



**HAL**  
open science

# Expressions du genre dans les réécritures de Don Quichotte de K. Acker et M. Wittig

Laureline Kress

► **To cite this version:**

Laureline Kress. Expressions du genre dans les réécritures de Don Quichotte de K. Acker et M. Wittig. Sciences de l'Homme et Société. 2023. dumas-04313717

**HAL Id: dumas-04313717**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04313717>**

Submitted on 29 Nov 2023

**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.

# **Expressions du genre dans les réécritures de *Don Quichotte* de K. Acker et M. Wittig**

**Laureline KRESS**

Sous la direction de Delphine RUMEAU

UFR LLASIC  
Département Lettres

---

Mémoire de master de recherche 2 - 24 crédits

Mention : Arts, Lettres et Civilisation

Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-anthropologie, orientation recherche

Année universitaire 2022-2023



# **Expressions du genre dans les réécritures de *Don Quichotte* de K. Acker et M. Wittig**

**Laureline KRESS**

Sous la direction de Delphine RUMEAU

UFR LLASIC  
Département Lettres

---

Mémoire de master de recherche 2 - 24 crédits

Mention : Arts, Lettres et Civilisation

Parcours : Comparatisme, Imaginaire, Socio-anthropologie, orientation recherche

Année universitaire 2022-2023



## Déclaration anti-plagiat

### DÉCLARATION ANTI-PLAGIAT

1. Ce travail est le fruit d'un travail personnel et constitue un document original.
2. Je sais que prétendre être l'auteur d'un travail écrit par une autre personne est une pratique sévèrement sanctionnée par la loi.
3. Personne d'autre que moi n'a le droit de faire valoir ce travail, en totalité ou en partie, comme le sien.
4. Les propos repris mot à mot à d'autres auteurs figurent entre guillemets (citations).
5. Les écrits sur lesquels je m'appuie dans ce mémoire sont systématiquement référencés selon un système de renvoi bibliographique clair et précis.

PRENOM : *LAURELINE*.....

NOM : *KRESS*.....

DATE : *01/06/23*.....



# Remerciements

À Delphine Rumeau pour ses précieux conseils lors de la direction de ce mémoire.

À Ridha Boulaâbi pour ses retours sur ce travail.

À Salomé Nicolas, Marie Coutaz, Bertille Hamm, Doriane Baumann, Thibaut Neveu et  
Hélène Kress pour leur aide et relectures.

## Sigles et abréviations utilisées

*CL* : Monique Wittig, *Le Corps Lesbien*

*DDH* : Kathy Acker, “Dead Doll Humility”.

*DQ* : Kathy Acker, *Don Quixote. Which was a dream*

*LVSF* : Monique Wittig, *Le Voyage sans fin*

*LPS* : Monique Wittig, *La Pensée straight*

*MLF* : Mouvement de libération des femmes

## Avertissements

Ce mémoire est écrit en observant les usages de l'écriture inclusive. Lorsque la simultanéité de plusieurs genres ou une nécessité d'expression du neutre sont présentes le point médian et l'accord épïcène sont utilisés ; si ce n'est pas le cas l'accord de proximité est observé. Ces observances sont d'autant plus nécessaires qu'il s'agit aussi, dans ce mémoire, de considérer le travail de M. Wittig et K. Acker (notamment sur la langue et les pronoms<sup>1</sup> mais aussi la question du genre). K. Acker étant américaine le neutre « *author* » sera traduit au féminin en suivant l'usage en vigueur pour la plupart des auteures de langue anglaise qui se genrent au féminin hors de leur profession et particulièrement parce que c'est l'usage dans les études françaises qui concernent K. Acker. M. Wittig utilisait le féminin pour faire référence à elle-même mais utilisait « écrivain » pour se désigner dans le cadre de sa profession d'auteur parce qu'elle concevait ce mot comme neutre<sup>2</sup>. Ce choix de genre est un des témoignages de la complexité de sa pensée et il sera donc observé. De même les préférences typographiques, de noms, prénoms, pronoms et usage de genre des personnes auxquelles nous ferons référence seront observées. Si celles-ci sont en conflit avec les informations bibliographiques une note de bas de page l'indiquera.

Nous nous autoriserons à employer seulement le nom de famille des deux auteur.e.s principalement étudiées dans ce mémoire sans préciser à chaque occurrence leurs prénoms, afin d'alléger quelque peu le texte. Ce sera le cas également pour M. de Cervantès. Ce n'est aucunement par manque de respect à leur égard. L'ensemble de ce travail leur est redevable.

Toutes les traductions sont personnelles, si ce n'est pas le cas la source sera indiquée dans les notes. Nous avons préféré une traduction littérale plutôt que littéraire, choisissant parfois d'appliquer des méthodes contemporaines qui n'existaient pas à l'époque d'écriture ; c'est notamment le cas pour la traduction des neutres de langue anglaise.

---

1 Voir la partie 1, chapitre 1, sous-chapitre C.

2 Voir Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon ; Donnamarie-Dontilly : Éd. Ixe, coll. « Des deux sexes et autres », 2010, p. 144-5.



## Introduction

« Tu dis qu'il n'y a pas de mots pour décrire ce temps, tu dis qu'il n'existe pas. Mais souviens-toi. Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente.<sup>3</sup> »

(Monique Wittig)

La première partie de *L'Ingénieux Hidalgo : Don Quichotte de la Manche* de Miguel de Cervantès (1547-1616) paraît en 1605 et la seconde en 1615. C'est le récit des aventures de don Quichotte, un noble rendu fou par la lecture de romans de chevalerie, et de son écuyer Sancho Panza. Le texte en lui-même est une parodie des romans de chevalerie, genre qui apparaît désuet au début du XVII<sup>e</sup> siècle. On dit communément du *Quichotte* qu'il est le ou l'un des premiers romans modernes ; c'est une œuvre majeure de l'histoire de la littérature européenne.

Le *Quichotte* de Cervantès est un texte qui a été adapté et réécrit à de nombreuses reprises. On s'intéressera tout particulièrement aux réécritures faites par Monique Wittig et Kathy Acker dans les années 1980. D'autres réécritures avaient déjà été écrites, on peut penser par exemple à « Pierre Ménard »<sup>4</sup> (1944) dans lequel Jorge Luis Borges (1899-1986) propose l'idée que le *Quichotte* ait été écrit par un autre que Cervantès. Graham Greene (1904-1991) fait paraître une autre réécriture en 1982, *Monsignor Quixote*<sup>5</sup>, dans laquelle un curé qui se prétend descendant de Quichotte part à l'aventure. La réécriture qui est sans doute la plus importante pour cette étude est celle de Charlotte Lennox (c. 1730-1804), *The Female Quixote; Or, The Adventures Of Arabella* (*La Quixote femelle ; Ou, les aventures d'Arabella*)<sup>6</sup> paru en 1752. Lennox est, à notre connaissance, la première à féminiser le personnage de don Quichotte. Nous ne savons pas si Wittig et Acker avaient connaissance de cette œuvre<sup>7</sup>. La tradition de la réécriture du

---

<sup>3</sup> Monique Wittig, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 2019, p. 122.

<sup>4</sup> Jorge Luis Borges, « Pierre Menard, autor del Quijote », *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1944, 203 p, traduit par Paul Benichou, Sylvia Benichou-Roubaud, Jean Pierre Bernes [et al.], « Pierre Ménard », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, 467-475 p.

<sup>5</sup> Graham Greene, *Monsignor Quixote*, London, Bodley Head, 1982, 220 p. Ce roman apparaît dans le catalogue de la bibliothèque d'Acker. Voir l'Université de Cologne, *Catalogue de la bibliothèque de Kathy Acker*, Autriche, Cologne, 2018. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user\\_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf](https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf)].

<sup>6</sup> Charlotte Lennox, *The Female Quixote; Or, The Adventures Of Arabella*, Londres, A. Millar, Dublin, J. Smith, 18 cm. [En ligne, consulté le 07/05/23 : <https://gutenberg.org/cache/epub/50054/pg50054-images.html>]. Le nombre de page n'est pas renseigné sur le site de la *British Library*.

<sup>7</sup> On ne la trouve pas dans le catalogue de la bibliothèque d'Acker telle que conservée à l'Université de Cologne. Le roman n'a pas été traduit en français ce qui dénote une diffusion réduite à minima dans le domaine francophone. Wittig aurait cependant pu le lire en anglais ; elle s'intéressait aux littératures de langue anglaise en général. Nous

texte de Cervantès est active actuellement puisque Salman Rushdie a publié un roman réécriture de celui de Cervantès, *Quichotte*<sup>8</sup>, en 2019. Dans ce texte un personnage d'origine indienne est rendu fou par une trop grande consommation de télé-réalité. Lydie Salvayre a publié son recueil épistolaire adressé à Cervantès, *Rêver debout*<sup>9</sup>, en 2021. Elle y fait un retour sur la postérité du texte de Cervantès et sa modernité. Nous avons cité quelques exemples, sans exhaustivité aucune, de textes réécritures du *Quichotte*. C'est un des hypotextes majeurs de la littérature et il faut donc comprendre les réécritures d'Acker et Wittig dans cette tradition plus large et, peut-être, plus particulièrement en lien avec le texte de Lennox sur lequel nous reviendrons.

Ce travail a pour objet la réécriture, par deux auteur·e·s, de l'œuvre principale de Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*<sup>10</sup>. Ces deux auteur·e·s, Monique Wittig et Kathy Acker, ont mené de concert une œuvre littéraire et une œuvre intellectuelle et politique. Comme nous le verrons, elles usent de procédés linguistiques particuliers pour exprimer une radicalité dans leurs textes littéraires. Wittig et Acker participent toutes deux de l'évolution de la pensée féministe et de l'avènement de la problématisation du genre comme question politique, aussi nous ne pouvons omettre de situer d'abord quelque peu cet aspect de leur biographie. Cela nous permettra en outre d'éclairer leurs oppositions et les lieux où elles se complètent, notamment dans ce travail de réécriture. Nous pourrions ensuite présenter plus précisément les développements proposés dans ce mémoire.

## Quelques éléments biographiques

La française Monique Wittig (1935-2003) commence sa production littéraire avec la parution de son premier roman en 1964, *L'Opoponax*. En 1986 elle soutient sa thèse, *Le Chantier littéraire*, sous la direction de Gérard Genette et obtient son doctorat. Elle fait partie des militantes qui se réunissent en octobre 1968 dans un studio appartenant à Marguerite Duras

---

avons nous-même découvert l'œuvre de C. Lennox tardivement et donc manqué de temps pour approfondir comme nous l'aurions souhaité notre étude de ce texte.

Voir l'Université de Cologne, *Catalogue de la bibliothèque de Kathy Acker*, Autriche, Cologne, 2018. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user\\_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf](https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf)].

<sup>8</sup> Salman Rushdie, *Quichotte*, New York, Penguin Random House, 2019, 396 p.

<sup>9</sup> Lydie Salvayre, *Rêver debout*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, 201 p.

<sup>10</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo: Don Quijote de la Mancha*, vol. 1, Madrid, J. de la Cuesta, 1605, 312 p. traduit par Aline Schulman, *L'Ingénieux Hidalgo: Don Quichotte de la Manche*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, 2001, 577 p. Et Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo: Don Quijote de la Mancha*, vol. 2, Madrid, J. de la Cuesta, 1615, 280 p. traduit par Aline Schulman, *L'Ingénieux Hidalgo: Don Quichotte de la Manche*, vol. 2, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, 2001, 2021, 590 p.

pour fonder le Mouvement de libération des femmes (MLF) et qui déposent une gerbe à la femme du soldat inconnu sous l'Arc de triomphe le 26 août 1970<sup>11</sup>. Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel notent qu'« il faut comprendre l'émergence du [MLF] français en rapport avec celle d'un *Women's Liberation Movement* aux États-Unis. Par la circulation de personnes, de textes et la médiatisation des actions Outre-Atlantique et Outre-Manche, un effet de transfert politique est à l'œuvre<sup>12</sup> ». Notons ici que Wittig s'installe aux États-Unis dans le milieu de la décennie 70 et elle participe largement de ces échanges. Elle est du nombre des féministes matérialistes qui, dans la filiation de la pensée de Karl Marx, comprennent les dominations sexistes patriarcales comme des dominations de classes. Elle fait aussi partie des mouvements homosexuels qui sont écartés du féminisme majoritaire en France comme aux États-Unis. Le féminisme majoritaire de la deuxième vague, entre 1960 et 1980, est centré sur les notions de patriarcat, de sexisme et le combat pour l'avortement et la contraception. Il trouve ses origines dans les textes de Simone de Beauvoir *Le Deuxième sexe* (1949) et aux États-Unis de Betty Friedan *The Feminine Mystique (La Femme mystifiée)* (1963). Ce féminisme se considère universaliste et ignore ce qu'on appelle aujourd'hui les luttes intersectionnelles<sup>13</sup>. Il se met en opposition avec les mouvements communément appelés LGBTQ+<sup>14</sup> aujourd'hui et anti-racistes<sup>15</sup>. Wittig rompt avec ce courant majoritaire lors de sa conférence de 1978 « La pensée straight » à la *Modern Association* de New York<sup>16</sup> dans laquelle elle identifie l'hétérosexualité à une création sociale et historique fondée sur un système de discours et de codes sociaux qui séparent les humains en deux sexes dit opposés et conçus comme de nature. Si la phrase conclusive de sa conférence de 1978 affirme que « [I]es lesbiennes ne sont pas des femmes<sup>17</sup> » c'est bien parce que pour Wittig la catégorie sociale des

---

<sup>11</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, la Découverte, 2020, p. 271-3.

<sup>12</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge, op. cit.*, p. 272-3.

<sup>13</sup> Lutttes qui cherchent à abolir toutes les discriminations en même temps, considérant qu'on peut vivre plusieurs discriminations à la fois : par exemple le sexisme, le racisme et l'homophobie. Le concept d'intersectionnalité est créé par Kimberlé Crenshaw en 1989.

<sup>14</sup> Acronyme de « Lesbienne, Gay, Bisexuel, Transgenre, *Queer*, etc. » Le mot « *queer* » peut être utilisé pour les résumer tous, l'acronyme est connu sous des formes variables. L'union des mouvements homosexuels féminins et masculins ainsi que des luttes des personnes transgenres préexistantes commence avec les émeutes de Stonewall en 1969.

<sup>15</sup> Voir Betty Friedan et son combat contre la « menace lavande » (« *Lavender Menace* ») qui cherche à exclure les mouvements lesbiens du mouvement féministe dès 1970 (Kate Millet en est un exemple). Voir aussi des figures majeures de l'afroféminisme comme Angela Davis ou la poétesse Audre Lorde.

<sup>16</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge, op. cit.*, p. 328.

<sup>17</sup> Le texte de la conférence de 1978 est contenu dans : Monique Wittig, Sam Bourcier (dir.), *La Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, p. 77.

« femmes » a été conçue historiquement pour être asservie dans un régime hétérosexuel, c'est-à-dire pour exister par rapport à la classe sociale des « hommes » plutôt qu'indépendamment. Wittig développe une pensée qui tend à une abolition des catégories de sexe<sup>18</sup>. Elle les juge artificielles et contextualise historiquement leur existence en tant qu'outils de domination et de limitation des possibles individuels. Le travail de Paul Preciado<sup>19</sup> éclaire l'histoire de la création de la taxonomie sexuelle binaire qui a servi à justifier une différence dite ontologique entre deux catégories de sexe. Cette différence justifiant la domination d'une catégorie par l'autre. Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel signalent que « par la rupture théorique qu'elle propose avec le sujet femme comme sujet politique du féminisme, Wittig annonce les évolutions queer de la décennie suivante [1980']<sup>20</sup> ». Elle est en fait plus largement au fondement de l'étude du genre comme performativité, elle refuse toute essentialisation du sexe ou du genre et, dans une lignée postmoderne, tend à l'abolition de ces catégories pour leur préférer des parcours et récits individuels infiniment variables<sup>21</sup>.

Kathy Acker (1948<sup>22</sup>-1997) est née Karen Lehman à New York d'une famille de juifs allemands ayant quitté l'Alsace-Lorraine pour un exil politique avant la Première Guerre Mondiale. Elle a une formation universitaire mais a aussi travaillé dans les milieux de la pornographie et du travail du sexe. Elle fait partie des mouvements punk des années 1970-80<sup>23</sup>. Son travail littéraire est associé à celui de William S. Burroughs (1914-1997) mais aussi au Nouveau Roman français<sup>24</sup>. Acker publie le roman qui la fait connaître en 1983 *Great Expectations (Grandes Espérances)*. Elle est, dans les années 1980, une opposante de la féministe Andrea Dworkin<sup>25</sup> qui est une figure de proue du mouvement pour l'interdiction de la pornographie. Elle s'inscrit donc dans ce débat et, comme l'artiste Annie Sprinkle, a une

---

<sup>18</sup> Le concept de genre est formalisé par Joan Scott en 1986 dans *Gender: A Useful Category of Historical Analysis*, et n'est donc pas encore utilisé mais Wittig fait bien référence à la séparation binaire de caractéristiques physiques et l'identification de rôles sociaux associés qui en découlerait.

<sup>19</sup> Notamment dans : Paul B. Preciado, *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, B. Grasset, 2008, Paris, B. Grasset, coll. « Points », 2021.

<sup>20</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort, Michelle Zancarini-Fournel, *Ne nous libérez pas, on s'en charge, op. cit.*, p. 330.

<sup>21</sup> Ou selon les mots de Linda Hutcheon : « for Lyotard, postmodernity is characterized by no grand totalizing narrative, but by smaller and multiple narratives which seek no universalizing stabilization or legitimation », « pour Lyotard, la postmodernité n'est pas caractérisée par un récit totalisant, mais par des plus petites et multiples narrations qui ne cherchent pas une stabilisation ou légitimation universalisante » ; Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, 2002, p. 24. On peut citer Judith Butler ou Paul Preciado qui se sont largement appuyés sur le travail réalisé par Wittig.

<sup>22</sup> La date exacte est sujet à débats, la Librairie du Congrès (États-Unis) indique 1948.

<sup>23</sup> Voir Fales Library and Special Collections, *Guide to the Kathy Acker Notebooks 1968 – 1974*, New York University, 2017.

<sup>24</sup> Voir Alan Benson, *Kathy Acker*, LWT Colour production, 1984, 00:46:00.

<sup>25</sup> Elle la prend à parti et même l'insulte à plusieurs reprises dans son roman *Don Quixote* (1986).

production artistique que l'on peut qualifier de post-porno à la suite d'A. Sprinkle. C'est-à-dire, selon les mots de Paul Preciado, comme un « virage réflexif<sup>26</sup> » qui « dévoile les techniques performatives qui produisent la féminité et la masculinité sexualisés dans la pornographie dominante<sup>27</sup> » ce « virage réflexif » produit des « processus d'agencement et de réappropriation critique<sup>28</sup> ». Ainsi, si les textes d'Acker sont pornographiques, ils le sont sur un mode critique lié à une production alternative qui contient un questionnement sur les rapports de domination. Ces rapports de domination parcourent ses textes, ils font partie des fondations de son écriture. Acker est décrite aujourd'hui comme féministe, elle en a lu les textes théoriques fondateurs<sup>29</sup> et elle est citée dans d'autres ouvrages théoriques postérieurs. Elle ne fait pas partie du féminisme majoritaire ; en tant que punk et anarchiste elle est plus encore que les féministes marxistes en opposition théorique avec le courant majoritaire qui tend à s'épurer pour pouvoir s'institutionnaliser et donc légiférer<sup>30</sup>. Comme Wittig, elle participe du processus théorique de la décennie 1980 qui permet la conception du concept de genre et de son aspect performatif<sup>31</sup>.

### **Intertextualités et réécritures à l'échelle des œuvres de Wittig et Acker**

Monique Wittig et Kathy Acker ont construit la majeure partie de leurs œuvres comme des projets de réécritures. En ce sens, elles font travailler l'idée de la « littérature comme nécessaire répétition en même temps que comme appropriation<sup>32</sup> ». Wittig comme Acker jouent du sentiment du « [t]out est dit », comme l'avait dit Jean de la Bruyère (1645-1696) dans *Les Caractères* (1688), en travaillant ouvertement avec ce qui a été dit et en le reformulant ou en le plaçant dans un contexte nouveau. Il est intéressant d'interroger la construction des œuvres de Wittig et Acker avec les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité, tels que les définissent Gérard Genette et, à sa suite, Tiphaine Samoyault.

---

<sup>26</sup> Beatriz (son nom d'usage est Paul) Preciado, « Cartographies queer : le flâneur pervers, la lesbienne topophobique et la travailleuse sexuelle multcartographique, ou comment faire une cartographie « ren@rde » avec Annie Sprinkle », dans Kantuta Quiros (dir.), Aliocha Imhoff (dir.), [et al.], *Géo-esthétique*, Pays-Bas, Eindhoven, Lecturis ; Paris, Ed. B42 ; Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger ; Clermont-Ferrand, L'ESACM ; Paris, Le peuple qui manque ; Dijon, ENSA Dijon, 2014, p. 105.

<sup>27</sup> Paul Preciado, *Cartographies queer*, p. 105.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> Notamment : de Beauvoir, Foucault, Butler, Irigaray que l'on retrouve dans sa bibliothèque telle que conservée par l'Université de Cologne en Autriche. Voir Université de Cologne, *Catalogue de la bibliothèque de Kathy Acker*, Cologne, Autriche, 2018. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user\\_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf](https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf)].

<sup>30</sup> Voir le combat pour l'*Equal Rights Amendments* (ERA) aux États-Unis et la loi Veil en France.

<sup>31</sup> Voir Judith Butler, *Trouble dans le genre*.

<sup>32</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, coll. « 128 Littérature », 2005, p. 51.

G. Genette définit l'intertextualité comme « la présence effective d'un texte dans un autre<sup>33</sup> », c'est dans cette catégorie que se situe le travail de citation et, comme nous le verrons, de plagiat. L'hypertextualité doit être comprise selon la formule de T. Samoyault comme « la relation par laquelle un texte peut dériver d'un texte antérieur<sup>34</sup> », donc sans le rendre présent effectivement en lui. Wittig et Acker représentent un très bon exemple de ce que Julia Kristeva décrivait quand elle disait que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.<sup>35</sup> » Elles réalisent cette mosaïque de façon consciente là où J. Kristeva proposait l'idée que les intertextualités pouvaient également être inconscientes. Nous jugeons que l'approche intertextuelle d'Acker et Wittig a également lieu sur ces plans, c'est-à-dire dans une vision de la littérature en échange perpétuel avec les autres arts, l'histoire et la société qui l'entourent.

Dominique Bourque écrit que « [d]ans l'ensemble de son œuvre, Monique Wittig convoque une quantité phénoménale de textes qui appartiennent à un vaste répertoire de genres littéraires<sup>36</sup> ». Ainsi, Wittig a pu convoquer notamment *l'Illiade* et *l'Odyssée* d'Homère, la *Comédie* de Dante, le *Quichotte* de Cervantès, les poèmes de Sappho, etc...

[L]'auteur ne se contente pas, [...] d'absorber et de transformer des fragments de textes afin d'en faire "un assemblage de style"<sup>37</sup>. Au contraire elle combine astucieusement ces "redites comptées", pour reprendre la formule de Stéphane Mallarmé, de manière à miner ce genre littéraire [...]. Monique Wittig s'attaque également à l'"architectonique" du roman, c'est-à-dire à l'"unification et l'organisation de ses valeurs cognitives et éthiques"<sup>38</sup>. Autrement dit, elle prend aussi d'assaut le système conceptuel qui sous-tend le genre romanesque. La création de nouvelles formes littéraires à partir de l'agencement *explosif* d'"intertextes", ou textes cités, constitue la pierre angulaire du projet littéraire de l'auteur.<sup>39</sup>

Wittig n'utilise pas la technique du *patchwork* qui, lorsqu'elle combine le travail de deux auteur·e·s, rendrait la transition visible. Plutôt, selon D. Bourque, elle modifie un texte à partir d'un autre pour les amener tous deux en un endroit différent. Elle modifie le roman, notamment

---

<sup>33</sup> Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 1992, p. 8.

<sup>34</sup> Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, op. cit., p. 19.

<sup>35</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 146.

<sup>36</sup> Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit : La Subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, Éd. l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2006, p. 27

<sup>37</sup> Mikhaïl Bakhtine, *Ésthetique et Théorie du roman*, [Paris, Gallimard, 1993,] p. 37. » Cité depuis Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit*, op. cit., p. 27.

<sup>38</sup> « *Idem*, p. 69. » Cité depuis Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit* op. cit., p. 27.

<sup>39</sup> Dominique Bourque, *Écrire l'inter-dit*, op. cit., p. 27. [L'italique est dans le texte].

en y inscrivant des scènes épiques comme celle d'Achille devant le bûcher de Patrocle<sup>40</sup>. L'hyperbole homérique est conservée mais en amenant le sujet vers le lyrique sapphique<sup>41</sup>. « Achillea » voit brûler son amante. Si le feu est métaphore de la colère chez Homère dans cet épisode, Sappho s'en sert dans sa poésie pour décrire la physiologie du désir. Chez Wittig l'émotion lyrique et l'action épique se juxtaposent et coexistent dans le roman sans que l'une ne se fonde en l'autre. À partir de l'analyse de D. Bourque nous constatons donc que les réécritures de Wittig fonctionnent par assemblages d'hypotextes dans un régime hypertextuel.

Kathy Acker quant à elle trouve ses inspirations chez le Marquis de Sade, les sœurs Brönte, Shakespeare, etc... Martine Sciolino écrit :

<i>In a sense, the deliberate, overt plagiarisms of Kathy Acker are kleptoparasitical – Great Expectations, Don Quixote, The Story of O, Acker steals these and other narrative webs</i> <sup>42</sup>	En un sens, les plagiats manifestes, délibérés, de Kathy Acker sont kleptoparasitiques - <i>Great Expectations, Don Quixote, The Story of O</i> , Acker vole ces toiles narratives et d'autres.
--	---

Le klepto-parasite, selon M. Sciolino, est un parasite-prédateur (un·e auteur·e) qui s'installerait dans le piège d'un autre pour y dévorer sa proie. Acker a largement recours à la citation, mais aussi au plagiat. La citation est l'introduction d'un texte de façon hétérogène dans un autre texte, cette hétérogénéité est exprimée par l'usage d'un ensemble de marques typographiques comme les guillemets. Le plagiat est une citation qui ne se dit pas, qui s'homogénéise avec le texte qui la reçoit<sup>43</sup>. Cette homogénéité du plagiat est relative, on peut penser aux différences d'idiolectes (de mode de parole propre à un individu, ce concept est défini par Mikhaïl Bakhtine) entre l'auteur·e qui cite et celui ou celle qui est cité·e, qui peuvent permettre de repérer la rupture entre les deux textes. McKenzie Wark commente :

---

<sup>40</sup> Monique Wittig, *Le Corps Lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 2019, p. 30.

<sup>41</sup> La poétesse grecque Sappho (c. VII<sup>e</sup>-VI<sup>e</sup> s. av. n. è.) et son œuvre sont des éléments centraux de l'œuvre de Wittig. Notamment parce que Sappho de Lesbos, « la dixième muse », est considérée comme la première poétesse et qu'elle est celle qui donne leurs noms aux lesbiennes. C'est en général une figure qui est surreprésentée dans l'œuvre des écrivaines homosexuelles, sur ce sujet on peut se référer à Joan Dejean, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 402 p. traduit par François Lecercle, *Sappho : les fictions du désir, 1546-1937*, Paris, Hachette supérieur, 1994, 303 p.

<sup>42</sup> Martine Sciolino, « Confessions of a Kleptoparasite », *Review of Contemporary Fiction* 9, no. 3 (1989): 63. Cité depuis McKenzie Wark, *Philosophy for Spiders: on the Low Theory of Kathy Acker*, Durham, Duke University Press, 2021, p. 5.

<sup>43</sup> Voir par exemple : Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, op. cit., p. 34-6.

*One could also call [Acker's way of writing] détournement: to take an existing text on a detour, to bring it into play with other texts, to copy faithlessly, fixing a few things along the way*<sup>44</sup>

On pourrait aussi appeler [la manière d'écrire d'Acker] un *détournement* : faire faire un détour à un texte, l'amener à jouer avec d'autres textes, copier de façon infidèle, en corrigeant quelques éléments au passage.

Acker écrit :

*To copy down, to appropriate, to deconstruct other texts is to break down those perceptual habits the culture doesn't want to be broken. / Deconstruction demands not so much plagiarism as breaking into the copyright law*<sup>45</sup>

Copier, s'approprier, déconstruire d'autres textes c'est décomposer les habitudes perceptives que la culture ne veut pas voir décomposées. / La déconstruction ne demande pas tant du plagiat que de s'introduire dans le droit d'auteur

Acker est donc une auteure qui réutilise des textes qui ne sont pas les siens, se plaçant à l'endroit ménagé par l'auteur·e précédent·e pour, depuis cet endroit et grâce à ses modifications, produire un effet nouveau en décodant et rendant visible les « habitudes perceptives de la culture ». Modifier le texte originel devient pour elle un moyen de révéler ce qui s'y trouvait à l'état virtuel, potentiel, mais aussi ce qui se trouve dans la culture de façon latente et qui s'exprime dans les textes qui l'ont formée et qui sont formés par elle. Acker, comme Wittig, mélange les genres littéraires pour déstabiliser le genre dans lequel elle écrit et en révéler les codes latents. Un de ses personnages, qui semble épouser sa méthodologie, explique donc que :

*Novels which won literary prizes were good literature; science fiction and horror novels, pornography were schlock. [...]*

Les romans qui gagnent des prix littéraires étaient de la bonne littérature ; la science-fiction et les romans horrifiques, la pornographie étaient de la pacotille. [...]

*Decided to use or to write both good literature and schlock. To mix them up in terms of content and formally, offended everyone.*

J'ai décidé d'utiliser ou d'écrire à la fois de la bonne littérature et de la pacotille. De les mélanger en termes de contenu et formellement, d'offenser tout le monde.

<sup>44</sup> [Les italiques sont en français dans le texte]. McKenzie Wark, *op.cit.*, 2021, p. 160.

<sup>45</sup> Kathy Acker, "Dead Doll Humility", *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 1, septembre 1990, n. p.

*Writing in which all kinds of writing mingled seemed, not immoral, but amoral, even to the masses*<sup>46</sup> L'écriture dans laquelle tous types d'écritures se mélangeaient semblaient, non pas immorale, mais amoral, même aux masses

Le mélange des genres traditionnels (représenté par les œuvres de Cervantès ou J. Milton) et des genres ou sous-genres jugés comme plus nouveaux ou inférieurs (science-fiction, fictions horrifiques ou pornographiques, etc...) était encore innovant au moment où Acker emploie ce procédé. Il est désormais un acquis de la littérature contemporaine. Nous pouvons donc conclure que mélanger des genres est un acte transgressif qui permet de sortir de la hiérarchisation des classes sociales. Les genres sont ici séparés par une appréciation esthétique mais aussi de classe sociale et c'est la morale qui les hiérarchise. Cela permet d'exister dans un nouvel espace dans lequel un autre texte est possible. C'est cette amoralité qui autorise Acker à prolonger le plagiat jusqu'à la brèche du droit d'auteur.

Cette approche des textes de Wittig et Acker permet de saisir en quoi leur travail produit des effets d'échos et donc se complète ou s'oppose. Elles partagent la même volonté de bousculer le genre romanesque et elles le font en le faisant travailler avec des réécritures de textes appartenant à d'autres genres, ou sous genre, littéraires ; par exemple l'épopée et la poésie (lyrique en particulier) pour Wittig et la science-fiction et la pornographie pour Acker. L'objet qui permet la subversion est donc différent. La méthode est également différente : aux plagiats évidents<sup>47</sup> d'Acker on peut opposer la recomposition qui permet chez Wittig la création des hypotextes.

Notre étude de l'intertextualité se fera également avec le concept d'interartistique que nous adaptons de l'anglais *interart*<sup>48</sup>. Nous avons choisi de l'adapter ainsi pour augmenter l'analogie avec l'intertextualité et pouvoir exprimer plus qu'une comparaison entre des œuvres appartenant à des médiums artistiques différents. Nous concevons ici une relation interartistique comme un moyen d'exprimer une relation intertextuelle entre des œuvres de médiums artistiques différents (un texte et un tableau par exemple). Cela nous permet de ne pas réduire tout objet artistique ou culturel à la seule métaphore du texte. Nous reviendrons sur l'idée que

---

<sup>46</sup> Kathy Acker, *DDH*, n. p.

<sup>47</sup> Nous développerons en quoi ils le sont dans le chapitre 3 partie C.

<sup>48</sup> Voir : Margarete Landwehr, "Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality.", Kostas Myrsiades (dir.), [et al.], *College Literature*, vol. 29, no. 3, Maryland, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, 2002, p. 1-16. [En ligne, consulté le 03/02/23 : <http://www.jstor.org/stable/25112655>]. Voir également : Troy Thomas, "Interart Analogy: Practice and Theory in Comparing the Arts.", Ralph A. Smith (dir.), *Journal of Aesthetic Education* 25, no. 2, États-Unis, Champaign, University of Illinois Press, 1991, p. 22. [En ligne, consulté le 04/06/23 : <https://doi.org/10.2307/3333069>].

chaque médium a un mode d'expression d'une pensée qui lui est propre<sup>49</sup> mais il nous faut déjà ici rappeler que chaque médium a ses modalités d'expressions et que la traduction intermédiaire est plus ou moins complexe à réaliser selon les médiums.

[P]ainting is a spatial art and poetry is a temporal one. The painter is often forced to compress different narrative moments into one so he can allude to both preceding and succeeding events.<sup>50</sup> [L]a peinture est un art spatial et la poésie un art temporel. Le peintre est souvent forcé à compresser différents moments narratifs en un seul pour pouvoir faire allusion à la fois à des événements antérieurs et postérieurs.

Nous nous intéresserons ainsi à l'apparition du théâtre dans le roman mais aussi aux apparitions en littérature d'arts visuels et plastiques comme la peinture ou la photographie. Nous verrons que parce que ces œuvres sont a-conceptuelles (elles n'emploient pas le langage) lorsqu'elles sont réemployées dans un texte (dans du langage donc) elles apparaissent comme des expressions d'un mode de pensée autre qui va infuser le texte qui le reçoit. Nous écrivons « réemployer » pour exprimer le fait que des éléments (personnages, péripéties, extraits textuels ou iconographiques, etc...) sont utilisés à nouveau, soit après modification, soit tels quels. Ils ne sont donc pas inventés pour l'occasion et les « réemployer » c'est les charger d'un deuxième sens qui peut venir compléter ou contredire le premier.

Pour comparer les travaux d'Acker et Wittig nous utiliserons leurs réécritures respectives de *Quichotte* de Cervantès. *Le Voyage sans fin* de Wittig est mis en scène pour la première fois aux États-Unis le 30 mars 1984 dans le Vermont au *Haybarn Theatre* du *Goddard College* et en France à Paris au Théâtre du Rond-Point, le 20 mai 1985. Le texte est paru en français en 1985 comme supplément au numéro 4 de la revue *Vlasta*. Pour Acker, nous étudierons *Don Quixote. Which was a Dream*<sup>51</sup>, roman paru en 1986. Nous questionnerons la proximité des dates de création de ces œuvres. Il faut noter que *Le Voyage sans fin* est une pièce de théâtre et que *Don Quixote* contient le script de la pièce de théâtre *Lulu Unchained*<sup>52</sup> mise en scène pour

---

<sup>49</sup> Voir la partie A du chapitre 6 et la « pensée plastique » de Pierre Francastel.

<sup>50</sup> Troy Thomas, "Interart Analogy: Practice and Theory in Comparing the Arts.", *op. cit.*, p. 22.

<sup>51</sup> On traduirait le titre complet *Don Quichotte. Qui était un rêve*. Don Quixote est l'orthographe anglaise, Don Quichotte l'orthographe française et Don Quijote celle espagnole (qui n'est pas utilisée dans ce travail). Pour aider à marquer la différence entre les personnages d'Acker et de Wittig on gardera l'orthographe « Quixote » pour faire référence à celui d'Acker.

<sup>52</sup> C'est une réécriture du « cycle de Lulu » de Frank Wedekind. Elle englobe tout *l'Esprit de la Terre* (1898) et la situation initiale de la *Boite de Pandore* (1905). Ce n'est pas une réécriture de la version complète de 1894 (qui contenait les deux pièces en une seule) puisqu'elle est publiée en 1988 soit deux ans après l'écriture du *Don Quixote* de Kathy Acker.

la première fois en 1985 à l'ICA (Institut des Arts Contemporains) de Londres. Nous nous intéresserons donc à la manière dont le *Quichotte* de Cervantès apparaît dans un roman et une pièce de théâtre moderne.

### Résumés des œuvres étudiées

*Le Voyage sans fin* de Wittig est le récit du voyage de deux femmes, Quichotte et Panza<sup>53</sup>. Ce voyage est représenté par une succession de scènes plutôt autonomes qui sont parfois empruntées directement au roman de Cervantès. On retrouve donc, par exemple, la bataille contre les moulins à vent et les marionnettes attaquées par Quichotte. Ces scènes d'aventures sont entrecoupées de scènes avec la famille de Quichotte qui cherche une raison pour son départ du foyer et mène une entreprise de censure de sa bibliothèque. D'un point de vue narratologique *Le Voyage sans fin* est très similaire au roman de Cervantès. C'est un ensemble de récits épisodiques courts et dont la fin et le début correspondent à celui d'un chapitre ou d'un ensemble de chapitres bien identifiés par leurs titres ; le même principe est appliqué aux scènes de théâtre. Quelques épisodes sont des récits d'autres histoires rapportées par les personnages. La pièce de théâtre juxtapose de façon répétée deux scènes, une mimée par les actrices, sans voix, et une autre enregistrée et jouée en voix sans images. Cette superposition de deux événements bouscule toute notion de temporalité. L'enregistrement vidéo, réalisé par Anne Faisandier, confirme que toutes les actrices jouaient de leurs voix en murmurant. Le titre de la pièce est à comprendre de plusieurs façons. D'abord comme une annonce du fait que, contrairement au roman de Cervantès, le texte de Wittig se conclut avec le personnage principal en vie et donc contient une fin ouverte qui postule d'autres aventures. Également comme un commentaire sur le voyage de Quichotte qui n'a de cesse de recommencer par les réécritures consécutives du roman de Cervantès. Le voyage qui n'a pas de fin, c'est aussi la quête amoureuse de Quichotte qui invente Dulciné comme sa partenaire idéale, déjà chez Cervantès mais aussi chez Wittig. Nous chercherons à identifier les particularités de cet amour.

Le *Don Quixote* d'Acker est aussi le récit d'un voyage. Un personnage avorte pour devenir *a knight*<sup>54</sup> et prend le nom de Don Quixote. Le compagnon de Don Quixote dans cette version est Saint Simeon et non plus Sancho Panza. S'il y a des Saint Siméon dans la tradition

---

<sup>53</sup> Wittig lui donne le nom de Panza sans jamais l'appeler Sancho. Chez Cervantès il s'appelle Sancho Panza, abrégé Sancho.

<sup>54</sup> « Un-e chevalier-ère ». Le mot anglais est neutre, nous reviendrons dans la première partie sur les raisons pour lesquelles on le conserve en anglais dans cette étude.

chrétienne, il semble qu'Acker fasse ici plutôt référence à un personnage biblique, sans pour autant être un Saint. C'est le deuxième des douze fils de Jacob et Léa dans la Genèse. En réponse au viol de leur sœur Dinah, Siméon<sup>55</sup> et Lévi massacrent tous les hommes de la ville. Siméon épouse ensuite Dinah qui divorcera de lui pour se marier avec Job le Husite avec qui elle aura dix enfants. Il est également l'ancêtre de Judith qui décapitera Holopherne ; ce sont des personnages caractérisés par la vengeance et la violence. Dans le roman d'Acker *St Simeon* est un chien ; c'est le cas de beaucoup de personnages « *'They're all dogs in this city', Don Quixote was in New York City*<sup>56</sup> », « "Ce sont tous des chiens dans cette ville", Don Quixote était à New York », ce pourrait être une expression de la folie psychotique<sup>57</sup> de Don Quixote. Le choix du chien comme personnage tient probablement sa source dans les *Nouvelles exemplaires* que Cervantès a publié en 1613 et particulièrement *Le Colloque des chiens* dans lequel un soldat fiévreux écoute deux chiens faire le récit de leurs vies<sup>58</sup>. Les deux premières phrases du roman indiquent la finalité de la quête de Don Quixote : « [...] *she conceived of the most insane idea that any woman can think of. Which is to love.*<sup>59</sup> », « [...] elle conçoit l'idée la plus folle qu'une femme eut pu penser. Qui est d'aimer. » Cette quête sera marquée par la prise de conscience, après la disparition de *St Simeon*, que c'était lui qu'elle aimait. Comme Wittig avec son texte, Acker met en scène une circularité du roman. La dernière partie du roman s'intitule « *The last adventure: until this book will begin again*<sup>60</sup> », « La dernière aventure : jusqu'à ce que ce livre ne commence à nouveau » et le roman se conclut sur le personnage de Don Quixote qui, en état d'ébriété, s'éveille finalement au monde.

Les deux œuvres se concluant sur un effet de circularité, nous serons amené·e·s à poser la question de ces œuvres comme proposant de nouvelles possibilités en termes de destin personnel dans la société. Mais aussi comme ayant conscience de la nécessité de l'éternel recommencement de ce processus. Selon les mots de Wendy Delorme dans sa préface de 2022 au *Voyage sans fin* : la « volonté [de Quichotte] de parcourir le monde pour œuvrer à le

---

<sup>55</sup> Pour le personnage biblique on utilisera l'orthographe française « Siméon ». Pour le personnage d'Acker on utilisera l'orthographe anglaise « Simeon » précédée de « Saint » ou « St », elle utilise les deux de façon interchangeable.

<sup>56</sup> Kathy Acker, *Don Quixote*, New York, Grove Press, 1986, p. 101.

<sup>57</sup> Nous identifierons les ressorts psychotiques de cette folie dans le chapitre 7.

<sup>58</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, « El coloquio de los perros », *Novelas ejemplares*, Madrid, J. de la Cuesta, 1613, 274 p. traduit par Jean Cassou « Le Colloque des chiens », in *L'Ingénieur hidalgo Don Quichotte de la Manche ; Nouvelles exemplaires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1474-1534.

<sup>59</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 9.

<sup>60</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 157.

changer<sup>61</sup> » ce qui pourrait être une définition minimale du personnage et qui est sans cesse rejoué dans les réécritures du texte de Cervantès.

### **Problématique et plan envisagé**

Dans cette étude nous chercherons à identifier en quoi le réemploi du *Quichotte* de Cervantès, par M. Wittig et K. Acker, leur permet d'amener leurs propres questionnements.

Nous verrons comment l'intertextualité, déjà présente chez Cervantès, est ici travaillée. Nous nous intéresserons donc à comment certains thèmes (l'identité, la folie, l'amour) sont augmentés et traités. Mais aussi comment les outils critiques et théoriques des années 1980 viennent travailler le *Quichotte* de Cervantès, pour mettre en lumière certains aspects de l'ordre et du contrat social.

Notre première partie portera sur les choix qui ont été faits pour renouveler des *topoi*, notamment des choix de représentations d'identités changeantes et d'intertextualités déstabilisatrices. Nous verrons que l'identité est changeante en ce qu'elle se conforme à l'idée d'existence sartrienne mais aussi s'envisage hors d'un cadre qui serait celui des récits préconçus liés aux assignations de genre. Les intertextualités sont déstabilisatrices au sens où elles posent la question des références communes comme objets normalisant et des contre-récits, contre-références comme libératrices. Ayant amorcé le travail sur la présence des hypotextes, textes dits sources, dans l'hypertexte, texte étudié, nous nous intéresserons aux effets produits par la superposition de plusieurs hypotextes dans l'hypertexte et les effets que cela provoque sur l'ensemble des textes alors en coprésence. Finalement, nous nous intéresserons au refus de l'attendu intertextuel, et donc de l'horizon d'attente, en ce que nous jugeons qu'il bouleverse la relation des lecteur·ice·s au livre, particulièrement quand le changement intervient au milieu du texte.

La deuxième partie de ce travail questionnera les représentations des sexualité, violence et folie comme des mises en scène d'une vision de la révolution et du pouvoir. Nous nous intéresserons d'abord aux personnages qui prennent la place de la Dulciné de Cervantès en tant qu'êtres aimés et ce que cela implique de changement d'imaginaire de l'hypotexte aux hypertextes. Nous étudierons ensuite la disparité dans les représentations de la violence de Wittig à Acker. Notamment comment, chez Acker, la violence est exprimée avec des

---

<sup>61</sup> Monique Wittig, « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, 06/1985, Paris, Collectif Mémoires/Utopies, 1985, 52 p. Lonrai, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2022, p. 25.

intertextualités et des interartistiques comme pour désigner une permanence d'une image commune à un ensemble de productions culturelles. Enfin, nous nous intéresserons à la question de la folie du personnage principal et à ce qu'elle dit d'un rapport postmoderne des individus à la réalité.

## **Partie I**

—

### **Identités changeantes et intertextualités : choix pour le renouvellement d'un *topos***



Parce que Wittig et Acker réemploient des textes dont la création a précédé leurs travaux elles réemploient aussi des *topoi*, des motifs récurrents. Pour que leurs travaux se démarquent il leur a donc fallu modifier ces éléments pour pouvoir en dire quelque chose de nouveau. Cela passe par un travail des archétypes, par exemple en posant la question de l'existence et de l'expression de l'archétype du chevalier au féminin ou son remplacement par l'archétype du pirate. Ce peut-être également le *topos* du personnage-lecteur, par exemple représenté dans le personnage de Quichotte chez Cervantès. Il devient chez Wittig un personnage-écrivain, dont la bibliothèque est composée de manuscrits, et chez Acker le personnage s'efface pour faire faire l'expérience aux lecteur·ice·s de la lecture du personnage : on nous donne à lire les textes tels que Don Quixote les comprend et les remanie. Ni Wittig ni Acker ne travaillent *ex nihilo*, tout ce qu'elles construisent de nouveau est conçu en réponse à des, ou à partir de, textes et personnages préexistants qu'il nous est possible d'identifier. Cela a un double effet qui est celui d'une familiarité avec un texte qui pourtant apparaît comme nouveau, le personnage de Quichotte apporte beaucoup en ce sens, mais également un sentiment d'érudition. Il y a un travail de vulgarisation de cette érudition qui est mis en œuvre chez Wittig particulièrement, mais dont elle joue aussi pour offrir de nombreuses occasions de polysémie. Nous allons le voir, les références impliquent des significations implicites desquelles Acker et Wittig jouent pour complexifier la compréhension de leurs textes et garder leurs lecteur·ice·s alertes, vigilants.

Nous nous intéresserons d'abord aux identités changeantes dont nous percevons la présence dans les textes d'Acker et Wittig. Ce sont d'abord les changements imposés aux personnages de Cervantès mais aussi une représentation de l'idée d'existences performatives des êtres et enfin un travail pluriel sur le neutre et la notion d'universalité. Nous questionnerons ensuite le phénomène de la réappropriation de l'histoire et de l'histoire de la littérature qui a lieu dans ces textes. Cette réappropriation a lieu à travers l'emploi de références féminines mais aussi de possibles échos et pastiches de Wittig dans le texte d'Acker, ces éléments posent la question de la connaissance du texte de Wittig par Acker. Enfin, nous nous intéresserons à la représentation de la lecture dans ces textes. Le troisième chapitre portera sur les superpositions d'intertextualités. Nous commencerons cette étude par une approche des mises en abymes qui ont lieu dans les textes de notre étude. Nous nous intéresserons ensuite à des cas particuliers d'intertextualités et d'interartistiques pour pouvoir étudier les effets de leurs accumulations. Finalement, nous nous intéresserons aux intertextualités en ce qu'elles peuvent être superpositions de personnages. Le dernier chapitre de cette partie sera centré sur le refus de

l'attendu intertextuel chez Acker en particulier. Refus qui a lieu d'abord avec le remplacement de Dulciné et Sancho par St Simeon et qui atteint son acmé avec la disparition de Don Quixote.

## Chapitre 1 – Dire l'être et marquer le genre avec des identités changeantes

Acker comme Wittig s'appliquent à exprimer des individualités complexes ; d'autant plus complexes qu'elles sont situées hors des modèles préconçus. En ce sens elles questionnent les schémas narratifs qui précèdent leurs écrits et en particulier ici celui du personnage de Quichotte. Parce qu'elles pratiquent toutes les deux une féminisation du personnage de Cervantès, nous allons explorer les raisons et les effets de l'usage de ce procédé. Nous nous intéresserons en particulier aux changements que cela implique vis-à-vis du personnage de Cervantès. Nous allons également nous intéresser aux moyens par lesquels Wittig et Acker travaillent sur l'identité de Quichotte pour en faire un outil de questionnement de la notion même d'identité. Enfin, nous allons voir comment Wittig, en particulier, procède de façon paradoxale à l'universalisation d'une identité à travers sa particularisation. Nous verrons en quoi la langue française participe de ce procédé et donc pourquoi Acker n'a pas eu à mettre en place de dispositif réellement équivalent, pour peu qu'elle l'eût voulu.

### A. Féminisation de Quichotte

Nous pouvons aujourd'hui constater une augmentation du changement du genre de personnages lors d'adaptations et de réécritures, particulièrement du masculin vers le féminin<sup>62</sup>. Des raisons commerciales et de diffusion du travail des études de genre sont à l'œuvre. À près de quarante années d'écart, nous devons considérer que les intentions de Wittig et Acker devaient être autres. Elles ont employé le changement de genre du personnage comme principe de base de leurs réécritures du *Quichotte*, l'idée étant encore relativement nouvelle dans les années 1980. Ce n'est cependant pas une première fois pour Wittig qui était allée jusqu'à féminiser le Christ et Dieu en 1973<sup>63</sup>, soit deux ans avant qu'Edwina Sandys ne devienne connue comme la première personne à avoir représenté un Christ féminin en sculpture (*Christa*,

---

<sup>62</sup> On peut penser à la récente adaptation sérielle (2022-) de la BD *Sandman* (1989-1996) de Neil Gaiman qui l'a réalisé sur la moitié de ses personnages. Ce changement de genre a cependant été employé plus tôt notamment dans l'adaptation des romans *James Bond* de Ian Fleming (1908-1964). En effet, dans *GoldenEye* (1995) Judy Dench reprend le rôle précédemment masculin de M. En littérature Stephanie Meyer l'a réalisé sur sa propre œuvre en réécrivant *Twilight* (2005) en inversant le genre de tous les personnages dans *Life and Death: Twilight Reimagined* (2015).

<sup>63</sup> Voir Monique Wittig, *CL*, p. 138-9. Nous pouvons ajouter que Monique Wittig se serait fait prénommer Théó, « Dieu » en grec ancien, dans les groupes militants féministes dès les années 70. Si nous n'avons pas de moyen de vérifier cette anecdote elle témoigne d'un jeu de féminisation de Dieu qui aurait dépassé le domaine littéraire. Elle témoigne aussi d'un mouvement de masculinisation de l'auteur elle-même.

1975)<sup>64</sup>. La féminisation du personnage de Quichotte est sans doute assez incomparable à celles du Christ et de Dieu qui sont porteuses d'un caractère blasphématoire, mais féminiser Quichotte dans les années 1980 était bien porteur d'une certaine transgression. Rappelons cependant que l'idée de féminiser Quichotte est bien antérieure à Wittig et Acker et avait été mise en scène par l'écossaise Charlotte Lennox dans son *Female Quixote* de 1752<sup>65</sup>. Nous ne savons pas si Wittig ou Acker avaient connaissance de cette œuvre. Féminiser Quichotte reste un signe d'originalité dans les années 1980. Féminiser Quichotte, c'est indiquer aux lecteur·ice·s qu'on écrira autre chose que Cervantès. En 2019 Salman Rushdie a proposé un autre questionnement sur le genre et l'identité de Quichotte. Il a fait de lui le père de Sancho et lui a prêté des origines indiennes<sup>66</sup>. Si les choix sont différents, l'effet est le même : on indique par un changement de position sociale (au niveau familial et/ou de la société) qu'on raconte une autre histoire directement liée à une nouveauté inscrite dans l'identité du personnage principal.

Il nous est nécessaire ici de revenir sur le précédent que C. Lennox a proposé avec sa parodie, publiée anonymement, du roman de Cervantès : *The Female Quixote; Or, The Adventures Of Arabella* de 1752. C. Lennox et son ouvrage se situent au moment de fondation du *novel* moderne anglais. Elle répond aux ouvrages de l'*amatory fiction* (fiction amoureuse), notamment donc d'Aphra Behn (1640-1689), Eliza Haywood (1693-1756) et Delarivier Manley (1663-1724)<sup>67</sup>. Plus généralement C. Lennox répond aux *romances* de la deuxième moitié du XVII<sup>e</sup> et début du XVIII<sup>e</sup> siècles. Arabella est rendue folle par la lecture de *romances*, caractérisées comme françaises<sup>68</sup> et de surcroît mal traduites, mais pas de *novel*. Comme le Quichotte de Cervantès, qui se met à vivre les aventures des romans de chevalerie qu'il lit, Arabella va donc vivre des aventures de *romance*. Elle est accompagnée non plus par Sancho mais Lucy, sa servante. La *romance* est ici et à cette époque un genre littéraire perçu comme écrit en majorité par des femmes et ayant pour sujet les aventures amoureuses de femmes. Le *novel* est son pendant plus noble, écrit par des hommes et qui ne concerne pas nécessairement

---

<sup>64</sup> L'acte semble encore assez transgressif et nouveau pour être remployé par Ariana Grande en 2018 dans sa chanson intitulée *God is a woman* ce qui marque bien l'importance supposée de cet acte et son emploi *mainstream*.

<sup>65</sup> Charlotte Lennox, *The Female Quixote; Or, The Adventures Of Arabella*, Londres, A. Millar, Dublin, J. Smith, 18 cm. [En ligne, consulté le 07/05/23 : <https://gutenberg.org/cache/epub/50054/pg50054-images.html>]. Le nombre de page n'est pas renseigné sur le site de la *British Library*.

<sup>66</sup> Salman Rushdie, *Quichotte*, New York, Penguin Random House, 2019, 396 p.

<sup>67</sup> Par exemple pour A. Behn *The History of the Nun, or The Fair Vow Breaker* (1689) ou pour E. Haywood *Fantomina or Love in a Maze* (1725). Ces trois auteures ont notamment pour particularité de ne pas nécessairement condamner (par la mort en particulier) leurs personnages féminins pour leurs aventures amoureuses et adultères.

<sup>68</sup> Arabella cite à plusieurs reprises « Scudéry » qu'elle prend pour un homme et un historien. Ce sont bien les textes de Madeleine de Scudéry (1607-1701) dont il est question, particulièrement *Artamène, ou le grand Cyrus* (1649-1653) et *Clélie, histoire romaine* (1654-1660).

des aventures de femmes. Plus généralement Marianne Camus écrit que « [l]e terme et le contenu [de la *romance*] évoluent pour recouvrir tout récit d'aventures d'êtres fictionnels, extraordinaires par leurs qualités et vivant dans un monde où les lois qui régissent les actions humaines sont suspendues, un monde de magie, d'apparitions, et autres miracles.<sup>69</sup> » Le *novel*, lui, « présuppose, ou prétend, que l'histoire racontée est une histoire vraie. Cela a pour conséquence immédiate l'abandon de l'extraordinaire et la concentration sur le quotidien, l'humain tel qu'il est.<sup>70</sup> » Laurie Langbauer confirme donc que :

*Romance as the novel's other becomes just such a(n ultimately ineffective scapegoat; [...] the first English novels, attempting to define their form, use "romance" (a convenient term at play at that time in the lexicon of prose fiction) to refer to whatever the novel (hopes it) is not, deploying the term in an attempt to draw off contradictions and problems of coherence that undermine the novel's incorporation [in "high literature"].*<sup>71</sup>

La *romance* comme l'autre du *novel* devient un bouc-émissaire (finalement inefficace) ; [...] les premiers *novel* anglais, essayant de définir leurs forme, utilisent la « *romance* » (un terme pratique en jeu à cette époque dans le lexique de la fiction en prose) pour se référer à ce que le *novel* (espère qu'il n'est pas, déployant le terme dans le but d'attirer l'attention loin des contradictions et problèmes de cohérence qui sapent l'incorporation du *novel* [dans la « grande littérature »]).

L. Langbauer note donc que « *The Female Quixote needs romance to set itself up as a novel, but, when prodded, romance deconstructs and merges into the novel.* », « *The Female Quixote* a besoin de la *romance* pour se positionner comme un *novel*, mais, quand questionné, la *romance* se déconstruit et se fond dans le *novel*.<sup>72</sup> » Le geste de C. Lennox est le même que celui de ses contemporains masculins écrivant des *novels* : elle condamne les *romances* mais en réemploie certains éléments. La différence de son travail étant qu'elle réalise la condamnation et le réemploi (particulièrement massif) en même temps et dans une œuvre littéraire et pas séparément dans la critique puis l'œuvre littéraire. La féminisation de Quichotte a ici pour

<sup>69</sup> Marianne Camus, *Don Quichotte au féminin : Charlotte Lennox, The Female Quixote. Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe siècle)*, Centre Interlangues, 2011, p. 1-2. [En ligne, consulté le 26/05/23 : [https://shs.hal.science/halshs-00684021/file/Filiations2\\_2011\\_6MCamus.pdf](https://shs.hal.science/halshs-00684021/file/Filiations2_2011_6MCamus.pdf)].

<sup>70</sup> *Idem*, p. 2.

<sup>71</sup> Laurie Langbauer, *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, p. 3. [En ligne, consulté le 26/05/23 : <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g5q2.8>].

<sup>72</sup> Laurie Langbauer, *Women and Romance*, *op. cit.* p. 90.

raison, et effet, sa lecture d'un sous-genre particulier de littérature qui réactive les angoisses de la lecture (de fiction) par les femmes en particulier. Cette angoisse précédait cette époque et persiste bien plus tard<sup>73</sup>. Le travail de C. Lennox s'inscrit donc dans le même mouvement que celui de Cervantès : fonder une nouvelle forme littéraire (ce qu'on a jugé être le roman moderne) en miroir parodique d'une forme plus ancienne (les romans de chevalerie ; les *romances* pour C. Lennox). C. Lennox s'inscrit également dans une tradition de féminisation de Quichotte dont elle semble être la première représentée. Nous ne savons pas jusqu'à quel point cette tradition serait consciente d'elle-même. Cette féminisation de Quichotte est double. Il y a celle de C. Lennox, M. Wittig et K. Acker où un personnage porte le nom de Quichotte soit dans le titre soit dans l'histoire elle-même. C'est cette partie de la tradition qui nous intéresse plus précisément. Le pendant de cette pratique est une féminisation en distance du personnage de Cervantès mais lui répondant ; ainsi Mme Bovary (1857) de Flaubert (1821-1880) n'est pas Quichotte mais elle entre en écho avec lui<sup>74</sup>.

Pour Wittig, l'acte de féminisation de Quichotte est à lire sous l'angle du militantisme féministe. C'est une réponse en ironie au questionnement de « qui serait Quichotte au féminin dans l'histoire de la littérature ? » Nous ne posons pas ici la question d'un Quichotte féminisé mais d'un personnage féminin autre qui aurait une place similaire dans l'histoire de la littérature. Face à l'absence de l'existence de ce personnage, Wittig a choisi de répondre « Quichotte elle-même ». C'est le constat d'un manque de représentation de cette figure au féminin. Cette figure d'un Quichotte au féminin n'existerait pas dans l'histoire de la littérature et, plutôt que d'en inventer une nouvelle, Wittig choisit d'inscrire cette absence directement dans le personnage de Quichotte. Que Wittig ait choisi comme Cervantès de juxtaposer les aventures de Quichotte avec des épisodes de rappel à l'ordre par la famille permet de mettre en valeur l'incongruité du fait d'empêcher Quichotte de vivre la vie qu'on lui prête, celle de la chevalerie errante. On peine à imaginer Quichotte rester au foyer, même quand c'est une femme, parce que l'imaginaire du personnage de Quichotte implique la quête et l'aventure. Ce

---

<sup>73</sup> « Reality holds up a mirror to art: just as Emma [Bovary] succumbed to the platitudes of romantic fiction, so moralists claimed that young and married women readers would be misled by Emma's foolish behaviour. », « La réalité sert de miroir à l'art : de la même façon qu'Emma [Bovary] a succombé aux platitudes de la fiction romantique, ainsi les moralistes ont soutenu que les jeunes femmes et les femmes mariées seraient fourvoyées par le comportement insensé d'Emma. » Patricia Novillo-Corvalán, "Androgynous Desire: Flaubert, Joyce, Puig, and the Tradition of the Female Quixote." Brian Richardson (dir.), [et al.], *The Modern Language Review* 107, no. 1, Royaume-Unis, Modern Humanities Research Association, 2012, p. 6. [En ligne, consulté le 26/05/23 : <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.107.1.0001>].

<sup>74</sup> Patricia Novillo-Corvalán identifie des Quichotte féminins dans les œuvres de G. Flaubert, J. Joyce (1882-1941) et M. Puig (1932-1990). Voir Patricia Novillo-Corvalán, "Androgynous Desire", *op. cit.*

sont donc des attendus convoqués par ce nom. Wittig réemploie donc à son avantage cette pulsion de liberté du personnage de Cervantès en la chargeant du poids du genre féminin qui tendrait à confiner une Quichotte féminine au foyer. Pour reprendre les réflexions de Wittig sur la définition sociale de la « femme » comme être existant par et pour les hommes, nous pouvons dire que, dans *Le Voyage sans fin*, Wittig fait de Quichotte « chevalier » non pas une « femme chevalière » mais une « chevalière » simplement. Ainsi, sa sœur lui dit :

Comment peux-tu, Quichotte, toi qui es grandement cultivée, croire dans tous ces livres que tu as lus et qui t'ont mis la tête à l'envers. Au point qu'il faut maintenant te mettre en cage comme un animal furieux pour te ramener dans ton village. Quelle est l'intelligence humaine qui peut admettre, dis-moi, l'existence de cette infinité d'amazones, de cette foultitude de guerrières en armes, de toutes ces reines de Celtie et d'ailleurs, de demoiselles errantes, sans oublier de dames folles d'amour. Mais ne vois-tu pas que tous ces livres sont trompeurs, en contradiction avec la nature humaine, et qu'ils prônent de nouvelles doctrines et de nouveaux genres de vie ? Ils sont si dangereux qu'ils ont réussi à troubler un esprit aussi bien fait que le tien ! Reviens à la raison et admetts qu'il y a des occupations mieux assorties à des personnes de ton âge et de ton sexe que d'aller courir le monde revêtue d'une armure, une lance à la main.<sup>75</sup>

Le genre féminin est le premier argument pour le rappel à l'ordre. Le choix de Wittig a cela de paradoxal qu'il est un changement de genre de personnage qui ne suscite ni modification du récit ; ni une occasion d'ajout d'un récit nouveau. Un récit nouveau poserait la question de la capacité d'un personnage, dont le genre a changé, à exister dans la position sociale où il est. La modification que Wittig fait au texte de Cervantès est relativement minimale, puisque c'était déjà un enjeu majeur chez Cervantès que le départ du foyer de Quichotte. Cette transgression du départ est comme tout à la fois réduite et renforcée sous le prisme du genre. Il est remarquable que Wittig ait choisi de changer le genre d'un personnage dans un texte qui arrase cette nouveauté et qu'elle se soit emparée de cet état de fait au lieu de modifier le texte originel. La réelle transgression de Quichotte, homme ou femme, c'est de rêver d'un monde meilleur et de vouloir le faire advenir lui ou elle-même. C'est ce point commun qui permet à Wittig de mettre en scène le paradoxe d'un personnage dont le genre n'est pas un marqueur important, mais qui est sans cesse rappelé à l'ordre, au foyer, par son genre. En effet, Quichotte se vit libre et assignée à son métier plutôt qu'à un genre. Cependant, sa famille convoque sa féminité

---

<sup>75</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 95.

comme raison qui justifierait la nécessité de son retour au foyer. Dans une triple action, Wittig dit l'inexistence d'un Quichotte au féminin dans l'histoire de la littérature, elle en crée une pour combler ce manque, et elle montre que le genre de Quichotte n'a que peu d'importance au regard de sa quête.

Si Acker féminise aussi Quichotte, elle représente le changement de genre directement dans le texte ; ce choix de représentation reste aujourd'hui encore rare. Le roman commence donc par un épisode où une femme qui porte le nom de l'auteure, Kathy, va avorter et prendre le nom de Quichotte :

*By taking on such a name [...], she would be able to become a female-male or a night-knight.*<sup>76</sup> En prenant un tel nom [...], elle allait pouvoir devenir une femelle-male ou un·e *night-knight*.

*Why didn't Don Quixote resemble these women? Because to Don Quixote, having an abortion is a method of becoming a knight and saving the world. [...] when a woman becomes a knight, being no longer anonymous she receives a name. She's able to have adventures and save the world.*<sup>77</sup> Pourquoi Don Quixote ne ressemblait-elle pas à ces femmes ? Parce que pour Don Quixote, se faire avorter est une méthode pour devenir un·e *knight* et sauver le monde. [...] quand une femme devient un·e *knight*, n'étant plus anonyme elle reçoit un nom. Elle est capable d'avoir des aventures et sauver le monde.

Acker rend littéral le procédé qu'avait employé Wittig en donnant à voir le passage du féminin vers cet entre-deux difficilement traduisible qu'est le neutre du mot « *knight* », entre-deux sur lequel nous reviendrons. Don Quixote est une femme dans le reste du roman mais cette prise d'emploi du rôle de chevalier·ère lui permet d'exister hors de l'assignation au féminin qui la confinait à l'anonymité et l'empêchait d'avoir des aventures. Plus loin dans le texte il est écrit : « The receptionist extended her arms. 'All night our nurses'll watch over you, and in the morning.' To Don Quixote, 'you'll be a night.' », « La réceptionniste a étendu ses bras. 'Toute la nuit nos infirmières vont garder un œil sur vous, et au matin.' À Don Quixote, 'vous serez une *night*.'<sup>78</sup> » Si nous gardons « *knight* » (chevalier·e) et « *night* » (nuit) en anglais dans notre traduction c'est pour rendre visible le jeu de mot qui décrit ce processus long, et donner à voir

---

<sup>76</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10.

<sup>77</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 11.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

la transformation de Kathy en Don Quixote, d'une femme en un·e chevalier·e. Acker fait correspondre une transidentité du personnage au procédé littéraire de changement de genre. De même, elle signifie à ses lecteur·ice·s que Quichotte est une identité qui en recouvre une autre et, ainsi, elle indique l'originalité de son texte : ce n'est pas simplement Quichotte, ni une Quichotte au féminin, mais quelqu'un qui a pris le nom de Quichotte. Comme chez Wittig ce procédé redouble le fait que c'était déjà le cas chez Cervantès, où Alonso Quichano s'est renommé Quichotte. Acker réemploie cette mise en scène de Cervantès dont le héros choisit les modalités de son existence. Elle rejoue le choix de devenir Quichotte, particularisé au féminin, comme solution à l'impossibilité de partir en quête. Le nom de Quichotte devient l'autorisation pour un personnage féminin d'exister hors d'un rôle social réduit qui correspondrait à une assignation à la féminité. De la même façon chez Cervantès ce nom avait servi à libérer Alonso Quichano d'une existence dénuée d'aventures, cette existence était aussi confinée à un monde et un rôle social quoique différent.

Wittig comme Acker réussissent le coup de force de changer le genre du personnage de Quichotte d'une telle façon qu'elles posent la question de son genre masculin chez Cervantès tout en dégenrant complètement Quichotte lui/elle-même. Son nom devient pulsion et justification du départ pour une quête. Comme nous allons le voir, Acker complexifie encore l'identité de Don Quixote en la rendant performative, *Camp*. Le *Camp* pouvant être défini comme une esthétique spécifique (notamment de la sur-théâtralisation) qui servait à questionner la norme et la culture hétérosexuelle. Il a été pratiqué et mis en place par des artistes appartenant à ce qu'on a défini comme une sous-culture *queer* mais est devenu relativement commun<sup>79</sup>.

## **B. De l'essence herméneutique à la performativité *Camp***

Chez Acker un important travail est repérable quant au fait de nommer et de se nommer. Les concepts d'herméneutique mais aussi de *Camp* nous permettront d'entrer plus avant dans cette complexité.

Dans le texte d'Acker, Kathy devient Don Quixote. Nous constatons la présence d'un intermédiaire entre ces deux noms ou identités :

---

<sup>79</sup> On peut penser au *Rocky Horror Picture Show* (1975) de Richard O'Brien mais aussi au méchant de l'époque de la *Disney Renaissance* (fin 1980'–1990'). Ursula de la *Petite Sirène* (1989) de Ron Clements et John Musker en est l'exemple par excellence, notamment parce qu'elle a été conçue avec l'inspiration de la *Drag Queen Divine* (Glenn Milstead) dans les films de John Waters (par exemple *Pink Flamingoes*, 1972).

*As we've said, her wheeling bed's name was 'Hack-kneed' or 'Hackneyed', 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'.<sup>80</sup>*

Comme on l'a dit, son lit roulant s'appelait « Rosse-rossée » ou « Rosse-rebattue », signifiant « rosse un jour » ou « rosse toujours » ou « un écrivain » ou « toute tentative d'avoir une identité qui échoue invariablement ». Tout comme « Rosse-rebattue » est la glorification ou la transition de la non-existence à l'existence de la « Rosse-rossée », elle décida que « cathéter » serait la glorification de « Kathy ».<sup>81</sup>

Le lit roulant, qui quelques paragraphes plus tôt était encore un fauteuil roulant, porte un nom dérivé du cheval de Quichotte chez Cervantès. En effet, par un jeu de mot assez intraduisible l'anglais « *hack* », qui évoque l'amateur au sens péjoratif, fait référence à la rosse, le mauvais cheval, et donc à Rossinante. « *To hack* » est aussi l'action de pirater faite par le pirate, informatique en particulier, le « *hacker* » qui par homophonie convoque « Acker » le nom de l'auteure. Comme le personnage de Kathy, devenue Don Quixote, cette Rosse est partiellement confondue avec « un écrivain », potentiellement l'auteure. On constate que « Kathy » avant de devenir « Don Quixote » devient « cathéter » soit l'outil que le médecin est en train d'utiliser pour l'avortement. Elle prend donc le nom de l'objet introduit en elle et, peut-être par similitude des sons, cela la mène à choisir le nom de Don Quixote. Don Quixote était cependant déjà convoqué par le nom du fauteuil roulant. Il semble y avoir une certaine porosité de l'être dans ce passage, elle est rendue visible par la porosité de noms qui s'imbriquent les uns dans les autres. On peut y voir une certaine herméneutique des noms ; noms qui cacheraient une vérité sur l'essence des gens qui les portent. Ici l'herméneutique est détournée, au lieu de remonter l'étymologie de « Kathy » à « Karen », vers « Catherine », Acker travaille la réappropriation de la vérité de l'essence du personnage. Réappropriation qui passe d'abord par la proposition d'un objet, le cathéter, qui sert à faire entrer ou sortir quelque chose d'un corps, c'est ainsi doublement un objet transitionnel ; puis un nom, « Don Quixote », porteur d'une symbolique totalement différente de celle d'une potentielle « Catherine ». Nous constatons également une

---

<sup>80</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10.

<sup>81</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10, traduit par Laurence Viallet, *Don Quichotte. Ce qui était un rêve*, Paris, Éd. L. Viallet, 2010, p. 10. Nous utilisons exceptionnellement la traduction de Laurence Viallet par défaut d'une traduction plus adaptée pour ce passage.

séparation du personnage et de l'auteur. Elles cessent d'avoir le même nom et Don Quixote n'apparaît plus aussi ouvertement comme un double d'Acker après ce court passage. On sait cependant que l'œuvre d'Acker en général travaille sur la tension autobiographique. Cette herméneutique des noms se joue aussi sur le personnage de Villey qui apparaît plus tardivement dans le récit. Acker écrit : « *Villey is short for Villain.*<sup>82</sup> », « Villey est le diminutif de Vilain. » Le « vilain » étant à la fois l'habitant libre des campagnes (en moyen anglais, parlé du XI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle, le « vilain ») et ce qui est méprisable, immoral, traditionnellement l'opposant du héros. C'est sa mère qui l'appelle ainsi justifiant donc le traitement, adapté à un « vilain », qu'elle lui réserve. À nouveau le nom agit en trompe l'œil, ne révélant pas l'essence du personnage qui est en réalité changeante et définie par ses actions : c'est le modèle de l'« existence » selon Jean-Paul Sartre (1905-1980).

L'apparence ne cache pas l'essence, elle la révèle : elle est l'essence. L'essence d'un existant n'est plus une vertu enfoncée au creux de cet existant, c'est la loi manifeste qui préside à la succession de ses apparitions, c'est la raison de la série.<sup>83</sup>

Ainsi un être est ce qu'il performe sans qu'il n'y ait de « vérité cachée ». La multitude des performances au fil de la vie est l'être. Notons qu'un courant des études de genres, notamment sous la plume de J. Butler, s'emparera de l'idée qu'être, c'est performer. J.-P. fait un pas de plus en complétant :

[...] nous nous trouvions en face de deux modes d'être radicalement distincts, celui du pour-soi qui a à être ce qu'il est, c'est-à-dire qui est ce qu'il n'est pas et qui n'est pas ce qu'il est, et celui de l'en-soi qui est ce qu'il est. Nous nous sommes demandé alors si la découverte de ces deux types d'être n'aboutissait pas à établir un hiatus scindant l'Être, comme catégorie générale appartenant à tous les existants, en deux régions incommunicables et dans chacune desquelles la notion d'Être devait être prise dans une acception originale et singulière.

Nos recherches nous ont permis de répondre à la première de ces questions : le pour-soi et l'en-soi sont réunis par une liaison synthétique qui n'est autre que le pour-soi lui-même. Le pour-soi, en effet, n'est pas autre chose que la pure néantisation de l'en-soi, il est comme un trou d'être au sein de l'Être.<sup>84</sup>

Parce qu'un être est une existence, il est éminemment changeant et donc en capacité d'être par exemple en contradiction, ou être autre, que ce qu'il était ou ce qu'il sera. Cela ne fragmente pas pour autant son existence en morceaux irréconciliables, ni n'interdit une autre

---

<sup>82</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 142.

<sup>83</sup> Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 2014, p. 12.

<sup>84</sup> *Idem*, p. 665.

performativité à un autre moment. Au fil des performativités dans le temps l'être est à la fois altéré « en-soi » et toujours le même « pour-soi ». Les noms choisis par Acker donnent lieu à des fausses herméneutiques étymologiques (Kathy-Karen-Catherine) qui révéleraient des essences qui sont inappropriées dans la compréhension des personnages (rien de la sainte Catherine n'est présent dans le personnage). Ces herméneutiques sont parodiées par des contre-propositions absurdes (Kathy-cathéter-Quixote). Elles servent à souligner son propos et révèlent aussi ce que le personnage performe dans cet « en-soi » là, c'est à dire celui du roman, peu importe ce qu'il était avant. Le changement de nom permet au personnage de s'émanciper d'une identité passée pour parvenir à une autre.

À cet enjeu d'essence/existence s'ajoute le travail sur les titres de noblesse. Le « Don » qui précède « Quixote » n'est jamais effacé comme il peut l'être chez Cervantès ou Wittig. Le choix de ce nom qui est toujours marqué par la particule nobiliaire fonctionne sur le principe que décrivait Suzanne Sontag dans son essai *Notes on 'Camp'* (1964) :

<p>Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility of the metaphor of life as theater<sup>85</sup></p>	<p>Le <i>Camp</i> conçoit tout entre guillemets. Ce n'est pas une lampe, mais une « lampe » ; pas une femme, mais une « femme. » Percevoir le <i>Camp</i> dans les objets et personnes c'est comprendre l'Être-comme-Jouant-un-Rôle. C'est l'extension la plus extrême, en termes de sensibilité de la métaphore de la vie comme théâtre</p>
---	--

Ce n'est pas « Quixote » mais « Don Quixote » et choisir ce nom signifie s'identifier à son imaginaire, devenir *knight* en totalité. En théâtralisant l'identité on marque son artificialité et on pose la question de l'existence d'une essence puisque tout objet joue le rôle de ce qu'il est. Don Quixote est accompagné par Saint Simeon dans cette version. C'est une référence à un personnage biblique violent, vengeur comme nous l'avons signalé dans la présentation des œuvres en introduction. Le choix du titre évoquant la sainteté appliquée à ce personnage met en scène la tension entre un nom dont l'herméneutique nous dirait que l'essence est violente et un personnage marqué comme profondément bon par ses actions. Cela maintient une ambiguïté

---

<sup>85</sup> Susan Sontag, « Notes on 'Camp' », *Partisan Review*, vol. 31, no. 4, New York, American Committee for Cultural Freedom, Inc. 1964, p. 515-530, Angleterre, Penguin Random House, coll. « Modern », 1964, 2018, p. 9-10.

de son personnage sur laquelle nous reviendrons mais dont il suffit ici de dire qu'elle crée une méfiance vis-à-vis de Saint Simeon et que cela impose un sentiment d'inquiétude dans le récit.

Acker double le choix de son personnage de devenir Quixote, choix qu'elle emprunte au texte de Cervantès, en y ajoutant une réflexion sur l'existence et l'essence qui ont été formalisés notamment par le travail de J.-P. Sartre mais aussi par l'esthétique *Camp* telle que définie par S. Sontag. Ce faisant elle éclaire le texte de Cervantès et le réemploie en le mêlant à des textes et théories qui n'existaient pas à l'époque de Cervantès. C'est un travail de l'après-coup qui vise à élucider le message d'une œuvre à partir d'autres œuvres postérieures. Pour citer le psychanalyste Bernard Chervet : « L'après-coup est composé de deux moments de travail séparés d'un hiatus. Grâce au saut économique qu'ils réalisent en deux temps, ils participent ensemble au traitement du traumatique.<sup>86</sup> » Nous substituons ici « travail de compréhension d'un événement ou d'une œuvre » à « traitement du traumatique ». Si nous avons dit que la notion même d'identité est questionnée c'est parce qu'elle devient protéiforme, changeante, resignifiable avec des connaissances nouvelles par un après-coup. Ainsi, cette identité se survit à elle-même, au-delà des formes, situations et noms. On enrichit une identité préalable sans l'altérer, quitte à figurer des paradoxes dans ce travail d'augmentation. Nous avons vu que Kathy devient Don Quixote, *a knight*, mais qu'elle ne cesse pourtant pas d'être une femme.

Nous allons nous intéresser à la représentation de cet entre-deux du genre : être *knight* plutôt qu'homme ou femme. Nous allons également étudier comment Wittig l'avait mis en scène avant Acker.

### C. Travail du neutre et universalisation

L'œuvre de Wittig est traversée par un travail sur les pronoms de langue française qui consiste en une tentative d'expression d'un genre qui ne serait ni le féminin ni le masculin. Elle utilise massivement dans son premier roman, *L'Opopanax*<sup>87</sup> (1964), le pronom personnel sujet « on » qui a la particularité de ne pas marquer le genre, notamment parce qu'il évoque des groupes. « On » est également mobilisé de façon particulièrement forte dans le langage des enfants ce qui est effectivement approprié dans un texte dont Duras a écrit, pour la postface

---

<sup>86</sup> Bernard Chervet, « L'Après-coup. La Tentative d'inscrire ce qui tend à disparaître », Claude Le Guen (dir.), [et al.], *Revue française de psychanalyse*, 2009/5, vol. 73, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, paragraphe 23 (n. p.). [En ligne, consulté le 07/02/23 : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1361.htm?contenu=article>].

<sup>87</sup> Forme altérée mais courante de « opopanax » qui est le nom d'une catégorie de plante et dont l'étymologie grecque signifie « jus » (*opos*) « qui guérit tout » (*panax*).

qu'elle lui a accordé, qu'« il est régi par une règle de fer, jamais enfreinte ou presque jamais, celle de n'utiliser qu'un matériaux descriptif pur, et qu'un outil, le langage objectif pur. [...] Il est celui-là même [...] dont l'enfance se sert pour déblayer et dénombrer son univers.<sup>88</sup> » Ainsi, le pronom « on » sert à mettre en scène une groupalité infantile non-genrée ou pluri-genre : « On marche sur un chemin à ornières. On n'est plus en rang. On court. On s'égaille.<sup>89</sup> » Dans *Les Guérillères* (1969), Wittig met en scène des groupes de « lesbiennes » soit, dans la pensée théorique de l'auteur, à la fois une individualité et une entité politique qui n'existe pas par rapport à la catégorie social de « l'homme ». Ce qui n'est pas le cas des « femmes » dont les rôles sociaux sont conditionnés par leurs rapports aux « hommes ». Justement parce qu'il n'y a pas d'hommes dans ces groupes le récit est fait à la troisième personne plurielle féminine qui devient représentation du héros collectif du texte : « Elles disent que longtemps sur le chemin du retour elles ont entendu le roulement du fleuve, les heurts du courant contre son lit.<sup>90</sup> » Quand certains hommes intègrent le groupe et la lutte des Guérillères pour la liberté des femmes (et donc l'abolition de cette notion ou classe sociale), le pronom personnel sujet reste au féminin parce qu'« ils » se secondent à une lutte dont « ils » ne sont pas les acteurs ou sujets premiers mais aussi parce qu'« elles » sont en supériorité numérique ; le féminin peut ici contenir le masculin. C'est un acte fort que de faire contenir grammaticalement le masculin dans le féminin, mais ce n'est pas une aberration dans l'histoire de la langue française qui a modifié son rapport au genre au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>91</sup>. La langue française a précédemment été plus souple sur la question qu'elle ne l'est à la fin du XX<sup>e</sup> siècle. On retrouve dans *Les Guérillères* le rapport à la groupalité déjà travaillé dans *L'Opoponax*, sans doute nourri par la naissance la même année du MLF dont nous avons vu que Wittig était une des fondatrices et membres actives. Ces deux textes parce qu'ils mettent en scène des groupes, et non pas un·e individu·e dans le groupe, procèdent à une généralisation du particulier, voir à son universalisation. *Le Corps Lesbien* (1973) rompt avec l'idée de cette groupalité qui permet l'universel, le récit étant fait à la première personne. L'ensemble des pronoms désignant la narratrice sont fracturés : « j/e te fais signe de m/e suivre, tu ne m/e réponds pas, tu continues de m/e regarder comme une étrangère.<sup>92</sup> » La fracture typographique du pronom marque la fracture de l'identité de la ou des

---

<sup>88</sup> Monique Wittig, *L'Opoponax*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, 2018, p. 263.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>90</sup> Monique Wittig, *Les Guérillères*, 1969, 2019, p. 26.

<sup>91</sup> Avant cela des auteurs comme Racine employaient l'accord de proximité qui pouvait faire contenir le masculin dans le féminin. On constate aussi une disparition des noms de métiers féminisés au XVIII<sup>e</sup> siècle alors qu'ils existaient auparavant.

<sup>91</sup> Monique Wittig, *CL*, p. 55.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

narratrices qui n'entrent pas dans les normes de genre. La narratrice elle-même est tellement anonymisée qu'on ne peut dire si elle est unique ou plurielle. Le texte fonctionne par paragraphes désarticulés, on pourrait donc proposer l'hypothèse que chaque paragraphe est un micro-récit ayant une narratrice dédiée. Dans *Le Corps Lesbien* c'est l'anonymité plus que la groupalité qui fonctionne comme outil d'universalisation. Wittig a théorisé son travail de l'universalisation dans sa thèse, *Le Chantier littéraire*, qu'elle achève en 1986 soit deux ans après le *Voyage sans fin*. Si elle ne parle que de son travail romanesque dans ce texte on peut supposer que la réflexion s'étend à l'entièreté de son travail littéraire :

Il s'agit pour tout écrivain situé dans l'histoire humaine et partant de son expérience individuelle du langage, de transformer cette expérience particulière concrète en un travail qui transcende le particulier, le fasse basculer dans la dimension de l'abstrait pour le rendre lisible, appréhendable, compréhensible, à son tour un objet d'expérience et de travail, pour le plus grand nombre possible. [...] Quel que soit d'ailleurs l'effort et le travail fournis par l'écrivain pour tendre à l'universalité, il ne peut aller qu'à mi-chemin. L'autre versant de l'effort et du travail appartient au lecteur sans lequel il n'y aura jamais transformation complète et universalité réussie.<sup>93</sup>

Si le travail d'universalisation est accompli à deux c'est aussi parce qu'il nécessite une grande particularisation du texte : « il y a un mouvement qui est le préalable de toute tentative d'universalisation, c'est un mouvement qui va vers le particulier. Ce mouvement je le vois s'accomplir à ras de texte dans le travail sur les mots.<sup>94</sup> » C'est un travail pour les « brutifier<sup>95</sup> » selon l'expression de Wittig. Il faudrait les dégager de leurs usages habituels ainsi que de leur charge idéologique et de cette manière les rendre particulier et permettre l'expression de quelque chose de nouveau. C'est donc la particularité qui s'exprime dans l'écriture de chaque auteur·e qui permet aux lecteur·ice·s d'accepter ou non son caractère universel. Cela répond parfaitement à son travail sur le genre qui proposait une infinie particularisation des individus. Wittig écrit que « c'est dans ce détour que tient toute la littérature<sup>96</sup> », détour qui veut que pour parler universellement on se débarrasse des usages habituels du langage pour le particulariser. De la même façon son travail sur le genre propose un « détour » des individus hors des usages habituels et vers une particularité radicale. C'est la question de l'imaginaire particulier sur laquelle nous reviendrons. Pour Wittig le « je » est fondé par le langage, « puisqu'on vit en

---

<sup>93</sup> Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 150-151.

<sup>94</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Idem*, p. 151.

langage, on vit en mots<sup>97</sup> », il est ainsi nécessaire de s'exprimer dans sa particularité pour sortir des discours préconçus et dire quelque chose d'authentique. Cela est vrai pour Wittig en littérature comme pour le genre.

À partir de ces constats sur le travail de Wittig dans le genre romanesque, se pose la question de son application au théâtre. Pour *Le Voyage sans fin* elle a choisi d'intégrer le travail sur le genre, et donc l'identité des personnages, directement dans la voix des actrices. La pièce est en effet entièrement murmurée. L'idée de Wittig est de réduire le répertoire des tonalités vocales pour amener l'ensemble des voix dans un registre de tessiture similaire. Si on peut débattre de la réussite ou l'échec de cette tentative, il est indéniable qu'elle a créé un tiers espace vocal qui pousse à écouter différemment. Le chuchotement donne l'impression de la confiance, du secret, chose assez paradoxale pour une pièce jouée dans un dispositif de mise en scène relativement traditionnelle, tel qu'on peut le voir dans la captation vidéo réalisée par Anne Faisandier<sup>98</sup>. Les artistes se présentent sur une scène ; le parterre accueille le public. Notons ici qu'à la suite de la réputation du *Voyage sans fin* chez Gallimard en 2022 et à l'appel de l'Association des Ami.es de Monique Wittig, Adèle Haenel et Gisèle Vienne ont proposé des lectures du texte dans un dispositif beaucoup plus intimiste où les actrices se trouvaient indifféremment mêlées à une partie du public dans un cercle ; une autre partie du public était dans le parterre<sup>99</sup>. Lors des lectures de 2022 la pièce n'est cependant plus chuchotée, un rapport intimiste en a remplacé un autre<sup>100</sup>. L'usage du chuchotement est indéniablement une tentative formelle de la part de Wittig pour exprimer un tiers lieu, ou tiers être, hors du féminin et du masculin. Si l'effet est plus ou moins réussi, il est assurément conditionné par le médium théâtral dans lequel la voix joue un tout autre rôle que dans le roman. Cette tentative est également le produit de la contrainte, due à la langue française, de l'expression d'un binarisme de genre qui semble inévitable.

Dans notre travail de comparaison des textes d'Acker et Wittig nous ne pouvons que constater les disparités entre les langues française et anglaise, du fait de l'existence et de l'emploi différent d'un neutre en langue anglaise. Si la Quichotte de Wittig devient une

---

<sup>97</sup> *Idem*, p. 122.

<sup>98</sup> Anne Faisandier, « Le Voyage sans fin », France, 1985, 00:51:42.

<sup>99</sup> Adèle Haenel, Gisèle Vienne, *Le voyage sans fin de Monique Wittig. Lecture musicale*, Maison de la poésie de Paris, Association des Ami.es de Monique Wittig, Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 25 juin 2022, 01:10:02. [En ligne, consulté le 08/02/23 : <https://vimeo.com/781830981>]. Nadège Beausson-Diagne jouait le rôle de Quichotte, Adèle Haenel celui de Panza.

<sup>100</sup> D'autres textes sont employés aux côtés de celui de Wittig, on entend par exemple la voix d'Audre Lorde (1934-1992). Les lectures musicales de 2022 sont une adaptation interprétation du texte de Wittig qui pratique des intertextualités que Wittig n'avait pas écrites dans son texte.

chevalière, celle d'Acker peut être *knight*, soit un-e chevalier-e. Le mot anglais contient la neutralité du genre et le personnage d'Acker quitte donc, pour partie, le rôle social de femme pour lui préférer un emploi non genré, ce qui est un impossible en langue française. Acker met en scène un ensemble d'emplois ou de figures non genrées dans son texte et lors des quelques occasions où la catégorie dans laquelle se situe le personnage est désignée par un mot genré, elle subvertit cette différenciation. Elle rend ainsi visible la différence sémantique imposée par le fait de genrer un état de l'être : « *the bitch, (excuse me, dog), continues*<sup>101</sup> », « la chienne, (excusez-moi, chien), continue ». Ici la variation au féminin du nom implique un changement sémantique sous forme d'une dépréciation à caractère sexuel. Wittig ne peut pas proposer la même chose qu'Acker, à partir du langage lui-même. Le français résistant à cet usage, elle est contrainte d'utiliser une parole exprimant (par son contenu plus que sa forme) une conscience d'une identité que l'on pourrait définir comme éminemment postmoderne : une individualité radicale qui n'adhère pas à un schéma préconçu. Notons que la tentative de cette expression est tout de même réalisée à partir de la forme : par le chuchotement.

L'identité postmoderne de Quichotte chez Wittig reste cependant en tension avec le modèle préconçu du Quichotte de Cervantès. Wittig met en scène une identité qui se veut radicalement unique et hors de tout motif ou schéma préconçu, mais elle le fait à partir de l'identité de Quichotte. Ce paradoxe est à comprendre comme le pendant des procédés de groupalité et d'anonymité qu'elle avait employé dans le genre romanesque. En effet, il permet l'universalisation de cette identité radicalement individuelle. Le personnage de Quichotte, depuis Cervantès, a un tel pouvoir identificatoire qu'il permet de surpasser la question de la trop grande particularité du personnage. Ce n'est pas nouveau dans l'écriture de Wittig, *Le Corps Lesbien* contenait des passages en rupture avec l'anonymité de la narratrice. Ils se plaçaient du point de vue de personnages comme Achille et Ulysse. L'apport formel du *Voyage sans fin* est la systématisation de ce geste à l'ensemble d'une œuvre.

La comparaison des textes d'Acker et Wittig met en lumière la différence relativement grande entre les langues anglaise et française pour ce qui est de l'expression d'un genre neutre, et ce particulièrement dans les années 1980. Il est difficile d'estimer si cette différence se creuse ou se résorbe avec la tentative de généralisation en langue anglaise du pronom « *they* » qui propose une alternative non-genrée à « *he* » et « *she* » et l'expérimentation plus embryonnaire encore en langue française autour du néo-pronom non genré « iel »<sup>102</sup>. La langue anglaise

---

<sup>101</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 28.

<sup>102</sup> Entré dans l'édition en ligne du Robert en 2021.

permet à Acker de placer son personnage principal dans un entre-deux lié à son métier (*knight*) ; cet effet étant formellement impossible pour Wittig. L'universalité est un concept particulièrement employé en France, notamment du fait de l'universalisme hérité des Lumières. Aux États-Unis en général, et pour Acker en particulier, l'idée d'universalité est sans doute beaucoup moins importante. Il est difficile de savoir si Acker a souhaité une universalisation littéraire de son personnage de Don Quixote. On peut supposer que ce n'était pas une question pour elle. Acker souhaitait à tout le moins une identité partiellement hors du féminin et du masculin pour Don Quixote et on peut constater que la langue qu'elle emploie permet ce procédé beaucoup plus simplement. Wittig propose un travail sur la voix qui est une autre forme de questionnement sur la matérialité du langage que ce qu'Acker réalisera avec son travail du neutre deux ans plus tard. L'expérimentation de Wittig au théâtre procède de celles qui avaient marqué son travail de romancière.

## Conclusion

Il semble significatif que Wittig et Acker aient choisi de travailler à partir d'une identité aussi complexe que celle du Quichotte de Cervantès. En effet, le féminiser ou faire de son nom un choix de modèle de vie ne semble pas révéler une crise ou un manque fondamental dans le texte de Cervantès. Que Quichotte ait été un homme dans le texte de 1605 est un état de fait qui est questionné par les deux auteur·e·s. Cependant, cette particularisation est questionnée depuis le constat de l'universalité de sa double pulsion de liberté et de sa volonté de sauver le monde. C'est-à-dire avec des éléments qui se séparent du caractère masculin du personnage. Quichotte est conçu comme capable de contenir toutes les variations d'identités. De plus la mise en scène proposée par nos deux textes d'étude postule un Quichotte capable de contenir des infinies variations de lui-même et ce du fait qu'il était déjà chez Cervantès un personnage éminemment protéiforme. Alonso Quichano devenu Quichotte était déjà une représentation d'une forme de mobilité sociale, voir de transclasse (passage du noble s'occupant de son domaine au chevalier errant). Quichotte semble être un des personnages littéraires dont l'identité peut-être paradoxée sans être trahie. Son nom peut être le lieu où s'exprime une essence identifiable par herméneutique. Cependant, on constate, parce que ce nom est choisi par le personnage, qu'il relève d'une décision qui forme une existence selon le modèle de pensée de Sartre. Quichotte en tant que personnage est aussi la proposition d'une solution pour passer d'une individualité radicalement particulière à l'état de modèle auquel s'identifier. Il propose ainsi, dans un contexte théorique français et donc pour Wittig, une forme d'universalisation du processus

d'émancipation. La question de l'universalisation ne semble pas présente chez Acker, même si elle met en scène des propositions répondant au travail de Wittig autour de cette question. L'universalisation des textes de Wittig a reposé d'abord sur la représentation d'une groupalité, puis d'une anonymité pour finalement être construite sur le pouvoir identificatoire d'une individualité particulière et bien connue qui est celle de Quichotte. Nous développerons plus loin le potentiel de médiation de ce personnage à la grande capacité identificatoire.

Ayant constaté la féminité, ou plutôt la non-masculinité, de Quichotte chez Acker et Wittig il nous faut nous poser la question de l'ensemble des autres féminisations et procédés de changement de genre de personnages par rapport à l'hypotexte dans nos textes d'étude.



## Chapitre 2 - Réappropriation de l'histoire et de l'histoire de la littérature

L'appropriation est centrale dans l'œuvre de Kathy Acker, elle le dit ainsi lors de son *interview* avec Larry McCaffery :

*Appropriation is not a literary strategy I've chosen to manipulate what's happening in my books in certain ways. The truth is I have always used appropriation in my works because I literally can't write any other way. [...] I grew up with some [...] poets who were always giving lectures to writers to the effect that, "when you find your own voice, then you're a poet." The problem was, I couldn't find my own voice. I didn't have a voice as far as I could tell. So I began to do what I had to do if I wanted to write, and that was appropriate, imitate, and find whatever ways I could to work with and improvise off of other texts. [...] What it comes down to is that I don't like the idea of originality.*<sup>103</sup>

L'appropriation n'est pas une stratégie littéraire que j'ai choisie pour manipuler d'une certaine façon ce qui se passe dans mes livres. La vérité est que j'ai toujours utilisé l'appropriation dans mes travaux parce que je ne peux littéralement pas écrire d'une autre façon. [...] J'ai grandi avec quelques [...] poètes qui donnaient des conférences à des écrivains du genre de, "Quand vous trouvez votre propre voix, alors vous êtes poètes." Le problème étant, je ne pouvais pas trouver ma propre voix. Je n'avais pas de voix pour autant que je sache. Donc j'ai commencé à faire ce que je *devais* faire si je voulais écrire, et c'était s'approprier, imiter, et trouver n'importe quelle façon avec laquelle je pouvais travailler et improviser depuis d'autres textes. [...] Ce à quoi tout cela revient c'est que je n'aime pas l'idée d'originalité.

Si Wittig a un rapport sans doute différent à l'appropriation, on ne peut que constater qu'elle réemploie, à l'échelle de son œuvre entière, un nombre phénoménal de textes et de personnages très divers. Il y a dans leurs approches de la culture et de l'histoire, particulièrement littéraire mais pas uniquement, une conscience de ce qui existait avant qu'elles ne cherchent jamais à masquer. C'est parce qu'elles travaillent avec ce qui les a précédées que la notion de (ré)appropriation est si importante. Elles font ainsi fonctionner leurs textes avec la caisse de

---

<sup>103</sup> Larry McCaffery, Kathy Acker, "An Interview with Kathy Acker." *Mississippi Review*, vol. 20, no. 1/2, 1991, p. 90-91. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <http://www.jstor.org/stable/20134512>]. [Les italiques sont dans le texte].

résonance de la culture plutôt qu'en vase clos. C'est la résonance qui à la fois permet de déformer la culture mais aussi de la laisser être entendue, critiquée, célébrée.

Nous allons voir comment Wittig donne à sa Quichotte un nombre de références féminines de natures diverses qui lui servent à justifier sa quête. De plus, nous verrons comment la coprésence de ces différents types de références invite les lecteur·ice·s à garder un esprit critique sur la nature de ce qu'on leur présente. Nous nous intéresserons ensuite aux passages, dans le texte d'Acker, qui font échos à celui de Wittig. Également, nous nous intéresserons à la manière avec laquelle elle fragmente et décontextualise les hypotextes pour révéler quelque chose qui pouvait être masqué dans leurs contextes premiers. Enfin, nous verrons donc comment la lecture peut jouer le rôle de propositions transgressives et la manière par laquelle Wittig représente Quichotte lisant alors qu'Acker nous donne à lire les textes tels qu'interprétés par Don Quixote.

### A. Références féminines

La Quichotte de Wittig lit et, à l'instar du personnage de Cervantès, ce sont les récits de ses héros qu'elle cite. Ici, ce sont surtout des héroïnes et principalement des duos : « Myrine avec Lybia, Méduse avec Athéna, Camille avec Acca<sup>104</sup> ». Ce sont ces héroïnes qui lui donnent l'autorisation de quitter le foyer et dont elle récite les noms à sa sœur quand elle doit se justifier de ses actions : « soutiendras-tu que la valeureuse Jeanne de Domrémy n'a pas été armée chevalier, elle qui est allée en France combattre les Anglais à Orléans d'où elle les a chassés, elle que les poètes de son temps ont comparée à Hector ou Alexandre<sup>105</sup> » chose que sa sœur ne peut pas nier. Nous notons une coprésence de deux types de personnages féminins cités comme référence de Quichotte : ce sont des personnages mythologiques traités comme historiques, mais aussi des personnages historiques peu connus ou parfois considérés comme à la frontière du mythologique. Ainsi, Wittig écrit :

Sœur 2

Qu'ont donc les amazones et les chevaliers errants à tant l'exalter ?

Tante

La liberté, mon enfant. Quichotte croit qu'ont vécu, glorieuses et libres, des amazones.

---

<sup>104</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 40.

<sup>105</sup> *Idem*, p. 96.

## Sœur 2

Leur petit nombre tend à me persuader qu'il faut payer de sa vie cette liberté dont tu parles. C'est du fanatisme de croire à des légendes comme le fait Quichotte.<sup>106</sup>

Le texte de Wittig met en scène ce que la référence à des personnages féminins peut avoir de libérateur, comme un exemple qui autoriserait à choisir un mode de vie autre. Elle place son texte en un point médian dans le débat sur l'historicisation des personnages féminins. Nous savons qu'aujourd'hui encore l'existence historique des amazones pose question ; ici cela se joue entre Quichotte et sa famille. Cette mise en scène du débat est doublée de la mise en abyme du récit de la guerre des amazones, particulièrement Antiope et Hippolyte, contre Thésée qui est décrite comme une « histoire vraie<sup>107</sup> » par son narrateur. Thésée, parce qu'il n'est pas féminisé, est donc un des rares personnages masculins à le demeurer. Son opposition aux amazones pourrait être l'explication de son maintien dans le genre masculin. Ainsi, Quichotte se bat pour que les amazones soient reconnues comme historiquement réelles. Et dans un même mouvement elle interrompt le récit qui représente les amazones en soumission à Thésée. Le personnage de Thésée devait donc demeurer un homme pour que cela soit juste thématiquement.

Notons que chez C. Lennox le personnage principal, Arabella, défend la vertu d'un ensemble de personnages féminins au nombre desquels on trouve les amazones. Dans les discussions qu'elle a avec ses contemporains elle défend leurs capacités à être à la fois guerrières, ce qui est accepté, et parangon de beauté et de féminité, ce que leurs capacités guerrières devraient exclure à priori pour les interlocuteurs d'Arabella<sup>108</sup>. Arabella pense les amazones réellement historiques parce qu'elle a mépris l'*Artamène, ou le grand Cyrus* (1649-1653) de Madeleine de Scudéry (1607-1701) pour un ouvrage historique. On pourrait prendre un autre exemple dans l'emprunt par C. Lennox de la Sappho<sup>109</sup> de M. de Scudéry, c'est-à-dire une Sappho qui ne se suicide pas et qui, refusant le mariage, vit en concubinage<sup>110</sup> avec Phaon en une terre où cela est accepté c'est-à-dire dans le royaume des amazones<sup>111</sup>. La Quichotte de Wittig n'a pas le souci de M. de Scudéry et C. Lennox de sauver la vertu des personnages féminins qui lui servent

---

<sup>106</sup> *Idem*, p. 61.

<sup>107</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>108</sup> C'est dans le chapitre VI du livre III du volume I. Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, *op. cit.*

<sup>109</sup> Par exemple dans le chapitre III du livre II du volume I. Charlotte Lennox, *The Female Quixote*, *op. cit.*

<sup>110</sup> Que nous supposons chaste selon la morale de l'époque.

<sup>111</sup> Les amazones sont ici nommées les « nouveaux Sauromates ». Voir le livre II de la partie X. Madeleine De Scudéry, *Artamène, ou le Grand Cyrus*, Paris, A. Courbé, 1650-1653, 10 tomes en 20 vol. [En ligne, consulté le 27/05/23 : <http://www.artamene.org/index.php>]. L'indication du nom de l'auteur était Mr. De Scudéry au moment de parution.

de références<sup>112</sup>. La féminité et la chasteté de ces personnages n'est pas un sujet chez Wittig ; en revanche leurs courages, capacités guerrières et dévotions amoureuses (dans un cadre homosexuel) le sont. Wittig s'inscrit dans une tradition, chez les femmes auteures, de mise en scène d'un ensemble de personnages féminins plus ou moins mythologiques dans d'autres récits. Cela a longtemps impliqué un besoin de « sauver » ces personnages : Sappho a longtemps été sauvée de son homosexualité, M. de Scudéry a fait exception en ce qu'elle l'a également sauvée de son suicide<sup>113</sup>. Si Wittig met en scène ces personnages féminins et participe de ce mouvement « de leur sauver la vie » dans le récit, elle ne les sauve pas de leurs licences morales puisqu'elles ne sont pas perçues comme telles.

S'il arrive à Quichotte de citer des personnages masculins, elle les travestit ou les féminise comme nous pouvons le constater lorsque Quichotte dit « Je vais faire connaître au monde entier que Quichotte a plus de courage que Charlemagne et Phyllis de Flandres réunies !<sup>114</sup> » La féminisation n'apparaît qu'à l'écrit, elle est inaudible, nous avons donc deux interprétations possibles de ce passage. La première interprétation est celle qui est audible lors d'une représentation : Quichotte est plus brave que l'homme Charlemagne (c. 742- 814) et la femme Phyllis de Flandres. La seconde interprétation réside à la fois dans la lecture qui note l'accord au féminin (inaudible) de « réunies » (féminin pluriel que l'on suppose composé de deux féminins singuliers<sup>115</sup>) mais aussi le fait que Phyllis de Flandres est une version féminisée du vrai personnage historique de Philippe I<sup>er</sup> de Flandres (1143-1191). Nous pouvons considérer que Charlemagne est ici un nom épique, peut-être à lire ou entendre au féminin autant qu'au masculin.

Quichotte ne fait pas que recontextualiser des personnages féminins mythologiques dans l'histoire (« Thomyris<sup>116</sup> », « Baodicea<sup>117</sup> »). Elle féminise des personnages masculins historiques (Phyllis de Flandres) et elle cite des vrais personnages féminins dont l'existence historique n'est pas en débat (Jeanne d'Arc). Wittig cite encore d'autres personnages dont l'existence est appuyée par les textes sacrés judéo-chrétiens que les croyants ne sauraient

---

<sup>112</sup> Notons ici que Wittig emploie régulièrement la figure de Sappho dans son travail même si elle est absente du *Voyage sans fin*.

<sup>113</sup> Sur la question de la représentation de Sappho voir : Joan Dejean, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 402 p. traduit par François Lecercle, *Sappho : les fictions du désir, 1546-1937*, Paris, Hachette supérieur, 1994, 303 p.

<sup>114</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 92.

<sup>115</sup> Wittig n'emploie pas d'accords de proximités dans ces écrits, nous écartons donc cette possibilité.

<sup>116</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 96. Reine légendaire des Massagètes, et dernière reine des amazones, qui aurait mis fin au règne de Cyrus le Grand. Elle aurait vécu au VI<sup>e</sup> siècle av. n. è.

<sup>117</sup> *Ibidem*. C'est le nom latin de Boadicée, reine des Iceni, peuple de Grande-Bretagne, au I<sup>er</sup> siècle qui a lutté contre l'occupation romaine.

remettre en question (« Deborah, juge en Israël<sup>118</sup> », « la reine Vashti<sup>119</sup> »). Ainsi, elle place ses spectateur·ice·s dans une position de critique sceptique devant remettre en cause l'existence historique de tous les personnages dont elle propose les noms. Il revient donc aux spectateur·ice·s et lecteur·ice·s de justifier en quoi certains personnages seraient historiques et pas d'autres. Comme la féminisation de Quichotte, la féminisation de personnages masculins agit ici comme une image de l'absence de leur équivalent au féminin (aucun personnage féminin n'est masculinisé). C'est en opposition avec le fait qu'il y a des personnages féminins qui existent et qui pourtant ne sont guère communément citées comme modèles féminins (le Quichotte de Cervantes n'en cite pas une seule). En effet, la Quichotte de Wittig trouve des exemples de femmes guerrières jusque dans la Bible et sa sœur en vient à dire « que la Bible n'est pas non plus ce qu'il [lui] faut.<sup>120</sup> » ; « Alors donc, Madame ma sœur, ordonne qu'on brûle également la Bible ?<sup>121</sup> » ironise Quichotte.

La proposition de Wittig est de lire différemment les textes, c'est-à-dire en cherchant les personnages féminins qui peuvent faire figure de modèles. Ainsi, on pourrait modifier un imaginaire collectif qui aurait pour particularité de marginaliser les femmes. C'est pour une part une façon pour Quichotte de se placer dans une filiation ou tradition qui justifie l'ensemble de ses actions. C'est aussi la création d'un espace de références féminines qui importe parce qu'il présuppose que cet espace est habituellement absent.

Le texte d'Acker contient une autre occurrence de féminisation d'un personnage autre que celui de Quixote, nous allons en questionner les modalités en parallèle avec les procédés employés par Wittig.

## **B. Échos et pastiches de Wittig chez Acker**

La proximité des dates d'écritures et de mise en scène des textes que nous étudions pose question. En effet, *Le Voyage sans fin* de Wittig est mis en scène pour la première fois en 1984 et le *Don Quixote* d'Acker paraît en 1986. Qu'un contexte historique et politique puisse être le moment d'expression de pensées similaires et/ou qui se répondent est une évidence ; cependant dans le cas présent nous ne pouvons affirmer que les deux auteur·e·s se connaissaient ou avaient connaissance de leurs travaux respectifs, en particulier à ce moment précis. On sait cependant

---

<sup>118</sup> *Idem*, p. 97. Seule femme parmi les Juges d'Israël et prophétesse, elle apparaît dans le *Livre des Juges* dans l'*Ancien Testament*.

<sup>119</sup> *Ibidem*. Personnage du livre d'*Esther* dans l'*Ancien Testament*. Elle désobéit à son mari le roi de Perse Assuérus.

<sup>120</sup> *Idem*, p. 97.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

qu'Acker a, à un moment inidentifiable, lu une partie de l'œuvre de Wittig<sup>122</sup>. Autour de son *Don Quixote*, Acker a cité le Nouveau Roman comme une de ses sources d'inspiration ; il semblerait donc logique que ce soit le moment où elle se soit intéressée à Wittig<sup>123</sup>. Les rapprochements possibles entre les textes nous poussent à presque affirmer qu'Acker avait connaissance du travail de Wittig sur le *Quichotte*. Ainsi, même sans pouvoir affirmer absolument qu'Acker joue de paroles qui font échos à celle de Wittig ou qu'elle imite bien son style, ou ses choix de motifs, nous percevons que son texte pourrait être analysé ainsi.

Le personnage masculin d'Amadis de Gaule est féminisé dans le texte d'Acker. Don Quixote raconte : « *The first woman recorded by human history was Amadia of Gaul. Gaul, you know dog, was an ancient city.* »<sup>124</sup>, « La première femme répertoriée dans l'histoire était Amadia de Gaule. Gaule, tu sais chien, était une ancienne cité. » Elle continue ensuite le récit de la vie de ce personnage qui est une féminisation d'Amadis de Gaule, lui-même personnage régulièrement cité par le *Quichotte* de Cervantès. C'est la seule occurrence, hors celle du personnage de Don Quixote elle-même, d'une féminisation d'un personnage dans le texte d'Acker. Que cela ait lieu sur un personnage de chevalier médiéval plutôt que sur un des très nombreux personnages masculins de textes modernes présents dans le texte d'Acker est notable.

Ce passage est immédiatement précédé d'une citation du *Don Quichotte* de Cervantès mais sans la référence. Nous pouvons considérer que le passage précédent est un plagiat parce qu'il est une modification d'un texte qui essentiellement contient la même idée mais qui n'est jamais donné exactement. Ainsi, on a uniquement accès au texte d'Acker et les lecteur·ice·s auront peine à dire qui est l'auteur·e de quel passage sans pouvoir faire une comparaison appuyée avec le texte de Cervantès. Au sens de G. Genette, c'est ici un plagiat parce qu'aucun des marqueurs

---

<sup>122</sup> L'œuvre de Wittig est pour partie présente dans la bibliothèque d'Acker telle que conservée à l'Université de Cologne. *Le Corps Lesbien* (paru en français en 1973) y est présent à deux reprises : dans une traduction de 1975 et une autre de 1986. Cette dernière date correspond au moment de parution du *Don Quixote* d'Acker. On trouve également l'*Opoponax* et un recueil d'essais de Wittig. L'état de la bibliothèque auquel nous avons accès étant final on ne peut dire à quel moment ces ouvrages l'ont intégré. *Le Voyage sans fin* n'y est aucunement répertorié. Un certain nombre d'ouvrages en langue française étant présents dans la bibliothèque il n'est pas exclu qu'Acker ait assisté à une représentation en langue française de la pièce de Wittig. Voir l'Université de Cologne, *Catalogue de la bibliothèque de Kathy Acker*, Autriche, Cologne, 2018. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user\\_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf](https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf)].

<sup>123</sup> Wittig paraissait aux Éditions de Minuit aux moments du Nouveau Roman. On trouve dans la bibliothèque d'Acker des romans, dont une partie en langue française, de M. Duras, mais aussi l'œuvre de N. Sarraute, A. Robbe-Grillet et M. Butor. La préface de Christine Planté au *Chantier littéraire* revient brièvement sur cette mise à l'écart du Nouveau Roman qui a été imposée à la figure de Wittig et qu'elle lie à sa mise à l'écart du féminisme majoritaire du fait de sa trop grande radicalité politique. Voir Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 12.

<sup>124</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 29.

de la citation ne sont présents (guillemets, référence, etc...). Acker écrit et Don Quixote raconte :

*'If history, the enemy of time, is the mother of truth, the history of women must define female identity. The main tome on this subject or history was written by Cid Hamete Benengeli, a man. Unfortunately, the author of this work so major it is the only one is an Arab, and that nation is known for its lying propensities; but even though they be our enemies, it may readily be understood that they would more likely have added to rather than have detracted from the history.'*<sup>125</sup>

Si l'histoire, l'ennemie du temps, est la mère de la vérité, l'histoire des femmes doit définir l'identité femelle. L'œuvre principale sur ce sujet ou histoire a été écrite par Cid Hamete Benengeli, un homme. Malheureusement, l'auteur de ce travail si majeur qu'il est unique est un Arabe<sup>126</sup>, et cette nation est connue pour sa propension au mensonge ; cependant même s'ils sont nos ennemis, il peut facilement être compris qu'ils ajouteraient plus aisément qu'ils ne retireraient à l'histoire.

Nous pouvons noter d'abord qu'Acker réemploie ce passage du texte de Cervantès à un moment de pensée postmoderne qui a questionné la différence entre la fiction et l'histoire<sup>127</sup>. Ainsi, le texte en vient à questionner l'histoire produite par les historiens comme un récit fictif (faux) auquel on aurait donné une autorité pour ordonner les individualités humaines. On trouve chez Cervantès dans la parole du narrateur le même discours xénophobe et raciste qui attaque l'historien et l'histoire qu'il raconte. Acker ne fait en réalité que le révéler et le rendre d'autant plus insupportable puisqu'elle l'extrait du contexte de la vie de Cervantès dont on sait qu'il a été prisonnier des Maures. Plus que de la vie de Cervantès, elle l'extrait aussi du contexte de l'hypotexte où cette parole raciste est l'expression d'un personnage identifié comme ayant des préjugés xénophobes. Notons que ce discours raciste du traducteur chez Cervantès est en opposition avec le choix de l'auteur de créer son double par mise en abyme et d'en faire un érudit. Acker réactive ce débat depuis son texte. La version de Cervantès est celle qui suit :

Certains se permettront d'objecter que, son auteur étant arabe, elle [l'histoire] que je vais rapporter ne peut être exacte, car tous les gens de cette race sont naturellement

---

<sup>125</sup> *Ibidem.*

<sup>126</sup> Nous avons tenté de rendre le caractère confus de cette proposition dans laquelle « qu'il est l'unique » peut caractériser le « travail » et « un Arabe ».

<sup>127</sup> Voir notamment Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 283 p. Taylor & Francis e-Library, 2004, 283 p. et Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, 2002, 222 p.

menteurs ; mais comme ce sont aussi nos grands ennemis, on peut supposer que Sidi Ahmed est resté en dessous de la vérité, et non le contraire. Il me semble, en effet, qu'au lieu de s'étendre sur les mérites d'un si noble chevalier, il les a volontairement passés sous silence, ce qui est inacceptable de la part d'un historien qui se doit d'être ponctuel, fidèle et totalement impartial. Ni l'intérêt ni la crainte, ni la rancune ni la passion ne peuvent l'écarter du chemin de la vérité, dont la mère est l'histoire : émule du temps, dépositaire de nos actions, témoin du passé, modèle et leçon pour le présent, avertissement pour l'avenir. Je suis sûr que, dans ces cahiers, on trouvera tout ce qui fait les meilleures histoires ; et s'il y manquait quelques ingrédients, ce ne peut être que la faute de ce chien d'auteur et non celle du sujet.<sup>128</sup>

Le passage est contracté chez Acker mais il contient en outre deux changements majeurs. Nous constatons d'abord une inversion de la méthode par laquelle l'ennemi fausserait le récit historique, chez Cervantès c'est en retirant et chez Acker en ajoutant. Le deuxième changement étant la mise en pratique du premier c'est-à-dire un ajout : la mise en évidence du fait que l'historien, ici Benengeli, est un homme. La syntaxe d'Acker est volontairement confuse mais « ce travail si majeur qu'il est le seul » est une référence à l'œuvre de Benengeli c'est-à-dire, le *Quichotte* de Cervantès. Ahmed Benengeli est chez Cervantès l'auteur en langue arabe des histoires de Quichotte qu'un traducteur rend accessible en espagnol. Notons la multiplication des auteurs (Benengeli, le traducteur et Cervantès) qui ici trouve son pendant dans le fait que le Benengeli d'Acker n'est visiblement pas l'auteur du *Quichotte* de Cervantès. Il est l'auteur de « L'œuvre principale sur ce sujet » c'est-à-dire celui de « l'histoire des femmes » en ce qu'elle définit « l'identité femelle ». La confusion liée à la multiplication des auteurs se transforme en une confusion liée à la multiplication des œuvres. Il en était de même chez Cervantès.

Nous pouvons noter que le discours tenu dans le texte d'Acker sur la création d'une essence féminine par la production d'une histoire des femmes écrite par des hommes est absolument comparable à ce que Wittig a pu théoriser. Le fait qu'Acker féminise Amadis de Gaule est un pastiche de Wittig, à la fois par le geste et par le sujet. Elle n'emploie en effet pas elle-même, hors de ce passage, cette articulation des deux éléments de la féminisation, en particulier d'un personnage de chevalier médiéval. Ce qui s'en rapprocherait le plus est la féminisation du personnage de Quichotte. Ce passage tend à nous convaincre qu'Acker a eu accès au *Voyage sans fin* de Wittig. En l'absence de preuve, c'est là un grand indice. Si effectivement Acker ne connaissait pas l'œuvre de Wittig, la probabilité de cette symétrie des détails serait prodigieuse.

---

<sup>128</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 116.

La probabilité d'une réécriture de l'œuvre de Cervantès en féminisant le protagoniste deux ans après le travail de Wittig et sans la connaître était déjà très réduite.

Il y a un autre passage chez Acker qui convoque à la fois Cervantès et Wittig. S'il ne peut être une preuve de la connaissance du texte de Wittig par Acker il met néanmoins en évidence une sorte de mouvement en spirale de l'interprétation d'un texte puisqu'il nous semble que les interprétations du même événement par les trois auteur·e·s se répondent toutes. Chez Cervantès, Quichotte veut vaincre le géant qu'il appelle l'« orgueilleux Alifanfaron<sup>129</sup> » ; le qualificatif d'orgueilleux n'est pas expliqué. Lorsque chez Wittig Quichotte blâme « les puissants de ce monde<sup>130</sup> » et que Panza la somme de nommer ses ennemis, elle répond « Eh bien, moi je les appelle des géants et toi, des monstres. Je te le dis, Panza, il faut tuer l'orgueil dans les géants.<sup>131</sup> » ce qui peut être une façon de dire que l'ennemi n'est pas essentiellement mauvais mais qu'il faut détruire en lui ce qui le rend mauvais. Acker répondrait à Wittig et Cervantès en écrivant

<i>One day St Simeon went away. Don</i>	Un jour St Simeon s'en alla. Don
<i>Quixote couldn't bear living without</i>	Quixote ne pouvait pas supporter de
<i>him. For St Simeon had taught her how</i>	vivre sans lui. Parce que St Simeon lui
<i>to slay giants, that is to consider</i>	avait appris à vaincre les géants, c'est-
<i>someone of more importance than</i>	à-dire à considérer quelqu'un comme
<i>herself.<sup>132</sup></i>	plus important qu'elle-même.

Chez Acker c'est en soi même qu'on trouve l'ennemi à défaire c'est-à-dire le défaut à faire disparaître. L'idée que c'est en soi-même qu'on trouve l'ennemi à défaire était déjà présente plus implicitement chez Cervantès puisque Quichotte hallucine l'existence de ses ennemis, notamment les géants. On peut comprendre le texte de Cervantès à partir des interprétations de Wittig ou Acker mais elles se répondent aussi l'une l'autre. Il et elles laissent tou.te.s trois en suspens, ouverte, la question du lien de la figure du géant avec celle de l'orgueil et par là avec celle du monstre intérieur.

---

<sup>129</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 191.

<sup>130</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 54.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 18.

### C. Propositions transgressives

La lecture, chez Wittig comme chez Cervantes est présentée comme source de choix d'une destinée transgressive. Chez Acker, le caractère transgressif était certes contenu dans la lecture mais est aussi à l'œuvre dans la nomination et la poursuite de l'existence au-delà même de la mort.

Dans la pièce de Wittig comme dans le roman d'Acker, les intertextualités sont perçues par les personnages principaux plutôt qu'uniquement par les lecteur·ice·s. Ainsi, les deux Quichotte demeurent des personnages de lectrices, à l'instar de la version de Cervantès. Chez Wittig c'est une lecture qui pousse à la transgression. Nous avons pu l'évoquer avec les citations de personnages féminin que Quichotte réalise et qui lui servent à justifier son aventure. Quichotte puise dans une lecture, sur le modèle de l'érudition, une volonté de changer le monde et, comme sa tante le remarque, « Ce ne sont pas des livres ce sont des manuscrits<sup>133</sup> » qui composent sa bibliothèque. Ce sont des textes qui font le récit d'histoires rarement évoquées. La tante dit par ailleurs « je prendrais grand plaisir à avoir ces livres dans ma bibliothèque, et si tu veux bien nièce, plutôt que les brûler, je les ferai transporter chez moi<sup>134</sup> ». Elle est ici une condensation des personnages du curé et du barbier chez Cervantès qui gardaient certains livres pour eux et elle fonctionne en opposition avec la mère et la première sœur : « Mère : Ma pauvre fille j'ai toujours dit que les lectures la perdraient. / Sœur 1 : Moi, au contraire, je ne lis pas du tout. / Mère : Oui, mon cœur, tu es parfaite<sup>135</sup> ». Pour elles, brûler les livres c'est empêcher que, lorsque Quichotte reviendra au foyer, elle ne puisse renouveler sa folie par la lecture.

Une différence majeure avec le personnage de Cervantès existe : parce qu'elle écrit elle-même ces livres qui « prônent de nouvelles doctrines et de nouveaux genres de vie<sup>136</sup> », elle pourra simplement les réécrire au besoin. Elle n'abjurera donc pas sa quête comme le personnage de Cervantès a pu le faire avant de mourir. Les personnages qui ne lisent pas sont ceux qui cherchent à maintenir l'ordre social. Ce sont elles qui s'inquiètent du « scandale au village<sup>137</sup> » qu'a provoqué le départ de Panza laissant derrière elle un mari et deux jeunes enfants. C'est bien parce qu'elles adhèrent aux « anciennes doctrines » et aux « genres de vie actuels », par opposition aux textes lus par Quichotte, qu'elles tiennent ces positions.

---

<sup>133</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 58.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>136</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>137</sup> *Idem*, p. 42.

Chez Acker le texte est coupé en trois parties. La première raconte le début de l'aventure de Don Quixote et s'achève sur son mariage suivi de sa mort. Elle ferait ici une caricature d'une certaine littérature dans laquelle le destin féminin serait réduit à la seule aventure matrimoniale et où seuls les hommes seraient prétextes et sujets de récits d'aventures beaucoup plus variés. *Le Quichotte* de Cervantès serait un élément de cette littérature dont Acker prend le contrepied. Toutefois, notons que le personnage principal de Cervantès lui-même a pu intimer à un groupe de laisser une femme, Marcelle, exister selon sa volonté : hors mariage<sup>138</sup>. C'est un témoignage en négatif de cette littérature où les femmes seraient confinées à l'aventure matrimoniale ; ici non plus on ne suit pas les aventures de Marcelle après son refus du mariage même si on sait qu'elles existent. Ce passage rappelle tout de même le caractère subversif de l'œuvre de Cervantès. Le premier élément de perturbation de cette destinée littéraire chez Acker apparaît dans l'ordre bouleversé des étapes. Le roman, et donc la première partie, commence sur un avortement qui précède le mariage. La partie s'achevant sur un décès, on perçoit une symétrie d'instant marqués par un lien avec le morbide. Le premier morbide, l'avortement, libère puisqu'il amorce la quête. Le second est un point d'arrêt, comme si Don Quixote mariée ne pouvait plus avoir d'aventures et devait mourir. La symétrie est renforcée par le fait que Don Quixote mourante donne une série de conseils, à elle-même mais aussi à son fils avorté :

<i>TO MY ABORTED SON: If you marry anyone, male or female, who isn't totally rich, you'll be poor. Otherwise you'll be poor.</i> <sup>139</sup>	À MON FILS AVORTÉ : Si tu te maries à n'importe qui, mâle ou femelle, qui n'est pas totalement riche, tu seras pauvre. Sinon tu seras pauvre.
---	---

Le mariage conditionne le changement de position sociale. Don Quixote étant morte, la deuxième partie est dédiée à la lecture qu'elle fait d'autres textes :

The Second Part of Don Quixote Other Texts	La deuxième partie de Don Quixote Autres textes
BEING DEAD, DON QUIXOTE COULD NO LONGER SPEAK.	ÉTANT MORTE, DON QUIXOTE NE POUVAIT PLUS PARLER.
BEING BORN INTO AND PART OF A MALE WORLD, SHE HAD NO SPEECH OF HER OWN. ALL SHE COULD DO WAS READ	ÉTANT NEE DANS ET FAISANT PARTIE D'UN MONDE MASCULIN, ELLE N'AVAIT PAS DE DISCOURS PROPRE. TOUT CE QU'ELLE POUVAIT FAIRE ETAIT LIRE

<sup>138</sup> C'est au chapitre XIV de la partie I que se conclue l'histoire de Marcelle. Voir Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 149-157.

<sup>139</sup> L'ensemble du deuxième paragraphe est écrit en lettres capitales et en police plus petite dans le texte. Kathy Acker, *DQ*, p. 36.

MALE TEXTS WHICH WEREN'T  
HERS<sup>140</sup>

DES TEXTES MASCULINS QUI N'ETAIENT  
PAS  
LES SIENS

Les textes lus sont nombreux, du *Pétersbourg* (1913) d'André Biély (1880-1934) au « cycle de Lulu » (1898-1905) de Frank Wedekind (1864-1918). Le mécanisme qui structure ce passage est celui d'une lecture par le rêve. Elle se caractérise par une dépersonnalisation dans laquelle la ville de Pétersbourg prend les caractéristiques de la ville de New York<sup>141</sup>. Elle se transforme ensuite par association d'idées en un homme nommé Peter auquel on adresse des lettres<sup>142</sup>. Cette lecture est fragmentaire ce qui explique l'accumulation d'hypotextes remployés ou référencés. La lecture par le rêve perçoit donc des identités changeantes et partielles parce que fracturées par de très nombreuses associations d'idées. Elle a un effet de déréalisation qui déstabilise les limites entre les hypotextes et leurs limites avec l'hypertexte. Ainsi, quand on compare au texte de F. Wedekind, on constate que Don Quixote modifie les événements et les paroles pendant sa lecture. Certains passages convoquent les personnages d'autres textes, le *Paradis Perdu*<sup>143</sup> de John Milton (1608-1674) par exemple, qui se superposent au premier. Le rêve fini par prendre le pas sur le texte lu et ainsi la Lulu d'Acker survit, ce qui n'était pas le cas chez F. Wedekind. Parce que Lulu survit et devient une pirate, Don Quixote peut ressusciter et continuer son aventure pour rencontrer et embrasser la figure du pirate également. Le pirate est une figure majeure de l'œuvre d'Acker. Elle l'a, plus tard, placée au centre d'*Empire of the Senseless* (1988), roman dont elle a dit qu'elle l'a écrit après avoir lu le *Neuromancer* (1984) de William Gibson. C'est aussi un jeu de mot par homophonie sur le nom de famille de son premier mari qu'elle a gardé après leur divorce. Le « hacker » étant un pirate informatique et Kathy Acker ayant porté une dent en or spécifiquement pour jouer de cette image de pirate. La libération des personnages, le retour à l'aventure, a donc lieu sur une figure chargée politiquement, sorte d'anarchiste ou/et de voleur mais aussi de combattant aventurier. L'aventure reprend également sur un appel biographique qui avait été évacué au début du roman, quand Don Quixote avait choisi ce nom en abandonnant celui de Kathy soit celui de l'auteure. Don Quixote qui n'est plus Kathy s'approche d'une figure de Pirate, d'un hacker-Acker. Ainsi, le roman est parcouru d'une tension autobiographique. Wittig comme Acker

---

<sup>140</sup> *Idem*, p. 39.

<sup>141</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>142</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>143</sup> John Milton, *Paradise Lost*, Livre I, Première édition, Londres, John Milton, 1667, 798 v. [En ligne, consulté le 09/05/22 : [https://en.wikisource.org/wiki/Paradise\\_Lost\\_\(1667\)](https://en.wikisource.org/wiki/Paradise_Lost_(1667))]

proposent donc des développements subversifs supplémentaires par rapport à l'œuvre de Cervantes.

## Conclusion

Nous avons vu que Wittig pratique largement des féminisations de personnages masculins qu'elle emprunte à l'histoire ou à des mythes. Son personnage de Quichotte cite également nombres de personnages féminins qui lui permettent de normaliser la transgression que son entourage lui reproche de commettre en se plaçant dans une position mimétique ou une filiation. Ainsi, ses actions sont justifiées parce qu'elles ont été faites par d'autres avant elles. Cet agrégat référentiel pousse les lecteur·ice·s de la pièce de théâtre à avoir une position critique et à vérifier les références qui parfois sont trafiquées pour mieux servir le propos de Quichotte. Ces éléments référentiels invitent les lecteur·ice·s à s'intéresser aux hypotextes pour pouvoir comprendre là où l'hypertexte les modifie. Nous avons vu qu'Acker féminise un personnage comme Wittig a pu le faire et que cela pose question quant à une probable connaissance du *Voyage sans fin*. Acker use dans cette féminisation, mais aussi lorsqu'elle cite Hamete Benengeli, de la décontextualisation d'un passage pour révéler les procédés d'écriture du dit passage. Parce que ces procédés ne sont pas contextualisés par l'ensemble du roman, comme Benengeli peut l'être chez Cervantès, ils apparaissent sous un nouveau jour. Par exemple, les propos sur Benengeli paraissent plus ouvertement racistes. Cela pousse les lecteur·ice·s à chercher les raisons de leurs existences dans l'hypotexte et l'hypertexte. Finalement, Acker et Wittig se servent des intertextualités pour justifier et remotiver la quête de leurs personnages principaux. En retour, ces personnages modifient les hypotextes, leur donnant ainsi une substance nouvelle. Chez Wittig, c'est l'inscription dans une filiation féminine de l'aventure. Chez Acker, en particulier avec Lulu, c'est une volonté de quête qui va jusqu'à sauver de la mort.

Nous avons questionné ces procédés intertextuels qui permettent, parce qu'ils morcellent des passages, de révéler ce qui les compose, et ainsi permettre l'accès aux parts rendues comme inaudible de ces textes devenus des références. Judith Schlanger écrit que « l'œuvre [...] de Kathy Acker, [...] dépèce nos références livresques [...] et chiffonne la culture comme une loque aiguë qui ne sait plus son prix<sup>144</sup> ». J. Schlanger pose la question de son œuvre comme œuvre lettrée, c'est-à-dire, qui « inclut une mémoire, partage une mémoire et constitue une

---

<sup>144</sup> Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, p. 101.

mémoire<sup>145</sup> » ; mémoire de la littérature ici. L'emploi des « chiffon » et « loque » évoque bien une étoffe, voir un vêtement, que l'on aurait déchiré, rendu partiel, pour lui donner un second emploi moins noble. La culture est rendue aiguë, tranchante, dangereuse, parce que partielle et que ce procédé irrévérencieux permet de voir de quoi elle est constituée. C'est ce qui se passe par exemple avec le passage contenant un commentaire sur Hamete Benengeli.

---

<sup>145</sup> *Idem*, p. 99.

### Chapitre 3 - Superposition d'intertextualités

À partir de notre réflexion sur la fragmentation des hypotextes nous allons chercher à comprendre ce qui se passe quand on recompose un texte avec des morceaux divers. Ainsi, nous allons nous intéresser aux phénomènes de patchwork dans le *Don Quixote* d'Acker en particulier. Nous entendons par *patchwork* la rencontre d'hypotextes pluriels au sein d'un hypertexte et la manière par laquelle cela recontextualise l'ensemble des fragments qui composent l'hypertexte. Wittig ne pratique pas de *patchwork* parce que, même si son œuvre regroupe bon nombre d'hypotextes, les coutures qui les relient sont rendues invisibles. Elle organise des systèmes de mises en scènes ou de transitions qui apaisent la rencontre des textes, là où Acker préférera une rencontre frontale. Cela suppose aussi chez Wittig une superposition en transparence des divers éléments ; par exemple une coprésence de plusieurs types de spectacles relativement séparés. Acker préférera, elle, des juxtapositions : on alterne par exemple la parole de personnages empruntés à F. Wedekind et J. Milton.

Nous nous intéresserons donc dans une première partie à la mise en abyme du spectacle dans la pièce de Wittig mais aussi à ce que la coprésence de deux genres littéraires provoque dans le texte d'Acker. Nous poursuivrons notre étude avec le réemploi qu'Acker fait d'*Orlando* de V. Woolf et le lien que cela suppose avec un certain échange interartistique. Le troisième sous-chapitre sera dédié aux effets de l'accumulation des intertextes, notamment les modifications qu'ils s'imposent les uns aux autres. Enfin, nous nous intéresserons aux superpositions de personnages et aux possibles phénomènes de syncrétismes qui sont alors mis en œuvre.

#### A. Coprésence de deux genres littéraires

Wittig a choisi de faire coexister plusieurs types de spectacles dans *Le Voyage sans fin*. Ce sont par exemple les jeux d'ombres portées de la pièce qui font référence les spectacles d'ombres chinoises. La bataille contre les moulins est représentée ainsi : avec une disparition des corps pour ne laisser paraître que les ombres et des voix désincarnées. On le perçoit dans la captation vidéo d'Anne Faisandier mais le texte n'indique pas le travail avec les ombres. Le reste de la représentation est éclairée avec un travail du clair-obscur qui fait perdurer des ombres particulièrement marquées. Cette coexistence de spectacles différents prend aussi la forme d'une scène où un spectacle de marionnettes devient un récit mythologique contre lequel Quichotte se débat jusqu'à détruire toutes les marionnettes, faisant ainsi réagir le narrateur (il est appelé ainsi, plutôt que marionnettiste). Cette réaction du narrateur semble faire entrer

Quichotte dans le récit, ainsi mis en abyme. Il s'agit de la capture de la reine amazone Hippolyte<sup>146</sup> par Thésée et sa libération par son amante Antiope. On voit donc apparaître une mise en abyme lors de laquelle Quichotte devient à son tour spectatrice ; elle est cependant sur la même scène que ce spectacle de marionnettes à taille humaine. Ce second spectacle est ainsi marqué par une abolition du quatrième mur. De plus, le narrateur convoque très fréquemment l'auditoire : « Voyez comme » est répété à dix reprises en quatre pages sans compter les variations comme « Vous pouvez voir » ; « vous le voyez » ou simplement « Voyez »<sup>147</sup>. Cette répétition a pour but d'attirer l'attention de l'auditoire et, ajoutée à l'annonce du début du récit d'une « histoire vraie qui va vous être présentée<sup>148</sup> », nous pouvons constater une apparition d'un trouble sur la différence entre la réalité et la fiction. Cette différence est pourtant renforcée par le fait que la représentation théâtrale intègre une représentation de foire qui apparaît sur un degré de réalités différent (en corps pour le théâtre et en marionnette pour le récit). Quichotte étant un personnage qui confond ces deux éléments, elle agit sur le théâtre comme s'il était réel. Elle l'attaque donc. Le narrateur dit : « ceux que tu abas, tues, et démolis ne sont pas des vrais Grecs<sup>149</sup> » mais Quichotte note très justement : « Voyez si je ne m'étais trouvée là ce qui serait arrivé à Antiope et Hippolyte ; elles seraient tombées au pouvoir de ces chiens de Grecs<sup>150</sup> » ce qui est vrai au niveau du récit. La réflexion de Quichotte, comme ce passage, fonctionne sur un niveau de méta-réalité. Son action provoque réellement une modification de la fin du récit.

Acker met également en scène deux type de textes ou spectacles différents. Elle inclut le théâtre dans le corps du texte du roman. Nous savons que la pièce *Lulu Unchained* a été mise en scène un an avant la parution du roman, elle n'a donc pas été écrite comme du théâtre de fauteuil, selon l'expression d'Alfred de Musset (1810-1857), ce qu'elle devient de fait en étant incluse dans le roman. Le changement de médium provoque un changement de nature du texte. Passer d'un théâtre « à mettre en scène » à un théâtre « de fauteuil » modifie le texte parce que l'horizon d'attente est modifié, mais aussi parce qu'un médium en vient à contenir un autre. Les didascalies révèlent leur caractère de description expéditive mais, parce qu'on les lit, on peut identifier des éléments qui ne sont pas habituellement didascaliques. Par exemple des questions que le narrateur semble se poser :

---

<sup>146</sup> Dans *les Guérillères* son roman de 1969 Wittig utilise le nom d'Hippolyte dans la litanie de noms qui marque régulièrement les pages du roman et provoque des césures dans le récit. C'est un des noms utilisés qui sont à caractère épique, à la fois référence à la reine des amazones et à son fils, qui lui permettent de flouter la frontière entre les genres.

<sup>147</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 85-88.

<sup>148</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 88.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

*Compared to real ladies, she is dirty. Do we see any ladies? Are there any ladies to be seen? Like all women, she needs unnaturalness*<sup>151</sup>

Comparée à des vraies dames, elle est sale. Voit-on des dames ? Y a-t-il des dames à voir ? Comme toutes les femmes, elle a besoin de non-naturalité

On a d'abord une description de personnage qui convient aussi naturellement au théâtre qu'au roman ; mais les deux questions sont difficilement mises en scène au théâtre. Elles relèvent plus d'un narrateur non omniscient que de la voix omnisciente qui prendrait en charge les didascalies. Cette voix sait qu'il y a effectivement d'autres personnages féminins dans cette pièce qui pourraient être qualifiées ou non de dames. Le fait que ces questions soient lisibles semble logique dans le romanesque mais interroge quant à leur adaptabilité (ou mise en scène) au théâtre. Changer le médium c'est changer la lecture, pourtant le théâtre ne devient pas ici roman. La cohabitation des deux genres met en relief leurs différences et ainsi rend d'autant plus visibles les codes du théâtre et du roman. De la même façon chez Wittig les marionnettes contrastaient avec les corps des actrices.

Nous postulons ainsi que plusieurs passages du texte d'Acker fonctionnent en mélangeant les caractéristiques de plusieurs textes pour que leurs effets respectifs s'influencent réciproquement. Il y a deux passages de superpositions d'intertextualités qui nous intéressent particulièrement dans le *Don Quixote* d'Acker. C'est d'abord une scène de rencontre sexuelle entre deux personnages, De Franville et Villebranche<sup>152</sup> (qui plus tard dans le texte est appelé Villey). Ces deux personnages sont travestis et le passage réemploie *Orlando* de Woolf mais propose le changement de genre des personnages sur un modèle de performativité. Villebranche est déguisée en officier nazi. Nous questionnerons donc ce que cette interartistique apporte au texte d'Acker et comment elle interagit avec le ridicule qui pourrait être lié au travestissement. Le deuxième passage auquel nous nous intéresserons est celui où Acker introduit *Paradis Perdu* de J. Milton au centre de la réécriture du « cycle de Lulu » de F. Wedekind.

---

<sup>151</sup> *Idem*, p. 77.

<sup>152</sup> Les personnages et leurs travestissement sont directement empruntés à un texte du marquis de Sade : Donatien Alphonse François de Sade, « Augustine de Villeblanche, ou le stratagème de l'Amour », Maurice Heine (texte établi par), Simon Kra (texte établi par), *Historiettes, Contes et Fabliaux*, 1926, p. 100-118. [En ligne, consulté le 20/05/23] : [https://fr.wikisource.org/wiki/Historiettes,\\_Contes\\_et\\_Fabliaux/Augustine\\_de\\_Villeblanche,\\_ou\\_le\\_stratag%C3%A8me\\_de\\_l%27Amour](https://fr.wikisource.org/wiki/Historiettes,_Contes_et_Fabliaux/Augustine_de_Villeblanche,_ou_le_stratag%C3%A8me_de_l%27Amour)].



mais une représentation de toutes les possibles combinaisons de genres entre eux. En effet, les personnages sont sans cesse renvoyés, par le pronom entre parenthèse, au genre qu'ils avaient avant de se travestir. Le genre du travestissement étant présenté comme plus réel parce que pas entre parenthèses. Si on devait en choisir un à garder ce serait celui-là. Ce réemploi largement systématisé de la proposition de V. Woolf pousse à se questionner sur l'emploi d'*Orlando* en particulier et au-delà de la question du transgenre. Orlando est en effet un des premiers romans à inclure des photographies. Le premier, *Nadja* (1928) d'André Breton (1896-1966), étant paru plus tôt la même année (*Nadja* est paru en mai, *Orlando* en octobre) avec des photographies de Jacques-André Boiffard (1902-1961). *Orlando : A biography* de son titre complet est la biographie rêvée du personnage à clefs d'Orlando. Dans une certaine mesure Orlando est Vita Sackville-West (1892-1962) et c'est elle qui la représente dans les photographies. Lorsqu'Orlando est un homme ce sont des photographies des portraits d'ancêtres de Vita Sackville-West qui ont été utilisés. Les photographies ont été prises par Léonard Woolf (1880-1969) le mari de l'auteure mais aussi la peintre Vanessa Bell (1879-1961) sa sœur, et Duncan Grant (1885-1978) qui était le partenaire artistique de V. Bell<sup>159</sup>. Il nous semble que l'usage qu'Acker fait d'*Orlando* doit être compris aussi en rapport à ces images. Chez V. Woolf, ce sont elles qui assurent pour une partie la crédibilité du changement de sexe-genre du personnage principal. Orlando tenant une identité changeante mais unique parce que le personnage est représenté sous les traits de la filiation des Sackville. Ces photographies trouvent leur pendant chez Acker dans la qualité visuelle du travestissement des personnages. C'est cet interartistique qui permet de représenter le fait qu'il n'y ait pas de réelle modification interne du personnage lors de son changement de genre mais plutôt une modification de la performance. Une modification de l'être-au-monde (et donc de l'être perçu) plutôt qu'une modification de l'être-en-soi. Orlando est également un personnage de chevalier et d'aventurier et à ce titre entre en écho avec Don Quixote.

Si les photographies contenues dans le roman de Woolf nous paraissent si importantes dans leur lien avec le *Don Quixote* d'Acker c'est aussi parce que l'auteure a collaboré avec de nombreux photographes et notamment Robert Mapelthorpe<sup>160</sup> (1946-1989). Ainsi, nous constatons dans sa pratique une forme de décloisonnement des arts. D'ailleurs son roman de

---

<sup>159</sup> L'ensemble des détails des photographies est disponible sur le site de la Virginia Woolf Society, *Illustrations in the First Editions of Orlando: A biography* [En ligne, consulté le 07/04/23 : <http://www.viriniawoolfsociety.org.uk/resources/illustrations-in-the-first-editions-of-orlando-a-biography/>].

<sup>160</sup> On peut penser par exemple à la photographie : Robert Mapelthorpe, *Kathy Acker*, 1983, Impression gélatino-argentique, 72.39 × 59.69 cm, Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art.

1988, *Empire of the Senseless*, contenait des dessins de sa main. Notons également qu'elle a produit un album de musique avec les Mekons, *Pussy, King of the Pirates*, en 1996. Nous postulons donc que l'œuvre d'Acker pratique des intertextualités qui sont aussi des interartistiques. Nous allons donc développer l'idée que les hypotextes peuvent être des images.

### C. Le ridicule et sa désamorçage par l'intertextualité

Dans ce passage de rencontre sexuelle Villebranche est travestie en officier nazi. Elle raconte : « *Dressing up as a Nazi captain wasn't enough. In order to open myself up, I had to eradicate fear totally.* », « S'habiller comme un capitaine Nazi n'était plus assez. Pour pouvoir m'ouvrir, je devais éradiquer la peur totalement.<sup>161</sup> » Si le costume n'est pas décrit en détails il fait partie d'un imaginaire partagé, d'un répertoire commun d'images. Acker systématise la proposition de V. Woolf pour représenter des travestissements. Le fait qu'elle les propose dans la dimension pornographique sadomasochiste et qu'elle emploie l'iconographie nazie en même temps crée un moment assez puissant de rencontre intertextuelle et interartistique. En littérature et *a fortiori* dans les années 1980, une rencontre sexuelle de personnes travesties a un potentiel de ridicule. Le travestissement en général est historiquement porteur d'une charge de ridicule qui était employée pour le comique déjà dans le *Quichotte* de Cervantès. Qu'Acker ait voulu inclure le sadomasochisme et donc l'imaginaire du marquis de Sade (elle avait déjà utilisé une partie de *Juliette* du marquis de Sade au début du roman) dans ce passage ne suffit pas à désamorcer la charge de ridicule. D'ailleurs, l'imaginaire du marquis de Sade convoque bien, semble-t-il, soit la jouissance soit le dégoût. C'est l'iconographie nazie qui apporte un sentiment d'inquiétude, un danger, et permet ainsi de désamorcer le ridicule de ce passage. Si le personnage de Villebranche dit qu'elle dépasse sa peur grâce à cet uniforme c'est en fait parce qu'elle instigue la peur chez les autres. L'iconographie nazie et donc cet interartistique modifient les effets de la représentation d'un travestissement mais il faut noter que la réciproque est également vraie. Le port d'un uniforme nazi en tant que travestissement relève de la parodie et en ce sens attaque le pouvoir symbolique, la charge de menace, que cette iconographie possède. On trouve chez Wittig un argument d'autorité fallacieux qui pratique la même désamorçage du ridicule : « *Quichotte : Pensons au présent, ma sœur. Dis-moi, même si nous sommes seules de notre temps, ne trouves-tu pas que Quichotte de la Manche et Dulcinée du*

---

<sup>161</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 134.

Toboso, cela résonne bien ensemble ?<sup>162</sup> » Les noms de Quichotte et Dulcinée sont ceux d'un des couples inséparables de la littérature ainsi il « sonneront » forcément bien ensemble. Que Quichotte s'en serve pour justifier sa relation lesbienne est un argument fallacieux, ça n'est pas ce que ces deux noms signifient ensemble. Wittig joue de ce caractère fallacieux avec une forte ironie. C'est cette ironie qui empêche d'attaquer cet argument par le ridicule. Le ridicule fait l'humour du passage mais il ne peut pas être employé pour le critiquer efficacement là où d'autres arguments sont toujours pertinents. De la même manière l'uniforme nazi empêcherait toute tentative de ridicule du travestissement.

L'iconographie nazie, en tant qu'objet visuel retranscrit en littérature, n'est pas la seule à être employée dans le texte d'Acker. On trouve l'appel relativement mineur et précédemment décrit aux photographies d'Orlando, mais aussi de façon beaucoup plus importante un usage des iconographies caravagesques sur lequel nous reviendrons<sup>163</sup>. Ces interartistiques sont absentes chez Wittig mais elles semblent faire partie intégrante du travail référentiel et de citation d'Acker. C'est une vision des arts qui est plutôt décroisée, et qui fait apparaître combien l'histoire d'un art influence plusieurs arts. Chaque art ou médium répondrait ainsi des évolutions de l'ensemble et pas de sa propre évolution uniquement. Acker nous propose donc de complexifier nos perceptions en décroisant les médiums. Nous constatons par ailleurs que la notion d'interartistique est cruciale pour l'expression de ces phénomènes.

L'usage de l'iconographie nazie est plus prosaïque que l'iconographie caravagesque et donc plus facilement reconnaissable. Wittig ne fait référence qu'à des textes d'une littérature dite majeure. Ce sont la Bible, les romans de chevalerie, les mythes, etc. Acker fait référence et réemploie sans distinction les littératures dites majeures et mineures. Ainsi, Don Quixote côtoie King Kong. C'est le même système de juxtaposition de références nobles et basses qui a lieu avec ces interartistiques. Si l'iconographie nazie est basse c'est parce qu'elle n'est pas conçue comme un objet d'art dans sa réception. Elle est également sans doute une des iconographies les plus chargées politiquement. La ridiculiser c'est donc aussi s'attaquer à la politique qu'elle contient. Au niveau le plus avancé de sa ridiculisation, c'est rendre l'iconographie inutilisable dans son emploi premier<sup>164</sup>. L'incongruité de l'idée d'un nazi travesti empêche l'amalgame des

---

<sup>162</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 102.

<sup>163</sup> Voir la partie 2, chapitre 6, sous-chapitre A.

<sup>164</sup> On peut penser aux détournements de l'iconographie nazie dans *Les Producteurs* (1967) de Mel Brooks. On voit dans ce film des soldats nazi faisant une chorégraphie dansée en croix gammée qui rappelle les représentations réelles de la même chose à une échelle gigantesque. Leni Riefenstahl (1902-2003) les avait documenté dans ses films de propagande pour le Troisième Reich, notamment *Le Triomphe de la Volonté* (1935). Le motif est le même mais M. Brooks a pris soin de le ridiculiser en changeant son échelle et son contexte, et il devient évident que l'image ainsi produite ne peut pas être remployée comme de la propagande nazie.

deux. Il est intéressant que le ridicule ou sa désamorçage se construisent à partir de l'intertextuel, par une référence à un argument d'autorité et l'emploi d'une iconographie. Que le ridicule et sa désamorçage viennent d'un élément extérieur implique un effet de surprise ou d'étonnement. Chez Acker l'étonnement se situe dans l'accumulation en surcharge d'un passage qui fonctionne sur quatre éléments plus ou moins disjoints : ce sont la rencontre sexuelle, le sadomasochisme, le travestissement et l'iconographie nazie.

Chez Wittig on ne trouve pas ces effets d'accumulation en surcharge, c'est un des éléments de divergence de leurs travaux. Elle trouve donc d'autres solutions, comme des rhétoriques fallacieuses, pour désamorcer le ridicule. Qu'Acker utilise une accumulation des intertextualités pour désamorcer le ridicule d'un hypotexte nous permet d'éclairer le fait que tous les hypotextes se trouvent changés dans leur rencontre au sein de l'hypertexte. S'ils restent tous distincts dans cette accumulation, à l'image d'un *patchwork*, ils n'en sont pas moins recontextualisés et voient donc leurs effets être modifiés.

#### D. Superposition de personnages et évolution synchrétique

Nous avons évoqué un autre passage majeur de superposition d'intertextualités, celui au milieu de la réécriture du « cycle de Lulu » de F. Wedekind. Plus précisément ce passage se situe dans la transcription de *Lulu Unchained*, la pièce de théâtre d'Acker, retranscrite dans son roman. Acker donne au tourmenteur de Lulu les mots de Lucifer dans le *Paradis Perdu* de J. Milton. Cette superposition de personnage peut être très simplement interprétée comme le fait que Schigold est si malfaisant qu'il en est démoniaque. Ainsi,

<i>The mind is its own place, and in it self</i>	L'esprit est sa propre demeure, et en lui-
<i>Can make a Heav'n of Hell, a Hell of</i>	même
<i>Heav'n.</i>	Peut faire un Paradis de l'Enfer, un Enfer
<i>What matter where, if I be still the</i>	du Paradis
<i>same,</i>	Qu'importe où, si je suis toujours le
<i>And what I should be, all but less then</i>	même,
<i>hee</i>	Et ce que je devrais être, tout mais moins
<i>Whom Thunder hath made greater?</i>	que lui
<i>Here at least</i>	Que le Tonnerre a rendu plus grand ? Ici
<i>We shall be free; th' Almighty hath not</i>	au moins
<i>built</i>	Nous serons libres ; le Tout-Puissant n'a
<i>Here for his envy, will not drive us</i>	pas construit
<i>hence:</i>	Ici ainsi son envie, ne nous guidera pas :

<i>Here we may reign secure, and in my choyce</i>	Ici nous pouvons régner sûrement, et à mon avis
<i>To reign is worth ambition though in Hell:</i>	Régner est digne d'ambition même en Enfer :
<i>Better to reign in Hell, then serve in Heav'n<sup>165</sup></i>	Mieux vaut régner en Enfer, que servir au Paradis.

Devient

<i>The mind is its own place, and in it self Can make a Heav'n of Hell, a Hell of Heav'n. Where's some booze? (Looking about him. Finding it.) Here at last we shall be free. (Drinking.) Here we may reign secure. Better to reign in Hell, then serve in Heav'n<sup>166</sup></i>	L'esprit est sa propre demeure, et en lui-même Peut faire un Paradis de l'Enfer, un Enfer du Paradis Il y a de la gnôle où ? (Regardant autour de lui. La trouvant.) Ici enfin nous serons libres. (Buvant.) Ici nous pouvons régner sûrement. Mieux vaut régner en Enfer, que servir au Paradis.
---	---

Seul Schigold parle mais nous percevons immédiatement à la lecture de ce texte une différence d'idiolectes, de mode de parole propre à chaque individu. Cette différence est exacerbée par le changement de registre : on passe de vers très lyriques à du prosaïque plutôt vulgaire pour retourner à un lyrique final. L'idiolecte de Schigold (qui commence à « Il y a de la gnôle où » et se poursuit sur deux vers qui sont des versions abrégées de ceux de J. Milton) côtoie celui de Lucifer. Cette multiplication des voix culmine au vers final qui est devenu un adage et qui contient donc un consensus commun, une multiplicité de voix. Ce sont des vers parmi les plus connus de J. Milton et de *Paradis Perdu* et puisqu'ils sont écrits sous leurs formes canoniques, ils sont donc d'autant plus reconnaissables par un lectorat averti. Mais ils sont entrecoupés d'ajouts ou de modifications. Acker fait lire *Paradis Perdu* au lectorat de son *Don Quixote*. Parce que la modification est si minimale (le texte de J. Milton est intercalé d'ajouts d'Acker), ces passages se placent dans un régime hypertextuel qui ne se dit pas, ce qui est un plagiat selon la définition de Genette. Cependant, le mettre en œuvre à partir d'un des textes canoniques de la littérature anglaise montre bien qu'elle ne s'en cache pas et que le but est effectivement de

---

<sup>165</sup> John Milton, *Paradise Lost*, Livre I, Première édition, Londres, John Milton, 1667, v. 254-263 [En ligne, consulté le 09/05/22 : [https://en.wikisource.org/wiki/Paradise\\_Lost\\_\(1667\)](https://en.wikisource.org/wiki/Paradise_Lost_(1667))].

<sup>166</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 83-4.

forcer le·la lecteur·ice à penser à un autre texte et donc en lire deux à la fois. Si un personnage récite ou réinvente effectivement ces vers, c'est leur lecture par le lectorat du *Don Quixote* d'Acker qui est troublante.

Cette superposition de deux textes provoque une superposition de deux personnages qui fonctionne de façon syncrétique. Le syncrétisme s'exprime comme la création d'un personnage tiers, le Schigold d'Acker, à partir de deux personnages antérieurs soit le Schigold de F. Wedekind et le Lucifer de J. Milton. Cette création d'un personnage tiers a cela de syncrétique, plutôt que de simplement fusionnel, qu'elle laisse voir les éléments constitutifs de la nouvelle identité plutôt que de les rendre imperceptibles. Ce syncrétisme de personnages de l'histoire de la littérature s'étend en réalité à l'ensemble de la littérature et de la culture, telles qu'Acker les conçoit. Ainsi, tous les textes, personnages, iconographies peuvent être mêlées mais systématiquement en laissant percevoir l'état précédent. Cela crée des effets troublants, par exemple dans le passage précédemment cité où un personnage malfaisant, pour lequel le public de F. Wedekind n'aurait pas exprimé d'empathie, se voit prêter les paroles certes d'un personnage démoniaque mais pour lequel on a de l'empathie. Le syncrétisme a depuis l'antiquité eu ce pouvoir d'union d'éléments contradictoires<sup>167</sup>.

Ce passage pose également question en ce qu'il unit deux types de groupes de personnages. Schigold est lié à Lucifer thématiquement et par syncrétisme, mais il appartient également au groupe de personnages de l'ensemble des pièces de théâtre du « cycle de Lulu » de F. Wedekind. Lorsqu'Acker réemploie un passage d'un texte, elle réemploie plusieurs personnages de ce récit. Ce sont Juliette et Delbène du marquis de Sade<sup>168</sup> ou les personnages majeurs du *Guépard*<sup>169</sup> de Giuseppe Tomasi Di Lampedusa, même s'ils ne sont jamais nommés autrement que par leurs titres. Don Quixote est un des exemples d'un hypotexte dont Acker n'a extrait qu'un personnage. Sans doute parce que, comme Lucifer, Quichotte est un personnage hautement reconnaissable. Si Acker réemploie plusieurs personnages dans le cas de Juliette et Delbène c'est sans doute aussi parce que le nom de Juliette convoque plusieurs hypotextes. Le premier d'entre eux serait l'hypotexte shakespearien ; augmenter la présence d'éléments de référence de l'hypotexte sadien permet d'élucider cette ambiguïté. Il faut pourtant rappeler

---

<sup>167</sup> Le Christ des peuples nordiques était un guerrier proche de ceux des mythes des peuples dits Vikings.

<sup>168</sup> Donatien Alphonse François de Sade, *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur*, Tome. 3, En Hollande, 1797. 356 p. « Histoire de Juliette », dans *Œuvres*, vol. III Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2000, p. 179-1262.

<sup>169</sup> Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, coll. «Biblioteca di letteratura. I contemporanei», 1961, 330 p, traduit par Christiane Michel, *Le Guépard*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau Diagonales », 2007, 255 p.

qu'Acker joue bien de cette double référence qui a également quelque chose de contradictoire. La pureté de l'amour de Roméo et Juliette est en forte opposition à la débauche de la Juliette du marquis de Sade. Ainsi, qu'Acker emploie Juliette, plutôt qu'un autre personnage sadien, a aussi cet effet troublant à la lecture. Lorsqu'Acker augmente, dans son texte, la présence des éléments appartenant à un hypotexte elle joue sur deux plans simultanés et contradictoires. Elle augmente le plagiat et donc le problème moral du vol et, en même temps, elle rend plus évidente la référence et donc rend le plagiat d'autant plus visible. Il nous semble que, même si les références peuvent être déguisées ou rejetées plus tardivement dans le texte, Acker fournit plus d'éléments d'identifications des hypotextes plagiés lorsque ceux-ci sont moins connus. Ainsi, les textes d'A. Biély et de F. Wedekind sont aussi identifiables que ceux de J. Milton. Elle évacue ainsi la question morale en mettant en scène son vol littéraire et donc paradoxalement en rendant son œuvre à l'auteur·e premier·e.

La superposition du texte de J. Milton dans celui de l'auteure, par l'utilisation d'un plagiat aussi ostentatoire, produit un effet de syncrétisme qui renforce le propos en déstabilisant le lecteur, en le forçant à réviser des idées préconçues. Cet effet de style permet aussi à l'auteur de ré-interroger la dimension d'une l'identité suffisamment stable pour ne pas être altérée par les ajouts ou omissions de traits spécifiques.

## **Conclusion**

Nous avons vu que Wittig met en abyme un spectacle dans un autre. Ainsi, elle met en scène une forme de méta-réalité qui permet de jouer la folie de Quichotte par son incapacité à discriminer le réel de la fiction. Paradoxalement, en interrompant le récit fictionnel mis en abyme, Quichotte agit sur la réalité (du spectacle premier) en modifiant la fiction (le spectacle second). Acker met elle en coprésence deux genres littéraires et donc provoque un changement de nature de l'un (le théâtre) par la présence de l'autre qui le contient (le roman). Nous avons vu qu'Acker se sert comme une référence voilée à la fois du texte d'*Orlando* de V. Woolf et des images que ce roman contient. Si la référence n'est pas particulièrement explicitée c'est pourtant à partir d'elle qu'on peut comprendre pleinement l'enjeu du passage étudié. Le travestissement aurait pu exister comme un simple réemploi du même thème chez Cervantès mais Acker a choisi de l'exprimer à la fois dans le signifié et dans le signifiant. Logiquement, elle convoque alors *Orlando* dans lequel le signifiant avait été travaillé ainsi. Cet héritage de plusieurs textes et propositions s'exprime également autour de l'iconographie nazie qui, en s'intégrant dans ce passage, en donne le ton et ainsi une lecture qui tendrait à exclure le ridicule.

Cette modification d'un hypotexte tel qu'il apparait retravaillé à l'aune d'un autre hypotexte est réciproque. Ainsi, si le travestissement échappe au ridicule total à cause de la charge d'inquiétude de l'iconographie nazie ; celle-ci est tout de même ridiculisée par le travestissement et donc perd de son autorité ou de sa puissance dans le texte. Si deux hypotextes ou hypo-iconographies peuvent agir l'un sur l'autre dans l'hypertexte il faut alors s'intéresser au cas des personnages. Il nous a semblé plus juste d'évoquer le concept de syncrétisme, en particulier pour les personnages, mais c'est sans doute le même phénomène que celui précédemment explicité pour les textes. Les personnages comme les textes fusionnent en laissant apparaître leur caractère composite. La notion de syncrétisme nous semble convenir au travail d'Acker parce qu'elle ne supposerait pas une dégradation du niveau de réalité ou de vérité conféré à l'objet au fil de son évolution. Une divinité antique n'est pas dans un état plus pur avant un syncrétisme qu'elle ne l'est après : qu'Aphrodite trouve ses origines dans d'autres divinités ne dégrade en rien son être. De la même manière chez Acker la notion d'original est assez peu adaptée parce qu'elle suppose que l'hypertexte produit est fondamentalement différent de hypotexte dit original. Il nous semble que ce sont plutôt deux états consécutifs de l'existence d'un texte. Ainsi, que le deuxième état procède en syncrétisme en réunissant deux figures similaires (ou dissimilaires) pour les questionner ensemble, parait être une évolution logique. Ces ajouts d'éléments plus ou moins inattendus trouvent leurs pendants dans le refus de réemploi d'éléments attendus, ainsi Quichotte doit exister sans Dulcinée ou Sancho Panza qui pourtant paraissent indissociable du personnage principal.

## Chapitre 4 - Travail sur le refus de l'attendu intertextuel

Pour qu'un texte soit une réécriture il faut qu'il garde un certain nombre d'éléments qui existaient dans un autre texte. Il y a un horizon d'attente de la réécriture, particulièrement quand le titre indique qu'elle est réécriture. Le *Quichotte* de Cervantès étant un texte épisodique, on n'attendra pas d'une réécriture qu'elle reprenne tous les épisodes. Ainsi, dans sa réécriture<sup>170</sup> S. Rushdie a pu garder l'idée de la quête de Quichotte, plus que des événements particuliers, et proposer un récit nouveau. Wittig et Acker ont conservé plusieurs épisodes majeurs du texte de Cervantès ; ils sont différents chez les deux auteur·e·s mais certains sont communs. Elles conservent toutes deux la bataille contre les moulins ; Wittig seule a gardé la libération des galériens et Acker l'attaque de Quichotte contre les religieux qui portent une icône de la vierge. De même la galerie de personnages du *Quichotte* de Cervantès est très fournie mais on en attend, dans une réécriture, certains plus que d'autres : en premier lieu Quichotte, puis Sancho Panza et Dulcinée. On peut également attendre le cheval de Quichotte, Rossinante, mais il est plus mineur. Notons ici qu'Acker fait passer Don Quixote de l'archétype du chevalier à celui du pirate ce qui est également un refus de l'attendu intertextuel même s'il est moindre du fait que cela advient au terme d'une aventure qui mène vers ce changement. Les archétypes appartiennent à des imaginaires collectifs qui sont à particulariser, nous le développerons en partie dans ce chapitre et plus largement dans le chapitre sept. À plusieurs reprises Acker comme Rushdie réemploient également la mise en abyme de l'auteur du *Quichotte* : Acker, pour questionner la raison de l'existence de cette mise en abyme ; S. Rushdie, pour faire de l'aventure de l'auteur une part aussi importante du roman que l'aventure de Quichotte. Wittig conserve les trois personnages principaux mais pas le cheval, seule Sancho Panza change de nom pour devenir Panza. Acker conserve Quichotte mais fait disparaître Dulciné et remplace Sancho par St Simeon. Salman Rushdie a, plus récemment, gardé Quichotte et Sancho mais remplacé Dulciné par Salma R<sup>171</sup>. Qu'Acker fasse disparaître et Dulcinée et Sancho n'est pas un acte sans conséquence. Nous verrons que le personnage de St Simeon devient leur remplacement à tout deux. Nous allons également questionner la disparition de Quichotte pour l'entièreté de la deuxième des trois parties du texte et le fait qu'ainsi Acker a choisi de réécrire le *Quichotte* en se passant de ses trois personnages les plus connus. Nous développerons en

---

<sup>170</sup> Salman Rushdie, *Quichotte*, New York, Penguin Random House, 2019, 396 p.

<sup>171</sup> C'est un des nombreux personnages de ce roman qui semble évoquer une personne réelle, l'antagoniste vendeur d'opioïdes et mécène du monde de l'art convoque la famille Sackler. Salma R. elle, d'autant plus parce que son nom de famille est toujours réduit à la seule initiale, porte le nom modifié de Salman Rushdie.

quoi nous jugeons que la disparition de Don Quixote, personnage médiateur, rend un texte déjà érudit d'autant plus hermétique.

### A. Disparition de Dulcinée et Sancho, apparition de Saint Siméon

Dulcinée et Sancho sont à peine présents dans le texte d'Acker. Ce choix pose question car, plus encore qu'une disparition totale, il appelle l'attention sur leur absence. Il faut noter que Dulcinée est relativement absente en tant que personnage actif chez Cervantès ; elle est surtout objet de discours. Chez Acker, Dulcinée est réduite à une indication géographique (Dulcinée habite le Toboso). Cette indication géographique est modifiée en un prénom, auquel s'ajoute un métier qui n'est pas celui de Dulciné chez Cervantès (elle est fermière) : « *she said that her name was Tolosa and she was the daughter of a shoemaker.*<sup>172</sup> », « elle a dit que son nom était Tolosa et qu'elle était fille d'un cordonnier. » La référence à un travail manuel, et le fait que tous les noms sont présents dans le roman sous des formes modifiées, pousse à penser que Tolosa est une version abâtardie du nom de Dulcinée du Toboso. Notons que cette phrase est prononcée par le personnage principal dans l'incipit, quand elle devient Don Quixote. Elle est alors anesthésiée et son délire la pousse à prendre ces deux identités certes successivement mais comme une unique identité.

<i>In order to love, she had to find someone to love. 'Why,' she reasoned to herself, 'do I have to love someone in order to love? Hasn't loving a man brought me to this abortion or state of death?</i>	Pour pouvoir aimer, elle devait trouver quelqu'un à aimer. 'Pourquoi,' elle raisonna avec elle-même, 'dois-je aimer quelqu'un pour aimer ? Aimer un homme ne m'a-t-il pas mené à cet avortement ou état de mort ?
<i>'Why can't I just love?</i>	'Pourquoi ne puis-je juste aimer ?
<i>'Because every verb to be realized needs its object. Otherwise, having nothing to see, it can't see itself or be. Since love is sympathy or communication, I need an object which is both subject and object: to love, I must love a soul.'</i> <sup>173</sup>	'Parce que chaque verbe pour être concrétisé a besoin d'un objet. Sinon, n'ayant rien à voir, il ne peut se voir ou être. Puisque l'amour est la sympathie ou la communication, j'ai besoin d'un objet qui soit à la fois sujet et objet : pour aimer, je dois aimer une âme.

---

<sup>172</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 13.

<sup>173</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10.

Parce que Don Quixote est Dulcinée il lui faut à la fois réaliser que la personne à aimer est elle-même mais il lui faut aussi trouver un nouvel objet pour son amour.

Si le nom de Sancho n'est jamais écrit dans le roman c'est parce qu'il est remplacé par le personnage de St Simeon qui a aussi à sa charge de devenir l'objet de l'amour de Don Quixote. Ainsi, St Simeon endosse les personnages de Sancho et de Dulcinée. Si Wittig avait choisi de faire annoncer à Quichotte que Dulcinée la rejoindrait comme son égale dans une prochaine aventure, Acker concrétise cette proposition. Cependant, chez Acker Don Quixote ne sait plus qui elle aime, elle sait seulement que sa quête est d'aimer. Don Quixote découvre après la disparition de St Simeon que c'était lui qu'elle aimait. C'est à la fois une fusion des personnages de Sancho et Dulcinée et aussi leur remplacement par l'imaginaire de St Siméon qui a lieu<sup>174</sup>. Don Quixote n'aime plus la construction fictive qu'est Dulcinée, femme noble et parfaite, construite comme un délire sur Aldonza Lorenza, une fermière vulgaire. Selon les mots de la romancière Lydie Salvayre dans les lettres qu'elle adresse à Cervantès dans son texte épistolaire *Rêver Debout* (2021) : « le Quichotte perçoit parfaitement la réalité, mais [...] il la perçoit depuis ce que Victor Hugo appelle le promontoire du songe<sup>175</sup> ». Elle poursuit en parlant de l'amour de Quichotte :

Il a compris que, pour ne point risquer un inévitable fiasco, il fallait se garder d'approfondir le gouffre entre l'illusion délicieuse, littéraire et somme toute très confortable, et l'impitoyable réalité ; il fallait que Dulcinée restât une fiction merveilleuse, une image sans tache, un songe au paradis des songes.<sup>176</sup>

Acker choisit de garder l'illusion mais de changer d'objet de cette illusion ou de ce rêve amoureux. Une fiction peut être remplacée par une autre, Dulciné par St Simeon, mais il importe que l'être aimé de Quichotte soit un rêve, alors même que tout est déjà un rêve pour lui. Le degré de réalité de Dulciné pour Quichotte est encore plus dégradé que le degré de réalité du reste du monde. Ainsi, Don Quixote aime et est accompagnée par un personnage de chien qui porte le nom d'un personnage biblique violent et vengeur. Nous avons pu voir précédemment que les noms sont trompeurs dans le roman d'Acker. Cependant, cette inquiétude représentée par son nom empêche d'identifier St Simeon comme l'être aimé. Ce sont deux fictions, une merveilleuse (l'amour) et l'autre dangereuse (la vengeance) qui se côtoient en un seul personnage. C'est cela qui rend l'amour de Don Quixote plus difficile à identifier pour elle.

---

<sup>174</sup> Pour plus de détails se référer au résumé des œuvres en introduction.

<sup>175</sup> Lydie Salvayre, *Rêver debout*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, p. 11.

<sup>176</sup> *Idem*, p. 126.

Rossinante, le cheval de Quichotte, apparaît très brièvement dans le roman d'Acker. Comme Dulcinée, il est évacué dès l'incipit.

*As we've said, her wheeling bed's name was 'Hack-kneed' or 'Hackneyed', 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'.<sup>177</sup>*

Comme on l'a dit, son lit roulant s'appelait « Rosse-rossée » ou « Rosse-rebattue », signifiant « rosse un jour » ou « rosse toujours » ou « un écrivain » ou « toute tentative d'avoir une identité qui échoue invariablement ». Tout comme « Rosse-rebattue » est la glorification ou la transition de la non-existence à l'existence de la « Rosse-rossée », elle décida que « cathéter » serait la glorification de « Kathy ».

Ce passage est le seul moment d'apparition de Rossinante. Il est situé après que Kathy abandonne son nom et prenne celui de Don Quixote. Nous avons noté la tension biographique qui semble d'abord résolue quand le personnage principal choisi le nom de Don Quixote et perd l'usage de son premier nom : Kathy, celui de l'auteure. Cette tension est rétablie à un niveau plus implicite quand le lit roulant, dont le nom « *hack* » fait référence à Rossinante, appelle par homophonie le nom de l'auteure. Par ce jeu de mot la tension autobiographique est rétablie mais à un niveau plus implicite. Ainsi, à la suite de ce que nous avons dit de la fusion de Quichotte et Dulcinée, on peut constater que les trois personnages de Quichotte, Dulcinée et Rossinante sont unis en une seule identité.

Cette substitution d'un personnage par un autre ou leur réduction à une phrase unique ou un passage très court provoque une perte de repère chez la·e lecteur·ice. Quichotte est au cœur de deux duo ou couples de personnages majeurs de l'histoire littéraire. Quichotte et Sancho représentent le duo d'aventurier. Et Quichotte et Dulcinée ont été conçus à partir des grands couples des romans de chevalerie dont ils sont une parodie : Tristan et Yseult ou Lancelot et Guenièvre. Les séparer est un acte particulièrement contre intuitif. Nous avons vu que l'argument d'autorité de leurs seuls noms suffisait à Wittig pour faire justifier à sa Quichotte d'aimer une autre femme, Dulcinée.

---

<sup>177</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10, traduit par Laurence Viallet, *Don Quichotte. Ce qui était un rêve*, Paris, Éd. L. Viallet, 2010, p. 10. Nous utilisons exceptionnellement la traduction de Laurence Viallet par défaut d'une traduction plus adaptée pour ce passage.

En déjouant les attentes des lecteur·ice·s quant à un réemploi des personnages principaux, de leurs attributs ou caractéristiques, Acker prend à contrepied l'attendu intertextuel et met en lumière ou souligne des potentialités du texte. Elle amène ce procédé à son paroxysme en faisant disparaître Don Quixote comme nous allons le voir.

## **B. Personnage médiateur et texte érudit**

Après la presque disparition de Dulcinée et Rossinante et la disparition totale de Sancho remplacé par St Simeon, Acker choisit de radicaliser son idée en faisant disparaître Quichotte. Le personnage principal meurt à la fin de la partie un du roman et se met à lire d'autres textes avant de ressusciter au début de la partie trois. Faire disparaître totalement le personnage principal d'un roman pourrait-être assimilé à une rupture du pacte de lecture. Nous avons accès à ces autres textes et à la façon que Don Quixote a de les modifier mais le personnage lui-même nous est inaccessible. Acker procède ainsi à la disparition du personnage principal qui sert aussi de médiateur à son roman. C'est à travers Don Quixote qu'on suit l'aventure du roman, c'est elle qui donne les clés de compréhension de ce qui se passe, qui prend en charge une forme de vulgarisation. Que Don Quixote soit en plein délire et donc incohérente rend le monde autour d'elle troublant mais éclaire son personnage. Quichotte est un personnage qui a une grande puissance identificatoire, ce qui explique en partie sa postérité. C'est un personnage protéiforme qui peut être lu comme ridicule ou tragique selon les époques (le romantisme s'est emparé du tragique) parce qu'il se trompe mais qu'il a des principes. C'est surtout un personnage de lecteur donc un reflet pour les lecteur·ice·s du texte de Cervantès ; Mme Bovary a la même qualité dans le roman éponyme (1857) de Gustave Flaubert (1821-1880). Chez Acker, Don Quixote disparaît donc derrière sa caractéristique la plus célèbre soit le fait d'être lecteur. Ici, pendant un tiers du roman on lit ce que le personnage lit et comment elle le lit puisqu'elle réalise des modifications. Quichotte est également intimement lié à l'archétype du chevalier auquel il est bien plus facile de s'identifier qu'à l'autre archétype récurrent du texte, le pirate, vers lequel le chevalier mène mais qui est plus immoral. L'archétype du pirate est absent chez Cervantès ; Wittig quant à elle choisi de faire rencontrer brièvement à sa Quichotte une Robin des Bois qui est décrite comme très noble. Quichotte depuis Cervantès est une des particularisations de l'archétype du chevalier. La particularité du choix de Cervantès de cet archétype étant son inadéquation vis-à-vis des enjeux de son temps. Acker se sert donc d'un archétype très noble pour en proposer un autre. Parce qu'on s'identifie à Don Quixote, on la suit jusqu'à un archétype lié à l'anarchie ou la révolution. Wittig avait proposé le même travail, le personnage de

Quichotte est ce qui amène à lire ou être spectateur d'une pièce de théâtre qui porte sur l'homosexualité. Le fait qu'un texte annoncé, notamment par son titre, comme une réécriture du *Quichotte* fasse disparaître ce personnage est un choix radical qui peut aliéner une partie des lecteur·ice·s. C'est une extrême subversion de l'attendu intertextuel : une attaque frontale et ostentatoire. Ainsi, Acker va à l'encontre du système fonctionnant sur la puissance identificatoire et médiatrice de Don Quixote en enlevant elle-même l'élément qui aiderait les lecteur·ice·s à réaliser le passage vers la radicalité. L'auteure n'annule pas une once de la radicalité de sa proposition par ce subterfuge d'abord utilisé. Elle met en acte le désir de radicalité et l'assume pleinement sans le masquer, quitte à laisser des lecteur·ice·s abandonner le voyage.

Don Quixote est médiatrice en ce qu'elle s'impose en intermédiaire entre les lecteur·ice·s et les intertextualités ou même le projet politique sous-jacent du texte. Les lecteur·ice·s étant actifs et actives interprètent le texte mais lorsqu'ils et elles n'ont pas les moyens de réaliser cette interprétation Don Quixote offre une triangulation. C'est-à-dire que, depuis le texte, Don Quixote réagit à son interprétation du texte et les lecteur·ice·s peuvent ainsi interpréter l'élément complexe depuis la réaction du personnage médiateur. Don Quixote est tour à tour une médiatrice émotive et/ou intellectuelle. La médiation pallie le fait que le pouvoir communicationnel d'une œuvre serait moindre. Parce qu'elle agit comme un moyen d'éviter la rencontre frontale, en proposant une rencontre en triangulation, la médiation permet de faire exister des contacts entre lecteur·ice·s et œuvres d'arts qui sinon peuvent relever de l'insupportable au point de devenir impossible. Ainsi, un texte extrêmement érudit sans outil vulgarisateur, médiateur, peut-être illisible, hermétique, jusqu'à devenir insupportable pour quelqu'un qui n'a pas les références nécessaires à sa compréhension.

La subversion mise en scène par l'auteure s'exprime également dans un travail que l'on peut décrire comme une attaque de la syntaxe dans son usage habituel. Acker écrit :

<i>Petersburg steeples triangles bums on</i>	Pétersbourg clochers triangles clodos
<i>the streets decrepit churches broken-</i>	dans les rues églises décrépites églises
<i>down churches churches gone churches</i>	effondrées églises disparues églises
<i>used as homes for bums for children</i>	utilisées comme maison pour clodos
<i>forced away from the abandoned</i>	pour enfants rejetés loin des bâtiments
<i>buildings they run.</i> <sup>178</sup>	abandonnés qu'ils tiennent.

---

<sup>178</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 41.

Cette phrase, dans un passage plus long qui convoque le *Pétersbourg* d'A. Biély, fonctionne avec accumulation de noms communs et groupes nominaux qui sont autant de sujets d'une phrase avec deux propositions dont on ne saurait dire si elles sont concurrentes ou complémentaires (les clodos sont-ils des enfants ici ?). Ce passage est un exemple stylistique, à l'échelle micro, de la radicalité qu'Acker exprime dans les grands choix, à l'échelle macro, qu'elle met en œuvre dans le roman : par exemple la disparition de Don Quixote. Cette radicalité subversive propre à Acker trouve un écho dans l'écriture de Wittig par exemple quand elle fracture la première personne singulière en en son centre avec une barre transversale : « J/e<sup>179</sup> ». Avec son travail sur les pronoms et le langage, Wittig met en place des dispositifs très réduits qu'elle rends omniprésents ; elle change ainsi un élément qui augmente la radicalité du texte. De son côté Acker choisit de multiplier les expérimentations de toutes sortes. On peut citer le passage où elle entrecoupe un poème en latin, le *Carmina VIII* de Catulle (84-54 av. n. è.) d'ajouts en anglais qui en précisent et détournent le sens :

<i>New section :</i>	Nouvelle section :
<i>nunc iam illa non vult: tu quoque,</i>	<i>nunc iam illa non vult: tu quoque,</i>
<i>impotens can't fuck any</i>	<i>impotens</i> ne peut pas baiser de
<i>boyfiends these days, bad</i>	petits amis ces jours-ci, mauvaise
<i>mood no wonder I'm acting</i>	humeur pas d'étonnement que je me
<i>badly, noli NO</i>	comporte mal, <i>noli</i> NON
<i>nec quae fugit sectare, nec miser</i>	<i>nec quae fugit sectare, nec miser</i>
<i>vive</i> <sup>180</sup>	<i>vive</i> <sup>181</sup>

Il y a également un travail sur la syntaxe, des répétitions de paragraphes à l'identique jusqu'à quatre fois de suite<sup>182</sup>, etc. Nous concluons donc qu'Acker, parce qu'elle renouvelle les moyens d'expression de sa subversion la rend systématiquement visible et spectaculaire et ainsi n'aide pas ses lecteur·ice·s à accepter cette radicalité. Wittig, quant à elle, normalise à l'échelle d'un texte des expérimentations en les rendant habituelles et en les faisant toujours intervenir de la

<sup>179</sup> Voir Monique Wittig, *CL*.

<sup>180</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>181</sup> Le poème de Catulle contenait les vers : « Nunc iam illa non vult: tu quoque inpotens, noli, / Nec quae fugit sectare, nec miser uiue » qu'Henri Tournier a traduit : « Mais elle ne veut plus : refuse, toi aussi ! / Ne cours point ce qui fuit, ne vis plus misérable : »

Gaius Valerius Catullus, « Carmina 8 », *Carmina*, Cambridge, Ed. Elmer Truesdell Merrill, Massachusetts, Harvard University Press, 1893, n. p. [En ligne, consulté le 08/06/23 : [https://la.wikisource.org/wiki/Carmina\\_\(Catullus\)/8](https://la.wikisource.org/wiki/Carmina_(Catullus)/8)].

Trigofacile.com, « Carmina VIII traduit par Henri Tournier », *Camina (I à V)*. [En ligne, consulté le 08/06/23 : <http://www.trigofacile.com/jardins/muses/latin/catulle/carmina1.htm>].

<sup>182</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 167.

même façon. Ce sont deux méthodes très différentes d'expression d'un travail sur le langage et la radicalité.

Pour Wittig la radicalité littéraire, de l'emploi du langage, est aussi un outil de changement de l'ordre.

Toute œuvre littéraire importante est, au moment de sa production, comme le cheval de Troie. Toute œuvre ayant une nouvelle forme fonctionne comme une machine de guerre, car son intention et son but sont de démolir les vieilles formes et les règles conventionnelles. Une telle œuvre se produit toujours en territoire hostile. Et plus ce cheval de Troie apparaît étrange, non-conformiste, inassimilable, plus il lui faut de temps pour être accepté. En fin de compte il est adopté, et par la suite il fonctionne comme une mine, quelle que soit sa lenteur initiale. Il sape et fait sauter la terre où il a été planté. Les vieilles formes littéraires auxquelles on a été habitué apparaissent à la longue démodées, inefficaces, incapables d'opérer des transformations.<sup>183</sup>

On comprend alors pourquoi ses expérimentations sont si minimales malgré leur importance. Wittig utilise la métaphore du cheval de Troie pour qualifier le travail littéraire en général et donc le sien. On pourra préférer la métaphore du bombardement pour Acker : un tapis de bombe cherchant à modifier, de façons variées à chaque fois, un maximum d'éléments différents pour n'en laisser aucun intact. Son œuvre est bien toujours un cheval de Troie qui s'inscrit dans le tissu urbain en se faisant monument et le change ainsi. Elle est toute à la fois explosions, étrangeté et travail de sape.

## Conclusion

Si Wittig choisit de se servir des personnages et de l'intrigue de Cervantès pour pouvoir proposer des idées relativement radicales pour son époque, Acker remet en cause ce choix. Elle se sert de la même façon de ces éléments reconnaissables pour amener un lectorat qui pourrait ne pas être le sien à lire son texte et à entrer dans le récit, mais elle prive ce lectorat de la médiation qu'elle avait choisi de lui donner. Son texte se complexifie donc radicalement en sa deuxième partie avant d'à nouveau se rattacher au personnage médiateur de Quixote dans la troisième partie. Son texte est hyper-référentiel, particulièrement dans la partie deux où se côtoient les textes de G. T. Di Lampedusa, J. Milton, F. Wedekind, des références à *Petersbourg* d'A. Biely et *Les Hauts de Hurlevents* d'Emily Brontë. On pouvait, en première partie, se rattacher à Don Quixote pour lire un passage sans avoir à le comprendre, en ayant

---

<sup>183</sup> Monique Wittig, Sam Bourcier (dir.), *La Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, p. 124.

simplement besoin d'identifier les effets que la référence provoque sur elle. Sans elle on enchaîne cinquante-six pages (p. 41 à 97) de citations, plagiat, réécritures, etc. pour lesquelles peu de lecteur·ice·s, certainement, auront les références nécessaires. Certaines références sont complexes mais c'est surtout l'absence d'identification de leurs sources qui rend ce passage érudit. Acker a fait le choix d'écrire une partie du texte au risque qu'elle ne soit pas comprise. Elle a placé cette partie du texte en son centre ce qui sans doute provoque une perte d'une partie des lecteur·ice·s. Nous faisons là l'expérience de l'importance de la médiation des œuvres artistiques et littéraires. Certain·e·s lecteur·ice·s auront la médiation interne nécessaire pour comprendre parce qu'ils et elles auront la bibliothèque interne, la somme de connaissance, nécessaire. Les autres n'auront accès qu'au sentiment que l'incompréhension de l'œuvre provoque et qu'ils et elles pourront intellectualiser ou non. Sans médiation, seul un lectorat érudit accède à un texte érudit et peut le comprendre. En ce sens Wittig fait un bien plus grand travail de médiation qu'Acker. Si les références sont parfois érudites dans son texte, elles sont explicitées ou, *a minima*, la réaction du personnage principal les découvrant nous donne une indication. Selon l'avis que l'on a sur le personnage principal on sait comment se situer par rapport aux références qu'elle rencontre.



## Conclusion de la partie I

Wittig et Acker construisent, à partir du personnage hautement protéiforme de Quichotte, des identités les plus variables possibles. Ces variations s'expriment sur un ensemble d'axes notamment temporel. Comme Quichotte à travers les époques et réécritures les personnages sont ici définis par leurs apparitions, performances, successives dans des contextes différents. Cela peut créer des identités uniques mais contradictoires : le *Quichotte* humoristique du XVII<sup>e</sup> siècle devient tragique pour les romantiques. Les textes de notre étude rompent ainsi avec la notion d'essence de l'être. Nous avons également vu que Acker et Wittig tentent de nourrir chez leurs lecteur·ice·s un rapport critique aux références et textes, ce qu'elles font en les modifiant (féminisant les personnages par exemple) ou en les rendant partiels. C'est une façon pour elles dans ces textes de reposer la question de la raison de l'existence de certains motifs ou discours. Cela a aussi l'effet de faire apparaître ces motifs habituel sous un nouveau jour : de renouveler des *topoi*. Le renouvellement des motifs et la modification des hypotextes est particulièrement grande quand ils se côtoient, se superposent, et interagissent donc ensemble. En créant un agrégat d'éléments différents, on les recontextualise tous dans une vision synchronique de la littérature. Ainsi, l'*Orlando* de V. Woolf n'est pas un héritier du *Quichotte* de Cervantès mais son contemporain. Cette vision synchronique a aussi pour effet de permettre une lecture des échanges entre ces textes comme réciproques : *Orlando* n'est pas qu'un produit-réaction au *Quichotte*, il est également un objet à partir duquel le *Quichotte* est modifié. Notamment, mais pas seulement, parce que deux figures de chevaliers se côtoient et se répondent ainsi. Enfin, pratiquer des intertextualités, particulièrement sous la forme d'une réécriture de l'aventure de Quichotte, c'est convoquer des attendus intertextuels. Aller contre ces attendus c'est mettre à mal une forme d'horizon d'attente. Si le refus de l'attendu a lieu au milieu du texte c'est aussi une forme de rupture du pacte de lecture. En l'occurrence, refuser l'attendu intertextuel comme le fait Acker c'est aussi rendre son texte plus hermétique et risquer de perdre une partie de ses lecteur·ice·s. Wittig, malgré toute la subversivité de son texte et de son écriture, ne met pas en place de dispositifs qui créeraient une telle rupture avec l'horizon d'attente et le pacte de lecture.

C'est le caractère subversif de l'écriture d'Acker et Wittig qui permet le changement de paradigme. C'est parce que leur usage des intertextualités est irrévérencieux qu'elles peuvent s'en servir pour questionner notamment l'identité et donc le genre. Si leur travail est subversif, elles tentent quand même de le faire accepter et c'est là que l'on comprend l'intérêt de remployer le *Quichotte* de Cervantès en particulier. Il apparaît comme un personnage au grand potentiel identificatoire qui devient un outil de diffusion de textes et d'idées qui, sans doute,

sans lui seraient mises à la marge de par leurs radicalités. Quichotte, personnage et roman, est un acquis commun à partir duquel on peut questionner le reste. Si Quichotte est un prétexte pour dire autre chose, il n'en est pas moins aimé et important. Lorsqu'Acker le fait disparaître, son propos perd une partie de son pouvoir rhétorique mais dévoile en creux la puissance identificatoire de ce personnage.

La seconde partie de ce travail sera consacrée aux mises en scènes du pouvoir et aux perspectives de révolutions qui répondent à ce pouvoir.

## **Partie II**

—

### **Sexualité, violence et folie : mise en scène d'une vision de la révolution et du pouvoir**



Les œuvres de Wittig et Acker sont parcourues de discours sur la sexualité qui étaient très subversifs au moment de leur écriture. Cela se constate chez Wittig et Acker sur une représentation de l'homosexualité, et chez Acker en particulier une représentation des sexualités comme parcourues par des enjeux de pouvoir et donc parfois de violence. Les textes qui composent notre étude gardent une radicalité sur la question de la sexualité qui, aujourd'hui encore, les empêchent de devenir un parmi d'autres. L'homosexualité chez Wittig et les sexualités plurielles chez Acker restent des dissidences face à la norme sociale mais aussi, comme nous allons le voir, au contrat social. Le but, tel que décrit dans ces ouvrages, n'est pas de faire accepter des pratiques dites minoritaires par la norme, mais bien de changer la norme. Ces textes sont parcourus d'un fond révolutionnaire qui est, de fait, lié aux engagements politiques de leurs auteur·e·s. Ce fond révolutionnaire est intensifié par la quête du personnage de Quichotte qui se résume toujours en une volonté de sauver le monde. Cette quête est décrédibilisée dans le texte, déjà chez Cervantès, par l'argument de la folie. On voit ici apparaître une réflexion très contemporaine, liée à des penseurs comme Foucault, sur la folie comme repoussoir qui permet d'identifier la norme en désignant ce qui n'en fait pas partie. Les réécritures du *Quichotte* de Wittig et Acker participent également, et en lien avec ce discours sur la folie, d'une réflexion sur le réel lui-même et le pouvoir que la langue peut exercer sur lui. Ces deux ouvrages paraissent à un moment de réflexion postmoderne dont ils participent. Comme nous allons le voir, on perçoit à cette époque, dans une certaine littérature, un intérêt grandissant pour les représentations du réel (le signe : signifié et signifiant) plus que pour le réel lui-même (le référent).

Le premier chapitre de cette partie sera dédié à l'étude des imaginaires des personnages de Dulciné chez Wittig et de St Simeon chez Acker. Nous envisagerons ce en quoi ils rompent avec l'imaginaire de la Dulciné de Cervantès. Nous nous intéresserons d'abord à St Simeon en ce qu'il est une figure double, paradoxale. Puis nous nous intéresserons à la relation lesbienne des Quichotte et Dulciné de Wittig, conçue comme une proposition révolutionnaire. Cela nous permettra de mettre en lumière les façons par lesquelles les textes d'Acker et Wittig se répondent sur cette question de l'amour comme projet menant à l'utopie. Après cette étude de la question de l'amour nous nous intéresserons à celle de la violence, particulièrement sexuelle. Nous verrons en quoi elle est relativement absente du travail de Wittig mais omniprésente dans celui d'Acker où elle prend un aspect imagé. C'est-à-dire qu'elle convoque des interartistiques, des pensées plastiques et visuelles, mais aussi qu'elle image un propos symbolique en lui donnant un caractère visuel. Enfin, le dernier chapitre de cette étude portera sur la question de

la folie dans ces réécritures du *Quichotte*. L'œuvre de Cervantès et ses réécritures portant en effet un discours sur la déraison, la démence. Nous nous intéresserons d'abord à la folie en ce qu'elle est systématisation d'un mode de pensée puis à son usage politique, comme outil de normalisation qui confine la lutte du personnage principal contre le contrat social à la folie. Finalement, nous poserons la question des notions de réalité et d'imaginaire dans ce travail sur la folie.

## Chapitre 5 - Des imaginaires en rupture avec ceux de Cervantès

Wittig et Acker ont choisi de garder un des motifs centraux du texte de Cervantès, soit l'amour de Quichotte pour Dulcinée. L'imaginaire de Dulcinée est celui d'une femme parfaite, noble. Avec Quichotte elle forme un des grands couples de la littérature, comparable à Dante et Béatrice ou Tristan et Yseult. Dulcinée est aussi une figure double. D'abord la « vue de l'esprit » ou le produit de la pure intellection folle de Quichotte, la femme parfaite. Mais aussi la femme réelle dans le roman, Aldonza Lorenzo, sur laquelle Quichotte a construit ce personnage imaginaire et que Sancho rencontre. On trouve sur le *monument à Miguel de Cervantès*<sup>184</sup>, Plaza de España à Madrid, une représentation de Cervantès trônant au-dessus des cavaliers Quichotte et Sancho sur leur piédestal, eux-mêmes flanqués à distance par les figures de Dulcinée (à gauche) et Aldonza Lorenzo (à droite). Beaucoup de personnages dans le *Quichotte* de Cervantès sont doubles y compris le personnage principal. Alonso Quichano est supplanté par Quichotte dont il prend le nom, ainsi il n'est représenté qu'une seule fois dans le monument. Cependant, on constate que la noble Dulcinée et la paysanne Aldonza Lorenzo coexistent en tant qu'entités différentes l'une de l'autre. Le rêve que Quichotte fait, à la fois de lui-même et de la femme aimée, est si puissant qu'il part en quête et qu'il crée un être aimé qui apparaît réel. Aldonza Lorenzo, qui n'a pas même conscience de l'existence de cet homme qui l'aimerait, est la réalité déniée et remplacée par l'imagination utopique du personnage de Dulcinée. Nous allons voir pourquoi Acker remplace Dulcinée par St Simeon et ce que cela provoque de changement d'imaginaire. Nous allons aussi nous intéresser à la proposition que la Quichotte de Wittig fait d'une relation d'égalité en amour entre Quichotte et Dulcinée toutes deux femmes. Enfin, nous verrons comment les deux auteur·e·s mettent en scène le passage du discours amoureux à la réalité et si, comme chez Cervantès, la rencontre avec l'être aimé est un horizon utopique qui n'advient pas.

---

<sup>184</sup> Construit en 1929 sur le projet de l'architecte Rafael Martínez Zapatero et du sculpteur Lorenzo Coullaut Valera avec la collaboration de l'architecte Pedro Muguruza. Plus tard le fils de Lorenzo Coullaut Valera, Federico Coullaut-Valera a ajouté les figures de Dulcinée et Aldonza Lorenzo (1950).

## A. Saint Simeon, une figure paradoxale

Chez Acker le personnage de St Simeon est créé sur mesure, par et pour l'amour de Don Quixote, à partir d'une figure biblique. Le choix d'un hypotexte, plutôt qu'un autre, pose ici question : on comprend facilement quel imaginaire correspond au fait d'aimer Dulcinée mais aimer Siméon est moins évident, ne serait-ce que parce que le personnage est moins connu. La dénomination de Saint permet d'identifier la Bible comme hypotexte et de créer un imaginaire de noblesse morale autour d'un personnage qui, en réalité, a massacré un village entier pour venger sa sœur qu'il a ensuite épousée. Cela permet à Acker de créer un personnage paradoxal et de déconstruire les acquis des textes précédents. Que ce personnage soit conçu à partir d'un idéal, qu'il apparaisse immédiatement après que Don Quixote a décidé d'aimer et qu'il disparaisse aussitôt, appuie la possibilité qu'il soit lui aussi un personnage imaginé. Pour les raisons évoquées dans la partie sur la folie dans le *Don Quixote* d'Acker on ne peut pas l'affirmer. On constate qu'à la fois chez Wittig et Acker, les êtres aimés sont capables d'être acteurs, ne sont pas passifs. La Dulcinée de Cervantès, qui elle-même était un personnage manuel (une paysanne) rêvé comme d'une noblesse passive, se transforme en personnage qui doit combattre aux côtés de Quichotte chez Wittig, ou en un chien qui porte le nom d'un meurtrier et se fait brièvement compagnon de route, chez Acker. L'idéal incarné par St Simeon est problématique notamment du fait qu'il est une figure de vengeur et donc inquiétant. Sa violence pourrait se justifier au sens où elle agit pour défendre les gens qui vivent une agression mais, en même temps, elle est inacceptable dans un état de droit où la vengeance en tant qu'acte individuel vient saper le pouvoir de la justice<sup>185</sup>. Judith, la descendante de Siméon, est une femme qui se venge d'Holopherne parce que personne ne la défendrait sinon. De même, chez Wittig, Quichotte libère les galériennes et se met donc en opposition à la justice. On pourrait conclure à partir de ces représentations que la justice n'effectue pas son travail correctement et donc force les individus à rendre justice eux-mêmes.

Don Quixote chez Acker est en quête de quelqu'un à aimer et doit pour partie se rendre compte qu'elle doit s'aimer elle-même. Ce fait est figuré par sa fusion avec le personnage de Dulcinée.

*In order to love, she had to find* Pour aimer, elle devrait trouver  
*someone to love. 'Why,' she reasoned* quelqu'un à aimer. "Pourquoi," elle  
*to herself, 'do I have to love someone in* raisonna avec elle-même, "dois-je aimer

---

<sup>185</sup> Nous reviendrons sur la question de l'inceste dans la troisième partie de ce chapitre. Il nous faut tout de même rappeler que cela ajoute au caractère inquiétant du personnage.

<p><i>order to love? Hasn't loving a man brought me to this abortion or state of death?</i></p> <p><i>'Why can't I just love?</i></p> <p><i>'Because every verb to be realized needs its object. Otherwise, having nothing to see, it can't see itself or be. Since love is sympathy or communication, I need an object which is both subject and object: to love, I must love a soul. [...] Just as love's object is the appearance of love; so the physical realm is the appearance of the godly: the mind is the body.<sup>186</sup></i></p>	<p>quelqu'un pour pouvoir aimer ? Aimer un homme ne m'a-t-il pas amené à cet avortement ou état de mort ?</p> <p>“Pourquoi ne puis-je pas juste aimer ?</p> <p>“Parce que chaque verbe pour être concrétisé a besoin de son objet. Autrement, n'ayant rien à voir, il ne peut pas se voir lui-même ou exister. Puisque l'amour est sympathie ou communication, j'ai besoin d'un objet qui soit à la fois sujet et objet : pour aimer, je dois aimer une âme. [...] Comme l'objet de l'amour est l'apparence de l'amour ; ainsi le domaine physique est l'apparence du divin : l'esprit est le corps.</p>
---	--

Parce qu'elle veut aimer, elle a besoin de trouver quelqu'un à aimer. Ce passage est paradoxal parce qu'il présuppose une préexistence du sentiment amoureux pour lequel il faudrait trouver un lieu d'expression ; mais également il précise qu'il n'y a pas de séparation entre le corps et l'esprit (ou l'âme) ni entre l'amour comme sentiment désincarné et l'objet de l'amour. Il faut donc que ce sentiment préexistant trouve immédiatement son objet. Ce sera St Simeon le chien (soit à la fois le meilleur ami et le salaud selon le double sens du mot). « *Now, no one could really possibly love you except for me, because no one sees truly except for me, because I love<sup>187</sup>* », « Maintenant, personne ne pourrait réellement possiblement t'aimer excepté moi, parce que personne ne voit clairement sauf moi, parce que j'aime ». Don Quixote prend à rebours l'adage « l'amour rend aveugle » et illustre son propos précédent : l'amour crée l'objet aimé et peu importe que ce soit une hallucination, que la vision soit fausse, parce qu'elle est réelle pour la personne qui la voit. C'est cela qui lui permet de rendre tous les chiens interchangeables et de chercher un nouveau St Simeon quand il la quitte. Le problème se situe dans le fait qu'elle rencontre d'autres chiens mais jamais aucun qu'elle ne puisse identifier à St Simeon.

---

<sup>186</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 10.

<sup>187</sup> *Idem*, p. 21.

Chez Acker l'idéal désiré est un homme qui défend les femmes de la violence, mais sa violence pousse à une ambiguïté dans la relation avec lui. L'ambiguïté est liée à la peur que sa violence se tourne vers les femmes qu'elle défendait : il demeure un chien, figure double déjà explicitée<sup>188</sup>. La pièce de Wittig propose un amour plus joyeux et moins ambigu que le roman d'Acker mais comme nous allons le voir, il est non advenu.

## **B. Le lesbianisme comme contre modèle**

Wittig en transformant tous les personnages en femmes crée une relation amoureuse lesbienne entre Quichotte et Dulcinée. Elle doit donc poser la question d'une possible différence ou spécificité de ce type de relation. Le premier effet est que la relation entre Quichotte et Dulcinée devient un problème pour la sœur de Quichotte, c'est-à-dire par métonymie pour la société. Elle dit : « je serais curieuse de savoir comment tu expliques quelque chose d'aussi hors du commun que ton attachement pour Dulcinée du Toboso ?<sup>189</sup> » Ce à quoi Quichotte répond que les chevaliers errants ont toujours eu des relations hors du commun, allant jusqu'à postuler que cela met en échec l'institution monogame du mariage et que cet échec est accepté : « Et y a-t-il quelque chose de plus honorable que le service qu'ils [Tristan et Lancelot] leur font [à Yseult et Guenièvre] ? À tel point que dans les cas que je viens de te nommer, les maris de ces dames eux-mêmes les ont soutenues en leur pouvoir, voyant que la gloire leur en revenait aussi<sup>190</sup> ». Quichotte a bien sûr mal compris la question, ce n'est pas la mise en échec du couple hétérosexuel monogame et la proposition d'un autre modèle à trois participant·e·s qui pose problème à première vue, c'est l'homosexualité. La proposition d'un autre modèle où la figure du mari trompé serait élevée par l'adultère qu'il accepte reste tout de même troublante et il est vrai que le Roi Arthur est aussi l'homme que Guenièvre quitte pour Lancelot et que ce fait ne le diminue pas. La réalité du postulat de Quichotte est questionnable mais elle s'appuie sur des modèles littéraires qui existent et qui soutiennent cette proposition.

La sœur ne pose pas immédiatement la question de l'homosexualité mais d'abord celle de la participation de Dulcinée à la quête de Quichotte. C'est en somme la question de l'égalité mais aussi celle d'une absence de nécessité de pluralité des rôles dans la relation. Si symboliquement, dans un modèle binaire, Quichotte devient un homme dans sa relation avec Dulcinée parce

---

<sup>188</sup> Notons qu'il aurait été étonnant que Siméon soit pacifique considérant que tous les personnages d'Acker sont porteurs d'une violence.

<sup>189</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 100.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 101.

qu'elle prendrait un rôle actif, désirant, c'est également le cas de Dulcinée. Les catégories symboliques de l'homme et de la femme, avec l'ensemble des gestes ou rôles qu'elles impliquent (notamment le fait de désirer leur « opposé ») sont mises en défaut. Voilà une représentation de ce que Wittig signifie en disant « Les lesbiennes ne sont pas des femmes<sup>191</sup> » : c'est tout l'imaginaire symbolique de la catégorie « femme » qui s'étirole. La sœur finit par poser la question de l'homosexualité, ce à quoi Quichotte répond : « Dis-moi, même si nous sommes seules de notre temps, ne trouves-tu pas que Quichotte de la Manche et Dulcinée du Toboso, cela résonne bien ensemble ?<sup>192</sup> » Wittig joue du fait qu'elle réécrit l'amour d'un couple mythique de la littérature ; ce qui a changé derrière ces noms c'est ce qu'ils signifient : le fait que des femmes homosexuelles soient agentes actives de leur propre vie. C'est par la référence littéraire qu'on justifie qu'une chose soit normale, évidente. On avait déjà vu cet argument d'autorité en lien avec le texte d'Acker pour la question du ridicule. Il suffit ici de dire que Wittig justifie une chose (une relation homosexuelle) par un argument d'autorité qui devrait l'infirmer : il n'existe pas dans le corpus « des grandes œuvres de la littérature » de couple lesbien assimilable à celui de Quichotte et Dulcinée.

Quichotte modifie sa relation à Dulcinée pour un modèle d'égalité : « Sache que j'ai maintenant hâte d'engager la sans égale Dulcinée à partager mes aventures, comme il se doit si elle doit en partager la gloire avec moi. [...] rien n'affermir davantage le courage des chevaliers que d'avoir à ses côtés un pair et un compagnon<sup>193</sup> ». Notons ici que pour participer à des combats, Dulcinée doit être plus proche de la femme dite vulgaire, masculine, forte, que Sancho décrivait chez Cervantès plutôt que de la description passive que le Quichotte de Cervantès fait d'une femme-objet belle et morale dont l'intériorité et l'agentivité se résument au stéréotype d'une femme noble. Sancho avait fait une description détaillée de cette femme : « c'est une fille comme on en fait peu, bien plantée, forte comme un taureau, capable de donner un coup de main à n'importe quel chevalier [...] C'est qu'elle est solide, la garce ! [...] vous êtes même en droit de vous pendre pour elle. Quand ça se saura, il n'y en aura pas un pour penser que vous n'aviez de bonnes raisons pour agir ainsi<sup>194</sup> ». C'est une femme vulgaire, masculine, mais aussi de petites vertus. Quichotte le réprimande après cette description : « la plupart du temps, ils [les poètes] les ont [leurs dames] inventées pour servir de sujet à leurs poésies, et pour qu'on les croie fous d'amour ou capables de l'être. Il me suffit donc de décider et de croire que la bonne

---

<sup>191</sup> Monique Wittig, *LPS*, p. 77.

<sup>192</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 102.

<sup>193</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 71.

<sup>194</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 275.

Aldonza Lorenzo est belle et honnête<sup>195</sup> ». Il dit même connaître l'apparence de sa dame et il corrige Sancho qui pourtant l'a vue réellement. Quichotte et Dulcinée chez Wittig sont égales, ce sont des pairs, et doivent agir ensemble pour « ressusciter [...] l'ordre de la chevalerie errante<sup>196</sup> ». Elles sont égales parce que la Quichotte de Wittig, comme celui de Cervantès, a choisi de l'inventer ainsi.

### C. Du discours amoureux à la réalité, une utopie

Dulciné est chez Cervantès un être qui existe principalement par le discours qu'on a sur elle. C'est Quichotte qui prend en charge le pendant utopique de ce discours, c'est-à-dire le projet dans lequel elle est représentation de la perfection et elle le rejoindra quand il sera devenu digne d'elle grâce à sa quête. Comme nous allons le voir, Wittig conserve ce caractère utopique de Dulciné là où Acker préfère mettre en échec la quête amoureuse de son personnage principal.

La scène, dans la pièce de Wittig, où Panza raconte à Quichotte sa rencontre avec Dulcinée et la réponse qu'elle a faite à la lettre d'amour de Quichotte est une réécriture de la même scène chez Cervantès. Pourtant, dans l'hypotexte, le lecteur était présent pendant la rencontre réelle et a pu constater que Dulcinée ne saisit rien de ce que Sancho lui dit et qu'il ment donc à Quichotte en lui disant qu'elle l'attend et que ses sentiments sont réciproques. Chez Wittig, l'absence de cette scène provoque un effet double. Pour qui a connaissance de l'hypotexte, Panza ment et Quichotte hallucine bien sa relation avec une femme imaginaire. Pour qui n'a pas lu Cervantès rien ne mène à penser que Panza ment, Dulcinée est donc effectivement amoureuse de Quichotte et prête à rejoindre son combat. Wittig joue ici du fait que son texte est une réécriture, sans quoi cet effet est impossible. Si on ne voit jamais Dulcinée et qu'elle reste donc imaginaire au moins en ce sens, il importe que l'imaginaire ait changé. Le modèle de femme désirée n'est plus le même. Nous pourrions nous étonner du fait que Quichotte veut être en présence d'un « pair » (Dulcinée) et d'un « compagnon » (Panza) ce qui semble redondant. On pourrait extrapoler et dire que Dulcinée n'a besoin d'exister qu'en fantasme parce que Panza existe en réalité. Chez Wittig, cela serait aplatir le propos mais Acker le met en œuvre en donnant pour compagnon St Simeon à Don Quixote. Wittig propose à travers Quichotte un idéal d'égalité dans une relation horizontale entre Quichotte et Dulcinée : elles auraient les mêmes capacités et voudraient accomplir la même quête. Pourtant Dulcinée

---

<sup>195</sup> *Idem*, p. 276.

<sup>196</sup> *Ibidem*.

n'intervient jamais que comme un objet de discours, ce qu'elle était largement chez Cervantès. On ignore donc la réalité du propos de Quichotte. La relation d'égalité parfaite de Dulcinée avec Quichotte est donc soit un projet qui adviendra dans « l'après du texte » soit une utopie conçue dans le délire du personnage principal.

Chez Wittig la création d'une utopie horizontale a bien lieu lorsque la deuxième sœur de Quichotte décide d'habiter avec sa tante. C'est un enjeu économique qui se joue dans ce passage : la deuxième sœur renonce à un désir de mariage, qu'elle avait, parce que sa situation économique la forcerait à accepter n'importe quel mariage. Sa tante lui propose donc un lieu utopique de cohabitation à deux. Elle dit : « Pour la liberté on peut à bon droit risquer sa vie car la captivité par contre est le pire mal qui puisse arriver aux humains. Heureux qui dispose par la grâce du ciel, ne serait-ce que d'une croute de pain, sans autre obligation que d'en remercier le ciel même.<sup>197</sup> » Cette négociation à deux d'un projet en autarcie relative apparaît plus réelle que le discours de Quichotte sur Dulcinée. Quichotte affirme l'existence d'un projet qu'elle juge plus parfait encore mais qui est un horizon à atteindre. Sa deuxième sœur et sa tante créent réellement quelque chose. Ainsi, la pièce se conclut sur deux propositions, l'une réalisée et l'autre à faire advenir.

Nous reviendrons dans notre étude de la folie dans ces œuvres sur la notion de réalité chez Acker. On peut cependant déjà dire ici que l'amour que Don Quixote a pour St Simeon correspond à son choix : « *The imaginary / makes reality, as in love*<sup>198</sup> », « L'imaginaire / fait la réalité, comme en amour ». L'utopie c'est l'amour véritable dans un monde matérialiste capitaliste où l'amour est traité comme un bien à accumuler

<i>Because there's no possibility for human love in this world. I loved. You know how much I loved. He didn't love me. He just wanted me to love him; he didn't want to love in return.</i> <sup>199</sup>	Parce qu'il n'y pas de possibilité pour l'amour humain dans ce monde. J'ai aimé. Tu sais combien j'ai aimé. Il ne m'a pas aimé. Il voulait juste que je l'aime ; il ne voulait pas aimer en retour.
--	---

Don Quixote, cherchant l'amour, doit se poser la question de ce qu'est ce sentiment : « Pourquoi les choses ont changé entre les hommes et les femmes ? Parce qu'aujourd'hui l'amour est une condition du narcissisme, parce qu'on nous a appris la possession ou le matérialisme plutôt qu'un amour sans possession ». Si l'amour est une forme de possession cela implique une

---

<sup>197</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 106.

<sup>198</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 48.

<sup>199</sup> *Idem*, p. 17.

réification : on ne peut pas posséder une personne libre. Acker fait intervenir Méduse, elle est (selon les versions) une femme réifiée par Poséidon qui la viole :

<p>[...] because women don't want anything to do with love.</p> <p>“What the Hell do you know!” screams Medusa. Her snakes writhe around nails varnished by the Blood of Jesus Christ. “I'm your desire's object, dog, because I can't be the subject. Because I can't be a subject: What you name 'love', I name 'nothingness.' I won't not be: I'll perceive and I'll speak.</p> <p>“What if,” the bitch, (excuse me, dog), continues, “by 'love' you meant I was allowed to want you? Then we'd both be objects and subjects. Then sexual love would have to be the meeting-place of individual life and death.”<sup>200</sup></p>	<p>[...] les femmes ne veulent rien avoir à faire avec l'amour.</p> <p>“Qu'est-ce que tu en sais !” crie Méduse. [...] “Je suis l'objet de ton désir, chien, parce que je ne peux pas en être le sujet. Parce que je ne peux pas être un sujet : Ce que tu appelles 'amour', j'appelle 'néant' je ne serais pas inexistante : je percevrais et je parlerais.</p> <p>“Et si,” la chienne, (pardonnez-moi, le chien), continue, “par 'amour' tu veux dire que j'ai le droit de te vouloir ? Alors on serait tout deux objets et sujets. Alors l'amour sexuel devrait être le lieu de rencontre de la vie et la mort individuelle.</p>
---	---

Ce qui est condamné, au minimum par Méduse, ici et que Don Quixote essaye de dépasser c'est un modèle de relation, sexuel-amoureux (pas un amour-amitié), qui abolit la seconde personne. C'est une tentative de coexistence de deux êtres sur un niveau d'égalité mais cette existence d'un deuxième sujet, incontrôlable parce que libre, a une conclusion logique qui est le départ d'un des deux êtres. « *An example of my not owning St Simeon is that now St Simeon is living with someone else.*<sup>201</sup> », « Un exemple du fait que je ne possède pas St Simeon est que St Simeon vit avec quelqu'un d'autre. » Si Don Quixote cherche à changer le monde c'est parce que son projet amoureux faillit à l'instant où il réussit : en réussissant à ne pas faire un objet du sujet de son amour elle se condamne à ce qu'il puisse refuser cet amour. Sa quête amoureuse aboutissant à la fois sur une réussite et un échec, elle l'élargit à la société en cherchant à concevoir un système qui n'est plus fondé sur la possession ou le matérialisme.

Nous constatons ici, chez Wittig et Acker, deux visions de la relation amoureuse qui ont une finalité semblable. C'est pour Wittig une utopie à faire advenir. Chez Acker l'échec amoureux

---

<sup>200</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 28.

<sup>201</sup> Kathy Acker, *DQ*, 105.

marque une forme de réussite du projet politique du personnage principal et désigne la nécessité de le mettre en application. Si l'amour est représenté comme un sentiment en soi, à l'instar du texte de Cervantès, il devient également la raison de l'amélioration de soi et du monde.

## Conclusion

La *Don Quixote* d'Acker pose la question d'un modèle amoureux de possession qui réifie l'objet de l'amour et l'amour lui-même. Ne pouvant posséder son amant, Don Quixote doit le laisser partir et décide donc que sa quête est d'abolir ce système à l'échelle de la société et non plus seulement de ses relations amoureuses. Wittig, parce que tous ses personnages sont des femmes, pose la question de l'amour lesbien et du problème qu'il pose à la société. Elle représente la façon par laquelle le lesbianisme met en défaut le modèle binaire de compréhension du genre (homme/femme) et elle joue par argument d'autorité du fait que son couple principal porte les noms d'un couple mythique de la littérature pour pouvoir justifier l'évidence de l'existence de leur couple lesbien. Nous avons vu que nos deux textes d'études conservent le motif de la création de l'être aimé, on ne peut cependant pas être certain·e·s de la réalité de leurs existences. Les personnages de Dulcinée et St Simeon sont amenés vers une égalité avec les personnages de Quichotte et Don Quixote dont il et elle partagent la quête, devenant des personnages actifs. Si le personnage principal de Wittig est dans l'attente des retrouvailles avec Dulcinée, celui d'Acker cherche à retrouver St Simeon qui l'a quittée. Également les hypotextes des personnages de Dulcinée et St Simeon varient : d'un personnage directement emprunté à l'hypotexte principal, le *Don Quixote* de Cervantès, pour Wittig, et à un personnage biblique moins connu pour Acker. Ces personnages impliquent des imaginaires différents, celui de St Simeon en particulier provoque une inquiétude de par son caractère vengeur.



## Chapitre 6 - Le refus de la violence sous-entendue

Chez Wittig les violences sexuelles sont présentes en une occasion, lorsque Quichotte libère les galériennes. « Je suis pauvre, ta chevalerie, c'est là mon crime. Et dès que j'ai eu repoussé les avances du maître de la famille où je servais, il m'a dénoncée à la police comme prostituée [...] ce n'est pas ma vertu mais ma fermeté qui a été condamnée<sup>202</sup> ». Ça n'est pas une description de viol, c'est une description de violence après un refus de participer à un acte sexuel. C'est aussi une description de violence de la part de la société qui est présentée comme luttant contre le fait que les femmes puissent refuser des avances sexuelles. Plusieurs femmes souffrent des mains d'hommes (Hippolyte par exemple) mais elles ne restent pas dans cette situation. De plus, chez Wittig il n'y a pas de descriptions détaillées de la violence et elle n'est pas à caractère sexuel<sup>203</sup>. Acker, elle, ne s'embarrasse pas de ce qu'on pourrait décrire comme une pudeur et un refus, au moins une absence, de représentation de violences à caractère sexuel. En réalité, ces représentations sont présentes de façon massive dans son œuvre et dans son *Don Quixote*. Chez elle, les personnages se brutalisent les un·e·s les autres constamment peu importe leur genre. C'est, avec notamment son traitement de la folie, ce qui sépare profondément son œuvre de celle de Wittig. Nous allons voir comment Acker se sert de textes et iconographies préexistantes pour ranimer des débats autour des questions de violences interpersonnelles. Nous allons d'abord prendre l'exemple de F. Wedekind pour ensuite nous intéresser à la façon qu'elle a de remployer les textes du marquis de Sade. Enfin nous considérerons son usage d'une iconographie caravagesque.

### A. Interartistique : héritage et usage d'une pensée imagée

Le but d'Acker étant de révéler ce qui est contenu, et devenu quasi imperceptible, dans le texte et la culture, elle conçoit régulièrement son écriture de la violence sur des débats connus et des textes préexistants. C'est une forme de dialogue intertextuel qui se lie avec la théorie proposée par M. Bakhtine (1895-1975) telle qu'interprétée par J. Kristeva : la culture étant un texte ; un texte est en intertextualité avec la culture. « Bakhtine situe le texte dans l'histoire et dans la société, envisagées elles-mêmes comme textes que l'écrivain lit et dans lesquels il

---

<sup>202</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 78.

<sup>203</sup> *Virgile, non* est le texte de Wittig qui représente le plus de violences faites sur des femmes et/ou des lesbiennes par des hommes. Il nous semble cependant que dans ce texte une action est toujours menée pour mettre fin à ces violences.

s'insère en les récrivant.<sup>204</sup> ». J. Kristeva a proposé à la suite de Bakhtine que ces intertextualités avec la culture peuvent être inconscientes. Il nous semble que la métaphore du « texte », ici appliquée à tout objet ou fait culturel, a un potentiel réducteur qui peut être problématique. Si nous ne pensons pas que tout objet culturel est un « texte », nous considérons cependant bien qu'un texte peut être écrit en lien avec tout objet culturel. L'objet du travail d'Acker est de révéler l'existence de dialogues et discours qu'elle perçoit dans des filiations intertextuelles ou interartistiques. Ainsi, elle a pu identifier des permanences de motifs qu'elle va mettre à jour. Nous prenons ici l'exemple des violences sexuelles et en particulier de l'inceste.

Il y a permanence dans l'œuvre d'Acker d'une critique du fait de masquer la violence et donc de ne pas en représenter la perversité. Le « cycle de Lulu » de F. Wedekind contient des représentations de violences explicites faites à des femmes, mais ces violences ne sont jamais jugées. Pour cette raison ses pièces ont été lues à la fois comme des apologies et des condamnations de ces violences. Il y a un type de violence qui reste implicite chez Wedekind et dont la perversité est effacée, c'est l'inceste. On retrouve ce motif mis à jour chez Acker<sup>205</sup> : un père, Schigold, agresse sexuellement sa fille, Lulu, et tète à son sein. C'est un appel du tableau *Les Sept Œuvres de miséricorde*<sup>206</sup> (1607) de Michelangelo Merisi dit Caravage (1571-1610) où on retrouve le même motif d'un vieil homme qui tète au sein d'une femme qui a l'âge d'être sa fille. Ce tableau est une représentation des œuvres de miséricordes contenues dans la parabole du Jugement Dernier dans l'Évangile selon Matthieu<sup>207</sup>. La référence de l'iconographie est repoussée extrêmement tardivement dans le texte mais elle existe :

<i>An angel, a veritable angel, cheeks</i>	Un ange, un véritable ange, les joues
<i>pumped full up like that bum-boy of</i>	remplies comme ce pédé appartenant à
<i>Caravaggio's, hair flowing out more</i>	Caravage, les cheveux flottant plus
<i>Ariel-ly than any queen's, with a smile</i>	comme Ariel que n'importe quelle
<i>as sweet and tender as a babe's, looked</i>	reine, avec un sourire doux et tendre
<i>at a just-sucked nipple. He is foul. He's</i>	d'enfant, regardait un téton juste sucé.
<i>the demon Beelzebub not even in</i>	Il est infâme. Il est le démon Belzébuth
<i>disguise.</i> <sup>208</sup>	pas même déguisé.

---

<sup>204</sup> Julia Kristeva, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 144.

<sup>205</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 85.

<sup>206</sup> Caravage, *Les Sept Œuvres de miséricorde*, 390 x 260 cm, huile sur toile, 1607, Eglise Pio Monte della Misericordia, Naples.

<sup>207</sup> Mt. 25, 35-36

<sup>208</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 151.

Cette description entre en écho avec l'iconographie que nous avons identifiée soixante-cinq pages plus tôt (p. 85). Il faut noter que la réécriture du « cycle de Lulu » appartient à la pièce *Lulu Unchained* qui ne contenait pas cette référence avec le nom du peintre. L'ajout du roman peut éclaircir la retranscription de la pièce de théâtre, d'autant plus que passant d'un médium (le théâtre) à un autre (le roman) on perd l'aspect visuel qui pouvait permettre d'identifier un tableau plus facilement.

Nous pourrions dire que Caravage met en scène un inceste, non parce qu'il est contenu dans ce passage de la Bible (ce n'est pas le cas), mais parce qu'il révèle un état de la culture où ces motifs sont présents, ou, selon les mots d'Acker « *To copy down, to appropriate, to deconstruct other texts is to break down those perceptual habits the culture doesn't want to be broken*<sup>209</sup> », « Copier, s'approprier, déconstruire d'autres textes c'est décomposer les habitudes perceptives que la culture ne veut pas voir décomposées ». Présenter Lulu dans cette tradition iconographique, cette histoire intertextuelle et interartistique, c'est permettre à son cas d'être plus que simplement individuel, c'est parler de la société et des textes et images qui la traversent et la forment. Montrer la perversité de Schigold et représenter la détresse de Lulu plutôt que de ne pas la faire réagir, comme c'était le cas chez F. Wedekind, permet à Acker d'appuyer le fait qu'il se passe bien quelque chose d'anormal. Précédemment Schön avait acheté Lulu à Schigold pour qu'elle soit sa femme mais il la traite comme sa fille : « *Schön : Parents always love their children*<sup>210</sup> », « Schön : Les parents aiment toujours leurs enfants » dit-il en parlant d'elle. Lulu pense qu'Alwa, le fils de Schön, est son frère ; elle perd toute confiance en lui quand elle découvre son erreur : il la pousse à être son amante. C'est un retournement de la version de Wedekind où Alwa la compare à sa mère et la décrit comme « femme déjà, l'expression d'un enfant de cinq ans<sup>211</sup> », il est de trois ans son aîné chez F. Wedekind. Dans le texte d'Acker, Alwa est un metteur en scène chauve et bedonnant ; Lulu « *she's 18, perhaps 20 years old*<sup>212</sup> », « elle a 18, peut-être 20 ans ». Le texte d'Acker est donc une représentation relativement fidèle de la réalité sociale de l'inceste<sup>213</sup> en opposition totale avec ce que le complexe œdipien freudien suppose<sup>214</sup> : les victimes sont les inférior-e-s hiérarchiques (les plus jeunes, les

---

<sup>209</sup> Kathy Acker, "Dead Doll Humility", *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 1, septembre 1990, n. p.

<sup>210</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 82.

<sup>211</sup> Frank Wedekind, *Die Büchse der Pandora*, Berlin, Cassirer, 1902, BESSON, Jean-Louis, (dir.), « La Boîte de Pandore », in *Théâtre complet*, Montpellier, Maison A. Vitez, 1997, t.2 « Lulu », p. 354.

<sup>212</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 77.

<sup>213</sup> Voir Dorothee Dussy, *Le Berceau des dominations: anthropologie de l'inceste*, Marseille, ELD, 2013, 267 p. Paris, Pocket, 2021, 400 p.

<sup>214</sup> C'était aux débats autour de ce concept que l'on faisait référence en évoquant le fait que les représentations de violences d'Acker se basent sur des textes et débats connus.

femmes, les enfants), les liens familiaux sont connus et font probablement partie des raisons de l'acte (par opposition à Œdipe qui ne sait pas que Jocaste est sa mère). La volonté de représenter quelque chose de réaliste en termes de violence est une donnée récurrente chez Acker.

Dans un passage plus tardif du roman elle fait une réécriture du mythe d'Œdipe<sup>215</sup>, que le personnage raconte à la première personne. Elle le juxtapose avec sa version féminine incarnée par Villey qui raconte son enfance. C'est une façon de rappeler que Œdipe est un personnage particulier qui, même s'il est mythique, voit son récit être écrit par un auteur particulier. Le seul élément partagé par les deux personnages est la solitude provoquée par le rejet de la société ; Œdipe est violent, Villey est violentée. La juxtaposition d'un texte et d'un personnage ancien, fondateur pour l'histoire de la littérature, et d'un personnage inventé pour l'occasion identifie le rapport de pouvoir qui existe entre les textes. On a une capacité à généraliser les mythes parce qu'on les considère comme fondateurs. Choisir Œdipe (et Électre comme on le fait parfois pour une version féminine) c'est s'offrir un argument d'autorité, se charger de la force symbolique de la littérature et de son histoire, pour identifier un type de relation parent-enfant et peut-être l'universaliser. Acker attaque le fait que cet argument ne soit pas remis en question. Acker rend également les violences, ici l'inceste, impossible à occulter comme elles ont pu l'être à la lecture de F. Wedekind et Caravage. Plus que de simplement décrire une situation de violence comme Wittig a pu très brièvement le faire, elle la place dans une tradition iconographique et littéraire qui lui permet de révéler ce qu'elle appelle une « habitude perceptive » soit la façon qu'on a de réceptionner un thème spécifique. Ce faisant elle recontextualise l'imaginaire biblique, imaginaire au sens de pensée plastique dans sa tradition, et fait une lecture synchronique d'un ensemble de textes. Nous concevons ici l'imaginaire comme la production et l'identification d'un type de représentation qui vient à être considéré comme évident. L'imaginaire pictural est ainsi une production d'une pensée plastique selon le concept de Pierre Francastel (1900-1970). Barbara de Négroni écrit qu'

une « pensée plastique » [est] ce qu'on pourrait appeler une pensée de peintre, c'est-à-dire une pensée qui n'est pas conceptuelle mais qui est constituée par des outils plastiques. Selon Francastel, un vrai peintre ne copie pas la nature, il ne la représente pas, au sens naïf qu'on peut donner à ce terme, il la figure. Un homme qui, comme Poussin, « n'est que peintre » élabore une langue directe où toute pensée est un signe plastique : la pensée n'est formulable qu'en termes figuratifs. Les objets plastiques construits par le peintre sont donc toujours des créations et non des copies

---

<sup>215</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 147-150.

d'éléments préexistants qui leur seraient extérieurs. Francastel donne ainsi une valeur et une force extraordinaire à la peinture : loin d'être une activité seconde qui n'aurait qu'une fonction illustrative, elle fait partie des acteurs essentiels d'une culture.<sup>216</sup>

Dans le texte d'Acker l'imaginaire des Sept Œuvres de Miséricorde doit plus à Caravage qu'à la Bible et ainsi l'imaginaire n'apparaît pas comme une proposition originelle mise en œuvre de façon variées au fil du temps. L'imaginaire, ici biblique, est plutôt composé par accumulation. Il est un *patchwork* d'éléments différents, dus à des périodes temporelles différentes, mais qui existent tous synchroniquement et possiblement de façon contradictoire : ainsi la miséricorde biblique côtoie les violences sexuelles. De fait, Acker met en scène des imaginaires d'une façon qui sous-entend le fait qu'ils fonctionnent sur le principe de dérivation des mythes de Gilbert Durand<sup>217</sup>. Les imaginaires comme les mythes sont impossibles à fixer en un état unique dit « véritable », ils sont changeants.

## **B. Imager un propos symbolique**

Ayant vu que l'iconographie est porteuse d'une pensée plastique, il nous faut réfléchir à la façon par laquelle on peut choisir d'imager un propos symbolique. Acker le fait dans son *Don Quixote* pendant les scènes pornographiques sadomasochistes, notamment quand elle emprunte des personnages au marquis de Sade. Acker a recours à ce qu'on a pu appeler la post-pornographie. La post-porno est un « virage réflexif<sup>218</sup> » qui « dévoile les techniques performatives qui produisent la féminité et la masculinité sexualisés dans la pornographie dominante<sup>219</sup> ». Ce « virage réflexif » produit des « processus d'agencement et de réappropriation critique<sup>220</sup> ». La post-porno a donc le double objectif de jouissance de la pornographie et de critique des systèmes qui supposent la jouissance. Wittig avait ainsi choisi

---

<sup>216</sup> Barbara de Négroni, « Présentation », *Cahiers philosophiques*, 2019/2, n° 157, p. 97. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2019-2-page-97.htm>].

<sup>217</sup> Frédéric Monneyron, « Gilbert Durand et L'Étude des mythes », (coll.), *Sociétés*, 2014/1 no. 123, Paris, De Boeck Supérieur, 2014 p. 41-49. [En ligne, consulté le 17/04/23 : <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-41.htm>].

<sup>218</sup> Beatriz (son nom d'usage est Paul) Preciado, « Cartographies queer : le flâneur pervers, la lesbienne topophobique et la travailleuse sexuelle multcartographique, ou comment faire une cartographie « ren@rde » avec Annie Sprinkle », dans Kantuta Quiros (dir.), Aliocha Imhoff (dir.), [et al.], *Géo-esthétique*, Pays-Bas, Eindhoven, Lecturis ; Paris, Ed. B42 ; Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger ; Clermont-Ferrand, L'ESACM ; Paris, Le peuple qui manque ; Dijon, ENSA Dijon, 2014, p. 105.

<sup>219</sup> Paul Preciado, *Cartographies queer*, p. 105.

<sup>220</sup> *Ibidem*.

de remployer le langage pornographique dans *Le Corps Lesbien* (1973) pour tenter de le « brutifier<sup>221</sup> » :

Le pari était de triompher des mots très prenants de la pornographie. Quoique ces mots soient très prenants sur le plan idéologique, il m'est apparu que seul un corps nouveau entier et tout entier visuel d'abord<sup>222</sup> serait à même de réduire à néant (pendant la durée du livre) cet autre « langage » institutionnalisé. D'où l'apparition systématique, manifeste du corps de mots décrivant le corps humain dans ses termes cliniques et médicaux, choisis comme appartenant à un vocabulaire technique et scientifique et à cause de cela moins totalement investi par l'idéologie [...] <sup>223</sup>

*Le Corps Lesbien* est sans doute l'œuvre de Wittig la plus proche de la pornographie qu'elle n'appréciait pas particulièrement : « J'ai pris l'exemple de la pornographie parce que son discours est le plus symptomatique et le plus démonstratif de la violence qui nous est faite à travers les discours comme en général dans la société.<sup>224</sup> » Acker, elle, emploie la pornographie dans l'entièreté de son œuvre ce qui n'est pas une apologie en soi, même si elle était fortement opposée à Andrea Dworkin (qu'elle insulte dans *Don Quixote*) qui faisait partie du mouvement pour l'interdiction de la pornographie. Les critiques et le procédé artistique de Wittig nous informent d'une part de la charge idéologique du langage pornographique mais surtout du fait qu'il puisse être combattu (c'est bien le registre guerrier que Wittig emploie) par un objet « tout entier visuel ». La pornographie fait image et cette image contient le symbolique, l'idéologique. Il apparaît donc normal que l'image pornographique soit en opposition avec une autre image qui la désarme. Acker, dans un mouvement post-porno, inclus la critique dans l'image pornographique.

Ainsi, les passages sadomasochistes dans le texte d'Acker apparaissent comme des moments de questionnement autour des rapports de pouvoir. Dans une *interview* avec Larry McCaffery, Acker avait déclaré : « [...] *I certainly don't find the general dislike of power, which you find among some feminists, as being at all satisfying.*<sup>225</sup> », « [...] Je ne trouve certainement pas que

---

<sup>221</sup> Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 108.

<sup>222</sup> *Le Corps Lesbien* (1973) est composé d'un récit régulièrement interrompu par des doubles pages de mots désignant le corps humain en grands caractères. Ici les mots font image. C'est la forme la plus extrême, parce que la plus séparée du récit, de cet usage de termes dits scientifiques. Elle les emploie aussi, et peut être surtout, dans le récit lui-même. Wittig avait employé une idée similaire de pages « spéciales » dans *Les Guérillères* (1969) où le récit était interrompu par des pages dont le centre contenait des listes de noms de femmes en lettres capitales ; le récit presque totalement anonyme (écrit à la troisième personne plurielle féminine) était donc entrecoupé d'identité nommées mais indéfinies.

<sup>223</sup> Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 108-9.

<sup>224</sup> Monique Wittig, Sam Bourcier (dir.), *La Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, p. 72.

<sup>225</sup> Larry McCaffery, Kathy Acker, "An Interview with Kathy Acker." *Mississippi Review*, vol. 20, no. 1/2, 1991, p. 96. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <http://www.jstor.org/stable/20134512>].

l'aversion générale pour le pouvoir, que vous trouvez chez certaines féministes, est du tout satisfaisante. » Ainsi, l'auteure choisit de représenter des relations de pouvoir qui s'expriment sur le mode sexuel. On comprend bien l'intérêt d'une esthétique sadomasochiste qui, sans doute plus que d'autres, performe par l'esthétisation le pouvoir d'un être sur un autre. Comme dans l'œuvre de Sade, en particulier avec le personnage de Juliette, chez Acker on peut aimer ceux et celles qui nous font du mal y compris quand ils et elles sont en train de le faire. On peut être soumis à une domination mais être source de la violence. Par exemple quand De Franville raconte : « *Since I was her slave, I told her [...] "Tell me how many times I should hit you."* »<sup>226</sup>, « Puisque j'étais son esclave, je lui ai dit [...] " Dis moi combien de fois je devrais te frapper." » Ou encore dans ce passage :

<p><i>Men, whom she(he) lied to and treated as if they were her(his) benefactors naturally wanted her(him) to live with them under any conditions. She(He) was fond of any conditions. Men, whom De Franville respected, took care of De Franville, for, next to her(him), they felt their own masculine superiority. When lust overcame their rationality, they raped De Franville. She(He) wasn't sure about being raped: As men say, rape is a form of love, and De Franville was a man. De Franville adored and hated his past rapists</i><sup>227</sup></p>	<p>Des hommes, à qui elle(il) mentait et qu'il traitait comme s'ils étaient ses bienfaiteurs voulaient naturellement qu'elle(il) vive avec eux sous n'importe quelles conditions que ce soit. Elle(II) était attaché·e à <i>n'importe quelles</i> conditions. Les hommes, que De Franville respectaient, qui prenaient soin de De Franville, parce que, à côté d'elle(lui), ils sentaient leur propre supériorité masculine. Quand le désir surmontait leur rationalité, ils violaient De Franville. Elle(II) n'était pas sûre d'être violé·e : comme les hommes disent, le viol est une forme d'amour, et De Franville était un homme. De Franville adorait et haïssait ses anciens violeurs.</p>
--	--

En l'occurrence ici ce sont des hommes qui sont violents avec d'autres hommes. Mais Acker représente des violences féminines également. On peut penser au passage plagié à partir du marquis de Sade avec les personnages féminin de Delbène et Juliette qui représentent peu ou prou la même dynamique. Parce que les victimes peuvent aimer leurs bourreaux et que les gens

---

<sup>226</sup> *Idem*, p. 140.

<sup>227</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 133.

soumis peuvent être violents, Acker parvient à un niveau de complexité de représentation des violences interpersonnelles qui est troublant et qui force à poser la question de l'origine de cette violence. Sade postule dans *l'Histoire de Juliette* que la violence, et le plaisir face à la douleur des autres, est l'état naturel de l'humain et il soutient que c'est une chose à embrasser ; chez Acker la conclusion n'est pas si évidente. Elle fait partie de ces auteur·e·s, comme Charles Bukowski, qui représentent la violence sans donner d'outils évidents pour la comprendre.

Acker singularise un passage<sup>228</sup> auquel elle donne le nom « hétérosexualité ». L'hétérosexualité est décrite ici comme un système par lequel une personne prend le contrôle sur une autre. Elle caractérise ce type de relation de pouvoir comme hétérosexuel mais en réalité elle a déjà décrit ce type de relation entre des hommes notamment dans le dernier passage que nous avons cité et elle le fait entre femmes dans d'autres passages :

<p><i>“For that you’re going to have to agree to let me punish you forever and ever. [...]</i></p> <p><i>‘De Franville agreed. [...] “since you’re now giving your life to punishing me, if you ever deviate, falter, or alter in the slightest way, I will turn on you and treat you in a manner so horrendous you will wish you had never, in the beginning, turned to women for happiness.”</i></p> <p><i>Don Quixote was disgusted that human heterosexuality had come to such an extreme end</i><sup>229</sup></p>	<p>“Pour ça tu vas devoir accepter de me laisser te punir pour toujours et à jamais. [...]</p> <p>‘De Franville accepta. [...] “puisque tu donnes donc ta vie pour me punir, si tu dévies jamais, faiblis, ou changes de la plus infime façon, je me retournerais contre toi et je te traiterais d’une manière si horrible que tu souhaiteras ne t’être jamais, à l’origine, tourné vers les femmes pour le bonheur.”</p> <p>Don Quixote était dégoûté que l’hétérosexualité humaine ait atteint une telle extrémité</p>
---	--

Pour une part il nous semble qu'elle retourne l'argumentaire conservateur qui identifie toute relation homosexuelle à un abus, particulièrement par la confusion volontaire réalisée entre homosexualité et pédocriminalité<sup>230</sup>. Ainsi, elle réemploie la technique rhétorique de diabolisation d'un groupe social par son assimilation à une pratique jugée anormale. Pour une autre part, Acker, étant très assimilée au postmodernisme et à sa particularisation et son

---

<sup>228</sup> Pages 125 à 141.

<sup>229</sup> *Idem*, p. 141.

<sup>230</sup> Aux Etats-Unis c'est Anita Bryant qui est la plus connue pour l'avoir employé et ce majoritairement dans les années 1970. En France on a vu une résurgence massive de ce type de discours autour de la « Manif pour Tous » (fondée en 2012).

individualisation des identités et des relations, elle a dû trouver une ironie certaine dans le fait de généraliser un mode de relation de pouvoir à une certaine sexualité. Cela ne veut pas dire que cet argument qu'elle parodie en partie n'a pas été porté par un certain féminisme : notamment en la personne qu'Acker a critiqué violemment dans ce même texte c'est-à-dire la très radicale Andrea Dworkin. Dans son ouvrage *Intercourse*<sup>231</sup> paru un an après le *Don Quixote* d'Acker, elle postulera que toute pénétration est une expression du pouvoir d'un être sur un autre. Ce qui s'exprime réellement dans ce passage, c'est le système sadomasochiste. C'est ce système, par lequel une personne prend plaisir à blesser une autre personne qui doit tenir une position de soumission, qui est en cause. Ainsi, on comprend le fait que si la personne dominante échoue à le rester, la relation s'inverse sans modifier ses modalités. Le passage fonctionne sur le niveau symbolique en réalisant ce qui n'a qu'une existence latente virtuelle. C'est la domination de l'un·e par l'autre quel que soit leur genre qui est mise en question<sup>232</sup>. Il est intéressant qu'Acker fasse de ce système d'amour-possession « *matters [...] between men and women* », « les choses [...] entre les hommes et les femmes<sup>233</sup> », alors qu'elle-même l'étend à toutes les relations amoureuses. Elle décrit la société telle qu'elle la perçoit. Ainsi, elle fournit une image frappante qui, en imageant un propos symbolique, rend visible un système symbolique de contrôle et permet sa critique.

## Conclusion

Nous avons vu que Wittig ne représente que très peu de violences et pratiquement aucune à caractère sexuel alors que celles-ci sont régulièrement présentes chez Acker. Cette dernière écrit sur la violence mais ne semble pas fournir d'outils pour analyser cette violence. Son premier objet est surtout de la rendre visible, notamment en figurant ce qui était resté à l'état virtuel dans d'autres textes. Acker positionne le complexe œdipien face à ce qu'elle identifie comme son opposé mais qui est présenté comme un récit individuel et donc révèle la force symbolique de la littérature qui peut fournir des arguments d'autorité servant à l'universalisation. Elle produit la version critique de la méthode utilisée par Wittig pour justifier la relation amoureuse de ses deux personnages. Enfin, Acker propose un système d'images qui sous-entendent un propos théorique sous la forme de ce que P. Francastel a conceptualisé

---

<sup>231</sup> Andrea Dworkin, *Intercourse*, New York, Free Press, 1987, 257 p.

<sup>232</sup> On notera ici que chez le Marquis de Sade c'est la domination de l'autre qui crée le plaisir et que c'est ce type de relation qui s'exprime sous des formes infiniment variables.

<sup>233</sup> *Idem*, p. 24.

comme la pensée plastique, raison pour laquelle Acker convoque l'iconographie caravagesque. Une autre expression de l'imaginaire existe dans les textes de Wittig et Acker, c'est un imaginaire qui questionne la notion de réel et l'expression de la folie.

## Chapitre 7 – Le délire comme impossible discrimination de l’imaginaire et du réel

Le *Quichotte* de Cervantès voit nombre de ses chapitres employés par Wittig et Acker pour signifier la folie de leurs personnages. Quichotte est en effet rendu fou par la lecture des romans de chevalerie. C’est ce qui lui fait prendre des moulins pour des géants. C’est du moins l’hypothèse que formule un ensemble de personnages : « quand le curé décréta que c’étaient les livres de chevalerie qui avaient tourné la tête de don Quichotte, l’aubergiste intervint : / - J’ai du mal à le croire<sup>234</sup> ». Ici l’aubergiste rappelle que d’autres lisent les mêmes romans sans sombrer dans la folie. Quichotte aurait donc une nature qui y est plus encline. Sa folie ne l’empêche néanmoins pas d’être pertinent et reconnu comme tel en certaines occasions. C’est l’objet par exemple des conseils de don Quichotte à Sancho quand celui-ci va prendre en charge le gouvernement d’un archipel :

À entendre don Quichotte tenir pareil discours, qui ne l’eût pris pour une personne dotée du plus parfait bon sens et des meilleures intentions du monde ? Mais, comme on l’a souvent répété au cours de cette grande histoire, il ne disait de sottises que lorsqu’il était question de chevalerie ; sur tous les autres sujets, il montrait une intelligence claire et vive, si bien qu’à chaque instant ses actions faisaient tort à son jugement, et son jugement démentait ses actions. Dans la deuxième liste de conseils qu’il donna à Sancho, il se montra plein d’esprit et déploya au plus haut degré sa sagesse et sa folie.<sup>235</sup>

On sait qu’une partie de la folie de Quichotte avait été de promettre ce gouvernement à Sancho qui pourtant l’obtient. Il est d’ailleurs remarquablement bon à cet emploi qu’il finit pourtant par quitter parce qu’on l’empêche de manger selon ses désirs. À cet endroit, Quichotte dans toute sa folie avait raison et dispense des conseils très justes.

Finalement, c’est lorsque Quichotte est proche de la mort qu’il annonce lui-même renouer avec la raison et redevient Alonso Quichano au grand bonheur de ses contemporains. Quichotte tombe malade ; il venait d’abandonner le mode de vie des romans de chevalerie pour adopter celui des pastorales, quittant une folie et un imaginaire pour un autre. Dans son testament il ne veut plus donner le gouvernement d’un archipel à Sancho mais « lui offrir celui d’un royaume<sup>236</sup> ». Alors qu’il aurait retrouvé la santé mentale, son délire semble décuplé par endroits. Même s’il redevient Alonso Quichano, il est nommé Don Quichotte jusqu’à la fin du

---

<sup>234</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d’Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 359.

<sup>235</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d’Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 2, p. 337

<sup>236</sup> *Idem*, p. 587.

roman et le bachelier Samson Carrasco écrit une épitaphe qui immortalise Quichotte plus que Quichano « Ci-gît l'hidalgo valeureux, / le chevalier illustre et preux<sup>237</sup> ». C'est n'est pas l'œuvre entière de la vie d'Alonso Quichano qui est considérée ; c'est uniquement l'épiphénomène du moment fou où il est devenu Quichotte qui importe. C'est au moment où il est le moins fou qu'il apparaît le plus en désaccord avec la société qui l'entoure. Ce peut être parce qu'elle a embrassé sa folie ou parce qu'il exprime une nouvelle forme de folie en reniant l'identité par laquelle il est le mieux connu. Il devient Alonso Quichano dont on ne sait que très peu de chose et qui, pour le lecteur des deux romans de Cervantès, peut sembler ne pas exister. La folie serait ici un rapport inadéquat avec le réel du fait d'une erreur de « systèmes de signification<sup>238</sup> » ; est fou celui qui interprète le monde d'une façon que la société ne peut pas comprendre. Le signifié change et est incompris parce que le signifiant est délirant.

Nous allons voir comment Wittig et Acker s'emparent de cette folie qui fait bien plus que simplement transformer des moulins en géants. Particulièrement nous nous intéresserons à la façon par laquelle la folie systématise un mode de pensée. Nous étudierons ensuite comment la folie est utilisée pour décrédibiliser les personnages principaux et les empêcher de modifier leur position sociale. Enfin, nous nous intéresserons à l'usage que l'on peut faire des concepts de réalité et d'imaginaire en lien avec les textes de Wittig et Acker.

### **A. Systématisation d'un mode de pensée**

La folie de Quichotte dans les trois versions qui nous concernent est liée à une incapacité à reconnaître les choses pour ce qu'elles sont. Ainsi, le personnage de Wittig comme celui de Cervantès transforme des moutons en loups<sup>239</sup> et des moulins à vent en géants<sup>240</sup>. La mère du personnage de Wittig raconte ainsi :

Mais si encore ce n'était qu'une erreur de raisonnement ce ne serait qu'un moindre mal. Elle est tellement enfoncée dans ses fables que la réalité cède devant elles. Par exemple cette simple maison où nous nous tenons n'est pas ce que tu crois mais l'illustre palais de la grande Quichotte partie en croisade avec sa fidèle Panza autour du monde pour se faire un renom en redressant les torts, les armes à la main.

---

<sup>237</sup> *Idem*, p. 590.

<sup>238</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 283 p. Taylor & Francis e-Library, 2004, p. 285.

<sup>239</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 51-4.

<sup>240</sup> *Idem*, p. 67-8.

Avec la Quichotte de Wittig, les perceptions et les faits constatés ne sont plus des preuves. Panza raconte « Je les ai vus. J'ai vu leur laine, j'ai vu les sabots, j'ai entendu les bêlements<sup>241</sup> » et Quichotte répond :

en réalité sous leurs bêlements, il y a le hululement vorace d'un loup. [...] Que tu les aies entendus bêler est une chose. Cela ne veut pas dire pour autant qu'ils aient réellement bêlé. [...] tu ne les as pas entendus hurler comme des loups, mais tu n'as pas davantage vu leurs sourires sinistres et cyniques et tu n'as pas vu non plus leurs longues dents<sup>242</sup>.

Parce qu'elle a décidé que Panza se trompe, le fait qu'elle ne corrobore pas une version devient la preuve par laquelle celle-ci est vérifiée. C'est une inversion du système sous-entendu par le mot « monstre » du latin « *mostrare* », qui évoque bien quelque chose que l'on montre. La seconde partie de l'étymologie étant rattachée à *monstrum* du verbe *monere*, qui lui désigne le fait d'avertir. On comprend donc l'intérêt de la présence de Panza, en ce que la vision du monstre est une activité collective qui implique un consensus sur ce qu'est la réalité. Quichotte est folle parce qu'il n'y a pas de consensus. Les moutons ont terrifié le personnage et elle en a donc fait métaphoriquement des monstres. La métaphore a alors pris le pas sur la réalité. « Quand je dis "des loups" ce n'est qu'une figure de style<sup>243</sup> » ; elle précise que ce pourrait être des vampires et elle modifie leur apparence pour appuyer cette idée. En somme, elle réduit les choses à ce qu'elles sont symboliquement : elle fournit une métaphore pour exprimer ce qu'elle ressent et sa folie commence dans le fait qu'elle dé-métaphorise et que la « figure de style » prend le pas sur la réalité. Pour donner un exemple : les moutons sont source de terreur (le ressenti) donc ils sont assimilables à « des loups » (la métaphore). Par la folie du personnage ils cessent d'être des moutons pour devenir « réellement » des loups (la dé-métaphorisation). On ne reconnaît plus la métaphore comme telle, elle est perçue comme une réalité, réifiée. De la même manière, les moulins sont transformés en géants. Cette scène est également empruntée directement à Cervantès et il faut donc rappeler que les moulins étaient une invention relativement récente à cette époque. Ainsi, la folie de Quichotte exprime une angoisse face à un développement de la technique. Parce que Quichotte n'a pas les moyens de comprendre la technique, elle en a peur et la confine à la magie, ici à la métaphore du géant. Finalement, on peut rappeler que Quichotte en lisant des romans de chevalerie a décidé de devenir chevalière, non pas métaphoriquement en embrassant les qualités morales des chevaliers mais bien en

---

<sup>241</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>242</sup> *Idem*, p. 52.

<sup>243</sup> *Idem*, p. 53.

littérialisant la proposition et en partant en quête. La folie est ici absolument évidente parce que tout la contredit : de la version de Panza jusqu'au propos de Quichotte.

Ce type de ressort de folie qui dé-métaphorise et réifie est également présent chez Acker. Comme le souligne le passage où Don Quixote prend une effigie de la Vierge Marie pour la Vierge : « *You no longer perceive clearly, night. Look at those penitents, night. They aren't bearing away a woman, as you saw; they're bearing the image of a woman: the Virgin Mary*<sup>244</sup> ». « Tu ne perçois plus clairement, nuit<sup>245</sup>. Regarde ces pénitents, nuit. Ils n'emportent pas une femme, comme tu l'as vu ; ils emportent l'image d'une femme : la Vierge Marie ». On sait, parce que ça a été précisé, que ces pénitents sont catholiques et donc que la transsubstantiation est un fait accepté dans leur religion. La transsubstantiation est, pour les croyants, ce qui permet au pain et au vin de devenir réellement le corps et le sang du Christ lors de l'Eucharistie. Il n'y a cependant pas de phénomène de transsubstantiation pour les effigies dans le catholicisme. On connaît pourtant d'autres religions où les idoles plus que simplement des représentations divines sont les dieux. Pourtant quand Don Quixote prend une effigie pour la chose qui y est représentée, elle procède par le même système de pensée que la transsubstantiation. C'est le fait que cette dé-métaphorisation ait lieu hors du contexte et de l'institution religieuse qui dévoile la folie du personnage. Michel Foucault (1926-1984) l'écrivait ainsi :

Tout le monde sait, dans l'histoire des religions [...] combien, par exemple, le partage entre le discours du fou et le discours du mystique ou le discours du prophète ou le discours de celui qui parle au nom de Dieu, combien le partage est difficile tant la parenté est grande. Mais il y a tout de même une grande différence entre le fou et le personnage sacré dans toutes les sociétés, c'est que le personnage sacré est toujours reconnu comme sacré par une certaine institution, une institution religieuse préexistante ou une institution religieuse qu'il forme pour lui-même<sup>246</sup>

C'est aussi un moyen pour l'auteure d'identifier les systèmes « de folie » contenu par les religions et donc d'amener à questionner ce qui n'est pas considéré comme fou dans le cadre de la religion. Pour Quichotte et Don Quixote le littéral disparaît au profit d'un littéraire qui se croit littéral. C'est dans ce régime de croyance, et non pas de savoir, dans lequel on n'a pas

---

<sup>244</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 179.

<sup>245</sup> Ici comme à d'autres endroits du récit « nuit », « *night* », remplace « chevalier-ère », « *knight* », par homophonie.

<sup>246</sup> Michel Foucault, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019, p. 55.

besoin de preuves, que le personnage évolue et c'est cela qui lui permet d'écarter tous les discours contradictoires.

‘I am mad,’ Don Quixote admitted to herself. ‘Since I’m mad, I can believe anything. [...] If who I believe is St Simeon doesn’t believe he’s St Simeon, I’ll swear to it. If he swear he is, I’ll whip him. But if he keeps on swearing he’s not St Simeon, I’ll tell him he’s been enchanted <sup>247</sup>	“Je suis folle,” Don Quixote s’admit à elle-même. “Puisque je suis folle, Je peux croire n’importe quoi. [...] Si celui que je crois être St Simeon ne croit pas être St Simeon, je le jurerais. S’il jure qu’il l’est, je le fouetterais <sup>248</sup> . Mais s’il continue à jurer qu’il n’est pas St Simeon, je lui dirais qu’il a été enchanté
---	---

La magie, l’enchantement, devient un argument impossible à réfuter parce que dans le domaine de la croyance, et donc agissant hors du régime scientifique.

Les personnages d’Acker et Wittig voient leurs folies se manifester sur une grille de lecture qui est spécifiquement liée aux romans de chevalerie, ce qui appuie l’idée d’un lien entre la lecture et la folie. Ainsi, chez Acker les ennemis sont « *the evil enchanters of America*<sup>249</sup> », « les maléfiques enchanteurs de l’Amérique », dont on comprend que ce pourraient être le gouvernement américain, et le personnage devient « *a knight [...] able to have adventures and save the world*<sup>250</sup> », « un·e chevalier·ère [...] capable d’avoir des aventures et de sauver le monde ». Le personnage de Wittig porte une armure et se bat contre ce qu’elle croit être des géants, lutte contre des enchantements, etc... L’ensemble de ces éléments est lié aux romans de chevalerie spécifiquement. La folie de Don Quixote a le même système interprétatif que celle des Quichotte de Cervantès et de Wittig. Cependant, comme le roman d’Acker se situe au XX<sup>e</sup> siècle (le texte de Wittig laisse cette donnée inconnue) ce choix est d’autant plus important. Le référentiel chevaleresque semble hors propos dans le cadre moderne et la folie du personnage apparaît donc d’autant plus évidente. En effet, l’imaginaire des romans de chevalerie est situé dans le temps et les personnages principaux choisissent d’être chevalière, *knight*, à un moment où la chevalerie n’existe plus ou pas de la même façon. Au lieu d’être un membre fou d’un groupe sain, Quichotte est un personnage fou seul ; toutes ses actions sont décontextualisées de la tradition qui les suppose. Ce cadre spécifique qui met en valeur la folie du personnage est une des occasions où Acker ajoute un élément pour pousser la réflexion plus loin que Wittig.

---

<sup>247</sup> *Idem*, p. 19-20.

<sup>248</sup> Don Quixote en veut à St Simeon de l’avoir abandonné. Chez Cervantès c’est Sancho qui fouette Quichotte.

<sup>249</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>250</sup> *Idem*, p. 11.

## B. Déréalisation, lutte contre le contrat social et assignation à la folie

L'ajout d'Acker aux travaux de Cervantès et Wittig peut être exprimé ainsi : parce que le texte et le narrateur agissent sur un mode de déréalisation, c'est-à-dire d'altération de la perception qui ébranle jusqu'à l'idée de réalité, on ne peut plus définir le rapport du personnage principal à la réalité. À l'inverse de Cervantès et Wittig où il est toujours clair si Quichotte voit la réalité ou hallucine, Acker brouille les frontières entre ces deux manières de percevoir le monde. Le personnage de Don Quixote est donc porteur de bien plus qu'une forme d'excentricité folle. Ce régime, où l'on ignore ce qui est hallucination ou non, fait naître une insécurité ou une inquiétude qui ne semble pas être présente dans les autres versions. Ces effets sont liés au fait que le narrateur n'est plus fiable et que les éléments qui seraient nécessaires pour reconstruire « ce qui se passe réellement » sont inexistant. Chez Cervantès et Wittig, Quichotte hallucine l'existence d'une forteresse mais le narrateur ou un personnage autre nous informe de la réalité. Chez Wittig, Panza détrompe immédiatement le-la spectateur-ice : « Quichotte : Tu veux dire que tu ne vois pas ce château avec ces toits étincelants ? / Panza : Non, ta grâce. Je vois bien une bâtisse croulante qui doit servir d'abris aux bêtes<sup>251</sup> ». Chez Acker qui augmente la déréalisation cela se transforme en :

<i>'How could I know whether my heart had any right to be so exalted: to dance, prance, and glance in play? How could I know if what I was seeing was real? How could I know if I was real? How could I know? I know that I saw because seeing is knowing. Necessarily I knew then as I know now. If I was dreaming, I am dreaming,' concluded the night.</i>	“Comme pourrais-je savoir si mon cœur a aucun droit d'être exalté : de danser, se pavaner, et jeter un regard en jeu ? Comme pourrais-je savoir si ce que je voyais était réel ? Comme pourrais-je savoir si j'étais réelle ? Comme pourrais-je savoir ? Je sais que j'ai vu parce que voir c'est savoir. Nécessairement je savais alors ce que je sais maintenant. Si j'étais en train de rêver, je suis en train de rêver.” conclu la nuit.
---	--

---

<sup>251</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 46.

*I saw the most beautiful castle that has ever appeared to any seer. Mirrors made up all its surfaces. Since it reflected everything, it must have been invisible.*<sup>252</sup> “J’ai vu le plus beau château qui soit jamais apparu à aucun voyant. Des miroirs constituaient toutes ses surfaces. Puisqu’il reflétait tout, il devait être invisible.

Nous pensons que cette accumulation de phrases interrogatives donne voix à une forme de doute hyperbolique cartésien. Le personnage inverse la pensée cartésienne et résout le problème de ce doute hyperbolique par le fait que les sensations deviennent la preuve de l’existence. Notons qu’on trouve un jeu de mot homophonique dans le roman sur les mots « *eye* » et « *I* ». Il établit une corrélation entre le « je » et l’« œil » faisant ainsi de l’identité une perception : « *when the eyes/I’s see only with pleasure*<sup>253</sup> », « quand les yeux/je voient avec plaisir seulement ». Cela explique qu’à la lecture du texte on puisse être incapable de discerner le vrai du faux, puisque le régime de vérité est celui de l’affect plutôt que de l’intellect<sup>254</sup>. La phrase « Si j’étais en train de rêver, je suis en train de rêver » contient donc l’idée que si les perceptions sont fausses alors le personnage existe dans un régime du faux et en ce cas le « vrai » ne lui importe pas. On retrouve ici le propos de L. Hutcheon sur le rapport à la réalité dans les travaux postmodernes : la représentation de la perception de la réalité a pris le pas sur la représentation de la réalité elle-même. L’onirique permet la figuration d’un paradoxal où les perceptions peuvent-être contradictoires sans que cela ne pose problème.

L’antagoniste principal de la troisième partie du roman d’Acker est Nixon, l’enchanteur maléfique. On y trouve également l’Ange de la Mort : « *The Angel Of Death Or Thomas Hobbes Barks Arguments To Itself On Whether Evil Is Necessary In The Canine World*<sup>255</sup> », « L’Ange De La Mort Ou Thomas Hobbes Aboie Des Arguments À Lui-même Sur Si Le Mal Est Nécessaire Dans Le Monde Canin ». Si l’Ange de la Mort est Thomas Hobbes (1588-1679) c’est parce que, dans le régime de pensée de Don Quixote, sacrifier sa liberté pour être en sécurité, c’est le contrat social dans le *Léviathan*, c’est déjà mourir parce que c’est voir limiter ses possibles. Comme le résume G. Mairet dans l’introduction au texte de T. Hobbes :

[...] *Léviathan* fait de la perte de la liberté naturelle par les individus la condition de l’avènement de la volonté souveraine, autrement dit de la loi commune. [...] Hobbes,

<sup>252</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 184-5.

<sup>253</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 198.

<sup>254</sup> C’est une des critiques qui ont été faites à Descartes : que pour que son doute prenne le pas sur ses besoins physiques comme objet servant à prouver sa propre existence il fallait qu’il vive une vie où les besoins, et donc ressentis, de son corps étaient outrepassés.

<sup>255</sup> *Idem*, p. 111.

tout en acceptant l'idée bodinienne d'une fondation des États par la force, c'est-à-dire par la conquête ou acquisition, s'en sépare néanmoins pour fonder dans le contrat et la promesse d'obéissance la toute-puissance de la loi souveraine.<sup>256</sup>

C'est le même combat que celui de la Quichotte de Wittig : celui pour un élargissement des possibles. Ici, il prend la forme d'une volonté de dissidence, de destruction de la société et de son contrat social. Wittig est la première à identifier, en 1989, que le contrat social, tel que défini par Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), est hétérosexuel et qu'exister hors de ce régime c'est de fait se voir privé·e des protections du contrat social et devoir exister hors de lui.

D'après Rousseau, le lien social est une somme de conventions fondamentales qui, même si elles n'ont jamais été énoncées, sont néanmoins impliquées par le fait de vivre en société. Et nous les connaissons tous ces règles, le mot hétérosexualité les résume. [...] les conventions sociales et le langage font apparaître avec une ligne en pointillé le corps du contrat social désignant ainsi l'hétérosexualité.<sup>257</sup> [...] vivre en société c'est vivre en hétérosexualité<sup>258</sup>.

On voit donc pourquoi il est si important dans le roman de confiner le départ du foyer de Quichotte et Panza à la folie. Ce départ c'est aussi une démission du contrat social, le commencement d'un projet de modification de celui-ci. Si Wittig a proposé la version théorique (de 1989) que nous avons citée après l'écriture du *Voyage sans fin* (1984) la pièce de théâtre peut tout de même être lu comme une expression de cette pensée.

Chez Wittig, Quichotte lutte contre le *statu quo* et donc les institutions qui maintiennent l'ordre. On le constate dans l'épisode des galériennes :

Quichotte

[...] Regarde ces malheureuses qui marchent couvertes de chaînes.

Panza

Ce sont des criminelles, des prostituées qui vont aux galères.

Quichotte

Quels que soient leurs crimes, elles seules en sont les juges. Qui ose les mettre dans des chaînes tout en s'instituant leurs juges ?<sup>259</sup>

---

<sup>256</sup> Thomas Hobbes, *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiastical and Civil*, Londres, A. Crooke, 1651, 394 p, traduit par Gérard Mairet, *Léviathan ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, p. 38.

<sup>257</sup> La même idée (que le langage, et donc les récits, sont des outils normalisateur) chez Acker : « puisque la guerre économique et politique ou le contrôle prend maintenant place au niveau du langage ou mythe » ; « for economic and political war or control now is taking place at the level of language or myth ». Kathy Acker, *DQ*, p. 117.

<sup>258</sup> Monique Wittig, *LPS*, p. 83. Ce texte est d'abord paru dans le vol. IX, n°1 de *Feminist Issues* au printemps 1989.

<sup>259</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 77.

Quichotte demande donc à chacune des galériennes en quoi consiste leur crime et s'institue elle-même juge en les libérant. Sa folie se situe dans le fait qu'elle s'autorise ce qu'elle critique chez les autres sous le prétexte de réparer leur erreur. La Don Quixote d'Acker est aussi un personnage qui lutte contre l'ordre établi :

<i>Don Quixote realized that defeating Nixon isn't defeating America and that to defeat America she had to learn who America is. What is the myth of America, for economic and political war or control now is taking place at the level of language or myth</i> <sup>260</sup>	Don Quixote se rendit compte que battre Nixon n'est pas battre l'Amérique et que pour battre l'Amérique elle devait apprendre qui est l'Amérique. Quel est le mythe de l'Amérique, puisque la guerre économique et politique ou le contrôle prend maintenant place au niveau du langage ou mythe
---	--

Les figures protectrices de la société à détruire sont transformées en monstres, ce sont « the *evil enchanters*<sup>261</sup> », « les maléfiques enchanteurs » évoqués précédemment pour Acker. Chez Wittig, Quichotte dit : « Les puissants de ce monde sont hostiles aux chevaliers errants. Ils nous persécutent parce que nous sommes le seul obstacle à leur pouvoir absolu. [...] je les appelle des géants et toi [Panza], des monstres<sup>262</sup> ». Si effectivement ces tenants de l'ordre sont transformés en créatures monstrueuses ou magique ce qui est le ressort de la folie précédemment expliquée ; cela ne signifie pas nécessairement que la défiance envers l'ordre que ces deux personnages manifestent est également déraisonnable.

Avant de questionner la justesse de la lutte des personnages, il faut rappeler que dans *Le Voyage sans fin* un ensemble de personnages donnent des versions contradictoires avec celles de Quichotte. Même sa tante et la sœur qui protègent les livres ne cherchent pas à masquer cette folie et le-la spectateur·ice ne voit jamais une preuve qui donnerait raison à Quichotte. Ce n'est pas le cas chez Acker où le récit embrasse la folie du personnage en déstabilisant le réel lui-même, chose sur laquelle nous reviendrons dans la sous-partie suivante de ce chapitre. *Le Voyage sans fin* se conclut sur cette réplique de Quichotte :

Quand bien même le monde entier me prendrait pour folle et pas seulement ces arriérés dans le village qui n'ont jamais rien vu, je dirais que le monde entier est fou et que c'est moi qui ai raison.<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 117.

<sup>261</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>262</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 54.

<sup>263</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 114.

Cette énonciation entre en écho avec une autre :

Considère bien, Panza, que ce qu'ils appellent folie, moi, je l'appelle réalité. (*Pause.*) Mais, me diras-tu, si tu es seule contre tous à penser que cette chose est réelle, n'est-ce pas la preuve que tu es folle ? (*Pause.*) En quoi, je te le demande, Panza, le fait que je sois seule contre tous à penser qu'une chose est réelle prouve que j'ai tort et eux, raison ? (*Pause.*) Ne peuvent-ils pas être tous fous pendant que je suis la seule raisonnable ?<sup>264</sup>

En substance ces deux répliques disent la même chose. La quête de Quichotte est liée à sa volonté de sauver le monde et sa folie au fait que le personnage utilise des moyens qui ne sont plus de son temps pour le faire. Cependant, que les méthodes soient étonnantes ne nie pas le fait que le monde doive être sauvé ou que l'on devrait lutter contre l'ordre établi. On comprend donc que le monde, vers lequel Quichotte rejette la folie, refuse sa quête parce que son objectif et ses moyens sont fondamentalement incompris, si ce n'est refusés par divergence idéologique. Confiner Quichotte à la folie passe aussi par le fait d'identifier ses livres à la sorcellerie et ainsi les condamner au bucher, comme deux des héroïnes citées par Quichotte<sup>265</sup>. C'est rejeter dans le domaine du déraisonnable (du mystique, que l'on doit conjurer) ces objets en opposition à l'ordre et donc ne pas avoir à fournir une justification raisonnable pour les interdire. La folie est ici conçue comme un outil de normalisation : rejeter une personne et sa pensée vers la folie c'est permettre sa disqualification et donc définir ce qui est normal par opposition. La folie apparaît donc comme un outil repoussoir, excluant, qui permet de renforcer la norme. La folie de ces personnages est aussi une remise en question de la notion même de réalité.

### C. Des notions de réalité et d'imaginaire

Le concept de psychose a été utilisé dans des travaux sur l'écriture d'Acker<sup>266</sup>. Il illustre relativement bien l'apport que la réécriture d'Acker offre au personnage de Cervantès mais aussi à celui de Wittig. L'évolution des sciences permet à Acker en 1986 d'avoir accès aux concepts de la psychanalyse et parce qu'elle a utilisé ces concepts pour parler de son écriture<sup>267</sup>

---

<sup>264</sup> *Idem*, p. 51.

<sup>265</sup> *Idem*, p. 102.

<sup>266</sup> Notamment Charlotte (Charley) Louise Baker, *Reading « Psychosis » in Kathy Acker's Writing: Rethinking Clinical and Critical Perspectives*, Royal Holloway, University of London, 2016, 300 p.

<sup>267</sup> Par exemple : « With Ellen G. Friedman, [Acker] states, "I came to plagiarism from a different point of view, from exploring schizophrenia and identity" », « Avec Ellen G. Friedman, [Acker] déclare, "Je suis arrivée au plagiat depuis un point de vue différent, depuis l'exploration de la schizophrénie et de l'identité" ». Charlotte

nous pouvons postuler que lorsqu'elle reprend un personnage canoniquement désigné par et pour sa folie, celui de don Quichotte, elle cherche à questionner quelque chose en particulier. Ce questionnement de la folie du personnage est vrai pour Wittig également, mais elle avait fortement critiqué la psychanalyse en raison de son fondement sur le postulat de la différence (binaires) des sexes.

Le personnage de Don Quixote est caractérisé par une folie radicalement différente de celle des deux autres versions que nous étudions. Elle fonctionne sur le modèle, que nous avons évoqué, de la dé-métaphorisation qui littéralise. Dans ce régime les personnages seraient des chiens sur le modèle de l'insulte disqualifiante : « *Nixon basically is a dog who doesn't like to be pushed into a corner*<sup>268</sup> », « Nixon basiquement est un chien qui n'aime pas être acculé dans un coin ». La complexité chez Acker se situe dans le fait qu'il y a une réalité physique dans la métaphore littéralisée<sup>269</sup>. Les chiens, et donc St Simeon, répondent à Quixote en aboyant :

The dog said, 'Woof.'	Le chien a dit, « Ouaf. »
'I'm going to get what I want from them.'	« J'obtiendrais ce que je veux d'eux »
'Woof.' <sup>270</sup>	« Ouaf. »

La limite entre les personnages s'érode jusqu'à ce qu'un personnage puisse parler à travers un autre : « Thus Don Quixote spake thus (via her dog)<sup>271</sup> », « Ainsi, Don Quixote parla ainsi (via son chien) ». Ce qui se rapproche d'un effet de dépersonnalisation, d'un sentiment de perte de soi-même, qui ici par effet littéraire se transforme en une prolongation de l'être dans un autre être. Contrairement aux textes de Wittig et de Cervantès, chez Acker la réalité échappe aux lecteur·ice·s. Notre accès étant limité à ce qui est représenté, nous ne savons pas si le personnage ou la narration mentent ou si ce sont effectivement des chiens qui parlent. Dans le *Colloque des chiens* de Cervantès on pouvait expliquer le fait que des chiens parlent par la fièvre du soldat qui les écoute mais ici cette explication est impossible.

Nous pouvons constater, dans le texte d'Acker, une perte de la notion de réalité permise à la fois par la folie du personnage, un chien qui parle étant une chose irréelle, et par la littérature où la notion de réalité perd de son sens. La littérature n'a pas nécessairement à répondre du fait

---

(Charley) Louise Baker, *Reading « Psychosis » in Kathy Acker's Writing*, op. cit., p. 18 [citant Ellen G. Friedman, 'A Conversation with Kathy Acker', *A Review of Contemporary Fiction*, 9. 3 (1989)].

<sup>268</sup> Kathy Acker, *DQ*, p. 103.

<sup>269</sup> Dans *la Métamorphose* le personnage est vraiment un insecte et cette réalité impacte sa façon de bouger même si le monde autour de lui ne semble pas s'en rendre compte.

<sup>270</sup> *Idem*, p. 25.

<sup>271</sup> *Idem*, p. 32.

que les chiens ne parlent pas « en réalité ». Acker s’inscrit ici dans une réflexion post-moderne où la relation que chacun·e entretient avec la réalité a été questionnée. Selon la célèbre formule de Jacques Lacan (1901-1981) « l’impossible c’est le Réel<sup>272</sup> ». Linda Hutcheon a décrit ainsi cette réflexion :

*The postmodern discourses I have been studying here do not “liquidate referentials” so much as force a rethinking of the entire notion of reference that makes problematic both the traditional realist transparency and this newer reduction of reference to simulacrum. It suggests that all we have ever had to work with is a system of signs, and that to call attention to this is not to deny the real, but to remember that we only give meaning to the real within those signifying systems. This is not radical new substitution of signs for the real [...]. Postmodern art merely foregrounds the fact that we can know the real, especially the past real, only through signs, and that is not the same as wholesale substitution.*<sup>273</sup>

Les discours postmodernes que j’ai étudiés ici ne « liquident pas les référentiels » autant qu’ils nous obligent à un réexamen de la notion de référence dans son entièreté qui rend problématique à la fois la transparence réaliste traditionnelle et cette plus nouvelle réduction de la référence au simulacre. Cela suggère que tout ce avec quoi nous pouvons travailler est un système de signes, et que demander une vigilance à cela n’est pas dénier le réel, mais se souvenir que l’on ne *donne du sens au réel* que depuis ces systèmes de signification. Ce n’est pas une nouvelle substitution radicale du signe pour le réel [...]. Simplement l’art postmoderne met au premier plan le fait que l’on ne peut connaître le réel, particulièrement le réel passé, que à travers des signes, et que cela n’est pas la même chose qu’une entière substitution.

Le réel est ainsi médié par un discours sans lequel on ne peut y avoir accès. Le réel est donc déjà interprété quand il est reçu. Roland Barthes (1915-1980) a formulé l’idée que « Cet objet en quoi s’inscrit le pouvoir, de toute éternité humaine, c’est le langage – ou pour être plus précis,

---

<sup>272</sup> J. Lacan, *Séminaire XIV, La Logique du fantasme*, séance du 10 mai 1967, inédit. Cité depuis Didier Castanet, « Éditorial, « L’Impossible, c’est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan », Michel Bousseyroux (dir.), [et al.], *L’en-je lacanien*, 2006/2, no. 7, Toulouse, Érès, 2006, p. 5-7.

<sup>273</sup> Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 283 p. Taylor & Francis e-Library, 2004, p. 285-6. [L’italique est dans le texte].

son expression obligée : la langue<sup>274</sup> ». Wittig a écrit « on vit en langage, on vit en mots<sup>275</sup> » et « il y a une plasticité du langage sur le réel<sup>276</sup> » parce que le langage c'est « le premier, le seul réel contrat social<sup>277</sup> ». Ainsi, le langage fait le réel. Acker écrit que « *Where there is no language, there's no reality.*<sup>278</sup> », « Là où il n'y a pas de langage, il n'y a pas de réalité. »

Si le langage est le seul moyen d'accès au réel, il faut alors le définir. Il est de deux natures. Celle de l'image, de l'imaginaire, qui représente de façon a-conceptuelle. Et/ou le langage est de nature symbolique, conceptuelle. La psychanalyste Piera Aulagnier (1923-1990) écrit à la suite du travail de Lacan que « Le propre de la fonction symbolique, du signe linguistique et du langage, est donc [...] de créer une configuration relationnelle symbolique engendrant une mise en forme du réel qui permette de passer de l'individuel à des valeurs universelles.<sup>279</sup> » En somme, la fonction symbolique est ce qui permet à une personne de se concevoir comme « elle-même dans la société ». Toujours chez P. Aulagnier : « Le terme d'imaginaire signifie ici que la définition concernant la réalité de la chose nommée cède le pas à la fonction de valeur identificatoire qu'elle va tenir.<sup>280</sup> » L'imaginaire est alors ce qui permet à une personne de « créer son moi », de reconnaître son image dans le miroir. S'identifier, ce n'est pas imiter. Imiter c'est penser « je suis le même, je fais la même chose ». S'identifier c'est dire « nous sommes pareils de façon différentes ». L'imaginaire c'est « moi » ; le symbolique c'est « moi et le monde ».

Cela étant posé, on comprend mieux ce qu'à la fois Acker et Wittig ont représenté dans leur interprétation de la folie de Quichotte et dans les discours que leurs textes tiennent sur cette folie. Face au réel, Quichotte est dans l'imagination : il s'auto-construit lui-même. De plus il le fait avec un référentiel qui est celui des romans de chevalerie, c'est à dire un référentiel d'un autre temps. Il se trompe d'imaginaire. Don Quichotte se construit lui-même en imaginant le monde par le roman de chevalerie ainsi il ne peut pas se retrouver dans le groupe, dans la société. En ce sens, soit il n'atteint pas la fonction symbolique : il reste face à l'image d'une chose. Cette image fait donc effet simulacre. Soit il l'atteint, mais cela ne le relie pas à ses

---

<sup>274</sup> Roland Barthes, *Leçon inaugurale : faite le 7 janvier 1977, Collège de France, Chaire de sémiologie littéraire*, Paris, Collège de France, 1977, 30 p. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions Points, 2015, p. 12.

<sup>275</sup> Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 122.

<sup>276</sup> *Idem*, p. 133.

<sup>277</sup> *Idem*, p. 44.

<sup>278</sup> Kathy Acker, *Don Quixote. Which was a dream*, New York, Grove Press, 1986, p. 156.

<sup>279</sup> Piera Aulagnier, *La Violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 2003, p. 204.

<sup>280</sup> *Idem*, p. 210.

contemporains par l'accès à un référentiel partagé, un imaginaire commun avec ses contemporains. Ainsi, l'image simulacre transforme une icône de la Vierge en la Vierge, les moutons deviennent réellement des loups.

#### Quichotte

Considère bien, Panza, que ce qu'ils appellent folie, moi, je l'appelle réalité [...] En quoi, je te le demande, Panza, le fait que je sois seule contre tous à penser qu'une chose est réelle prouve que j'ai tort et eux raison ? (Pause.) Ne peuvent-ils pas être tous fous pendant que je suis la seule raisonnable ?<sup>281</sup>

Parce que la folie est une instance de normalisation, une accusation pour exclure de la norme ce qui est gênant, l'accusation de folie peut-être retournée.

L'imaginaire de la Quichotte féminine de Wittig, c'est à dire ce qui lui permet de faire raison du monde, est toujours l'imaginaire des romans de chevalerie mais féminisé. Ses références sont les personnages féminins de la littérature et de l'histoire : Jeanne d'Arc, Boadicée, Thomiris, etc. (ce sont aussi des personnages masculins féminisés comme Charlemagne). En cela cette Quichotte est en opposition avec le reste de ses contemporains parce qu'elle est chevalière et se trompe d'époque, mais aussi parce qu'elle se trompe de référent : son imaginaire est féminin. Sa folie se joue sur ce double axe de l'imaginaire particularisé à une pratique et à un genre (au sens des études de genre). Ainsi, l'imaginaire apparaît comme l'ensemble des images communes à un groupe (genré) à une époque en un lieu. Nous pourrions utiliser le concept de « dérivation » de l'imaginaire de G. Durand pour exprimer la même idée : l'imaginaire est situé, changeant. Il est très facile de sortir de cet ensemble et donc de ne plus être compréhensible et/ou acceptable pour le groupe. Sur l'imaginaire Acker écrit :

*The imaginary*

*makes reality, as in love*<sup>282</sup>

*[...] for only the imagination lives.*

*The imagination is will.*

*Will versus Chance*<sup>283</sup>

L'imaginaire

fait la réalité, comme en amour

[...] parce que seule l'imagination vit.

L'imagination est volonté.

*Volonté versus Hasard*

Nous traduisons « *will* » en « volonté » mais le mot anglais a bien un double sens, la volonté est en coprésence avec le testament dans ces formules aphoristiques. L'imagination, le moyen ou l'acte de création de l'imaginaire, est volonté au sens où elle agit sur le monde : la volonté

---

<sup>281</sup> Monique Wittig, *LVSF*, p. 51.

<sup>282</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>283</sup> *Idem*, p. 49.

c'est le pouvoir qu'on exerce pour former les choses telles qu'on les veut. L'imagination c'est aussi la faculté de l'esprit qui permet de se représenter le monde (en tant qu'image). L'imagination dans *Don Quixote* est un pouvoir de démiurge. Si on peut modifier le monde alors ce qui advient est l'effet de nos actions et non du hasard. Ainsi, ce qui reste après nous c'est la façon qu'on a eu de se représenter le monde et ce que l'on a choisi d'en faire, y compris après notre mort. En effet, le personnage de Don Quixote peut continuer à changer le monde du roman même après sa mort à la fin de la première partie du texte. Acker et Wittig entrent complètement dans la réflexion de L. Hutcheon en ce que la réalité, dans les textes que nous étudions, est inaccessible et que l'objet qui intéresse réellement Acker et Wittig est la perception que leurs personnages ont de la réalité.

## Conclusion

Quichotte et Don Quixote sont des personnages qui déforment le réel à partir du langage. Elles rendent littérales des métaphores et semblent oublier ce qui composait la « réalité » non métaphorique originelle. Ainsi, les moulins sont complètement recouverts par les géants. Les personnages semblent exister dans un régime de croyance où les preuves n'ont plus de nécessité et où le magique devient un argument irréfutable. Nous avons cependant constaté que la folie qui caractérise les personnages s'aligne sur l'imaginaire des romans de chevalerie et qu'il y a donc un lien fort entre la lecture et la folie, et pas seulement selon l'idée que la lecture provoquerait la folie. En effet, elle en constitue ses formes. Les romans de chevalerie et leur imaginaire permet de médier la quête vers une tentative de sauver le monde qui se caractérise en une critique du contrat social. Ce combat contre le contrat social est un combat pour une augmentation des possibles des individus. Le contrat social a été un objet de réflexion à la fois de Wittig et Acker. Parce que ces personnages usent de métaphores pour décrire leurs ennemis et qu'elles luttent contre l'ordre établi, les figures de puissants de la société deviennent dans ces textes des monstres. Nous avons vu que le personnage de Don Quixote est caractérisé par une folie qui est différente de celle des personnages de Wittig et Cervantès. On voit apparaître dans les textes de Wittig, et plus radicalement d'Acker, des effets de flous vis-à-vis des limites de l'être du personnage mais aussi vis-à-vis de la notion de réalité. Pour les tenants de l'ordre, désigner par la folie la pensée disruptive des personnages c'est la disqualifier et la désigner comme anormale. Quichotte comme Don Quixote ayant conscience d'avoir déjà quitté la norme (le domaine autorisé par le contrat social), elles ne sont pas impactées par cette accusation de folie puisque leur quête de liberté, de réparation du monde, passe nécessairement par une sortie

de la norme. Pour le texte d'Acker, nous avons constaté que le personnage résout le doute hyperbolique cartésien par la constatation des sensations physiques qui deviennent la preuve de l'existence des choses. Le réel apparaît dans ces textes d'une façon qui évoque le travail postmoderne en général, où on s'intéresse plus à la perception du réel qu'au réel lui-même.

## Conclusion de la partie II

*Le Voyage sans fin* de Wittig et le *Don Quixote* d'Acker proposent des modèles subversifs quant aux relations que les personnages entretiennent entre eux et elles. L'amour et son échec y deviennent un moyen de représentation d'une utopie. C'est soit un projet à faire advenir soit le constat d'une nécessité de changement et donc la raison du lancement d'une quête. L'amour est aussi un acte démiurge au sens où Quichotte n'a de cesse, dans les versions que nous étudions, de créer l'être aimé. Ce pouvoir démesuré de création entre en écho avec ce qui apparaît, dans l'œuvre d'Acker, comme une permanence d'un pouvoir dans les relations qui s'exprime régulièrement sous la forme de la violence. Acker a choisi de représenter ces violences à partir d'intertextualités et d'interartistiques, leur donnant ainsi un effet de caisse de résonance qui les empêche d'être confinées à l'épiphénomène. C'est une tradition de la violence qu'elle questionne, en particulier en ce qu'elle la voit s'exprimer avec des *topoi* qui, une fois identifiés dans un ensemble de textes, semblent créer une filiation. C'est une mise à jour d'une permanence d'un motif qui force à poser la question de ce qu'Acker appelle « les habitudes perceptives de la culture » : « *To copy down, to appropriate, to deconstruct other texts is to break down those perceptual habits the culture doesn't want to be broken.*<sup>284</sup> », « Copier, s'approprier, déconstruire d'autres textes c'est décomposer les habitudes perceptives que la culture ne veut pas voir décomposées. » Le pouvoir de démiurge en amour de Quichotte pose la question de son imaginaire et donc de sa folie. La folie de ce personnage est un de ses éléments fondamentaux et, ainsi, nécessite un discours à l'intérieur des textes sur elle. Chez Wittig et Acker, Quichotte est désigné comme folle par la société parce que son imaginaire de référence (qui lui permet de faire sens du réel) lui est particulier et donc n'est pas partagé par le groupe ou la société qui l'entoure. Si, comme chez Cervantès, un certain nombre de personnages servent d'articulation entre Quichotte et la société, le premier d'entre eux est Sancho (ici Panza, St Simeon), Quichotte ne peut qu'être incompris s'il est seul. Cet imaginaire particulier est cependant ce qui permet à Quichotte de sortir des sentiers battus, du modèle que la société lui offre, et de former son identité d'une façon qui lui est propre.

Le choix que Wittig et Acker ont fait de remployer le *Quichotte* était indubitablement lié à la place que le roman de Cervantès semble avoir dans la postmodernité. Il y a quelque chose de troublant dans le fait que Cervantès ait choisi d'écrire un texte hautement intertextuel (Quichotte cite perpétuellement ses modèles et donc les romans de chevalerie). Cet élément

---

<sup>284</sup> Kathy Acker, "Dead Doll Humility", *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 1, septembre 1990, n. p.

semble central pour la postmodernité ; comme l'est le fait que ce texte raconte l'histoire d'un personnage si radicalement particulier. Ainsi, cette intertextualité choisie par Acker et Wittig complexifie et donne une dimension historique à leurs réflexions sur l'identité. Les identités et leurs rapports au monde ne se réfléchissent ainsi plus seulement dans des grands récits de groupes (envers lesquels la postmodernité entretient un certain scepticisme) mais dans une infinie particularisation. Pour revenir sur une formule que nous avons déjà commentée ; si pour Wittig « c'est dans [le] détour que tient toute la littérature<sup>285</sup> » c'est parce qu'avant de tenter toute universalisation il faut nécessairement faire un détour par une particularisation radicale. De la même façon pour Wittig, comme pour Acker, et en postmodernité en général, c'est dans le détour que tient toute l'identité humaine.

---

<sup>285</sup> Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, p. 151.





## Conclusion générale

« Tu n'as donc à avoir pour moi ni égards ni obligeance ; et tu peux dire de cette histoire tout ce que bon te semble, sans penser qu'on te demandera réparation ou qu'on te récompensera, selon que tu en auras dit du mal ou du bien.<sup>286</sup> »

(Miguel de Cervantès)

Ce travail avait pour objet d'identifier en quoi le réemploi du *Quichotte* de Cervantès permet à M. Wittig et K. Acker de mener des réflexions sur des thématiques qui leur sont propres comme le genre, l'homosexualité, etc. Nous avons constaté que l'intertextualité, déjà présente chez Cervantès, est ici rendue omniprésente. Elle est l'élément par lequel tous les autres questionnements s'expriment.

Dans ce mémoire nous avons vu que l'identité des personnages principaux est particularisée radicalement et devient le lieu de la mise en scène d'une vision performative de l'identité comme existence sartrienne. Cette performativité de l'identité est aussi une performativité du genre. Nous le savons, cette réflexion est toujours ouverte et très actuelle ; il y a donc un effet de grande contemporanéité théorique à la lecture des textes d'Acker et de Wittig. L'identité du personnage principal, commune avant d'être modifiée, est héritée de l'hypotexte du Quichotte. Ce premier texte est rejoint dans sa construction de l'individualité des personnages par d'autres intertextualités qui fonctionnent comme une bibliothèque interne du personnage. Comme chez Cervantès, cette bibliothèque interne du personnage peut être partagé, ou non, par les lecteur·ice·s. Alors, ils et elles percevront le jeu de modification des hypotextes, mené par Wittig et Acker, et en réponse se placeront dans une posture critique vis-à-vis de ces références. Cette coprésence des intertextes crée un effet de synchronicité du fait littéraire qui pousse à percevoir des textes postérieurs à d'autres, non pas comme des héritiers ou des réactions à eux. Plutôt, ces textes postérieurs sont à concevoir comme en discussion avec leurs prédécesseurs ainsi recontextualisés. La littérature passée est amenée dans le contemporain. L'usage de l'intertextualité sert également à rendre familiers les textes éminemment subversifs d'Acker et Wittig. C'est aussi ainsi que nous avons compris l'emploi du personnage de Quichotte qui,

---

<sup>286</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, « Prologue. Au Lecteur », *Don Quichotte*, vol. 1, p. 38.

parce qu'il est si aimé et si important dans l'histoire de la littérature, prend le rôle de médiateur et d'intercesseur sans lequel la radicalité du texte peut devenir trop grande.

Wittig et Acker conservent dans leurs textes le Quichotte démiurge de Cervantès. Quichotte crée l'être aimé qui lui sert de justification pour mener la quête qu'il ou elle s'est choisie : sauver le monde, créer une utopie. Quichotte le crée à partir de modèles qui sont différents à chaque fois mais toujours bien identifiables : les dames des romans de chevalerie (Cervantès), les femmes guerrières de l'histoire et de l'histoire de la littérature (Wittig) mais aussi un personnage biblique (Acker). La puissance créatrice du personnage de Wittig s'exprime également en sa capacité à modifier les récits auxquels elle est en opposition. Ainsi, si sa folie lui fait attaquer des marionnettes elle a pourtant également pour effet d'empêcher une fin de récit malheureuse. La démiurgie convoque chez Acker un propos sur le pouvoir, dans les relations interpersonnelles, qui est mis en scène par des intertextualités et interartistiques. Cette mise en scène lui permet de désigner non pas des épiphénomènes mais des pratiques inscrites dans la culture elle-même et qui lui sont nécessaires de questionner. Finalement, Wittig et Acker se rejoignent dans l'expression d'un discours sur la folie de Quichotte. La folie est ici un outil de normalisation qui en désignant l'anormal dessine les frontières de l'acceptable. C'est aussi un outil de questionnement de la notion même de réalité à un moment postmoderne qui est plus intéressé par les moyens de désignation du réel que par le réel lui-même.

Wittig n'a pas, à notre connaissance, dit pourquoi ou comment elle avait choisi le *Quichotte* de Cervantès comme base pour son travail. Acker, elle, a affirmé que c'était un hasard.

<i>[O]nce I got started with the book I kept with it for certain specific reasons, but Don Quixote was chosen by random. That was the book I had taken with me to the hospital when I was about to have an abortion. In fact the first scene in Don Quixote is exactly what I wrote prior to the abortion.</i> <sup>287</sup>	[U]ne fois que j'avais commencé avec le livre j'ai continué avec lui pour certaines raisons spécifiques, mais <i>Don Quixote</i> a été choisi par hasard. C'était le livre que j'avais pris avec moi à l'hôpital quand j'allais me faire avorter. D'ailleurs la première scène dans <i>Don Quixote</i> est exactement ce que j'ai écrit avant l'avortement.
---	---

---

<sup>287</sup> Larry McCaffery, Kathy Acker, "An Interview with Kathy Acker." *op. cit.*, p. 91. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <http://www.jstor.org/stable/20134512>].

Qu'il y ait eu un hasard premier (encore fallait-il avoir obtenu le livre et l'avoir mis au bon endroit pour qu'il puisse être pris par hasard) n'enlève rien à la grande intentionnalité qu'Acker admet quand elle dit avoir choisi de garder ce texte. Le récit qu'Acker fait de ce choix premier, qui n'en aurait pas été un, est aussi intéressant en ce qu'on y voit les deux ouvrages d'Acker et Cervantès fusionner. Ainsi, sans le signifier Acker passe du *Don Quichotte* de Cervantès au sien dans son récit et, dans un mouvement qui rappelle les plagiat qui parcourent son ouvrage, elle devient donc l'auteure de la première scène du *Don Quichotte* de Cervantès. Si nous nous attardons sur cet réponse faite lors d'un entretien c'est parce qu'elle met en valeur à quel point Acker a peu changé le *Quichotte* de Cervantès. C'est par ailleurs également vrai du travail de Wittig.

Il y a bien des modifications majeures et importante du texte de Cervantès. Par exemple les personnages principaux devenus féminins, le questionnement sur l'homosexualité et plus ouvertement la sexualité (qui était présente chez Cervantès mais de façon plus implicite que la pornographie qu'on trouve chez Acker). Nous trouvons également l'ajout de la réflexion sur la notion même de réel et le genre. Cependant, quand on s'intéresse en profondeur à ces modifications on constate qu'elles n'entrent pas en réelle contradiction avec le texte de Cervantès ; ce ne sont d'ailleurs jamais des attaques contre lui. Aux moments les plus fort de questionnement de l'intertextualité Acker ne fait que rendre impossible d'ignorer ce qui était présent dans les hypotextes (dans le texte de Wedekind les violences sexuelles sous-entendues, dans celui de Cervantès le discours haineux autour de Benengeli, le traducteur du *Quichotte* dans le texte). La plupart des changements qui paraîtraient n'avoir aucun lien avec le texte de Cervantès héritent en réalité beaucoup de lui. Ainsi, la thématique du travestissement pourrait sembler incongrue, mais elle est en réalité largement présente chez Cervantès<sup>288</sup>. Le travestissement dans le contexte des années 1980 convoque le genre et ainsi cette réflexion chez Acker et Wittig est le produit de la rencontre du texte de Cervantès et de l'époque à laquelle on le lit. Nous pourrions ainsi conclure que les réécritures d'Acker et Wittig sont en opposition avec l'imaginaire que l'on a des « grands textes » de la littérature et pas avec les « grands textes » eux-mêmes. Elles amplifient des éléments moins développés dans l'hypotexte mais qui y sont effectivement. Le travestissement ne fait pas partie de l'imaginaire du *Quichotte*, mais il est une partie intégrante du texte de Cervantès. C'est donc un retour au texte originel et pas à

---

<sup>288</sup> Voir notamment le tome I page 291, quand un curé se travestit et page 310, une jeune femme. Mais aussi le tome II page 392 où une jeune femme que son père garde enfermée se travestit pour sortir et page 395 avec son frère qui vit le même sort.

ce que l'on a gardé (par réduction) de lui ; cependant ce retour se fait depuis l'époque de la lecture du texte originel et donc avec les outils et questionnements théoriques de cette époque. C'est sans doute ce fait qui augmente l'effet d'étrangeté vis-à-vis de l'imaginaire de l'œuvre originelle.

Si nous avons l'impression que Wittig et Acker changent si peu au texte de Cervantès c'est aussi sûrement du fait de la fantastique autorisation que Cervantès donne aux lecteur·ice·s lors du prologue de son roman. Si on peut « dire de cette histoire tout ce que bon [nous] semble<sup>289</sup> » c'est bien parce que Cervantès ne s'est pas placé en figure d'autorité qui figerait le sens du texte qu'il a écrit : « moi, qui ne suis que le parâtre de don Quichotte, et non le père, comme on pourrait le croire<sup>290</sup> ». De la même façon il a libéré ses lecteur·ice·s de toute nécessité d'empathie qui les forceraient à pardonner les défauts de Quichotte, personnage et roman : « Tu n'es ni son parent ni son ami ; ton âme t'appartient, tu as ton libre arbitre autant que n'importe qui<sup>291</sup> ». Choisir le *Quichotte*, pour Wittig et Acker, c'est aussi faire le choix de l'argument d'autorité qui crédibilise un propos, notamment sur l'identité et le genre. Elles savent que cette réflexion est difficile à faire entendre, particulièrement dans les années 1980 et notamment parce qu'elles agissent en précurseur de cette pensée. L'érudition de laquelle elles font preuve en maniant le texte de Cervantes, qui plus est en le modifiant fondamentalement si peu, légitime l'ensemble de leur propos. Leurs expérimentations formelles, avec le langage et les genres littéraires, entrent ainsi en écho avec l'expérimentation du texte de Cervantès que l'on cite régulièrement comme l'un des premiers romans modernes. Ainsi, les intertextualités déjà présentes dans le texte de Cervantès sont la brèche par laquelle Wittig et Acker entrent pour mener à bien leurs travaux personnels. Les intertextualités nous semblent donc être la raison principale du choix de ce texte plutôt qu'un autre. À cette raison s'ajoutent celles de son importance dans l'histoire de la littérature et du pouvoir identificatoire de son personnage principal. Finalement, il est troublant que ce texte corresponde ainsi si fortement à la pensée postmoderne.

Si Wittig et Acker font la même chose que Cervantès, sous d'autres formes et avec les outils d'une autre époque, il est également troublant de constater la grande similitude de leurs travaux. Comme nous l'avons signifié à plusieurs reprises nous ne savons pas si Acker avait

---

<sup>289</sup> Miguel de Cervantes Saavedra, traduction d'Aline Schulman, *Don Quichotte*, vol. 1, p. 38.

<sup>290</sup> *Idem*, p. 37.

<sup>291</sup> *Idem*, p. 38.

connaissance du *Voyage sans fin* de Wittig mais il est fort possible que cela eut été le cas. Se poserait alors la question morale du travail d'Acker en réaction à celui de Wittig mais sans jamais faire référence à elle, c'est-à-dire en plagiat. Le problème moral est au cœur des textes d'Acker, et c'est d'ailleurs sans doute lui qui participe à en faire des textes puissants et importants ; c'est aussi une des principales différences de son travail avec celui de Wittig. Wittig est indéniablement subversive mais elle a à cœur que son message soit compréhensible ; elle tempère donc une partie de son expérimentation en ne multipliant pas de façon démesurée les propositions expérimentales dans un même texte. La comparaison des travaux de Wittig et Acker donnerait presque à celui de Wittig un aspect de normalité tant les intertextualités et les expérimentations formelles avec le langage foisonnent démesurément chez Acker. Cette comparaison met également en valeur à quel point les choix de Wittig (d'intertextes notamment) ont été faits pour, non pas annuler le caractère révolutionnaire de son propos, mais le rendre intelligible par le plus grand nombre. Acker est beaucoup plus ouvertement brutale par le choix de ses sujets que Wittig n'a pu l'être. Les violences sexuelles (sujet dérangeant par nature) sont par exemple absentes du travail de Wittig mais omniprésentes chez Acker. On trouve chez Acker un décroisement des arts qui n'est pas présent chez Wittig. De fait, Acker est la seule à mettre en scène des interartistiques. Elle rend ainsi son texte d'autant plus érudit puisqu'elle n'a pas le souci de Wittig de conserver l'ensemble de son lectorat et donc de vulgariser son propos.

Wittig choisit des hypotextes largement identifiables parce que connus et appartenant à ce qu'on a pu qualifier de « canon littéraire »<sup>292</sup>. Ce sont les poèmes de Sappho, l'*Iliade* et l'*Odyssée*, les *Métamorphoses*, *Don Quichotte*, la *Divine Comédie* mais aussi la mythologie en général. Les œuvres plus récentes sont présentes également mais de façon moindre dans *Le Voyage sans Fin*<sup>293</sup>. Elle réemploie majoritairement des textes qui sont acquis comme faisant partie de façon majeure de l'histoire de la littérature occidentale. Si les hypotextes sont anciens, la théorie qui sert de soubassement à Wittig lui est contemporaine et ainsi son propos reste très actuel. Se servir des œuvres qui devraient (presque nécessairement) appartenir au « canon »,

---

<sup>292</sup> Voir Christopher Lunken (dir.), *Littérature*, no. 196 « Le canon littéraire », Paris, A. Colin, 2019, 142 p. [En ligne, consulté le 27/05/23 : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2019-4.htm>].

<sup>293</sup> Notons ici l'importance de Flaubert (particulièrement *Mme Bovary*) dans l'*Opoanonax* mais aussi de Baudelaire dans l'œuvre de Wittig en général. Sans doute avait-elle un intérêt particulier pour Baudelaire parce que la figure de Sappho et de « la lesbienne » sont importantes dans son œuvre. En témoigne le premier nom des *Fleurs du mal* (1857) qui devait être « Les Lesbiennes » mais aussi le long poème qu'il intitule du nom de l'île de Sappho, « Lesbos » (1850), et qui fait d'elle et de son île la source de la poésie. Elle l'appelait « Baudelaire, le poète lesbien, ». Voir Monique Wittig, Sam Bourcier (dir.), *La Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, p. 107. Sur ce sujet voir également Joan Dejean, *Sappho : les fictions du désir*, op. cit.

s'il doit en exister un, permet à Wittig de questionner ce qu'on pourrait appeler une « base culturelle occidentale » en inscrivant la nouveauté directement en elle. Cela lui permet également d'avoir une base d'hypotextes à remployer la plus largement connue possible. Acker a également recours à une partie de ces textes que l'on pourrait appeler « canoniques ». Elle ne s'arrête cependant pas avant les Lumières, comme Wittig le fait dans *Le Voyage sans Fin*, ni n'emploie que les genres traditionnellement jugés comme plus importants. Elle va ainsi jusqu'à, après son *Don Quixote*, remployer des textes de sciences fiction qui lui sont contemporains. Pour le *Don Quixote*, elle remployait déjà des textes de Di Lampedusa, Wedekind ou Sade qui sont largement moins connus que les textes qu'a préféré Wittig. Ainsi, Acker joue contre l'idée qu'une littérature soit plus importante qu'une autre en mettant en coprésence des textes qu'on séparerait traditionnellement. De plus nous avons vu qu'Acker superpose les intertextualités d'une façon que Wittig ne met pas en scène et qui provoque des moments de rencontre de textes littéraires qui sont assez troublants (Woolf et Sade sur les travestissements par exemple). Cet éclectisme simultané confère à Acker une énergie prodigieuse qui, ajoutée à la radicalité de son propos, peut rendre ces textes hautement dérangeants et donc pour partie illisibles. Cela est amplifié par le foisonnement des intertextualités, parfois érudites, sur des domaines très différents et donc d'autant plus complexes. Par exemple, les lecteur·ice·s de Woolf ne connaîtront pas nécessairement les tableaux de Caravage. Ainsi, les bibliothèques de références attendues des lecteur·ice·s sont si vastes qu'elles nécessitent un travail de vulgarisation. Les deux textes que nous avons étudiés sont des mises en scène de la rencontre de la littérature et des arts, pour Acker, avec elle-même et donc d'une littérature où tous les textes se côtoient en synchronisme. Cette rencontre est brutale chez Acker et apaisée chez Wittig. C'est parce qu'Acker est beaucoup plus spectaculairement et brutalement subversive que Wittig, qu'à la lecture de ce mémoire on pourrait faussement avoir l'impression que le travail de Wittig ne représente pas une si grande expérimentation littéraire ni une semblable mise en cause de l'ordre social.

Wittig représente, par exemple, moins de scènes où un individu ayant du pouvoir en écrase un autre qu'Acker. Cependant, nous l'avons vu, Acker perçoit un intérêt dans le pouvoir que Wittig refuse. L'œuvre de Wittig tend avec un certain optimisme vers des utopies horizontales et groupales<sup>294</sup> pour l'avènement desquelles la violence se justifie et on peut penser que c'était

---

<sup>294</sup> Ces groupes changent de formes au fil de son œuvre. Le déception du rejet des questions *queer* par le féminisme majoritaire a dû participer de cette évolution. L'utopie des *Guérillères* (1969) est très large et englobe la société entière ; celle du *Corps Lesbien* (1973) est plus séparatiste, elle a lieu sur des îles qui ne sont pas sans rappeler

sa position politique militante réelle. Acker, elle, ne recrée pas de groupalités larges dans son œuvre ; c'est son pessimisme et son atomisation des individualités qui semble au premier regard la rendre plus radicale mais l'optimisme de Wittig ne l'est pas moins. Parce que cette dernière a une production théorique qu'Acker n'a pas, on connaît clairement ses positions. Pour Wittig le langage est le contrat social qui est hétérosexuel<sup>295</sup>. Cette hétérosexualité n'est pas tant un ensemble de pratiques sexuelles qu'elle est un fait politique qui permet la domination d'un groupe social (les femmes) par un autre (les hommes). Wittig l'avait écrit ainsi dans *Les Guérillères* (1969) : « Elles disent, que celles qui revendiquent un langage nouveau apprennent d'abord la violence. Elles disent, que celles qui veulent transformer le monde s'emparent avant tout des fusils.<sup>296</sup> » Wittig et Acker représentent deux pendants différents de pensées révolutionnaires assez proches. Wittig a cependant conservé un souci de vulgarisation et d'acceptabilité de son travail qui est absent chez Acker.

Cette acceptabilité était relative. Si elle restée une figure majeure des études de genres aux États-Unis, on sait que Wittig a subi une période d'oubli en France. L'écriture de ce mémoire correspond à un moment qui manifeste un certain regain d'intérêt pour son travail. En effet, un jardin du XIV<sup>e</sup> arrondissement de Paris a pris son nom en 2021 et *Le Voyage sans fin*, qui est le sujet de notre étude, est reparu pour la première fois depuis 1985 en 2022 dans la collection « l'Imaginaire » de Gallimard. À l'occasion des cinquante ans de sa parution et des vingt ans de la disparition de Monique Wittig, les éditions de Minuit rééditent également le *Corps Lesbien* avec une postface inédite de l'auteur (juin 2023). Un colloque international dédié à Wittig a eu lieu la même année<sup>297</sup>. Si Kathy Acker n'a pas subi de période d'oubli, elle reste peu connue hors du domaine anglophone (particulièrement États-Unis et Royaume-Unis). La première exposition entièrement dédiée à son œuvre au Royaume-Unis n'a eu lieu qu'en 2019, à l'ICA (Institut des Arts Contemporains) de Londres, alors même qu'elle a vécu dans ce pays. Pourtant un regain d'intérêt pour son œuvre et sa personne se manifeste dans la parution de deux biographies en 2017 et 2022<sup>298</sup>. Il nous semble que Wittig et Acker bénéficient du moment

---

Lesbos. *Le Voyage sans fin* (1984) propose une utopie, à faire advenir, avec trois participantes (Panza, Quichotte et Dulciné).

<sup>295</sup> Voir Monique Wittig, *Le Chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon ; Donnemarie-Dontilly : Éd. Ixe, coll. « Des deux sexes et autres », Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, 223 p. Et Monique Wittig, Sam Bourcier (dir.), *Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, 153 p.

<sup>296</sup> Monique Wittig, *Les Guérillères*, 1969, 2019, p. 116.

<sup>297</sup> « Monique Wittig : Twenty Years Later / Vingt ans après », à l'Université de Californie à Berkeley (17-18 mars 2023) et à l'Université de Genève (27-28 juin 2023).

<sup>298</sup> Chris Kraus, *After Kathy Acker: a Literary Biography*, Californie, South Pasadena, Semiotext(e), 2017, 345 p. et Jason McBride, *Eat your Mind: the Radical Life and Work of Kathy Acker*, New York, Simon & Schuster, 2022, 408 p.

actuel où les apports théoriques qu'elles ont proposés, notamment et particulièrement sur le genre, sont passés dans le discours public et les débats actuels<sup>299</sup>. Parce qu'elles étaient si radicales au moments des parutions de leurs travaux, leurs œuvres gardent un effet de nouveauté qui les rend intéressantes pour le moment contemporain. Le fait que leurs propositions théoriques soient plus facilement compréhensibles actuellement<sup>300</sup> permet également de plus largement percevoir leurs propositions littéraires sans achopper sur le propos politique. Pour Monique Wittig et Kathy Acker la littérature est une arme politique parce qu'elle a comme capacité de modifier le langage et donc ce qui régit les existences humaines.

Ayant posé un constat de la similitude des travaux de Wittig et Acker, à l'échelle des deux textes que nous avons étudiés, il nous semble qu'il y a sans doute une recherche à poursuivre dans la comparaison de leurs œuvres dans leur ensemble. De même une recherche resterait à mener sur l'usage de l'interartistique par Acker et donc, sur la façon dont son travail littéraire met en scène sa vision décloisonnée des arts et est construit avec et depuis des iconographies. Finalement, le travail de C. Lennox en lien avec ceux d'Acker et Wittig pose la question d'une tradition, consciente d'elle-même ou non, de féminisation du personnage de Quichotte. Le corpus même de cette tradition, si elle existe bien, nous semble être à identifier et questionner.

---

<sup>299</sup> Le *Female Quixote* de C. Lennox est au programme de l'agrégation d'Anglais 2024 ce qui témoigne, notamment, de la banalisation des questionnements autour de la question du genre actuellement.

<sup>300</sup> Le lesbianisme politique et l'homosexualité omniprésente dans l'œuvre de Wittig gagnent en lisibilité dans une société qui accepte beaucoup plus l'homosexualité qu'auparavant. Les représentations de pouvoir d'Acker, particulièrement dans les relations sexuelles, sont plus facilement compréhensibles aujourd'hui par un plus grand nombre du fait notamment du mouvement *MeeToo*.





# Bibliographie

## Œuvres principales

- ACKER, Kathy, *Don Quixote. Which was a dream*, New York, Grove Press, 1986, 207 p, traduit par Laurence Viallet, *Don Quichotte. Ce qui était un rêve*, Paris, Éd. L. Viallet, 2010, 219 p.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo: Don Quijote de la Mancha*, vol. 1, Madrid, J. de la Cuesta, 1605, 312 p. traduit par Aline Schulman, *L'Ingénieux Hidalgo : Don Quichotte de la Manche*, vol. 1, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, 2001, 577 p.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo: Don Quijote de la Mancha*, vol. 2, Madrid, J. de la Cuesta, 1615, 280 p. traduit par Aline Schulman, *L'Ingénieux Hidalgo : Don Quichotte de la Manche*, vol. 2, Paris, Seuil, coll. « Points », 1997, 2001, 2021, 590 p.
- FAISANDIER, Anne, « Le Voyage sans fin », France, 1985, 00:51:42<sup>301</sup>.
- HAENEL, Adèle, VIENNE, Gisèle, *Le Voyage sans fin de Monique Wittig. Lecture musicale*, Maison de la poésie de Paris, Association des Amies de Monique Wittig, Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, 25 juin 2022, 01:10:02. [En ligne, consulté le 08/02/23 : <https://vimeo.com/781830981>]<sup>302</sup>.
- WITTIG, Monique, « Le Voyage sans fin », *Vlasta*, 06/1985, Paris, Collectif Mémoires/Utopies, 1985, 52 p. Lonrai, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2022, 114 p.<sup>303</sup>

---

<sup>301</sup> Captation vidéo de la pièce de Wittig un an après sa première mise en scène.

<sup>302</sup> Lecture en musique de la pièce de théâtre de Wittig réalisée à l'occasion de la nouvelle parution de la pièce aux éditions Gallimard. Trois représentations ont eu lieu : les 24, 25 et 26 juin 2022. La mise en scène est d'Adèle Haenel et Gisèle Vienne.

<sup>303</sup> Créée pour la 1ère fois aux États-Unis, le 30/03/1984 au Haybarn Théâtre (Goddard College, Vermont) et en France le 20/05/1985 Théâtre du Rond-Point à Paris. On citera l'édition la plus récente par souci d'accessibilité.

## Œuvres secondaires

### Autres œuvres de M. Wittig

- WITTIG, Monique, *L'Opoponax*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, 2018, 266 p.

Roman sur l'enfance dont le récit est pris en charge par des enfants.

- WITTIG, Monique, *Les Guérillères*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, 2019, 199 p.

Récit, inspiré de la naissance du MLF, de la lutte armée de femmes qui se battent pour la liberté.

- WITTIG, Monique, *Le Corps Lesbien*, Paris, Éditions de Minuit, 1973, 2019, 188 p.

Texte mettant en scène les effets physiologiques du désir lesbien.

- WITTIG, Monique, *Virgile, non*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 2020, 137 p.

Réécriture de la *Comédie* de Dante.

- WITTIG, Monique, ZEIG, Sande, *Brouillon pour un dictionnaire des amantes*, Paris, B. Grasset, 1976, 2011, 251 p.

Expérimentation sous forme d'un dictionnaire dont la figure centrale est Sappho.

- WITTIG, Monique, *Le Chantier littéraire*, Lyon, Presses universitaires de Lyon ; Donnemarie-Dontilly, Éd. Ixe, coll. « Des deux sexes et autres », Thèse soutenue en 1986 à l'EHESS, 2010, 223 p.

Thèse de Wittig dont la rédaction a été achevée en 1986 : travail sur le matériaux-mot et la plasticité du langage sur le réel.

- WITTIG, Monique, BOURCIER, Sam, (dir.), *La Pensée straight*, Paris, Éd. Amsterdam, 2018, 153 p.

Recueil de textes de théorie littéraire et philosophique de M. Wittig. Critique du binarisme de genre et de sexe.

### Autres œuvres de K. Acker

- ACKER, Kathy, *Great Expectations*, New York, Grove Press, 1983, 128 p.

Réécriture de *Great Expectations* (1860-1) de Charles Dickens.

- ACKER, Kathy, *Empire of the Senseless*, New York, Grove Press, 1988, 227 p.

Roman inspiré par le *Neuromancer* (1984) de William Gibson, début d'un travail moins évident de plagiat dans l'œuvre d'Acker.

- ACKER, Kathy, “Dead Doll Humility”, *Postmodern Culture*, vol. 1, no. 1, septembre 1990, n. p. [En ligne, consulté le 19/04/22 : <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.990/acker.990>].

Réflexion sur l’écriture et récit d’un personnage d’écrivaine.

- ACKER, Kathy, MEKONS, *Pussy, King Of The Pirates*, Quarterstick Records, 1996. [En ligne, consulté le 21/05/23 : <https://mekons.bandcamp.com/album/pussy-king-of-the-pirates>].

Album de musique produit par Acker et les Mekons.

### **Autres œuvres de Cervantès**

- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, « El coloquio de los perros », *Novelas ejemplares*, Madrid, J. de la Cuesta, 1613, 274 p. traduit par Jean Cassou « Le Colloque des chiens », dans *L'Ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche ; Nouvelles exemplaires*, Paris, Gallimard, 1963, p. 1474-1534.

Dialogue de deux chiens, qui font le récit de leurs vies, entendu par un soldat délirant.

### **Textes réécrits par K. Acker**

- CATULLUS, Gaius Valerius, « Carmina 8 », *Carmina*, Cambridge, Ed. Elmer Truesdell Merrill, Massachusetts, Harvard University Press, 1893, n. p. [En ligne, consulté le 08/06/23 : [https://la.wikisource.org/wiki/Carmina\\_\(Catullus\)/8](https://la.wikisource.org/wiki/Carmina_(Catullus)/8)].

Recueil de poèmes notamment à thème amoureux.

- BIÉLY, Andréi, *Peterburg*, Miscellany, Sirin, 1913, 276 p. traduit par Jacques Catteau et Georges Nivat, *Pétersbourg*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points. Série Roman », 1986, 368 p.

Récit du Pétersbourg prérévolutionnaire, K. Acker le détourne pour décrire New York.

- HOBBS, Thomas, *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiastical and Civil*, Londres, A. Crooke, 1651, 394 p, traduit par Gérard Mairet, *Léviathan ou matière, forme et puissance de l'État chrétien et civil*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2000, 1027 p.

Abandonner sa liberté pour la sécurité : Hobbes est l’ange de la mort chez K. Acker.

- MILTON, John, *Paradise Lost*, Livre I, Première édition, Londres, John Milton, 1667, 798 v. [En ligne, consulté le 09/05/22 : [https://en.wikisource.org/wiki/Paradise\\_Lost\\_\(1667\)](https://en.wikisource.org/wiki/Paradise_Lost_(1667))]

Récit de la chute de Lucifer et de sa rébellion contre Dieu.

- SADE, Donatien Alphonse François de, *La Nouvelle Justine, ou les Malheurs de la vertu, suivie de l'Histoire de Juliette, sa soeur*, tome 3, En Hollande, 1797, 356 p. « Histoire de Juliette », dans *Œuvres*, vol. III Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, 2000, p. 179-1262.

Récit de la vie et de l'éducation de Juliette qui contrairement à sa sœur Justine apprend à jouir de tous les vices et est donc heureuse de sa condition.

- SADE, Donatien Alphonse François de, « Augustine de Villeblanche, ou le stratagème de l'Amour », HEINE, Maurice (texte établi par), KRA, Simon (texte établi par), *Historiettes, Contes et Fabliaux*, 1926, p. 100-118. [En ligne, consulté le 20/05/23 : [https://fr.wikisource.org/wiki/Historiettes,\\_Contes\\_et\\_Fabliaux/Augustine\\_de\\_Villeblanche,\\_ou\\_le\\_stratag%C3%A8me\\_de\\_l%E2%80%99Amour](https://fr.wikisource.org/wiki/Historiettes,_Contes_et_Fabliaux/Augustine_de_Villeblanche,_ou_le_stratag%C3%A8me_de_l%E2%80%99Amour)].

Histoire d'Augustine de Villebranche femme homosexuelle parfois travestie en homme et sa rencontre avec Franville, un homme travesti en femme.

- TOMASI DI LAMPEDUSA, Giuseppe, *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, coll. «Biblioteca di letteratura. I contemporanei», 1961, 330 p, traduit par Christiane Michel, *Le Guépard*, Paris, Ellipses, coll. « Réseau Diagonales », 2007, 255 p.

Mise en scène du Risorgimento, passage d'une société à une autre, notion de trans-classe.

- WEDEKIND, Frank, *Erdgeist*, Paris, Leipzig, 1895,<sup>304</sup> BESSON, Jean-Louis, (dir.), « L'Esprit de la Terre », dans *Théâtre complet*, Montpellier, Maison A. Vitez, 1997, tome 2 « Lulu », 205-294 p.

Première pièce du cycle dit de « Lulu ». Récit du modelage d'une femme par les hommes qui l'entourent ainsi que du sexisme et des violences qu'elle subit.

- WEDEKIND, Frank, *Die Büchse der Pandora*, Berlin, Cassirer, 1902,<sup>305</sup> BESSON, Jean-Louis, (dir.), « La Boite de Pandore », dans *Théâtre complet*, Montpellier, Maison A. Vitez, 1997, tome 2 « Lulu », 295-369 p.

Deuxième pièce du cycle dit de « Lulu ». Suites des réflexions déjà décrites.

---

<sup>304</sup> Nous n'avons pas trouvé l'indication du nombre de pages.

<sup>305</sup> Nous n'avons pas trouvé l'indication du nombre de pages.

- WOOLF, Virginia, *Orlando. A Biography*, Royaume-Uni, The Hogarth Press, 1928, 134 p. Royaume-Uni, Penguin Books, 1993, 2000, XLVIII-272 p.

Biographie rêvée d'Orlando, personnage d'homme qui devient une femme.

### **Autres réécritures du *Quichotte* de M. de Cervantès**

- BORGES, Jorge Luis, « Pierre Menard, autor del Quijote », *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1944, 203 p, traduit par Paul Benichou, Sylvia Benichou-Roubaud, Jean Pierre Bernes [et al.], « Pierre Ménard », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, 467-475 p.

Réécriture majeure du *Quichotte* qui postule un autre auteur que Cervantes qui par hasard aurait écrit le même texte.

- GREENE, Graham, *Monsignor Quixote*, London, Bodley Head, 1982, 220 p.

Réécriture du *Quichotte* où un prétendu descendant de Quichotte part à l'aventure, Sancho Panza y est maire communiste.

- LENNOX, Charlotte, *The Female Quixote; Or, The Adventures Of Arabella*, Londres, A. Millar ; Dublin, J. Smith, 1752,<sup>306</sup>. [En ligne, consulté le 07/05/23 : <https://gutenberg.org/cache/epub/50054/pg50054-images.html>].

Réécriture où Don Quixote est une femme et est rendue folle par la lecture des « *French romances* » qu'elle préfère aux « *novel* ».

- RUSHDIE, Salman, *Quichotte*, New York, Penguin Random House, 2019, 396 p.

Réécriture du *Quichotte* dans lequel la moitié du récit est consacré à l'auteur fictif.

- SALVAYRE, Lydie, *Rêver debout*, Paris, Éditions du Seuil, 2021, 201 p.

Correspondance non réciproque de l'auteure avec Cervantès dans laquelle elle lui reproche le mauvais traitement qu'il réserve à son personnage.

### **Autres textes auxquels on fait référence**

- BUKOWSKI, Charles, *Love is a Dog from Hell*, Californie, Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1977, 307 p, traduit par Gérard Guégan, *L'amour est un chien de l'enfer*, tome 1, Paris, Grasset, 1989, 215 p.

Recueil de poésie marqué par un travail sur le thème de la violence mais aussi de l'amour.

---

<sup>306</sup> Le nombre de page n'est pas renseigné sur le site de la *British Library*.

- SCUDERY, Madeleine De, *Artamène, ou le Grand Cyrus*, Paris, A. Courbé, 1650-1653, 10 tomes en 20 vol. [En ligne, consulté le 27/05/23 : <http://www.artamene.org/index.php>]<sup>307</sup>.

Roman fleuve, C. Lennox le cite comme un des textes qui ont rendu sa Quixote folle.

## Études critiques

### Études sur K. Acker

- BAKER, Charlotte (Charley) Louise, *Reading « Psychosis » in Kathy Acker's Writing: Rethinking Clinical and Critical Perspectives*, Royal Holloway, University of London, 2016, 300 p.

La représentation de la « folie » chez K. Acker.

- BENSON, Alan, *Kathy Acker*, LWT Colour production, 1984, 00:46:00. [En ligne, consulté le 16/12/21 : <https://www.youtube.com/watch?v=dYyFMnVlkuY>].

Exploration du rapport de K. Acker à New York et au plagiat littéraire.

- Fales Library and Special Collections, *Guide to the Kathy Acker Notebooks 1968 – 1974*, New York, New York University, 2017, n. p.

Note biographique sur Kathy Acker.

- ICA, *Site de l'exposition « I, I, I, I, I, I, I, Kathy Acker »*, Londres, ICA. [En ligne, consulté le 21/05/23 : <https://www.ica.art/exhibitions/i-i-i-i-i-i-i-kathy-acker>].

Site internet contenant les informations sur une exposition sur K. Acker ayant eu lieu de mai à août 2019.

- KRAUS, Chris, *After Kathy Acker: a Literary Biography*, Californie, South Pasadena, Semiotext(e), 2017, 345 p.

Biographie de K. Acker.

- MCBRIDE, Jason, *Eat your Mind: the Radical Life and Work of Kathy Acker*, New York, Simon & Schuster, 2022, 408 p.

Biographie de K. Acker.

---

<sup>307</sup> L'indication du nom de l'auteur était Mr. De Scudéry au moment de parution. Le nombre de pages n'est pas indiqué par la BNF.

- MCCAFFERY, Larry, ACKER, Kathy, “An Interview with Kathy Acker.” BARTHELME, Frederick (dir.), [et al.], *Mississippi Review*, vol. 20, no. 1/2, Hattiesburg, Université du Mississippi du Sud, 1991, p. 83-97. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <http://www.jstor.org/stable/20134512>].

*Interview* de Kathy Acker.

- MCROBBIE, Angela, *Interview of Kathy Acker*, ICA, 1986, 00:40:00. [En ligne, consulté le 16/12/21 : <https://www.youtube.com/watch?v=Pxu85kiqkg0>].

K. Acker parle de ses influences littéraires.

- SCIOLINO, Martina. “Kathy Acker and the Postmodern Subject of Feminism.” MEESE, Elizabeth (dir.), [et al.], *College English* 52, no. 4, Tuscaloosa, Université d’Alabama, 1990, p. 437-45. [En ligne, consulté le 21/05/23 : <https://doi.org/10.2307/377661>].

Travail sur le sujet postmoderne du féminisme dans le travail de K. Acker.

- Université de Cologne, *Catalogue de la bibliothèque de Kathy Acker*, Autriche, Cologne, 2018. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user\\_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf](https://anglistik1.phil-fak.uni-koeln.de/sites/anglistik1/user_upload/Full-Acker-Study-Inventory.pdf)].

Liste des ouvrages contenus dans la bibliothèque de Kathy Acker.

- VIALLET, Laurence, *Site internet des éditions L. Viallet, page dédiée à K. Acker*. [En ligne, consulté le 20/05/23 : <https://www.editions-laurence-viallet.com/auteur/kathy-acker/>].

Page dédiée à K. Acker sur le site de la traductrice française d’Acker, répertorie un ensemble d’articles et d’informations sur Acker.

- WARK, McKenzie, *Philosophy for Spiders: on the Low Theory of Kathy Acker*, Durham, Duke University Press, 2021, 202 p.

Étude de la théorie philosophique qui se développe à l’échelle de l’œuvre de K. Acker.

### **Études sur M. Wittig**

- Association des Amies de Monique Wittig, *Site des Études Wittigiennes*. [En ligne, consulté le 20/05/23 : <https://etudeswittig.hypotheses.org/>].

Site regroupant les informations sur le travail de Monique Wittig

- BOURQUE, Dominique, *Écrire l'inter-dit : La Subversion formelle dans l'œuvre de Monique Wittig*, Paris, Éd. l'Harmattan, coll. « Bibliothèque du féminisme », 2006, 167 p.

Étude de l'intertextualité dans le travail de M. Wittig.

- DEJEAN, Joan, *Fictions of Sappho, 1546-1937*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, 402 p. traduit par François Lecercle, *Sappho : les fictions du désir, 1546-1937*, Paris, Hachette supérieur, 1994, 303 p.

Étude de la postérité de la figure de Sappho en littérature ; contient une analyse d'un texte de Wittig.

- ELOIT, Ilana, *Lesbian Trouble: Feminism, Heterosexuality and the French Nation (1970–1981)*, Londres, The London School of Economics and Political Science, Thèse soutenue en 2018, 356 p. [En ligne, consulté le 21/05/23 : [https://theses.lse.ac.uk/4041/1/Eloit\\_\\_Lesbian-trouble.pdf](https://theses.lse.ac.uk/4041/1/Eloit__Lesbian-trouble.pdf)].

Thèse sur le féminisme français et son rejet de lu lesbianisme ; le parcours intellectuel de M. Wittig y figure largement.

### **Théorie littéraire**

- BARTHES, Roland, *Leçon inaugurale : faite le 7 janvier 1977, Collège de France, Chaire de sémiologie littéraire*, Paris, Collège de France, 1977, 30 p. *Leçon : leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France, prononcée le 7 janvier 1977*, Paris, Éditions Points, 2015, 45 p.

Réflexions autour du langage et de la langue.

- BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, les Éd. de Minuit, 2008, 154 p.

Proposition du retournement de l'étude du plagiat pour préférer un modèle selon lequel le prédécesseur aurait plagié son successeur.

- DIAGNE, Souleymane Bachir, *De langue à langue : l'hospitalité de la traduction*, Paris, Albin Michel, 2022, 175 p.

Étude de la traduction.

- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, 1992, 573 p.

Ouvrage qui a formalisé les concepts d'intertextualité et d'hypertextualité.

- GEYH, Paula E., "Assembling Postmodernism: Experience, Meaning, and the Space In-Between.", MYRSIADES, Kostas (dir), [et al.], *College Literature* 30, no. 2, États-

Univ. Maryland, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, 2003, p. 1-29. [En ligne, consulté le 21/05/23 : <http://www.jstor.org/stable/25112717>].

Résumé de la théorie postmoderne.

- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988, 283 p. Taylor & Francis e-Library, 2004, 283 p.

Étude du postmoderne littéraire.

- HUTCHEON, Linda, *The Politics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989, 2002, 222 p.

Étude des politiques liées à la théorie postmoderne.

- KRISTEVA, Julia, *Séméiotiké : recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, 381 p.

Ouvrage qui a, à la suite du travail de Bakhtine, développé le concept d'intertextualité.

- LANDWEHR, Margarete, "Introduction: Literature and the Visual Arts; Questions of Influence and Intertextuality." MYRSIADES, Kostas (dir.), [et al.], *College Literature*, vol. 29, no. 3, Maryland, Baltimore, Presses de l'Université Johns Hopkins, 2002, p. 1-16. [En ligne, consulté le 03/02/23 : <http://www.jstor.org/stable/25112655>].

Résumé de l'histoire de la notion d'intertextualité et questionnement sur l'intertextualité entre les médiums artistiques.

- LUNKEN, Christopher (dir.), [et al.], *Littérature*, no. 196 « Le canon littéraire », Paris, A. Colin, 2019, 142 p. [En ligne, consulté le 27/05/23 : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2019-4.htm>].

Revue contenant un ensemble d'articles autour de la notion de « canon littéraire ». L'article « Sélections et comptes d'auteurs. Quelques jalons dans l'histoire du canon littéraire » de Christopher Lucken (p. 7-30) nous a été utile en particulier.

- REID, Martine, (dir), [et al.], *Femmes et Littérature : Une histoire culturelle II*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2020, 589 p.

Histoire de la littérature écrite depuis le point de vue des femmes

- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité : mémoire de la littérature*, Paris, A. Colin, coll. « 128 Littérature », 2005, 127 p.

Manuel général d'étude des réécritures.

- SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, 203 p.

Étude de la traduction.

- SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 160 p.

Explore la réaction face à et après une œuvre-monument devenue classique.

- SONTAG, Susan, « Notes on 'Camp' », <sup>308</sup> *Partisan Review*, vol. 31, no. 4, New York, American Committee for Cultural Freedom, Inc. 1964, p. 515-530, Royaume-Uni, Penguin Random House, coll. « Modern », 1964, 2018, 54 p.

Une des possibles définitions du style *Camp*.

- THOMAS, Troy. "Interart Analogy: Practice and Theory in Comparing the Arts.", SMITH, Ralph A. (dir.), *Journal of Aesthetic Education* 25, no. 2, États-Unis, Champaign, University of Illinois Press, 1991, p. 17–36. [En ligne, consulté le 04/06/23 : <https://doi.org/10.2307/3333069>].

Étude des modes de comparaison des arts et de l'analogie dans les relations interartistiques.

### Études sur d'autres ouvrages

- BAYLISS, Robert. « What *Don Quixote* Means (Today) », WEINTRAUB, Stanley (dir.), EDWARDS, Robert R. (dir.), [et al.], *Comparative Literature Studies*, vol. 43, no. 4, Pennsylvanie, Penn State University Press, 2006, p. 382–397. [En ligne, consulté le 03/02/23 : <http://www.jstor.org/stable/25659541>].

Résumé de l'histoire de la réception du *Quichotte* et des enjeux de sa réception actuelle.

- CAMUS, Marianne, *Don Quichotte au féminin : Charlotte Lennox, The Female Quixote. Filiations picaresques en Espagne et en Europe (XVIe-XXe siècle)*, Université de Bourgogne, Centre Interlangues, 2011, n. p. [En ligne, consulté le 26/05/23 : [https://shs.hal.science/halshs-00684021/file/Filiations2\\_2011\\_6Mcamus.pdf](https://shs.hal.science/halshs-00684021/file/Filiations2_2011_6Mcamus.pdf)].

Étude du *Female Quixote* de C. Lennox.

- CRAFT, Catherine A., "Reworking Male Models: Aphra Behn's 'Fair Vow-Breaker,' Eliza Haywood's 'Fantomina,' and Charlotte Lennox's 'Female Quixote.'" WALKER, R. M. (dir.), [et al.], *The Modern Language Review* 86, no. 4, Royaume-Unis, Modern Humanities Research Association, 1991, p. 821-38. [En ligne, consulté le 26/05/23 : <https://doi.org/10.2307/3732539>].

Étude comparée de trois romans dont le *Female Quixote* de C. Lennox.

---

<sup>308</sup> Nous n'avons pas trouvé le nom du ou de la directeur-ice de ce numéro de la revue *Partisan Review*.

- LANGBAUER, Laurie, *Women and Romance: The Consolations of Gender in the English Novel*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1990, 288 p. [En ligne, consulté le 26/05/23 : <http://www.jstor.org/stable/10.7591/j.ctt207g5q2.8>].

Étude du débat autour des genres littéraire de la « *romance* » et du « *novel* » en Angleterre. Le chapitre “Diverting Romance: Charlotte Lennox’s *The Female Quixote*.” (p. 62-92) est le plus important de cette ouvrage pour notre étude.

- LEE, Christine S. “The Meanings of Romance: Rethinking Early Modern Fiction.” STIER, Richard (dir.), [et al.], *Modern Philology* 112, no. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 2014, p. 287-311. [En ligne, consulté le 29/05/23 : <https://doi.org/10.1086/678255>].

Histoire européenne des notions de « roman », « romance », « romanzo », au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles.

- NOVILLO-CORVALÁN, Patricia, “Androgynous Desire: Flaubert, Joyce, Puig, and the Tradition of the Female Quixote.” RICHARDSON, Brian (dir.), [et al.], *The Modern Language Review* 107, no. 1, Royaume-Unis, Modern Humanities Research Association, 2012, p. 1-19. [En ligne, consulté le 26/05/23 : <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.107.1.0001>].

Étude qui commente rapidement le travail de C. Lennox pour s’intéresser plutôt aux personnages héritant de Quichotte, notamment Bovary de G. Flaubert.

- Virginia Woolf Society, *Illustrations in the First Editions of Orlando: A Biography* [En ligne, consulté le 07/04/23 : <http://www.viriniawoolfsociety.org.uk/resources/illustrations-in-the-first-editions-of-orlando-a-biography/>].

Site de la Virginia Woolf Society qui vise à mieux faire connaître son œuvre.

### **Féminisme et Étude sur le genre, la sexualité**

- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, 172 p, traduit par Cynthia Kraus, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, coll. « La Découverte-poche. Sciences humaines et sociales », 2006, 283 p.

Texte fondateur de l’étude postmoderne du genre (comme performativité).

- CRENSHAW, Kimberle, « Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics », <sup>309</sup> *University of Chicago Legal Forum*: Vol. 1989, Iss. 1, Article 8, Chicago, Université de Chicago, 1989, p. 139-167. [En ligne, consulté le 16/05/22 : <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>].

Texte fondateur de la notion d'intersectionnalité.

- DUSSY, Dorothée, *Le Berceau des dominations : anthropologie de l'inceste*, Marseille, ELD, 2013, 267 p. Paris, Pocket, 2021, 400 p.

Anthropologie de l'inceste en France.

- PAVARD, Bibia, ROCHEFORT, Florence, ZANCARINI-FOURNEL, Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge : une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, la Découverte, 2020, 510 p.

Histoire des féminismes en France de 1789 à nos jours.

- PRECIADO, Beatriz<sup>310</sup>, « Cartographies queer : le flâneur pervers, la lesbienne topophobique et la travailleuse sexuelle multicartographique, ou comment faire une cartographie « ren@rde » avec Annie Sprinkle », dans QUIROS, Kantuta (dir.), IMHOFF, Aliocha (dir.), [et al.], *Géo-esthétique*, Pays-Bas, Eindhoven, Lecturis ; Paris, Ed. B42 ; Pougues-les-Eaux, Parc Saint-Léger ; Clermont-Ferrand, L'ESACM ; Paris, Le peuple qui manque ; Dijon, ENSA Dijon, 2014, 99-110 p.

Étude et définition de l'art post-pornographique.

- PRECIADO, Paul B., *Je suis un monstre qui vous parle : Rapport pour une académie de psychanalystes*, Paris, B. Grasset, 2020, 126 p.

Étude postmoderne du genre comme performativité. Étude psychanalytique.

- PRECIADO, Paul B., *Testo yonqui. Sexo, drogas y biopolítica*, Madrid, Espasa Calpe, 2008, 324 p, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, B. Grasset, 2008, 389 p, Paris, B. Grasset, coll. « Points », 2021, 432 p.

Étude postmoderne du genre comme performativité.

---

<sup>309</sup> Nous n'avons pas trouvé le nom du ou de la directeur·ice de ce numéro de l'*University of Chicago Legal Forum*.

<sup>310</sup> Son nom d'usage est Paul B. Preciado.

## Philosophie et psychanalyse

- AULAGNIER, Piera, *La Violence de l'interprétation : du pictogramme à l'énoncé*, Paris, Presses universitaires de France, 1975, 2003, 363 p.

Étude de la notion d'imaginaire et suite du travail de Lacan sur le triptyque imaginaire/réel/symbolique.

- CASTANET, Didier, « Éditorial, « L'Impossible, c'est le réel, tout simplement » : Jacques Lacan », BOUSSEYROUX, Michel (dir.), [et al.], *L'en-je lacanien*, 2006/2, no. 7, Toulouse, Érès, 2006, p. 5-7. [En ligne, consulté le 25/03/23 : <https://www.cairn.info/revue-l-en-je-lacanien-2006-2-page-5.htm?contenu=article>].

Résumé du travail de Lacan sur le triptyque imaginaire/réel/symbolique.

- CHERVET, Bernard, « L'Après-coup. La Tentative d'inscrire ce qui tend à disparaître », LE GUEN, Claude (dir.), [et al.], *Revue française de psychanalyse*, 2009/5, vol. 73, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 1361-1441. [En ligne, consulté le 07/02/23 : <https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychanalyse-2009-5-page-1361.htm?contenu=article>].

Étude du concept de l'« après-coup » en psychanalyse.

- DESCAMPS, Marc-Alain, « Plaidoyer pour l'imaginaire de Lacan au Rêve-éveillé », ARÈNES, Jacques ((dir.), [et al.], *Imaginaire & Inconscient*, 2001/1, no. 1, Le Bouscat, L'Esprit du temps, 2001, p. 35-42. [En ligne, consulté le 19/03/23 : <https://www.cairn.info/revue-imaginaire-et-inconscient-2001-1-page-35.htm>]

Résumé des notions de rêve et de réel chez Lacan.

- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique : folie et déraison*, Paris, Plon, 1961, 683 p.

Histoire de la folie.

- FOUCAULT, Michel, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019, 309 p.

Étude sur la folie particulièrement en littérature et dans le langage.

- GUYOMARD, Patrick, « LACAN JACQUES (1901-1981) », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne, consulté le 19/03/23 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/jacques-lacan/5-le-symbolique-l-imaginaire-et-le-reel/>]

Résumé du travail de Lacan sur le triptyque imaginaire/réel/symbolique.

- PETIT, Hervé, « Le Réel : un mot dont Lacan force le destin », (coll.), *Che vuoi*, 2005/2, no. 24, Paris, Éd. l'Harmattan, 2005, p. 203-212. [En ligne, consulté le 19/03/23 : <https://www.cairn.info/revue-che-vuoi-1-2005-2-page-203.htm>].

Résumé du travail de Lacan sur le réel.

- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant : essai d'ontologie phénoménologique*, Paris, Gallimard, 1943, 2014, 675 p.

Texte portant sur la nature de l'être.

### **Sociologie de l'art et de la culture, médiation culturelle**

- BORDEAUX, Marie-Christine, CAILLET, Élisabeth, « La Médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques », GOTTESDIENER, Hana (dir.), DAVALLON, Jean (dir.), *Culture & Musées, La muséologie : 20 ans de recherches*, Hors-série, Arles, Actes Sud, 2013, p. 139-163. [En ligne, consulté le 09/05/23 : <http://journals.openedition.org/culturemusees/749>].

Résumé de l'histoire et des débats autour de la notion de médiation.

- CEVA, Marie-Luz, « L'Art contemporain demande-t-il de nouvelles formes de médiation ? », CAILLET, Elisabeth (dir), JACOBI, Daniel (dir), *Culture & Musées, Les Médiations de l'art contemporain*, no. 3, Arles, Actes Sud, 2004, p. 69-96. [En ligne, consulté le 09/05/23 : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2004\\_num\\_3\\_1\\_1188](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1188)].

La question de la médiation appliquée à l'art contemporain.

- MONNEYRON, Frédéric, « Gilbert Durand et L'Étude des mythes », (coll.), *Sociétés*, 2014/1 no. 123, Paris, De Boeck Supérieur, 2014 p. 41-49. [En ligne, consulté le 17/04/23 : <https://www.cairn.info/revue-societes-2014-1-page-41.htm>].

Résumé du travail de Durand sur les mythes, notamment le concept de « dérivation ».

- NEGRONI, Barbara de, « Présentation », (coll.), *Cahiers philosophiques*, 2019/2, no. 157, Paris, Vrin, 2019, p. 97-98. [En ligne, consulté le 18/04/23 : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques-2019-2-page-97.htm>].

Explication de la notion de pensée plastique de Pierre Francastel.





# Table des matières

<b>Déclaration anti-plagiat .....</b>	<b>5</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>7</b>
<b>Sigles et abréviations utilisées .....</b>	<b>8</b>
<b>Avertissements.....</b>	<b>9</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>11</b>
Quelques éléments biographiques	12
Intertextualités et réécritures à l'échelle des œuvres de Wittig et Acker	15
Résumés des œuvres étudiées	21
Problématique et plan envisagé	23
<b>Partie I – Identités changeantes et intertextualités : choix pour le renouvellement d'un <i>topos</i> .....</b>	<b>25</b>
<b>Chapitre 1 – Dire l'être et marquer le genre avec des identités changeantes</b>	<b>29</b>
A. Féminisation de Quichotte	29
B. De l'essence herméneutique à la performativité <i>Camp</i>	35
C. Travail du neutre et universalisation	39
Conclusion	44
<b>Chapitre 2 - Réappropriation de l'histoire et de l'histoire de la littérature</b>	<b>47</b>
A. Références féminines	48
B. Échos et pastiches de Wittig chez Acker	51
C. Propositions transgressives	56
Conclusion	59
<b>Chapitre 3 - Superposition d'intertextualités</b>	<b>61</b>
A. Coprésence de deux genres littéraires	61
B. L'intertextualité doublée de l'interartistique ?	64

C. Le ridicule et sa désamorce par l'intertextualité	66
D. Superposition de personnages et évolution syncrétique	68
Conclusion	71
<b>Chapitre 4 - Travail sur le refus de l'attendu intertextuel</b>	<b>73</b>
A. Disparition de Dulcinée et Sancho, apparition de Saint Siméon	74
B. Personnage médiateur et texte érudit	77
Conclusion	80
<b>Conclusion de la partie I</b>	<b>83</b>
<b>Partie II – Sexualité, violence et folie : mise en scène d'une vision de la révolution et du pouvoir.....</b>	<b>85</b>
<b>Chapitre 5 - Des imaginaires en rupture avec ceux de Cervantès</b>	<b>89</b>
A. Saint Simeon, une figure paradoxale	90
B. Le lesbianisme comme contre modèle	92
C. Du discours amoureux à la réalité, une utopie	94
Conclusion	97
<b>Chapitre 6 - Le refus de la violence sous-entendue</b>	<b>99</b>
A. Interartistique : héritage et usage d'une pensée imagée	99
B. Imager un propos symbolique	103
Conclusion	107
<b>Chapitre 7 – Le délire comme impossible discrimination de l'imaginaire et du réel</b>	<b>109</b>
A. Systématisation d'un mode de pensée	110
B. Déréalisation, lutte contre le contrat social et assignation à la folie	114
C. Des notions de réalité et d'imaginaire	118
Conclusion	123
<b>Conclusion de la partie II</b>	<b>125</b>
<b>Conclusion générale .....</b>	<b>129</b>

**Bibliographie..... 139**

**Œuvres principales 139**

**Œuvres secondaires 140**

Autres œuvres de M. Wittig 140

Autres œuvres de K. Acker 140

Autres œuvres de Cervantès 141

Textes réécrits par K. Acker 141

Autres réécritures du *Quichotte* de M. de Cervantès 143

Autres textes auxquels on fait référence 143

**Études critiques 144**

Études sur K. Acker 144

Études sur M. Wittig 145

Théorie littéraire 146

Études sur d'autres ouvrages 148

Féminisme et Étude sur le genre, la sexualité 149

Philosophie et psychanalyse 151

Sociologie de l'art et de la culture, médiation culturelle 152

**Table des matières..... 155**





**MOTS-CLÉS** : Acker, Don Quichotte, Littérature comparée, Études de Genre, Postmodernité, Wittig.

## **RÉSUMÉ**

Ce mémoire est une étude comparée des réécritures du *Don Quichotte* de Cervantès écrites par Monique Wittig et Kathy Acker en 1984 et 1986. Plus largement il traite de leur travail avec l'intertextualité et de leurs réflexions sur le genre, l'histoire de la littérature et les moyens par lesquels cette histoire imprègne les textes contemporains. Y sont également étudiées leurs expérimentations avec les langues anglaise et française qu'elles détournent pour pouvoir représenter des motifs nouveaux. On conçoit la langue et l'histoire de la littérature comme des systèmes de normalisation qui sont, plutôt que simplement refusés, réutilisés en tandem de façon disruptive pour représenter quelque chose qui sort des systèmes normatifs.

**KEYWORDS** : Acker, Comparative literature, Don Quixote, Gender Studies, Postmodernism, Wittig.

## **ABSTRACT**

This work is a comparative study of the rewritings of Cervantes' *Don Quixote* written by Monique Wittig and Kathy Acker in 1984 and 1986. It is a study on their work with intertextuality and their reflections on gender, the history of literature and the ways in which it permeates contemporanean texts. Their experimentations with French and English languages are also a matter a study seeing as they hijack them to represent new motifs. Language and the history of literature are understood as normalizing systems which are, rather than refused, reused together in disruptive ways to represent something which seeks to exist out of normalizing systems.