practiced, it meant that the funeral was not graceful. There's a very big deal around these funeral rituals, which are not practiced by all Greeks, but by many, especially in the villages.

Again, a myth is something that cannot be proved or disproved by Western society. But the persons in village culture *believe* it. The Russians have similar myths -- they are brought up in school to believe in the *Vrykola*: it's a serious study there.

Let me just say that the Greeks have nothing to do with Western culture. Western culture may have been influenced by them, but Anatolia, for example, means, "sun setting in the East".

« [T]he music or the words of kindred souls can sooth the pain of maniacs or the depressed ».

Is it the purpose of the darkest art, then: to heal one's spirit?

DG: No. The purpose of the darkest art, as concerns me, is that it acts as an exorcism of that which is troubling me deeply. It paints it. It doesn't spell it out, but rather, somehow, the vocabulary I have allows me to paint an analogue of the experience, the misery, and therefore get rid of it for the time being. But only *because* of that vocabulary, because if the vocabulary is not good enough, then I may not paint something that is honest, and this would make the pain I experience present constantly.

When I'm doing other work, I'm not thinking about anyone but myself, and after, if it soothes other people, then that's a nice thing to hear, but it's a separate reality completely. If I were in this business to soothe other people, I would become a therapist; that would be a much more direct way to deal with it. Then I might have people do their own versions of this activity. But I do feel, honestly, since having been to mental hospitals, and having performed for people in them, that if you have a precise knowledge of your craft, and your emotions are able to be transparent through this craft, that people experiencing a similar type of emotion will *get* it.

But this may be naïve thinking that I will question probably to the day that I die.

There are *many* works that I do that come out of a horror of what I see or know about tortured human beings -- those incarcerated by politicians, the old in nursing homes or maltreated in their own homes, those left in basements in handcuffs and legcuffs. When I have seen or heard about

these things from friends in Africa, in Greece, in America, I am possessed by it, it becomes part of my body, and I must create something to have a dialogue with these people, even if they do not hear it. This is different, of course -- with the exception of the media it generates in favor of the persecuted -- from direct activism, which I must be part of as well. But that is not art; that is a completely different, extroverted activity which is also necessary to me.

« A great performer is a vampire. We have trained to be thus ».

« The vampire knows that only new blood will sustain her. New blood, new research, new language study, and willful deconstruction and reconstruction, new meter, new arrangements, new writing, difficult performances—which later become great ones— through perseverance ».

If the artist-vampire lives to unbalance, disrupt, and prey upon preexisting structures and concepts, then is one responsible for sustaining what one creates? Is the artist-vampire accountable for what is created?

DG: When I used the word vampire in this context, I was using it as Baudelaire used it -- being a vampire *at my own* veins. That means that my blood must be fresh. It must be changing all the time, otherwise I would get sick on it. This has no relationship to my description of the vampire who preys upon other people. It's the same action but it's aimed in a completely different direction. Unfortunately with this sometimes miserable job of being an artist, you really can't escape yourself; at least I cannot escape myself unless I create new work.... if I don't have something new to draw on in myself then I experience the excoriation of all depressives...

« The radio bans silence. We are accompanied by a soundtrack of pop music when we go to the store, wherever we go ... They hit you with a brick in the head so that you end up with a tin can for a brain ».

If this is how dissent is controlled - by drowning it in cacophony, and sensory overload – how does an artist find an audience now?

DG: It's a very good question. The way we find an audience is curious. What appears to be a clever manipulation of the population by businessmen who play their artists' pop music in drug stores, restaurants, toilets and shopping malls, may result in a dead response to it... Perhaps then a person will be heard to say to his friend, « Wouldn't it be nice to go to a concert and hear some *real* music? » And the answer to that will be: « Please... »

The result might be two different types of entertainment available to the consumer. The first he can get in the toilet while he's taking a crap, and the second he can only get by going to serious performance venues, rather than, for example, awards shows.

I've been hearing a lot of comments to the effect of, « Is it really necessary to have a “Women in Horror Month”, do women need to be recognized as a group? » and, while I can understand that it may be a frustrating subject for people - no one has any definitive answers; it's a complex subject, etc. - I think they are forgetting how important it is to continue asking these questions. Many of them are too young to understand the necessity, and that concerns me. The question, then, is: for those young men and women who are too young to have witnessed women's earlier struggles to challenge patriarchy, can they afford not to continue asking these questions?

DG: Well, I have only to think of Ida Lupino, who wrote and directed REAL horror, and the answer is YES, because, unfortunately, without this token gesture towards women, they will, in general, be thought of as the playboy bunny whose role in the, let's suppose, rabid insect film, caterpillared her way into a series of creature films.

I think there is no harm in separating the boys from the women; after all, why should a potential matriarchy want to be men? They are separate creatures and deserve their own pedestals. Yes, it is hard being a woman in all professions. If you are disinterested in going to bars and drinking with the boys, you have lost already 80 percent of your potential allies. Unless you are the one throwing the party, like Ida, who ruled the roost.

When you attain a certain stature, you can do that and then you can be the dominatrix with El Presidente in one hand and a cigarillo in the other, and call the shots.

Diamanda Galás : interview par rAdiOrAgaZZA

Samedi 5 juin 2010, Diamanda Galas fait la performance de O Prosfigas à La Villette Sonique, Paris. Nous l'avons rencontrée le lendemain dans le lobby de son hôtel. Diamanda Galás entre dans la pièce en jeans et t-shirt noir, démaquillée. « Have we met before ? » lance-t-elle alors qu'elle s'approche des fauteuils où nous nous sommes installés pour l'enregistrement de l'interview. L'entretien dure 20 minutes, durant lesquelles Diamanda voyage entre anglais, français et grec.

Dimanda Galás : Quelle est la station de radio?

rAdiOrAgaZZa : It's an independent radio station located in Montpellier, in the south of France.

D.G. : Oh good!

rr : The radio station is called l'*Eko des Garrigues*³, the radioshow is *rAdiOrAgaZZa*⁴

D.G. : “Ragazza?” oh, “women”, “ragazza”

rr : Exactly. I've been working on women in music on the radio for some time now... well some people don't like that kind of label, “women in music”....

D.G.: Oh, that's alright with me, I don't care!

rr : Many artists feel uncomfortable with it...

D.G. : Oh, not me, I don't. I don't, really. I don't really feel uncomfortable about it... because for one thing there's the *cliché* about women in music so then you just assume they're doing one of two really stupid things: (*she raises her thumb*) trying to imitate Joan Jett, and there's only one Joan Jett, so forget about it, you know. Or [*she raises her forefinger*] they're doing the kind of super femme

³ Station de radio indépendante de Montpellier. Disponible en ligne <<http://www.ekodesgarrigues.com/sommaire.php3>>

⁴ Émission hebdomadaire consacrée aux femmes dans la musique, réalisée et animée par nos soins. sur l'Eko des Garrigues. L'émission était diffusée sur l'Echo des Garrigues en 2009-2010 puis de nouveau en 2012-2013.

thing, you know like... Tori Amos or some crap like that. So that's the thing, that's why you know I actually think that it's good to address it, say "what does it actually mean?" Because it's a *cliché* in its own right, it either means butch or femme, or some shit like that so it's like "please, come on!"

rr : Yes, again "divide and conquer", dear to colonial, patriarchal powers....

D.G. : Right! So, let's imitate the men, it's like fuck that noise. And then it also means that most women in music are not going to talk about other women in music, because of course, they are competing to be the man of the hour. So you know, there's a famous band in the US and this bitch she never, never talks about other women doing anything. I mean, it's not like she knows that much, but she just won't. She won't do it because that means less press for her. I'm just like "girlfriend, really, that's pathetic!" So in a sense that *cliché* says a lot.

rr. : There are also women who would argue that they are artists and not female artists... but we still live in a patriarchy...

D.G. : Oh yeah! It's true that when I create something I am not thinking about myself as being a woman creating that, it's true. But then the unfortunate thing about it is: as soon as I leave that studio, I'm out there, trying to do my laundry out here in Paris, you know, and I don't know how to do the machine and there are at least seven men [she takes a bitter sweet, fake patronizing tone] "they're going help me use the laundry machine." Like "you fucking assholes, I can figure it out myself! Get out of my fucking laundry! Sniffing my underwear, you pigs!" You know, you do your thing, you play your guts out, then you go outside and suddenly there is a reality check. There are those fucking assholes who are going to tell me how to put my dime in the machine, assholes! So you know, there is that. And then it's that weird energy, you know, so you can't deny that it's there, you cannot deny that it's there at all. So it informs the work, it informs the rage behind the work, definitely. There's a lot of rage in my work and definitely, I can't say that the rage comes from being a man [she laughs] you know I may feel being a man, but women have a lot more, we have a lot more reasons to have that feeling. Those of us who are actually in touch with a lot of shit, that we're not supposed to do, and are not depending on men for our careers, to "help us through life, to walk us through life", you know, the "little children" and the whole thing. I'm just not down with any of it, any of it! And so I see things very clearly and I get sensitive to a lot of crap, so I get angry a lot and then I have to watch it.

rr : I'm very interested in the rage behind your work, as well as behind the work of Lydia lunch...

D.G.: Ah [enthusiastic]

rr : Jarboe...

D.G. : Ah [she frowns]

rr : And Kathy Acker

D.G. : [very enthusiastic] Oh, Kathy Acker was such a sweet person!

rr : Do you feel connected to these artists?

D.G. : Well you know the truth is I don't actually know... I think the closest one would be as a scholar, Kathy, because she was a real great scholar. Probably in terms of her anger, Lydia. Jarboe I don't know anything about. I know nothing about Jarboe at all...

rr : She did interview you though, right? I think I read it on her website.

D.G. : Yes, she did interview me, but I don't have great things to say about her...

rr : There's a thing that triggered my curiosity: there are loads of writings about women in music now: books, thesis....

D.G. : That's true!

rr : But the four artists we just talked about are absent from all these writings, except for one line, or two, most of the time a bit superficial, not to say *cliché*... the only place where I found you guys, the four of you, was in *Angry Women*

D.G. : She's not in *Angry Women*! Jarboe is not in *Angry Women*, she's in *Angry Rock Women* [sic]...

rr : Yes, that's true, she's in *Angry Women in Rock*. But how do you explain this? Do you mean you're reduced to, limited to being « just » angry women?

D.G. : No, Andrea Juno did this book, *Angry Women*...

rr : Don't misunderstand me, though, I do think it's a great book.

D.G.: Oh, I don't care... she did this book in a response to something that was going on in her life and she wanted to make a statement. And so her statement was "angry women" and so she asked a lot of us to do it and... we did it, I did it. I haven't been paid for that fucking book, not that... I didn't ask to be paid, but by now we should have all been paid something for fucks sake, it sold so much! I've got to charge her about that... but fair enough, we did our interviews, you know it was a lot of fun in that, a lot of good stuff in that. You know, Schneemann was around a long time ago, I mean she's a really interesting woman that one.... some of us have stayed in a sense true to that vision that we were talking about, and some of us have kind of faded away, you know... like I don't know what Karen Finley is doing at all... do you?

rr : No, I don't.

D.G. : I don't know at all. Well, you know she had a kid and stuff, so she sort of... did that... that happens, it happens. Everyone always tells me: "you're anti-breeder, blah blah blah." I'm not really anti-breeder it's just that one choice. You don't have many choices in life, you know, and I always believed in following the path of Artemis, which is "hunt and kill," not to be procreating but to choose directions of justice that you want and then go after it single-mindedly. And so there is no time for all this other stuff, well for me there is not time for it, so I don't understand why a distraction..... creating problems like that... but that's just me, I don't know. But we did the interviews in that book so we spoke for ourselves.

rr : Yes, it's very honest, in the whole set of interviews.

D.G. : Yes, it's very honest. Well Andrea's in it a little bit too much. You know, she gets her little punches in, and she's got a reason for it... but it's ok, she still did it. I don't know where the fuck she is now. She just disappeared. Andrea Juno completely disappeared after that book.... I mean gone, really. I really don't know where she is for 20 years.

rr : Why, do you think it's because of kids as well?

D.G. : God, I hope not! What a waste! God! I'm sorry, I just get repulsed by that...[smiling]

rr : I was reading this book the other day, it's about postmodernism and rock, it's in cultural studies. The subtitle reads *Anger is an Energy*⁵ and I was talking about it with a friend, so we came to the conclusion that energy was anger, rather ... anger against the general, common apathy...the acceptance...

D.G.: [enthusiastic] Yes!

rr :... facing male domination, for example

D.G. : Or female domination, or dumb ass female domination, because there is a lot of that too, you know... but you're right. You know you can take the energy and you can put it into anything you want. You can turn it around. You know, my hero is Aileen Wuornos, and you can say "well I shot one guy, the next six are easy ..." [laughter] I loved her! I fucking loved her, you know! I sent her songs, I sent her songs to prison. I just loved her so much but the only thing is I knew that if I went and did what she did, I would be doing some prison time that would absolutely kill my parents, because they are old world Greeks and that would be executing them, so I could never do that. Because I'd be taking them down, whereas she had no parents, she just had a fucking father who was a child molester, that's all, she didn't have family to disgrace, you know, but she was such a hero! And so you know you can put it into that which is pretty much getting to the source right there, and then you can put it in what I do, musically, which irritates everyone. Well not everyone, but a lot of people because I always change it, the music, and so it's never really.... "well we

⁵ Ouvrage de Neil Nehring dont le titre complet est *Popular Music, Gender and Postmodernism: Anger is Energy*. L'auteur y aborde la colère comme élément révolutionnaire notamment dans la deuxième partie : « Emotional Rescue: Feminist Philosophy on Anger », « The Post-Postmodern Voice: Emotion and Writing about Music » et « The Riot Grrrls and Carnival ».

thought you were going to do this”, and “we thought you were going to do that”... but come on, man, everyday is a new day, everyday you live and find out new things. I work with a lot of languages, you know. Each language has a lot of difference. When I sing in French, I have a different energy, there is a certain violence in the language that I love. You know, with the Brel stuff, there’s a certain violence in that, or sweetness in it. It’s different in Greek and it’s different in Spanish...

rr : How do you choose the language you’re going to use then?

D.G.: I hear the song first, and then I decide. Like I heard “Fernand” ... I don’t know if you were at my concert...

rr : Yes, of course! It was absolutely amazing... I was supposed to actually tell you: Σας ευχαριστούμε για τη συναυλία

D.G. : Oh! [and she answers in Greek] You know, very few people here understand Greek, I just had the feeling that nobody understood Greek in the audience. It made me very sad, because I was thinking “oh my god they don’t even understand what I’m singing ... even the Spanish, I was like... j’ai chanté “La Lupe,” and I thought “nobody understands La Lupe”... C’est seulement le français ou l’anglais, ok je comprends... J’étais tout de même un peu triste parce que quand j’étais à Mexico, j’ai chanté “La Lupe”, et les autres chansons grecques, d’Espagne, de Mexico et de Cuba, et tout le monde comprenait très, très bien et ils réagissaient très fortement. Well anyway, it’s different every place you go because if I sing “Fernand” in Mexico they don’t know what I’m singing either, that’s the truth, but you have to do it anyway. You do it because it moves you and then you go “oh well, sometimes people are lost.”

rr : Well a lot of the understanding of a piece goes through the music and your own performance of it, beyond the exact meaning of the lyrics. Of course, it’s very frustrating to think that some people didn’t get the full message...

D.G. : Yes, the full message... je peux seulement espérer. You don’t really know. You can’t. It was weird because yesterday I didn’t know who was going to go on before me but I was doing make up,

and I had the make up artist, and I heard these bands before me and the first band⁶ was just... [she pulls a face ... showing her exasperation]: ok you're 14 years old and you picked up a guitar for the first time in your life and then you decided to see what it sounded like... then I was just in such a bad mood I was like "god dammit!" Because the walls are very thin and I have to hear that... you know, I just want silence... Then the second band was pretty good actually, after the second number they were really good, and I was like "I like them" but even so, I was like "fuck, I don't like this opening act shit!" I hate it! I hate it! I just like to do my show and get out, so I really don't like this kind of set up but ok, it was the arrangement, so... but the walls were so thin, I was like "do I have to be inside the fucking hall?"

rr : I didn't even know it was going to be any opening act at all...

D.G. : Oui, mais c'est un festival, tu vois, il y a beaucoup de musiciens... et le deuxième groupe je l'ai adoré... mais je suis pas là pour écouter d'autres musiques, c'est pour moi une autre distraction. Les murs étaient si fins, je ne pouvais pas me concentrer... mais ça va, ça va. Anyway, I was so happy to hear there was such good French music because the French band was really good... It was a French band, right?

rr : Yes, Programme⁷.

D.G. : They were really good! The first one was English, from England, they really sucked! I know they were Japanese, but so what? Who gives a fuck? I know their hair looked great, but the rest of it was just crap... anyway, when you're alone on stage, it's a different situation, though, you have to be very concentrated and you have to be very ferocious, because you're not sharing with anybody you don't have a drummer, you don't have this, you don't have that. The best situation is to have full concentration before you get there because you have to be just like this [she imitates the sound of an explosion] .

rr : It must be exhausting... the concentration, the focus... and you played for a very long time...

⁶ Bo Ningen (Taigen Kawabe à la basse et au chant, Yuki Tsujii et Kohhei Matsuda aux guitares et Monchan Monna à la batterie) est un groupe de noise rock japonais basé à Londres.

⁷ Groupe formé par Arnaud Michniak et Damien Betous après la séparation de Diabologum split en 1997.

D.G. : It is ... actually if people talk, I don't like it. Usually when people talk, if it's just my concert and people talk, I go to the front of the stage, and I say "turn on the house lights" and I say "who the fuck are you? Get out! Get up, who is it?" There was this drunk woman at my concert in London, I said "who the fuck are you" she said "it's me" and I said: "you know what bitch? You have one more chance: you fucking open your mouth and you're out of here, you got me?" She said "o-ok" [faking shyness] "Good, let me just finish my job, and then you can do your fucking job, talking in the women's room, in the toilet"... and then it was fine. But in this case, as it was other bands, I didn't know whose audience they were, I didn't know who to address, so I was a little bit nervous about that because I could hear people going "sh-sh-sh", but I don't want them to do it, I like to do it! I like to tell them to shut up, I really do. Parce qu'après je peux me relaxer. I usually have to do it myself. C'était très long, Oui. on m'a demandé de faire une nouvelle performance autour du réfugié (*O Prosfigas*). J'ai donc fait beaucoup de nouvelles choses sur les personnes de Turquie, comme les Grecs, qui ont été victimes de génocides et des choses comme ça.

rr : So you were dealing with this genocide in particular?

D.G. : Oui, il y a beaucoup de génocides, mais celui là en particulier. J'ai beaucoup de chansons grecques en fait, avec aussi de la musique arabe... mais je sentais que les gens dans le public n'étaient pas préparés pour ça, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de presse autour du concert. C'est pour ça que j'étais déçue quand on m'a dit qu'il n'y aurait pas de programme et que si je voulais documenter mon travail, je devais financer la parution moi-même, mais je n'ai pas l'argent pour faire ça... \$1000, je ne les ai pas. J'aime pas ça du tout. Quand tu demandes à un artiste, quand tu lui fais une commission et que tu ne fais pas la publicité pour expliquer un peu le travail de l'artiste, ça marche pas bien avec moi parce que c'est dur pour l'artiste, c'est dur pour l'audience peut-être. C'est dur parce que je ne suis pas comme un professeur (I could be but I don't want to): "cette chanson c'est autour de blah blah... alors je vais jouer ça maintenant". C'est pas mon travail. En fait j'ai un programme qui explique tout, mais il y a 20 pages et c'est beaucoup d'argent. J'ai longtemps considéré la possibilité de payer moi-même pour ces copies mais j'ai dû subir une opération de la main, parce que j'avais une tumeur là, seulement deux semaines avant le concert. C'est donc pour cela que je n'avais pas l'argent pour faire un programme... ma main était plus importante que mon programme. C'était le travail du festival... and besides just because you have a rock festival, does not mean it cannot be intellectual. You know, this one thing makes me sick: the idea that rock people are stupid and that they have to be stupid for each other: "oh nous sommes tous drogués et

stupides, nous ne pouvons écrire que des chansons sur l'amour... et l'amour stupide, la politique stupide". J'aime pas ça du tout, je suis une femme éduquée et tu sais, c'est un peu tard pour moi d'adopter une attitude et prétendre que je suis idiote. Ici, nous avons Brigitte Bardot qui fait ça très bien... et aussi Isabelle Adjani... qu'est ce qu'elle fait? J'aime beaucoup Isabelle Adjani, depuis des années, et j'écoutais l'autre jour dans une émission, elle disait "oh je voudrais être Jackie Onassis" Quoi? Qu'est ce que tu as dit? Jackie Onassis, l'ennemi des Grecs! Oh my god, why did you say that? Have another face lift!

rr : You have sometimes been very didactic, though, explaining your work to the audience [I show her *The Shit of God*]

D.G. : Pas vraiment. Le premier texte est un essai que j'ai écrit il y a longtemps... 38 ans en fait... c'est détaché des autres parties du livre. Tout le reste date de plus tard. Cet essai, je l'ai écrit pour une conférence sur la musique. J'ai pas fait ça pour expliquer vraiment. I enjoyed doing that essay because it was like "fuck you, tu veux que je t'explique? Mais c'est une chose que tu ne peux pas comprendre!" C'était pour un groupe d'hommes qui organisaient une conférence qui s'intitulait "oralité dans la musique" et pour moi c'était très comique : pour moi, c'est uniquement sexuel. Donc j'ai écrit un essai un peu exagéré et un peu trop intellectuel... j'y suis allée très maquillée et j'ai lu ça comme Juliette Gréco. Bref, je me suis beaucoup amusée et tous les autres étaient très en colère.

Nigel, the light engineer shows up and we talk about his work of the previous night, in particular when Diamanda was playing in the middle of a sea of black and white lights.

D.G. : Je suis toujours déçue d'être sur scène et de ne pas pouvoir voir son travail.

Nigel : I was told the other day what I do was of course rock'n'roll, but that it was more emotional, it was like telling a story, taking you on a journey.

D.G. : J'aime beaucoup ça car d'habitude les ingénieurs en rock tuent les lumières en 5 secondes...

Nigel : It's much better when you just have one light, especially when you do something like "Heaven have Mercy"

D.G. : Et ça c'est parfait pour ça.

Nigel exits

rr : We were talking about your piece... How did you write it? How do you usually write? On paper? Do you compose directly on the piano?

D.G. : Oh, The Refugee is just a part! J'ai pas composé ça. Ce n'est qu'une partie de l'ensemble du spectacle. C'était composé par deux compositeurs grecs. Le chanteur était Manolis Angelopoulos who was a gypsy, a Greek gypsy. He felt like he was in the perfect position to sing this because he was an outsider too, but he would sing about the refugees who were kicked out of Turkey. The Greeks, Armenians, Assyrians. They were kicked out (or more.... exterminated...) and forced to come to Greece or other parts of the world, so that's what he's singing about. This song is very popular in Greece. He sang it for a long time, and of course many other people did, but he remained the symbol of it because he was a gypsy. What I was hoping for was that the people who came would understand what this was going to be about. Heureusement j'ai pu parlé à des gens après le concert et ils avaient compris ce que je voulais dire. C'est pas facile de connaître la réaction de l'audience quand on est tout seul comme ça dans un théâtre. Tu te sens très seule, complètement seule. Je parle un peu avec l'audience, mais c'est pas vraiment un cabaret... [laughs]

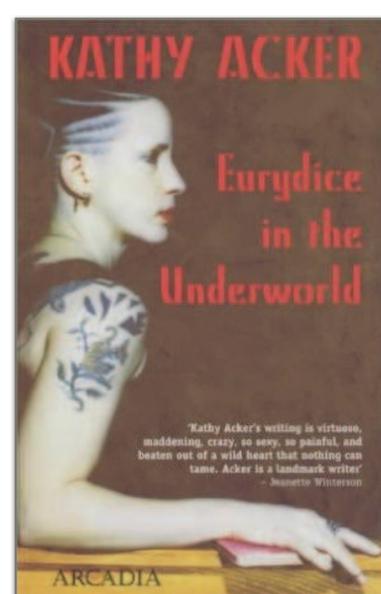
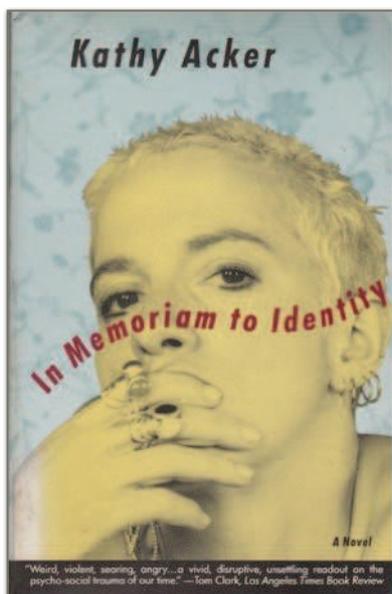
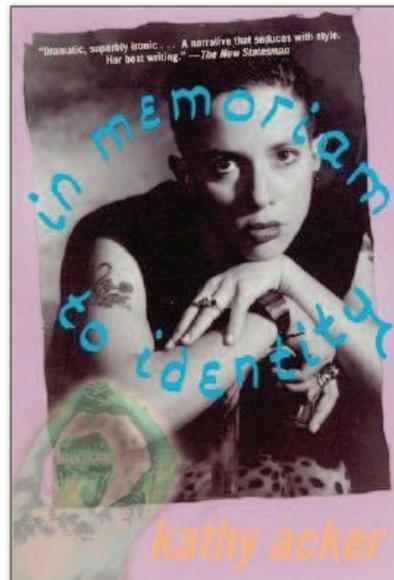
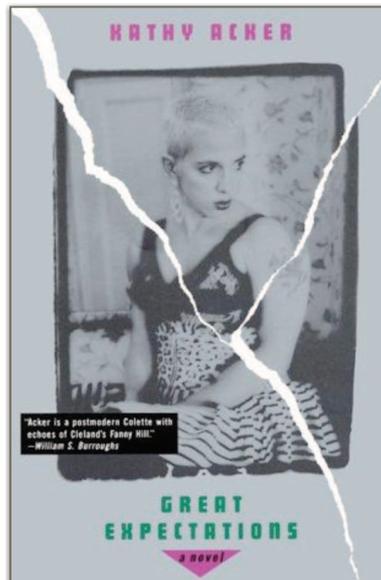
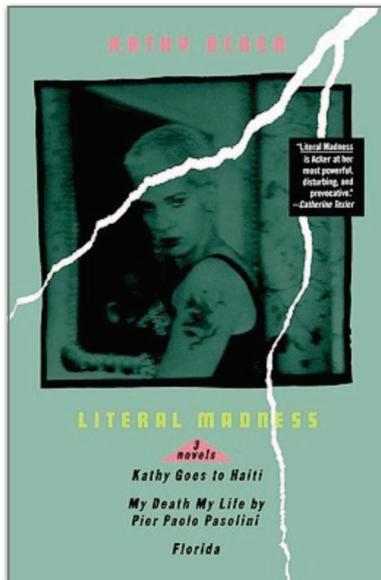
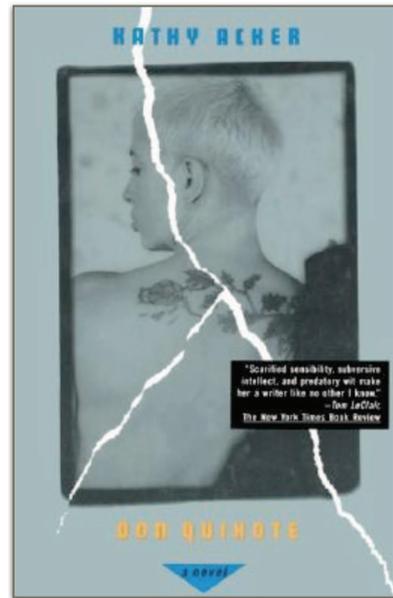
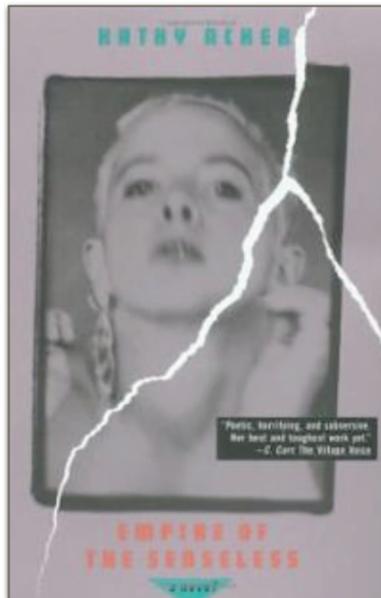
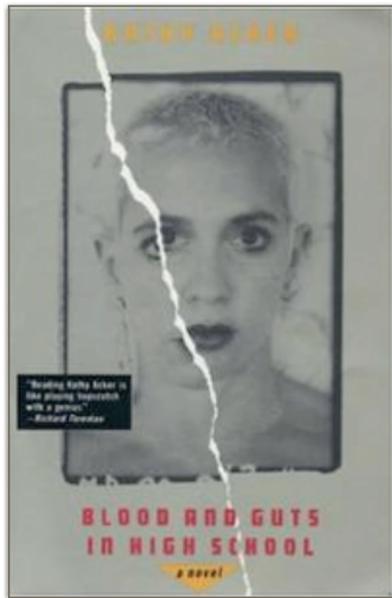
rr : Thank you so much for your time, for the interview.

The discussion closed on a tribute to Valérie Solanas, and how Diamanda was sorry she missed Warhol... though she was close.... "he wasn't an artist, he was a slave owner" were her last words in the mic... rage IS an energy.

2.2 Illustrations.

2.2.1 « The Artist is Present »

Kathy Acker dans ses œuvres



2.2.1 « *The Artist is Present* »
Diamanda Galás dans ses œuvres

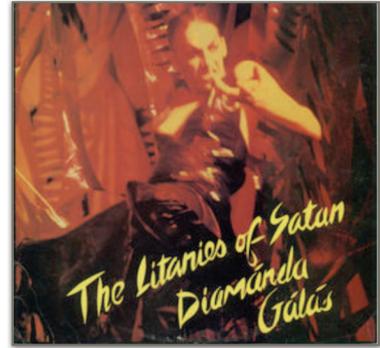
Diamanda Galas



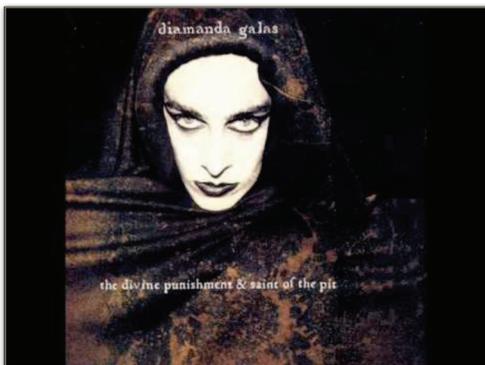
Plague Mass



Litanies of Satan



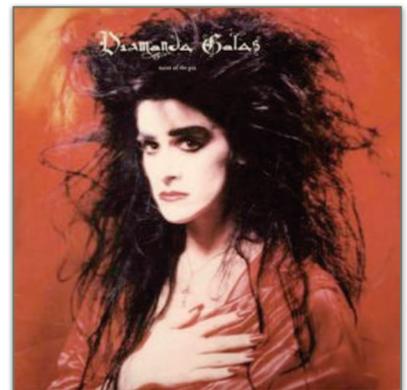
*The Divine Punishment
and Saint of the Pit*



Vena Cava



Saint of the Pit



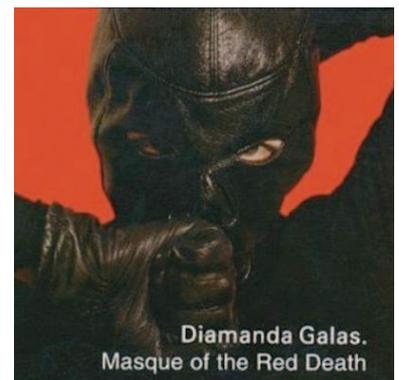
Schrei X



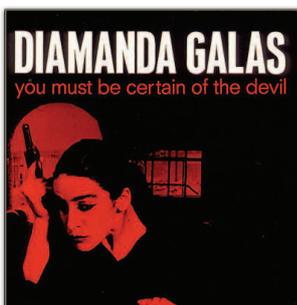
Defixiones, Will & Testament



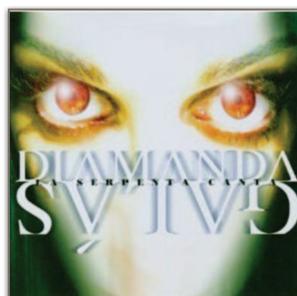
Masque of the Red Death



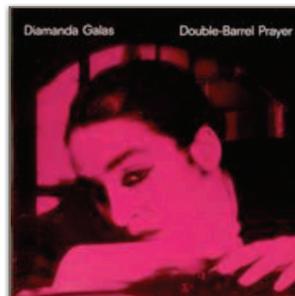
*You Must Be Certain
of the Devil*



Serpenta Canta



Double-Barrel Prayer



The Sporting Life



2.2.2 Artistes en performance

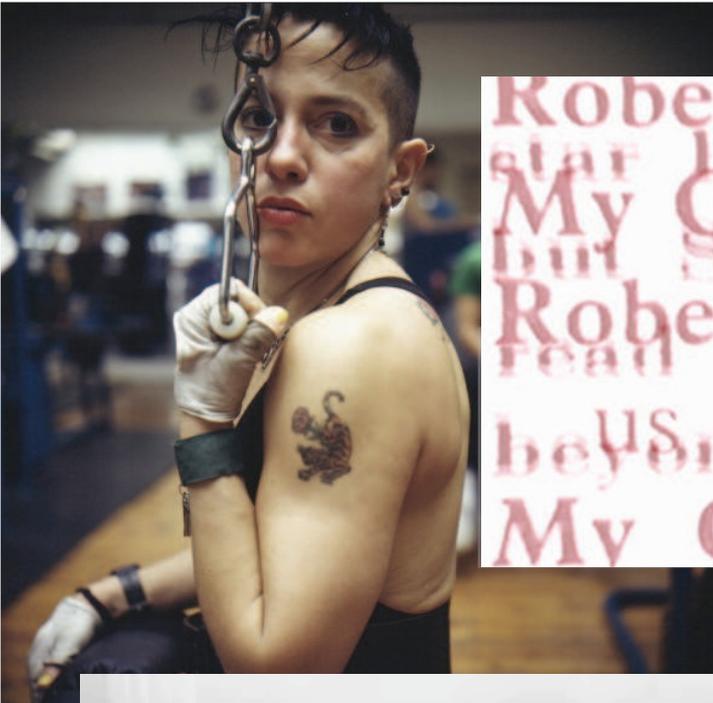


ZDF, *Kathy Brew*.

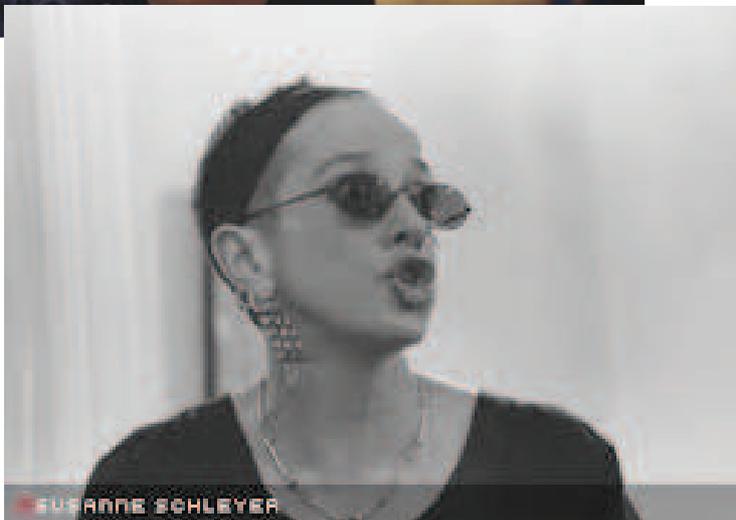


Sophie Bassouls, *Kathy Acker*, Paris, 1989.

Steve Pyke, *Kathy Acker at a gymnasium*,
circa 1984.



Extrait du documentaire *Who's Afraid of
Kathy Acker* (B. Caspar).



Susanne Schleyer, *Kathy Acker*,
Berlin, 1992.

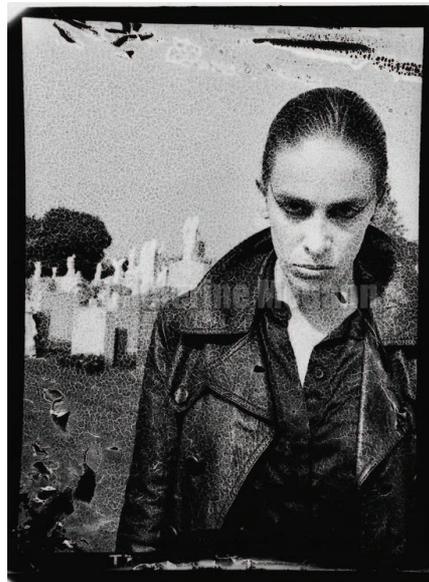
2.2.2 Artistes en performance



Page d'ouverture du site officiel de Diamanda Galás. Dona Ann McAdams, *Diamanda Galás*.



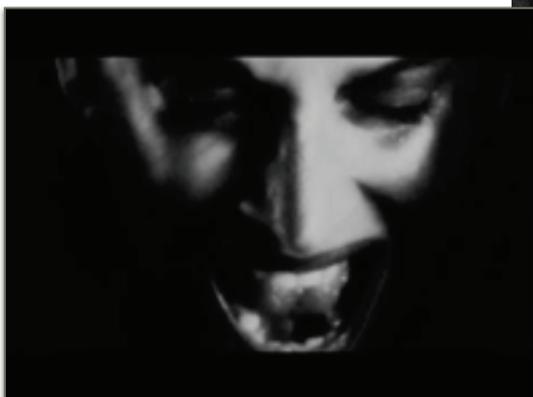
Diamanda Galás, *Insekta*



Catherine McGann, *Portrait of Diamanda Galas*, 1989.



D. Galás, *Litanies of Satan*



Diamanda Galás, « Sono L'Antichristo », extrait de *Plague Mass* (ci-dessus).

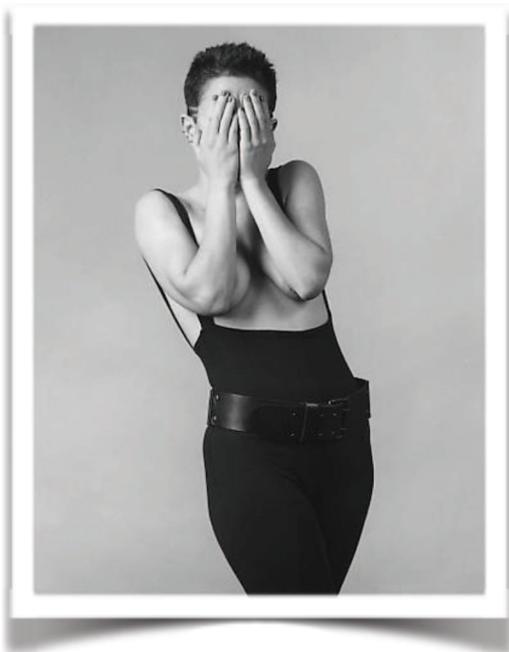
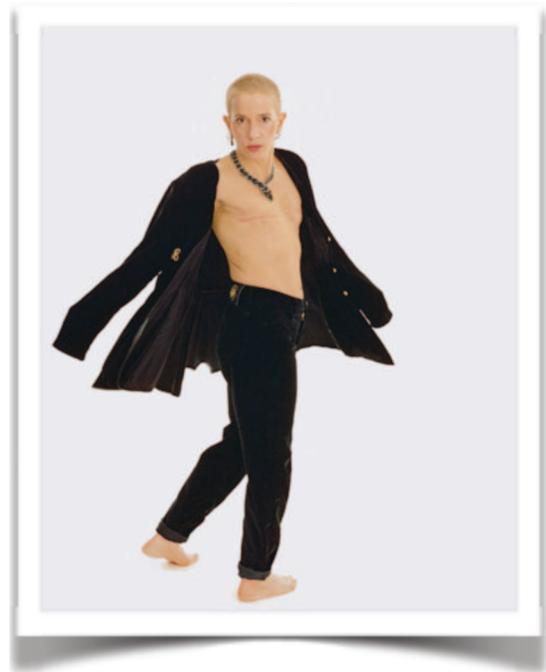
Diamanda Galás, extrait de *Schrei 27* (ci-contre).

2.2.3 Photos par d'autres artistes

Del LaGrace Volcano,
Kathy Acker, La Diva, 1997.



Del LaGrace Volcano, *TWIRL, 1997.*

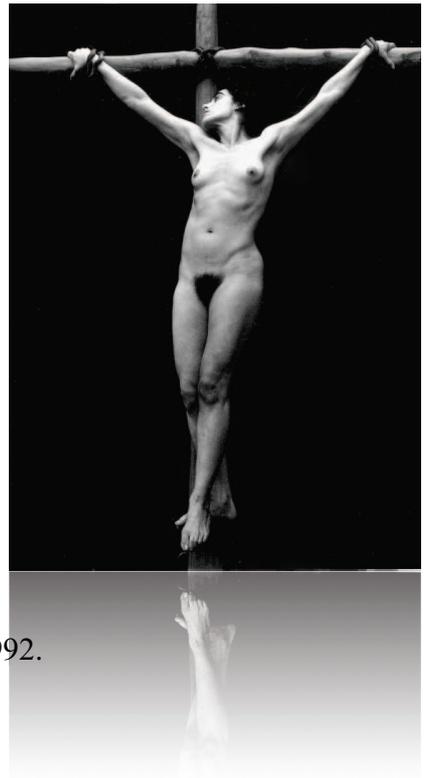
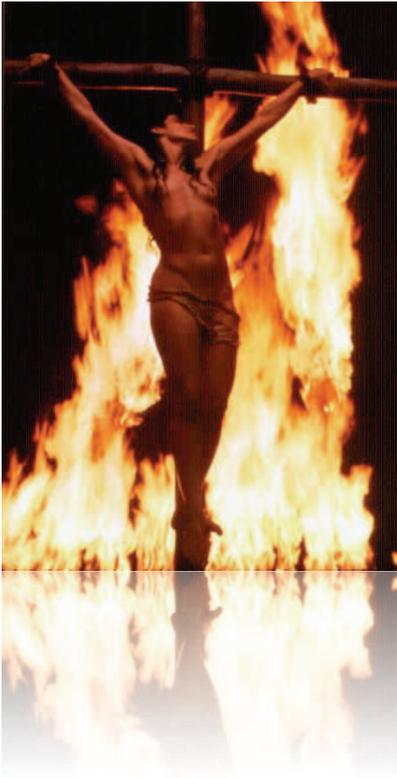


Robert Maplethorpe, *Kathy Acker, 1983.*



Allen Ginsberg, *Kathy Acker in Green Room, Detroit Institute of the Arts, 1985.*

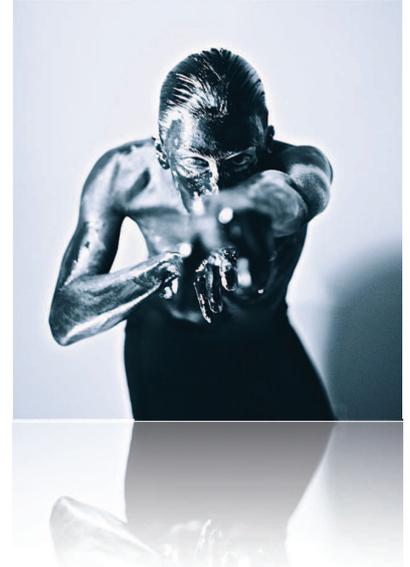
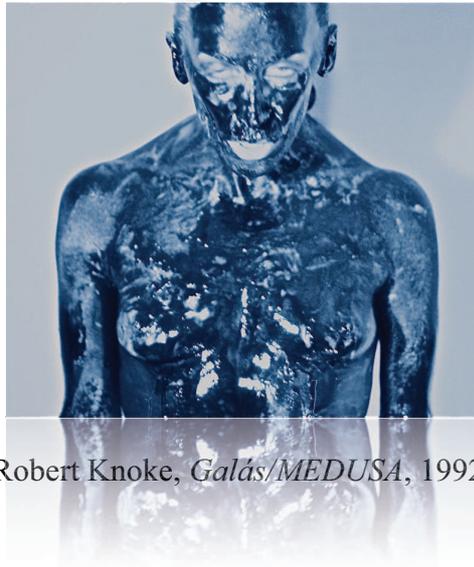
2.2.3 Photos par d'autres artistes



Annie Leibovitz, *Diamanda Galás*, 1992.



Allan Amato, *Diamanda Galás*, 2014.



Robert Knoke, *Galás/MEDUSA*, 1992.

2.2.4. La main à l'œuvre : extraits.

THE PERSIAN POEMS

جانې	Janey
جانې د'ختره آست	Janey is a girl.
جهانې سرخه آست	the world is red.
شب خيابان تنگه آست	night is the narrow street
و کوچه تنگه	and the narrow side-street.
جانې نچه آست	Janey is a child.
جانې نچه گرانه آست	Janey is an expensive child,
ولی ارزان	but cheap.

("ع" (,) links two entities :)

شبِ جانې	Janey's night
شبِ سرخ	the red night
شبِ جهانې	night - world
جانې خرابه آست	Janey stinks.

(note: no ezafé)

جانې د'ر اطاقه آست Janey is in a room.
 اطاقه كوچك آست The room is small.

(Ezafé (,) can join more than one entity:)

فرهنگه خرابه آست: Culture stinks: books
 و گنده و گنده و گنده and great men and the
 صنایع ظریفه fine arts.
 زنان زیبا beautiful women

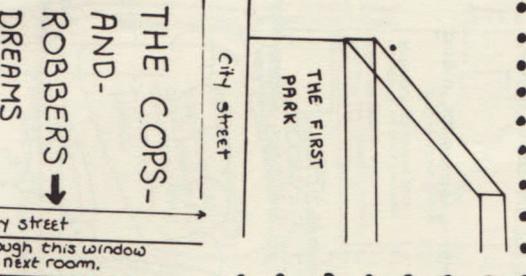
(The suffix ye (ی) means indefiniteness:)

زن زیبا a beautiful woman
 شبِ سرخه a red night
 خيابانِ بيابانه a deserted street
 (or, note the change in construction :)
 زن زیبا a beautiful woman

(fig. 1).

« The Persian Poems », extrait de *Blood and Guts in High School*, 72-73.

MY DREAMS STOP, THE VISIONS BEGIN...



THE DREAM BECOMES STEPS OF MY LIFE



Baba puts his hands on me, and looks into my eyes



Baba comes down on me and I touch his face

THE NIGHTMARE I HAD WHEN MY FATHER TRIED TO FUCK ME:

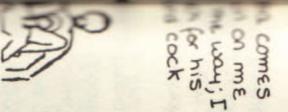
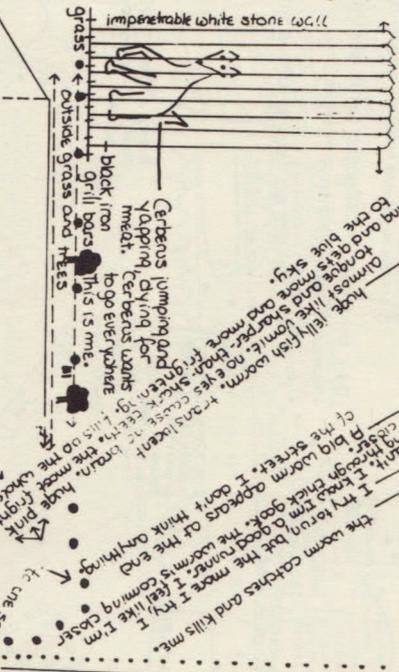
What am I doing? I'm speaking my head as fast as possible from side to side. I want my head to come off, but even my rigid static hands...

Who am I? I want to be the Mermaid, the Se-dictor of Men, Six, but I'm not. I'm the Spout of the woman with a cigar in her mouth, turning and turning, wearing a black crown. I don't know who I am. I become the God of Changes, the God of Death.

against town, houses boats all good, the the empty and driving streets, I'm walking down the street.

the town goes off on a way, its changing, can't go on here, streets, coarse till get lost.

end of town disintegrates into sand-dust. I'm walking down the street. I'm walking down the street. I'm walking down the street.



God of Death God of changes Take me, I have to be yours. You with all the skulls around you that are only that outer circle of skulls.

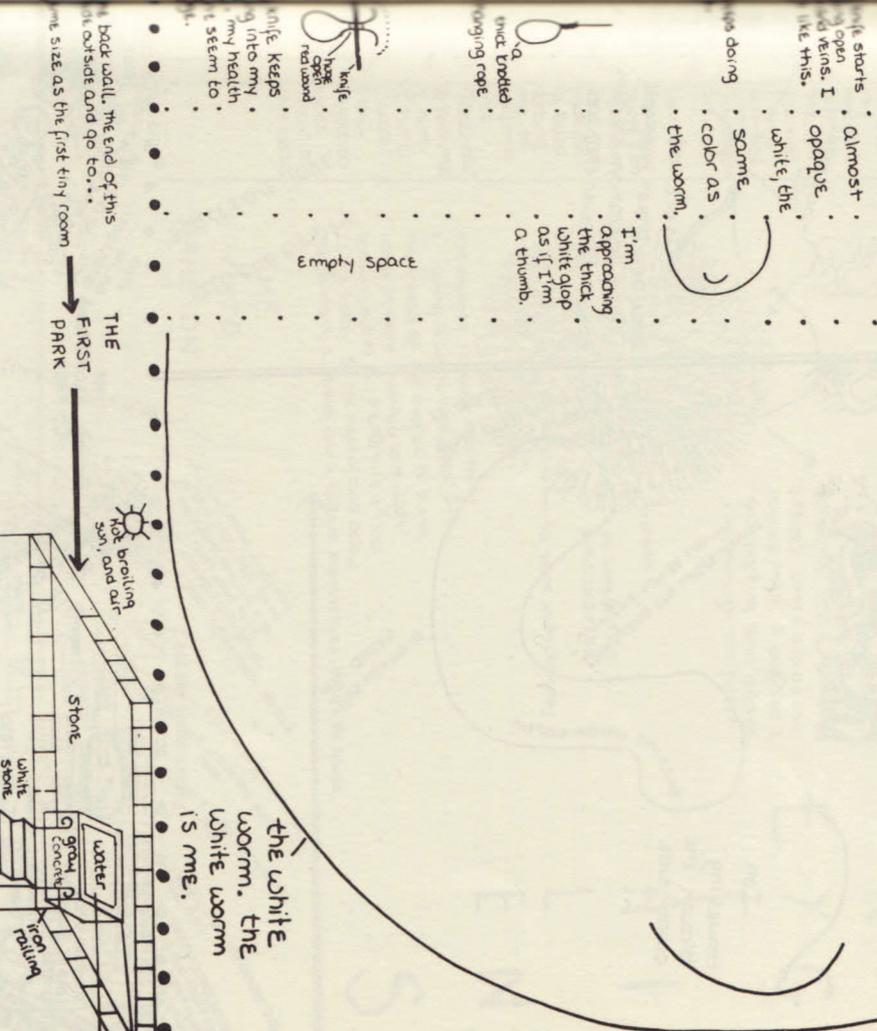
You God of the Underwater putting your golden necklace around my neck. All the fishes swim around us plop plop Little fishes leaping and splashing even though there's no air to splash with.

When desperation comes, I don't think about it. I don't give a shit. I hate everything.

You're the only thing I know which is my own. The thing no one can take from me, no one can make say or do or influence or change. Therefore I'm yours.

smiling cause brainless

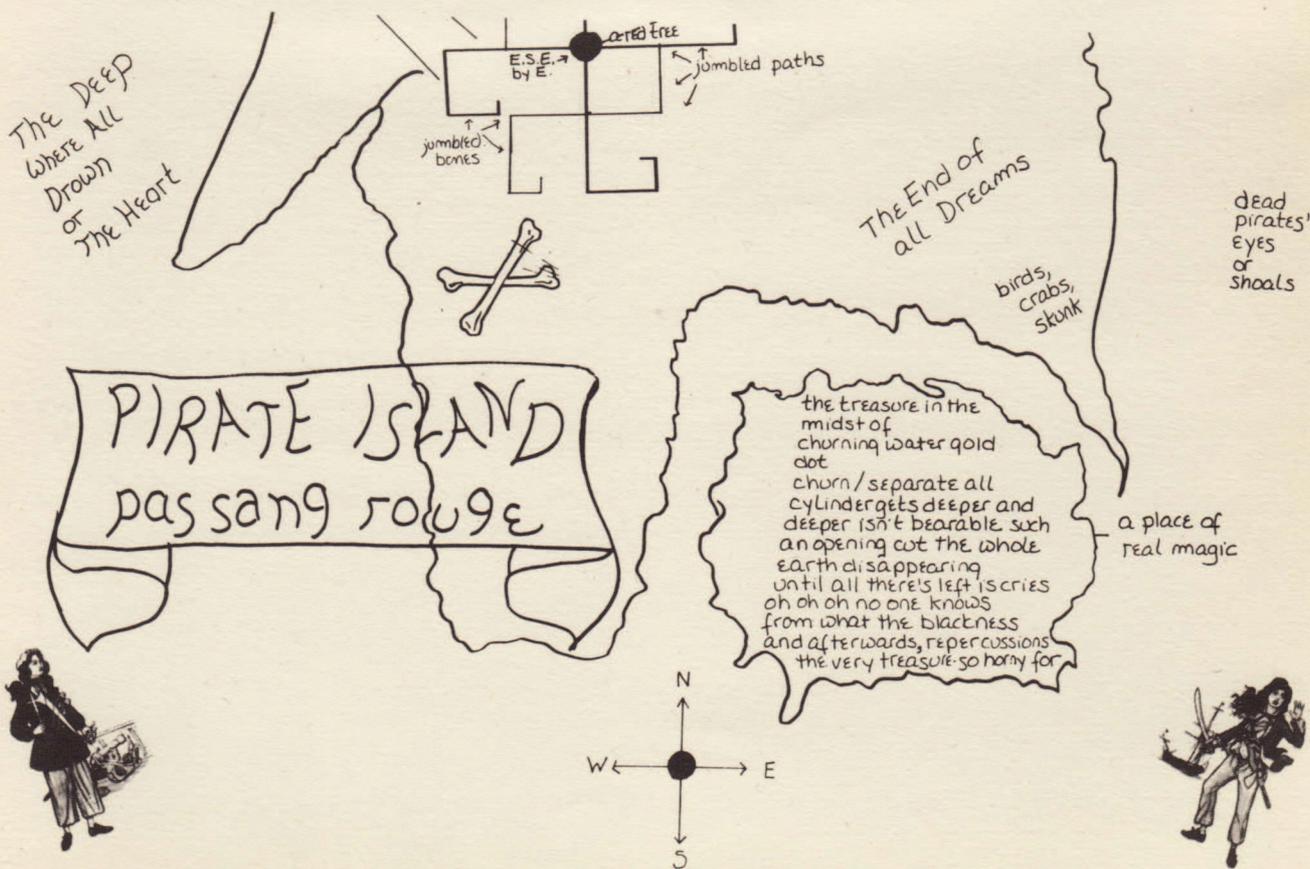
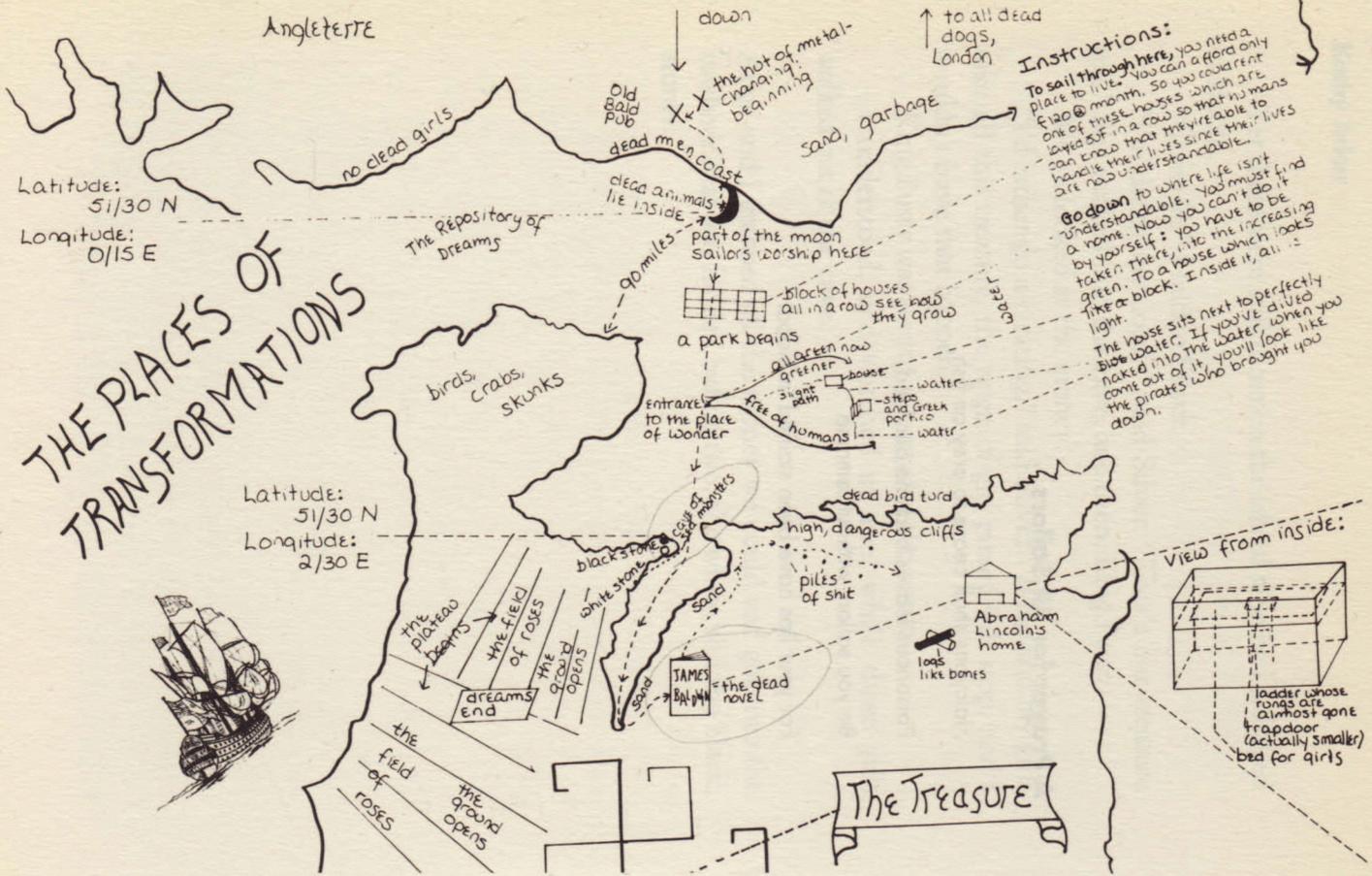
DREAM MAP 2



I don't know what or who's happening

PUKE
GOOGOO
YOU
SHIT
SHIT
FACE
ME

SHIT SMEAR ON MY
HANDS I STINK I
GOOGOO I STINK
REAL GOOD I STINK
WHEN I SMEAR SHIT
MY FACE
LOTS I'M
OFFENDER END OF
CROSS
me } who
me } is
me } this?



"Pirate Island by Sang Rouge", Pussy, King, 278-279. Fig. 4.

WILD WOMEN WITH STEAKKNIVES

I commend myself to a death of no importance,
to the amputation of all seeking hands,
pulling, grasping, with the might of nations,
of sirens, in a never ending bloody bliss
to the death of mere savagery
and the birth of pearly, white terror.

Wild women with veins slashed and wombs spread,
singing songs of the death instinct
in voices yet unheard,
praising nothing but the promise of Death on earth,
laughing seas of grinning red, red eyes,
all washed ashore and devoured
by hard and unseeing spiders.

I commend myself to a death beyond all hope of
redemption,
beyond the desire for forgetfulness,
beyond the desire to feel all things at every moment,
But to never forget,
to kill for the sake of killing,
and with a pure and most happy heart,
extoll and redeem Disease.

Words and music by Diamanda Galás (1982)



« Wild Women with Steak Knives », *The Shit of God*, 4-5. Paroles.
(fig. 1.1)

7 10 Finale ~ 4 minutes
 Prayer for Redemption
 Vibrato/ululation ostinato → non verbal declamations
 Vibrato pitch range moves by microtonal increments

Space:

Vibratos: Monophonic
 Xa

oSetuSal: Quadrophonic

Reverb pedal: for section a), see pedal notes section #3 for section b), see pedal markings section #1

a)

b)

Processing:

Milce # 1 < ADA 512 msec delay
 Milce # 2

Milce # 3 < lexicon 42 pcm
 Milce # 4 < 200 msec delay

« Wild Women With Steak Knives », *The Shit of God*, 8-9. Partition. (fig. 1.3)

Γιατί;
Γιατί;
Γιατί;
Γιατί!

Διψείτε στα χέρια του εσθρού
—σε όλα τα στεγανά σας.
Ελάτε, θάρτος.

Τώρα θλίψτε τον αχθρία.

— Ο θάρτος θα σε τρέπ
Και θλίψω θυμαίνους στο μινυί.

— Ο θάρτος θα σε τρέπ
Και θλίψω τα ριζάρια.

Γιατί προσπαθείς να ξεφύγεις;
Και θλίψω τα χέρια του θάρτου.

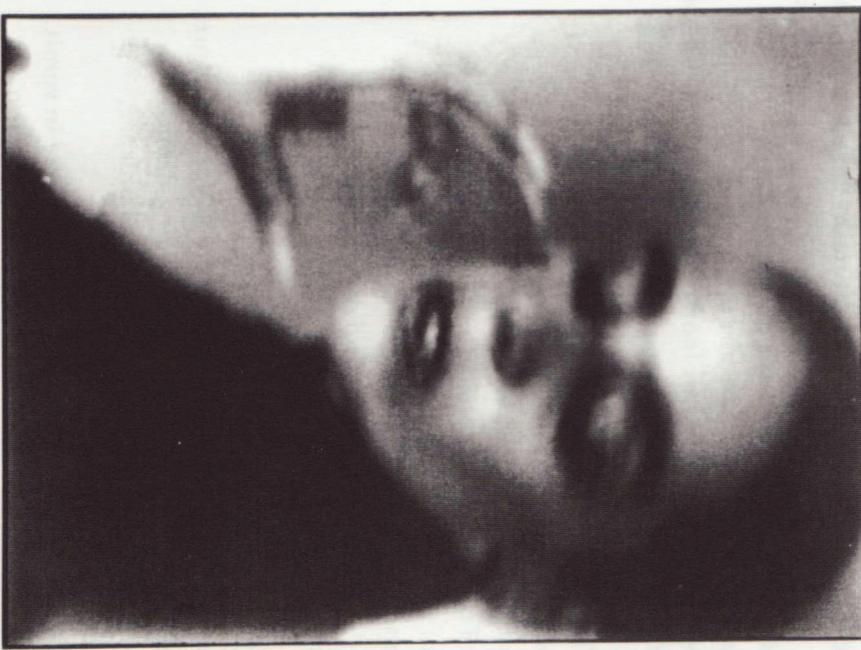
— Ο θάρτος θα σε τρέπ
Και θλίψω τον μάνα σου.

— Ο θάρτος θα σε τρέπ.

Αμιν
Αμιν
Αμιν
Αμιν
Αμιν
Αμιν
Αμιν
Αμιν

Γιατί δεν γνωρίζετε ότι θα επιστρέψουμε
μια μέρα;

Προεξίστε: Γιατί δεν θα ξεχάσουμε!



[Photo: Chrysantha Schütz]

" Song from the blood of those Murdered ", The Shit of God, 15-16. Fig. 3.

Œuvres plastiques : peintures et dessins



One Bad Eye
(acrylique)



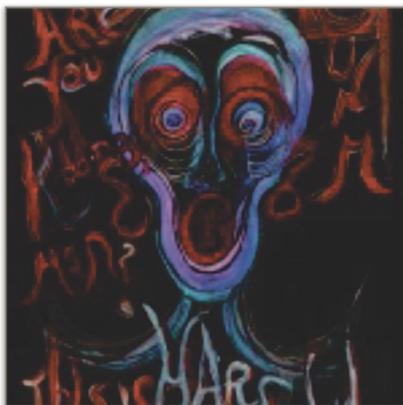
Self-Portrait #3 (blanc)
(acrylique)



Cri
(Craie et acrylique)



Maniac
(acrylique sur ardoise)



This is Mars, We don't have Lube
(acrylique sur textile)

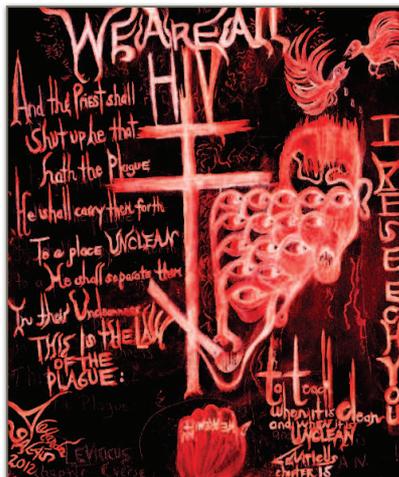


Medusa: Greece 2012
(acrylique sur papier)

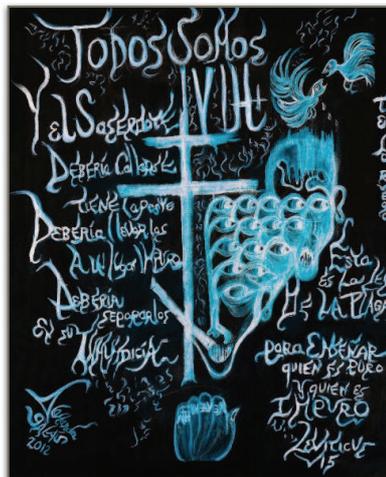
We're All HIV +
(acrylique sur toile)



This is the Law of the Plague
(acrylique sur toile)



Todos Somos VIH +
(acrylique sur toile)



2.2.5 Autres représentations



Jake Thomas, *The Scream That Swallowed Kafka*
Œuvre reproduite en première de couverture de l'ouvrage de Michael Hardin (éd.), *Devouring Institutions*)

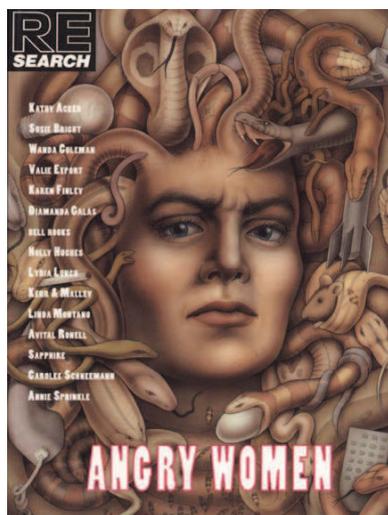
2.2.5 Autres représentations

Gorgô et Gorgônéion



La Méduse, fronton ouest du temple d'Artémis à Corfou, daté d'environ 580 avant J.-C. Musée archéologique de Corfou, Grèce.

Caravaggio, dit Le Caravage, *Medusa*, peinture sur bouclier circulaire, 48 cm x 48cm, c.a. 1598.



Phoebe Gloekner, *Medusa*, première de couverture de *Angry Women*, Andrea Juno, 1991.

Résumé

Ce travail doctoral consiste en une exploration comparative des œuvres de Diamanda Galás et de Kathy Acker, deux artistes américaines contemporaines régulièrement qualifiées d'extrémistes, voire de terroristes. En effet, les expérimentations radicales auxquelles elles se livrent sur le corps, la voix et le texte visent à transgresser les limites normatives pour s'opposer à l'autorité d'un pouvoir dominant. L'enjeu principal de ce travail est ainsi de dévoiler comment les artistes remettent en question des structures basées sur la hiérarchie et l'oppression, puis de montrer qu'elles proposent des alternatives, sans pour autant aboutir à une nouvelle forme d'autorité et de domination. Nous avons donc, dans un premier temps, observé comment les performances radicales et iconoclastes de Diamanda Galás et de Kathy Acker constituent des stratégies de résistance « à corps et à cris », puis comment l'aspect viscéral de leur approche fonctionne comme agent subversif qui participe à une réhabilitation des exclus du discours dominant. Nous nous sommes ensuite intéressés à leur recours à l'abject, suivant la définition proposée par Julia Kristeva, pour engager une réflexion sur les possibilités de contre-pouvoir de ce concept. Enfin les diverses dynamiques d'intertextualité à l'œuvre nous ont permis d'envisager l'ouverture de nouveaux champs d'expression. Une telle exploration a appelé la confection d'une carte théorique qui déborde de tout cadre unique et défini. Nous avons par conséquent choisi d'adopter une approche kaléidoscopique et discursive qui puise autant dans les théories post-structuralistes et féministes, que dans la psychanalyse. Nos outils empruntent quant à eux aux analyses des mythes grecs et aux réflexions sur le théâtre pour aborder les thèmes centraux au pouvoir : le sujet et le langage. Finalement les travaux de Acker et de Galás nous apparaissent comme des œuvres dissidentes et révolutionnaires s'inscrivant dans une tradition de résistance et de lutte pour l'émancipation.

Abstract

This dissertation aims at providing a comparative case study approach as well as an in-depth exploration of the bodies of work of Diamanda Galás and Kathy Acker, two American contemporary artists commonly tagged as extremists and even terrorists. Indeed, their radical experimentations with the body, the voice, the text and the image are designed as an attempt to go beyond the normative limitations thereby striving to oppose a dominant authority's power. The main issue at stake in our work will be to unveil the various strategies the artists adopt in order to question and challenge hierarchical and oppressive structures at play in our society, to then demonstrate they can actually offer other alternatives without creating a new form of authority or domination. In the first place, we have thus considered to what extent Diamanda Galás's and Kathy Acker's radical and iconoclastic performances use the body and the voice as instruments for strategic resistance and that the visceral aspect of their approach acts as a subversive agent to rehabilitate all those excluded from dominant norms and discourse. We then focused on the artists' resort to the abject, according to Julia Kristeva's theory (of abjection) in order to reflect upon the potentialities of such a concept as a counter power. Eventually, the dynamics of intertextuality at work enabled us to contemplate opening up new areas of expression. Such an insight called for the constitution of a theoretical map extending beyond any definite and pre-determined framework. As a consequence, we have chosen to embrace a kaleidoscopic and discursive approach, not only drawing on post-structuralist and feminist theories, but also on psychoanalysis. As for our analysis, the tools we chose bear the stamp of Greek myths and derive from our reflections on theatre to address the central issues of power: subject and language. In the end, the works of Kathy Acker and Diamanda Galás strike us as being dissident and revolutionary in line with a tradition of resistance and of struggle for emancipation.