



Varia 2

- **Benoît Delaune**

William Burroughs et le *cut-up*, libérer les « hordes de mots »

L'écrivain américain William Burroughs (1914-1997), utilisateur du procédé de *cut-up* ou découpage-remontage de textes de toutes origines (initié par le peintre Brion Gysin), a mis en pratique dans des politiques éditoriales et textuelles précises un questionnement constant du rapport du texte avec l'image. Ainsi, par le morcellement syntaxique mais aussi graphique du texte sur la page, l'univers littéraire de William Burroughs est significatif par moments d'une mise en crise du signe, de la lettre, de l'idée même de langue ou de « langage ». Proclamant que « le mot est maintenant virus »¹, l'auteur s'est employé à inoculer, de façon symbolique comme d'une manière graphique, un « vaccin » dont les effets sont visibles dans la cohérence textuelle comme dans les aspects formels du texte.

Bien plus, les années 1960 ont vu chez Burroughs deux espaces de publication : l'un, « officiel », de « romans » ou textes narratifs chez des éditeurs importants (la fameuse *Trilogie* qui comprend *The Soft Machine*, *The Ticket That*

¹ William Burroughs, *Le Ticket qui explosa* dans *Trilogie*, Paris, Christian Bourgois, 1994, pp. 205-206.

Exploded et *Nova Express*)² ; l'autre, de dissémination, dans des revues ou « fanzines », de curieuses pages où le texte est mis en concurrence directement avec l'image, dans une mise à plat surprenante de la notion de « signe », de « message » et de chaîne signifiante. La lettre y acquiert alors un statut différent, iconique : ni calligramme, ni poésie visuelle ou concrète, ces « textes » de Burroughs montrent bien une certaine forme de *crise* de la lettre comme instrument de *traduction* de l'image (le signe alphabétique) au discours (le texte). Nous nous proposons donc, à travers plusieurs exemples tirés des livres « officiels » de Burroughs mais aussi d'espaces de publication plus confidentiels, d'étudier cette mise en crise, qui fonde un espace textuel surprenant, sorte « d'hétérotopie » qui transporte la langue dans un entre-deux instable et fondateur.

Excéder les limites de l'espace-livre

Le *cut-up*, en tant que procédé scriptural, a permis à William Burroughs, dans les années 1960, d'injecter dans le texte littéraire une dimension autre. Nous ne comptons plus les critiques ou écrivains qui dénoncèrent à l'époque l'écriture *cut-up* de Burroughs comme une « mort » du texte, voire de la « plomberie » (Samuel Beckett, selon les propos de Claude Pélieu³). L'application sur le texte littéraire d'une technique intégrant une dimension aléatoire a paru alors comme extrêmement violente et transgressive. Depuis, le procédé du *cut-up* a été reconnu et largement utilisé, sous des variantes diverses par des auteurs très différents (par exemple Kathy Acker, et pour la France Claude Pélieu, Michel Vachey, Olivier Cadiot, Christian Prigent, Denis Roche et bien d'autres). Le *cut-up*, reconnu

² W. Burroughs, *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, « The Traveller's Companion », 1961. Deuxième version remaniée, New York, Grove Press, 1966. Troisième version, remaniée, 1968, Londres, Calder & Boyars ; *The Ticket That Exploded*, Paris, Olympia Press, 1962. Deuxième version remaniée, 1963, Olympia. Troisième version, plus largement remaniée, 1967, Grove Press. Quatrième version publiée à Londres en 1968 par Calder & Boyars ; *Dead Fingers Talk*, Londres, John Calder Publisher, 1963. Jamais traduit en France ; *Nova Express*, New York, Grove Press, 1964 ; j'utilise, pour la version traduite, le volume simple *Trilogie (La Machine molle, Le Ticket qui explosa, Nova Express)*, traductions de Claude et Mary Beach-Pélieu, Paris, Christian Bourgois, 1994 ; pour les textes originaux, les éditions Grove Press sont utilisées.

³ « Le Retour du mec-à-collages », entretien avec Bruno Sourdin, dans la revue « L'Œil carnivore » n° 5, Wissous, pp. 46-51. Repris dans le livre de Claude Pélieu *Je suis un cut-up vivant*, éditions l'Arganier, Paris, 2008, pp. 112-118.

aujourd'hui comme un procédé fondateur et important dans l'écriture moderne, nous semble caractéristique avant tout de la mise en place d'un décalage, de la désignation dans la fiction d'un espace *autre*, c'est-à-dire d'une *hétérotopie* textuelle, dans le sens d'une volonté de repousser les limites du livre.

Reprenons la définition fondatrice de Michel Foucault, élaborée en 1967 (au moment où William Burroughs révisé une dernière fois les deux premiers tomes de sa *Trilogie*), lors d'une conférence sur l'architecture et l'espace :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁴.

Un lieu qui symbolise bien à la fois l'hétérotopie et l'utopie, selon Foucault, est le miroir : il est ce « lieu sans lieu » où se reflète l'individu, qui à la fois n'est pas, réellement, dans le miroir, et y est, puisque c'est dans ce lieu qu'il peut découvrir l'espace où il se trouve. Par analogie, les textes *cut-up* de William Burroughs se situent justement entre l'utopie et l'hétérotopie, dans une réflexivité. Par exemple, pour en rester aux livres publiés de façon classique, chaque tome de la *Trilogie* désigne les autres, par l'usage qu'il fait d'un socle commun de matériau, et dans le même temps reflète lui-même, ses spécificités. Au niveau textuel, *The Soft Machine* par exemple désigne à la fois lui-même, et les deux autres livres. En somme, chaque livre est contenu en partie dans les autres et contient en partie les autres. Nous ne mentionnons même pas des textes disséminés en revue (que nous étudions dans la deuxième moitié de cet article), où le matériau semble s'auto-générer et se répéter en permanence à partir d'une *machine à texte* mais aussi d'une matrice d'images graphiques et de figures

⁴ M. Foucault, « Des espaces autres », dans *Dits et écrits, 1954-1988*, tome 4 (« 1980-1988 »), NRF-Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », Paris, 1994, pp. 755-756. Première publication dans le numéro 5 de la revue *Architecture, Mouvement, Continuité*, octobre 1984, pp. 46-49.

géométriques qui fournirait des éléments fondateurs à partir d'une sorte de socle commun.

C'est donc bien d'une sorte d'hétérotopie au niveau textuel qu'il est question : par l'emploi du *cut-up*, Burroughs fabriquerait un texte hétérotopique, un texte désignant d'autres espaces textuels que lui-même. Pour aller dans le sens de l'hétérotopie et plus loin que les seules notions d'intertextualité et d'intratextualité, on peut avancer que le texte hétérotopique burroughsien, fonctionnant par la désignation systématique d'autres textes, remet en cause constamment la notion d'origine : il se présente comme un texte composé d'une mosaïque infinie d'autres textes, voire comme un texte dont les origines sont perdues, un texte sans origine. Cela va bien dans le sens d'une notion de *texte fondateur* ou *Ur-texte*⁵. Par ce brouillage des origines, le texte burroughsien se situe dans un espace autre. Pour reprendre les mots de Foucault, il figure une « sorte [...] d'utopie [...] effectivement réalisée [...] »⁶, l'espace qu'il représente étant « contesté [...] et inversé [...] »⁷. Le texte bascule alors de l'hétérotopie vers une forme d'utopie, l'utopie d'un texte sans créateur, qui s'auto-génère, à l'image du collage plastique où la notion d'origine du matériau peut être problématique.

C'est bien ce qu'exprime le peintre et écrivain Brion Gysin, acolyte de Burroughs et « inventeur » du *cut-up*, lorsqu'il déclare de façon fracassante :

Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing : things as simple and immediate as collage or montage.

L'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture. Je me propose d'appliquer les techniques des peintres à l'écriture ; des choses aussi simples et immédiates que le collage ou le montage⁸.

Par cette phrase à valeur de manifeste, Brion Gysin tente rétrospectivement de légitimer la démarche du *cut-up*. Il faut, d'après lui, combler un prétendu

⁵ Nous avons étudié cette notion de *Ur-texte* dans un autre article : « Texte itératif et stéréotypes chez William Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie », *Cahiers de narratologie*, Université de Nice, n°14 « Stéréotype et narration » (décembre 2009).

⁶ M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit., p. 755.

⁷ *Ibid.*

⁸ B. Gysin « *Cut-ups Self Explained* » (Les *cut-ups* s'expliquent d'eux-mêmes), dans W. Burroughs, B. Gysin, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, « Connection », 1976, p. 37 (p. 39 pour la traduction).

« retard » de l'écriture par rapport aux arts plastiques. Selon Gysin, l'écriture n'a donc pas encore intégré totalement des techniques telles que collage et montage. Cette citation est intéressante en ce qu'elle place écriture et peinture sur un même plan. Dire que l'écriture est « en retard » par rapport à la peinture, c'est poser le procédé artistique en terme d'évolution et de modernité.

L'écriture serait en fait pour le peintre en retard sur la *modernité*, modernité dans laquelle serait entrée la peinture en 1910 (Gysin fait sans doute référence aux fameux papiers collés des cubistes), et non la littérature. Ceci revient à poser le problème de l'écriture en termes de progrès. On sent bien l'amnésie de Gysin, qui *oublie* « Le Corset Mystère » de Breton, les mots en libertés futuristes, le montage cinématographique chez Eisenstein ou littéraire chez Alfred Döblin ou John Dos Passos. De plus peinture et écriture n'ont pas les mêmes motivations, ni les mêmes objectifs. Il n'y a pas de compétition, pas de comparaison par analogie stricte possible entre les deux ; il existe bien évidemment des précédents de rapprochements entre littérature et arts plastiques : pêle-mêle, Gysin écarte Lautréamont, Apollinaire, Pound, les poésies concrète et visuelle et bien d'autres auteurs ou pratiques.

La formule, en tout cas, séduit Burroughs immédiatement. Il suffit d'analyser sa réaction par rapport à celle de Gysin, lorsque ce dernier a l'idée du *cut-up*, pour en être convaincu :

Le hasard a tenu le premier rôle dans cette affaire. (...) Je me suis retrouvé avec des colonnes d'articles coupés en deux tout à fait par accident. (...) Je dois dire que j'ai éclaté de rire au premier coup d'œil (...) Contrairement à ce que j'espérais plus ou moins, [Burroughs] ne pouffa pas de rire en les regardant. En fait, il les lut attentivement, avec une gravité inhabituelle. (...) Après un long moment de silence, il s'est tourné vers moi, toujours imperturbablement sérieux, et il s'est exclamé : « Brion, tu tiens là un très grand truc⁹.

On comprend aisément que Burroughs ait été séduit plus que Gysin par le procédé. Il est vrai qu'à l'époque Gysin, en tant que plasticien, utilisait la technique du collage depuis un certain temps. Les processus créatifs dans les arts

⁹ B. Gysin, « Rub Out The Words », entretien avec Gérard-Georges Lemaire, dans *Revue d'Esthétique*, 1975, n°3-4 « Il y a des poètes partout », pp. 184-185 (pour la traduction pp. 184-204).

plastiques, depuis le cubisme, touchent au matériau, très souvent importé, afin de faire exploser le cadre de la toile, d'en repousser les limites en creusant différentes profondeurs : que l'on pense par exemple à la fameuse « *Nature morte à la chaise cannée* » de Picasso, où le cadre est figuré par une corde et où la cannelure n'est qu'un faux, une imitation de cannelure, collée sur la toile. La peinture n'a plus à être purement figurative et à reproduire la « réalité » selon des critères définis. Dans le cas du tableau de Picasso, la vision donnée est plus proche de cette réalité (par le biais d'éléments préexistants et détournés de leur fonction première, objets déjà fabriqués et ayant une signification hors du tableau, qui effacent l'idée de représentation en tant que re-création). Et dans un même mouvement elle s'en éloigne ; l'imitation de cannelure est intéressante en ce sens qu'elle est déjà un *faux* — on pourrait presque en dire que c'est une certaine forme d'hétérotopie, de désignation d'un lieu autre, là aussi. En fait, par le biais du collage, le travail plastique s'affranchit des critères artistiques conventionnels de représentation de la réalité pour ne plus représenter que lui-même ; il ne reflète plus que sa propre surface, *la surface plastique*.

De la même manière, l'écriture pour Burroughs et Gysin n'a plus à représenter une vision figurative et imitative de la réalité, selon les normes qui sont celles du texte narratif, par exemple « la fichue linéarité conventionnelle du roman »¹⁰. Il s'agit bien plutôt de rendre compte de la « réalité » selon Burroughs¹¹, dans ce qu'elle a de fragmenté, ce mouvement devant s'accomplir par la discontinuité, l'éclatement du sens et la fragmentation graphique, dans l'hétérotopie, la désignation d'un espace autre que celui que désigne le texte de fiction. Le *cut-up* et ses dérivés ont donc pour fonction d'accomplir cet éclatement sur plusieurs plans et de différentes manières. Tout d'abord, l'acte de découper la page, les mots, est un acte libérateur en même temps que sacrilège. On oublie souvent de noter cet aspect transgressif du *cut-up* : puisqu'on peut les découper, cela tend à dire que les textes ne sont plus sacrés et ont aussi une valeur *graphique*

¹⁰ *Ibid.*, p. 189.

¹¹ Ce problème de la « réalité » est important pour bien comprendre la vision de Burroughs de la modernité. Dans l'hétérotopie, figure peut-être pour Burroughs une vision plus juste de la réalité.

sur laquelle on peut intervenir, visuellement. C'est ce qu'exprime clairement Brion Gysin, rétrospectivement :

J'ai employé les mots comme une matière première, de la même façon qu'un peintre répand de la peinture sur la surface de la toile. Se saisir des mots comme des objets physiques que l'on peut manipuler, ré-arranger. Mettre la main sur les mots pour pouvoir leur couper leurs sales petites têtes avec des ciseaux, si l'on veut. Pourquoi pas ? Les mots ne sont pas sacrés¹².

Si les mots ne sont plus sacrés, la valeur du matériau employé pour le *cut-up* est moins tributaire de l'imagination créatrice de l'écrivain : ce qui fait la valeur poétique d'un texte obtenu par le *cut-up* tient du hasard, de la juxtaposition plus ou moins aléatoire de matériaux. Le découpage engendre un processus d'*hétérogénéisation*, puisqu'il s'agit de casser la continuité du ou des textes employés. Par le biais du *cut-up*, Burroughs s'attaque au corps du texte, la langue n'est plus sacrée puisque l'on peut tailler dans les mots, au mépris de la syntaxe et de la cohérence textuelle instaurée par le code de lecture, par exemple du roman.

Ce changement dans le statut de l'écrivain, ce rapprochement d'avec la figure de l'artisan ou du bricoleur (étudiée par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage*) s'insère dans un concept plus vaste, dans une perspective moderniste déjà bien étudiée dans le domaine des arts plastiques. Découper la page n'induit pas seulement un éclatement, une fragmentation au niveau du signifié. Le processus conduit également à une fragmentation *graphique*, au niveau formel. Ainsi Brion Gysin, dans « *Cut-ups Self Explained* » (« Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes »¹³), montre-t-il de façon didactique comment s'opère *graphiquement* le processus du *cut-up* (d'où le titre du texte). Une page nous présente les sections découpées du texte, selon trois colonnes d'égale largeur (il faut d'ailleurs noter que ces trois colonnes sont composées du texte introductif et didactique ; l'aspect transgressif est d'autant plus marqué). Cette disposition graphique, et plus encore celle qu'utilise Burroughs (qui, lui, sépare la page en quatre selon deux axes, vertical et horizontal), est le signe d'une marque

¹² *Cut in Cut up*, entretien entre William Burroughs, Brion Gysin et Jean-Jacques Lebel, *Change*, n°41 « L'Espace Amérique », mars 1982, pp. 239-240.

¹³ *Œuvre croisée, Op. Cit.*, p. 37 pour le texte anglais, p. 41 pour la traduction.

graphique apposée sur le texte, comme une sorte de scarification, une marque directe et prédéterminée qui sépare le texte en parties, la redistribution laissant apparaître le caractère aléatoire du processus.

Par le biais de cette pratique de découpage, une sorte de *grille* est apposée sur le texte, venant perturber son ordre et sa cohérence première. La fragmentation opérée ensuite par la redistribution sur la page des fragments dans un ordre différent ne s'accomplit pas sans stigmates. Par la présence de mots incomplets, de scories, par l'éclatement de la syntaxe, le texte laisse voir à la lecture les plaies consécutives à l'opération qu'il a subie. La marque du résultat obtenu réside donc dans la violence opérée contre le texte originel. On peut dire que la figure de la grille, explicite lors du découpage, apparaît en creux dans le texte : un squelette, une image fugitive de cette grille de découpage est visible dans les dérapages et les ruptures.

Bien sûr, ce découpage n'est pas aussi visible que pour, par exemple, certains poèmes-collages d'André Breton qui intègrent les marques des typographies des textes originels. Dans la *Trilogie* de Burroughs, éditée de façon conventionnelle, se produit une sorte d'homogénéisation graphique du texte, dans sa mise en page et sa typographie : le texte est « lissé » par la saisie, plus rien ne subsiste du manuscrit-tapuscrit originel. Mais des stigmates sont visibles dans l'apparition à certains endroits de blocs de texte, où des phrases courtes sont entrecoupées de trois points ou de longs tirets, suivis de mots qui très souvent n'ont pas de majuscules. Ces blocs de texte sont surtout repérables dans *The Soft Machine*. Mais, en règle générale, nous pouvons affirmer que la marque apposée sur le texte, lors de la sélection et du découpage, est ensuite la plus visible au niveau du signifié, et beaucoup moins en terme de signifiant. Chaque livre est découpé en chapitres ou sections ; des personnages, une histoire, sont mis en place pour chaque section, des descriptions, une chronologie apparaissent. Les passages *cut-up* se remarquent à la lecture, par des agrégats de mots surprenants :

There is a boy sitting like your body. I see he is a hook. I drape myself over him from the pool hall. Draped myself over his cafeteria and his shorts dissolved in strata of subways...and all house flesh...toward the booth...down opposite me...The Man I Italian tailor...I know bread. "Me a good buy on H."

Il y a un garçon assis comme ton corps. Je vois qu'il est un croc [« hook », signifie également un ou une prostituée en langue familière]. Je me drape sur lui de la salle de billard. Me suis drapé sur toute sa cafétéria et son caleçon s'est dissous dans les strates du métro...et toutes les chambres-chairs... Vers ma banquette... en face de moi... Le Fourgueur Je tailleur rital... Je connais le fric. « Moi un bon prix sur l'héro¹⁴.

Bien évidemment, la compréhension du procédé suppose un lecteur au courant de la technique du *cut-up* : un lecteur ignorant de cette pratique sentira que quelque chose lui échappe dans ce discours rempli de ruptures, sans pour autant réaliser que celles-ci résultent d'un découpage-remontage du texte.

La présence dans le texte, explicite comme implicite, de la forme géométrique de la grille, s'inscrit dans une perspective résolument moderniste. Comme le note Rosalind Krauss,

la grille se pose en emblème de la modernité précisément en ceci qu'elle est la forme omniprésente dans l'art de *notre* siècle (une forme qui n'apparaît nulle part, absolument nulle part, dans l'art du siècle précédent)¹⁵.

La grille est la figure d'une rupture opérée entre le réel et la surface peinte. Bien plus, selon Rosalind Krauss, pour la peinture, « la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel »¹⁶.

La surface peinte, par exemple par Jasper Johns ou Mondrian, n'a alors plus à figurer une représentation du réel, « si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même »¹⁷. Ce que Rosalind Krauss développe s'applique sans grande difficulté à l'écriture de William Burroughs. En effet, en détournant la citation, on pourrait dire que la grille opérée par le découpage des textes-sources « affirme l'autonomie de [l'écriture] ». La fonction du texte n'est plus uniquement de raconter une histoire selon les critères inhérents aux formes littéraires narratives, aussi la langue ne « projette »-t-elle plus autre chose que « la surface de [l'écriture] elle-même », c'est-à-dire son aspect hétérotopique.

¹⁴ *The Soft Machine, Op. Cit.*, p. 7. Je traduis pour la version française.

¹⁵ R. Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, trad. de l'anglais par J.-P. Criqui, Paris, Macula, « Formes », 1993, p. 94 (chapitre « Grilles »).

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

L'écriture de William Burroughs est avant tout l'expression d'une langue qui se déploie au fil des textes et qui au bout du compte *dévore*, visuellement, le texte, souligne un espace qui conteste les critères de l'écriture de fiction pour en fin de compte désigner d'autres lieux.

Par le côté graphique du *cut-up*, c'est-à-dire la marque de l'opération apposée sur le texte, visible au niveau des ruptures dans les chaînes de significations et des allotopies, se déroule une forme de procès de la narration et de l'univers fictionnel. La grille, dans les arts plastiques comme pour le *cut-up*, est le signe d'une disposition mécanique et prédéterminée de la surface occupée. Comme le note justement Rosalind Krauss, l'intérêt de la grille réside en ce que « l'entière régularité de son organisation est le résultat, non de l'imitation, mais d'un décret esthétique »¹⁸. Dans le cas du *cut-up*, le texte passe à travers un filtre, un filet dont le maillage, procédé purement mécanique, est décidé par l'auteur. Plus encore, pour Rosalind Krauss, la grille est un rempart des arts visuels « contre l'intrusion de la parole »¹⁹. De la même manière, le *cut-up* peut être vu comme un moyen de remettre en cause la narration traditionnelle par la fabrication d'une langue qui, par sa particularité et son aspect monstrueux, protège le texte contre une incursion de critères narratifs traditionnels. Le *cut-up* pourrait alors être le moyen de se protéger contre l'intrusion de l'illusion référentielle, telle que cette dernière serait définie par des critères académiques d'écriture narrative.

Ainsi, tout au long de la *Trilogie* est mise en place une histoire mouvante, mélangeant les genres de la science-fiction et du roman policier. Très souvent le récit se fait au passé, des lieux, personnages apparaissent : l'agent K9, l'inspecteur Lee, la Racaille Nova etc. Il est question, tout au long des trois livres, de luttes de domination d'une faction sur une autre ; la *Trilogie* intègre également une réflexion constante sur la sujétion aux stupéfiants, et projette cette dernière sur la « Réalité » qui serait elle aussi une drogue. Nous sommes donc face à un récit qui, somme toute, montre des éléments de stabilité et correspond en partie

¹⁸ Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, *Op. cit.*, p. 94.

¹⁹ *Ibid.*, p. 93.

aux attentes de l'écriture de fiction. L'intrusion subite de fragments *cut-up* est alors le moyen de casser l'illusion référentielle, dans un effet de métalepse que j'ai longuement étudié par ailleurs²⁰.

L'apposition d'une grille sur le texte via le *cut-up* projette donc l'écriture vers une certaine abstraction. La fiction ne peut plus se dérouler selon des cadres narratifs traditionnels. Il ne s'agit plus de *raconter une histoire* selon un modèle. Par ce moyen, Burroughs prétend se rapprocher de la perception de la « réalité », ce qui peut paraître paradoxal : remise en cause des codes narratifs de l'illusion référentielle, il permettrait l'émergence de codes nouveaux et une approche différente de la transcription des perceptions. Ainsi, pour lui, « *Consciousness is a cut-up ; life is a cut-up* » (« La conscience *est* un *cut-up* ; la vie est un *cut-up* »²¹) : la fragmentation est le trait dominant de notre perception. C'est pourquoi le *cut-up*, paradoxalement, est le moyen de se rapprocher de la « réalité », en tout cas de se rapprocher de cet aspect de *confusion* qui, selon Burroughs, régit notre appréhension de la réalité.

Dans cet ordre d'idées, l'écrivain s'emploie à utiliser plusieurs méthodes qui découlent plus ou moins du *cut-up*, comme par exemple l'utilisation, pour certaines mises en pages, de colonnes de type journalistique. Ce format permet de répartir les textes, de les juxtaposer et ainsi d'échapper à la linéarité : la page est divisée en sections horizontales, chaque colonne contient une unité de texte, fictionnel ou emprunté à des articles de journaux (donc préexistant). Les différents matériaux textuels sont de cette manière *distribués* graphiquement dans ce squelette de grille, compartimentés, à la manière des *Grey Numbers* de Jasper Johns, où différents chiffres sont distribués sur la toile, chacun dans un compartiment. Par le procédé des colonnes, par le cloisonnement du texte en

²⁰ Benoît Delaune, « Texte itératif et stéréotypes chez William Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie », art. cit. ; « La métalepse filmique, de la transgression narrative à l'effet comique », *Poétique* n° 154, premier trimestre 2008, pp. 147-160 ; « Le discours métamusical et la métalepse à partir de Frank Zappa », *Musurgia*, revue trimestrielle d'analyse et de théorie musicale, vol XIV/1, Paris, 2007, pp. 55-78.

²¹ W. Burroughs, « *The Fall of Art* », dans *The Adding Machine, Collected Essays*, Londres, John Calder, 1985, p. 61. Traduit par Philippe Mikriammos sous le titre « Le dernier potlatch », dans *Essais*, Paris, Christian Bourgois, 1981, tome 1, p. 115.

différentes sections, Burroughs cherche paradoxalement à créer des lectures multiples, partant du principe que l'œil peut glisser d'une colonne à l'autre continuellement. Cette mise en page, tout comme les techniques de découpage et de pliage, s'inspire donc empiriquement de notre façon de voir, de lire, et se veut paradoxalement plus *naturelle*, plus proche des codes qui régissent notre perception. Par ces procédés, Burroughs cherche à créer des effets de rupture forts. L'étape suivante, évidente, est d'excéder encore plus les limites de la fiction par l'introduction d'éléments graphiques dans le texte, et par un façonnement de la langue qui ne passe plus forcément par le medium de l'écriture.

Le mixage texte/image comme dépassement de la littérature

On peut observer chez William Burroughs tout un système d'écriture basé sur le principe de la grille, du seul *cut-up* à des techniques très élaborées de pliages et de permutations. L'exemple le plus frappant de ce travail de collage et de montage réside, non pas dans la *Trilogie* qui n'est en somme que la partie émergée d'un iceberg textuel beaucoup plus profond, mais dans les carnets de notes de Burroughs, les fameux *scrapbooks*²², qui mêlent le graphique au scriptural de manière sans cesse renouvelée. L'étude de ces *scrapbooks* nous éclaire en contrepoint sur les stratégies qui poussent Burroughs à essayer de repousser les limites du texte écrit et de l'écriture fictionnelle. Plusieurs pages des *scrapbooks* sont agencées selon une grille, toujours la même (dessinée et reproduite par Gysin), qui est apposée sur les pages avant tout autre travail. Selon le prédécoupage engendré par cette grille, Burroughs et Gysin distribuent les différents matériaux. Ceux-ci sont multiples : photos, articles de journaux, fragments de *comics* américains, fragments de textes de Burroughs (déjà édités ou inédits) ou d'autres écrivains, qui entrent brusquement en collision. Cette réutilisation continue de différents matériaux est intéressante : l'écrivain

²² Des reproductions noir et blanc d'un des *scrapbooks* sont visibles dans W. Burroughs, *The Burroughs File*, San Francisco, City Lights Books, 1984, aux pages 153-183. D'autres, en couleur, sont incluses dans le catalogue de l'exposition *Ports of Entry : William Burroughs and the Arts*, New York & London, Thames and Hudson, 1996.

devient un collecteur, un récupérateur, un recycleur. Son travail n'est plus l'écriture pure mais devient la redistribution et la mise en perspective sur les pages d'éléments prédécoupés et collés.

Un texte à cet égard est particulièrement éclairant, car il s'apparente aux fameux *scrapbooks* et est le seul de ce format à avoir été publié. Michael Goodman, dans sa bibliographie de William Burroughs, lui donne le titre de « *Rex Morgan, M.D.* »²³ ; il faut cependant noter que ce texte n'a justement pas de titre, ce qui laisserait penser qu'il n'était pas destiné sous cette forme à une publication, et que c'est un fac-similé du manuscrit. Le texte et les illustrations sont collés sur une grande page de livre de compte (le format est de 30 cm sur 24 cm) présentant un quadrillage (le même papier apparaît sur le manuscrit de *The Last Post Danger Ahead*²⁴, publié dans le n°6 de la revue *Lines* en novembre 1965).

Ce curieux objet texte-image se présente comme suit : en haut à gauche apparaît une vignette tirée de la bande dessinée *Rex Morgan, M.D.*²⁵, où un personnage donne son sentiment sur les alcooliques (« *I don't like drunks !* »), et auquel le fameux Rex Morgan répond que l'alcoolique dont il est question est son propre frère (« *This one happens to be your brother !* »). Sur la gauche de la

²³ Cité dans M. B. Goodman, *William S. Burroughs, An Annotated Bibliography of His Works and Criticism*, New York & London, Garland Publishing, Inc., « Garland Reference Library of the Humanities » (Vol. 24), 1975, p. 41. Goodman décrit le texte comme suit : « *This cut-up is a fictional piece advocating the apomorphine cure. It is illustrated with newspaper cartoons and photographs as part of the collage* » (« Ce cut-up est une fiction invoquant le traitement à l'apomorphine. Il est illustré avec des bandes dessinées de journaux et des photos, comme partie des collages », nous traduisons). Le texte en question a été publié dans la revue *Lines*, n°5, mai 1965, non paginé. Une reproduction apparaît sans aucune mention de titre dans *Ports of Entry*, p. 65.

²⁴ Reproduit dans *Ports of Entry*, p. 55. Ce texte est repris dans W. Burroughs, *White Subway*, Londres, Aloes Books, 1965. Repris ensuite dans *The Burroughs File*, pp. 53-55. Traduction française dans W. Burroughs, *Le Métro blanc*, Paris, Seuil/Bourgois, « Fiction & Cie », 1976, pp. 35-37 (traduction de Mary Beach et Claude Pélieu-Washburn).

²⁵ *Rex Morgan, M.D.* est un *comics* américain créé en 1948 par le psychiatre Nicholas P. Davis qui en fut le scénariste jusqu'en 1990. Marvin Bradley et Frank Edgington en furent les premiers dessinateurs. *Rex Morgan, M.D.* est un *comics* de grande diffusion, qui a été largement publié dans à peu près 300 journaux et quotidiens, sous forme de feuilleton. Le créateur, Nicholas P. Dallis, voulait par cette bande dessinée faire acte de vulgarisation et traiter de façon pédagogique tous les grands problèmes de santé. On a vu tour à tour le brave Rex Morgan s'attaquer au problème de la drogue chez les adolescents, à l'alcoolisme, au SIDA, au cancer, aux transplantations d'organes, à la tuberculose... Ce *comics*, écrit et dessiné par des successeurs des créateurs originaux, est encore largement diffusé dans des quotidiens américains. On comprend que Burroughs, qui dénonça très souvent le discours officiel de la médecine américaine, ait voulu s'attaquer non sans humour à ce symbole du médecin compétent, redresseur de torts et dévoué à sa communauté.

vignette apparaît à la verticale le titre « *Rex Morgan, M.D.* ». Au-dessous et à la droite de cette vignette s'étalent deux colonnes de texte, tapé à la machine, où Burroughs s'approprie le personnage de Rex Morgan, qui devient sous sa plume un médecin favorable au traitement à l'apomorphine et reçoit un jeune drogué dans son cabinet pour lui donner des ampoules du fameux produit. Sur une troisième colonne apparaît une photo de Burroughs devant sa machine à écrire, avec la légende « *DOCTOR ZEIT M.D.* », au-dessus d'un collage (composé d'un photogramme tiré du film *Towers, Open Fire*, d'une photo où un homme brandit un pistolet et de fragments de prospectus français, où l'on voit apparaître des mots tels que « Paris Beauté » ou « Biarritz ») et d'une photo de Brion Gysin.

Cette courte unité de fiction est intéressante par l'utilisation du personnage de Rex Morgan. Ici la vignette joue un double rôle : d'une part elle permet d'utiliser un personnage sans avoir à le créer, d'autre part elle a un rôle ironique, Rex Morgan y défendant un alcoolique. La photo de Burroughs en docteur donne une cinglante réponse : si Rex Morgan est l'archétype du bon docteur américain prêt à défendre un alcoolique, Burroughs, lui, se campe en docteur défendant les drogués. De plus, l'utilisation d'un nom allemand (« *Zeit* » signifiant *le temps*) fonctionne selon plusieurs principes : il rappelle les noms de certaines figures du savant fou chez Burroughs (le docteur Schafer, ainsi que dans une moindre mesure le docteur Benway, qui s'exprime en allemand, dans *The Naked Lunch*), mais il rappelle également certaines déclarations de Burroughs sur l'héroïne. Selon lui, il faut sortir l'héroïnomane de « l'heure de la came », de sa capsule de temps régie par le « sablier »²⁶ de la came et rétablir son métabolisme, donc rétablir son horloge temporelle, d'où la référence au temps avec « *Zeit* ». Éléments graphiques et textuels créent ainsi tout un réseau de correspondances.

Resté confidentiel, tout le travail de William Burroughs sur les *scrapbooks* a été souvent mésestimé. Il faut attendre 1984 pour voir apparaître dans *The Burroughs File* des reproductions noir et blanc de quelques collages. Il faut cependant noter qu'entre 1964, publication de *Nova Express*, et 1970,

²⁶ *Le Festin nu*, Gallimard, Paris, 1964, traduction d'Eric Kahane, p. 236.

parution de *The Wild Boys*, Burroughs ne publie aucune longue fiction. Son travail s'axe essentiellement autour des textes publiés en revue (textes didactiques et courts textes de fiction) et des *scrapbooks*. Son seul travail officiel, si l'on peut dire, consiste en plusieurs remaniements de *The Soft Machine* et de *The Ticket That Exploded*. C'est dire la grande importance qu'il faut accorder aux travaux éparpillés durant cette période, selon un processus de dissémination dans un nombre incalculable de revues. Ainsi que James Grauerholz, le secrétaire de Burroughs, l'a noté dans sa préface de *The Burroughs File*,

After Naked Lunch, Burroughs began to receive numerous requests for material from the « little magazines » that sprang up during the period. In fact, the William S. Burroughs Bibliography, 1953-1973 (University of Virginia Press) reads like a Who's Who of little magazines and underground publishers around the world. Burroughs' principal literary output between 1962 and 1969 appeared in these obscure places, and most of the pieces collected in The Burroughs File date from that period. The Wild Boys (Grove Press, 1970) marked his return to full-length works²⁷.

À la suite du *Festin nu*, Burroughs commença à recevoir de nombreuses demandes de matériel de la part des « petites revues » qui champignonnières durant cette période. En fait, *The William S. Burroughs Bibliography, 1953-1973* (University of Virginia Press) [écrite par Barry Miles] peut se lire comme un *Who's Who* des petites revues et des éditeurs underground. La principale production littéraire de Burroughs entre 1962 et 1969 apparut dans ces espaces confidentiels, et la plupart des textes compilés dans *The Burroughs File* datent de cette période. *Les Garçons sauvages* (Grove Press, 1970) marqua son retour à des travaux plus longs [nous traduisons].

Le travail de William Burroughs se situe donc à cette époque sur d'autres terrains que ceux de l'édition classique, et il repousse les limites des formes éditoriales. Burroughs se concentre en effet sur les *scrapbooks*, ainsi que sur les épissures (collages sur bande magnétique) et les films. Il s'oriente donc à la fois vers la sphère graphique, visuelle et la sphère sonore. En définitive, le travail de collage de Burroughs trouve son achèvement dans l'*Œuvre croisée* (*The Third Mind*, 1976), réalisée en collaboration avec Brion Gysin.

Le déplacement accompli par Burroughs dans sa production artistique des années soixante est tout aussi emblématique de la modernité que la présence de la grille que nous avons notée précédemment. En effet, une bonne partie des

²⁷ Préface de *The Burroughs File*, *Op. Cit.*, pp. 9-10.

textes de Burroughs publiés en revue durant cette période obéit à une logique autre que ne le feraient de simples essais ou fragments d'un livre en cours. Il s'agit avant tout de textes *en train de se faire*, qui donnent à voir au lecteur les entrailles de l'écriture de Burroughs, ou plutôt le cœur des expériences qui motivent l'écriture ; écriture qui devient alors le support de quelque chose qui l'excède.

Cette volonté de dépassement du support écrit, nous pouvons la retrouver à l'œuvre également dans des textes postérieurs. Par exemple, il est intéressant de voir que Burroughs, après la *Trilogie*, se lance dans ce qui aurait dû être le scénario d'un film, *The Last Words of Dutch Schultz*, mais qui finalement restera un livre, intégrant un découpage scénaristique et des indications de tournage. Il en subsiste des traces dans la deuxième version du livre, puisqu'à chaque page de texte vient répondre une page d'images, sur le même principe que la toute première version du texte, *The Dead Star*²⁸. Ce sont, pour la plupart, des photos tirées d'archives journalistiques des années trente, qui montrent Dutch Schultz sur son lit de mort, le krach boursier de Wall Street, ou bien encore l'actrice Lilian Gish. Burroughs réitère en 1979 avec un court livre intitulé *Blade Runner, A Movie*²⁹ (nous pourrions traduire ce titre par « Le Passeur, Un film »), dont les courts chapitres sont encadrés par le dessin d'une pellicule.

Toutes ces stratégies doivent être vues comme le moyen pour Burroughs d'échapper à son rôle d'écrivain, et d'emmener l'écriture vers des territoires différents. Par le fait de souligner son support (les grandes pages quadrillées des *scrapbooks*), par l'inscription du texte dans un environnement d'images, Burroughs essaye bien de réaliser cette hétérotopie (un « lieu sans lieu »), c'est-à-dire de produire un discours sur le monde capable d'avoir un effet direct sur celui-

²⁸ *The Last Words of Dutch Schultz*, version 2, parue en 1975 chez Viking, New York. *The Dead Star*, in *My Own Mag*, n° 13, août 1965 ; *The Dead Star*, Nova Broadcast, San Francisco : 1969 (non paginé). Traduit par Jean Chopin sous le titre *Étoile morte* aux pages 111-123 du recueil *Révolution électronique*, Champ libre, Paris, 1974.

²⁹ Paru chez Blue Wind Press, Berkeley, 1979. À noter que Burroughs emprunte ce titre et certains personnages à un livre d'Alan E. Nourse intitulé *The Blade Runner*. Le cinéaste Ridley Scott réitérera le procédé en 1982 en intitulant *Blade Runner* son adaptation cinématographique de la nouvelle de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheeps ?* », et en mentionnant au générique de fin qu'il emprunte son titre au livre de Burroughs !

ci, de le remodeler en un monde sans instruments de contrôle, sans la lecture de la première ligne à la dernière, de gauche à droite, un monde conforme au chaos et à la confusion décrites par Burroughs tout au long de la *Trilogie*. Cette volonté utopique, d'un lieu sans lieu pour la littérature, semble n'avoir pas abouti et a concouru sans doute à la production d'un texte qui n'en finit pas de pointer « des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables »³⁰. C'est probablement ce que Burroughs essaie de montrer en 1969 lorsqu'il déclare à Daniel Odier :

*I think that the novelistic form is probably outmoded and that we may look forward perhaps to a future in which people do not read at all or read only illustrated books and magazines or some abbreviated form of reading matter*³¹.

Je crois que la forme romanesque est probablement dépassée et que nous pouvons sans doute nous attendre à un avenir dans lequel les gens ne liront plus du tout ou ne liront que des livres illustrés, des revues ou quelque forme abrégée de lecture³².

Cette volonté de sortir de l'objet-livre et de la forme romanesque est significative du travail de Burroughs autour du *cut-up* et de ses dérivés. Les textes produits par *cut-up* et insérés tout au long de la *Trilogie* deviennent alors les indices d'un espace textuel morcelé, couturé, passé au travers d'une grille. L'apparent chaos qui semble régner dans *The Naked Lunch* et la *Trilogie* a souvent été rapproché de la biographie de son auteur. On a souvent voulu voir dans l'écriture de Burroughs celle d'un héroïnomane. Celui-ci s'est en souvent défendu, arguant dès la préface de *The Naked Lunch*, « *Deposition : Testimony Concerning a Sickness* »³³ (traduit en français par « Témoignage à propos d'une maladie ») que son écriture n'était pas celle d'un drogué, mais bien plutôt l'écriture de la drogue, une écriture du corps dont le métabolisme est gravement perverti et perturbé par les injections quotidiennes. Cette interprétation, très marquée, du texte vu comme un corps soumis à divers changements, doué d'un métabolisme propre, éclaire la vision que Burroughs porte sur le monde et

³⁰ M. Foucault, « Des espaces autres », art. cit., pp. 755-756.

³¹ W. Burroughs, *The Job*, New York, Grove Press, 1970, p. 27.

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ W. Burroughs, *The Naked Lunch*, Londres, Paladin, 1986, pp. 9-16.

l'écriture à travers le *cut-up*. En effet, dans les textes *cut-up*, apparaît constamment l'image du corps dépossédé de lui-même, ainsi qu'une multitude d'images médicales qui entretiennent un rapport très fort avec le procédé du *cut-up* en lui-même. Dans ce sens, le texte acquiert bien un statut graphique important, les mots écrits deviennent des organismes menacés par la maladie du tout-écrit, voire de la littérature.