

## *Lust for Life* : Kathy Acker

Gail Scott

---

Number 228, September–October 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1967ac>

[See table of contents](#)

---

**Publisher(s)**

Spirale magazine culturel inc.

**ISSN**

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

**Cite this article**

Scott, G. (2009). *Lust for Life* : Kathy Acker. *Spirale*, (228), 119–121.

# Lust for Life : Kathy Acker

par GAIL SCOTT et traduit par Nathalie Stephens

Kathy Acker a exercé une grande influence sur moi, comme sur de nombreux écrivains de prose expérimentale. Elle m'a aidée à mettre en pratique (en anglais) certaines des influences — radicales d'un point de vue formel — qui me tombaient dessus (en français) dans le contexte de l'après-Révolution tranquille. La romancière, qui est morte jeune des suites d'un traitement non traditionnel du cancer dans une clinique mexicaine, a été le produit du mouvement dit « *gender-radical post Stonewall* » de New York, où elle a grandi, ainsi que du contexte d'art conceptuel à UCSD, où on lui a appris, non pas à raconter, mais à voler et à reconstruire (« *Allez à la bibliothèque et volez* », lui intimait son professeur). Kathy a (aussi) volé des récits de voyage, a pigé dans la pornographie et dans les conversations de boîtes new-yorkaises de *strip-tease* où elle a travaillé (elle insistait pas mal là-dessus), a puisé dans l'œuvre de Charles Dickens, de... en veux-tu en v'là. Elle a volé... et tout ce qu'elle volait venait s'ajouter aux délicieux potins, aux anecdotes personnelles et aux questions politiques qui constituaient ses romans, notamment : *My Mother, Demonology, Empire of the Senseless, Great Expectations, Hannibal Lecter, My Father, Pussy, King of the Pirates*. Cette façon de sculpter d'étranges phrases paratactiques à partir de mots entassés, tordus, mots ne lui appartenant pas — des épissures de phrases typiques de la propension américaine au « tout-dire », peu importe l'intimité de la chose —, a conféré à la prose d'Acker une incroyable liberté. Son écriture déviait radicalement des conventions narratives surévaluées, forcées et prévisibles qui donnent à tant de romans contemporains un air de déjà-lu. Dans son travail et sa vie personnelle — elle était magnifique et elle conduisait une *Harley* —, elle était difficile, intransigeante, étonnante.

Quelques années après sa mort prématurée — et peu de temps après la

crise du 11-Septembre —, j'ai assisté à un colloque à sa mémoire à la Fales University Library de New York. La meilleure façon sans doute de décrire l'impact qu'a eu Acker sur la scène littéraire états-unienne, mais aussi sur des écrivaines comme moi, est de « raconter » ce colloque, co-organisé par la professeure de NYU, Avital Ronell, et par une poète et dramaturge de Détroit, Carla Harryman. Comme nombre d'écrivains et d'universitaires présents, des néophytes aux plus chevronnés, j'ai avoué sans difficulté avoir été séduite, déroutée, titillée, dès le moment où j'ai ouvert mon premier livre d'Acker, *Great Expectations* (il n'y a pas que le titre qu'elle a chipé à Charles Dickens). J'anticipais à la fois sous un angle littéraire et à l'affût des ragots ce que le colloque allait proposer sur l'enseignement ou la critique de la prose anarchiste, post-Punk, appropriatrice, futée-théorique, expérimentale d'Acker, morte en 1997. Debout parmi les caisses en verre contenant des souvenirs d'elle dans la belle salle des collections spéciales de la Fales Library, mon verre de rouge à la main, je me souvenais d'avoir essayé d'expliquer à un groupe d'étudiants montréalais POURQUOI Acker agressait le lecteur, nous procurant ainsi du plaisir; comment il se faisait qu'elle était une *bottom diva* qui faisait DESCENDRE le lecteur à son niveau d'anarchie narrative, d'abjection, de risque et de rage. Je me rappelle ma maladresse à expliquer, en français, des termes tels que « *bottom diva* », ainsi que tout le contexte de *performance* de la prose radicale contemporaine des États-Unis avec ses principes de narration errante, ses figures emblématiques, ses allures « *act-up* ». Debout avec mon verre de vin, je réfléchissais à la rencontre, dans mon propre travail, de semblables courants d'extravagance qui ont dominé, pour un temps, l'écriture québécoise, et les astuces que j'apprenais à mettre en pratique en anglais, grâce à Acker. J'ai souri en me remémorant un rêve que j'ai eu avant d'avoir donné ce cours :

*Je file le long d'une route avec Kathy Acker et un autre écrivain dont j'oublie le nom. Mes yeux sont bouffis. Je joue à la Canadienne qui fait visiter à Acker et à l'ami la nature sauvage. Nous croisons d'abord deux porc-épics écrasés sur la route. Cela me rappelle un conte amérindien au sujet du petit guerrier qui grandit et échappe au porc-épic mais pas à la mouffette. Ensuite mon regard suit le cours du tourmant d'une rivière et s'arrête sur deux jolis renards en train de nager. Je leur dis de regarder mais il est trop tard. Ensuite je porte mon regard un peu plus loin sur la rivière, persuadée d'y voir un ours. Ses pattes noires clapotent dans l'eau. Je leur crie de s'arrêter, car il s'agit sûrement d'un spectacle qu'elles n'auront jamais à « Frisco ». On s'arrête pour regarder. L'ours se révèle être un simple berger allemand. Kathy Acker s'impatiente beaucoup.*

Au cours du voyage de huit heures entre Montréal et New York, j'ai essayé d'articuler pour la novice que j'avais été l'impact premier d'Acker sur mon horizon d'écrivaine de prose expérimentale. Nonobstant la prédominance de la prose dans le mouvement formaliste russe d'avant-garde auquel les poètes états-unien et anglo-canadiens formellement radicaux faisaient référence, j'étais troublée par l'attention limitée portée à la prose contemporaine expérimentale. Je me demandais comment Acker, l'écrivaine, réussissait — à la fois sur la scène de la poésie radicale et dans le club de ces fans post-Punk — à vendre des livres construits entièrement de phrases telles que « *When I regained consciousness, unlike the old cashew nut, I lifted up the first public phone receiver I could find... (Lorsque j'ai repris connaissance, contrairement à la vieille noix d'acajou, j'ai soulevé le premier combiné téléphonique public qui m'est tombé sous la main...)* ». Le succès d'Acker ne dépendait sûrement pas entièrement des compétences d'Acker-la-« performer » — tatouée, teinte, percée et râblée. Mais ne fai-

sons pas comme si ces choses-là n'y étaient pour rien.

Au début des années 1990, Acker a affirmé que le réalisme voulait limiter les perceptions du lecteur à un « *centric which in this society is always a phallogentric reality (un point de référence qui dans cette société est toujours une réalité phallogentric)* ». Mais elle n'était pas féministe au sens souvent attribué à ce mot. Elle a accédé au statut de reine pomo en faisant de la phrase un élément de séduction tout en pulvérisant la contiguïté qu'impliquait l'écriture de la phrase. J'étais à l'affût d'indices qui m'indiqueraient comment la patine de l'élan de son pseudo-roman — car le roman est censé s'élever — se produisait mystérieusement à partir de l'écriture kamikaze qui dictait la forme de son roman, à l'affût d'une compréhension plus profonde de la façon dont son œuvre reliait plusieurs mondes. Sur une seule page, un narrateur d'Acker pouvait passer du masculin au féminin, du père à la fille. Presque imperceptiblement, elle faisait « *du double l'un... de l'intérieur l'extérieur... du masculin et du féminin un seul...* » (ainsi que Robert Glück décrivait l'œuvre d'Acker en citant en plaisantant *The Gospel According to Thomas*.) Je voulais le secret du panache d'Acker, voulais savoir comment elle nous entraînait dans la lecture en nous infligeant une « souffrance » et le sentiment d'être « *déroutée dans une écriture incorrecte et impropre* », comme l'affirmait Glück, romancier et cofondateur du mouvement New Narrative. En lisant Acker, disait-il, on passe de l'illisible à l'insupportable, parce que « *Acker veut [qu'on] porte le savoir du hasard, donc de l'acceptation du changement continu* ».

Rares sont les colloques littéraires qui refusent de répondre aux questions difficiles par une synthèse prématurée. Celui-ci était exemplaire, en ce sens qu'il nous obligeait pour la plupart à voyager sans cesse au-delà des paradigmes douille de

« *cohérence interprétative* » inappropriée (Harryman), peut-être vers un contour insaisissable de l'horizon qui ressemblait à un nouveau savoir. Et qu'était ce contour ou ce « savoir », sinon la conscience sans cesse reconfigurée des brèches dans la conscience du lecteur/sujet ? Lire Acker, c'est accepter de se voir refuser les référents identitaires habituels des romans. Chez elle, les dispositifs classiques d'appropriation, l'épissure de matériaux prélevés dans la rue et dans les romans d'autres écrivains, la posture narrative souvent changeante, la prose pourpre mais littéraire (dégoulinant de sexe plus ou moins pornographique), se présentaient aussi comme des obstacles aux procédés habituels de la critique, selon plusieurs intervenants.

Alors comment a-t-elle fait ce qu'elle a fait ? La réponse semblait se trouver quelque part dans l'analyse du rapport formel entre les sphères publique et privée. Si de nombreux intervenants étaient des théoriciens majeurs de l'avant-garde états-unienne (Ronell, philosophe, et Barrett Watten, spécialiste du formalisme russe, pour ne nommer qu'eux), les tables rondes abondaient en potins ou en anecdotes. J'étais la pauvre cousine canadienne dotée d'UNE seule anecdote véridique sur Acker : un soir, j'étais assise à côté d'elle dans un théâtre à San Francisco (on assistait à la performance du libretto magnifique de Carla Harryman basé sur le « roman » de Max Ernst, *The Young Woman Takes the Veil*), et Acker m'a dit : « quel drôle d'accent que tu as : un tantinet français et un tantinet écossais. » Je me suis dit : cette femme a de l'oreille — car comment mieux résumer mes origines et la façon dont je parle. C'était le bon moment pour Acker de me demander si on pouvait changer de places. Ainsi me suis-je trouvée assise à côté d'une personne aux prises avec la pire des gripes possible ; de retour à Montréal, le virus m'avait démolie pendant plusieurs semaines.

Mais en plus d'évoquer des anecdotes sur Acker, les participants au colloque ont analysé l'usage que l'écrivaine faisait elle-même des anecdotes, résistant à l'emploi habituel de celles-ci qui visent à accro-

cher le lecteur en lui donnant un référent identitaire : ses narrateurs sont multiples et changent souvent au milieu d'une phrase, et les anecdotes, arrachées à d'autres contextes et balancé(e)s comme un collage sur la page, sont encadrées et coupées de sorte qu'elles évitent toute sentimentalité. Ses romans SUBVERTISSENT les attentes et les possibilités identitaires, le travail usuel du roman, comme le soulignait Barrett Watten qui, lui, faisait de l'œuvre d'Acker le fruit d'urgences sociales et esthétiques précises, la situant dans une conception de l'écriture d'« avant-garde » qui surgit cycliquement. L'urgence, en ce qui concerne Acker, avait un rapport avec la crise de la forme du roman (qui à mon avis est plus aiguë que jamais aujourd'hui) dans les années de l'après-guerre du Viet-Nam, orientées sur la performance et le *gender-bending*, et menant au désastre Bush. L'auteure, disait Watten, appartient à une lignée qui remonte à l'héroïne-chicpeuse de *Moll Flanders* de Dafoe.

En associant le fonds spatiotemporel instable de ce genre de roman — où le lecteur NE PEUT S'ALLIER au sujet et à la syntaxe sans cesse déplacés — Watten a proposé un néologisme symétrique opportun pour désigner la notion d'« avant-garde » comme un effet manquant lui-même de stabilité ou de définition. Il est possible, proposait-il, que l'« avant-garde » soit un moment qui apparaît sans cesse et se réabsorbe dans ses contextes particuliers, avant de jaillir ailleurs sous de nouvelles formes avec de nouvelles questions. L'« avant-garde » n'est peut-être « *pas ce que nous avons cru... ni Baudelaire, Manet ou Dada dans une série téléologique, mais un moment discontinu de crise récurrente et de réflexivité SOCIALE qui se répète* ». Watten a placé l'œuvre d'Acker dans un contexte de communautés radicales fluctuantes, faisant un parallèle dynamique entre l'approche d'Acker face aux questions identitaires qui obsèdent si souvent le romancier et « *la dissolution/reformation épistémologique* » de l'avant-garde dans la temporalité historique.

Communauté radicale. Temporalité de prose radicale (interrompue) : la conférencière invitée, Avital Ronell,

a inauguré le colloque littéralement sous le signe d'une fente. La fente d'un énorme con — ce dessin magnifique et horrible d'Acker avec ses poils sensuels coiffés au sommet de poils comme dégoûtés d'eux-mêmes : « *my red cunt ugh* ». Ronell, la critique, a lu, ou plus précisément, a fait une performance de la fêlure de la « *bonne amitié* », celle de la « *désidentification* ». Était-il possible d'« *engager un ami sans le calcul de la mêmété, sans... l'appropriation narcissique?* », a-t-elle demandé au public. N'était-elle pas en train de suggérer que c'est dans le même esprit d'« *appropriation narcissique* » que la critique engage son travail ? Et parce que l'œuvre de la romancière résistait à l'identification du lecteur, Acker « *insistait sur une communauté sans s'appuyer sur la transcendance... sans les rituels d'association fascisants ou les liens rapprochés étouffants* », disait Ronell, agitant sa baguette d'enseignante — la lecture de Ronell de « *la fêlure* » a ramené la question de savoir comment résister à l'effacement désiré de la différence, mais sans la violence de la réduction de l'autre au même.

J'aimais que Ronell dise qu'Acker « *ne négociait jamais aux limites [de la tradition métaphysique], sans pour une seconde penser qu'elle pouvait décamper* ». N'était-ce pas le problème de la romancière que de ne pouvoir tourner le dos aux... négociations ? Les fêlures dans la crypte du récit d'Acker ne projetaient et ne dissimulaient-elles pas l'ombre de l'objet dé-fendu [« *snatched* »] : le récit ? Mais comment Acker, en construisant ses édifices fissurés, réussissait-elle à projeter le sens d'un « *récit* » ? « *Elle avait l'esprit bien foutu* », disait son ancien professeur, David Antin (en réponse à la question d'un membre du public à savoir comment Acker savait quand terminer un roman) ; « *à travers la connexion du rapport lecteur/écrivain* », a dit Carla Harryman ; en situant « *l'écriture dans sa propre vie et dans la vie du lecteur* », a proposé Robert Glück — qui évoquait son rapport d'amitié, de lecteur, de confident d'Acker —, puis en faisant « *sauter l'arrangement [la suspension consentie de l'incrédulité des lecteurs de romans] en... faisant appel à l'incrédulité du lecteur* ».

Glück et Harryman ont discerné dans l'écriture d'Acker un mouvement vers la production du mythe et de l'émerveillement, une proactivité dans laquelle le lecteur était bien entendu un agent actif. Dans ce qui me semble être une sorte de manuel de lecture d'Acker, Harryman a prévenu que les effets d'Acker ne représentaient pas de subjectivités fictionnelles ni ne « *manquaient tout à fait de subjectivité/personnages* ». Lire Acker, c'est « *entrer en contact avec la réalité, comme révélation de l'inconnu, tout en évitant de fixer rigide-ment la réalité* ». Dans une telle lecture, le lecteur doit résister, ne pas devenir un obstacle à la lecture en se confondant au « *personnage/emblème* », tout en se permettant de demeurer diffus, en continuant d'être « *une strate anarchique supplémentaire du texte...* » Là seulement peut-il guetter « *comme un petit renard à la poursuite d'un tamia juteux* » le mouvement du récit, qui est régressif, comme une « *ventriloquie de l'enfance* ».

Mais que dire de tous les autres intervenants que je n'ai pas le temps de citer en long et en large ici ? Caroline Bergvall, poète et artiste de performance, a discuté de la mise à mal et du maniement « *quixotique* » (chez Acker) des espaces liminaux de la notion d'une *constitution nationale* (« *national make-up* »), en citant sa propre affiche/installation surplombant à l'époque une route animée de London :

WRITE AS A DOG  
NOT LIKE A DOG.

[Écris en tant que chien / pas comme un chien.] La citation m'a rappelé que l'influence précoce d'Acker sur mon roman, *Héroïne*, m'a donné la permission de « *rhétoriciser* » de façon négative. Bergvall a aussi fait appel aux années de formation de Kathy Acker dans un milieu d'art conceptuel à San Diego. Son ancien prof, David Antin — celui qui l'a enjointe d'aller voler à la bibliothèque —, a montré comment ce milieu avait influencé un autre aspect de l'œuvre de l'auteure : sa production et sa distribution. Acker a transformé sa prose en petits morceaux qu'elle a envoyés aux gens sur les listes d'envois

d'artistes. Une partie de ce travail a été exposée dans la salle de souvenirs d'Acker au colloque de NYU. Un artiste visuel, Nayland Blake, a pour sa part témoigné qu'Acker lui avait en quelque sorte donné « la permission sans fin » de poursuivre de manière « absolue » son propre chemin dans son travail de création. La romancière Sarah Schulman, elle aussi le produit d'une enfance à New York, a quant à elle affirmé que « *Kathy a grandi comme bon nombre d'entre nous — avec ce document*

*paradigmatique de l'Écrivaine Juive en tant que visionnaire morale et martyr... »*

C'est l'écrivaine Catherine Liu qui a soulevé la question de ce que Bergvall nommait des notions problématiques de la « *constitution nationale* », suggérant que dans les romans d'Acker, ce qui prédominait, c'était le « *white-girl-angst* » (« l'angoisse profonde de la fille blanche ») — un profil plutôt monoracial du centre-ville de Manhattan. Je me

demandais, en écoutant la communication de Liu, s'il s'agissait là du contour qui signait la limite de la méthode d'Acker pour une partie de son lectorat. Si tout dépendait, en lisant Acker, de ce qui se passe dans la défaite-et-la-reconstitution continues de la voix en la lisant, y avait-il un creux, comme Liu le suggérait, dans le discours entourant le projet de l'écrivaine? Je regrettais que la question ne soit pas soulevée à nouveau. On aurait dit le début d'une conversation sur les limites inévita-

bles que doit affronter n'importe quelle écrivaine qui tente de saisir ce qui se trouve au-delà des conventions de son moment et de son contexte. Une longue liste de ces auteurs sont morts en essayant. Prématurément. D'autres — nombre de nos contemporains — ont abandonné les gestes formellement radicaux de leur jeunesse, se sont assoupis dans la convention : la résistance réduite à la seule patine; une faute qu'Acker, elle, n'a jamais commise. ●

Chris Kline, *Effasura*, 2006-2007

Acrylique sur toile de popeline, 91,4 x 152,4 cm. Collection privée.

Photo : Richard-Max Tremblay. Avec l'aimable autorisation de la Galerie René Blouin, Montréal.

