



Subversions du livre

Magali Nachtergaele

► To cite this version:

Magali Nachtergaele. Subversions du livre. Subversions du livre (hors programme)., Dec 2004, Bordeaux, France. pp.81-100. halshs-00877189

HAL Id: halshs-00877189

<https://shs.hal.science/halshs-00877189>

Submitted on 27 Oct 2013

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.

Subversions du livre,
Blood and guts in high school de Kathy Acker

par Magali Nachtergaele

(...)

So we create the world in our own image.
Kathy Acker, *Blood and guts in high school*

Kathy Acker, emportée par un cancer du sein en 1997, a laissé une œuvre polémique dans le patrimoine littéraire post-moderne. Revendiquant son appartenance au judaïsme, elle a néanmoins choqué sa communauté par ses opinions, ses actions et son goût de l'exhibitionnisme. Ses œuvres littéraires connaissent un vrai succès Outre-Atlantique où elle est considérée, à l'instar de Burroughs auquel on la compare souvent, d'« écrivain-culte ». Ses textes ont été initialement publiés en Angleterre et depuis quelques années ses romans sont traduits en français (*Don Quichotte qui était un rêve*, *Les Grandes Espérances*). Mais ce n'est qu'en 2005 que *Blood and guts in high school* est publié en français sous le titre *Sang et stupre au lycée*. Ses récits provocateurs ont été pour les mouvements féministes un symbole de la libération sexuelle de la femme. En effet, Kathy Acker n'hésite pas à utiliser un vocabulaire cru et à mettre en place dans ses récits des situations où désirs et actes sexuels transgressifs occupent une grande part.

Au-delà de l'aspect « trash » de ses œuvres, elle revendique également ses inspirations littéraires. Aux limites du plagiat, elle propose une pratique manifeste de l'intertextualité. Dans ses interventions à divers colloques, elle faisait part de son fort attachement à la littérature post-moderne française et citait fréquemment Maurice Blanchot, Gilles Deleuze et Félix Guattari, Michel Foucault ou Nathalie **Sarraute**, **mais** aussi des écrivains et poètes qui ont marqué l'histoire littéraire par leur caractère subversif comme Antonin Artaud, Charles Baudelaire, Jean Genet, Louis-Ferdinand Céline ou Nietzsche. Dans le domaine américain, sa filiation avec William Burroughs a été souvent mise en avant et particulièrement la technique du *cut-up* qu'elle a utilisée à maintes reprises. Ses nombreuses références sont ré-exploitées dans ses textes, mettant à mal la notion de propriété intellectuelle et de droit d'auteur. De même, certains de ses écrits ont été rédigés uniquement dans le but d'être diffusés sur Internet, alors que le réseau se profilait comme un spectre menaçant pour la survie des auteurs.

Blood and guts in high school a été écrit en 1978. Six ans plus tard, il paraît à Londres aux éditions Picador. Le roman, si l'on peut utiliser ce terme, raconte l'histoire douloureuse d'une jeune fille qui va traverser divers épreuves initiatiques, tantôt révoltantes ou choquantes, au-delà de toute considération morale primaire : viol, avortement, maladie ou séquestration sont le lot de douleurs que va subir le personnage, substitué à peine voilé de l'auteur. Outre l'horreur rapportée tout au long du roman, l'auteur propose une critique de la société américaine en mettant en scène des personnages fictifs ou réels, tel le Président Carter, qui est présenté dans une diatribe acerbe comme l'incarnation du mal.

Agrémenté d'illustrations, le texte fait alterner descriptions, dialogues théâtraux, jeux typographiques et dessins. Il fait également référence à de grandes oeuvres et figures littéraires, par exemple la reprise du *Coup de Dés* de Mallarmé ou l'intervention du personnage de Jean Genet. Le roman fourmille de traces et références littéraires, sociales ou politiques.

Le récit présente différentes formes d'expression qui participent à l'élaboration d'un climat subversif, en sus des thèmes abordés par exemple par l'insertion de dessins grivois, de manuscrits ou de typographies arabes qui perturbent la lecture et le fil narratif classiques. Cette mise en scène de l'écrit et de l'image permet l'accession à une représentation du monde mixte où sentiments, faits et images se mêlent dans un univers fantasmagorique qui se déploie sur le papier. Ainsi, on peut envisager le récit de Kathy Acker comme une tentative de représentation du monde écrite et visuelle qui affecte le livre dans son corps même, faisant surgir au lecteur sa matérialité et par un effet de contamination rend le texte plus tangible que jamais. Le récit mais surtout sa forme implique une subversion du roman dans son acception générique, l'auteur utilise alors le livre comme un terrain d'expérience visuelle et non plus seulement narrative : cette façon de « sur-représenter » cache paradoxalement un peu de l'horreur du récit et déplace le contenu vers un propos plus conceptuel où la notion même de narrativité se trouve mise à mal, au même titre que l'héroïne du roman.

I.Subversions des corps

A.Le Corps sexuel

L'évolution du personnage principal, la jeune Janey, qui au début du récit a dix ans, est soumise à un parcours sentimental et géographique où la description de sa sexualité constitue un motif récurrent.

La situation initiale place le lecteur dans un décor où les liens entre personnages tissent un arrière-plan inhabituel. En effet, Janey vit avec son père qu'elle considère à la fois comme « *son petit ami, frère, sœur, argent, distraction, et père* ». L'inceste qui les unit est rapporté comme une relation amoureuse où le lien de filiation est comme relégué à l'arrière-plan et se trouve par conséquent relativement marginalisé dans la progression de l'intrigue. En effet, la première partie du chapitre, « *Parents stink* », présente la rupture qui s'annonce entre eux. Johnny, le père, a une maîtresse et Janey pressent qu'elle va bientôt devoir quitter le domicile familial. Les conversations sont présentées sous la forme d'un dialogue de théâtre ou d'un script cinématographique. Le nom du personnage est mis en gras et les répliques, agrémentées de didascalies descriptives, se suivent pour créer un rythme haletant :

Janey : *You're going to leave me (She doesn't know why she's saying this.)*

Father (*dumbfounded, but not denying it*) : *Sally and I just slept together for the first time. (p. 7)¹*

Le récit est placé dès les premières pages sous le signe d'une subversion sexuelle : la relation entre le père et la fille paraît soumise aux règles de fidélité d'un couple et non d'un foyer familial. Les termes employés appartiennent au registre familier avec des emplois argotiques qui augmentent l'effet d'authenticité de ce dialogue oralisé :

Janey : *I'm just scared you're going to leave me. I know I've been shitty to you : I've fucked around too much ; I didn't introduce you to my friends. (p.9)*

One night Mr Smith and Sally went out and Janey knew her father and that woman were going to fuck. (p. 7)

On voit que les descriptions sont courtes, laconiques : l'acte sexuel est situé sur le même plan que les autres actions des personnages. L'inceste n'est pas perçu par Janey ni par le narrateur comme une déviance quelconque ou comme une violence à son égard. Au contraire, l'éventualité d'une rupture entraîne de longues argumentations entre son père et elle. Le désir de Janey est assimilé à un désir amoureux adulte et consentant qui trouve une justification quasi-rhétorique. A aucun moment il n'est fait allusion à une possible répréhension morale et sociale de leur relation. Cependant, comme pour augmenter le malaise de la situation décrite, le lecteur apprend que la jeune fille souffre de maladie, une infection pelvienne :

Janey fucks him even though it hurts her like hell 'cause of her Pelvic Inflammatory Disease. (p.10)

Le récit bascule dans un cynisme et une cruauté qui semble ne rien épargner à son personnage principal : la jeune fille, malade, entretient des relations sexuelles et amoureuses avec son

¹. Toutes les citations proviennent de *Blood and guts in high school*, Kathy Acker, Grove Press, New-York, 1978, les traductions de l'édition française *Sang et stupre au lycée*, Kathy Acker, traduit de l'américain par Claro, éd. Désordres / Laurence Viallet, 2005.

père qui est, selon toute vraisemblance, sur le point de l'abandonner pour une autre femme. Malgré la douleur tant morale que physique, Janey continue à rechercher la présence et le contact physique de son père et amant.

Si le récit des faits ménage les effets pathétiques, au profit d'une crudité accentuée par l'emploi de termes familiers, c'est parce qu'ils sont présentés avec distance, sans intervention de l'auteur, ni modalités affectives. Le narrateur - omniscient - s'efface totalement derrière l'indigence de la description. Le lecteur se trouve face à un récit objectif et les rares incursions sont des commentaires méta-textuels :

If the author here lends her 'culture' to the amorous subject, in exchange the amorous subject affords her the innocence of its image-repertoire, indifferent to the properties of knowledge. (p.28)

La suite du texte, intitulée « *The scorpions* », incombe à la voix de Janey par le truchement d'extraits de son journal intime. Celui-ci relate ses avortements consécutifs et ses expériences à New-York : travail dans une boulangerie ou rencontre de son nouvel ami après qu'il l'eut au préalable violée. C'est ainsi que le lecteur apprend qu'elle a effectivement quitté son père qui l'a envoyée là-bas pour des raisons obscures, vraisemblablement pour se débarrasser d'elle, comme elle le supposait. Elle raconte :

An abortion is a simple procedure. It is almost painless. Even if it isn't painless, it takes only five minutes. [...] Having an abortion was obviously just like getting fucked. If we closed our eyes and spread our legs, we'd be taken care of. (pp.32-33)

Le parcours de Janey s'apparente à une véritable descente aux enfers. Comme pour réaccentuer la perte d'un paradis perdu enfantin, un conte tragi-comique vient s'interposer dans le récit *The Monster and the Beaver*, traduit *Le Monstre et la chatte* dans la version française, ce qui met encore l'accent sur caractère métaphorique et sexuel de la petite fable aux innocentes allures. A la suite de cet interlude bucolique, le lecteur retrouve Janey dans une misérable chambre du Bronx où elle se fait enlever par des gangsters. Ceux-ci la séquestrent pour lui enseigner la soumission et la prostitution. On ne la laisse sortir de sa prison que lorsque le gardien perse découvre qu'elle a un cancer : il justifie cette libération en expliquant qu'elle ne peut pas travailler pour eux dans ces conditions.

La maladie se présente alors comme un motif paradoxalement positif pour Janey. En effet, le développement de son cancer participe à sa libération. Cette dernière va se réaliser principalement à travers l'écriture. Elle débute la rédaction de son journal dans la prison où elle nourrit parallèlement sa maladie. Lorsqu'elle parvient à se libérer de son joug, elle entame un voyage littéraire vers Tanger, « *A journey to the end of the night* » (p. 117), (littéralement

le « *Voyage au bout de la nuit* ») qui la mènera à la rencontre de son homonyme Jean Genet. Le cancer lui permet alors de terminer son voyage avec un écrivain dont le nom a la même image sonore que le sien.

Son séjour dans « la chambre close » - « the locked room » - est le terrain d'expérimentations littéraires. Les écrits de Janey sont reproduits dans le livre, en fac-similé, comme des témoignages authentiques, dessinés de l'écriture enfantine de Kathy Acker. Janey y réécrit, entre autres, l'histoire de *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne, apprend l'écriture arabe et rédige des poèmes. Le récit prend des allures plagiaires. Le narrateur insère alors des commentaires :

*Janey wrote the following poem by herself
A throw of a dice will never abolish chance (p.105)*

Le célèbre poème de Stéphane Mallarmé subit des modifications radicales. Des mots, - toujours manuscrits -, quadrillent les pages suivantes, proférant des injures, des réflexions personnelles ainsi qu'une apologie du sexe et du désir. La rythmique typographique de Mallarmé est respectée dans une certaine mesure : caractères gras, majuscules et organisation de l'espace écrit sont reproduits dans un même esprit.

La subversion touche à ce moment en quelque sorte les « monuments » de la littérature. Ceux-ci sont réappropriés et réécrits dans des termes familiers, scatologiques et en perpétuelle référence au sexe. Nous verrons plus loin comment cette cohabitation se charge de sens dans une perception globale du livre.

De plus, des images ponctuent le texte : sexes d'homme, de femme s'étalent en pleines ou demi-pages, dessinés à la main et au crayon. L'auteur des croquis n'est pas mentionné mais cette absence de précision laisse penser qu'il s'agit des dessins de la jeune Janey, réalisés par l'auteur. Cette indistinction opère une superposition identitaire entre personnage et auteur. L'insertion de ces illustrations ébranle également la lecture linéaire classique du livre : les légendes reprennent parfois des extraits du récit, sans faire pour autant systématiquement référence au motif figuré. La représentation picturale déplace encore la subversion sur un plan visuel.

B. Le Corps textuel

Les dessins insérés représentent des situations évoquées dans le texte, par exemple celles qui ont trait aux relations sexuelles de Janey avec son père. Mais elles peuvent aussi se présenter sous la forme de plans et cartes censés reproduire les visions de la jeune fille. Au premier abord

figuratifs, les croquis sont réalisés d'un trait fin, sans détails, préservant uniquement les contours simples des corps ou des objets dans des postures érotiques. Les personnages sont difficilement identifiables : le visage de Janey n'apparaît qu'une fois (p. 22). Quelques traits la représentent : contour de la tête, lignes pour les yeux et la bouche ainsi que les cheveux. La figure humaine reste floue, indistincte : l'effet mimétique est simplifié au maximum, suspendu à un trait enfantin mais néanmoins sûr. Pour autant, la référence n'est pas toujours attestée : la carte qui signale la location de Mérida est en fait le dessin d'un phallus tordu.

Les cartes constituent une grande partie de l'appareillage illustratif. Elles s'insèrent dans le texte pour prendre la place des figurations humaines mais aussi pour relayer les représentations imaginaires de Janey. Trois pleines pages intitulées « *A MAP OF MY DREAMS* » (pages 46 à 51) compilent un ensemble de dessins naïfs, aux tonalités enfantines avec des commentaires manuscrits :

A hand-drawn map of a river valley. The river is represented by a winding line, with 'water' written on both sides. A dashed line across the river is labeled 'the bridge one isn't supposed to go beyond'. Above the river, text says 'after a while the land begins to narrow...'. On the right bank, there's a small rectangular building labeled 'restaurant' with an arrow pointing to it from the text 'an entrance to an outdoor sunbather's wall of wood by plants, pool n'. At the bottom, a small stream is labeled 'we come to a fork'. At the top right, a small area is labeled 'the i Every'.

I learn to fly ↓ turn in circles, barely
I get to like flying → a big bird starts to chase me...
a black bird... it gets closer and closer. I have to learn to fly faster...
it's still getting closer... as soon as it catches me, I'll have to die.

hills in the
(lessening distance)

THE PLAINS

We run and run over
the low rolling hills.
I'm petting a lion
as we run along.

lion

horse

tiger

fierce wolf

THE COUNTRY PLACE

you don't need anything else.
you can ride horses to
get around here.

after a while I
run with them
they accept me.

THE COUNTRY PLACE

you don't need anything else.
You can ride horses to
get around here.

animals

□ a gray
foal, some
times brown,
sometimes
light brown hair,
middle's, you
have a crown on
a fireplace.

tail grass
covers
everything

a block path

the grass is thick
and tall and green.

there are no roads here.
inside it is marvelous.

there's no way to enter this
country. One can only know
how to get inside it.

a power
house.

the road disappears

a square of grass, a
cardinal, a newspaper, a
newspaper stand, a
on which people play

the fake country
a square of flat
grass. Everybody
knows about this.
a place to play
frisbee.

getting to unknown area

traffic light

hard to hitchhike on this road. water shortage.

hitchhiking o.k. on this road

bridge

the city
is every-
where. down-
and-out. what
is known. I
know how
to get around
it.

houses, bars, all wood, line the street. they look like they're empty and decaying. all the buildings are the same size.

MAIN STREET

I'm walking down the middle of main street

I of ads d to the . poor. s. ugly. s known.

— hope elfish worm, trans-
almost like vomit, no eyes, case
brain, hide pink tongue and skin
than shark teeth. The most
frightening being and gets more
more so, fills up the whole
street to the blue sky.

ty. my friend MELVYN
goes to school. School
looky. there's lots of
is island. half the island is water;

The houses get narrower

more crowded together streets appear from nowhere

The town goes off this way as it changes its character. I can't go up here cause I'll get lost.

A hand-drawn diagram of a city layout. A river flows from the top left towards the bottom right. On the left bank, there are several small houses. A line with an 'X' at the end points to the river, with the text "fewer houses down here..." written next to it. On the right bank, there are more houses. A line with an 'X' at the end points to the river, with the text "more houses up here" written next to it. Another line with an 'X' at the end points to the river, with the text "more houses down here" written next to it. The diagram is labeled "City" at the top.

— A big snake
is the most fearful
thing coming close
to me. I don't think
anything.

green.

Animaux, arbres, routes sont disséminés sur une page surchargée de signes en tous genres. A la manière de Sterne dans *Vie et opinions de Tristram Shandy*, des circonvolutions décrivent le trajet du narrateur et de son esprit. La phrase « *I learn to fly* » est suivie de flèches verticales et horizontales, de courbes, on voit deux formes d'oiseaux suivre le chemin qui est ensuite caractérisé par du texte :

but the bird keeps following me no matter how well I fly.(p. 47)

Le tracé part en vrille et se dirige vers une autre partie du dessin. Il termine sa course à travers la page, en haut à droite, signalé par un panneau apocalyptique : « *The end of the world* ». D'autres tracés, en pointillé, comme sur une carte routière, symbolisés par des flèches, relient plusieurs ensembles : « *The country place* », « *The childhood land* », « *The plains* », « *The village* », etc.

Au sein de la carte, le récit s'insère entre les images, confiné dans des espaces restreints. Des places vides alternent avec les parties noircies par l'écrit sans véritable organisation repérable : le chaos de l'inconscient se dissipe peu à peu pour se former plus clairement sur la page. La seconde carte paraît s'organiser suivant des règles géométriques. Le titre, - « *DREAM MAP 2* » -, est plus impersonnel et se trouve désormais impliqué dans un classement numérique. Le titre est associé à une sentence d'ouverture placée latéralement :

MY DREAMS STOP, THE VISIONS BEGIN... (p. 48)

Le référentiel se déplace, le texte sort du rêve pour entrer dans la vision poétique, à la façon hugolienne : des figures humaines apparaissent, les plans sont plus stylisés, le texte est ordonné en paragraphes. Les lignes sont droites, anguleuses, comme des plans d'architecture.

Un demi-cercle domine la seconde page avec l'intitulé :

the white worm. the white worm is me.

L'auteur trace une géométrie symbolique où chaque représentation abrite des strates interprétatives différentes : le ver blanc comme image du phallus, représentation dépréciée de soi, le demi-cercle comme entité incomplète, etc. L'espace est **fractionné et la** répartition du blanc et du noir est structurée autour d'axes linéaires bien distincts. L'espace onirique est en apparence progressivement régulé et pourtant, chaque motif peut ouvrir sur une nouvelle interprétation.

L'anarchie apparente du « rêve » est reproduite sur des plans qui amènent les visions à se replacer dans une représentation abstraite de la réalité. Ces prémisses de fractionnement sont complètement abouties dans l'ultime chapitre du livre intitulé « *THE WORLD* », (p. 141). Dans

cette section, chaque page est associée à un dessin. Les textes qui les accompagnent respectent la forme rectangulaire du paragraphe et ont la même dimension que les effigies, instaurant un rapport formel d'équivalence entre texte et image. Des motifs récurrents sont repris, comme celui du cheval que l'on retrouve à la fois dans « *A map of my dreams* » et « *The World* ». Dans la seconde mouture, une liste classe ces animaux, comme dans un livre de lecture pour enfants ou un catalogue primitif. Les éléments qui étaient dispersés se regroupent et sont répertoriés dans des ensembles raisonnés. Une réorganisation du monde se met en place à travers leurs représentations visuelles.

« *The World* » p. 141 puis non paginé.

THE WORLD

A light came into the world. Dazzling white light that makes lightness dazzling burning Happiness. Peace. The forms of the ancient arts of Egypt this is the time that wolves come out of the trees.

This is a wolf.



This is a dog.



This is a horse.



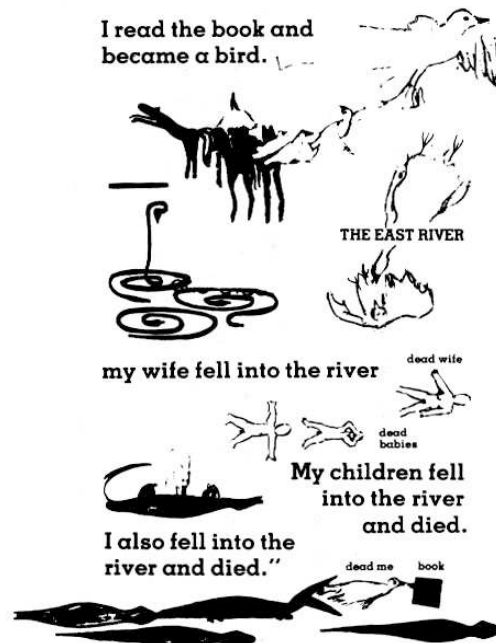
This is an elephant.



This is a kangaroo.



This is a snake.



Ainsi, les images reconstituent peu à peu un espace nouveau issu directement du texte, qui se prolonge de manière abstraite à travers des plans, des icônes, des ensembles hétérogènes où les figures endossent une signification nouvelle. Les assemblages ne sont pas des rébus ou des bandes dessinées qui pourraient tenir elles-mêmes lieu de récit.

Bien qu'elles proposent une linéarité, chaque image détient sa propre autonomie. Ainsi le monde exploré dans le chapitre « *The World* » ne fait plus à proprement parler référence à la diégèse de la protagoniste. En effet, on apprend qu'elle meurt à Louxor :

End :

[...] *Genet and Janey travel through Cairo, through the twin cities of Minya and Asyut, down to the city of Louxor. There Genet hands Janey some money and tells her to take care of herself. [...]*
She dies.
A second of time (p. 140)

Le voyage dans le monde présenté ressemble au chemin de l'âme vers l'autre monde **tel que le** décrit la mythologie de l'Égypte ancienne. Les textes sont rédigés - la plupart du temps - à la première personne du singulier : Janey, ou son âme, entreprend son voyage vers l'au-delà. Le narrateur parle cependant de sa femme et de ses enfants et le lecteur se trouve dans la situation délicate où l'identification du protagoniste est volontairement faussée. Le récit ne se fait de toute façon plus sous une forme linéaire et textuelle classique mais essentiellement à travers l'image.

On assiste à un déplacement du texte vers l'image qui tend à reproduire une forme de communication primitive avec les dieux, avec la mort à travers des signes magiques où se mêlent des animaux, « *wild horses* », « *huge snakes* », « *the King of Alligators* », des lieux étranges, « *the temple* », « *the East River* », des personnages indistincts, « *my children, my wife* », un parcours initiatique « *The Journey* » et même le diable :

The devil is an image. Imagine Hell.

Les images défilent, s'enchaînent et prennent définitivement le relais du texte. La numérotation des pages a complètement disparu. Il ne reste rien des repères logiques et abstraits précédemment établis. La dernière gravure est encadrée : elle représente des personnages, dans ce qui s'apparente à un jardin - l'Éden, peut-être. La notice de l'image conclut la série :

So we create the world in our own image

Le texte fait un retour in extremis dans un paragraphe succinct « *So the doves...* » qui se place en surplomb, au dessus de la tombe de Janey. Le roman se termine alors sur un poème :

Blood and guts in high school
This is all I know
Parents teachers boyfriends
All have got to go [...]
All I want is a taste of your lips,
boy,
All I want is a taste of your lips.(p. 165)

La première personne du singulier reprend en charge la narration. Est-ce le personnage de Janey qui s'exprime ici ? est-ce ce même narrateur indéterminé et trouble qui avait commencé à raconter l'histoire de Janey ? L'ultime page est à nouveau numérotée. Le lecteur revient à une réalité livresque traditionnelle. Comment interpréter l'insertion de ce dernier poème ? Janey, morte, laisse-

t-elle une épigraphe à titre posthume ? Le trajet sur les rivières égyptiennes est motivé par la découverte d'un livre :

We must have that book!

We gamble for the red book with the dead poet who becomes a devil.

L'écriture poétique est très fortement liée à une représentation diabolique, à la fois mystérieuse et dangereuse, du poète avec lequel on « joue » le livre, comme à un jeu de hasard. Les pulsions libidinales envers le livre (« *we must...* ») motivent le chemin chaotique, parsemé d'embûches évoqué pour atteindre ce graal inversé. Seule la figure du poète - martyr et diable à la fois - semble pouvoir accéder à l'au-delà, à la magie et aux mystères du monde. Le poème final, l'allusion au livre et au poète « qui devient un démon » laisse présager que le parcours de Janey, jusqu'à Louxor, à travers les dessins, invite à une relecture de cette pratique textuelle de l'horreur, du plagiat et de l'image. Ainsi, il convient d'observer les mises en scènes textuelles et narratives et de reconstituer les rapports qu'entretient le roman avec sa représentation du réel.

II. La Représentation graphique et le livre

A. La Mise en scène de l'écrit

La mise en scène du texte génère un rythme interne au roman. Fragmenté en chapitres, eux-mêmes divisés en sous-parties, le récit se compose dans son corps de dialogues, descriptions et dessins.

Au premier chef, la lettre propose un terrain propice aux jeux typographiques. L'auteur profite des variations de la « casse » graphique : on trouve des corps de lettres en gras, en italique, en majuscule mais aussi des traces d'écriture manuscrite. Le texte suit une progression narrative très liée à sa matérialité visuelle : les jeux typographiques prennent en effet de plus en plus d'espace pour à la fin envahir complètement la page sous la forme de dessins ou symboles à décrypter. La dernière partie du roman est essentiellement composée de ces dessins et de mots tracés à la main, ainsi les dessins participent à la création d'une trame narrative où le texte seul serait tronqué d'une composante essentielle à sa construction.

De l'incipit à la page 45, les dessins et le texte sont disposés dans des espaces distincts. A partir de « *A Map of my dreams* » la frontière est moins nette. L'écriture et le dessin se mêlent progressivement et fusionnent.

La section intitulée « *The Persians poems* » montre que le tracé de la main, l'apprentissage de la langue et la poésie se trouvent intimement liés. En effet, la partie présente de façon répétitive

et symétrique les mots d'une part écrits en lettres romaines et d'autre part en écriture arabe. Les caractères arabes apparaissent essentiellement comme des images, puisqu'elles ne représentent que pour peu de lecteurs un tracé significatif d'unités discrètes identifiables. La présence de ces mots mis en perspective au sein du roman produit une litanie poétique, une répétition dont le sens n'est pas intelligible selon les règles syntaxiques en vigueur. Ces traductions sont présentées comme des poèmes et non comme des exercices linguistiques, qui dévient très rapidement par leur contenu de leur fonction communicationnelle. Les phrases apprises ou travaillées correspondent au soliloque intérieur de Janey, toujours prisonnière de sa geôle. De la même façon, dans la réécriture du *Coup de dés* de Mallarmé, les mots sont répétés de façon obsessionnelle :

No no no no no no NO NO NO
No no no no no no no
No no no no no no no no no no
 [...] (p. 109)

Le paragraphe présente une forme géométrique similaire à un abaque. Une réalité mathématique et abstraite vient se superposer au texte et au récit. Parallèlement, des interjections pulsionnelles ponctuent ces passages :

GLOOGLOOGLOO FUCK YOU SHIT PISS (p. 108)
BOOM BOOM was reality, slimy slimy BOOM BOOM slimy. (p. 121)²

L'organisation de l'espace du texte se fait en deux temps. D'une part, on remarque des tentatives de classer et distinguer de façon concrète les différentes formes d'expressions. D'autre part, la lettre et les mots envahissent la page. Elles traduisent en fait des pulsions contradictoires qui entrent en concurrence : une tension interne se met en place dans la page.

Dans le récit même, cette lutte prend corps et elle résonne au-delà des impressions visuelles instaurées par ce décalage entre texte et image. De cette façon, la reprise que fait Kathy Acker du roman *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne fait écho à ces jeux graphiques. La marque indélébile tatouée en rouge sur la chair de la femme adultère apporte une pierre d'achoppement symbolique qui permet de lier les représentations visuelle et diégétique de la « lettre ». De même, le personnage de Janey, marqué dans son corps par la maladie et la souffrance, trouve dans l'écrit et le livre les échos de son cancer. La lettre ronge le livre comme le cancer ronge le corps de Janey. L'image de la mort clôt le roman et envahit tout l'espace du livre.

Cependant, la lettre indélébile passe aussi sur le devant de la scène en tant que sceau de la création. En reprenant le roman de Hawthorne et en libérant le récit par la réécriture et la

².« Glou glou glou va chier merde » p. 135 et « BOUM BOUM c'était la réalité gluant gluant BOUM BOUM gluant gluant », p. 152.

subversion, ce qui tient lieu d'hypotexte devient une source d'inspiration et de nouveauté. Paradoxalement, le carcan propose un espace de liberté : en effet, c'est pendant son emprisonnement que Janey commence la rédaction de son journal.

Le plagiat délibéré et les références à Hawthorne ou à Mallarmé occupent une fonction au coeur du récit et du livre. Les représentations typographiques sont toujours étroitement liées à la création littéraire et à l'exploration d'une nouvelle forme d'expression, de réorganisation de l'espace du livre. Cependant, cette atteinte au « corps écrit » contamine aussi l'environnement social.

En effet, l'intervention de personnages publics comme Erica Jong (féministe activiste) ou le Président Carter apportent dans une certaine mesure une ampleur sociale à cette expérience littéraire. A plusieurs reprises, Kathy Acker fustige les icônes de la culture américaine :

*We're sitting [...] and I tell Genet some of the things that happened in my last weeks in New York City :
'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. (p.119)*

Le lecteur se trouve en présence d'un magma de références qui font entrer en jeu représentations visuelles, écrits, références au monde réel et récit fictif. Un résidu autobiographique subsiste de surcroît en filigrane, ce qui accentue encore plus la confusion des références. Les aventures de Janey se déroulent dans des lieux réels ou identifiables : Merida, New York, Tanger, une pâtisserie, etc. L'explosion du texte dans des espaces réels affecte la valeur du récit : celui-ci se perd dans des références littéraires, dans l'espace de la page ou entre les images. La frontière entre le récit et les expériences littéraires se trouble, une nouvelle théorie du livre se met en pratique sous les yeux du lecteur. On ne sait si l'auteur continue à raconter son histoire ou commence à la montrer, on ne sait non plus quand le personnage de Janey prend en charge la narration et si après sa mort, le récit s'achève ou non.

La réalité et la fiction se mélangent tout comme la diégèse et les représentations visuelles. Fidèle aux caractéristiques du post-modernisme, Kathy Acker brouille la frontière entre récit et réalité, les identités deviennent des supports textuels au même titre que l'image, la lettre.

B.La Recherche d'une interface entre la réalité et l'intériorité

Les « *Persians poems* » (p. 71) sont donc un fac-similé du journal de Janey. L'usage de la lettre manuscrite humanise de façon radicale le récit et il suscite un effet d'authenticité. En effet, l'écriture manuscrite, produit direct de la main de l'homme, projette l'écrit dans un rapport brut au réel. La machine typographique n'a pas transformé la représentation de la lettre qui conserve la marque d'une individualité.

Le dessin provoque au sein du livre une sensation comparable. Cependant, il reste considéré comme une illustration et non comme une expression narrative à part entière. Le fac-similé se trouve à mi-chemin entre récit et **illustration**, il constitue aussi une preuve visuelle de l'expression de Janey, de la réalité de ses souffrances.

La référence au narrateur est alors nettement perturbée. Alternativement, l'auteur et Janey prennent en charge le récit : ce dernier passe de la première à la troisième personne du singulier, sans pour autant toujours renvoyer aux mêmes personnages. Dans la reprise de *The Scarlet Letter*, le « je » renvoie ponctuellement à Hester, les discours de Janey et d'Hester se superposent, le lecteur perd le fil du récit car les deux voix ne sont pas systématiquement différenciées. On ne sait qui parle :

She begins to go crazy...

Boppy doppy wah yahyah mm. [...] Are you scared you're going crazy ? [...] Look sweetheart.

I woke up in my attic that the winds swept through and all the world was grey and black. [...](p. 68)

Il en résulte un brouillage identitaire : la référence, déstabilisée, est soumise aux permanentes variations de focalisations. L'apparition progressive des symptômes de folie et la perte des repères identitaires contribuent à installer un climat équivoque autour du narrateur et du personnage principal. Le journal intime, sa reproduction supposée fidèle, tisse un lien entre le personnage principal et le lecteur. Une empathie visuelle le rapproche du texte en lui montrant un produit brut, censé émaner directement d'une main humaine, presque tangible. Le manuscrit est le témoin d'une identité vue par le biais de l'intimité de l'écrit tel qu'il se déploie directement lors de la rédaction, il prolonge le flux de l'écriture et de la pensée. Une voix différente se fait entendre par le manuscrit. La forme de la lettre conserve aussi la marque d'une partie de la personnalité de l'auteur.

Cette brouille identitaire est accentuée par le paratexte. Un portrait photographique de Kathy Acker fait office de couverture, son image est déchirée. Bien que résultant là d'un acte éditorial, la déchirure qui affecte l'image de l'auteur entre en résonance avec la vie de Janey, ses douleurs et épreuves, sa vie sacrifiée. Le spectre de l'auteur plane sur le livre, il se substitue malgré lui aux contours mal définis des personnages. La réalité de ceux-ci reste évanescence, diffuse dans

le livre. Ils n'endossent finalement qu'une réalité textuelle. Les écrits manuscrits et les dessins les font apparaître comme des objets internes à l'objet - livre. La photographie de Kathy Acker renvoie au hors-texte, à son existence d'écrivain. Pourtant, ces effets de mise en scène de l'image de l'auteur et des personnages font s'interpénétrer les frontières entre le réel, le fictif et le corps du livre.

Le titre, littéralement « *Sang et tripes au lycée* » traduit « *Sang et stupre au lycée* », insistant donc plutôt sur la référence sexuelle, figure les organes et le liquide vitaux au corps humain. Ce couple, signe de l'intériorité physique du sujet, peut être comparé à la lettre et l'espace qui constituent ce corps du livre que nous évoquions. Les images tisseraient les liens entre le corps humain et le texte. Cette exploration du texte par Kathy Acker tout comme l'expérience charnelle de Janey sont empreintes d'une vraie violence. Comme on l'a vu, le texte abrite des luttes internes : de même, le corps est soumis à des traitements barbares.

L'image se fait l'interface entre le monde réel et le monde textuel. Afin de rendre perceptible des représentations complexes, texte et image se mêlent dans un désir ostensible d'installer le texte dans une cosmogonie livresque. Le passage qui succède à la mort de Janey s'intitule par ailleurs « *The World* », comme si la mort était l'accomplissement du monde qui se désincarne à mesure qu'il approche l'image. Progressivement, le texte disparaît, l'image prend plus de place et les médaillons qui apparaissent dans la dernière partie ressemblent à des tablettes hiéroglyphiques. On repère ici une représentation primitive du monde, telle que proposée dans *L'image écrite* d'Anne Marie Christin :

[...] *la première tentative de représentation du monde ne se trouve-t-elle pas d'ailleurs sur une tablette babylonienne, où la terre est représentée par un cercle d'où émergent des pointes désignant des lieux inquiétants et fabuleux situés hors de l'univers accessible - extériorité terrestre, celle-ci, et non plus divine ?* (p.120)³

La similitude avec les dessins de Kathy Acker est flagrante, bien que réadaptée au courant post-moderne. Cette quête de totalité prolonge le credo de Mallarmé qui définissait le *Coup de Dés* comme une « *constellation* ». Le texte pourrait alors s'approcher de l'image de l'univers et la tentative du « *Livre* », telle que Mallarmé le rêvait, se trouve subvertie par Kathy Acker. La relecture des « classiques » de la littérature devient une de ces « expériences - limites » dont parle Maurice Blanchot où la mort, la vie organique et le texte prennent une dimension cosmique. L'écrivain tente d'atteindre les limites de son texte en le pervertissant, en l'imageant et en lui faisant ainsi perdre son habit traditionnel.

Ainsi, la motivation du signe est engendrée par un paradoxe. Les répétitions de mots ou de paragraphes entiers font perdre le sens premier de ce qui est dit pour créer uniquement

³.In *L'image écrite ou la déraison graphique*, Anne-Marie Christin, éd. Flammarion, Paris, 1995.

une rythmique textuelle **et une image sonore**. Le « sens » du mot disparaît. Cependant, un espace s'établit entre la forme, le mot et son signifié, laissant ainsi une marge d'interprétation poétique. Le roman dans son ensemble, placé sous l'égide de la subversion, doit être perçu avant tout comme une expérimentation littéraire, une « forme-sens ». La violence qui en ressurgit peut être comparée au souhait de Mallarmé de briser la langue et l'étau qui l'enserme. C'est sous une forme moderne que Kathy Acker s'implique dans une anarchie textuelle féminisée et féministe. Inspirée par Artaud, Blanchot et Burroughs, Kathy Acker semble rechercher une incarnation de la langue et du roman à travers l'utilisation de l'image et du corps féminin. Les jeux typographiques prennent une valeur visuelle forte : le roman suit une ligne logique imposée par la forme. Cependant, le corps est pleinement engagé dans cette évolution du livre. Le personnage de Janey, cette enfant en apprentissage de la vie, est peut être l'incarnation de la langue. Il évolue entre les mains de son créateur, violenté, martyrisé pour se transformer en un nouvel objet livresque où contenu et support pourraient fusionner pour aboutir à une même et unique représentation de « récit ».

Conclusion

Blood and guts in high school affirme ouvertement ses « emprunts » littéraires. Le sadisme de l'auteur envers son personnage n'est pas sans rappeler les *Infortunes de la vertu* du Marquis de Sade et son innocente Justine qui tour à tour se fait enlever, violer et séquestrer. De même, elle est le narrateur de sa propre histoire. L'intertextualité projette le roman dans une dimension historique et charrie les diverses caractéristiques que les écrits, une fois réinterprétés, transportent avec eux. La révolution poétique de Mallarmé, la contestation de Genet ou la lutte inégale dans *La Lettre écarlate* sont projetés dans le texte et les images de Kathy Acker. Elle parodie et raille la notion de propriété intellectuelle en apposant la marque du « Copyright » sur la carte de ses rêves. Le patrimoine littéraire lui est ouvert, libéré des contraintes. Elle prolonge son procédé en subvertissant ses références à travers son langage cru, les situations dramatiques de son héroïne et l'insertion de dessins à la limite de la pornographie.

Une critique de la société américaine consumériste persiste cependant en arrière-fond. Les personnages secondaires sont des caricatures : « *Thirty-year-old Man* », « *Mr Fuckface* » « *Judge* » ou « *Fat lady* ». Janey est un temps une « *Lousy Mindless Salesgirl* ». Le roman joue sur plusieurs plans et s'étend par conséquent au monde réel, l'auteur par la multiplication des genres tisse un ensemble varié et complexe de représentations du monde.

Ainsi, l'ajout d'images et leur présence croissante au fil du récit révèlent le symptôme d'une tentative de cosmogonie littéraire. Le couple signifié - signifiant est fortement mis à mal. La motivation du signe s'effectue de différentes manières. Le point ultime du roman opère finalement un retour *in extremis* au texte. Après avoir exploré la mort par l'image, le roman se termine sur un petit poème. Celui-ci exprime une dernière fois un désir charnel - un désir féminin, du personnage ou de son auteur, on ne saurait décider, qui évoque alors le goût des lèvres, « *All I want is a taste of your lips* », ces mêmes lèvres qui articulent une autre parole, sonore pour sa part. Le poème évoque ainsi le désir de la langue, du texte, l'appétit d'un écrivain pour des oeuvres passées, des oeuvres à se réapproprier. Le jeu de la lettre utilisée en tant qu'image contribue à faire de la relation entre l'auteur et son récit une histoire d'amour. Platon considérait l'écriture comme un *pharmacôn*, poison et remède à la fois. Le personnage de Janey expérimente dans la souffrance la raison même de cette violence. Sans cette douleur, pas de récit. Mais sans l'écriture, pas de libération réelle. On peut littéralement parler de corps de texte tant la chair et la lettre sont violentées de la même façon. La cohésion entre le fil du récit et sa forme atteint une symbiose totale.

Il ne faut pas perdre de vue que le lecteur assiste dans *Blood and Guts in high school* à une pratique post-moderniste de l'écriture, subversive dans le thème et dans la forme. Kathy Acker par la mise en scène de l'écrit prolonge son texte et en fait un objet composite. Il parvient à faire résonner langue et image dans le but de poursuivre la quête d'un livre global où les représentations du plaisir, de la douleur, de la vie et de la mort seraient réunies dans l'intervalle que l'image et la parole laissent libre. Cette nouvelle forme de représentation apporte au texte une poésie qui est alors basée sur une motivation du « signe » dans toute l'acceptation de son terme.

Bibliographie

Ouvrages cités ou consultés :

Kathy Acker, - *Blood and guts in high school*, Grove Press, New-York, 1978.

- *Don Quichotte qui était un rêve*, trad. P. Hutchinson, éd Sillages, Paris, 1987.

- *Les Grandes Espérances*, trad. P. Hutchinson, éd. Bourgeois, Paris, 1988.

Kathy Acker, *Sang et stupre au lycée*, trad. de l'anglais (Etats-Unis) par Claro, éd. Désordres, Laurence Viallet, 2005.

Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, éd. Gallimard, Paris, 1969.

Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, éd. Gallimard, 1952.

Anne-Marie Christin, *L'Image écrite ou la déraison graphique*, éd. Flammarion, Paris, 1995.

D. A. F. de Sade, *Les Infortunes de la vertu*, éd. Gallimard, Paris, 1970.

Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, Tome I, *La Volonté de savoir*, Paris, éd. Gallimard, 1976.

Julia Kristeva, - *La Révolution du langage poétique*, éd. du Seuil, Paris, 1974.

- *Pouvoir de l'horreur*, éd. du Seuil, Paris, 1980.

Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, Pléiade, 1997.

Ressources Internet :

<http://www.acker.thehub.com/>

Textes et articles en ligne de Kathy Acker.