

IN MEMORIAM : DE L'IDENTITE DEFUNTE, ou Kathy Acker, "auteur-éponge".

In Memoriam to Identity est le titre d'un roman publié en 1990 par Kathy Acker, auteur américain contemporain qui publie depuis plus de vingt-cinq ans et qui fait depuis longtemps partie de la "scène" artistique new-yorkaise où elle a travaillé avec des dramaturges (Richard Foreman), des musiciens (Peter Gordon, Philip Glass), des peintres (David Salle), des cinéastes (Stan Brakhage, Stan Rice) et où elle a réalisé de nombreuses performances¹. Mais au-delà de ce titre spécifique, l'expression "*in memoriam to identity*" semble appropriée pour caractériser ce qu'il advient du concept d'identité dans l'ensemble de l'œuvre de Kathy Acker. L'idée que le personnage, l'auteur, le sujet, l'identité puissent être morts n'est pas nouvelle. 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 même du sujet qui est à chercher du côté de la non-détermination plutôt que du côté de la détermination. Imprégnée du poststructuralisme français lu aux États-Unis (en particulier Deleuze, Foucault et Derrida), Kathy Acker le sait bien. Dès la fin des années 50, Alain Robbe-Grillet mettait le personnage au compte des "notions périmées"², puis Roland Barthes annonçait "la mort de l'Auteur"³, Julia Kristeva la division et le clivage au fondement même du "sujet unaire"⁴, Gilles Deleuze et Félix Guattari promouvaient le multiple contre l'unité à travers les concepts de "rhizome", de "réseau", de "corps sans organe"⁵. Après eux, Kathy Acker affirme: "*the idea [is] that you don't need to have a central identity, that a split identity [is] a more viable way in the world*"⁶.

La question qui sous-tend l'œuvre de Kathy

Acker est celle d'écrire après la mort de l'identité, d'écrire *in memoriam to identity*, non pas pour déplorer avec nostalgie la fin du sujet mais pour en prendre acte et en explorer les conséquences et les corrélats. Dans tous ses textes, un (ou des) sujets – souvent des narrateurs qui disent "je" – sont embarqués dans une quête (quête d'un nom, quête d'une identité, quête d'une nouvelle vie, quête d'amour...). Mais loin d'acquérir une identité, un nom et une vie stables, loin d'acquérir quoi que ce soit en propre, ces sujets font l'expérience de l'instabilité, des métamorphoses identitaires, l'expérience de ne rien avoir en propre – ni identité, ni nom, ni voix. La spécificité de la réflexion de Kathy Acker sur l'identité réside dans la façon dont elle travaille le réseau du propre, ou plutôt du non-propre – le n'avoir rien en propre et le n'avoir rien de propre, liant donc propriété et propriété, de sorte que les corrélats de la mort de l'identité sont l'absence à la fois de propriété et de propriété.

Identités instables, changeantes et plurielles

La plupart des textes de Kathy Acker, surtout jusqu'au milieu des années 80, sont écrits à la première personne: un "je" parle – "*I wanted to explore the use of the word I, that's the only thing I wanted to do*", dit Kathy Acker dans un entretien avec Sylvère Lotringer⁷. Mais une telle affirmation – "*un 'je' parle*" – est intenable tant le sujet de l'énonciation est instable. Cette instabilité tient, non pas vraiment à une incertitude quant à l'identité du sujet qui parle, non pas non plus à une absence de qualités ou à une "sans-qualité" du sujet, mais plutôt aux affirmations multipliées d'identités différentes et à l'accumulation de qualités incompatibles.

¹ Au nombre de telles collaborations il faut compter en particulier le spectacle de *Birth of A Poet* (1985), monté par Richard Foreman avec David Salle et Peter Gordon autour d'un texte de Kathy Acker, ainsi que le spectacle monté en 1985, en France et en Italie, par Foreman à partir du texte de Kathy Acker, *My Life, My Death by Pier Paolo Pasolini*.

² Alain Robbe-Grillet, "Sur quelques notions périmées", *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

³ Roland Barthes, "La Mort de l'Auteur", publié en 1968 dans *Manteia*, repris

dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

⁴ Julia Kristeva, "Le Sujet en procès", *Artaud*, Paris, UGE, "10/18", 1973.

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

⁶ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, New York, Semiotext(e) Native Agents Series, 1991, p. 7.

⁷ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, *ibid.*

Dans *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*⁸, par exemple, chaque chapitre entrecroise les voix d'au moins deux "je". D'une part, on retrouve, de chapitre en chapitre, un "je" plus ou moins autobiographique, dont les actes et le statut d'écrivain renvoient à Kathy Acker et qui parfois se donne lui-même le nom de Kathy. Parallèlement à ce "je"-Kathy, chaque chapitre met d'autre part en scène un ou plusieurs autres "je". La narration ne cesse de glisser d'un "je" à l'autre, ou plutôt aux autres, sans que les glissements soient toujours faciles à repérer. Qui plus est, ces "je"-autres personnages que Kathy ne sont pas constants du début à la fin du roman: chaque chapitre correspond à une métamorphose du (ou des) "je", annoncée dans les titres des chapitres. L'un des "je" du récit résume ce processus de métamorphoses constantes: "*I'm trying to become other people*". C'est ainsi que dans le premier chapitre, intitulé "*Some lives of murderesses*", parallèlement au "je"-Kathy, les "je" qui évoquent leurs vies sont ceux d'une série de criminelles. Dans les quinze premières pages du roman, le "je" s'attribue au moins six noms différents: "*My name is Charlotte Wood*" (p. 3); "*I call up D [...] this is Kathy*" (p. 4); "*I'm Henrietta Robinson*" (p. 10); "*My name is Sophie Dawes*" (p. 13); "*My name is Laura Lane. I'm born in Holly Springs, Mississipi, in 1837. My name is Adelaide Blanche de la Tremouille. I, K A, fall in love with D*" (p. 17, je souligne). À qui renvoie alors le "je" dans la phrase qui suit celles dans lesquelles le "je" s'affirme successivement Laura Lane, Adelaide Blanche de la Tremouille, K A: "*When I'm 16 I marry William Stone...*". Qui "I"? Dans le deuxième chapitre, parallèlement au "je"-Kathy, le sujet de l'énonciation est Moll Cutpurse, célèbre chef de gang dans le Londres du début du XVII^e siècle, et dans le troisième ce sont les deux personnages du roman de Violette Leduc *Thérèse et Isabelle*. Le quatrième chapitre s'intitule ensuite "*I become helen seferis, and then alexander trocchi*" (respectivement personnage et auteur d'un roman de gare érotico-pornographique), et le cinquième "*I become william butler yeats*"⁹.

Enfin, dans le dernier chapitre, "je" est à la fois Acker et Sade: deux séries temporelles et deux sujets de l'énonciation apparemment distincts sont juxtaposés. La première moitié du chapitre, qui se déroule de 1947 à 1985, est en apparence la série temporelle où le sujet de l'énonciation renvoie à

Kathy Acker: 1947 pourrait correspondre à sa date de naissance (la première phrase du chapitre est: "1947: I'm born April 18", p. 77; en fait elle est née en 1948) et 1985 fonctionne comme une prolepse, située après la rédaction du roman, échelonnée entre juin et septembre 1973 (le début de chaque chapitre est daté). La seconde moitié du chapitre, qui couvre la période 1789-1814, est apparemment la série temporelle dans laquelle le "je" renvoie à Sade: 1789 correspond à la date à laquelle il est transféré à la prison de Vincennes et 1814 est l'année de sa mort. Mais à l'intérieur de chacune de ces séries les glissements et les superpositions entre les deux sujets de l'énonciation sont constants. À l'intérieur de la série temporelle de Sade, pour chacune des dates qui constituent la série il y a juxtaposition d'un ou plusieurs paragraphes concernant le "je" qui renvoie à Sade pendant la période 1789-1814 et d'un ou plusieurs paragraphes concernant le "je" new-yorkais de l'écrivain Kathy Acker. Des phrases presque identiques sont reprises par l'un et l'autre "je". À l'intérieur d'un même paragraphe, un glissement temporel en forme de palindrome fait même passer de l'année 1793, quand, lors de l'un de ces nombreux retournements qui ont marqué sa vie, Sade devient juge et président de sa section du parti Révolutionnaire, à décembre 1793: "*1793. I'm made judge, then chairman of my section of the Revolutionary party [...] On December 8, 1793, they arrest me for not believing in God*" (p. 84).

À l'intérieur d'un même roman, en l'occurrence *The Childlike Life of the Black Tarantula*, à l'intérieur d'un même chapitre, d'un même paragraphe, parfois d'une même phrase, le "je" change donc sans cesse de nom, d'identité, de sexe. "Je" est tantôt "Kathy Acker" tantôt un autre écrivain, célèbre ou non, tantôt personnage romanesque tantôt personne ayant réellement existé. Qui plus est, "je" peut même devenir animal. Le titre, en effet, annonce la vie d'une araignée, de sorte que dans le dernier chapitre, intitulé "*The story of my life*", "my life" renvoie non seulement à la vie des deux "je" que le chapitre met en scène (en l'occurrence Sade et Acker) mais aussi à la vie de la tarentule noire, annoncée par le titre¹⁰.

Changeant constamment d'identité, le "je" change tout aussi constamment d'époque et de temps. Non seulement l'évolution des métamorphoses du sujet de l'énonciation ne correspond à

⁸ Kathy Acker, *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula* (première édition 1973: c'est le premier roman publié par Kathy Acker), réédité in *Portrait of an Eye*, New York, Pantheon Books, 1992, volume qui regroupe *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*, *I dreamt I was a Nymphomaniac: Imagining* (1974) et *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec* (1975).

⁹ Les titres sont tous écrits en caractères minuscules, de sorte que les noms

propres (Helen Seferis, Alexander Trocchi, William Butler Yeats) sont traités comme des noms communs. Il s'agit là de l'un des éléments d'une stratégie de jeu sur le nom propre, qui vise à remettre en question la propriété du nom. Nous y reviendrons.

¹⁰ On peut, de plus, noter parmi toutes les métamorphoses du "je" sa transformation en perroquet ("*I become a perrot*", p. 49).

aucune chronologie dans la temporalité diégétique (on passe du XIX^e siècle au premier chapitre, au XVII^e siècle dans le deuxième, au XX^e siècle dans le troisième, puis à la fin du XIX^e etc. Sans oublier que parmi ces "je", dans chaque chapitre le "je"-Kathy Acker" évolue au XX^e siècle). Mais, de plus, les métamorphoses du "je" ne s'inscrivent pas seulement dans la succession – c'est-à-dire que, successivement, dans le déroulement linéaire, "je" est A puis B puis C etc. – mais aussi dans la simultanéité: simultanément "je" est A et B – "*I'm two people*" annonce le sujet de l'énonciation dès la première phrase du troisième chapitre (p. 29); et un peu plus loin "*I became a man and a woman*" (chapitre 4, p. 49). Dans *In Memoriam to Identity*, le personnage Rimbaud reprend en écho la même affirmation: "*Each person has the possibilities of being simultaneously several beings, having several lives*"¹¹. Pour renforcer ces brouillages de la temporalité, les "je" qui racontent dans *Black Tarantula* font alterner, dans le récit, les présents de l'indicatif, qui présupposent une coïncidence entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé, et les prétérits, qui présupposent une postériorité de l'énonciation par rapport à l'énoncé. A titre d'exemple: "*I am an aristocrat. I was born to be able to do whatever I want. When I'm barely two years old unable, of course, to fend for myself, my parents cast me out on to the street. Having been physically well-taken-care-of [...] I was totally unprepared for reality. No one wanted to give me a job...*" (p. 87).

Identités, temporalités et lieux instables: comme le dit l'un des multiples "je" du roman, faire varier le cadre permet d'élargir le champ de vision – "*I can see anything in a set of shifting frameworks*" (p. 97). Ce principe du "*shifting framework*" ouvre la porte à toutes les catachrèses, spatiales et temporelles: ainsi, d'autres récits, mettront en présence Danton et Kantor, Robespierre et "ma" grandmère¹², Nixon et Thomas Hobbes¹³, montreront Antonin Artaud en Chine¹⁴, Genet en Afrique du Nord, de Tanger à Rabat, Fès, Alger et Alexandrie¹⁵, ou mettront dans la bouche de Rimbaud une analyse des théories de Baudrillard¹⁶.

On retrouve cette instabilité du sujet, qu'il soit ou non sujet de l'énonciation, ce processus de métamorphoses continues de l'identité, dans la plupart des romans de Kathy Acker. Pour ne prendre que quelques exemples, quand *Black Tarantula*

réapparaît, dans *I Dreamt I Was a Nymphomaniac: Imagining*, c'est sous la forme d'un Indien d'Amérique, condamné à cinq ans de prison pour vol en 1961. Dans *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec*¹⁷, le sujet de l'énonciation est, au départ, clairement identifié à une Toulouse Lautrec féminine qui raconte la vie de son frère Vincent Van Gogh tout en enquêtant dans Paris avec l'aide d'Hercule Poirot au sujet du meurtre d'une jeune femme. Au fil du récit, les identités et les noms de la narratrice se multiplient: Claire, Jacqueline Onassis, Scott et Marcia. De même, dans *Don Quixote*, le personnage éponyme affirme: "*I can be anyone one day and the next day do be anyone else, even the same one*"¹⁸. Dans *Pussy, King of the Pirates*, après avoir évoqué l'histoire de différents personnages nommés Ange, O, Pussycat, Pussy et Ostracism, la voix narratrice, impersonnelle, qui s'apprête à raconter celle d'Antigone, note: "*In that beginning [that of the world], which is still beginning, there is a young girl. Her name's not important. She's been called King Pussy, Pussycat, Ostracism, O, Ange. Once she was called Antigone...*"¹⁹.

Dans les écrits de Kathy Acker, c'est donc bien "je" qui parle, mais il ne s'agit ni d'un personnage ni de l'auteur. 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, d'un flux plus que d'une voix. De son premier roman publié (*The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*) à son dernier à ce jour (*Pussy, King of the Pirates*), Kathy Acker a fait le deuil de l'identité stable, une et définie, pour en consacrer l'instabilité, la pluralité et la mouvance. Elle s'inscrit dans la tradition, qu'elle revendique, qui va de Rimbaud, à qui elle fait d'ailleurs dire dans *In Memoriam to Identity* "*I am an other*" (p. 226), au William Burroughs de *Naked Lunch*, dont le personnage William Lee, qui est aussi le pseudonyme sous lequel Burroughs, utilisant le patronyme maternel, signa son premier roman *Junky*, ne cessait de changer d'identité au cours de pérégrinations picaresques défiant les lois de l'espace et du temps²⁰.

Position auctoriale et nom propre

Cette instabilité de l'identité affecte également la position auctoriale, toujours brouillée dans

¹⁰ On peut, de plus, noter parmi toutes les métamorphoses du "je" sa transformation en perroquet ("*I become a parrot*", p. 49).

¹¹ Kathy Acker, *In Memoriam to Identity*, New York, Grove, 1990, p. 92

¹² Kathy Acker, *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini* (1984), in *Literal madness*, New York, Grove, 1988.

¹³ Kathy Acker, *Don Quixote*, New York, Grove, 1986.

¹⁴ Kathy Acker, *Pussy, King of the Pirates*, New York, Grove Press, 1996.

¹⁵ Kathy Acker, *Blood and Guts in High School*, New York, Grove, 1978.

¹⁶ Kathy Acker, *In Memoriam to Identity*, op.cit.

¹⁷ *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec* (première édition 1975), in *Portrait of an Eye*, New York, Grove, 1992.

¹⁸ Kathy Acker, *Don Quixote*, op.cit., p. 158.

¹⁹ Kathy Acker, *Pussy, King of the Pirates*, op.cit., p. 163.

²⁰ William Burroughs, *Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959.

les textes de Kathy Acker. Non seulement "Kathy" est un personnage à l'intérieur des romans, c'est-à-dire que l'auteur est personnage, au même titre que les autres personnages, fictifs ou renvoyant à des personnes réelles, non seulement les personnages qui ne s'appellent pas Kathy sont souvent des auteurs (et se nomment Rimbaud, Sade, Pasolini), mais de plus la position et la signature auctoriales sont très souvent redoublées. De même que l'instabilité de l'identité des personnages tenait non pas à une "sans-qualité" mais à un "trop de qualité", de même l'instabilité et le brouillage de la position auctoriale résultent, non pas d'une soustraction, d'une mise en retrait de l'"auteur", mais au contraire d'une multiplication de la position auctoriale. Tantôt c'est par la référence littéraire qu'évoque le titre que s'effectue le redoublement de la signature. Intituler un roman ou une section d'un roman *Great Expectations*, *Don Quixote* ou "*The Wild Palms*", c'est redoubler le nom d'auteur "Kathy Acker" qui signe sur la page de couverture de ceux de Dickens, de Cervantes et de Faulkner²¹. Quand ce n'est pas par la référence littéraire évoquée par le titre que la position auctoriale est redoublée c'est par l'inscription d'un nom d'auteur dans le titre même du roman. C'est le cas, par exemple, de *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*, de *The Adult Life of Toulouse Lautrec by Henri Toulouse Lautrec* et de *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini*: la signature de Kathy Acker sur la page de couverture se double de la signature de l'auteur inscrit dans le titre (*Black Tarantula*, *Henri Toulouse Lautrec* et *Pier Paolo Pasolini*).

La tarentule noire de *The Childlike Life of the Black Tarantula* est donc à la fois nom commun et nom propre, et qui plus est nom d'auteur. Au point d'ailleurs que Kathy Acker la fit inscrire dans l'annuaire téléphonique²² et que, dans les années 80, la liste des livres disponibles (*Books in Print*) recensait deux fois *The Childlike Life of the Black Tarantula*: une fois au nom d'auteur "Kathy Acker" et une fois au nom "Black Tarantula"²³. On se demande alors qui signe *The Childlike Life of the Black Tarantula*, à qui l'assigner, et ce qu'il en est d'un auteur double, d'un auteur qui n'est pas vraiment auteur, dont le nom interroge les rapports entre nom commun et nom

propre, nom de personne et nom de chose.

Le travail de Kathy Acker sur l'instabilité de l'identité et de la position auctoriale passe donc par un jeu sur le nom propre, sur la propriété du nom. Si la tarentule, nom commun, est promue nom propre et nom d'auteur, réciproquement les noms propres sont souvent travaillés de l'intérieur par le commun. Au début de *Don Quixote*, la protagoniste, qui se trouve à l'hôpital, se pose explicitement la question de son nom: "*She had to name herself. [...] She needed a new life. She had to be named*" (p. 10). Le nom et le prénom qu'elle se donne font jouer la relation entre Kathy Acker, nom propre et nom d'auteur, et une série de noms communs (Kathy/ "*catheter*"; Acker/ "*hackneyed*"): "*her wheeling bed's name was 'Hack-kneed' or 'Haykneyed', meaning 'once a hack' or 'always a hack' or 'a writer' or 'an attempt to have an identity that always fails'. Just as 'Hackneyed' is the glorification or change from non-existence into existence of 'Hack-kneed', so, she decided 'catheter' is the glorification of 'Kathy'*" (p. 10). Le lit d'hôpital a, en sus de son nom de chose, un nom propre, un nom de personne, "*Hack-kneed*", lui-même composé d'un verbe ("*to kneed*", pétrir) dans lequel on entend aussi le nom commun du besoin ("*need*") et d'un nom commun ("*a hack*", une rosse et, péjorativement un écrivain, un nègre). Ce nom propre donné à la chose devient, par glissement phonétique, l'adjectif "*Hackneyed*", c'est-à-dire "rebattu", "galvaudé", "éculé": le nom propre de la chose (le lit d'hôpital) devient nom commun qui désigne l'écrivain raté, nom commun lui-même travaillé par le nom d'Acker dont on entend les sonorités principales dans "*Hackneyed*". Parallèlement, le nom de chose (le catheter) donne existence à Kathy: là aussi à l'intérieur du nom commun, "*catheter*", on entend les phonèmes principaux du nom propre. Ainsi donc, dans le même temps, le nom propre s'inscrit dans le nom commun et le nom commun absorbe le nom propre²⁴.

Intertextualité et impropriété

La propriété que les récits de Kathy Acker remettent en question n'est pas seulement celle du nom mais aussi celle du texte: c'est non seulement l'identité des personnes (personnages, auteurs)

²¹ Kathy Acker, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1983; *Don Quixote*; *In Memoriam to Identity*, dernière section (pp. 213-264).

²² Comme l'explique Kathy Acker dans un entretien avec Ellen G. Friedman, "*In those days, we did a lot with performance. We performed for each other. This was in the same vein. I put Black Tarantula in the phone book. Much of women's art had to do with performance and identity*" (*The Review of Contemporary Fiction*, volume 9, numéro 3, automne 1989, p. 15).

²³ De même, *The Adult Life of Toulouse Lautrec* était recensé à la fois au nom d'auteur "Kathy Acker" et au nom d'auteur "Henri Toulouse Lautrec".

²⁴ Comme le souligne Marie-Ange Brayer, "alors que l'histoire de l'art nous a habitués à ne voir dans le nom propre qu'un élément extrinsèque à l'œu-

vre [...] il apparaît aujourd'hui que le nom propre n'est plus à chercher à la périphérie de l'œuvre, où il s'efforçait de maintenir la cohésion du sujet: il a été absorbé dans la constitution même de l'œuvre et ne recouvre plus nécessairement un sujet [...] Le nom est comme une 'peau' qui s'est décollée, exfoliée du propre et de ses attributs" ("Du sujet aux identités nominales", in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain* n°1, Printemps-été 1994, p. 4). Marie-Ange Brayer donne comme exemple de cette absorption du nom propre dans la constitution même de l'œuvre le cas de Duchamp signant "R. Mutt" l'urinoir intitulé "*Fountain*" (1917). C'est bien dans le prolongement d'une telle pratique, qui fait du jeu sur le nom l'un des enjeux mêmes de l'œuvre, que se situe la pratique de Kathy Acker.

mais aussi celle du texte qui est en jeu. Comme le souligne Kathy Acker elle-même, l'identité est construite par le texte: "*it's texts that create the identity. That's how I got interested in plagiarism [...] what makes the I are texts*"²⁵. Par une pratique systématique et hautement revendiquée de l'intertextualité Kathy Acker interroge les concepts d'originalité et de propriété. Ni les travaux sur l'intertextualité ni surtout sa pratique ne sont choses récentes. Si l'on date l'apparition du terme "intertextualité" de 1967, quand Kristeva baptisa ainsi le "dialogisme" théorisé par Bakhtine²⁶, si, depuis, les études intertextuelles se sont développées, en France comme en Amérique du Nord ou en Europe²⁷, l'intertextualité, quand bien même elle n'était pas nommée et définie jusque-là, avait depuis bien longtemps attiré l'attention de nombreux penseurs et écrivains, de Montaigne à La Bruyère ou encore Baudelaire²⁸. Il ne s'agit pas ici de passer en revue les différentes théories et pratiques de l'intertextualité mais de s'interroger sur la spécificité de la réflexion et de la pratique intertextuelles de Kathy Acker. Si de Bakhtine à Riffaterre, les théoriciens soulignent que le dialogisme/ l'intertextualité sont inhérents à l'écriture – tout énoncé, par sa dimension linguistique, renvoie à d'autres textes et se place dans l'Histoire²⁹ – la première caractéristique de la pratique intertextuelle de Kathy Acker est de pousser au plus loin cette logique de l'écriture. Ses textes sont toujours construits à partir d'autres textes: "*I write, dit-elle, by using other texts rather than by expressing 'reality' [...]. Our reality [...] is other texts*"³⁰. Appropriation, recyclage et transformation de textes littéraires célèbres; utilisation, manipulation et déformation de figures littéraires et historiques; juxtaposition de ces textes et figures canoniques et de textes relevant de la para-littérature et de la culture populaire (magazines féminins du type *Cosmopolitan Magazine*, romances sentimentales à l'eau de rose, revues pornographiques, etc.): il n'est pas un seul texte de Kathy Acker qui échappe à une

telle pratique.

On ne trouve donc jamais rien d'"original" dans les textes de Kathy Acker, rien qui lui appartienne en propre. Elle récusait d'ailleurs explicitement l'idée de propriété: "*the work isn't the property; it's the copyright*"³¹. Le "*copyright*", c'est littéralement le droit de copier, et Kathy Acker, renouant avec l'idée médiévale de "reprise" et avec la pratique du centon, ne s'en prive pas, dans un jeu où se combinent le copier et le créer, la répétition et l'innovation. Revient avec récurrence dans tous ses textes la revendication de la copie et de l'appropriation de ce qui appartient à d'autres. Cette revendication est présente à plusieurs niveaux textuels. A l'intérieur même de la diégèse, les personnages pratiquent souvent la copie. Dans *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula*, par exemple, le "je", ou plutôt l'un des "je", se définit comme copiste: "*I move to San Francisco. I begin to copy my favorite pornography books and become the main person in each of them*" (p. 29). De même, dans *In Memoriam to Identity*, le personnage nommé Rimbaud écrit un poème "piqué" à Baudelaire, "*poem which he had copped from Baudelaire*" (p. 24), "L'albatros", pour l'envoyer à son ami V. De plus, la revendication d'appropriation de textes qui appartiennent à d'autres est affichée au niveau extradiégétique de l'organisation d'ensemble du récit. *In Memoriam to Identity* se termine sur l'indication: "*All the preceding has been taken from the poems of Arthur Rimbaud, the novels of William Faulkner, and biographical texts on Arthur Rimbaud and William Faulkner*" (p. 265). De même, dans *The Childlike Life of the Black Tarantula by the Black Tarantula* chaque chapitre se termine sur l'indication des sources textuelles à partir desquelles le chapitre a été écrit. Fonctionnent ainsi comme références intertextuelles affichées aussi bien des textes d'auteurs auxquels l'histoire littéraire a conféré le statut de "grands auteurs" (Sade, Violette Leduc ou Yeats) que des textes relevant d'une littérature dite

²⁴ Comme le souligne Marie-Ange Brayer, "alors que l'histoire de l'art nous a habitués à ne voir dans le nom propre qu'un élément extrinsèque à l'œuvre [...] il apparaît aujourd'hui que le nom propre n'est plus à chercher à la périphérie de l'œuvre, où il s'efforçait de maintenir la cohésion du sujet: il a été absorbé dans la constitution même de l'œuvre et ne recouvre plus nécessairement un sujet [...] Le nom est comme une 'peau' qui s'est décollée, exfoliée du propre et de ses attributs" ("Du sujet aux identités nominales", in *Exposé. Revue d'esthétique et d'art contemporain* n°1, Printemps-été 1994, p. 4). Marie-Ange Brayer donne comme exemple de cette absorption du nom propre dans la constitution même de l'œuvre le cas de Duchamp signant "R. Mutt" l'urinoir intitulé "*Fountain*" (1917). C'est bien dans le prolongement d'une telle pratique, qui fait du jeu sur le nom l'un des enjeux mêmes de l'œuvre, que se situe la pratique de Kathy Acker.

²⁵ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, op. cit., p.7 et 11.

²⁶ Julia Kristeva, "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman", *Critique*, tome XXXIII, n. 239, avril 1967, p. 438-465.

²⁷ Parallèlement à Bakhtine et Kristeva, on peut mentionner Roland Barthes, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette, autant de théoriciens venus d'horizons très divers.

²⁸ Montaigne: "il y a plus affaire à interpréter les interprétations qu'à interpréter les choses, et plus de livres sur les livres que sur tout autre sujet: nous

ne faisons que nous entregloser" ("De l'expérience", *Essais, Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1950, p.1199).

La Bruyère: "Tout est dit et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes, et qui pensent [...]; l'on ne fait que glaner après les anciens et les habiles d'entre les modernes" (*Les Caractères, Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1951, p.64).

Baudelaire: "Mon berceau s'adossait à la bibliothèque, Babel sombre, où roman, science, fabliau, Tout, la cendre latine et la poussière grecque, Se mêlaient." ("La Voix", *Les Fleurs du mal, Œuvres complètes*, Gallimard, La Pléiade, 1975).

²⁹ Dans *Semiotiké, recherches pour une sémanalyse*, Julia Kristeva écrit: "le mot (texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte) [...] il est] le médiateur qui relie le modèle structural à l'environnement culturel (historique)" (Paris, Seuil, 1969, p. 84-85).

³⁰ Kathy Acker citée par Lori Miller dans son compte-rendu de *Don Quixote* intitulé "In the Tradition of Cervantes, Sort Of", *New York Times Book Review*, 30 novembre 1986, p.10.

³¹ Kathy Acker, *Hannibal Lecter, My Father*, op.cit., p. 12.

"mineure" (biographies de criminelles célèbres et romans de gare érotico-pornographiques) et que la vie d'un "je" qui traite "*my past*", "*my thoughts*" et "*my fantasies*" comme un texte. A la fin du troisième chapitre, par exemple, est donnée l'indication: "*All events are taken from Thérèse and Isabelle by V. Leduc, my past, and my fantasies*" (p. 40). Le roman de Violette Leduc, "mon" passé et "mes" fantasmes (avec toute l'instabilité qui, on l'a vu, s'attache à la première personne du singulier et au possessif "mon") ont donc le même statut, celui de textes à partir desquels est construit le texte que nous lisons. D'ailleurs le scripteur qui dit "je" dans ce chapitre, tout en ayant, dès la première phrase du chapitre, retiré son unicité et son identité à ce "je" ("*I'm two people*", p. 29), indique explicitement le moment où commence la copie: "*I begin to copy Thérèse and Isabelle*" (p. 30). On trouvera alors, entre parenthèses tout au long du chapitre, des indications de référence de pages renvoyant au roman de Violette Leduc et l'indication *me* ("moi") renvoyant au texte du "je", c'est-à-dire à "mon" passé, "mes" fantasmes³².

L'araignée, en particulier la tarentule, est un prédateur qui attire ses proies dans sa toile et les incorpore. Non seulement la tarentule est, chez Kathy Acker, la métaphore d'un sujet qui n'existe qu'en incorporant des identités multiples, qu'en se déplaçant de l'une à l'autre, mais qui plus est, l'araignée devient aussi la métaphore d'une écriture qui ne construit sa toile, son texte, qu'en incorporant d'autres toiles, d'autres textes. Ponge, déjà, jouait avec la métaphore de l'araignée-écrivain:

l'araignée secrète son fil, bave le fil de sa toile [...] tandis que toutes autres bestioles non prévenues s'y emprisonnent de plus belle par chacun de leurs gestes ou cabrioles éperdues de fuite[...] à son propos ainsi – à son image –, me faut-il lancer des phrases à la fois assez hardies et sortant uniquement de moi, mais assez solides – et faire ma démarche assez légère, pour que mon corps sans les rompre sur elles prenne appui pour en imaginer – en lancer d'autres en sens divers – et même en sens contraire

par quoi soit si parfaitement tramé mon ouvrage, que ma panse dès lors puisse s'y reposer, s'y tapir, et que je puisse y convoquer mes proies – vous, lecteurs, vous, attention de mes lecteurs – afin de vous dévorer ensuite en silence (ce qu'on appelle la gloire)...

Oui, soudain, d'un angle de la pièce me voici à grands pas me précipitant sur vous, attention de mes lecteurs prise au piège de mon ouvrage de bave, et ce n'est pas le moment le moins réjouissant du jeu: c'est ici que je vous pique et vous endors!³³

Kathy Acker, elle, s'empare de toiles narratives qui appartiennent à d'autres, se les ré-approprie et les recycle; elle s'empare aussi d'elle-même traitée comme autre, et de ses propres textes, de sorte qu'il devient difficile de dire qui est la proie et qui est le prédateur.

Textes faits d'autres textes, les écrits de Kathy Acker relèvent donc à la fois d'une esthétique de la reprise et de la réappropriation, et d'une esthétique du patchwork, du montage, du collage et du mixage des éléments réappropriés. Le travail de Kathy Acker, qui ne se limite d'ailleurs pas à l'écriture puisqu'elle compose de la musique, dessine et a pratiqué, en particulier dans les années 70, l'art de la performance, résonne avec celui des artistes américains contemporains que la critique désigne sous le nom de simulationnistes³⁴ (Elaine Sturtevant, Mike Bidlo, Philip Taaffe, Richard Prince et surtout Sherrie Levine). Comme Kathy Acker, Sherrie Levine s'approprie des œuvres existantes et appartenant à la grande tradition de l'histoire de l'art³⁵. Comme celui de Kathy Acker, le travail de Sherrie Levine est un travail sur la copie. À la fin des années 70, Sherrie Levine commence par re-photographier des reproductions de photographies faites par des artistes célèbres : nus d'adolescents par Edward Weston, vues documentaires de la Grande Dépression par Walker Evans, etc. Violant le droit d'auteur, la pratique de Sherrie Levine est une forme de "vol". Mais, comme l'a montré Douglas Crimp, les "originaux" de Weston eux-mêmes provenaient de modèles fournis par d'autres, à savoir la longue suite de *Kouros* grecs dont découlèrent la codification et la multiplication du

³² De même, le cinquième chapitre se clôt sur l'indication: "All the above events (and thoughts) taken from *Mythologies* and *The Autobiography of William Butler Yeats* by William Butler Yeats, and myself" (p. 76); les trois sources textuelles du sixième et dernier chapitre, intitulé "The story of my life", sont *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, le *Portrait of Sade* de W. Lenning et "myself" (p. 90) etc.

³³ Francis Ponge, "L'araignée", *Pièces*, Paris, Gallimard, 1962, p.111-115.

³⁴ Artistes américains apparus à la fin des années 70 et auxquels le nom de "simulationnistes" a été donné en raison de leur référence à *Simulacres et Simulation* de Jean Baudrillard. Ils retiennent des analyses de ce dernier que

dans notre société, le réel est toujours déjà médiatisé. Eux-mêmes ne l'appréhendent pas directement mais au travers d'images ou d'œuvres d'art plus anciennes qu'ils recyclent.

³⁵ Kathy Acker elle-même rapproche d'ailleurs sa pratique intertextuelle du travail de Sherrie Levine: "*When I did Don Quixote, what I really wanted to do was a Sherrie Levine painting. [...] What I was interested in was what happens when you just copy something. I wanted to see whether I could do something similar with prose [...] I wanted to see what pure plagiarism would look like*" (Ellen Friedman, "A conversation with Kathy Acker", *The Review of Contemporary Fiction*, volume 9, numéro 3, automne 1989, p. 13).

buste masculin dans notre culture³⁶. Le "vol" de Sherrie Levine convoque donc toute la série de modèles que le photographe a lui-même plagiés, reproduits. Par cette pratique de la re-photographie, Sherrie Levine déconstruit explicitement les notions d'origine, d'original et d'originalité. Au début des années 80, sans abandonner les re-photographies³⁷, Sherrie Levine passe à l'aquarelle, pour reproduire à partir de cette pratique considérée comme essentiellement féminine des reproductions de maîtres (masculins) de la peinture du XX^e siècle. En 1984, par exemple, elle s'approprie l'autoportrait d'Egon Schiele, *Selbstbildnis*, pour créer une œuvre qu'elle intitule à son tour *Selbstbildnis*: signature au féminin d'un corps masculin, acte d'appropriation féminine d'un emblème de la représentation masculine. S'appropriant également Morandi, Mondrian, Malevich, ou Lissitzky, elle intitule ces œuvres *After Morandi*, *After Piet Mondrian*, *After Kasimir Malevich*, *After El Lissitzky*, et elle les signe Sherrie Levine. Au jeu créé dans le titre par le triple sens de la préposition "after" – à la fois "d'après", signalant la reprise et la copie, "à la recherche de" et "après", signalant la volonté de s'inscrire dans une histoire construite par rapport à la tradition³⁸ –, s'ajoute le jeu de la signature qui fait d'un "original" de Sherrie Levine une "copie" de Morandi, Mondrian ou Malevich, et qui, de plus, signe au féminin, "féminise" donc, des œuvres d'artistes ayant marqué l'histoire de l'art, tous des hommes. A partir de la fin des années 80, Levine se met à exécuter des copies de styles picturaux, opérées sans que l'on puisse identifier tel ou tel modèle historique particulier mais de sorte que l'on reconnaisse les archétypes et les stéréotypes d'un "genre" ou d'un "style". Par exemple elle réalise une série intitulée "*Broad Stripes*", dans laquelle elle peint des bandes verticales: "*The 'Broad Stripes' could be late modernist paintings – you think of Brice Marden and Blinky Palermo*", écrit le critique d'art Gerald

Marzorati³⁹.

Pour Sherrie Levine comme pour Kathy Acker l'activité de l'artiste est comparable à celle de Bouvard et Pécuchet: "Nous pouvons seulement imiter un geste antérieur [...] Le plagiaire, qui succède au peintre [et l'on peut ajouter à l'écrivain], ne porte plus en lui de passions [...] mais plutôt cette immense encyclopédie dans laquelle il puise"⁴⁰. En fait, bien sûr, ni Sherrie Levine ni Kathy Acker ne plagient puisque toutes deux signalent et revendiquent leurs appropriations. Mais toutes deux semblent au plus près du discours de la copie de Roland Barthes: "Dépeindre, c'est faire dévaler le tapis des codes, c'est référer, non d'un langage à un référent, mais d'un code à un autre code. Ainsi, le réalisme [...] consiste, non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel [...] par une *mimesis* seconde, il copie ce qui est déjà copie"⁴¹. Et toutes les deux font de la piraterie – avec toutes les connotations de vol et d'illégalité qui s'y rattachent – l'emblème de leur travail⁴². Toutefois, à la différence des photographies et des toiles de Sherrie Levine qui "ressemblent" aux originaux que l'artiste s'approprie, les textes de Kathy Acker n'ont pas grand chose en commun avec les originaux dont elle revendique l'appropriation.

Don Quichotte: de Borgès à Kathy Acker

On pourrait passer ainsi en revue tous les écrits de Kathy Acker pour y repérer les emprunts et les appropriations⁴³. L'un des romans les plus représentatifs à cet égard est sans doute *Don Quixote* (1986). Comme pour *Great Expectations* (1983), la revendication de la reprise d'un texte antérieur s'inscrit dans le titre. Après Borgès⁴⁴, Kathy Acker en appelle donc à l'intertexte du Quichotte. Mais là où, chez Borgès, Pierre Menard compose *le Quichotte*, Kathy Acker écrit, pour reprendre la formulation de Sherrie Levine, "after Cervantes",

³⁶ Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism", *October* n°15, hiver 1980, pp. 98-99.

³⁷ Elle réalise en particulier, en 1984, une série de re-photographies de paysages d'Elio Porter: c'est toute la relation entre l'"origine", l'original et la "nature" qui est remise en question par cette série.

³⁸ Les implications de la préposition "after" dans les titres de Sherrie Levine rappellent celle du substantif "perspective", qu'il faut entendre dans le double sens géométrique et temporel, dans les titres de Magritte, *Perspective: Madame Récamier de David* (1949-1950) et *Perspective: le Balcon de Manet* (1950), œuvres qui sont à la fois des "copies" de David et de Manet (restitution fidèle de la composition, du décor et des objets) et des "mises en perspective" (les personnages ont pris place dans des cercueils qui calquent la pose).

³⁹ Gerald Marzorati, *Art News*, volume 85, n°5, mai 1986, p. 98.

⁴⁰ Propos de Sherrie Levine, cités par Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Paris, Flammarion, 1997, p.47.

⁴¹ Roland Barthes, "Le Modèle de la peinture", *S/Z*, Paris, Le Seuil, coll. "Points", 1970, p. 61.

⁴² Le critique d'art Gerald Marzorati rapporte les propos de Sherrie Levine revendiquant l'acte de piraterie (*Art News*, volume 85, n°5, mai 1986, p.91). Quant à Kathy Acker, elle fait des pirates les personnages de son dernier roman, *Pussy, King of the Pirates*.

⁴³ Dans *My Death My Life by Pier Paolo Pasolini*, l'enquête annoncée – "I, Pier Paolo Pasolini will solve my murder" (*Literal Madness*, p. 183) – s'effectue à travers une série de ré-écritures de scènes de Shakespeare tirées de *Hamlet*, de *Romeo and Juliet*, de *Twelfth Night*, de *Macbeth*, de *Richard II* et de *Merchant of Venice*, transposées dans l'univers du terrorisme contemporain, en particulier dans celui du terrorisme irlandais, et dans les milieux de la prostitution. Les reprises de scènes shakespeariennes sont juxtaposées ou mêlées à d'autres ré-appropriations de textes célèbres: scènes de *Weighting Heights* entre Heathcliff et Catherine; correspondance fictive entre Emily et Charlotte Brontë dans la tradition, convoquée et déformée, du grand roman épistolaire anglais du 18^e siècle, celui de Smolett et de Fielding; dialogues faisant intervenir des personnages aussi divers que Madonna, Danton, Robespierre, Saint Just, Kantor, Kathy, "*My Uncle*", "*My Grandmother*" ou "*Me*"; et développements théoriques sur le langage, le pouvoir et la société à partir de réflexions sur Wittgenstein, Baudrillard et Marx.

Dans *Pussy, King of the Pirates*, Artaud est l'un des personnages, l'idole des punks, et la première partie du roman le met en scène, écrivant puis ré-écrivant une lettre à Georges Le Breton, lettre qu'Artaud élabore effectivement et dont l'ébauche est incluse dans les *Œuvres complètes*.

⁴⁴ Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote", *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1971.

d'après et après Cervantes. Borges n'écrit ni ne ré-écrit *Don Quijote*, Borges ne s'attribue pas *Don Quijote*: Borges écrit une nouvelle dans laquelle un narrateur évoque l'œuvre d'un écrivain, Pierre Menard, auteur, entre autres, des chapitres IX et XXXVIII de la première partie du Don Quichotte et d'un fragment du chapitre XXII. Menard est donc un personnage-écrivain qui écrit le *Quijote*. Acker, elle, signe *Don Quixote*, un roman dans lequel Don Quichotte est un personnage, une femme qui se lance dans une quête – devenir chevalier, vivre des aventures et sauver le monde ("*to become a knight and have adventures and save this world*", p. 15) – et qui, à cette fin, lit des textes écrits par d'autres. Don Quichotte, chez Kathy Acker, comme chez Cervantes d'ailleurs, est donc un personnage-lecteur.

Ni Pierre Menard en tant qu'écrivain ni la Quichotte de Kathy Acker en tant que lectrice ne pratiquent "l'identification totale avec un auteur déterminé", dont parle Novalis dans le fragment 2005 de l'édition de Dresde, et qu'évoque le narrateur borgésien. Pour écrire son *Quijote*, Pierre Menard songea à utiliser cette méthode mais renonça ("*ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento [...] pero lo descartó*", p. 53). Chez Acker, Don Quichotte cherche, à travers ses lectures, une voix qui lui soit propre ("*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*", p. 39). Pour Menard, auteur du *Quijote*, comme pour Acker, qui signe *Don Quixote*, il s'agit d'arriver au Quichotte en continuant à être Menard et Acker: comme Borges le fait dire à son personnage, "*seguir siendo Pierre Menard y llegard al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard*" (p. 53).

Mais les moyens employés, à cette fin, par l'un et par l'autre diffèrent. L'écrivain Menard refuse toute pratique de transposition, qui placerait Don Quichotte à Wall Street, dans l'univers du XXème siècle: un tel procédé n'est pour lui rien de plus qu'une de ces mascarades, "*esos carnavales inútiles, sólo aptos – decía – para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas las epocás son iguales o de que son distintas*" (51-52). Là où Menard "*no quería componer otro Quijote*", et surtout pas "*un Quijote contemporáneo*", chez Kathy Acker, Don Quichotte est une femme, elle a quitté l'Espagne, ses aventures se déroulent entre New York et Londres, et elle voyage à travers l'histoire jusqu'aux derniers jours de la présidence de Nixon.

Qui plus est, la dernière partie du récit mêle la ré-écriture du *Don Quijote* à une nouvelle version des *Novelas ejemplares*. Le roman de Kathy Acker, qui débutait sous le signe de la quête – il s'agissait pour Don Quichotte de devenir un chevalier, d'avoir des aventures et de sauver le monde – se termine sur une sorte de "colloque des chiens": dans un monde entièrement canin, Nixon converse en aboyant avec Thomas Hobbes qui apparaît sous les traits de l'Ange de la Mort. Mais il serait faux de penser que là où Menard refuse toute idée de transposition, Kathy Acker, elle, "transpose" le Quichotte dans le monde contemporain: il ne s'agit nullement de transposition, au sens où Brecht ou Anouilh pratiquaient le procédé, c'est-à-dire d'un déplacement spatio-temporel des données de l'intrigue visant à révéler, par l'ironie, certaines analogies. Il n'y a, dans le *Quijote* de Kathy Acker, ni déplacement du cadre spatio-temporel du *Quijote* de Cervantes ni analogies: il n'y a que la réappropriation de certains éléments qui évoquent Cervantes. Il ne s'agit pas de transposition mais de recyclage.

Menard ne se pense ni copiste, ni transcripteur ni plagiaire ("*no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo*", p. 52); mais il pense sa ré-écriture du *Quijote* en terme de "coïncidence" ("*su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes*", p. 52). De sorte que "*el texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos*" (p. 56-57). Dans le *Quixote* de Kathy Acker, pas un mot qui soit "verbalement identique" à ceux de Cervantes, et la lectrice qu'est Don Quichotte lit une série de textes qui ne sont en rien non plus "verbalement identiques" aux "originaux", mais qui sont des appropriations et des déformations de textes célèbres: se succèdent ainsi les ré-écritures du *Pétersbourg* d'Andreï Bely, du *Gattapardo* de Giuseppe Tomasi, de *Erdgeist* et de *Die Büchse der Pandora* de Wedekind. Tandis que le *Quijote* de Menard vise à la "coïncidence" avec le *Quijote* de Cervantes, celui de Kathy Acker vise à la déformation. La pratique d'appropriation, de manipulation et de déformation est d'ailleurs justifiée dès le début du récit: "*Unlike American and Western culture (generally) the Arabs (in their culture) have (no concept of) originality. That is, culture. They write new stories paint new pictures et cetera only by embellishing old stories pictures ... They write by cutting chunks out of already written texts and in other ways defacing traditions*" (p. 25). Là où Menard pratique la "recons-

truction littérale" ("*reconstruire littéralement*", p. 55), Kathy Acker pratique, elle, la déconstruction ("*defacing traditions*"). Si elle substitue le "droit à la copie" ("*the copyright*") au concept de propriété – "*the work isn't the property; it's the copyright*" – ce n'est pas pour copier "bien" (dans "*copyright*" il faut aussi entendre "*copy right*"), et l'on pourrait terminer sa phrase en disant: "*the copyright is not to copy right*", au contraire.

La coïncidence recherchée par Menard pour "*llegar al Quijote*" et la pratique déconstructrice de Kathy Acker conduisent à deux réflexions différentes sur la nature de la textualité. Chez Borges, la comparaison entre le *Quijote* de Menard et celui de Cervantes conduit à la conclusion de la différence qui se loge dans le même. Les mots de Ménard sont les mêmes que ceux de Cervantes. Mais, écrits à une autre époque et dans un autre contexte, leur portée et leur sens sont différents, et même le style des deux auteurs est différent ("*El estilo arcaizante de Menard – extranjero al fin – adolece de alguna afectación. No así el del precursor, que maneja con desenfado el español corriente de su época*", p. 57). Émule de Bakhtine, qui cite d'ailleurs le *Don Quichotte* de Cervantes comme modèle du plurilinguisme et du dialogisme romanesques⁴⁵, la pratique de la ré-écriture de Menard montre que les mots ne sont pas des points fixes mais des croisements dynamiques, croisements entre un auteur, un destinataire et un contexte avec lequel ils dialoguent. Les mêmes mots, écrits par un autre auteur pour un autre destinataire dans un autre contexte produisent un croisement différent. "*Llegar al Quijote*" pour Acker ce n'est pas arriver à la différence dans le même, ce n'est pas non plus nier la "valeur" de l'"original" ou rechercher une hypothétique origine, mais c'est souligner que tout texte est appropriation d'autres textes et que cette appropriation est en même temps déformation, ex-appropriation: la reprise ne va pas sans démolition. Si Menard est émule de Bakhtine, c'est plutôt dans la filiation de Foucault que s'inscrirait Kathy Acker, du Foucault qui affirmait que "la littérature commence [...] quand le livre n'est plus l'espace où la parole prend figure (figures de style, figures de rhétorique, figures de langage) mais le lieu où les livres sont tous *repris et consumés*: lieu sans lieu puisqu'il loge tous les livres passés en cet impossible "volume" qui vient ranger son murmure parmi tant d'autres – après tous les autres, avant

tous les autres"⁴⁶. Reprise et consommation, appropriation et destruction, vont de pair et sont les éléments constitutifs du texte.

Si la première caractéristique de la pratique intertextuelle de Kathy Acker est de mettre en question les concepts d'originalité et de propriété en poussant au plus loin les collages d'appropriations, sa deuxième caractéristique est d'en souligner la violence destructrice. Rien d'étonnant alors à ce que le contenu diégétique de ces récits réfléchisse la violence de leur construction par juxtaposition d'autres textes déformés. Les nombreux viols, les atteintes à l'intégrité du corps et les violences sexuelles autour desquels sont construits tous les textes de Kathy Acker réfléchissent au niveau diégétique la nature de l'intertextualité telle que la pense Acker. Dans tous ses romans on retrouve une mère qui se suicide, un père, souvent violent, toujours incestueux, dont la fille, désespérément en quête d'amour, est la victime sexuelle. L'inceste père/fille devient la métaphore de la relation intertextuelle.

Intertextualité et obscénité: le non-propre dans tous ses états

Enfin, dernier aspect de la pratique intertextuelle de Kathy Acker que je relèverai, propriété et propreté vont de pair pour remettre en question le concept du propre: le refus de la propriété, de ce qui appartient en propre (nom, corps, texte), s'accompagne du rejet de la propreté, de ce qui est propre. Pour Kathy Acker, c'est dans l'excrément du déjà écrit que l'artiste s'approprie ses matériaux. La textualité, qui n'est qu'intertextualité, fonctionne suivant le modèle de la circulation excrémentale: d'abord la nourriture, ensuite l'excrément, qui pue, révolse, choque, offense, et que l'artiste recycle. Quand Acker s'approprie des textes littéraires canoniques, elle ne se contente, on l'a vu, ni de copier, ni de transcrire, ni de transposer. Elle les déforme, les oblitère et les transforme en obscénités. Dans le même temps, à travers un titre, des noms de personnages ou de lieux, des situations qui évoquent les intertextes canoniques, c'est toute l'idéologie du texte littéraire canonique qui se profile derrière les obscénités, comme si l'obscène émergeait du texte canonique, comme si ce que Kathy Acker donnait à entendre, c'était les saletés obscènes cachées au fond de notre "grande" littérature, l'obscénité inhérente à l'écriture⁴⁷.

⁴⁵ Mikhaïl Bakhtin, "Du discours romanesque", *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 225.

⁴⁶ Michel Foucault, "Le Langage à l'infini", *Tel Quel* 15, automne 1963, p. 53 (je souligne).

⁴⁷ En ce sens, le travail de Kathy Acker est à rattacher à l'esthétique "punk" de l'obscénité et de la violence, telle qu'elle s'est développée en musique

dans les années 70. Sur les relations entre l'écriture de Kathy Acker et une "esthétique punk", voir Larry McCaffery, "The Artists of Hell: Kathy Acker and 'Punk' Aesthetics", in *Breaking the Sequence. Women's Experimental Fiction*, sous la direction d'Ellen G. Friedman et Miriam Fuchs, Princeton, Princeton University Press, 1989, pp. 215-230.

De la métaphore de l'araignée, qui incorpore et s'approprie des proies, des textes, dans sa toile, on glisse alors vers l'autre métaphore que Kathy Acker utilise pour se définir comme "auteur-éponge"⁴⁸. Ni simplement une chose, ni simplement un végétal, ni simplement un animal, l'éponge est à la fois, dit *Littré*, un "zoophyte", animal pluricellulaire des mers chaudes, la "substance légère et poreuse provenant d'un zoophyte marin", et l'objet fait de cette substance. L'éponge absorbe puis rejette à la pression; elle perd et reprend aussi facilement sa forme, qui n'est ni propre ni impropre. Avec la métaphore de l'éponge, il y va non seulement, comme avec l'araignée, de l'appropriation (de ce que l'éponge absorbe et incorpore) mais aussi de la propriété (l'éponge absorbe à la fois le sale et le propre, et en même temps l'éponge nettoie). L'éponge absorbe tout, aussi bien le sale, le non-propre que le propre. Elle absorbe la saleté mais elle peut aussi essuyer, nettoyer et offrir une chance de purification, effacer la souillure.

De l'araignée à l'éponge on retrouve Francis Ponge, "auteur éponge" lui aussi quoique différemment de Kathy Acker, auteur dont, Derrida l'a montré, l'éponge constitue la signature. Ponge "aime le *propre*: ce qui lui est propre, ce qui est propre à l'autre, c'est-à-dire à la chose toujours singulière, ce qui est propre pour n'être pas sale, souillé, écœurant, dégoûtant"⁴⁹. Partout Ponge fait l'éloge de ce qui est propre. "La lessiveuse", véritable métaphore de l'écriture, rend propre les tissus et textures qu'on lui a donnés sales: "la lessiveuse est conçue de telle façon qu'emplit d'un amas de tissus ignobles l'émotion intérieure, la bouillante indignation qu'elle en ressent, canalisée vers la partie supérieure de son être retombe en pluie sur cet amas de tissus ignobles qui lui soulève le cœur – et cela quasi perpétuellement – et que cela aboutisse à une purification". S'agit-il là du mode de fonctionnement de la lessiveuse ou d'une définition de la catharsis?⁵⁰ L'éponge dont signe Ponge, ce n'est pas l'éponge sale, ce n'est pas l'éponge remplie d'une eau ni sale ni propre. Celle-là est condamnée pour ignominie: "L'éponge n'est que muscle et se remplit de vent,

d'eau propre ou d'eau sale selon: cette gymnastique est ignoble"⁵¹. L'ignominie de l'éponge, ce n'est pas qu'elle garde le sale ou le non-propre, mais qu'elle garde indistinctement le sale et le propre, aussi bien le non-propre que le propre. L'éponge dont signe Ponge c'est celle qui nettoie, qui purifie. Il ne s'agit pas de fuir le sale, mais d'écrire contre le sale: "Hélas, pour comble d'horreur, à *l'intérieur de nous-mêmes*, le même ordre sordide parle [...] Il ne s'agit pas de nettoyer les écuries d'Augias, mais de les peindre à fresques au moyen de leur propre purin"⁵². "Leur propre purin": le mot "propre", à même le "purin", joue et travaille à même la matière. L'éponge que condamne Ponge, qui garde indistinctement le sale et le propre, est précisément celle dont se revendique Acker, qui donne à entendre le sale et l'obscène dans le propre de la littérature la plus canonique, qui juxtapose le sale et le propre en associant volontiers Shakespeare, Dickens ou Cervantes transformés à des inscriptions obscènes de toilettes publiques ou à des passages de romans pornographiques. Non pas, chez Acker, écrire contre le sale, mais écrire avec le sale⁵³.

Si l'intertextualité telle qu'elle a été théorisée à partir des années 60 sonne le glas du sujet un et individuel, de l'auteur comme sujet individuel, du texte comme propriété originale d'un tel sujet individuel⁵⁴, et résonne donc "*in memoriam to identity*", ce qui s'affirme à travers l'intertextualité telle que la pratique Kathy Acker c'est un sujet pluriel, instable, dont l'instabilité interroge le propre, à la fois la propriété et la propriété – "il n'y a après tout, entre l'une et l'autre que la différence d'un I", notait Derrida à propos de Ponge⁵⁵, un "I" dont Ponge soulignait précisément la polysémie (à la fois lettre, signe du sujet, et signe de l'unité, de la singularité): "I (i), J (e), I (un): un, simple, single, singularité [...] Minceur pour exprimer la multiplicité des I"⁵⁶.

Anne Tomiche,
Université Clermont-Ferrand II

⁴⁸ Kathy Acker, entretien avec Régis Durand, *Art Press* 87, décembre 1984, p. 50.

⁴⁹ Jacques Derrida, *Signéponge*, p. 29-30.

⁵⁰ Francis Ponge, *Pièces*, Gallimard, 1962, p. 75. S'il fallait apporter une preuve supplémentaire de cette relation établie par Ponge entre lavage et écriture, ce passage de *La Pratique de la littérature*: "Et souvent, après une conversation, des paroles, j'ai l'impression de saleté, d'insuffisance, de choses troubles [...]. Ce n'est pas propre. Et mon goût pour l'écriture c'est souvent, rentrant chez moi après une conversation où j'avais eu l'impression de prendre de vieux vêtements, de vieilles chemises dans une malle pour les mettre dans une autre malle, tout ça au grenier, vous savez, et beaucoup de poussière, beaucoup de saleté, un peu transpirant et sale, mal dans ma peau. Je vois la page blanche et je me dis: 'Avec un peu d'attention, je peux, peut-être, écrire quelque chose de propre, de net'. N'est-ce pas, c'est sou-

vent la raison, peut-être une des principales raisons d'écrire" (*Méthodes*, Gallimard-Idées, p. 269-293).

⁵¹ Francis Ponge, "L'Orange", *Tome premier*, Paris, Gallimard, 1965, p. 46.

⁵² Francis Ponge, "Les Écuries d'Augias", *Tome premier, op.cit.*, p. 176.

⁵³ C'est bien d'ailleurs ce qui lui valut, en 1986 en Allemagne, la condamnation pour immoralité de *Blood and Guts in High School*, par la commission statuant sur les publications dangereuses pour les mineurs

⁵⁴ Dans une analyse de l'histoire de la notion d'intertextualité, Marc Angenot écrit: "le concept d'intertextualité sert au telquelien à proclamer la bonne nouvelle de la mort du sujet", "L'intertextualité: enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", *Revue des sciences humaines*, tome LX n. 189, janvier-mars 1983, p. 125.

⁵⁵ Jacques Derrida, *Signéponge* Francis Ponge,