



HAL
open science

Evolution et dynamiques du cut-up : des textes non fictionnels de William S. Burroughs aux réseaux littéraires et artistiques (1959-1981)

Raphaël Haudidier

► **To cite this version:**

Raphaël Haudidier. Evolution et dynamiques du cut-up : des textes non fictionnels de William S. Burroughs aux réseaux littéraires et artistiques (1959-1981). Littératures. Université de Bretagne occidentale - Brest, 2021. Français. NNT : 2021BRES0088 . tel-03772898

HAL Id: tel-03772898

<https://theses.hal.science/tel-03772898>

Submitted on 8 Sep 2022

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.

THESE DE DOCTORAT DE

L'UNIVERSITE
DE BRETAGNE OCCIDENTALE

ECOLE DOCTORALE N° 595

Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Langues, littératures et civilisations anglophones, études américaines

Par

Raphaël HAUDIDIER

Évolutions et dynamiques du *cut-up* : des textes non-fictionnels de William S. Burroughs aux réseaux littéraires et artistiques (1959-1981).

Volume I - Texte

Thèse présentée et soutenue à Brest, le 25 novembre 2021

Unité de recherche : Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI – EA4249)

Rapporteurs avant soutenance :

Didier GIRARD
Benoît TADIÉ

Professeur à l'Université Lumière, Lyon 2
Professeur à l'Université de Haute Bretagne, Rennes 2

Composition du Jury :

Présidente :
Brigitte FÉLIX

Professeur à l'Université Paris 8 – Vincennes St Denis,

Examineurs :
Didier GIRARD
Benoît TADIÉ
Lionel SOUQUET

Professeur à l'Université Lumière, Lyon 2
Professeur à l'Université de Haute Bretagne, Rennes 2
Professeur à l'Université de Bretagne Occidentale, Brest

Directrice. de thèse :
Marie-Christine AGOSTO

Professeur émérite à l'Université de Bretagne Occidentale

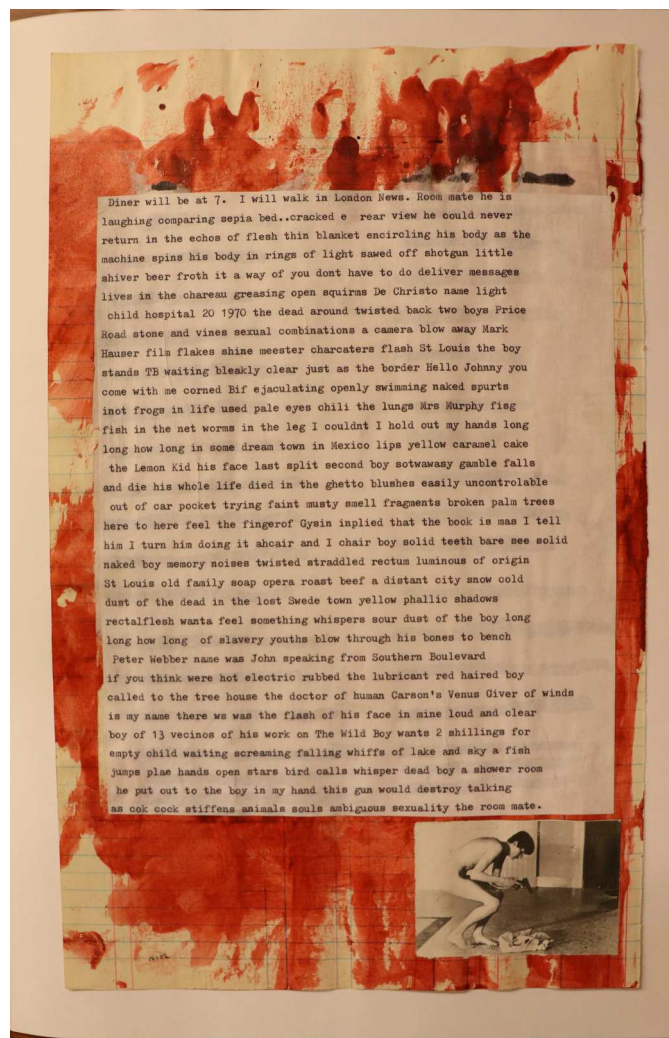
Université de Bretagne Occidentale

École Doctorale Arts, Lettres, et Langues

Laboratoire de recherche Héritages et Constructions dans le Texte et l'Image (HCTI EA 4249)

Raphaël HAUDIDIER

**Évolutions et dynamiques du *cut-up* : des textes non-fictionnels de
William S. Burroughs aux réseaux littéraires et artistiques (1959-1981)
VOLUME I – TEXTE**



William S. Burroughs, *Page from an unfinished scrapbook* (1964), Berg Collection, New-York.

Sous la direction de Madame Marie-Christine AGOSTO

Professeur des Universités.

Remerciements :

Je tiens avant tout à remercier Madame Félix, Monsieur Girard, Monsieur Tadié, et Monsieur Souquet de m'avoir fait l'honneur de participer à mon jury de soutenance.

J'adresse également ma gratitude la plus totale à ma directrice de thèse, et directrice de Master, Madame Marie-Christine Agosto, pour sa confiance, son accompagnement et ses conseils pendant ces six années. Ce travail de recherche n'aurait pas pu aboutir sans son soutien indéfectible, et ses encouragements réguliers.

Je tiens en outre à remercier Monsieur Alain Kerhervé, directeur du laboratoire HCTI, au sein duquel j'ai eu l'honneur et le plaisir de travailler pendant ces années de recherche. Le soutien de cette unité de recherche fut aussi bien matériel que moral, et surtout constant, que ce soit par les possibilités offertes aux doctorants d'organiser et de participer à des manifestations scientifiques, ou des aides financières afin de partir consulter des archives de l'autre côté de l'Atlantique. De même, j'adresse mes remerciements à Madame Hélène Machinal, directrice de l'école doctorale Art, Lettres, et Langue. Je remercie également Madame Isabelle David et Madame Rachel Vilar pour leur aide logistique au cours de ces années de recherche.

En outre, je souhaite remercier les responsables de la collection Berg conservée à la Bibliothèque de New-York pour m'avoir permis de consulter les archives de William S. Burroughs qui y étaient conservées, ainsi qu'à l'agence Wylie pour m'avoir autorisé à les photographier et à les utiliser dans ce travail de recherche. De même, je remercie chaleureusement Jolie Braun ainsi que tous les conservateurs des archives de l'Université d'État d'Ohio pour leur gentillesse, leur simplicité et leurs encouragements. J'étends d'ailleurs ces remerciements à Katherine Kryzs, et aux responsables des archives de l'Université d'État d'Arizona pour leur aide précieuse afin de terminer ma collecte d'archives dans les temps, et pour leurs remarques bienvenues sur ces manuscrits. Enfin, je souhaite remercier Jed Birmingham pour m'avoir ouvert les portes de sa collection personnelle, mais également pour sa passion pour Burroughs ; ce travail de recherche n'aurait pas été entamé sans la lecture assidue de ses articles et les pistes de travail qu'il y suggérait.

J'aimerais également remercier Oliver Harris pour son accessibilité, ainsi que les différents membres du réseau EBSN que j'ai pu rencontrer et avec qui j'ai pu échanger, Roy Pennington, Peggy Paccini, Frank Rynne et Patrick Bard, ainsi qu'Antonio Bonome Benoît Delaune et Patrick Bard. La découverte et la fréquentation de ce réseau « Beat », et l'échange avec des spécialistes de Burroughs a été une ressource précieuse pour ce travail de recherche. De même, je remercie Lucien Suel d'avoir accepté de répondre à mes questions au sujet de l'*underground* français, et de l'œuvre de Burroughs, et Jean-Luc Nancy pour le court échange épistolaire autour de ce travail, quelques mois avant sa disparition.

Je souhaite enfin remercier mes proches, ma famille, mes amis, les membres du Moby's Dick Funk Mob, ainsi que les autres doctorants pour m'avoir aidé à sortir de la thèse lorsque cela était nécessaire, et pour leur soutien quotidien. Un remerciement particulier à ma mère pour son travail de relecture, nécessaire et précieux.

À Camille.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	5
INTRODUCTION	10
Une affaire de presse :.....	12
<i>Cut-ups</i> et contacts.....	15
Rasoir et rhizome.....	19
PARTIE I BURROUGHS : LE CONTRÔLE ET LA PRESSE	24
CHAPITRE I. « I NEED READERS » : BURROUGHS ET LA QUÊTE D’UN PUBLIC	25
I.A. DIFFUSION DES PREMIERS TEXTES DE BURROUGHS DANS LA PRESSE.....	25
I.A.1 Un support nécessaire.....	28
Faire contact : la routine.....	29
Faire contact : au commencement était la lettre.....	34
I.A.2 La connexion <i>Beat</i>	38
Allen Ginsberg & Jack Kerouac : premiers récepteurs.....	39
Allen Ginsberg & Carl Solomon : premières publications.....	43
Big Table : première publication journalistique.....	48
I.B. « SPREAD THE GLORIOUS WORDS » : DÉVELOPPEMENT DE LA PRESSE ALTERNATIVE ET <i>UNDERGROUND</i>	51
I.B.1. « Little » et « mimeos » : écriture expérimentale et presse alternative.....	54
Le miméographe et les lectures de poésie.....	57
« Littles » et émergence de la presse alternative littéraire américaine des années cinquante.....	62
Littles et mimeos : par et pour les poètes.....	69
I.B.2 <i>Un nouveau medium : la presse underground</i>	74
La presse underground : rupture et prolongement de la presse alternative.....	75
Implications de William S. Burroughs dans la presse <i>underground</i>	84

CHAPITRE II. NOVA TRILOGY : LA PRESSE ATTAQUÉE.....	92
II.A. CUT-UP : AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA PRESSE.....	92
II.A.1. <i>Cut-ups</i> journalistiques.....	95
Naissance parisienne de la technique du cut-up.....	97
Cut-up et anti-establishment.....	103
Le cut-up comme miroir de l'écrivain.....	105
II.A.2 <i>Minutes to Go</i> : initiateur et modèle.....	110
Journaux, poèmes, internationalisme : le cut-up tous azimuts.....	111
Le combat linguistique de <i>Minutes to Go</i>	118
II.B. : « WORD FALLING PHOTO FALLING » : LE <i>CUT-UP</i> CONTRE LE CONTRÔLE.....	120
L'auteur-cartographe.....	122
II.B.1. Presse commerciale, (dés)information, et manipulation.....	125
Cut-up et situationnisme.....	126
Cut-up : des textes en train de se faire.....	130
Des messages de résistance.....	136
II.B.2. Entre critique et besoin : premiers paradoxes.....	139
Le cut-up contre la critique.....	140
<i>TIME</i> par C Press : le journal du cut-up.....	146
PARTIE II. ÉVOLUTION ET DIFFUSION DE LA TECHNIQUE DU <i>CUT-UP</i>	154
CHAPITRE III. PAR ET POUR L'ÉCRITURE FICTIONNELLE : APPLICATIONS LITTÉRAIRES.....	155
III.A. <i>CUT-UPS</i> ET <i>FOLD-INS</i> : « METHOD IS SIMPLE ».....	155
III.A.1 Poésie collaborative.....	158
Shaking Shakespeare's bones.....	161
Magazines, manuscrits, romans : les supports du cut-up.....	171
III.A.2 Burroughs entre contre-culture et avant-garde.....	180
Burroughs, le cut-up et l'avant-garde.....	181
Faire dérailler le langage.....	186
Le cut-up : écriture visuelle.....	194

III.B. « BOILING IT DOWN » : AFFINAGE DU <i>CUT-UP</i>	203
III.B.1. Technique ? Outil ? Méthode ? : le <i>cut-up</i> comme machine à écrire.....	204
Le <i>cut-up</i> au service de l'écriture.....	206
Les techniques du <i>cut-up</i>	210
III.B.2 <i>The Wild Boys</i> et <i>Port of Saints</i> : le <i>cut-up</i> assagi.....	217
Jouissance textuelle.....	218
<i>The Wild Saints / Port of Boys</i>	224
CHAPITRE IV. PAR ET POUR L'EXPÉRIMENTATION : APPLICATIONS POLITIQUES	234
IV.A. GRILLES ET COLONNES : TEXTES INTERACTIFS.....	234
IV.A. Défi formel : des textes impubliables.....	237
Création de nouvelles formes.....	238
My Own Dutch.....	248
IV.A.2. Le lecteur-collaborateur.....	253
Les contacts du <i>cut-up</i>	254
Les conseils de Lady Sutton-Smith.....	258
Entre texte et œuvre d'art : esthétique du <i>cut-up</i>	261
L'excriture <i>cut-up</i>	266
IV.B. « SPREADING IT OUT » : <i>CUT-UP</i> , PRESSES ALTERNATIVE ET UNDERGROUND.....	272
IV.B.1. Nuttall, Weissner, Pélieu : internationalisation de la technique.....	273
Nuttall et Sanders : premiers relais.....	275
Trocchi, Sigma et sTigma.....	282
Weissner et Pélieu : les cosmonautes du <i>cut-up</i>	288
La « French Connection » : les héritiers de My Own Mag.....	296
IV.B.2 Sex, Drugs, & Rock'n Roll : le <i>cut-up</i> comme esthétique de son temps.....	301
Texte et drogue.....	303
Listen To My Last Words.....	309
Pluralisme et média.....	314

PARTIE III : MYTHE(S) ET CUT-UP	322
CHAPITRE V. CUT-UP : CONTESTER, DÉNONCER, RÉSISTER	323
V.A. LA RÉVOLUTION <i>CUT-UP</i> : « MORE RIOTS & MORE VIOLENCE »...	323
V.A.1. l'Anti William S. Burroughs.....	325
Chicago, 1968, et les paradoxes du psychédéisme.....	326
Burroughs et la Scientologie : entre besoin et rejet.....	334
V.A.2. Les révoltes du <i>cut-up</i>	341
Idées novatrices, image endommagée, et public absent.....	342
Se tenir prêt à toutes éventualités : <i>The Revised Boy Scout Manual</i>	351
Communautés alternatives et société nouvelle.....	358
V.B. « ACADEMY 23 » : CUT-UP EN <i>PRAXIS</i>	363
V.B.1 Art, Société, (r)évolution :.....	365
Renouveler la pratique de l'écriture.....	366
Façonner de nouvelles mythologies.....	370
Le <i>cut-up</i> comme praxis révolutionnaire.....	374
V.B.2 Enseignement(s) du <i>cut-up</i>	380
Burroughs et les universités.....	381
Enseigner le <i>cut-up</i>	386
Les enseignements du <i>cut-up</i>	390
CHAPITRE VI. RÉCEPTIONS DU <i>CUT-UP</i>	396
VI.A. Burroughs Superstar.....	396
VI.A.1. Conventions, colloques, lectures : le <i>cut-up</i> en tournée.....	397
Le retour à Tanger.....	398
Colloque et musicalité.....	401
VI.A.2 Godfather of Punk.....	411
The Reverend Lee Rides Again.....	412
DEVO, Joe Strummer & la Punk Culture.....	417

VI.B. « Fight The Power » : Burroughs et l'explosion du hip-hop.....	424
VI.B.1. <i>Cut-up & hip-hop</i> : techniques communes.....	426
Gangs et Communitas : émergence sociale du hip-hop.....	427
Un micro, deux platines : les ciseaux du hip-hop.....	431
Scratch et Sampling : quand cut-up et hip hop se rencontrent.....	435
VI.B.2. <i>Hip-hop</i> et <i>cut-up</i> : de l'art au politique.....	439
« It's like a jungle sometimes » : le hip-hop contre lui-même.....	440
Sampling or stealing : le plagiat comme geste politique.....	447
CONCLUSION	452
BIBLIOGRAPHIE	462
INDEX	478

INTRODUCTION

William Seward Burroughs, écrivain américain de la seconde moitié du XX^e siècle, a fait l'objet en France depuis le début des années 2000 d'une dizaine de travaux de recherche dans des domaines qui s'étendent de la littérature américaine, slave et comparée, aux études cinématographiques, en passant par la photographie et les arts plastiques. Ces travaux sont, pour la moitié, fondés sur une étude de la technique du *cut-up* qui a rendu l'auteur célèbre, une pratique qui entremêle collage textuel et visuel, et montage cinématographique, et implique une participation du récepteur à l'élaboration du résultat final. Au départ, le *cut-up* consiste à couper en quatre un texte en son milieu, et à réorganiser les fragments entre eux, afin de donner naissance à un nouveau texte à partir d'un ou plusieurs textes sources. Une autre méthode rapidement utilisée par Burroughs, et baptisée *fold-in*, consistait à plier en leur milieu deux textes d'auteurs distincts, et à les faire coulisser l'un contre l'autre pour faire s'entrechoquer les phrases afin d'aboutir à un texte nouveau. D'autres applications, que nous détaillerons dans le corps de cette étude, suivirent, faisant entrer le *cut-up* dans le champs des arts plastiques, de la création sonore, et du montage photographique ou cinématographique. Les études de ce procédé s'articulent principalement autour de trois romans publiés entre 1960 et 1968, tous produits à l'aide du *cut-up*, et rassemblés sous l'appellation de *Nova Trilogy : The Soft Machine* (1962, révisé en 1966, 1968 et 2014), *The Ticket That Exploded* (1962, révisé en 1967 et 2014), et *Nova Express* (1964, révisé en 2014)¹. Ces études se sont intéressées, entre autres, aux dimensions intratextuelle et intertextuelle de ces œuvres, à la généalogie de cette technique, ou aux liens entre l'écriture expérimentale de Burroughs et celle d'autres auteurs, mais en se concentrant sur la *Trilogy*. Une observation similaire peut être faite à propos des travaux anglo-saxons consacrés à cette technique : qu'ils soient généalogiques, consacrés à sa diffusion dans et à son influence sur les milieux artistiques et littéraires, ou encore centrées sur sa dimension philosophique et théorique, ils possèdent tous pour point de départ et corpus principal, la *Nova Trilogy*. S'il n'est pas question ici de remettre en cause la validité de leurs résultats ou de leur méthode, il convient cependant de s'interroger sur le choix d'un corpus aussi restreint que celui-ci, en particulier lorsque

¹ Au cours de ce travail de recherche, nous utiliserons les œuvres originales en anglais, et nous y ferons référence dans leurs titres d'origine ; les citations en anglais seront traduites en notes de bas de page.

L'on considère la totalité des textes produits par Burroughs à l'aide de cette technique, sans nécessairement avoir recours à ses archives. En effet, au cours des deux décennies durant lesquelles l'auteur de *Naked Lunch* (1959) expérimenta avec le *cut-up*, il contribua régulièrement et massivement à la presse alternative ainsi qu'à la presse *underground*, anglo-saxonne ou européenne, en proposant des extraits de ses romans, mais aussi et surtout, des textes inédits et indépendants dont la forme ne permettait pas leur classification comme roman².

Le collectionneur Jed Birmingham, fondateur, administrateur, et contributeur principal du site internet *realitystudio.org* a consacré plusieurs articles aux contributions de Burroughs à la presse en se basant sur sa collection personnelle de magazines alternatifs et *underground* qui couvre une période qui s'étale de 1959 à 1980³. Ses observations sur le *cut-up* se nourrissent donc à la fois des travaux déjà publiés, de ses lectures de la *Nova Trilogy*, mais aussi et surtout de ces textes autonomes dont l'étude, couplée à celle des manuscrits, permettrait selon lui, une meilleure compréhension de la technique, de son potentiel et de ses résultats⁴. Cette affirmation est à l'origine de ce travail de recherche consacré au *cut-up* pour lequel nous étudierons principalement des textes publiés dans les presses alternatives et *underground*, ainsi que des manuscrits inédits, des lettres et des « *scrapbooks* » conservés dans les archives de William S. Burroughs⁵. La *Nova Trilogy* complétera ce corpus mais n'en sera pas la pièce maîtresse

² Les définitions de « presse alternative », « presse *underground* » et « presse commerciale » seront données dans la première partie de ce travail. Pour l'instant, il suffit de préciser que la presse alternative a précédé et suivi la presse *underground*, et qu'elle la contenait.

³ Jed Birmingham n'est pas un universitaire, mais les articles publiés sur son site ainsi que sa collection personnelle, à laquelle nous avons eu accès, constituent des ressources inestimables pour les passionnés de Burroughs ainsi que pour les chercheurs. Jed Birmingham a également mis en ligne un certain nombre de magazines alternatifs ou *underground* qui sont consultables et téléchargeables gratuitement. De plus, ce site constitue une interface grâce à laquelle les *aficionados* de Burroughs, ainsi que des chercheurs ou encore d'anciens collaborateurs et amis de l'auteur peuvent échanger, partager des informations, ou compléter les articles publiés. D'une certaine façon, ce site ressuscite de façon digitale l'importante dimension collaborative de la scène littéraire et artistique des années soixante et soixante-dix.

⁴ « [...] The final judgment on the cut-ups cannot be handed down without moving away from the novels and digging into the magazines and, even more importantly, the manuscripts and letters », (Birmingham 2008, web).

⁵ Une partie de ce corpus proviendra de documents consultés et photographiés dans trois fonds d'archives consacrés à Burroughs : le premier, inclus dans la Berg Collection conservée à la Bibliothèque de New-York, contient de nombreux manuscrits originaux, brouillons, et *scrapbooks* qui nous permettront de fonder notre étude sur des textes inédits afin d'avoir une vision globale de la production de l'auteur à l'aide du *cut-up*, ainsi qu'une idée de l'évolution de cette technique sur une période donnée ; le second se trouve à l'université d'État d'Ohio (Ohio State University) et son contenu (lettres, prospectus, invitations ou documents relatifs à l'organisation de colloques ou conventions) nous sera utile pour esquisser les collaborations et contacts de Burroughs au cours des années soixante-dix ; le troisième est situé à l'université d'État d'Arizona (Arizona State University) où l'on trouve une collection importante de magazines auxquels Burroughs a contribué au cours des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, ce qui nous permettra d'analyser les caractéristiques de ses textes en fonction de l'in-

pour les motifs que nous avons évoqués, ainsi qu'en raison de la période sur laquelle nous avons choisi de nous concentrer, c'est-à-dire les années 1960 à 1980. Or la trilogie *cut-up*, bien que révisée au cours des années soixante, fut achevée en 1964 et ne représente donc qu'une infime partie des expérimentations burroughsiennes d'alors. En effet, au cours de la décennie 1960 à 1970, Burroughs mit au point un certain nombre de méthodes alternatives de sa technique dont le format, les matériaux utilisés, ou encore la complexité rendait impossible la publication sous forme de livre. Gérard-Georges Lemaire, écrivain et collaborateur du duo formé par William S. Burroughs et son ami plasticien Brion Gysin, donne l'exemple du recueil *The Third Mind* dont la mise en page « défiait » les critères de l'imprimerie moderne et la définition même de ce qu'était un livre⁶. Les années soixante-dix furent des années de doute pour Burroughs qui, lassé de l'écriture par des années de démontage du langage, se plongea dans l'étude de la Scientologie, publia quelques romans à la forme proche de celle d'un scénario de cinéma, avant de revenir à une forme d'écriture plus traditionnelle avec *Cities of the Red Night*, qui arriva dans les librairies en 1981.

Une affaire de presse :

Si certains textes à la forme expérimentale ont depuis été publiés dans des ouvrages tels que *The Burroughs File* (1984), la majeure partie de ces expérimentations n'est jamais sortie des archives de l'auteur, ou n'a été publiée que dans des magazines alternatifs ou *underground*, ce qui rend difficile leur consultation et leur inclusion dans un corpus de recherche. En outre bon nombre de ces magazines avaient une durée de vie inférieure à quelques mois ou numéros, qu'importe la qualité des auteurs et artistes qui y collaboraient. Leur nature éphémère était autant liée à la façon dont ils étaient produits et imprimés, qu'à la méfiance des autorités envers ce nouveau mode d'expression, ainsi qu'à l'absence d'un public conséquent pour ces fascicules. Néanmoins, certains magazines de cette période sont depuis devenus célèbres, à la fois pour leur contenu et

terface qui les publiait, ainsi que d'étudier l'évolution de son écriture au cours de cette période. Ce dernier fond contient également des textes à quatre mains, co-produits par Burroughs et Gysin, ainsi que des manuscrits dont la forme les place à la frontière entre écriture et peinture, et qui n'ont jamais été publiés. Quand ces fonds seront évoqués en notes de bas de page, ils seront abrégés comme suit : Berg, OSU, et ASU.

⁶ « The book defied the criteria of modern printing. In fact, the first dummy was finally abandoned because it challenged a certain Western conception of what a book should be, in its presentation as well as in its internal functioning and goals », (Lemaire *in* Burroughs & Gysin, 1978, p. 20), je traduis.

pour leur forme, mais également parce qu'ils étaient représentatifs d'une avant-garde littéraire et artistique qui se développait de façon spontanée à travers les États-Unis et l'Europe. De même, les publications affiliées à la contre-culture ont bénéficié d'un regain d'intérêt de la part des collectionneurs et des universitaires, puisqu'elles permettent de resituer les œuvres de certains auteurs dans l'époque qui leur a donné naissance⁷. Nous distinguons ici l'avant-garde de la contre-culture, une distinction qui sera précisée dans la suite de ce travail, mais qui peut pour l'instant se résumer selon les termes de Christophe Bourseiller : « L'avant-garde, c'est la phalange des artistes éclairés. [...] La contre-culture, c'est le champ de tous les possibles. [...] *Underground* c'est le mot clé. [...] la contre-culture tire sa force du secret »⁸.

Le phénomène de la presse *underground* a été étudié avec précision et décrit aussi bien par des chercheurs que par des acteurs de ce mouvement⁹. Leurs travaux se concentrent majoritairement sur une période qui s'étale entre 1965 et 1975 et au cours de laquelle la presse *underground* a remplacé la presse alternative comme creuset de la contre-culture et de l'avant-garde littéraire et artistique. Il est d'ailleurs à noter que Burroughs contribua au cours de sa carrière à ces deux genres de publications¹⁰. La distinction entre ces deux types de presse repose à la fois sur des considérations chronologiques – l'alternatif précède et engendre l'*underground* – mais aussi sur des spécificités formelles, structurelles, éthiques et esthétiques. Pour reprendre la distinction entre avant-garde et contre-culture évoquée plus haut, la presse alternative portait la voix de la première, la presse *underground* celle de la seconde. L'apparition spontanée et incontrôlée de ces presses, ainsi que leur rôle prépondérant dans la diffusion de l'avant-garde puis de la contre-culture explique qu'elles soient parfois associées au terme « révolution ». Robert Glessing évoque les magazines *underground* comme des supports de diffusion de la révolution culturelle, tandis que la presse alternative américaine fut stimulée par un mouvement appelé la *mimeo-revolution*. Ce phénomène, pourtant régulièrement évoqué comme une forme de proto-*underground* n'a pas bénéficié du même intérêt que la presse *underground*, alors qu'il l'anticipe sur bien des

⁷ Songeons à Charles Bukowski dont les premiers textes furent publiés à la fois par la presse alternative, et par la presse *underground*, mais dont la notoriété doit davantage à son inclusion dans cette dernière.

⁸ (Bourseiller in Bourseiller ; Penot-Lacassagne, 2013, pp. 21-24).

⁹ Citons, entre autres, *Uncovering the Sixties* (1991) écrit par Abe Peck, ancien éditeur du *Chicago Seed*, *The Underground Press in America* (1971), écrit par Robert J. Glessing, ou encore *Smoking Typewriters* (2011), de John Mc Millian.

¹⁰ Il publia également un certain nombre d'articles et interviews dans la presse commerciale, un aspect que nous étudierons dans un chapitre ultérieur.

points. Parmi les raisons qui expliquent cette différence de traitement, évoquons d'emblée le caractère plus intime, plus secret de la *mimeo-revolution*, ainsi que sa dimension davantage littéraire que culturelle, qui la rendait difficile d'accès pour un public non-initié¹¹. En outre, la qualité moyenne, voire médiocre, des supports sur lesquels étaient imprimés les textes des auteurs rattachés à ce courant leur conférait une faible durabilité, qui rendait difficile leur conservation.

De fait, les magazines de la *mimeo-revolution* constituaient des instantanés d'une scène littéraire ou artistique, diffusés au sein des communautés dans lesquelles elle se développait, et n'avaient pas vocation à être conservés ou vénérés. Au contraire, il était courant de s'échanger des *mimeos* afin de se tenir informé des dernières créations d'écrivains ou d'artistes, ce qui souligne d'emblée le rôle d'agrégateur que jouaient ces magazines pour les groupes qui y figuraient. D'ailleurs, certaines communautés littéraires ou artistiques n'existaient pas avant d'être regroupées par l'éditeur d'un tel magazine, ce qui révèle également leur rôle fondateur, expliqué par Daniel Kane dans un ouvrage consacré à la scène poétique avant-gardiste du New York des années 1950 :

Drawing together a group of writers in the space of a mimeograph magazine or little does not necessarily mean that there is a community *prior to* publication. Rather, it is the gathering of names, and the conscious decision to repeat those names throughout the various issues, that generates the sense of community¹².

Les différents mouvements littéraires et les artistes américains de la fin des années cinquante à celle des années soixante-dix ont tous bénéficié de ces supports grâce auxquels ils pouvaient diffuser tous leurs textes, y compris les plus expérimentaux ou les plus audacieux, perfectionner leur technique, ou encore se tenir informés des dernières créations de leurs pairs. Certaines de ces publications possédaient également une rubrique dans laquelle on trouvait des ragots sur tel auteur ou tel patron de café, ainsi que des informations sur les prochaines manifestations artistiques, ce qui renforçait leur dimension collective et fédératrice. De plus, un certain nombre de magazines indépendants – particulièrement dans la presse *underground* – acceptaient toutes les contributions qui leur étaient envoyées, soit pour étoffer leur contenu, soit par

¹¹ L'un des exemples les plus évidents de ce paramètre est la mention « Printed at a secret location on the Lower East Side » qui figurait sur chaque numéro du magazine miméographié *Fuck You ! A magazine of the Arts*, édité par Ed Sanders entre 1961 et 1965.

¹² « Rassembler un groupe d'écrivains dans les pages d'un magazine miméographié ou d'un *little* ne signifie pas forcément qu'il existait une telle communauté *avant* la publication. Au contraire, c'est l'association de ces noms ainsi que leur répétition délibérée d'un numéro à l'autre qui créait ce sentiment de communauté », (Kane 2003, p. 63), je traduis.

conviction politique. Enfin, la majorité des fascicules édités par la presse alternative ou *underground* incitaient leurs lecteurs à empoigner leur plume, leurs ciseaux ou leurs pinceaux, et à faire parvenir leurs contributions aux rédactions concernées, ce qui souligne à nouveau la dimension communautaire de ce mouvement. Burroughs, invitait par exemple les lecteurs du magazine *underground* britannique *My Own Mag* à lui faire parvenir leurs productions obtenues à l'aide de la technique présentée dans un texte de 1965, à la fin duquel il donnait son adresse personnelle¹³.

Cut-ups et contacts

La démarche pédagogique de Burroughs, ainsi que sa volonté de faire contact, de créer un lien à la fois intellectuel et personnel avec ses lecteurs rappelle la spontanéité et la convivialité des lectures poétiques de l'avant-garde new-yorkaise dans les cafés du Lower East Side, sur les portes desquels on pouvait lire « All Poets welcome to come and read »¹⁴. Cette invitation chaleureuse doit cependant être nuancée : les lectures publiques de poésies étaient réservées au départ à une élite intellectuelle et artistique qui se tenait informée des évolutions de la scène littéraire quand elle n'en faisait pas directement partie ; ces événements n'étaient que peu ou pas médiatisés, à part dans la presse alternative, ce qui les rendait difficiles d'accès pour les non-initiés. De même, si Burroughs invitait tous ses lecteurs à lui envoyer leur travaux, ses liens littéraires et artistiques ainsi que ses collaborations de l'époque s'articulaient d'avantage autour de ses amitiés déjà établies, qu'autour de rencontres impromptues avec des lecteurs. Bien qu'il affirme dans un recueil intitulé *The Third Mind* que les *cut-ups* étaient pour tout le monde, cette technique était avant tout réservée à des écrivains, ou en tout cas à des individus qui possèdent déjà une certaine culture littéraire doublée, ou non, d'une pratique de l'écriture. En effet, suite à sa découverte, la technique du *cut-up* ne rencontra qu'un succès mitigé, à la fois auprès du grand-public, des communautés littéraires et artistiques, et des proches et collaborateurs de Burroughs, notamment en raison de son apparente absence de sens, mais également parce qu'elle attaquait les

¹³ Nous verrons d'ailleurs au cours de ce travail de recherche que Burroughs, tout au long de sa carrière, était sollicité par de nombreuses personnes, artistes ou non, qui lui envoyaient textes, dessins, collages, etc. soit pour lui demander conseil, soit pour lui rendre hommage, mais aussi et surtout, afin d'entrer en contact avec lui.

¹⁴ Ce message figurait sur la porte du Café Le Métro dans lequel venaient régulièrement lire des auteurs *Beats*, ou de la New York School, et a été utilisé par Daniel Kane comme titre de son étude de cette scène littéraire, (*Ibid.* p. 34).

notions d'inspiration et d'originalité, chères aux écrivains¹⁵. Le *cut-up* apparaît dès lors, et c'est également ainsi qu'il était présenté par Burroughs, comme une technique ou un outil, mis à disposition des écrivains par un écrivain, dans le but d'initier de nouvelles pratiques littéraires plus propices à transcrire les problématiques de leur époque¹⁶. Il est par conséquent logique que cette pratique ait été diffusée par des canaux différents de ceux de la littérature commerciale et grand-public, à savoir, des maisons d'édition nouvelles, autonomes financièrement, et peu effrayées par le scandale, ou bien une presse littéraire indépendante.

En effet, certains aspects du *cut-up* sont transposables à la presse alternative ainsi qu'à la presse *underground*, notamment la dimension collaborative de la technique, ainsi que la logique du « par ... pour » qui définissait également la presse *underground*, comme l'explique Robert J. Glessing dans un livre consacré à cette presse, publié en 1971 :

The underground press in America was created to reflect and shape the life style of hippies, dropouts and all those alienated from the mainstream of American experience. In one sense it can be said that underground newspapers are written by the alienated for the alienated¹⁷.

Un autre élément de cette citation qu'il est possible de relier à la pratique du *cut-up* concerne l'association des termes « refléter » et « façonner » pour décrire le rôle de la presse américaine : de la même manière que le *cut-up* reflète les associations aléatoires qui se forment dans l'inconscient d'un individu et permet de les traduire en mots, la presse *underground* a donné aux communautés hippies et marginales la possibilité de s'exprimer tout en les structurant. Il est alors possible de suggérer que, si la presse

¹⁵ Voir à ce propos la note de Gregory Corso ajoutée à la fin de *Minutes To Go*, premier recueil de textes *cut-ups* dans laquelle il se dit à la fois solidaire et en désaccord avec le projet, et oppose une « poésie de l'âme » à une « poésie du dictionnaire », (Murphy 1997, pp. 103-104). Voir également la célèbre critique intitulée « UGH ... » rédigée par John Willet pour le compte du *Times Literary Supplement* et publiée en 1963 dans laquelle il affirme « Glug glug. It tastes disgusting [...] ». Cette critique provoqua des réactions indignées de la part de Burroughs et ses soutiens – entre autres, son éditeur – qui mettaient en avant l'incompréhension du critique et son manque de finesse ; elle fut néanmoins favorablement accueillie par certains lecteurs viscéralement opposés à l'écriture de Burroughs, ce qui souligne le caractère révolutionnaire et clivant de la technique du *cut-up*, cf. Skerl ; Lydenberg 1991, (pp. 41-51).

¹⁶ Dans *The Job*, recueil d'entretiens publiés en 1971, Burroughs explique que sa méthode permet aux écrivains de manipuler les mots de façon directe, comme un peintre manipule ses couleurs. Il insiste également sur le fait que c'est toujours l'écrivain qui a le dernier mot, qu'importe les nouvelles phrases produites à l'aide de la technique du *cut-up*, cf. Burroughs ; Odier 1971, (pp. 28-31).

¹⁷ « La presse *underground* américaine a été créée afin de façonner et refléter le style de vie des hippies, des laissés pour compte, et de tous ceux qui ont été tenus à l'écart de l'expérience américaine traditionnelle. D'une certaine manière, il peut être affirmé que les journaux *underground* sont écrits par les aliénés pour les aliénés ». (Glessing 1970, p. 3), je traduis.

underground américaine a permis la description et la création de communautés hippies ou marginales, le *cut-up* était l'une des méthodes qui permettaient d'accomplir ces objectifs. D'ailleurs, dès 1961, Burroughs affirmait lors d'une conférence d'écrivain à Édimbourg que sa technique lui permettrait de créer une mythologie pour l'ère spatiale. Or une mythologie se définit à la fois par un message nouveau, mais également par la communauté à laquelle il est adressé, et qui s'articulera autour de lui¹⁸. Le *cut-up*, bien qu'il comporte un aspect destructeur, à savoir, l'abolition du langage, était avant toute chose un nouveau mode de communication qui mêlait poétique et politique, mis à la disposition des écrivains afin de leur fournir un nouvel outil de création. Dès lors, il devient possible d'affirmer que cette technique avait vocation à faire communauté autour d'elle, puisque, comme l'explique le philosophe Jean-Luc Nancy, « chaque écrivain, chaque œuvre inaugure une communauté »¹⁹.

Les travaux de recherche consacrés au *cut-up* et à Burroughs ont déjà abordé certains de ses aspects qui se rattachent à sa vocation mythologique : ses liens avec la communauté artistique et l'avant-garde sont présentés dans l'ouvrage de Victor Bockris *Report From the Bunker* (1981) ; la généalogie de la technique ainsi que ses aspects philosophiques ou politiques ont été traités par Clémentine Hougue, mais également par Michael Sean Bolton ; enfin la dimension politique de cette méthode d'écriture a été étudiée par Timothy S. Murphy dans un ouvrage paru en 1997, intitulé *Wising Up the Marks : The Amodern William Burroughs*. La présente étude s'inspirera et se distinguera de ces travaux, en ce qu'elle abordera l'ensemble de ces paramètres du *cut-up* afin d'en proposer une vision globale, mais aussi par son corpus qui, en incorporant des textes jusqu'alors conservés dans les archives de l'auteur ainsi que ses contributions aux presses alternatives, offrira au lecteur une meilleure perception des possibles de cette technique. Par ailleurs, si les études consacrées à la technique du *cut-up* n'ont pas manqué de mentionner ses incursions dans des domaines artistiques autres que la littérature, et la technique elle-même incluse dans des travaux qui n'étaient pas centrés sur Burroughs, il n'existe pas pour l'instant de cartographie des réseaux le long desquels cette pratique s'est diffusée et développée²⁰. Une observation similaire peut et doit être

¹⁸ Nous définirons plus précisément ces notions (mythologie et communauté) dans un chapitre ultérieur, notamment à partir des travaux de Roland Barthes et ceux de Jean-Luc Nancy.

¹⁹ (Nancy 2013, p. 169). Un autre aspect de la pensée de ce philosophe, décrit notamment dans *Corpus* (1992), sera également utilisée pour décrire la dimension tactile du *cut-up*, la volonté affirmée par Burroughs de faire contact au moyen de cette forme d'écriture, mais aussi l'idée partagée par les deux auteurs qu'écrire c'est donner naissance à un corps.

²⁰ Burroughs et le *cut-up* ont été associés à Frank O'Hara, Joseph Cornell, et Bob Dylan par Rona Cran dans une étude consacrée au collage au XXe siècle publiée en 2014 ; Daniel Kane évoque rapi-

faite à propos des travaux de recherches consacrés aux presses alternatives et *underground* : si le nom de Burroughs apparaît parfois dans ces études, il est généralement associé à ceux des écrivains de la « Beat Generation » ou inclus dans la liste des collaborateurs de tel ou tel magazine, sans que soit précisée son importance dans ce mouvement²¹. S'il n'est pas question ici de redéfinir Burroughs comme le noyau de la contre-culture ou de l'avant-garde littéraire et artistique anglo-saxonne des années soixante et soixante-dix, il est toutefois étonnant qu'il soit relégué au second plan, alors même qu'il jouissait d'un prestige certain, voire même d'une aura légendaire, auprès des membres de ces deux mouvements. Comme l'explique Jed Birmingham dans un article à propos de la relation entre William Burroughs et Ted Berrigan, il est possible qu'en revenant à New York en 1964 Burroughs ait trouvé une scène culturelle et artistique alors en pleine effervescence et qu'il s'y soit immergé tout comme il est parfaitement envisageable que son retour, auréolé de sa réputation sulfureuse – *Naked Lunch* avait été banni de la vente aux États-Unis en 1962 – ait contribué au développement et au dynamisme de cette scène²².

dement le tumulte occasionné par le retour de Burroughs aux USA en 1964, sans détailler son implication dans la scène contre-culturelle ou avant-gardiste avec laquelle il renoua des liens importants lors de ce séjour. En outre, il est à peine cité dans l'ouvrage de Sally Banes publié en 1993 *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body* alors que l'auteure évoque le *cut-up* comme une possible influence sur les pratiques artistiques qui se développaient à ce moment. Enfin, certains chercheurs se sont intéressés aux héritiers de l'auteur de *Naked Lunch*, parmi lesquels figurent Kathy Acker (cf. Edward S. Robinson) ou encore William Gibson (cf. Christophe Brecker), mais il n'y a pas eu d'étude consacrée à la nébuleuse burroughsienne engendrée par l'apparition de cette technique et à la façon dont l'une s'est nourrie de l'autre.

²¹ Robert J. Glessing dans son ouvrage consacré à la presse *underground* américaine n'évoque Burroughs que lorsqu'il donne l'exemple d'auteurs publiant à la fois dans la presse commerciale et la presse alternative ; Abe Peck, pourtant auteur d'un ouvrage complet sur ce mouvement ne le mentionne pas, ni John McMillian, pourtant auteur d'une étude sur la presse *underground* des années soixante à laquelle Burroughs a abondamment contribué.

²² « Did Burroughs' stay signal that New York had arrived as a center of counterculture activity or did Burroughs' presence provide the creative flame that brought the pot to a boil? I think the answer is not a simple either / or », (Birmingham 2007, web).

Ce retour aux Etats-Unis fera l'objet d'une comparaison avec le séjour que Burroughs y entreprit en 1968 à l'occasion de la Convention Démocrate à Chicago qu'il avait été invité à couvrir par le magazine *Esquire* aux côtés des écrivains Jean Genet et Terry Southern. Si seulement quatre années séparent les deux retours de Burroughs dans son pays natal, leur impact sur sa production littéraire et son statut ne fut pas le même, notamment en raison du contexte politique et social dans lequel ils furent entrepris. En effet, entre les deux voyages, Burroughs avait capitalisé sur la notoriété qu'il avait obtenue lors de son premier séjour, et avait développé ses liens avec la contre-culture depuis Londres, où il passa la majeure partie des années soixante. Cette exposition à la jeunesse rebelle et provocatrice est l'un des ferments sur lesquels les aspects politiques et révolutionnaires du *cut-up* se développèrent, comme l'indique la recrudescence de textes radicaux, didactiques, et polémiques publiés dans la presse *underground* et basés sur les récentes évolutions de la technique. Des revues *underground* britanniques et américaines seront étudiées afin d'analyser ces évolutions stylistiques et formelles, mais aussi afin d'étudier la réception de la technique²⁴. Par ailleurs, nous nous intéresserons aux textes publiés par Burroughs dans la presse commerciale à partir des années soixante-dix, notamment dans la presse érotique et pornographique, à travers le magazine *Mayfair*, ainsi qu'à ses articles dans des magazines musicaux tels que *Crawdaddy* ou *Rolling Stone*, ce qui nous permettra d'étudier les caractéristiques des textes proposés à ces magazines et de les comparer à ceux publiés dans les productions de la presse alternative. De plus, contrairement à la presse *underground* dans laquelle Burroughs publiait des articles épars ou des extraits tirés de ses romans les plus récents, ses colonnes ou contributions dans la presse commerciale consistaient généralement en une série d'articles qui lui étaient commandée et pour laquelle il utilisait le même format ainsi que des thématiques récurrentes. De cette manière, il sera possible dans un

²³ Les théories de Deleuze et Guattari sur le rhizome, ainsi que leurs pages sur la littérature américaine seront régulièrement convoquées au cours des chapitres de ce travail, de même que l'ouvrage de Deleuze intitulé *Différence et répétition* dont le contenu nous semble proche de notre objet d'étude. Le rapport entre le rhizome et le *cut-up* a toutefois été déjà évoqué et souligné, d'abord par Deleuze et Guattari qui citent Burroughs dans *Mille Plateaux*, et ensuite par Clémentine Hougue qui consacre la dernière partie de son ouvrage sur cette technique à son rapport aux philosophes de la French Theory.

²⁴ Nous étudierons en parallèle un certain nombre de revues alternatives ou *underground* européennes (allemandes et françaises entre autres), afin de ne pas limiter notre champ d'investigation à la presse anglo-saxonne. Par ailleurs, si la notoriété de Burroughs à l'international a bénéficié de ces interfaces, il serait également intéressant d'analyser l'impact qu'ont eu ses contributions sur la production et la visibilité de ces magazines.

premier temps d'analyser les caractéristiques de ces articles et des les inclure dans la chronologie de la technique du *cut-up*, et ensuite de les comparer aux textes que Burroughs soumettait aux revues littéraires alternatives, une décennie auparavant, afin d'aboutir à une vision d'ensemble des différentes méthodes et périodes de sa technique.

Il apparaît à travers les exemples donnés dans cette introduction que l'évolution de la technique du *cut-up* suit celle de Burroughs dans le paysage littéraire, artistique et médiatique des années 1959 à 1981, que révèle la variété de magazines auxquels il a contribué, ainsi que la façon dont il y est présenté. Si les premiers textes de Burroughs furent publiés en raison du travail de lobbying de ses amis *Beats* ainsi que grâce à l'existence de revues littéraires indépendantes et innovantes, la presse commerciale lui offrit une stabilité financière bienvenue tout en lui proposant un lectorat bien différent de celui des *little magazines* ou des miméos. Il sera donc important d'étudier les raisons pour lesquelles Burroughs publiait dans tel ou tel type de magazines, mais également de préciser les réseaux autour desquels et grâce auxquels ces collaborations se sont dessinées. De plus, le fait qu'il ait publié dans des revues associées à des domaines aussi variés que la littérature, les arts visuels, l'érotisme, ou encore la musique permet de postuler que sa zone d'influence ne se limitait pas à l'écriture fictionnelle ou poétique. De fait, le *cut-up* sera étudié comme une expérience pratique, c'est-à-dire qui repose sur l'implication et la participation du lecteur à la création du sens et du message final, mais il sera également traité comme une expérience esthétique, que Jean-Marie Schaeffer définit comme suit :

L'expérience esthétique est une expérience humaine de base, et plus précisément une expérience attentionnelle exploitant nos ressources cognitives et émotives communes, mais les infléchissant d'une manière caractéristique [qui] se réalise toujours sous la forme d'un vécu cognitif [...] et affectif [...]²⁵.

L'une des raisons pour lesquelles nous nous engagerons dans cette voie est qu'elle nous permettra également d'interroger la nature des textes de *cut-up* et potentiellement de les considérer comme des œuvres d'art à part entière, et non comme de simples textes. En effet, c'est grâce au polymorphisme de sa technique et de son œuvre que Burroughs est

²⁵ (Schaeffer 2015, p. 45). La relation entre *cut-up* et expérience esthétique sera également mentionnée dans le cadre des films co-réalisés par le réalisateur Anthony Balch et Burroughs au cours des années 1960, dont la projection était parfois organisée dans le cadre de soirées qui mêlaient film, musique et prise de stupéfiant. De cette manière, nous évoquerons à la fois la scène artistique et culturelle dans laquelle ces œuvres sont apparues, ainsi que les échanges d'influence entre ces films, leurs producteurs, et les récepteurs, qui nous permettront de compléter l'analyse des réseaux au sein desquels évoluait Burroughs. Voir l'ouvrage d'Adrien Clerc *Guerilla Conditions* publié en 2014, qui présente et analyse les productions communes de Balch et Burroughs.

devenu, presque malgré lui, une figure mythique de la contre-culture américaine, en témoigne son adoption par la scène Punk new-yorkaise lors de son retour définitif aux États-Unis en 1974. Cette dimension sera étudiée en parallèle à sa (re)découverte par le milieu académique que mettent en évidence les colloques et manifestations organisés à la fois pour le célébrer et pour le discuter, comme la Nova Convention qui eut lieu à New York en 1981, le Colloque de Tanger organisé en 1975, ou encore la Final Academy qui se déroula à Londres en 1982²⁶. Ces manifestations, auxquelles participèrent des universitaires, des écrivains ainsi que des plasticiens ou des musiciens nous permettront à nouveau de préciser les accointances de Burroughs dans des domaines autres que celui de la littérature, et ainsi de souligner son rôle dans l'émergence de nouvelles pratiques héritées de sa technique, telles que les collages sonores et le *sampling*.

Les expérimentations sonores réalisées par Burroughs au cours de son implication dans la technique du *cut-up* ont fait l'objet d'articles ou de chapitres d'ouvrages, que ces derniers soient consacrés à Burroughs et sa technique ou non²⁷. Il existe en outre une thèse soutenue en 2008 par Christophe Becker qui analyse l'influence de Burroughs sur les compositeurs de musique industrielle comme Genesis P-Orridge, ce qui ré-affirme son influence hors de la sphère littéraire. Il ne sera cependant pas question ici de faire l'énumération des genres musicaux ou des artistes qui se réclament de l'auteur de *Naked Lunch*, mais plutôt d'étudier sa possible influence sur une pratique aux antipodes de son œuvre et de son esthétique, le hip-hop. Cette dernière hypothèse est une autre raison pour laquelle notre étude se poursuivra jusqu'au début des années quatre-vingt alors même que Burroughs n'expérimentait plus avec le *cut-up* depuis le début des années soixante-dix. En effet, le but de ce travail de recherche n'est pas de redéfinir cette technique ou d'en refaire l'historique, ni même d'en proposer une lecture révolutionnaire. Il s'agit au contraire de partir des travaux qui

²⁶ Il est d'ailleurs notable que les premiers ouvrages critiques intégralement consacrés à Burroughs ont fait leur apparition à partir de la seconde moitié des années soixante-dix, c'est-à-dire, après que le *cut-up* s'est répandu de l'avant-garde et la contre-culture au grand public puis à l'académisme. En plus de *The Algebra of Need* d'Eric Mottram publié en 1970 puis réédité en Angleterre en 1977, citons l'ouvrage de Serge Grunberg *À la recherche d'un corps*, publié en 1979, ainsi que *William S. Burroughs: An Annotated Bibliography of His Works and Criticism* de Michael Goodman, publié en 1975.

²⁷ Voir notamment le chapitre « 1970-1980, Les héritiers de Burroughs : Nouveaux emplois du *cut-up* » dans l'ouvrage de Clémentine Hougue consacré à cette technique, ainsi que le chapitre intitulé "Two Sounds of the Virus: William Burroughs's Pure Meat Method" dans l'ouvrage de Douglas Kahn *Water, Meat: A History of Sound in the Arts* paru en 1999, ou encore l'article de Robin Lydenberg "Sound Identity Fading Out: William Burroughs' Tape Experiments" qui se trouve dans le livre *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* co-édité par Douglas Kahn et Gregory Whitehead et publié en 1992.

y ont déjà été consacrés pour étudier les ramifications de la technique, depuis son apparition dans une chambre d'hôtel parisienne un mois d'octobre 1959 à son influence sur les DJ des années quatre-vingt en passant par son impact sur la presse *underground* internationale, et d'étudier l'évolution de l'importance de Burroughs dans les sphères artistiques et littéraires et de la contre-culture, afin de proposer une vision d'ensemble d'une pratique centrale du XX^e siècle²⁸. En nous intéressant aux réseaux littéraires, artistiques, et musicaux au sein desquels Burroughs a évolué durant ses années d'expérimentation avec le *cut-up* nous souhaitons également revenir à l'une des dimensions essentielles de cette technique, à savoir, la collaboration physique ou spirituelle de plusieurs auteurs entre eux censée aboutir à une nouvelle conscience, à un troisième esprit. Enfin, lors de son apparition, la technique était présentée par Burroughs comme révolutionnaire au point que *Minutes to Go*, un recueil de poèmes et textes *cut-up* cosignés par Burroughs, Gysin, Corso et Beiles était sous-titré « un règlement de compte avec la littérature ». Il est par conséquent nécessaire que cette technique soit étudiée à la lumière des mouvements contre-culturels et révolutionnaires de la fin des années soixante dans lesquels Burroughs voyait le salut de la société, comme il s'en explique dans *The Job* : « There should be more riots and more violence. Young people in the West have been lied to, sold out, and betrayed. Best thing they can do is take the place apart before they are destroyed in a nuclear war »²⁹. Or, comme nous le verrons dans la suite de ce travail, il a rédigé et publié de nombreux articles sur le sujet, et régulièrement affirmé que le *cut-up* était l'un des moyens d'aboutir à cette révolution.

L'objectif de ce travail de recherche sera par conséquent de mettre en évidence les processus symbiotiques entre *cut-up*, presses alternative et *underground*, et avant-garde ou contre-culture, en nous concentrant sur des textes tirés des archives de Burroughs ainsi que des journaux auxquels il a contribué, qui donnaient au lecteur un rôle important à jouer. Comme nous l'avons précisé au cours de cette introduction, Burroughs était convaincu du potentiel révolutionnaire et libérateur de sa technique, il

²⁸ L'introduction de l'ouvrage de Clémentine Hougue est d'ailleurs titrée « Le Cut-up : L'invention d'un siècle ». S'il est plaisant de considérer cette technique comme la pratique dominante du XX^e siècle, il nous semble cependant préférable de remettre ce titre honorifique à la pratique qui anticipe le *cut-up* d'une cinquantaine d'année, c'est-à-dire, le collage. Dans cette optique, le titre de l'ouvrage de Rona Cran consacré aux œuvres de Cornell, Burroughs, O'Hara et Dylan (*Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture*, publié en 2014) nous semble d'avantage révélateur de la façon dont le *cut-up* s'inscrit dans les arts de son époque, d'autant que cette étude confronte fiction, poésie, arts plastiques et musique.

²⁹ « Il devrait y avoir plus de manifestations et plus de violence. La jeunesse occidentale a été dupée, vendue et trahie. Le mieux qu'elle ait à faire est de détruire cet endroit avant d'être détruite par une guerre nucléaire », (Burroughs ; Odier 1971, p. 81), je traduis.

est par conséquent nécessaire d'étudier les interactions entre l'auteur, ses textes, et son indispensable destinataire. En effet, l'auteur de *Naked Lunch* a toujours souligné l'importance du lecteur dans son œuvre, que celui-ci ait un rôle actif à jouer dans la production du texte final – comme dans le *cut-up* – ou qu'il soit perçu comme une projection souhaitée des personnages du livre, voire comme un support³⁰. De plus, la période sur laquelle nous allons nous pencher au cours de cette étude était une époque de changement, d'évolutions radicales dans la société, marquée par la contestation étudiante, les mouvements pacifistes, la lutte pour les droits civiques, l'égalité homme-femme ou encore l'apparition des mouvements de défense LGBTQ+, c'est-à-dire une période de crise ontologique. Or, si le *cut-up* a rendu possible une transcription de l'esprit du temps qui caractérisait ces années charnières, c'est parce qu'il reposait sur les lecteurs pour révéler et façonner son message, devenant ainsi un « processus historique », pour reprendre les termes de Jean Starobinsky dans la préface de *Pour une esthétique de la réception* de Hans-Robert Jauss :

La littérature et l'art ne deviennent processus historique concret que moyennant l'expérience de ceux qui accueillent leurs œuvres, en jouissent, les jugent ; qui de la sorte les reconnaissent ou les refusent, les choisissent ou les oublient ; qui construisent ainsi des traditions, mais qui, plus particulièrement, peuvent adopter à leur tour le rôle actif qui consiste à répondre à une tradition, en produisant des œuvres nouvelles. [...] Le lecteur est donc tout ensemble (ou tour à tour) celui qui occupe le rôle du récepteur, du discriminateur [...], et, dans certains cas, du producteur imitant, ou réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente³¹.

Nous retrouvons dans cette citation un certain nombre de paramètres applicables au *cut-up* mais également l'idée qu'une œuvre d'art ou une œuvre littéraire peut donner naissance à une nouvelle communauté définie par des « traditions » qui deviennent ensuite le matériau de base pour de nouveaux travaux. Néanmoins, notre travail n'aura pas pour finalité de lister tous les héritiers de la technique du *cut-up*, d'autant que cette entreprise a déjà été mise en place dans des travaux antérieurs, mais plutôt d'étudier la façon dont la technique s'est disséminée au sein de la scène artistique et littéraire internationale, mais également de l'*underground* aux plus prestigieuses universités, ou encore de la page aux platines.

³⁰ « [A novelist] needs the reader in that he hopes that some of his readers will turn into his characters. He needs them as vessels, on which he writes », (*Ibid.*, p. 56).

³¹ (Starobinsky in Jauss 1978 , p. 12).

PARTIE I
BURROUGHS : LE CONTRÔLE ET LA
PRESSE

CHAPITRE I. « I NEED READERS » : BURROUGHS ET LA QUÊTE D'UN PUBLIC

I.A. DIFFUSION DES PREMIERS TEXTES DE BURROUGHS DANS LA PRESSE

Alors qu'il était enfant, William S. Burroughs s'essaya à la pratique de l'écriture, et rédigea un court texte intitulé *The Autobiography of a Wolf*, ainsi que de courtes nouvelles de pirates ou d'aventuriers qu'il lisait parfois à ses camarades de classe¹. Quelques années plus tard, alors qu'il était élève à la John Burroughs School, il composa et publia dans la *John Burroughs Review* un article intitulé « Personal Magnetism » consacré au contrôle des autres par le regard, préfigurant ainsi sa fascination pour cette thématique². Il poursuivit dans le même temps la lecture de ses nouvelles à ses camarades de classe, ce qui laisse supposer que, dès ses premières tentatives d'écriture, Burroughs était intéressé et attiré par le fait d'avoir un public pour ses écrits, par leur réception. Par ailleurs, le fait de lire ses productions anticipait les lectures publiques entreprises par l'auteur à partir des années soixante-dix afin de gagner de l'argent, ou celles qui prirent place dans les cafés du Lower East Side dans les années soixante. Bien qu'il apparaisse ici que les premiers écrits du jeune Burroughs furent accueillis de façon positive par ses camarades, la lecture de son œuvre laisse supposer qu'il n'en a pas toujours été ainsi. En effet, dans *The Wild Boys*, publié en 1971, le personnage d'Audrey, l'un des multiples *alter-ego* de l'auteur dans ses ouvrages, voit ses histoires refusées par le magazine de l'école au motif qu'elles sont « morbides »³. Il est par conséquent concevable que la nature excentrique et personnelle des premiers textes de Burroughs ait rebuté les adolescents en charge du magazine de l'école. Paradoxalement, c'est à cette époque que le futur auteur de *Naked Lunch* se dégoûta de l'écriture, au point de ne plus rien écrire de fictionnel ou de personnel avant ses années d'étudiant. Tandis qu'il était élève à la Los Alamos Ranch School, il tenait un journal dans lequel il exprima ses sentiments et son désir charnel pour un camarade dont

¹ Miles 2014, p. 26. Burroughs explique son choix du terme « autobiography » par le fait qu'il avait l'impression qu'il était le loup dont il écrivait l'histoire : « 'No,' I said, 'I mean an autobiography,' because I felt myself to be the wolf », (*Ibid*, p. 27).

² (*Ibid*, p. 37).

³ « [Audrey] found his stories coldly rejected by the school magazine. \ "Morbid" the editor told him. "We want stories that make you go to bed feeling good", (Burroughs 1971, p. 33), je traduis.

il était épris. Quelques mois plus tard, après avoir démissionné de cette école, notamment en raison de l'hostilité de l'élève qu'il aimait, il relut les lignes qu'il avait rédigées à ce sujet, et fut pris d'un profond sentiment de dégoût envers la fausseté des émotions qu'il y avait exprimées ; il cessa d'écrire pendant huit ans⁴.

La malédiction du journal fut brisée en 1938, alors que Burroughs étudiait l'anthropologie et la littérature à Harvard, partageant une maison avec son ami d'enfance Kells Elvins. C'est ensemble qu'ils imaginèrent, composèrent, puis mirent en scène le texte « *Twilights Last Gleamings* », inspiré du naufrage d'un paquebot – le *SS Morro Castle* – au cours duquel le second capitaine et plusieurs membres d'équipage se ruèrent dans les premiers canots de sauvetage, au détriment de la sécurité des passagers. L'intérêt de ce texte précoce est multiple : par sa dimension collaborative, il préfigure les écrits à quatre mains qui caractérisent la période *cut-up* de l'œuvre de Burroughs ; à l'instar de nombreux *cut-ups* il trouve sa source dans un fait-divers réel ; de plus il anticipe l'importante intertextualité de la production burroughsienne, puisqu'il fait figurer pour la première fois le Dr. Benway, un personnage récurrent de ses textes ultérieurs, mais aussi et surtout puisque « *Twilights Last Gleamings* » fut inclus presque *verbatim* dans *Nova Express* près d'un quart de siècle plus tard (1964) ; enfin, par son aspect théâtral, il annonce l'importance de l'oralité dans les futurs ouvrages de Burroughs, ainsi que sa quête perpétuelle d'un public ou en tout cas d'un récepteur pour ses histoires⁵. D'ailleurs, après l'avoir répété, mis en scène et modifié en fonction de leurs improvisations, les deux amis soumièrent leur texte au magazine *Esquire*, fondé en 1933 et réputé pour avoir publié des auteurs renommés américains ou européens, tels qu'André Gide ou Ernest Hemingway. Cela renforce l'idée que Burroughs et son ami souhaitaient diffuser leur pièce, ou en tout cas créer un lien avec d'autres lecteurs qu'eux-mêmes ou leurs amis. Sans grande surprise, leur proposition fut refusée par le magazine qui mit en avant le décalage entre le ton de ce texte et ce qu'ils publiaient habituellement : « Too screwy, and not effectively so for us »⁶. Près de trente années plus tard, Burroughs publia dans ce même magazine un texte produit à l'aide de la technique du *cut-up* agrémenté de photographies le montrant ainsi que Brion Gysin et d'autres artistes dans la ville de Tanger. Cet écrit était bien plus expérimental et

⁴ (Miles 2014, p. 47), je traduis.

⁵ (*Ibid.* pp. 69-70), je traduis.

⁶ « Trop tordu, et pas vraiment efficace pour nous », (*Ibid.* p. 69), je traduis. Le refus d'*Esquire* eut pour effet de replonger Burroughs dans son rejet de l'écriture, si bien qu'il ne rédigea aucun texte fictionnel pendant les six années suivantes, avant de composer *And the Hippos Were Boiled in Their Tanks* avec Jack Kerouac qu'il fréquentait depuis peu.

« tordu » que celui que les jeunes Burroughs et Elvins avaient proposé au magazine des années auparavant, ce qui illustre à la fois l'évolution d'*Esquire* en chantre du nouveau journalisme, mais aussi et surtout la notoriété nouvelle de Burroughs et son inscription dans une communauté artistique et littéraire, au cœur de de la ville marocaine. Même si ce chapitre ne sera pas articulé autour de la relation entre Burroughs et ce périodique, ou autour de l'évolution de son œuvre entre « *Twilight Last Gleamings* » et sa découverte du *cut-up*, ces deux axes permettent d'annoncer certaines thématiques qui seront développées dans le chapitre qui suit⁷.

Tout d'abord sera évoquée la nécessité vitale que constituait pour Burroughs le fait d'avoir un public ou au moins un réceptacle pour ses fantaisies ou *routines* – de courts textes, proches de la tradition orale ayant pour but de capter l'attention et divertir l'auditoire. Puis, c'est le rôle prépondérant joué par sa collaboration artistique et intellectuelle avec les auteurs de la *Beat Generation*, Allen Ginsberg et Jack Kerouac, ainsi que le rôle d'agent littéraire du premier qui seront analysés. Dans une seconde sous-partie il sera question de l'émergence des presses alternatives et *underground* qui offrirent à Burroughs les premiers supports grâce auxquels il put diffuser ses œuvres. Ces éléments, bien qu'ils semblent distincts de l'objet d'étude principal de ce travail de recherche, à savoir le *cut-up*, constituent des étapes importantes dans l'évolution stylistique de Burroughs qui l'amena à se concentrer sur cette technique. Sans le soutien de ses amis *Beats*, il ne serait certainement jamais devenu écrivain, de même que sans les magazines alternatifs, son principal ouvrage, *Naked Lunch*, n'aurait jamais été publié. D'ailleurs, de nombreux éléments analysés dans les pages suivantes – collaboration entre écrivains, importance du registre épistolaire, besoin de la presse alternative comme support de publication – se retrouvent ensuite dans la période *cut-up* de Burroughs, ce qui explique que nous analysons leur origine, afin d'être en mesure de souligner leur importance dans le développement et la diffusion du *cut-up*. Par ailleurs, il nous semblait important de rappeler brièvement l'origine des presses alternatives, indépendantes et *underground* américaines, afin de bien mettre en évidence la généalogie de ce support ; à l'instar du *cut-up* qui réactivait et actualisait des pratiques

⁷ Le lien important entre ce magazine, le *New Journalism* et Burroughs a été notamment décrit et analysé par le collectionneur Jed Birmingham dans un article publié en 2010 sur son site *realitystudio.org* : Birmingham 2010, <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-s-burroughs-esquire-and-new-journalism/> web.

dadaïstes, la presse alternative américaine miméographiée des années cinquante s'inscrivait dans une tradition d'auto-publication remontant au Modernisme⁸.

I.A.1 Un support nécessaire

L'œuvre de William S. Burroughs commença avec le roman *Junky*, publié dos-à-dos avec les mémoires d'un agent de la brigade des stupéfiants américaine par la maison d'édition Ace Books fondée en 1952 à New York⁹. D'ailleurs, en dépit d'un certain intérêt artistique et de quelques passages au lyrisme désabusé, *Junky* se distingue du reste de l'œuvre burroughsienne par son ton factuel, parfois proche de l'indifférence, ainsi que par une langue et une syntaxe moins erratiques que celles de *Naked Lunch* ou de la *Nova Trilogy*. En revanche, *Junky* est semblable aux autres textes de Burroughs en ce que l'ouvrage multiplie les adresses aux lecteurs, ce qui souligne la volonté qu'avait déjà l'auteur de faire contact avec son lectorat, comme le souligne Oliver Harris dans l'introduction de ce roman : « This recurrent tactical trap, insinuating the reader's complicity in the criminal world and making visible our voyeurism, is a unique feature of Burroughs' style here »¹⁰. De plus, comme l'explique ce chercheur, le contact créé par Burroughs plonge *de facto* le lecteur dans son univers parallèle et renforce ainsi son implication dans l'acte de lecture. De cette manière, le lecteur n'est pas un simple spectateur ou consommateur du texte, il en devient un élément constitutif, une caractéristique que l'on retrouvera dans le *cut-up* quinze ans plus tard. Dans un ouvrage critique consacré aux premiers écrits de Burroughs, Oliver Harris explique également que l'un des objectifs de l'écrivain lorsqu'il commença à prendre de l'héroïne était de s'intégrer à une communauté, celle des junkies et des petits malfrats, ce qui renforce le

⁸ La relation entre publications indépendantes Modernistes et publications indépendantes alternative et *underground* est présentée par Michael Anania dans l'essai introductif à *The Little Magazine in America* : « The magazines that presented the "new poetry" of the 1950s all exhibited strong ties to the modernists, to Pound and Williams most firmly; they looked to a tradition of experimentation in the twenties and before. [...] Literary magazines today fill the same functions they filled at the beginning of the century. They give a place to writing for which no other place has been made », (Anania in Anderson & Kinzie 1978, pp. 12-22).

⁹ Voir *The Letters of William Burroughs 1945 to 1959* (1993), (pp. 101-121).

¹⁰ « Ce piège tactique récurrent, qui insinue la complicité du lecteur dans le monde criminel et met en évidence notre voyeurisme est un paramètre inédit du style de Burroughs ici », (Harris in Burroughs [1953] 2003, p. xi), je traduis.

thème du contact et de l'appartenance dans ce roman¹¹. Cependant, si le contact et les interactions entre auteur, texte et lecteur définissent une partie de l'écriture burroughsienne, au début de sa carrière il était davantage en quête de récepteurs passifs pour les récits – que ceux-ci soient oraux ou écrits – qu'il inventait à des fins personnelles.

Faire contact : la routine

Ce paramètre est prépondérant dans *Queer*, roman publié en 1985 mais rédigé dans la foulée de *Junky*, c'est-à-dire entre avril 1951 et juin 1952, ainsi que dans les lettres qu'il adressait à ses amis de la *Beat Generation* à cette époque¹². Dans ce roman, le protagoniste et *alter-ego* de Burroughs, Lee, est amoureux d'un jeune homme nommé Allerton qui ne l'aime pas. Lee passe une partie du roman à divertir l'objet de ses désirs au moyen de *routines*, des saynètes en partie improvisées, proches du monologue, au contenu alternant entre l'abject et l'absurde. La dimension orale de ces histoires est également l'une de leurs caractéristiques récurrentes puisqu'elles ont vocation à tenir en haleine les interlocuteurs de Lee, qui s'assure ainsi leur présence à ses côtés. Il est important de noter que c'est Burroughs qui souligne la dimension phatique de ses énoncés, notamment dans une lettre adressée à Allen Ginsberg, l'autre récepteur récurrent de ses fantaisies : « The [...] routines are not intended as inverted parody sketches [...], but as *means* to make contact with Allerton and to interest him »¹³. Il est également intéressant que dans cette même lettre, Burroughs précise que ces *routines* lui ont permis d'inciter Marker – l'individu derrière le personnage d'Allerton – à l'accompagner en Amérique du Sud, ce qui annonce la confusion entre le fictionnel et le réel présente dans son œuvre, et insiste sur l'aspect perlocutoire de son discours : « If I

¹¹ « Ted Morgan argues that he [Burroughs] was hiding his “real motive” for taking drugs—entry into a criminal and liminal fraternity—so that, contrary to its “surface” appearance, *Junkie* is really “about finding a place to belong” (208) », (Harris 2003, p. 53).

¹² Sur la rédaction de *Queer*, voir *The Letters of William Burroughs*, (pp. 82-131). Il est également à noter que ce roman fut d'abord conçu comme une section de *Junky* qui était censée être incluse dans l'édition d'Ace Books. Néanmoins, à mesure que la maison d'édition reportait la publication de *Junky* au motif qu'elle attendait la suite du manuscrit, Burroughs avait fait évoluer cette section en un texte indépendant, en témoigne notamment le changement de narrateur entre les deux romans : *Junky* comporte un narrateur à la première personne du singulier alors que *Queer* est narré à la troisième personne du singulier, cf. Burroughs 1993, (p. 119). L'importance des lettres et de la relation entre Burroughs et les *Beats* sera développée dans la sous-partie suivante.

¹³ « Les [...] *routines* ne sont pas prévues comme des sketch parodiques inversés [...] mais comme un *moyen* de créer un contact avec Allerton et de l'intéresser », (Burroughs 1993, p. 126), je traduis.

had not achieved the reckless gaiety that charges this fantasy, Marker would have refused to go with me to S.A. The point is these fantasies are vital part of the whole set-up »¹⁴. Il apparaît ici que Burroughs utilise le langage pour tromper son interlocuteur, ou en tout cas pour le manipuler, ce qui est assez ironique lorsque l'on considère qu'il passera ensuite près d'une décennie à mettre en évidence, dénoncer et tenter de démonter le pouvoir de contrôle de la langue. Par ailleurs, s'il affirme dans cette lettre que les *routines* lui ont permis de convaincre Marker de l'accompagner, dans le roman, Lee se retrouve seul au fur et à mesure qu'il parle, et effraie davantage qu'il ne séduit son auditoire.

De fait, bien que Burroughs suggère dans cette lettre que la *routine* présente dans le texte de *Queer* est une transcription d'un discours fait à Marker, Oliver Harris a démontré que cela était peu probable, notamment en raison de la longueur de certaines d'entre elles. Pour lui, il est nécessaire de les examiner comme des écrits et non comme des discours, mais aussi et surtout de ne pas les considérer comme les « copies » mais bien comme les « originaux »¹⁵. En effet, si les *routines* avaient pour objectif de créer un contact entre Burroughs/Lee et Marker/Allerton, les lettres dans lesquelles il s'en explique ont vocation à créer un contact avec Ginsberg qui apparaît donc comme un autre destinataire de ces textes. De fait, bien qu'Allerton soit le récepteur premier des désirs et des histoires de Lee dans le roman, Burroughs était avant tout en quête perpétuelle d'un interlocuteur, que celui-ci se nomme Marker ou Ginsberg. D'ailleurs, à mesure que Marker disparaissait de l'horizon de Burroughs, Ginsberg (re)devenait son récepteur principal, à la fois sur le plan littéraire et affectif. La nécessité pour Burroughs d'être au contact de son lectorat s'est manifestée tout au long de sa carrière, soit indirectement par des échanges épistolaires soit directement lors de lectures publiques ; il a également exprimé cette nécessité lors d'interviews. Ainsi, dans *The Job* (1969), un recueil d'entretiens avec Daniel Odier, Burroughs affirme : « [A writer] needs the reader in the hope that some of his readers will turn into his characters »¹⁶. Il déclare également

¹⁴ « Si je n'étais pas parvenu à atteindre l'insouciant gaité qui caractérise cette fantaisie, Marker aurait refusé de m'accompagner en Amérique du Sud. Le fait est que ces fantaisies sont essentielles à toute la combine ». (*Ibid.*), je traduis.

¹⁵ (Harris 2003, pp. 134-135). Harris démontre également que la rédaction de certaines parties de *Queer* coïncident avec les tentatives désespérées de Burroughs d'intéresser Marker. Il cite une lettre dans laquelle Burroughs explique à Ginsberg qu'il a écrit et envoyé des *routines* à Marker sans obtenir de réponse, ce qui renforce l'idée qu'elles ont une origine écrite et non orale, et suggère que c'est avant tout le besoin d'être lu, d'intéresser son interlocuteur même sur une courte période, qui motive l'écriture de Burroughs, cf. Harris 2003, (pp. 140-141).

¹⁶ « [Un écrivain] a besoin de lecteurs dans l'espoir que certains d'entre eux se changeront en ses personnages ». (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 56), je traduis.

qu'il continuerait d'écrire s'il vivait sur une île déserte et que personne ne le lisait, puisque la simple création de personnages lui permettrait de combattre la solitude¹⁷. Cette affirmation diffère de la posture de Burroughs au début de sa carrière, et illustre certainement le fait qu'il n'était plus inquiet de ne pas être lu, puisque sa notoriété lui assurait un lectorat régulier pour ses publications. De plus, au début des années soixante-dix, il était lu à la fois à travers ses romans et dans les magazines de la presse alternative ou commerciale dans laquelle il publiait régulièrement. En revanche, près de dix années auparavant alors qu'il rédigeait dans l'anonymat de Tanger ce qui deviendrait *Naked Lunch*, il s'épanchait auprès de Jack Kerouac quant à son besoin viscéral d'avoir un public à qui adresser ses textes : « I am very gloomy as to prospects of publication. And I'm not like you, Jack. I need an audience. Of course a small audience. But still I need publication for development »¹⁸. Cette citation met également en évidence la relation entre évolution stylistique et support au moyen duquel diffuser ses écrits, une articulation qui devint primordiale dans sa période *cut-up*.

En 1954, Burroughs s'installa à Tanger, motivé notamment par sa lecture des ouvrages de Paul Bowles qui décrivaient la vie tumultueuse et décousue de la communauté d'expatriés de la ville. En parallèle à sa découverte de la ville et de ses habitants, il continua à écrire des *routines* inspirées par ce nouveau cadre, et les transmit, comme à son habitude, à ses amis *Beats*. En effet, l'espoir qu'avait Burroughs de rencontrer et d'intégrer une communauté d'écrivains ne se matérialisa pas immédiatement – il était alors un relatif inconnu qui se débattait avec son addiction – le privant de récepteurs directs pour ces nouveaux textes. La rédaction de ces textes coïncide avec le départ d'Allen Ginsberg pour l'Amérique du Sud en quête du *yagé*, une expédition motivée par les récits de Burroughs qui avait entrepris cette aventure deux années auparavant. Or, l'une des conséquences de ce voyage est qu'il n'était plus en mesure de recevoir les lettres que lui envoyait son ami ou d'y répondre, provoquant ainsi chez ce dernier un sentiment d'abandon profond. Dans l'une des nombreuses missives qu'il lui adressa dans l'espoir qu'elles lui parviendraient, il affirmait qu'il était devenu addict à l'écriture et expliquait sa nécessité d'un récepteur pour ses histoires en

¹⁷ « The question frequently asked of a writer is: "Would you write if you were on a desert island and no one would ever read it?" \ I would say certainly, yes, I would write in order to create characters. [...] [This] is one of the reasons why I'm not subjected to what is known as loneliness », (*Ibid*), je traduis.

¹⁸ « Je suis très pessimiste quant à une éventuelle publication. Et je ne suis pas comme toi, Jack. Il me faut un public. Bien sûr, un petit public. Mais j'ai quand même besoin d'être publié pour me développer », (Burroughs 1993, p. 227), je traduis.

les comparant à des malédictions¹⁹. Les sentiments qu'il décrivait étaient vraisemblablement accentués par la solitude dans laquelle il se trouvait à Tanger, ayant pour seuls compagnons les jeunes garçons qu'il employait afin de satisfaire ses besoins charnels. Cependant, il est clair à en juger par ses lettres de cette époque que Burroughs souffrait d'un manque de compagnie intellectuelle et affective exacerbé par le fait que sa correspondance avec Ginsberg lui prodiguait les deux. Il est d'ailleurs significatif qu'il comparait le silence de son ami poète avec les effets d'une crise de manque et désignait les lettres qu'il attendait comme des doses. Il apparaît donc que Burroughs n'était pas tant en quête de supports pour publier ses textes que d'interlocuteurs qui lui offrent une oreille attentive, et dans le meilleur des cas, une relation affective, comme le suggèrent ces extraits d'une missive adressée à Ginsberg en Janvier 1955 : « I need you so much your absence causes me, at times, acute pain. I don't mean sexually. I mean in connection with my writing. [...] Really a drag not to have anybody here I can talk to about writing or anything else of fundamental interest to me »²⁰. Bien qu'en mal d'interlocuteur, Burroughs continuait néanmoins à écrire, et joignait ses textes aux lettres qu'il adressait à ses amis *Beats*, transformant ainsi sa correspondance en un support grâce auquel il pouvait diffuser ses textes, même à une petite échelle. De nombreuses sections de *Naked Lunch* furent ainsi rédigées sous forme de lettres, ou écrites par Burroughs dans l'espoir de maintenir le contact avec Ginsberg, une démarche analogue à celle du personnage de Lee dans *Queer*, dont l'obsession pour Allerton fait écho à celle de l'écrivain pour son ami poète.

Si l'élaboration du grand œuvre de Burroughs à partir des lettres, manuscrits épars, déchirés, mangés par les rats ou l'humidité, avec l'aide des *Beats* est bien connue et ne sera pas redite ici, il est à noter qu'avant même que ne paraisse *Junky*, celui-ci enjoignait Ginsberg à conserver les lettres qu'il lui envoyait, dans l'optique de les publier sous forme de recueil lorsqu'il serait connu : « Better save my letters maybe we can get a book of them later on when I have a rep »²¹. Cette citation issue d'un recueil

¹⁹ « Routines like habit. Without routines my life is chronic nightmare, gray horror of midwest suburb. [...] I have to have receiver for routine. If there is no one there to receive it, routine turns back on me like homeless curse and tears me apart [...] », (*Ibid.* p. 201), je traduis. Dans cette même lettre figure un passage intitulé « Notes on C » qui fut inclus presque *verbatim* dans *Naked Lunch* cinq ans plus tard.

²⁰ « J'ai tant besoin de toi que ton absence provoque parfois chez moi une douleur intense. Je ne parle pas de sexe. Je veux parler de mes écrits. [...] C'est vraiment lassant de n'avoir personne ici à qui parler d'écriture ou de quoi que ce soit qui m'intéresse fondamentalement », (*Ibid.* p. 255), je traduis.

²¹ « Tu ferais bien de conserver mes lettres, on pourra peut-être en tirer un bouquin quand je serai connu », (Burroughs 1993, p. 121), je traduis. Il réaffirmerait cette idée au moment où il rédigeait ce qui deviendrait *Naked Lunch* expliquant, toujours à Ginsberg, que le vrai roman était peut-être les lettres qu'il lui envoyait. Sur l'élaboration de *Naked Lunch* et le rôle joué par les différents *Beats*,

de lettres de l'auteur peut sembler prophétique puisqu'elle témoigne d'une forme de prescience de sa part, mais aussi et surtout, parce qu'elle indique que bien que novice dans le domaine de l'écriture, Burroughs était parfaitement conscient de l'importance de conserver ces documents qui informaient sur son intimité et son développement en tant qu'écrivain. De fait, Allen Ginsberg suivit les recommandations de son ami et ce ne sont pas un, mais bien deux recueils de lettres et au moins deux ouvrages – *Naked Lunch* et *The Yagé Letters* – qui naquirent de ce matériau. Cette suggestion souligne également l'importance accordée à la correspondance et l'écriture épistolaire par Burroughs et les *Beats*. En effet, cette forme d'écriture est à l'origine d'un nombre important de textes de cette époque – *On the Road* trouve son inspiration dans une lettre de Neal Cassady à Jack Kerouac, que ce dernier considérait comme la plus belle œuvre jamais écrite – notamment en raison de la liberté d'expression qu'elle permettait, comme l'explique Oliver Harris dans un ouvrage consacré aux premiers écrits de Burroughs :

For Ginsberg and Kerouac especially, the letter represented two key possibilities in the context of postwar America: a technology of self-expression and communication opposed to the superficiality of modern mass media; [...] It is because epistolary space was one of the few interstices in the cold war's disciplinary regimes of self-regulation that letter writing became vitally important to their creativity²².

L'importance vitale des lettres comme matériau de base de ses écrits a continué tout au long de la carrière de Burroughs, en particulier lors de sa période *cut-up* durant laquelle il n'hésita pas à découper sa correspondance en morceaux afin de l'intégrer physiquement à ses nouvelles créations. De même, il n'est pas rare de trouver au cours de cette période des lettres composées au moyen de la technique du *cut-up*, soit pour en promouvoir l'utilisation, soit pour en démontrer les effets²³.

voir : Miles 2014, (p. 301, 305-306, 308) ; Campbell 1999, (pp. 199-200) ; Harris in Harris & Macfadyen, (pp. 14-25).

²² « Pour Ginsberg et Kerouac en particulier, les lettres offraient deux possibilités clés dans le contexte de l'Amérique d'après-guerre : une technologie d'expression personnelle et de communication opposée à la superficialité des médias de masse américains ; [...] C'est parce que l'espace épistolaire était l'un des rares espaces de liberté au milieu du régime disciplinaire d'auto-régulation de la guerre froide, qu'écrire des lettres revêtit une importance capitale pour leur créativité », (Harris 2003, p. 55). je traduis.

²³ Voir, entre autres, Burroughs 2013, (p. 10-11, 22, 26-27). Par ailleurs, les archives de Burroughs contiennent un certain nombre de manuscrits de sa période *cut-up* qui commencent par une adresse à un destinataire, ou sont présentés comme une combinaison entre un de ses textes et une lettre d'un ami ; il existe également un dossier dans ses archives qui répertorie des lettres et les *cut-ups* qu'il en a tirés, cf. Burroughs in Berg, (Box 58, Folio 1-30, item 1-30).

Faire contact : au commencement était la lettre

L'écriture épistolaire fut donc pour ces auteurs un outil de développement stylistique et personnel important, puisqu'elle leur permit de se soumettre leurs textes respectifs et de les commenter – la lettre comme proto-support de publication – mais aussi et surtout puisqu'elle leur permettait de transformer leurs expériences en fiction, comme le souligne David Savran dans un ouvrage intitulé *Taking It Like a Man* (1998) consacré à la masculinité dans la culture américaine contemporaine :

Among all the ostensibly revolutionary projects of the Beats, perhaps none is more important than their subversion of the differences between the public and the private sphere. [...] All of the Beats intermix fiction and autobiography, writing their subjectivities and personal histories simultaneously with their fictional narratives²⁴.

Le mélange entre fictionnel et réel est l'une des caractéristiques de l'écriture de Burroughs, notamment en raison de l'importance qu'y possède la thématique de la drogue et des états de conscience augmentée²⁵. Cette combinaison se retrouve également dans les *routines* qui parsèment son œuvre et prennent généralement racine dans le réel, avant de le distordre, ainsi que dans la façon dont il relate ses aventures à ses amis²⁶. Il apparaît alors que, si dans un premier temps les lettres échangées par Burroughs, Ginsberg et Kerouac permirent à la fois à ces auteurs de pratiquer leur art, et de développer leur style, elles permirent aussi à ces écrivains de s'entraîner à mélanger faits réels et fictionnels, tout en désacralisant l'acte d'écriture. La réutilisation, souvent *verbatim*, d'un matériau épistolaire était également privilégiée par ces écrivains puisque celui-ci était déjà rédigé dans le but d'être lu et commenté, mais également parce qu'il était porteur d'une plus grande spontanéité, car écrit sans la pression d'un éditeur, ou

²⁴ « De tous les projets véritablement révolutionnaires des *Beats*, aucun n'est probablement aussi important que leur subversion des différences entre la sphère publique et la sphère privée. [...] Tous les auteurs *Beats* mélangent fiction et autobiographie, écrivent leur subjectivité et histoires personnelles en même temps que leurs histoires fictionnelles », (Savran 1998, p. 54), je traduis.

²⁵ Nous utilisons le terme réel dans le sens de la réalité empirique, c'est-à-dire l'ensemble des phénomènes extérieurs perçus par un individu et qui définissent sa conception de son environnement.

²⁶ Un excellent exemple de cette confusion entre réel et fantasmé se trouve dans une lettre de Burroughs à Ginsberg rédigée quelques mois après son arrivée à Tanger dans laquelle il s'interroge sur la possibilité qu'il ait couché trois fois avec le même jeune homme ou avec trois jeunes hommes différents. Puisqu'une partie des faits qu'il relate se sont déroulés alors qu'il était sous l'emprise de la drogue, et qu'il souhaite illustrer l'aspect multidimensionnel de la ville, il n'est pas impossible qu'il ait inventé une partie de cette lettre : « It's like I've been to bed with 3 Arabs since arrival, but I wonder if it isn't the same character in different clothes, and every time better behaved, cheaper, more respectful », (Burroughs 1993, pp. 196-197). Par ailleurs, l'histoire se termine sur l'idée qu'il fera une encoche sur l'oreille de ce prostitué la prochaine fois qu'il le rencontrera afin de ne plus le confondre avec ses potentiels concurrents, ce qui donne à son récit une tonalité comique qui la rapproche d'une *routine*, et renforce ainsi l'idée que Burroughs a distordu les faits à cet effet, voir la citation d'Oliver Harris à la note suivante.

d'une volonté d'être publié. Ce paramètre explique également la difficulté de séparer les écrits de ces auteurs de leur biographie, étant donné que la conversion du réel en fictionnel au moyen de l'écriture épistolaire se déroulait parfois de façon immédiate, comme l'explique Oliver Harris : « There must have been some crossover of voice and content[...], when what [Burroughs] wrote as letter in the morning leaked into what he wrote as fiction in the afternoon—and of course vice versa, in a circuit of cross-fertilization and confusion »²⁷.

Une illustration quelque peu paradoxale de ce phénomène se trouve dans une lettre de Burroughs à Jack Kerouac, datée du 7 décembre 1954, dans laquelle il affirme vouloir rédiger un « best-seller » sur Tanger qui lui permette de figurer dans le « Book of the Month Club »²⁸. Il inclut à la suite de cette déclaration le début de ce qui deviendra le chapitre « Interzone » dans *Naked Lunch* : un texte qui décrit, entre autre, la fausse couche d'une femme percutée par une voiture. Lucide, il commente immédiatement ce texte en expliquant à son ami qu'il est incapable d'écrire quoi que ce soit de populaire. S'il était impensable à l'époque – et probablement encore aujourd'hui – qu'un tel extrait soit publié par un magazine de mode, il est fort probable que c'est parce qu'il avait en tête le lectorat bourgeois et bien-pensant de ce type de magazines que Burroughs composa un texte aussi outrancier. En outre, ce texte est révélateur de la manière dont l'écrivain intégrait directement à ses textes des éléments de son quotidien, puisqu'il indique dans un *post-scriptum* que le personnage principal de la scène est l'auteur Paul Bowles, qui résidait à Tanger, et qu'il connaissait²⁹. Ainsi, l'environnement de Burroughs lui procurait des éléments dans lesquels il puisait son inspiration, les travestissant uniquement afin de ne pas dévoiler le réel derrière le fictionnel, mais c'est surtout la perspective d'être publié qui le stimulait, même lorsqu'il ne rédigeait pas pour le public qu'il souhaitait intéresser. Environ un an après, il écrivit à Allen Ginsberg une lettre qui contenait une version presque finale de la célèbre *routine* « The Talking Asshole », dans laquelle il se lamente et s'inquiète de son incapacité à écrire quelque chose de commercialisable, expliquant que chaque fois qu'il s'y attelle, c'est l'inverse qui se produit :

²⁷ « Il y eut certainement un métissage de voix et de contenu, [...] lorsque ce que Burroughs écrivait le matin dans ses lettres fuyait dans la fiction qu'il rédigeait l'après-midi—et bien sûr vice-versa, dans un circuit d'enrichissement mutuel et de confusion », (Harris 2003, p. 151), je traduis.

²⁸ (Burroughs 1993, p. 241).

²⁹ « Andrew Keif is Paul Bowles, of course », (*Ibid.* p. 142), je traduis.

This is my saleable product. It's almost like automatic writing produced by a hostile, independent entity who is saying in effect, "I will write what I please." At the same time when I try to pressure myself into organizing production [...] the effort catapults me into a sort of madness where only the most extreme material is available to me³⁰.

Dans cette citation figure, outre la difficulté pour Burroughs de produire des textes commerciaux ou consensuels, l'idée de la possession par une entité maléfique, qu'il théoriserait ensuite sous le nom de « Ugly Spirit ». La détresse de l'écrivain provoquée par son incapacité à écrire quelque chose qui soit publiable était bien évidemment accentuée par l'absence de possibilité de publication, ainsi que par sa difficulté à trouver une forme convenable pour son roman ; il en était alors au stade où il considérait – à juste titre – que celui-ci était en fait contenu dans les lettres qu'il adressait à Ginsberg, une idée qui renforce un peu plus le rôle des lettres comme support³¹.

Cette fonction était concomitante de l'isolement géographique de Burroughs, en témoigne la diminution du nombre de lettres adressées à Ginsberg à partir de 1958, année au cours de laquelle il s'établit à Paris, au « Beat Hotel » et se lia d'amitié avec l'artiste plasticien Brion Gysin, qui devint son mentor et collaborateur pour la seconde partie de sa carrière. Ce changement dans la relation entre les deux auteurs s'explique par plusieurs facteurs, dont certains ne concernent pas le domaine littéraire. Pour commencer, à partir de 1954 Burroughs vécut une relation, certes tarifée, mais régulière avec un jeune prostitué nommé Kiki, dont la présence quotidienne calmait ses besoins affectifs, et rendait son séjour à Tanger plus agréable, au point qu'il le présentait comme son unique raison d'y rester³². De plus, à la fin de cette année, il entreprit un voyage aux Etats-Unis au cours duquel il ne revit aucun de ses amis écrivains, mais retrouva toutefois Lewis Marker, avec qui il passa quelques semaines à Miami. En outre, dès Janvier 1955, il écrivait à Ginsberg pour l'informer qu'il avait finalement trouvé la manière adéquate d'écrire son roman : « I have just conceived [...] the way to achieve my work [...]. I will simply transcribe Lee's impressions . . . The fragmentary quality of my work is *inherent* in the method and will resolve itself so far as necessary. [...] I already made a novel outa letters »³³. Il est notable que Burroughs mette en avant la

³⁰ « Voilà mon produit commercialisable. C'est comme de l'écriture automatique produite par une entité hostile et indépendante qui dit en fait « j'écrirai ce qu'il me plaît ». Dans le même temps, quand j'essaye de m'astreindre à organiser ma production [...], cet effort me propulse dans une espèce de folie dans laquelle je ne peux puiser que le matériau le plus extrême », (*Ibid.* p. 262), je traduis.

³¹ « Maybe the real novel is letters to you », (*Ibid.* p. 217), je traduis.

³² *Ibid.* p. 229.

³³ « Je viens de concevoir [...] le moyen d'atteindre mon objectif [...]. Je vais simplement transcrire les sentiments de Lee . . . La nature fragmentaire de mon travail est *inhérente* à la méthode et se ré-

fragmentation comme caractéristique de son écriture lorsque l'on considère qu'il ne découvrit la technique du *cut-up* que cinq années plus tard ; il est également significatif qu'il mentionne la conception d'un roman à partir de lettres puisque cette affirmation entérine leur double rôle : à la fois moyen de communication et support grâce auquel il pouvait diffuser ses écrits. D'ailleurs, les premières apparitions de Burroughs dans des magazines littéraires alternatifs ou commerciaux furent des reproductions de lettres adressées à Allen Ginsberg et plus tard incluses dans *The Yagé Letters* ou *Naked Lunch*. En 1957, *The Black Mountain Review* publia « From *Naked Lunch*, Book III : In Search of Yage » d'un certain William Lee, avant que le *British Journal of Addiction* ne publie « Letter from a Master Addict to Dangerous Drugs » par William Burroughs³⁴.

Si la seconde lettre est depuis devenue classique, notamment en raison de son inclusion dans les diverses éditions de *Naked Lunch* à partir de 1960, la première, malgré l'utilisation d'un alias, eut un impact déterminant sur la carrière littéraire de Burroughs. L'année 1957 marque en effet la parution de *On the Road* de Jack Kerouac, et la fin du procès attenté à Lawrence Ferlinghetti pour obscénité, après qu'il eut publié *Howl and Other Poems* d'Allen Ginsberg un an auparavant. Ces deux écrivains bénéficiaient alors d'une popularité nouvelle dont ils firent profiter leur ami expatrié en le faisant publier à leurs côtés dans le septième et dernier numéro de la *Black Mountain Review*, ce qui lui permit d'intégrer cette communauté littéraire, mais aussi et surtout de reprendre confiance en ses capacités artistiques³⁵. Dans les mois qui suivirent, Burroughs fut à nouveau publié par *Yugen*, un magazine alternatif édité par l'auteur Leroi Jones, puis par la *Chicago Review*, éditée par des étudiants de l'université de la ville. Son inclusion dans les pages de cette revue fut d'ailleurs responsable de la suppression de celle-ci par les autorités de l'établissement, qui déboucha sur la création de *Big Table*, dont le titre fut suggéré par Jack Kerouac, comme d'ailleurs celui de *Naked Lunch*. La boucle était en quelque sorte bouclée, puisque les membres de la *Beat Generation* qui furent les premiers destinataires et récepteurs des fantaisies de William S. Burroughs furent également ses premiers admirateurs et promoteurs, et œuvrèrent à

soudra d'elle-même si nécessaire. [...] J'ai déjà composé un roman à partir de lettres » (*Ibid.* p. 251), je traduis. Concernant la nature fragmentaire des premiers textes de William S. Burroughs, voir Harris 2003, (p. 207-208).

³⁴ Le rédacteur de cette revue à l'époque n'était autre qu'un certain Docteur John Yerbury Dent, auprès de qui Burroughs avait entamé une cure salutaire au moyen de l'apomorphine à Londres en 1955. Sobre, il revint à Tanger et put s'atteler concrètement à l'élaboration de *Naked Lunch*.

³⁵ Voir à ce propos l'article de Jed Birmingham sur le site *realitystudio.org*, intitulé « Black Mountain Review », Birmingham 2010, web : <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/black-mountain-review/>

faire publier leur ami tout au long des années cinquante. Établis aux États-Unis, Jack Kerouac et Allen Ginsberg, et dans une certaine mesure Gregory Corso, étaient d'avantage au contact de l'avant-garde littéraire et de la contre-culture naissante que Burroughs, et fréquentaient des éditeurs, des libraires et des artistes qui contribuèrent à les faire devenir des figures majeures des lettres américaines.

I.A.2 La connexion *Beat*

Dans *The Job*, William S. Burroughs se montre catégorique lorsqu'on l'interroge sur son appartenance à la *Beat Generation*, et affirme qu'il n'en fait ni n'en a jamais fait partie, en soulignant les différences stylistiques entre ses écrits et ceux d'Allen Ginsberg, Jack Kerouac et Gregory Corso :

They are all close friends [...] but were not doing at all the same thing, either in writing or in outlook. You couldn't really find four writers more different, more distinctive. It's simply a matter of juxtaposition rather than any actual association of literary styles or overall objectives³⁶.

L'auteur de *Naked Lunch* met ainsi l'accent sur la relation humaine qui le lie à ce groupe davantage que sur les affinités littéraires, et utilise le terme « juxtaposition » qui rappelle le *cut-up* par lequel il était obsédé à l'époque. S'il n'est pas question de surinterpréter cette citation, il n'est pas anodin que Burroughs minimise la dimension textuelle de sa relation à la *Beat Generation*, alors même qu'il venait de passer les dix dernières années à expérimenter avec une technique que lui avait présentée Brion Gysin, mais qui avait été globalement négligée par les *Beats*. De même, s'il met en avant l'amitié qui l'unit aux membres de ce mouvement littéraire, il est significatif qu'il ne les ait jamais fait figurer dans ses ouvrages, tandis qu'il apparaît dans tous leurs textes, en particulier ceux de Jack Kerouac³⁷. S'il est indéniable que chacun des auteurs cités par Burroughs possède son style littéraire propre, la façon dont il présente leur relation

³⁶ « Ce sont tous des amis proches [...] mais ils ne faisaient pas la même chose du tout, aussi bien du point de vue de l'écriture que des perspectives. En fait, vous ne pouviez pas trouver quatre écrivains plus différents, plus distincts. Il s'agit simplement d'une affaire de juxtaposition, plutôt qu'une véritable association de styles littéraires ou d'objectifs généraux », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 52), je traduis.

³⁷ Voir Harris in Burroughs [1953] 2003, (p. xv).

comme une simple addition minimise l'importance qu'eut la *Beat Generation* dans sa carrière littéraire. D'ailleurs, il est nécessaire de rappeler que c'est grâce à l'attention des média commerciaux et alternatifs pour ce mouvement que Burroughs parvint à être publié, ce qui eut pour effet collatéral de l'y associer. Sa relation aux *Beats* est par conséquent paradoxale, en ce qu'il n'aurait pas bénéficié des opportunités de publications qui furent les siennes à la fin des années cinquante, sans leur lobbying intensif, mais aussi parce que ce groupe d'auteurs n'aurait certainement pas existé s'il n'avait pas joué un rôle d'agrégateur lorsque Ginsberg, Carr, et Kerouac se rencontrèrent à New-York en 1944. D'abord caution intellectuelle et mentor, puis exilé volontaire et témoin de l'ascension littéraire de ses amis, il est possible que Burroughs, une fois sa propre carrière lancée, ait souhaité être reconnu comme un écrivain indépendant, niant par là même le rôle clé de ses premiers lecteurs.

Allen Ginsberg & Jack Kerouac : premiers récepteurs

Il est en effet possible d'affirmer que les premiers récepteurs de ses histoires, furent Allen Ginsberg, Jack Kerouac et Lucien Carr, alors qu'ils étaient tous les trois étudiants à l'université Columbia à New York et venaient de le rencontrer. Plus âgé qu'eux d'une dizaine d'années, il devint rapidement le mentor de ce groupe, leur prêtant ses livres et dissertant avec eux sur des thèmes tels que la psychothérapie, les armes ou les mondes interlopes³⁸. Cependant, Burroughs n'était pas le seul conteur ou source d'admiration et d'intérêt pour ces jeunes étudiants : fascinés par l'univers des petits criminels, ils étaient régulièrement divertis par un gigolo-voleur-junkie de Times Square nommé Herbert Huncke, connu pour avoir fourni au groupe le terme « beat » qui les caractériserait ensuite³⁹. Par ailleurs, si Burroughs jouissait d'un prestige certain auprès de ses nouveaux amis en raison de son érudition, de son âge et de son extraction sociale, ces derniers, et en particulier Kerouac, étaient déjà convaincus qu'ils souhaitaient devenir écrivain, et l'encouragèrent à suivre leur voie. La collaboration entre Burroughs et Kerouac autour de la parodie de roman noir *And the Hippos Were Boiled in their Tanks* est d'ailleurs présentée par le premier comme l'acte qui lui permit d'exorciser son dégoût et son rejet de l'écriture, comme l'explique Barry Miles : « It was Kerouac [...]

³⁸ (Miles 2014, pp. 117-120).

³⁹ (Campbell 1999, pp. 40-42).

who broke Bill's aversion to writing. "He encouraged me to write when I was not really interested in it" »⁴⁰. De fait, si Burroughs eut une influence non négligeable sur la carrière d'écrivain de ses amis, ces derniers lui permirent de (re)prendre conscience du plaisir d'écrire et de sortir de la torpeur dans laquelle ses précédents échecs liés à l'écriture l'avaient plongé ; Kerouac et Ginsberg seraient certainement devenus des écrivains sans Burroughs, tandis que l'inverse est moins certain. D'ailleurs, il ne réécrivit pas de fiction avant le début des années cinquante, lorsqu'il entama la rédaction de *Junky*, mais entreprit entre-temps une correspondance intensive avec les futurs *Beats*.

Les lettres échangées par les auteurs de la Beat Generation et Burroughs sont extrêmement informatives concernant leur mode de vie, leurs sensibilités propres, mais également leurs développements personnels et artistiques. Ainsi, à la lecture des lettres de Burroughs, il apparaît que ce dernier portait un regard très critique sur l'attitude de Kerouac et Cassady, ainsi que sur l'inexpérience de Ginsberg, et qu'il était davantage préoccupé par la bonne santé de ses terres et récoltes que par les voyages entrepris par ses amis⁴¹. L'impression de respectabilité que Burroughs souhaitait se donner auprès de ses collègues est cependant remise en cause par son addiction, dont il essaya de se défaire – sans succès – au cours de ces années, mais aussi et surtout par le fait qu'il était bien moins efficace et discipliné qu'il ne l'affirmait. L'argent que la vente de ses récoltes lui rapporta doit autant à l'investissement de ses parents et à la réactivité de son partenaire et ami Kells Elvins qu'à une réelle implication de Burroughs dans ce projet agricole. Par ailleurs, à cette époque il dépendait presque exclusivement du soutien financier de ses parents pour vivre : ceux-ci lui versaient une allocation mensuelle, payèrent plusieurs fois la caution pour sortir leur fils de prison, et n'hésitaient pas à prendre en charge ses affaires lorsqu'ils considéraient qu'il ne s'en occupait pas assez bien. De fait, le rôle de mentor et de propriétaire terrien responsable que Burroughs se donnait dans ses lettres à Kerouac et Ginsberg était purement fictif, et s'apparentait à un

⁴⁰ « C'est Kerouac [...] qui guérit Burroughs de son dégoût pour l'écriture. 'Il m'encouragea à écrire alors que je ne m'y intéressais pas vraiment' », (Miles 2014, p. 120), je traduis.

⁴¹ Neal Cassady, figure légendaire de la *Beat Generation* et modèle du personnage de Moriarty dans *On The Road*. Séducteur, manipulateur et impulsif, il traversa plusieurs fois les États-Unis, parfois en compagnie de Kerouac et de Ginsberg, laissant derrière lui femmes, enfants et responsabilités, cf. Burroughs 1993, (p. 37). Entre 1946 et 1949, Burroughs entreprit, en compagnie de son ami d'enfance Kells Elvins, de devenir fermier au Texas. Il espérait ainsi ne pas avoir à travailler et rassurer ses parents qui avaient découvert son addiction quelques semaines auparavant, cf. Miles 2014, (pp. 147-148).

personnage qu'il jouait, à l'instar de son attitude lorsqu'il les divertissait à New York, explique Barry Miles :

Burroughs was playacting, perhaps unconsciously, acting out a role playing game as the rapacious landlord, and before that as the cotton farmer, just as he acted out characters back at 115th Street with Kerouac Ginsberg, and Chase. It was all inauthentic. He was trying to be the adult, the grown-up that his parents so desperately wanted him to be⁴².

La capacité de jouer des personnages et les mettre en scène, qui était alors utilisée par Burroughs pour s'inventer une existence respectable, lui servit ensuite à (re)créer les scènes les plus extrêmes dans ses ouvrages⁴³. Elle renforce également l'idée que la *Beat Generation* était caractérisée par une fictionnalisation du réel, en témoigne la présence récurrente de ses protagonistes dans les romans de ce mouvement.

Il y a également dans la mise en écriture du soi qui caractérise la correspondance des *Beats*, puis leurs écrits, une dimension mythique importante, la volonté sous-jacente mais non assumée de créer une communauté articulée autour d'une légende commune. Dans *La communauté désœuvrée* (1986), le philosophe Jean-Luc Nancy explique en effet que, « rien n'est plus commun aux membres d'une communauté [...] qu'un mythe, ou un ensemble de mythes », une citation qui fait écho à la transformation d'événements et d'individus réels en matériau littéraire, centrale chez Burroughs et ses pairs, et qui participe à l'élaboration du groupe, un processus que le philosophe résume dans le chiasme « la communauté de l'écriture, l'écriture de la communauté »⁴⁴. Ainsi, le meurtre de David Kammerer par Lucien Carr passa à la postérité dans l'ouvrage à quatre mains *And the Hippos Were Boiled in their Tanks* de Burroughs et Kerouac, les voyages compulsifs de Neal Cassidy inspirèrent *On the Road*, et le quotidien monotone et sordide de l'addict Burroughs devint *Junky*. S'ils n'étaient pas les premiers auteurs à s'inspirer de leur quotidien pour écrire leurs fictions, il y a néanmoins chez les auteurs de la *Beat Generation* et leurs affiliés une volonté manifeste de sublimer l'expérience

⁴² « Burroughs jouait la comédie, peut-être de façon inconsciente, il se mettait en scène, jouait le rôle du propriétaire avide, et avant cela celui du producteur de coton, de la même manière qu'il jouait des personnages dans l'appartement de la 115^{ème} rue avec Kerouac, Ginsberg, et Chase. Tout était inauthentique. Il essayait d'être l'adulte, l'individu mature que ses parents désespéraient qu'il soit », (*Ibid.* p. 175), je traduis.

⁴³ Voir l'article de Rob Johnson « William S. Burroughs as "Good Ol' Boy": *Naked Lunch* in East Texas" in Harris & Macfadyen (pp. 43-55). L'auteur décrit notamment la stupéfaction de Neal Cassidy, en visite à la ferme de Burroughs, alors que celui-ci racontait des *routines* éminemment racistes, inspirées par les habitants de la région et les anecdotes qu'il entendait. La section « The County Clerk » de *Naked Lunch* est inspirée de cette époque.

⁴⁴ (Nancy [1986] 2004, p. 104).

par l'écriture, de garder une trace écrite de leur mythologie personnelle et d'entériner les liens qui les unissaient en les écrivant⁴⁵. Cette transformation de personnes en personnages eut d'ailleurs pour effet ponctuel d'entraîner une confusion entre les deux entités, en témoignent les efforts répétés de Burroughs tout au long de sa carrière pour se départir de la réputation de riche héritier que Jack Kerouac lui avait donnée dans *On the Road*⁴⁶. De même, dans un article composé à partir de transcriptions de ses cours au City College de New York, il souligne la différence entre le personnage inspiré par Neal Cassady – Dean Moriarty – et la personne qu'il a connue et évoque la distorsion du réel opérée par les écrivains lorsqu'ils utilisent leur environnement et leurs proches pour créer leurs personnages : « [Writers] are working from real characters and transcribing more or less directly. [...] A writer's idea of a person is always a fiction in itself »⁴⁷. Dans le même texte, il présente d'ailleurs ses personnages comme des « composites », un terme qui préfigure le collage et les juxtapositions de son écriture fragmentaire ultérieure, et laisse supposer qu'il était déjà sensible aux multiples manifestations de l'identité d'un individu qui se manifeste dans son œuvre par la nature mouvante et changeante des corps et des esprits. Ainsi, Burroughs ne critique pas le fait qu'un écrivain s'inspire de personnes réelles pour créer ses personnages, mais plutôt l'idée que cette fictionnalisation les réduise à un aspect de leur personnalité. Or, l'exploration de l'individu que les *Beats* entreprenaient dans leur existence et dans leurs fictions était au contraire caractérisée par une importante mobilité, comme l'explique David Savran : « For the Beats, the self is understood to be less the immutable ground of being than a performance, a construction that must continually be reimagined and reiterated »⁴⁸.

En plus d'explorer avec lui les méandres de l'individu, les membres de la *Beat Generation* furent les premiers destinataires des fantaisies de Burroughs, mais également ses premiers et fervents soutiens, en témoigne l'intense travail de promotion

⁴⁵ La dimension mythologique des écrits de la *Beat Generation* était un paramètre dont étaient bien conscients les membres de ce mouvement. Ainsi, Allen Ginsberg dans une lettre adressée à Jack Kerouac en 1952, le mettait en garde concernant l'impossible publication telle quelle de son roman *On the Road* en raison de sa nature ultra-personnelle, et évoque la dimension mythologique de leur groupe : « I don't see how it will ever be published, it's so personal, it's so full of sex language, so full of our local mythological references, I don't know if it would make sense to any publisher », Ginsberg 2008, p. 78.

⁴⁶ « That was Kerouac doing. He said somewhere I had a trust fund, and it's just been repeated and repeated », (Burroughs 1999, p. 120).

⁴⁷ « [Les écrivains] travaillent à partir de personnes réelles et les transcrivent plus ou moins directement. [...] L'idée qu'un écrivain se fait d'une personne est toujours une fiction », (Burroughs [1985] 1993, p. 157), je traduis.

⁴⁸ « Pour les *Beats*, le moi n'est pas conçu comme le fondement immuable de l'être mais comme une performance, une construction qui doit sans cesse être réimaginée et répétée », (Savran 1998, p. 55), je traduis. L'utilisation du terme « construction » rappelle les personnages « composites » de Burroughs.

effectué par Allen Ginsberg à partir de la rédaction de *Junky* en 1951. Au cours de l'année précédente, il avait publié son premier poème dans la revue *Neurotica*, fondée en 1948 par Jay Landesman – un galeriste américain – dans le but de donner une voix à ceux que la société considérait comme « névrosés » : « *Neurotica* is a literary exposition, defense, and correlation of the problems and personalities that in our culture are defined as “neurotic”. [...] We are interested in exploring the creativeness of this man who has been forced to live underground »⁴⁹. 1950 marque également le début de la carrière littéraire de Jack Kerouac dont le roman *The Town and the City* parut dans les librairies américaines publié par Harcourt Brace, sous le nom de plume « John Kerouac ». Même s'il répudia ce premier roman par la suite, au motif qu'il était un échec artistique, il fut le premier du cercle Burroughs-Carr-Ginsberg-Kerouac à voir son nom dans les vitrines des libraires, le premier des *Beats* à atteindre leur objectif commun : devenir un écrivain publié. Cependant, il ne fut pas le premier à publier un ouvrage qui décrive le quotidien turbulent des membres de la *Beat Generation*. En 1952, John Clellon Holmes publia coup sur coup un roman, *Go*, publié par la célèbre maison d'édition Scribner's, et considéré comme le premier roman sur les *Beats* puis un article intitulé « This is the Beat Generation » dans le *New York Times*, censé présenter et définir la génération décrite dans son roman. De son côté, Jack Kerouac, dont le roman *On the Road* avait été systématiquement refusé – y compris par Scribner's – jaloux du succès de son collègue, et inquiet que celui-ci s'approprie le mouvement, rendit visite à Burroughs à Mexico, où ce dernier était en train de rédiger la suite de *Junky*⁵⁰.

Allen Ginsberg & Carl Solomon : premières publications

Les retrouvailles entre les deux amis furent d'abord marquées par une lecture mutuelle de leurs derniers travaux, Burroughs écrivant dans la foulée à Ginsberg pour lui faire part de son appréciation de *On the Road* et du talent indéniable de Kerouac, celui-ci louant auprès du même Ginsberg la grandeur littéraire de son ami⁵¹. Il apparaît

⁴⁹ « *Neurotica* est l'exposition littéraire, la défense, et la corrélation des problèmes et personnalités que notre culture a définis comme « névrotiques ». [...] Nous sommes intéressés par l'exploration de la créativité de ces hommes qui ont été contraints à une vie souterraine », (Landesman in Lawlor (ed.) 2005, p. 197), je traduis.

⁵⁰ Concernant les rapports entre Holmes et Kerouac, ainsi que la jalousie de ce dernier suite au succès du premier, voir Campbell 1999, (pp. 123-124), et Lawlor (ed.) 2005, (pp. 146-147).

⁵¹ (Miles 2014, p. 220).

donc que le jeune poète était le dénominateur commun à ces auteurs dotés chacun d'un style et d'une sensibilité différents, le point d'équilibre de ce groupe instable, comme l'explique William Thomas Lawlor dans son introduction à *Beat Culture* (2005) :

Ginsberg was a master of communications and persuasion [...] he connected ideas with thinkers, books with readers, and performances with audiences. He was the charismatic person whose personal contacts and public oratory helped the Beats to emerge, flourish and endure⁵².

Il œuvra également à la publication des œuvres de ses amis, et joua le rôle d'agent de Burroughs avant que celui-ci n'accède à la célébrité après la parution de *Naked Lunch* en 1959. Avant cela, ce rôle avait été occupé par Lucien Carr, lui-même à l'origine du manuscrit de *Junky*, et à qui l'auteur l'avait envoyé dans l'espoir qu'il lui trouve un éditeur. Kerouac essaya également – sans succès – de faire publier le travail de son ami par la maison d'édition New Directions, fondée en 1936 par James Laughlin sur les conseils d'Ezra Pound⁵³. Les difficultés rencontrées par Ginsberg dans son entreprise d'agent littéraire étaient multiples : d'abord, les sujets abordés par le livre, tels que l'addiction à l'héroïne ou les relations homosexuelles, étaient encore des tabous, et plus encore, étaient considérés comme des vices dans l'Amérique maccarthyste, d'autant que Burroughs ne condamnait jamais son mode de vie ; ensuite, ni Ginsberg, ni Burroughs, ni Kerouac n'avaient de réputation littéraire suffisante pour convaincre une maison d'édition de publier un tel texte, de même qu'ils n'avaient pas assez de contacts dans ce milieu pour appuyer leur requête. Ils disposaient toutefois d'un point d'entrée dans cet univers en la personne de Carl Solomon que Ginsberg avait rencontré en 1949 dans un hôpital psychiatrique new-yorkais. D'ailleurs, ils furent publiés conjointement dans le numéro 6 de *Neurotica*, Solomon proposant un témoignage des traitements par électrochoc qu'il subissait depuis plusieurs années ; il était également le neveu de A.A. Wyn, propriétaire de la maison d'édition Ace Book⁵⁴.

⁵² « Ginsberg était passé maître dans l'art de la communication et de la persuasion [...] il mettait en contact idées et penseurs, livres et lecteurs, spectacles et publics. Il était l'individu charismatique dont les contacts personnels et l'art oratoire aidèrent les *Beats* à émerger, fleurir, et durer », (Lawlor (ed.) 2005, p. xiii), je traduis.

⁵³ (Campbell 1999, p. 125). Il est à noter que si cette maison d'édition publia un certain nombre d'auteurs *Beats* (notamment Gregory Corso, Michael McClure et Lawrence Ferlinghetti), Burroughs ne figura jamais parmi ses collaborateurs, ce qui renforce son idée qu'il ne faisait pas partie de ce mouvement.

⁵⁴ (*Ibid.* p. 126). Carl Solomon (1928-1994) eut une influence considérable sur Allen Ginsberg en raison de son intérêt pour le dadaïsme et le surréalisme qu'il développa alors qu'il voyageait en Europe dans les années 40. Le poème « Howl » lui est d'ailleurs consacré, et un certain nombre de vers font référence à ses frasques. Profondément marqué par une lecture de poésie d'Antonin Artaud à laquelle il avait assisté, il se fit interner délibérément et réclama lobotomies et électrochocs afin de se rappro-

Cette maison d'édition eut un rôle primordial dans le lancement de la carrière de Burroughs, puisqu'elle lui permit de publier son premier roman, bien qu'adossé aux mémoires d'un ancien agent de la brigade de stupéfiants, comme pour en moraliser le contenu. Cette première expérience de publication lui fit également prendre conscience des paramètres de la relation entre maisons d'éditions et écrivains, et particulièrement des exigences de celles-ci. En effet, tandis qu'Allen Ginsberg obtenait un arrangement avec Ace Book via Carl Solomon, Burroughs entamait la rédaction de ce qui deviendrait *Queer*, qu'il présentait à ses amis comme la deuxième partie de *Junky*, une section Sud-Américaine, inspirée par ses voyages en quête du *yagé*. Son ami-agent-poète évoqua l'existence de ce second roman devant A.A. Wyn qui, pendant plusieurs mois, fit pression sur Ginsberg – et indirectement sur Burroughs – pour obtenir ce second manuscrit et l'inclure à *Junky*. Burroughs entreprit alors de rédiger un certain nombre de pages afin de satisfaire les demandes de l'éditeur avant de renoncer à la fois par principe – l'arrangement initial qu'il avait avec Ace Book n'était pas respecté – et pour une raison plus personnelle : *Queer* était avant tout écrit pour Lewis Marker, le jeune homme dont il était épris, mais l'indifférence de ce dernier lui fit abandonner l'écriture de ce texte, qui resta caché dans les archives de l'auteur avant d'en être extrait une trentaine d'années plus tard⁵⁵. Ace Book finit par publier *Junky* sous le titre *Junkie : Confessions of an Unredeemed Drug Addict* à l'été 1953, c'est-à-dire plus d'un an après avoir accepté d'acheter le manuscrit, et sans y inclure la matière qui devint *Queer*. Les échanges de lettres avec Ginsberg au cours de cette période illustrent à la fois l'énervement de Burroughs face aux demandes de l'éditeur – révisions, notes autobiographiques, ajout de matériel – et la pénibilité du travail d'agent réalisé par le jeune poète. Ainsi, le premier s'insurge contre le fait que son avance sur publication et son contrat soient conditionnés par la rédaction d'un matériel nouveau et menace de ne plus rien écrire avant d'avoir obtenu satisfaction⁵⁶ ; dans le même temps, Ginsberg faisait face à un certain nombre d'impondérables, la folie de son ami Carl Solomon, les

cher de l'expérience vécue par le dramaturge français. Hospitalisé entre 1956 et 1964 il ne prit pas part aux mouvements littéraires dans lesquels s'épanouissaient Allen Ginsberg et les *Beats*. Il publia deux recueils d'essais entre 1966 et 1968. Voir *Ibid.* (pp. 97-99), et Lawlor (ed.) 2005, (p. 337-338).

⁵⁵ « I don't see myself writing any sequel to *Queer* or writing anything more at all at this point. I wrote *Queer* for Marker », (Burroughs 1993, p. 139).

⁵⁶ « I cannot understand this delay. The initial arrangement, as I understood it, as immediate advance and contract. Then they want to see what I have written on QUEER ; when they receive that they will send along advance right away. [...] That was over a month ago. I have heard nothing since. Needless to say I will not do anything more without advance and contract ». (*Ibid.* p. 131).

revirements réguliers d’Ace Book couplés aux revendications de Burroughs, au point de regretter son travail d’agent :

This agenting is getting out of hand, with your going off after your own kind of Moby Dick, Carl crazy, Jack nutty as a fruitcake. Everybody seems off their heads, blowing tops around me. [...] I don’t have a moment’s peace from these people [...] why can’t everybody calm down ?⁵⁷.

Malgré ses plaintes, il continua cette activité au cours des années cinquante, liant des contacts avec des éditeurs et d’autres écrivains, ainsi qu’avec des revues alternatives qui permirent à la *Beat Generation* de prendre son essor.

Ginsberg avait en effet un rôle fédérateur au sein du mouvement à la fois en raison de ses activités d’agent, mais également parce qu’il en était la conscience, n’hésitant pas à réprimander ses amis lorsqu’ils se comportaient de façon inadéquate, leur rappelant leurs différents devoirs, et jouant les médiateurs entre des membres qui seraient en désaccord. Ainsi, lorsque Jack Kerouac refusa d’écrire un court texte pour promouvoir *Junky* dans le *New York Times* de peur que son nom soit associé à celui de Burroughs et que le contenu du roman lui porte préjudice lors de futures tentatives pour être publié, mais également pour ne pas être associé à John Clellon Holmes qui soutenait le roman, il se vit adresser par Ginsberg une lettre au ton faussement formel, mais au contenu véritablement méprisant. Bien que l’argument avancé par Jack Kerouac pour justifier son refus – à savoir le fait que Burroughs publiait sous un pseudonyme, tandis qu’il devrait soutenir ce livre en son nom propre – soit concevable, il est important de se rappeler qu’il venait de passer plusieurs semaines aux crochets de Burroughs à Mexico, négligeant ses mises en gardes concernant la possession de drogue dans sa maison, et refusant de contribuer au financement de son séjour⁵⁸. Ginsberg avait été informé par l’auteur de *Junky* de la conduite déplorable de son ami, et il avait certainement ce comportement en tête lorsque, échaudé par le refus de Kerouac de soutenir l’ouvrage de son ami – alors même que Kerouac était le seul du trio à être déjà

⁵⁷ « Ce travail d’agent est en train de devenir ingérable, entre ton départ pour chasser ton propre Moby Dick, Carl fou, Jack complètement à la masse. Tout le monde semble avoir perdu la tête, pète les plombs autour de moi. [...] Aucune de ces personne ne me laisse un instant en paix [...]. Pourquoi tout le monde ne se calme-t-il pas ? », (Ginsberg 2008, p. 77), je traduis.

⁵⁸ Burroughs était alors en liberté sous caution suite au meurtre de sa femme et accro à l’héroïne. Il cachait sa réserve hors de sa chambre, et demanda à Kerouac d’en faire de même, afin d’éviter tout problème avec la police en cas de descente. Celui-ci tenta de se la faire livrer dans le dos de son ami afin de l’avoir à portée de main, et passa une partie de son séjour à embaumer la pièce de fumée de marijuana, au grand désespoir de son ami. Il partit finalement avec les vingt derniers dollars de Burroughs, lui promettant de le rembourser dès son retour à New-York, ce qu’il ne fit pas, *cf.*, Burroughs 1993, (pp. 135-136), et Miles 2014, (pp. 246-247).

publié – il lui adressa une lettre dans laquelle il démontait point par point son argumentaire et moquait sa frilosité⁵⁹. Cependant, il demeura un soutien infatigable de Kerouac, relisait ses manuscrits, les critiquait au besoin, et n’hésitait pas à le présenter comme le plus grand écrivain de sa génération dans une lettre adressée au critique et poète Richard Eberhart, dans laquelle il défend sa conception de la poésie telle qu’exprimée dans *Howl* qu’il venait de terminer : « Jack Kerouac [...] is the Colossus unknown of U.S. Prose who taught me to write and has written more and better than anybody of my generation that I’ve ever heard of »⁶⁰. Dans cette lettre, il évoque également la parution à venir de textes de William S. Burroughs, Philip Whalen, Gary Snyder, Jack Kerouac et lui-même dans la *Black Mountain Review*, qui esquisse ici le réseau littéraire au sein duquel il évolue, et révèle l’importance de la presse alternative dans le développement de la scène littéraire *Beat* et sa promotion.

En effet, devant la difficulté pour Allen Ginsberg de trouver des maisons d’édition qui acceptent de publier ses écrits et ceux de ses pairs, celui-ci se tourna rapidement vers les rédacteurs de magazines alternatifs, de revues littéraires indépendantes, ou de journaux étudiants. Il est d’ailleurs important de se rappeler que sa première publication le fut dans la revue *Neurotica*, et que l’un des textes fondateurs – bien que non littéraire – de la *Beat Generation*, l’article de John Clellon Holmes « This Is the Beat Generation » fut publié dans le *New York Times*. De fait, la genèse de ce mouvement doit d’avantage à la presse qu’aux maisons d’édition établies, en témoigne cette injonction de Burroughs à Ginsberg tandis qu’il rédige ce qui deviendra *Naked Lunch* : « Sell me to a newspaper, Al. You’re my agent »⁶¹. Si cette requête était motivée par des considérations à la fois littéraires et matérielles – Burroughs, alors au faîte de son addiction ne parvenait plus à s’en sortir financièrement, malgré l’argent mensuel que lui versaient ses parents – il est intéressant de noter qu’il demande à son ami de le vendre à un quotidien, comme s’il avait abandonné tout espoir d’être publié par un éditeur de renom, mais aussi en raison de la rapidité de publication offerte par la presse qui lui assurait un retour rapide sur ses écrits. La presse eut une influence indéniable sur la carrière de Burroughs, notamment parce qu’elle lui permit de publier les premiers extraits de son roman à venir et ainsi d’obtenir des réactions de lecteurs autres que

⁵⁹ Voir Ginsberg 2008, (pp. 85-87).

⁶⁰ « Jack Kerouac [...] est le Colosse inconnu de la Prose Étasunienne, il m’a appris à écrire et il a écrit plus et mieux que quiconque de ma génération dont j’ai entendu parler », (Ginsberg 2008, p. 137.), je traduis.

⁶¹ « Vends-moi à un journal, Al. Tu es mon agent », (Burroughs 2009, p. 299), je traduis.

celles de ses amis *Beats*. En outre, la médiatisation de cet ouvrage dans les presses alternatives américaines eut un impact considérable sur sa publication par un éditeur. *Naked Lunch* est l'un des textes les plus controversés de la littérature américaine, notamment en raison de sa violence graphique, de son important contenu sexuel, mais aussi et surtout en raison des thèmes de l'intoxication et de l'homosexualité qui y sont présentés de manière factuelle, sans aucun jugement moral ou critique, ce qui était inacceptable aux yeux de l'Amérique puritaine et sclérosée des années cinquante. Pour autant, des auteurs et des artistes créaient quotidiennement des œuvres qui représentaient, interrogeaient et dénonçaient cette société sans pouvoir les publier ni les promouvoir, en raison d'une censure institutionnelle omniprésente qui mettait en danger à la fois leur carrière et leur réputation, et celle des organes qui les diffusaient. Le magazine universitaire *The Chicago Review* en fit l'amère expérience lorsqu'il publia des extraits de *Naked Lunch* à l'automne 1958, et fut sommé par les autorités de l'université de ne pas diffuser le numéro en question.

Big Table : première publication journalistique

Fondé en 1946 par l'Université de Chicago, ce magazine universitaire avait pour objectif de promouvoir les écrits des étudiants de l'établissement, et incluait parfois des textes d'écrivains résidant dans les environs. En l'espace d'une décennie, ce magazine devint un journal littéraire d'envergure nationale qui proposait à ses lecteurs un contenu relativement moderne et novateur, et qui n'était plus circonscrit à la région de Chicago. En 1957, Paul Carroll et Irving Rosenthal devinrent les rédacteurs en chef de la revue et, intéressés par la poésie et les écrits de la *Beat Generation*, ils décidèrent de consacrer des numéros à ce mouvement. Le premier numéro « *Beat* » de la revue, publié à l'hiver 1958, contenait donc des écrits de Kerouac et Ginsberg, des textes d'auteurs installés à San Francisco – et qui deviendraient la « San Francisco Renaissance », un mouvement littéraire affilié à la *Beat Generation* – parmi lesquels Philip Lamantia, Philip Whalen, Michael McClure, Lawrence Ferlinghetti, mais aussi et surtout des extraits de *Naked Lunch* par William Burroughs. Ainsi, les premières publications de l'inventeur du *cut-up* dans des magazines littéraires se firent sous la bannière *Beat*, ce qui témoigne de l'efficacité du travail d'agent d'Allen Ginsberg qui, fidèle aux demandes de son ami,

proposait ses textes à des magazines⁶². Après un numéro estival consacré à la philosophie Zen, *The Chicago Review* publia le second chapitre de *Naked Lunch*, d'abord parce que les réactions aux premiers extraits avaient été globalement favorables, et avaient suscité l'intérêt des lecteurs, ensuite parce que l'un des rédacteurs, Irving Rosenthal était sous le charme des écrits de Burroughs, comme l'illustrent les lettres qu'il lui adressait pour lui demander plus d'extraits : « Send me more from NAKED LUNCH. The reaction to the excerpt [...] was quite favorable [...]. I like your writing, I think its [sic] good, great [...]. If you can't find a publisher for NAKED LUNCH the goddam REVIEW will publish it », (Annexe 1)⁶³. L'enthousiasme d'Irving Rosenthal ne diminua pas au cours des mois suivants, bien qu'il fût forcé de démissionner de la revue, ainsi que Paul Carroll et la plupart des rédacteurs, après qu'un article intitulé « Filthy Writing on the Midway » soit arrivé entre les mains de la direction de l'université. Publié dans le *Chicago Daily Mail* par Jack Mabley, ce papier s'indignait de la présence d'obscénités dans une publication universitaire en ce qu'elle jetait le discrédit sur l'institution et risquait de corrompre la jeunesse de la région. L'université n'hésita pas un seul instant et fit pression sur les rédacteurs pour qu'ils abandonnent le numéro à venir, ou au moins qu'ils en excluent les textes controversés ; ceux-ci refusèrent, démissionnèrent, et le numéro fut annulé⁶⁴.

Au printemps 1959, le premier numéro de *Big Table*, édité par Irving Rosenthal publia « Ten Episodes from Naked Lunch » ainsi que « Old Angel Midnight » de Jack Kerouac, et des poèmes de Gregory Corso, et fut immédiatement saisi par la poste américaine, au motif que le contenu obscène du magazine le rendait inéligible à la diffusion. Au lieu de s'alarmer de cette interdiction, le rédacteur en chef des numéros suivants, Paul Carroll, affirme qu'elle rendit un réel service au magazine en attirant sur lui l'attention d'autres écrivains : « “Thanks God it was banned [...] it made the

⁶² La première contribution de Burroughs à un magazine littéraire apparut en dans le numéro de l'automne 1957 de *Black Mountain Review*, aux côtés des mêmes auteurs que ceux avec qui il figurait dans *The Chicago Review*. Cependant, cette contribution fut publiée sous le pseudonyme « William Lee », et sa parution n'occasionna pas les mêmes réactions viscérales de la part des autorités du Black Mountain College, en premier lieu parce qu'elles soutenaient cette revue, ensuite parce que le tirage de *Black Mountain Review* était bien inférieur à celui de *The Chicago Review*.

⁶³ « Envoyez-moi plus de NAKED LUNCH. Les réactions à propos de l'extrait [...] étaient plutôt favorables [...]. J'aime vos écrits, je pense qu'ils sont bons, géniaux [...]. Si vous ne trouvez pas d'éditeur, cette satané REVUE les publiera », (Rosenthal in Berg, Box 80, Folio 15, item 3), je traduis. L'affirmation d'Irving Rosenthal selon laquelle la revue publierait *Naked Lunch* si aucun éditeur ne s'y risquait préfigure la fonction d'éditeur indépendant qu'un certain nombre de revues alternatives et *underground* occupèrent au cours de la décennie suivante, en plus de leurs activités journalistiques.

⁶⁴ Les informations que nous rapportons sur *Black Mountain Review* et *Big Table* sont tirées de l'ouvrage *The Little Magazine in America : A Modern Documentary History*, édité par Elliott Anderson et Mary Kinzie (1978), pp. 348-351, pp. 682-683 et 690-691.

magazine known to writers, and gave it some celebrity” »⁶⁵. Malgré l’interdiction du premier numéro, Paul Carroll entreprit d’éditer les numéros suivants, et en publia quatre autres entre le printemps 1959 et la fin de 1960, dont deux qui contenaient des textes de Burroughs. Il contacta également l’Union américaine pour les libertés civiles (ACLU) dans le but de dénoncer la décision de la poste américaine de ne pas diffuser les premiers numéros de *Big Table*. Le magazine obtint gain de cause, et les numéros suivants furent diffusés sans encombre, avec un tirage moyen de 10.000 exemplaires et l’un des numéros atteignant 15.000. De l’autre côté de l’Atlantique, à Paris, l’éditeur Maurice Girodias d’Olympia Press, qui avait rejeté le manuscrit de *Naked Lunch* une première fois en 1958 lorsqu’Allen Ginsberg le lui avait proposé, eut vent de la controverse créée aux États-Unis par la parution d’extraits de cet ouvrage et fut impressionné par l’important tirage de *Big Table*. Il décida donc de capitaliser sur le tumulte médiatique occasionné et changea d’avis, comme l’explique Jed Birmingham dans un article consacré au magazine : « Maurice Girodias, ever the opportunist, reasoned that if Burroughs, Kerouac, and crew could attempt to move an astounding 10,000 copies, *Big Table*’s initial print run, then Burroughs was worth the gamble on 5,000 copies of *Naked Lunch* »⁶⁶. À la suite de sa publication dans la presse alternative, Burroughs fut intégré dans une scène littéraire définie – la *Beat Generation*, dont il se désolidarisa rapidement –, ce qui lui permit d’obtenir la reconnaissance de ses pairs, mais aussi et surtout d’être publié en tant qu’écrivain indépendant. Ces réussites sont bien entendu liées à ses indéniables qualités d’écrivain et de satiriste, mais elles doivent encore davantage au travail acharné d’Allen Ginsberg qui œuvra pendant près d’une décennie à faire publier son propre travail, celui de Kerouac, de Corso et celui de Burroughs, et permit à ces auteurs de devenir des figures majeures de la littérature américaine.

Néanmoins, alors même qu’en l’espace de deux années, les membres fondateurs de la *Beat Generation* publiaient un quatuor d’ouvrages qui formèrent son corpus principal – *On the Road* (1957), *Howl* (1957) *Gasoline* (1958) et *Naked Lunch* (1959) – Burroughs commença à découper les liens qui l’unissaient à ce mouvement à la suite de sa découverte d’une méthode de composition nouvelle mise au point par son ami

⁶⁵ « Dieu merci [le magazine] a été interdit [...] cela a permis de le faire connaître auprès des écrivains, et lui a donné une certaine notoriété », (Carroll in *Ibid.* p. 351), je traduis.

⁶⁶ « Maurice Girodias, opportuniste de toujours, comprit que si Burroughs, Kerouac, et leur groupe pouvaient parier sur la diffusion du nombre incroyable de 10.000 exemplaires, le tirage initial de *Big Table*, alors Burroughs valait le coup qu’on parie sur 5.000 exemplaires de *Naked Lunch* », (Birmingham 2019, web : <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/big-table/>), je traduis.

britannique et artiste, Brion Gysin. Au moment où les premiers exemplaires de *Naked Lunch* trouvaient leur place sur les étals des librairies, la dernière contribution de son auteur au magazine *Big Table* était un texte expérimental produit à l'aide du *cut-up*, intitulé « But Is All Back Seat of Dreaming ». Inclus dans un numéro consacré aux nouveaux poètes américains, ce texte préfigurait les expérimentations auxquelles se livrerait Burroughs au cours de la décennie suivante, et témoignait également de sa fulgurante ascension dans le milieu littéraire. En effet, en l'espace de quelque mois, il évolua du statut d'auteur inconnu inclus à la fin d'un numéro en tête duquel figurait Jack Kerouac, à celui d'écrivain dont la réputation suffisait à inciter Norman Mailer à écrire pour *Big Table*, afin de figurer dans le même magazine⁶⁷. De même, s'il était alors régulièrement associé aux auteurs de la *Beat Generation* au cours de ses premières publications dans des magazines, les changements stylistiques radicaux qu'il opéra au cours des années soixante, son exil entre Paris, Londres et Tanger sur la même période, et ses nouvelles amitiés eurent raison de son affiliation à ce mouvement. Rapidement, Burroughs devint inclassable, ce qui lui permit de diffuser ses textes dans des magazines liés aussi bien aux presses alternatives et *underground* qu'à la presse commerciale. Ces publications lui permirent de développer, théoriser, et faire évoluer la technique du *cut-up*, mais également de tisser des liens avec des auteurs, artistes, et éditeurs qui participèrent à la diffusion de sa technique, ainsi qu'à sa transformation en figure majeure de l'avant-garde littéraire, puis de la contre-culture.

I.B. « SPREAD THE GLORIOUS WORDS » : DÉVELOPPEMENT DE LA PRESSE ALTERNATIVE ET UNDERGROUND

Au cours des années cinquante, les grandes villes américaines virent apparaître un certain nombre de revues qui se différenciaient des publications de la presse *mainstream* ou commerciale tant par leur format que par leur contenu. Elles proposaient à leurs lecteurs des textes d'auteurs relativement peu connus, ainsi que des articles

⁶⁷ Voir la première partie de l'interview de Paul Carroll dans le numéro 6 du magazine *Brilliant Corners* en 1977. Il y explique comment le magazine, bien qu'opposé à l'idée de publier des critiques, fit une exception pour un article de Norman Mailer qui avait presque supplié Paul Carroll de bien vouloir l'accepter.

rédigés avec une forme de subjectivité qui tranchait avec le ton faussement objectif de la presse commerciale. En effet, au plus fort du maccarthysme, la presse américaine était divisée en deux camps : celui du « straight reporting » et celui du « interpretative reporting ». La différence entre ces deux pôles était la lecture faite par les journalistes des informations qui leur étaient diffusées par les différentes agences de presse et organes gouvernementaux, comme l'explique Michael Schudson dans son ouvrage *Discovering the News*, publié en 1978 : « While the interpretive reporter seeks the background to a story, uncovers motives for actions, and tracks down side issues, the straight reporter passively accepts the public record »⁶⁸. Dans le domaine des arts et de la littérature également, cette période était peu propice à l'expérimentation et à la liberté d'expression : l'heure était à la chasse aux communistes présumés ce qui poussa un certain nombre d'artistes à quitter le pays. Mis en place au début des années 30, le code Hays était encore en vigueur à Hollywood et il contribuait à diffuser les valeurs conservatrices censées structurer la société américaine. La population étasunienne d'après-guerre était alors divisée en deux camps que décrit l'écrivain Jamie Russell dans un ouvrage consacré à la *Beat Generation* : « The history of America in the years after World War Two is a history of subcultures. From junkies to bikers, gays to juvenile delinquents, and African-Americans to immigrants, America's population was split between the normal majority and the deviant minority »⁶⁹. Le jugement de valeur associé à ces deux groupes est discutable étant donné qu'il laisse supposer que l'auteur y adhère, à moins que l'on considère qu'il fait écho à la manière dont la société américaine les opposait. Il serait par ailleurs plus précis d'évoquer des « minorités déviantes », étant donné qu'elles n'avaient pas nécessairement d'interactions les unes avec les autres, pas plus qu'il n'existait un sentiment d'unité parmi les différents groupes qui vivaient en marge de la société américaine. Les junkies et les homosexuels n'étaient pas nécessairement mieux considérés et traités par la société que les Africains-Américains, cependant, ils ne s'associaient pas contre elle ; au contraire, la division

⁶⁸ « Tandis que le reporter interprétatif cherche le contexte d'une histoire, révèle les raisons de telle ou telle action, et traque les questions secondaires, le reporter conventionnel accepte passivement les déclarations officielles », (Schudson 1978, p. 168), je traduis.

⁶⁹ « L'histoire de l'Amérique dans les années d'après-guerre est une histoire de sous-cultures. Des junkies aux motards, des homosexuels aux délinquants juvéniles, et des Africains-Américains aux immigrants, la population américaine était divisée entre la majorité normale et la minorité déviant », (Russell 2002, p. 9), je traduis.

entre les différentes minorités fut l'une des armes utilisées par le gouvernement américain afin de fragiliser la contre-culture des années cinquante et soixante⁷⁰.

La mise en place de programmes de surveillance et d'infiltration des mouvements contre-culturels et des presses alternatives et *underground* par le gouvernement américain témoigne de l'importance qu'avaient prise ces structures au point de constituer une menace à éliminer. Pour autant, les débuts de la presse alternative n'annonçaient pas une telle politisation, au contraire, puisque ce type de presse apparut avec la volonté de ne pas être affiliée à un parti politique ou à un groupe particulier. Ainsi, le magazine *Dissent* fondé en 1954 par des intellectuels new-yorkais présentait dans son premier numéro sa ligne éditoriale qui était justement de ne pas en avoir :

The purpose of this new magazine is suggested by its name : to dissent from the bleak atmosphere of conformism that pervades the political and intellectual life of the United States ; [...] The accent of *Dissent* will be radical. [...] *Dissent* is not and does not propose to become a political party or group. [...] *Dissent* will not have any editorial position or statements. Each writer will speak for himself⁷¹.

D'autres magazines alternatifs tels que *Village Voice* fondé en 1955 ou *I.F. Stone's Weekly* adoptèrent également cette attitude apolitique, probablement en raison du climat de suspicion générale qui imprégnait les années cinquante, bien que leur promotion de l'anti-conformisme et la volonté de laisser chaque journaliste s'exprimer en son nom les placent à la gauche du spectre politique. Parmi les causes soutenues par cette nouvelle presse alternative figuraient la lutte pour les droits civiques, ainsi que la dénonciation des dérives du maccarthysme. En effet, l'un des rôles récurrents de cette presse a été de donner une voix à ceux dont la parole était sans cesse ignorée, à savoir les femmes, les Africains-Américains ou encore les homosexuels, les militants pacifistes, ainsi que les artistes et intellectuels dont les œuvres ne trouvaient pas leur place dans la presse

⁷⁰ Le COINTELPRO (acronyme de Counter Intelligence Program) fut mis en place en 1956 par le FBI dans le but de fragiliser les activités des organisations contre-culturelles et politiques en les infiltrant et en exacerbant les tensions possibles, comme l'explique Aryeh Neier, dans un ouvrage intitulé *Un-American Activities : The Campaign against the Underground Press* édité par Geoffrey Rips : « In 1956, the FBI launched "COINTELPRO" [...] a series of aggressive programs conducted for the next twenty years to disrupt the activities of certain organizations. [...] Informers for the FBI deliberately fomented feuds within these groups [...] and the FBI entrapped members of some of these groups into committing crimes of violence », (Neier in Rips (ed.) pp. 14-15).

⁷¹ « Le but de ce magazine est compris dans son nom : diverger de l'atmosphère lugubre de conformisme qui imprègne la vie politique et intellectuelle aux États-Unis ; l'accent de *Dissent* sera radical. *Dissent* n'est pas, et n'envisage pas de devenir un parti ou un groupe politique. *Dissent* n'aura pas de ligne éditoriale ou d'éditoriaux. Chaque écrivain parlera en son nom », (Collectif 1954, web), je traduis.

commerciale⁷². Le rôle de ce type de presse était par conséquent de créer un espace de publication et de promotion qui permette à ces minorités au mieux ignorées, au pire tournées en ridicule dans la presse commerciale américaine de s'exprimer et d'exister. Dans le domaine des arts et de la littérature, l'auto-promotion était également de mise, et de nombreux magazines alternatifs apparurent à la fin de la Seconde Guerre mondiale dans les camps d'objecteurs de conscience disséminés sur le territoire américain, où se trouvaient de nombreux poètes, peintres, et écrivains pacifistes.

De ces fascicules édités à un petit nombre d'exemplaires et distribués à l'intérieur des camps où vivaient et travaillaient de nombreux objecteurs de conscience, aux grands noms de la presse *underground* atteignant un tirage de plusieurs centaines de milliers d'exemplaires et diffusés à travers tous les États-Unis, la presse alternative fut l'un des ciments de la contre-culture et de l'avant-garde au cours de la période 1950-1970. Si elle était dans un premier temps réservée à un lectorat relativement aisé et éduqué, elle se démocratisa à mesure que des moyens de reproduction peu coûteux faisaient leur apparition et que le nombre d'individus laissés en marge de la société américaine augmentait, entraînant ainsi le besoin d'une presse qui leur soit adressée. De fait, la presse alternative a toujours eu une existence aux États-Unis puisque des voix dissidentes se sont toujours fait entendre dans ce pays, comme le rappelle Lauren Kessler, auteure d'une étude consacrée au journalisme alternatif américain : « The presence of alternative voices in America is a *tradition*, not a time bound phenomenon [...]. There is and has always been an operational alternative press [...] »⁷³. Les magazines littéraires alternatifs qui se subdivisent en deux catégories, les « mimeos » pour magazines miméographiés, et les « little » en raison du format de ces derniers seront analysés dans un premier temps, puis c'est la presse *underground*, une forme de presse alternative bien qu'elle s'en distingue par bien des aspects, qui sera présentée.

⁷² Dans son ouvrage *Dissident Press*, Lauren Kessler rappelle : « Participation – access – has been routinely denied to those who held aberrant beliefs », (Kessler 1984, p. 13). Elle énumère les moyens utilisés par la presse commerciale pour museler – littéralement – ces personnes : absence de représentation dans les médias de masse des idées ou objectifs desdits groupes couplée à la mise en avant de leurs activités disruptives (manifestations, grèves) ; moqueries, insultes et généralisations afin de couper court à toute tentative de débat, *Ibid.* p. 14.

⁷³ « La présence de voix alternatives en Amérique est une *tradition* pas un phénomène limité dans le temps. [...] Il y a et il y a toujours eu une presse alternative opérationnelle », (*Ibid.* p. 16), je traduis.

I.B.1. « Little » et « mimeos » : écriture expérimentale et presse alternative

Avant de présenter en détail les deux types de magazines alternatifs littéraires auxquels cette sous-partie sera consacrée, il convient de définir brièvement la presse alternative. Ce type de presse est considéré comme indépendant en ce qu'il n'est dirigé ni possédé par des groupes de médias, ou un organe du gouvernement – la gratuité de ce genre de publications illustre d'ailleurs la volonté de toucher le plus large public possible – ce qui lui permet de conserver une liberté de ton, de sujet et d'opinion. Afin de préserver cette liberté, la presse alternative a toujours cherché une stabilité financière et sécurisé des revenus fixes grâce à la publicité. Ancrée à la gauche du spectre politique, elle n'a que rarement versé dans le radicalisme politique, au contraire de la presse *underground*, ce qui explique en partie sa longévité. Une autre caractéristique de la presse alternative concerne sa relative absence de visibilité, en tout cas à ses débuts, en raison d'un lectorat assez limité, comme l'explique Abe Peck, ancien rédacteur en chef du magazine *underground Chicago Seed*, et auteur d'un ouvrage consacré à ce mouvement : « [...] Publishing in a society generally hostile to or uninterested in class analysis and without a real counterculture, [these papers] didn't reach many nonactivists »⁷⁴. En effet, les publications de la presse alternative avaient en commun de traiter de sujets qui allaient à l'encontre de la *doxa* américaine, tels que la lutte pour les droits civiques, ou la dénonciation des dérives du maccarthysme, mais il était difficile pour elles d'élargir leur diffusion à des individus qui n'étaient pas intéressés par ces sujets ou ne se considéraient pas comme des lecteurs potentiels. Afin de se rendre accessibles à un plus grand nombre, des magazines alternatifs tels que le new-yorkais *Village Voice* – cofondé en 1955 par Norman Mailer – invitaient leurs lectrices et lecteurs à proposer des articles, anticipant ainsi la dimension participative inhérente à la presse *underground* et à la *mimeo-revolution*. Dans le même temps, des artistes et écrivains, soucieux de diffuser leurs idées et leurs œuvres, mais surtout de se faire entendre alors qu'ils étaient ignorés par la presse commerciale, entreprirent de créer des magazines littéraires alternatifs dont certains eurent une influence considérable sur la littérature et les arts américains.

⁷⁴ « Puisqu'ils publiaient dans dans une société généralement hostile à ou qui ne s'intéressait pas à l'analyse de classe et sans réelle contre-culture, [ces magazines] n'atteignaient que peu de non-actives », (Peck 1991, p. 6), je traduis.

Les débuts de la presse alternative littéraire eurent lieu dans les camps d'objecteurs de conscience éparpillés sur le territoire américain au cours de la Seconde Guerre mondiale. Dans l'Oregon, au camp de Waldport, un groupe d'amis parmi lesquels figurait William Everson – aussi connu sous le nom Brother Antoninus – un poète qui deviendrait ensuite l'une des figures de la San Francisco Renaissance, édita vingt-quatre numéros du magazine *The Untide*, ainsi nommé en opposition au magazine officiel du camp, *The Tide*⁷⁵. Au même moment, des publications similaires apparurent spontanément dans les autres camps et commencèrent à être diffusées, soit par la poste lorsqu'elles n'étaient pas saisies, soit par les objecteurs eux-mêmes qui déménageaient d'un camp à l'autre. Par le biais de ces supports, les artistes pouvaient promouvoir des textes et des œuvres qui traduisaient leur sensibilité, mais également des articles consacrés à la reconstruction du monde d'après guerre, comme l'expliquent les auteures d'une étude consacrée à Waldport : « [The pacifist artists] succeeded in refusing to participate in war and in forming a community dedicated to creating a more just world. In [these papers], editors published not only paintings and poems but also essays about how to create peace in the post-war world »⁷⁶. La démarche de ces artistes-rédacteurs rappelle d'une certaine manière celle des membres de la *Beat Generation* : parce qu'ils refusaient le monde qui leur était proposé, les *Beats* formèrent leur propre groupe en marge de la société américaine et essayèrent de créer un autre système de valeurs, bien que leur démarche fût d'avantage artistique et individuelle que politique et collective⁷⁷. Elle anticipe également le rôle des *mimeos* et *littles* qui au cours des années cinquante et soixante permirent de définir et rassembler des communautés artistiques autour d'intérêts et de pratiques communs. Les rédacteurs en chef de *The Untide* furent également des précurseurs en ce qu'ils créèrent une maison d'édition – Untide Press –

⁷⁵ Le slogan de ce magazine était « What is not Tide is Untide », avec un jeu de mot sur les termes « tide » et « untide » que l'on peut entendre comme « tied » et « untied » qui signifient « attaché » et « libre de ses mouvements », cf. Palandri 1978, (p. 16). Nous nous référons régulièrement à cette interview de William Everson dans cette section, étant donné qu'elle offre à la fois une vision complète de la naissance de la presse alternative littéraire dans les camps d'objecteurs de conscience, mais aussi parce que William Everson fut également impliqué dans la San Francisco Renaissance, un mouvement littéraire souvent associé aux *Beats* qui bénéficia grandement de la presse alternative et de la *mimeo-revolution*.

⁷⁶ « [Les artistes pacifistes] réussirent à ne pas participer au conflit et à créer une communauté consacrée à la création d'un monde plus juste. Dans *The Compass*, les rédacteurs publiaient non seulement des tableaux et des poèmes, mais également des articles sur comment créer la paix dans le monde d'après-guerre », (Barber & Elkins Jones 2006, p. 528), je traduis.

⁷⁷ « [...] The desire to produce change [...] had little choice during the 1950s but to be channeled in nonpolitical—or even antipolitical—directions. Culture replaced the political arena as the primary site of struggle. [...] The Beats backed away from dealing with issues of economic distribution and social class and turned their attention instead to civil society, to privatized practices and identities, and to questions of cultural production », (Savran 1998, pp. 60-61).

en parallèle à leur magazine, une démarche qui se développa fortement au cours de la *mimeo-revolution*. Grâce à cette nouvelle activité, William Everson et ses collègues – parmi lesquels figurait Kenneth Patchen, poète, et lui aussi associé à la San Francisco Renaissance – purent publier leurs œuvres sous une forme plus durable que celle du magazine. Enfin, les publications des objecteurs de conscience préfigurèrent le sort de bon nombre de *mimeos* et de *littles* au cours des années cinquante et soixante en étant régulièrement censurées ou détruites par la poste américaine, le plus souvent en raison de leur caractère obscène⁷⁸. De fait, si la San Francisco Renaissance débuta à Waldport à la fin de la Seconde Guerre mondiale, comme l'affirme Brother Antoninus, elle dut également sa diffusion et sa renommée à l'explosion des magazines littéraires alternatifs au cours de la décennie suivante, un phénomène depuis intitulé *mimeo-revolution*⁷⁹.

Le miméographe et les lectures de poésie

Utilisé au cours de la Seconde Guerre mondiale pour imprimer des tracts clandestins ou les derniers ordres de bataille, le miméographe connut une reconversion plus paisible à la fin du conflit et devint l'instrument premier d'une aventure littéraire et artistique américaine. Cette machine à imprimer composée d'un tambour encreur actionné par un moteur ou une manivelle pour les modèles les plus rustiques permettait la reproduction rapide et peu coûteuse de textes tapés sur un pochoir fixé au tambour – un pochoir permettait en effet la reproduction de 200 à 500 exemplaires du même texte. L'une des particularités de ce mode d'impression était en effet que les pochoirs pouvaient être insérés directement dans une machine à écrire, ou être utilisés comme une feuille sur laquelle il était possible d'écrire au moyen d'un stylo, ce qui réduisait sensiblement la durée du trajet entre l'esprit du poète et la page publiée. En effet il était possible à un poète de taper ou d'écrire directement son texte sur ces pochoirs et de le voir apparaître dans un magazine miméographié quelques jours voire quelques heures plus tard. De plus, la souplesse du support que constituaient les pochoirs permettait aux écrivains, artistes, et poètes de laisser libre court à leur créativité textuelle et visuelle,

⁷⁸ Le magazine *The Illeterati* également édité à Waldport fut censuré en raison de dessins jugés obscènes par les autorités du camp, et les numéros destinés à être diffusés par la poste, détruits : « The first issue consisted mainly of of poetry except for some art work (in mimeograph) which so astounded the wowsers at the Cascade Locks post office that they destroyed all copies in their possession as being unfit for distribution by the U.S. mail », (Palandri 1978, p. 3).

⁷⁹ « That whole San Francisco Renaissance had in some way a powerful inception in Waldport », (Everson *in Ibid.* p. 20).

une liberté qui s'accordait parfaitement avec l'atmosphère d'expérimentation artistique qui imprégnait les grandes villes américaines au cours des années cinquante :

New York in the later 1950's saw the emergence of radical changes in dance, painting, film, sculpture, and theater, as well as in writing. Indeed, writing or "text" was foregrounded in much of the new art. Language was newly seen as a material form, and could thus be worked with as one would work with paint or movement or sound⁸⁰.

Cependant, l'intense activité intellectuelle et artistique des centres culturels américains (New York, Chicago, San Francisco) n'était que peu ou pas visible, à la fois en raison de la culture du secret qui caractérisait certains des mouvements artistiques d'alors, mais aussi et surtout parce qu'il n'existait pas de support qui accepte de publier les expérimentations d'alors, trop extrêmes et trop novatrices par leur forme et contenu. L'accès facile et peu onéreux au miméographe entraîna une démocratisation des méthodes de publication, une aubaine pour les poètes, écrivains et artistes de l'avant-garde artistique américaine, qui pouvaient ainsi diffuser leurs textes, ou diffuser ceux des autres en se faisant éditeurs, comme l'expliquent les auteurs d'un ouvrage consacré à cette révolution: « Direct access to mimeographs machines, letterpress, and inexpensive offset made these publishing ventures possible, putting the means of production in the hands of the poet. In a very real sense, almost anyone could become a publisher »⁸¹. La possibilité offerte aux artistes de s'auto-publier leur permit également de rassembler autour d'eux des communautés artistiques composées d'autres créateurs, mais également de lecteurs et de les tenir informés de leur production en temps réel.

Les magazines miméographiés diffusés à New York dans les années cinquante, par exemple, étaient en majorité consacrés aux lectures publiques de poésie qui prenaient place dans les cafés du Lower East Side, hébergeant aussi des concerts de jazz. Les musiciens et les poètes utilisaient d'ailleurs une terminologie commune pour décrire leurs performances : le mot *set* qui désigne en musique un ensemble de

⁸⁰ « New York à la fin des années cinquante vit émerger des changements radicaux dans la danse, la peinture, le cinéma, la sculpture, et le théâtre, ainsi que dans l'écriture. En effet, l'écrit, ou le « texte » fut mis au premier plan dans la plupart des nouvelles œuvres d'art. Le langage était dorénavant vu comme une forme matérielle, et pouvait donc être manipulé comme on manipulerait de la peinture, des mouvements ou du son », (Clay & Phillips 1998, p. 32), je traduis. L'idée selon laquelle le langage est un matériau comme un autre, manipulable et malléable évoque les textes *cut-ups* de Burroughs, et son affirmation selon laquelle cette technique permet aux écrivains de manipuler leurs mots comme un peintre mélange ses couleurs.

⁸¹ « L'accès direct aux miméographes, presses typographiques, et presses offset peu coûteuses, rendit possibles ces aventures éditoriales, en mettant les moyens de production entre les mains du poète. Littéralement, presque tout le monde pouvait devenir un rédacteur », (*Ibid*, p. 14), je traduis.

morceaux joués l'un après l'autre était utilisé par les orateurs pour évoquer leur lecture à venir. Pour le chercheur Daniel Kane, auteur d'un ouvrage consacré aux lectures de poésie dans le Lower East Side, le lien entre jazz et poésie n'était pas uniquement sémantique, il était également structurel, lié à la performativité des deux pratiques, et surtout à leur dimension collective :

Linking poetry to jazz both emphasized the performativity—the poets performing their work or “set” in front of an audience—and reminded listeners that writing was a peculiarly collaborative endeavor. After all, a set in jazz refers to a *group* playing together, not to an individual soloing [...]⁸².

L'aspect collectif de ces événements était également transmis par les *mimeos* qui constituaient des supports de communication et d'information sur la communauté pour et par laquelle ils étaient produits. Puisque les lectures de poésie étaient à la fois des événements artistiques et mondains – s'y côtoyaient artistes peintres, écrivains, poètes, dramaturges, musiciens, muses, aspirants, critiques, et amateurs d'art – elles étaient primordiales dans la constitution de réseaux artistiques et sociaux. Les *mimeos* édités à partir de ces événements étaient donc le prolongement de ces lectures à la fois parce qu'ils permettaient d'en garder une trace, mais aussi parce qu'ils en poursuivaient l'entreprise communautaire⁸³. Ainsi, lire ses poèmes dans des cafés tels que *Le Metro* ou *Les Deux Mégots* – deux des lieux de lecture les plus célèbres du Lower East Side – signifiait au moins l'acceptation, sinon l'inclusion dans l'avant-garde littéraire d'alors, de même qu'avoir accès aux magazines édités à partir de ces événements constituait également un signe d'appartenance à ladite communauté. La nature hyper-personnelle de certains textes déclamés dans les cafés ainsi que l'existence dans les *mimeos* qui les publiaient de sections consacrées à l'avis des lecteurs, aux critiques et analyses de

⁸² « Le fait de lier la poésie au jazz mettait en avant la performativité—les poètes jouaient leur travaux ou leur « set » face à un public—tout en rappelant aux auditeurs que l'écriture constituait une aventure étonnement collective. Après tout, un *set* de jazz désigne un *groupe* qui joue, pas un individu qui joue un solo [...] », (Kane 2003, p. 28), je traduis. Le lien entre poésie et jazz était également au cœur des écrits *Beats* notamment ceux de Jack Kerouac dont l'amour pour le jazz se retrouvait dans le rythme de sa prose et de ses poèmes qu'il enregistra accompagné par un quartet de jazz à la fin des années cinquante. Voir notamment Kerouac & Allen. *Poetry For The Beat Generation* [LP], Hannover 1959, ainsi que l'introduction d'Allen Ginsberg à *Pomes All Sizes* un recueil de poèmes de Kerouac édité par City Light Books dans laquelle il est célébré en premier lieu pour son oreille et son sens inné du rythme : « His ear came from reading and music. [...] My own poetry's always been modeled on Kerouac's practice of tracing his mind's thoughts and sounds directly on the page », (Ginsberg in Kerouac 1992, pp. i-ii).

⁸³ « The poetry reading as a place to discover the latest work of friends and colleagues, to respond to this work on the spot, and to exchange gossips. In this regard, it functioned much like the mimeograph publications of the time », Wolf 1997, p. 63.

poèmes antérieurs, voire aux derniers ragots, renforçait la dimension communautaire de cette scène artistique.

Les lectures de poésie s'inscrivaient par ailleurs dans une tradition littéraire mondiale, puisque le fait de lire ou déclamer son texte remonte à l'Antiquité au cours de laquelle les aèdes s'accompagnaient de leur lyre pour chanter leurs textes, et que la performance orale d'un texte destiné à divertir un auditoire est une pratique commune à toutes les cultures. Dans le *Princeton Handbook of Poetic Terms*, les auteurs de l'entrée « Performance » proposent un historique des différentes manifestations de ce type qui commence avec la poésie asiatique et se poursuit à travers la Rome et la Grèce antique, les troubadours occitans du moyen-âge, les poètes florentins à la cours des Médicis ou encore les lectures dans les salons du XVIIIe siècle, avant de s'intéresser spécifiquement aux lectures américaines⁸⁴. Nombre de ces précédents eurent d'ailleurs une influence directe sur les poètes américains des années cinquante : ainsi, Gary Snyder publia en 1967 un recueil de poèmes inspirés des haïku qu'il avait découverts au cours de son long séjour au Japon au début des années soixante, et Paul Blackburn traduisit des poèmes de troubadours provençaux qu'il publia ensuite en 1953. Pour ces artistes, la dimension orale de la poésie était également liée à son origine tribale, chamanique, au point que certains d'entre eux se considéraient comme tels et considéraient le poète comme « un médium pour les chansons et les mélopées qui jaillissent de la terre »⁸⁵. Dans le même ordre d'idée, le *Handbook of Poetic Forms* édité par le poète Ron Padgett en 1987 rappelle que toutes les cultures possèdent un récit originel qui se transmet oralement au coin du feu et dont la transmission requiert par conséquent un auditoire. La différence majeure entre les lectures de poésie de l'Antiquité, du moyen-âge, ou de facebook.com la Renaissance et celles qui avaient lieu dans les cafés du Lower East Side ou à San Francisco est que ces performances avaient une importante dimension politique :

In recent times the oral performance poem has been a good vehicle for poetry involved with social or political causes [...]. In these cases, the poet is speaking on behalf of a larger, often outraged community and, like the tribal shaman, envisions a better world⁸⁶.

⁸⁴ (Greene & Cushman (eds.) 2016, p. 247).

⁸⁵ « Harking back to the Stone Age, Snyder sees the poet as a shaman who acts as a medium for songs and chants springing from the earth », (*literaryfoundation.org*), je traduis.

⁸⁶ « Plus récemment, les poèmes déclamés ont constitué un bon support pour une poésie qui s'intéresse à des causes sociales ou politiques. [...] Dans ces cas, le poète parle au nom d'une communauté plus large, souvent indignée, et, à l'instar du chaman tribal, envisage un monde meilleur », (Padgett (ed.) 1987, pp. 143-144), je traduis.

Il est également important de souligner l'idée selon laquelle l'artiste qui récite son poème devant un public le fait dans le but de le divertir, mais aussi et surtout afin de l'inciter à chercher une existence meilleure, notamment en la recentrant autour de l'art. Enfin, ces performances au cours desquelles il n'était pas rare que le poète s'accompagne d'instruments ou d'accessoires qui produisent du son – ainsi Allen Ginsberg déclamant ses poèmes en s'accompagnant de tingsha, des petites cymbales destinées à rythmer les psalmodies bouddhistes – se distinguaient des performances artistiques ou théâtrales qui fleurissaient alors dans les communautés avant-gardistes américaine en raison de la tradition littéraire dont ils se réclamaient⁸⁷.

Les artistes et les poètes qui se produisaient lors de ces lectures n'étaient donc ni isolés ni coupés de leur lecteurs ou de leurs pairs avec qui ils s'asseyaient dans le public, échangeaient, et faisaient ainsi évoluer leur production au gré des retours qui leur étaient faits, soit en personne, soit par le biais des magazines. En effet, un avantage indéniable des *mimeos* par rapport aux autres types de magazines littéraires indépendants était la rapidité avec laquelle ils étaient édités, puis imprimés, ce qui fait que les poèmes lus un soir étaient disponibles sous forme écrite quelques jours plus tard, comme l'explique Reva Wolf dans une étude consacrée à la scène artistique new-yorkaise des années cinquante et soixante :

Mimeograph publications were important conduits for the artistic and personal exchanges that occurred within and between literary cliques. The medium of the mimeograph was uniquely appropriate to such exchanges, because it served to get information out fast. [...] Indeed, if a writer submitted a poem to one of these publications, it would appear within weeks, not several month later as was typical of more established, typeset periodicals, such as *Paris Review* or even the avant-garde *Evergreen Review*, which relied on conventional networks for distribution⁸⁸.

La plupart de ces publications étaient distribuées dans les cafés où les lectures avaient lieu, ou dans les rues du quartier dans lequel cohabitaient les artistes et leur public, d'abord parce qu'elles étaient destinées à ces *happy fews*, et ensuite parce qu'il était plus coûteux et plus dangereux de les diffuser par la poste. Il est important de souligner

⁸⁷ « The performance poet differs from the performance *artist* in that the poet is connected to a heritage of poetry, a maker and sounder of words », (*Ibid.* p. 144), je traduis.

⁸⁸ « Les « mimeos » constituaient des intermédiaires importants dans les échanges artistiques et personnels qui avaient lieu au sein de et entre les groupes littéraires. Le médium du miméographe était le seul approprié pour de tels échanges, parce qu'il servait à diffuser l'information rapidement. [...] En effet, si un écrivain soumettait un poème à l'une de ces publications, il était publié dans les semaines, et non dans les mois qui suivaient, ce qui était caractéristique des revues mieux établies et mises en pages, comme la *Paris Review*, ou même l'avant-gardiste *Evergreen Review*, qui dépendaient des réseaux de distribution conventionnels », (Wolf 1997, p. 37), je traduis.

la comparaison entre les *mimeos* et le magazine *Evergreen Review* que propose Reva Wolf, étant donné que cette revue fut un support primordial pour la diffusion des auteurs *Beats* et des poètes de la San Francisco Renaissance, et joua un rôle non négligeable dans la définition et la promotion de ce dernier groupe⁸⁹. Cependant, si les premiers numéros de ce magazine pouvait être considérés comme des exemples de magazines littéraires alternatifs, sa popularité grandissante et le départ de Donald Allen de la rédaction contribuèrent à son évolution en un magazine alternatif commun, détaché de l'avant-garde qu'elle avait contribué à populariser, comme l'affirmait Felix Pollack, un écrivain et universitaire spécialisé dans les magazines littéraires alternatifs :

When its editors started out, they had a starry-eyed, excited interest, a willingness to print new things and be literary minded [...]. It was a literature-oriented magazine [...]. Then it became a kind of whore publishing soft-core pornography [...]. It was just out for the buck⁹⁰.

Evergreen Review était donc un magazine alternatif qui n'était ni un *mimeo* ni un *little*, bien qu'il en ait possédé l'esprit le temps de ses premiers numéros.

« *Littles* » et émergence de la presse alternative littéraire américaine des années cinquante

Avant de présenter certains exemples de *mimeos* auxquels Burroughs a contribué, et d'évoquer les maisons d'édition indépendantes engendrées par la presse alternative, il est nécessaire d'évoquer un autre type de magazine littéraire alternatif qui lui permit, ainsi qu'à bon nombre de poètes, écrivains et artistes américains, de se faire connaître : les *littles*. Tandis que les *mimeos* se définissaient par la variété de leurs collaborateurs, leur élaboration rapide et peu coûteuse, ainsi que leur apparence brouillonne, les *little magazines*, ou *littles*, se distinguaient par leur cohérence

⁸⁹ Le second numéro de la revue, disponible en intégralité sur le site web du magazine, regroupait en effet les poètes *Beats* et les poètes de San Francisco en un seul et même groupe, et était intitulé « San Francisco Issue » ; il offrit une visibilité bienvenue aux artistes de ce groupe qui se produisaient depuis plusieurs années dans les cafés de San Francisco, et les fit connaître des écrivains et auteurs new-yorkais. Coéditée par Barney Rosset (alors propriétaire de Grove Press, qui publia *Naked Lunch* aux États-Unis) et Donald Allen, elle fit d'une certaine manière office de pré-sélection pour l'anthologie de poésie que ce dernier publia en 1960, et qui mettait à l'honneur les poètes de ces mouvements d'avant-garde, cf. Clay & Phillips 1998, (pp. 13-15).

⁹⁰ « [...] Quand ses éditeurs commencèrent, ils avaient des étoiles dans les yeux, un intérêt fébrile, une volonté d'imprimer des nouveaux textes et d'avoir un esprit littéraire. C'était simplement un magazine littéraire [...]. Puis c'est devenu une espèce de prostitué qui publiait du *porno-soft* [...]. Il n'était plus publié que pour le pognon », (Pollack in Anderson & Kinzie 1978, p. 39), je traduis.

stylistique, leur rythme de publication aléatoire, et leur mise en page novatrice mais élégante ; ils étaient en outre produits par des imprimeurs professionnels, contrairement aux *mimeos*⁹¹. La dénomination *little magazines* est liée à la fois au format de ces publications, qui n'excédait que rarement l'*in-quarto*, à leur faible tirage, et au nombre restreint d'auteurs qui figuraient dans leurs pages. En effet, l'une des particularités des *mimeos*, qui fut reprise par la presse *underground* était d'accepter des contributions sans discrimination, à condition qu'elles soient de bonne qualité. En revanche, l'objectif des *littles* était de proposer à leurs abonnés des numéros dont les lignes artistiques et éditoriales étaient clairement définies, ce qui les rapprochait des magazines commerciaux. Dans un article consacré aux *littles* auxquels il a contribué – *Neon*, *Kulchur*, et *Yugen*, des magazines ayant publié William S. Burroughs –, l'écrivain américain Gilbert Sorrentino donne d'ailleurs une définition de ce type de magazines dans laquelle il insiste sur l'importance d'avoir une ligne éditoriale définie et assumée :

[These magazines] were not academic or scholarly, and had little to do with what are called quarterlies; nor were they open to anything at all, refuges for writers who wished to “express” themselves—in other words, they were not what might be termed bohemian publications. On the contrary, they had a definite literary bone to pick, and they set themselves up not as a mere *alternative* press but as a press that considered its criteria to be correct⁹².

Néanmoins, ces critères étaient mouvants et évoluaient en fonction de la popularité de ces magazines d'un numéro à l'autre : si les premiers numéros d'un fascicule restaient généralement fidèles à son identité, les suivants incluaient parfois des auteurs nouveaux qui n'y étaient pas forcément affiliés. En revanche, la prolifération de ce type de publication entraîna le développement d'un réseau de magazines articulé autour d'un groupe d'auteurs relativement restreint, ce qui permit de mieux définir les caractéristiques de leurs innovations, et d'esquisser une critique de leurs travaux⁹³.

⁹¹ Il est important de ne pas confondre les *littles* dont il est ici question et les *little magazines*, des revues littéraires du début du XXe siècle associées au mouvement moderniste, telles que *Blast*, *Poetry* ou *The Egoist*.

⁹² « Ces magazines n'étaient pas académiques ou scolaires, et ils avaient peu à voir avec les trimestriels ; il n'étaient par ailleurs pas ouverts à n'importe quoi, des refuges pour des écrivains qui désiraient « s'exprimer »—en d'autres termes, il n'étaient pas ce que l'on pourrait appeler des magazines bohèmes. Au contraire, ils avaient des comptes à régler avec la littérature, et ils ne se considéraient pas comme des publications *alternatives*, mais comme une presse qui considérait ses critères comme les bons », (Sorrentino *in Ibid.*, p. 300), je traduis. L'idée d'un « règlement de compte avec la littérature » rappelle le bandeau qui entourait les premiers exemplaires de *Minutes to Go* publié en 1960 à Paris, et dans lequel figurent les premiers textes de *cut-up* produits par William S. Burroughs, Brion Gysin, et leurs collaborateurs Sinclair Beiles et Gregory Corso.

⁹³ « There slowly evolved a kind of network of magazines, acting as a general clearinghouse for new methods, techniques, and ideas of literary composition and criticism », (*Ibid.*).

Un exemple précis de ce phénomène est la *Black Mountain Review* éditée entre 1954 et 1957 par Robert Creeley et créée sous l'impulsion du poète Charles Olson, alors recteur du Black Mountain College en Caroline du Nord, qui souhaitait attirer de nouveaux étudiants au moyen de cette publication. Avant d'éditer ce magazine, Robert Creeley avait essayé, sans succès, de créer son propre *little*, et avait contacté Ezra Pound qui lui donna, par écrit, des directives quant à la mise en place d'une telle publication : « [...] He suggested that I think of the magazine as a center around which, "not a box within which / any item." He proposed that verse consisted of a constant and a variant, and then told me to think from that to the context of a magazine »⁹⁴. Il lui conseillait également de s'adjoindre les services d'un petit groupe d'écrivains réguliers pour constituer le corps de son magazine, et de solliciter des contributions pour compléter ses numéros. L'extrait de la lettre de Pound rapporté par Creeley permet d'observer la liberté avec laquelle le poète écrivait dans sa correspondance, une liberté que les poètes de la Black Mountain School et de la New York School souhaitaient également inclure dans leurs propres poèmes. Les auteurs choisis par Robert Creeley avaient en commun d'avoir enseigné ou d'avoir été élèves au Black Mountain College, ou étaient proches de l'un des contributeurs réguliers du magazine⁹⁵. Ce noyau d'auteurs contribua à définir le style de ce magazine, et à l'inverse, le magazine permit de définir les poètes du Black Mountain comme un groupe indépendant. Une autre spécificité de ce magazine était de proposer des portfolios illustrés, rendant ainsi compte des liens entre arts visuels et textuels. D'ailleurs, les quatre premiers numéros possédaient la même couverture, une illustration de Katsue Kitasono dont ne changeaient que les couleurs d'un numéro à l'autre. La reprise d'une illustration identique pour la couverture de ces quatre numéros fait écho aux conseils d'Ezra Pound sur l'importance de garder un noyau de

⁹⁴ « Il me suggéra de penser au magazine comme un centre autour duquel, 'pas une boîte dans laquelle / n'importe quel élément'. Il suggéra que le vers comporte une constante et une variante, puis me dit de penser à cela dans le contexte d'un magazine », (Creeley in Anderson & Kinzie 1978, p. 250), je traduis. Ezra Pound avait par ailleurs contribué à un certain nombre de revues modernistes (*Blast*, *Poetry*, *The Egoist*) ce qui explique son attitude professorale et ses conseils avisés. De plus, ayant lui-même été un acteur majeur de l'avant-garde littéraire de sa jeunesse et éditeur de magazines alternatifs, il comprenait certainement les motivations de Robert Creeley. Il est également à noter que l'une des influences de Creeley pour la *Black Mountain Review* était le magazine *Merlin* publié par Olympia Press à Paris, et dirigé par Alexander Trocchi, un écrivain-junkie écossais affilié alors aux situationnistes, et qui collabora extensivement avec Burroughs au cours des années soixante, voir *Ibid.*, (p. 254). En l'espace d'une décennie, ces trois entités furent rapprochées par et collaborèrent à la presse alternative, parfois comme auteurs, parfois comme rédacteurs, ce qui illustre à la fois l'importance des réseaux au sein de ce mouvement, et sa dissémination à travers les milieux artistiques occidentaux.

⁹⁵ Nous retrouvons ici l'importance du réseau, pour ne pas dire de la cooptation, déjà évoquée en lien avec le travail d'agent d'Allen Ginsberg : sans ses efforts pour s'intégrer dans les réseaux littéraires (alternatifs ou *mainstream*) de l'époque, il est probable que ses amis *Beats* n'auraient pas atteint la même notoriété.

contributeurs réguliers, de même qu'elle permettait d'identifier facilement le magazine. Mêlant textes, articles, poèmes, et reproductions d'œuvres artistiques, la *Black Mountain Review* était un exemple caractéristique de ce que les *littles* pouvaient apporter à une scène littéraire donnée, et elle ouvrit la voie à d'autres « combattants pour la liberté », pour reprendre l'expression de Felix Pollack à propos de ce type de magazine⁹⁶. Plus professionnels dans leur apparence et dans leur ligne éditoriale que certains *mimeos*, les *littles* n'en demeuraient pas moins des supports de publication indépendants qui offraient une liberté de ton et de contenu identique aux auteurs qu'ils diffusaient. D'une certaine manière, la distinction proposée dans l'introduction de ce travail de recherche entre presse alternative et presse *underground* pourrait s'appliquer aux *mimeos* et aux *littles* : tandis que les premiers étaient caractérisés par un esprit libertaire, une attitude provocante, et un refus de tout compromis aussi bien formel que thématique, les seconds plaçaient la qualité de contenu et de forme au-dessus de la provocation afin que la légitimité de leur entreprise artistique ne soit pas remise en cause par une obscénité ou une violence trop marquées.

Bien que caractérisés par un tirage limité, une faible visibilité, et un lectorat déjà acquis à leur cause, les magazines miméographiés comme les *littles* firent l'objet de critiques en raison du caractère parfois obscène ou vulgaire de certains textes, mais également en raison des thématiques évoquées dans les poèmes et de leur nature provocante⁹⁷. Le magazine miméographié *Fuck You! A Magazine of the Arts* édité par le poète-éditeur-musicien Ed Sanders est un bon exemple de l'esthétique poético-pornographique qui caractérisait certains fascicules de la *mimeo-revolution*. Les neuf numéros de ce magazine publié entre 1962 et 1965, portaient tous la mention « Edited, Published and Printed by Ed Sanders, at a Secret Location in the Lower East Side » ce qui met en évidence la volonté de l'éditeur de ne pas être localisé, et souligne la dimension secrète de la *mimeo-revolution*⁹⁸. Le choix d'aborder ce magazine s'explique

⁹⁶ « The big mags are the guardians of ol revolutions. The little mags—at their best—are still the fighters on the barricade », (Pollack in *Southwest Review* vol. 61, n°3 (1976), p. 303), je traduis. Dans une autre interview, Felix Pollack donne une définition aussi concise qu'imprécise sur les *littles* et affirme : « I would say that a little magazine is much more than a small magazine that would like to be big », (Pollack in Anderson & Kinzie 1978, p. 49). L'accent mis par Felix Pollack sur la taille est une manière de minimiser ce paramètre et de suggérer que le rôle de ce type de presse est supérieur à celui des autres fascicules de la presse alternative puisqu'il ne cherche pas à grossir son tirage, mais plutôt à proposer un contenu qualitatif à ses lecteurs.

⁹⁷ L'interdiction de diffuser *Big Table* constitue l'une des nombreuses occurrences de *littles* saisis par les autorités américaines.

⁹⁸ Un ouvrage de référence consacré à ce phénomène publié en 1998, et édité par par Steven Clay et Rodney Phillips, s'intitule d'ailleurs *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in writing, 1960-1980*.

parce qu'il eut un rôle important dans la carrière de William S. Burroughs, d'abord en publiant l'un de ses textes de *cut-up* au sein du numéro 7, mais aussi en éditant certains de ces textes sous forme de publications indépendantes. Ce numéro de *Fuck You!* fut publié en septembre 1964, et il rassemblait des auteurs proches de Burroughs et aux côtés de qui il avait déjà été publié dans d'autres publications. Les auteurs concernés appartenaient aussi bien à la *Beat Generation* – Allen Ginsberg, Gregory Corso, Carl Solomon – qu'à la *San Francisco Renaissance* – Robert Duncan, Gary Snyder, Philip Whalen – et à la *Black Mountain School* – Paul Blackburn, Robert Creeley, Charles Olson – trois des groupes artistiques littéraires en vogue à l'époque. De son côté, Burroughs n'était déjà plus membre des *Beats*, et n'appartenait à aucune des autres écoles représentées dans les pages du magazine. D'une certaine manière, l'auteur de *Naked Lunch* se trouvait ici dans la position « anormale » qui serait la sienne au cours de ces années d'expérimentation artistique et littéraire : au contact d'un certain nombre de groupes d'artistes sans pour autant en faire partie, il en « hantait la lisière » et jouait le triple rôle de « menace », d'« entraîneur », et d'« outsider » que le philosophe Gilles Deleuze associe à cette posture⁹⁹. En revanche, le texte de *cut-up* qu'il publiait était en phase avec la malléabilité du langage, que les auteurs concernés expérimentaient au cours de lectures, ainsi qu'à la souplesse du support dans lequel il publiait. Cette dernière caractéristique est d'ailleurs mise en avant par Ed Sanders dans une lettre par laquelle il sollicitait un texte pour un numéro futur : « Would be glad to print up some of your work. Length no problem nor is content », (Annexe 2)¹⁰⁰.

L'un des avantages certains des *mimeos* ou des *littles* par rapport aux publications commerciales était en effet la totale liberté des éditeurs quant au format et aux sujets abordés dans les pages de leurs magazines. Afin de poursuivre la promotion et la diffusion d'auteurs et de mouvements artistiques ou littéraires à l'œuvre dans les pages de leurs magazines, bon nombre de rédacteurs en chef de magazines alternatifs fondèrent des maisons d'édition indépendantes en parallèle à leurs activités journalistiques¹⁰¹. C'est d'ailleurs pour l'absence d'auto-censure de la part des éditeurs

⁹⁹ (Deleuze & Guattari 1980, pp. 298-301). Le terme « anomal » est opposé à normal et anomal alors même que son origine est différente ; il provient du terme « anomalie » et désigne par conséquent l'inclassable, ce que l'on ne peut désigner précisément.

¹⁰⁰ « Serais ravi d'imprimer certains de tes travaux. Pas de problème de longueur ni de contenu », (Sanders *in* Berg, Box 80, Folio 17, item 40), je traduis.

¹⁰¹ Ce phénomène n'était d'ailleurs pas anodin, explique Tom Montag dans un article de 1978, en ce qu'il révèle à la fois les problématiques communes au rédacteur et à l'éditeur, et le format parfois inadéquat du magazine pour pérenniser le travail commun d'un artiste et de celui qui le publie et diffuse : « The concerns of the two enterprises, literature and readership, are similar and interrelated, however different the magazine and the press may be in practice. An editor may launch a little maga-

que les autorités américaines étaient attentives à ces publications, et n'hésitaient pas à les censurer elles-mêmes dans le cas où elles seraient jugées trop provocantes, obscènes, ou insultantes à l'égard du gouvernement américain et des valeurs qu'il diffusait. D'ailleurs, toutes les maisons d'édition indépendantes n'étaient pas disposées à diffuser les mêmes textes. Un bon exemple de cette différence concerne le texte de Burroughs « Roosevelt After Inauguration », une *routine* rédigée à partir d'un rêve en mai 1953, jamais publiée avant le début des années soixante, mais rejetée au moins deux fois par des maisons d'édition, l'une affiliée à la presse alternative, l'autre déjà bien établie dans le paysage littéraire américain¹⁰². Un peu plus d'un an après avoir reçu le texte de son ami, Allen Ginsberg le proposa à la maison d'édition New Departures, où le poète Kenneth Rexroth officiait comme lecteur ; il refusa le texte, provoquant l'incompréhension de Burroughs¹⁰³. Puis, lorsque la maison d'édition City Lights Book tenue par le poète-éditeur-libraire Lawrence Ferlinghetti publia *The Yagé Letters* en 1963, la routine fut à nouveau exclue, d'abord parce que ce dernier n'était pas convaincu de son intérêt mais aussi et surtout parce que le distributeur et l'imprimeur anglais craignaient un procès pour obscénité si la pièce était publiée¹⁰⁴. Leur crainte peut s'expliquer par le fait qu'en 1961, Leroi Jones et Diane DiPrima, tous deux écrivains, et rédacteurs en chef du mimeo *The Floating Bear* avaient été arrêtés après avoir publié et tenté de diffuser « Roosevelt After Inauguration » dans le numéro 9¹⁰⁵. Il serait cependant injuste de résumer le travail de Lawrence Ferlinghetti sur ce manuscrit à son refus de cette *routine* étant donné qu'il est celui qui lui donna une première existence en

zine only to discover that magazine format is confining and does not permit all the kinds of publishing he would like; in such cases the press is an outgrowth of the magazine », (Montag in Anderson & Kinzie 1978, p. 577), je traduis. L'article dans son intégralité (pp. 574-593) illustre et décrit avec précision la relation d'interdépendance entre ces deux activités.

¹⁰² Ce texte présente le président Roosevelt, ses proches, et divers membres de son administration dans une succession d'actes abjects et absurdes, parmi lesquels la zoophilie, l'exécution d'un certain nombre de fonctionnaires et leur remplacement par des babouins.

¹⁰³ (Burroughs 1993, p. 240).

¹⁰⁴ Voir l'introduction de *The Yagé Letters* par Oliver Harris dans l'édition de 2006 qui retrace la tumultueuse publication de cette routine, ainsi que de cet ouvrage sous sa forme complète in Burroughs [1963] 2006, (pp. xxxvii-xliv).

¹⁰⁵ *The Floating Bear* était un magazine à l'apparence très sommaire, puisqu'il consistait en un ensemble de textes et poèmes reproduits au moyen du miméographe agrafés par le haut, et diffusé par la poste via une liste de diffusion, ce qui rendait difficile voire impossible sa promotion mais en faisait un important signe d'appartenance à une communauté. Il avait pour « mission » de diffuser rapidement les nouvelles productions des auteurs de l'avant-garde littéraire américaine du début des années soixante. Leroi Jones (qui devint Imanu Amiri Baraka au cours des années soixante) avait déjà une expérience dans ce domaine puisqu'il était l'éditeur de *Yugen*, un *little* qui eut une influence importante sur d'autres magazines du même genre, tels que *Big Table* ou *Evergreen Review*, cf. l'interview de Leroi Jones in Anderson & Kinzie 1978, (pp. 318-323). Voir également Clay & Phillips 1998, (pp. 74-75).

tant que telle ; il était en outre l'un des piliers de l'avant-garde littéraire de San Francisco en raison de ses activités de libraire et d'éditeur, ainsi qu'un poète accompli.

En 1961, il adressa une lettre à Burroughs dans laquelle il lui faisait part de la publication à venir d'un magazine intitulé *Journal For the Protection of All Beings* et lui demandait s'il souhaitait y contribuer, en précisant que l'objectif de ce magazine était de rassembler les textes d'une cinquantaine d'auteurs à propos de leur « dernière prise de conscience sociale ou humaine ou de leur dernière révélation », (Annexe 3)¹⁰⁶. Quelques mois plus tard, Lawrence Ferlinghetti lui écrivit pour lui demander s'il pouvait publier ses lettres d'Amérique du Sud dont Ginsberg lui avait parlé, et après avoir obtenu une réponse positive, il entreprit de les collecter auprès des différents magazines dans lesquels elles avaient été – en partie – publiées. Le contenu de la lettre est purement informatif, en revanche son apparence est plus proche du courrier adressé à un ami de longue date que de la lettre d'un éditeur à un auteur : ne comportant pas de formules de politesse, elle est rédigée au marqueur noir, consiste en trois phrases et une signature, et contient presque autant de texte que de visuel. En effet, son auteur y a dessiné un visage le représentant ainsi qu'une esquisse du Golden Gate, comme s'il souhaitait renforcer la familiarité de sa missive, mais également inclure du visuel dans le textuel, une approche semblable à celle que Burroughs utilisait dans certains de ses *cut-ups*. En outre, il y a certainement volonté de s'affranchir des codes formels de la communication entre auteur et éditeur, en accord avec la liberté de ton qu'offraient les maisons d'édition indépendantes par rapport aux maisons d'édition commerciales, (Annexe 4)¹⁰⁷. Ainsi, le ton de Lawrence Ferlinghetti contraste avec celui de William Burroughs qui s'adresse à lui en tant que « Dear Mr Ferlinghetti » et clôture sa lettre par « Sincerely, yours ». Il serait possible de considérer les deux esquisses comme complémentaires : le visage tracé par Lawrence Ferlinghetti se métamorphose dans la seconde illustration en un pont du Golden Gate derrière les collines de la ville, mais suggère également le visage d'un individu derrière un livre. Souhaitée ou non, la fusion de ce pilier de la contre-culture et de l'avant-garde de la ville de San Francisco et de son paysage dans un seul et même dessin évoque une écriture idéogrammatique ou hiéroglyphique, un mot-image ou une image-mot qui trouva certainement un écho

¹⁰⁶ « We wrote to about 50 great poets, artists, novelists- mostly younger- and asked them [...] to give us their “latest social or humanitarian awareness or revelation.” », (Ferlinghetti *in* Berg, Box 79, Folio 21, item 78), je traduis.

¹⁰⁷ (Ferlinghetti *in* Berg, Box 79, Folio 21, item 7).

favorable auprès de Burroughs, particulièrement alors qu'il s'échinait à démonter le contrôle combiné du mot et des images au moyen de la technique du *cut-up*.

S'il n'est pas question ici de refaire l'historique de l'édition et de la publication de cet ouvrage, il est intéressant de voir la manière dont Ferlinghetti alternait entre différents rôles : il était le gérant de City Lights Books, une librairie de San Francisco qui fonctionnait également comme maison d'édition indépendante, et il était en outre impliqué dans la conception de *littles*, et produisait aussi des poèmes et des pièces de théâtre. Ainsi, il était en mesure de superviser la production d'un auteur de sa première apparition, lors de lectures publiques à la librairie ou dans les cafés adjacents, à son inclusion dans un magazine, puis à sa publication indépendante et à sa commercialisation dans son magasin. Ce schéma était reproduit par bon nombre de rédacteurs en chef de magazines qui, à l'instar de Leroi Jones, géraient à la fois l'élaboration et la publication de ces périodiques, et l'édition, la publication et la diffusion d'ouvrages indépendants par le biais de leurs maisons d'édition¹⁰⁸.

Little et mimeos : par et pour les poètes

D'une certaine manière, les *mimeos* ou les *littles* servaient d'antichambres de la publication par des maisons d'édition alternatives, imitant en cela la relation entre les revues littéraires *mainstream* et les éditeurs commerciaux. En effet, même si un certain nombre de ces magazines acceptaient des contributions d'auteurs ou de poètes amateurs, la publication d'un ouvrage par une maison d'édition alternative était réservée aux auteurs dont la valeur littéraire n'était plus à prouver mais qui ne trouvaient cependant pas d'éditeur. Cela permettait également aux écrivains-éditeurs de répondre précisément aux attentes de leur lectorat, puisqu'ils étaient en contact direct avec lui par le biais de ces magazines. Cependant, les maisons d'édition alternatives, comme les *littles* ou les *mimeos* étaient avant tout pensées par et pour les écrivains puisque leur origine était généralement l'absence d'un support de publication pour leurs productions que des individus cherchaient à combler en créant ce support. Contrairement à la presse *mainstream* ou aux maisons d'édition commerciales, presse alternative et éditeurs

¹⁰⁸ Il est nécessaire de citer également Ed Sanders, fondateur et rédacteur en chef de *Fuck You! A Magazine of the Arts*, fondateur et éditeur de *Fuck You! Press*, et propriétaire du Peace Eye Bookstore à New-York, où il vendait à la fois ses magazines et ses publications, ainsi que les publications d'autres éditeurs alternatifs ; ces boutiques étaient également des lieux de rencontre et d'échanges pour les communautés artistiques alentour et facilitaient les interactions entre les différents centres culturels éparpillés sur le territoire américain.

indépendants se lançaient dans la promotion d'un groupe d'artistes ou d'une scène artistique sans garanties quant à l'existence d'un public pour ces derniers, comme l'explique le poète Michael Anania, qui fut également directeur du Coordinating Council of Literary Magazine, une association d'éditeurs et de rédacteurs indépendants :

Little magazines have always functioned primarily for writers. Readers are desirable, sometimes even actively sought out, but the impulse behind most magazines is the writer-editor's conviction that there are writers who are not being served by existing publications. At their best, little magazines draw together groups of writers and, however marginally, find them an audience. In contrast, commercial magazines find audiences and financial support and then, almost incidentally, find their writers¹⁰⁹.

Dans cette citation figurent non seulement l'idée que les créateurs de ces magazines sont animés par un sentiment de mission à accomplir, à savoir promouvoir et faire entendre les œuvres des artistes qu'ils sélectionnaient, mais aussi l'idée qu'ils étaient également des écrivains, par conséquent davantage sensibles à l'absence de périodiques dans lesquels publier leurs textes que les propriétaires de magazines littéraires. La volonté de proposer dans chaque numéro un contenu dont la qualité n'était pas proportionnelle au faible tirage du magazine était également ce qui attirait les lecteurs qui étaient conscients que par leur existence, ils permettaient à la fois au magazine et aux artistes qui y contribuaient d'exister jusqu'au prochain numéro ou à la prochaine lecture¹¹⁰.

L'interdépendance des artistes, de la presse alternative, et maisons d'édition indépendantes, ainsi que l'idée de communauté étaient visibles dans les pages des magazines où figuraient un certain nombre de réclames pour des ouvrages à paraître. Ainsi, les divers numéros de *Yugen* faisaient figurer des annonces pour les cafés qui hébergeaient des concerts de jazz et des lectures de poésie, ainsi que des réclames pour les prochains ouvrages de maisons d'éditions indépendantes, ou encore des formulaires

¹⁰⁹ « Les petits magazines ont toujours fonctionné en premier lieu pour les écrivains. Les lecteurs sont souhaités, parfois recherchés activement, mais l'impulsion à l'origine de la plupart des magazines est la conviction de l'écrivain-éditeur qu'il existe des écrivains qui ne sont pas pris en charge par les publications existantes. Dans le meilleur des cas, les petits magazines réunissent des groupes d'écrivains et, bien que de façon marginale, leur trouvent un public. À l'inverse, les magazines commerciaux trouvent des publics et un soutien financier puis, presque accessoirement, trouvent leurs écrivains », (Anania in Anderson & Kinzie 1978, p. 10), je traduis.

¹¹⁰ Cette idée est défendue par Felix Pollack dans une interview de 1977 : « Only an individual magazine, can create its own audience. I think all the mechanical ways of trying to get an audience [...] are all very well but all artificial. [...] What does build audiences is a commitment to this kind of magazine, a conviction that whatever is in that magazine will be of interest and quality and appeal to somebody. In that way, slowly and surely, circulation is built », (Pollack in *Ibid.*, p. 47).

d'abonnement pour d'autres fascicules alternatifs. Au dos du troisième numéro de ce magazine figurait d'ailleurs un message indiquant son affiliation nouvelle à Totem Press, qui précisait que la maison d'édition souhaitait également imprimer les travaux de jeunes poètes américains, soulignant ainsi l'importance de la relation symbiotique entre *mimeo* ou *little* et maisons d'édition indépendantes : les premiers gagnaient en légitimité en étant associés à une maison d'édition, les secondes bénéficiaient d'un support pour faire la promotion de leurs parutions futures. Les réclames présentes dans les pages de ces magazines concernaient chacune l'un des aspects de la scène artistique esquissée par l'étude des presses alternatives diffusées au sein de ces communautés : la publicité pour le Five Spot Café met l'accent sur la présence d'artistes (peintres, sculpteurs, compositeurs, acteurs, poètes) et d'individus éminents et se présente à la fois comme une scène musicale et poétique, (Annexe 5)¹¹¹ ; les annonces pour des maisons d'édition alternatives soulignaient l'idée d'une communauté unie et renforçaient l'idée d'une avant-garde artistique bien définie dont les membres étaient publiés par plusieurs éditeurs en même temps ; enfin, qu'un *little* fasse de la publicité pour un magazine littéraire alternatif tel qu'*Evergreen Review* illustre bien l'idée que ces divers fascicules n'étaient pas en concurrence, mais plutôt qu'ils œuvraient alors pour une cause commune : la promotion d'une autre littérature américaine, caractérisée d'avantage par sa liberté et son originalité parfois excessive que par sa rigueur formelle ou diégétique¹¹².

Révolution de la machine à écrire, instruments de communication et supports de publication pour des auteurs alors peu publiables et en manque de visibilité, les *mimeos* et les *littles* œuvrèrent aux côtés d'autres revues littéraires alternatives pour la promotion et la diffusion d'une littérature et d'une production artistique américaine nouvelle, tout au long des années cinquante et soixante¹¹³. Certaines de ces publications

¹¹¹ Le texte original de cette réclame est : « Home of America's Leading Painters, Sculptors, Composers, Actors, Poets, People », ce qui associe de fait les artistes et leur public, et les place à l'avant (garde) de la culture américaine, (Jones & Cohen 1958).

¹¹² Si Leroi Jones faisait alors de la publicité pour d'autres magazines dans les pages de *Yugen*, il n'hésitait pas à affirmer dans le même temps son influence sur ces magazines, soutenant par exemple en 1960 que le contenu d'*Evergreen Review* ou *Big Table* était semblable à celui de la *Black Mountain Review* ou de *Yugen* et que ce dernier avait eu une influence directe sur les éditeurs de ceux-là : « Most of the people whom, say, Paul Carroll prints, he wouldn't have printed if it hadn't been for a magazine like *Yugen*. And *Evergreen Review* to a great extent, has picked up on things that I've done already [...] », (Jones in Anderson & Kinzie 1978, p. 319).

¹¹³ L'expression « révolution de la machine à écrire » provient d'un article de Douglas Mason dans un ouvrage consacré au poète et éditeur d.a. Levy, originaire de Cleveland, et dont la carrière fut aussi courte qu'intense. « We should remember that the mimeo revolution in poetry was also the typewriter revolution, because it had supplanted the compositor's box and the laying of type for a press and instead utilized mimeograph stencils to transfer the typed manuscript into the appearance of the page in

ont depuis acquis une réputation qui en fait des objets de collection recherchés qui se revendent à prix d'or, en totale contradiction avec leur nature spontanée, non-professionnelle et souvent gratuite. D'ailleurs, l'une des caractéristiques de ces fascicules était leur relative absence de longévité, à la fois pour des raisons formelles – les *mimeos* étaient souvent imprimés sur du papier de mauvaise qualité et assemblés manuellement afin de réduire les coûts de production – et conceptuelles : les véritables *littles* n'avaient pas vocation à durer mais plutôt à accomplir la mission pour laquelle ils avaient été créés, à savoir, publier et diffuser les voix dissidentes et alternatives de la poésie, de la prose, et des arts américains : « [A little magazine] exists for a particular purpose ; and when that is realized, part of its function is to die rather than go moribund. [...] Their vitality in parts *depends upon* a short life span »¹¹⁴. D'ailleurs, l'étude de l'index des *littles* et *mimeos* proposé dans l'ouvrage *A Secret Location on the Lower East Side* révèle que la moitié de ces publications possède une durée de vie inférieure à cinq ans, pour une moyenne de huit numéros. Une illustration de cette brièveté se trouve dans le dernier numéro de *My Own Mag*, un magazine miméographié londonien édité par l'artiste Jeff Nuttall, et dans lequel Burroughs publia de façon régulière des expérimentations avec le format journalistique. En effet, les derniers *cut-ups* qui y sont présentés ne sont pas de Burroughs, mais de Carl Weissner et Claude Pélieu – deux de ses collaborateurs – mais surtout, ils sont précédés par une phrase qui indique que cette rubrique – les *cut-ups* en colonnes – sera poursuivie dans d'autres fascicules : *Bulletin From Nothing*, et *Klactoveedsedsteen*, (Annexe 6)¹¹⁵. Ainsi, la fin d'un magazine signifiait parfois le début d'un nouveau, de même que les rubriques qui le composaient migraient depuis les pages de l'un vers les pages de l'autre dans un mouvement naturel, presque organique. Par ailleurs, afin de ne pas sombrer dans l'oubli après avoir permis à d'autres d'accéder à la postérité, ou en tout cas à une forme de notoriété, une partie des rédacteurs de *mimeos* ou de *littles* entreprit de fonder des maisons d'édition indépendantes et alternatives, véritables excroissances de ces magazines, grâce auxquelles ils pouvaient publier leurs auteurs sous une forme plus durable que celle des périodiques¹¹⁶. Par ailleurs, étant donné que bon nombre de ces rédacteurs-éditeurs

the published work », (Mason in Smith & Swanberg 2007, p. 194).

¹¹⁴ « [...] Un petit magazine existe dans un but précis ; et lorsqu'il est atteint, une partie de sa fonction est de disparaître plutôt que de devenir moribond. [...] Leur vitalité *dépend* en partie de leur courte durée de vie », (Michelson in Anderson & Kinzie 1978, p. 354), je traduis.

¹¹⁵ Voir *My Own Mag* n°17, in Birmingham [2006] 2009, web.

¹¹⁶ Nous reprenons ici l'expression de Tom Montag dans l'article « The Little Magazine Small Press Connection : Some Conjectures », publié dans Anderson & Kinzie 1978, (pp. 574-593). Par ailleurs, l'utilisation dans cette phrase du pronom possessif « leur » pour désigner les écrivains publiés par tel

étaient également écrivains, ils pouvaient utiliser ces supports – leur magazine et/ou leur presse – afin de publier leurs propres travaux, à l’instar de Lawrence Ferlinghetti qui fit de ses poèmes la première publication de City Lights Books qu’il venait de créer.

Enfin, par leur rapidité d’élaboration et de diffusion, *mimeos* et *littles* constituaient des supports de choix afin de rendre compte de l’évolution perpétuelle des différents mouvements et écoles qui agitaient l’avant-garde d’alors, comme l’explique le chercheur Alan Golding :

Little magazine editors are perhaps more acutely aware than almost anyone in the system of literary production that canons are always in flux, never “made” but always in the process of *being* made. Canons are constantly being produced and maintained, that is, rather than standing as reified and stable objects, and the little magazine constitutes one kind of intervention in that process. [...] Little magazines, more than most forms of literary production often acknowledge, and even make virtue of, both their own temporariness and the volatility of evaluative standards¹¹⁷.

Ainsi, la presse alternative littéraire se développa au cours des années cinquante afin de se faire l’écho l’évolution rapide et spontanée d’une partie des arts américains, en offrant aux créateurs des supports qui faisaient office de toiles éphémères sur lesquelles ils pouvaient laisser libre cours à leur créativité, et développer leur technique. En parallèle, certains magazines littéraires alternatifs se spécialisèrent dans la critique des textes publiés dans les pages d’autres publications étant donné qu’aucun fascicule de la presse littéraire *mainstream* ne s’y intéressait. Ainsi, le magazine *Kulchur* fut créé au début des années soixante afin de permettre aux auteurs publiés dans les *littles* de proposer des textes critiques sur la production de leurs pairs, ainsi que des commentaires ou articles sur des sujets autres que la poésie ou la fiction¹¹⁸. Alors que l’avant-garde littéraire et artistique commençait à faire entendre sa voix dans des sphères autres que celles essaimées par les *mimeos* et les *littles*, la contre-culture entraînait en ébullition, et s’empara rapidement des techniques et des moyens de diffusion utilisés par les auteurs et artistes de la *mimeo-revolution* et de la presse alternative : à la fin du

ou tel rédacteur-écrivain n’est pas un abus de langage, mais bien une référence à la façon dont ces derniers considéraient ceux qu’ils publiaient comme les membres de leur écurie, et qu’ils s’échangeaient avec d’autres pairs : « I subsequently met Jones, and we became fast friends; through him I got to know “his” writers, and he got to know “mine.” », (Sorrentino *in Ibid.*, p. 307).

¹¹⁷ « Les rédacteurs en chef de magazines littéraires sont peut-être davantage conscients que n’importe qui dans le système de production littéraire que les canons sont toujours à l’état de flux, jamais « faits », mais toujours *en train* de se faire. Au lieu de rester des objets réifiés et stables, les canons sont sans cesse en train d’être produits et d’être entretenus, et les magazines constituent une sorte d’intervention dans ce processus. Les magazines littéraires, plus que la plupart des formes de production littéraire reconnaissent souvent, voire font une vertu de leur nature temporaire, et de l’inconstance des critères d’évaluation », (Golding 1995, p. 127), je traduis.

¹¹⁸ Voir Sorrentino *in* Anderson & Kinzie, (pp. 310-311) et Clay & Phillips, (pp. 84-87).

mois de mai 1964, le *Los Angeles Free Press* donnait le coup d'envoi de la presse *underground*.

I.B.2 Un nouveau medium : la presse underground

« The underground press was born of a necessity. Something was happening and it demanded visibility. [...] To spread the glorious word, and to publicize the harrowing realities of the system, a medium was needed », écrivaient Thorne Dreyer et Victoria Smith dans un article intitulé « The Movement and the New Media », diffusé en mars 1969 par *Liberation News Service* (LNS)¹¹⁹. Cette agence de presse *underground* éditait deux à trois fois par semaine un bulletin qui contenait une sélection d'articles et d'illustrations en rapport avec l'actualité nationale et internationale que ses adhérents étaient libres de réutiliser afin d'enrichir le contenu, souvent local, de leurs magazines. Il est à noter dans un premier temps que les auteurs ne précisent pas les événements qui menèrent à l'apparition de la presse *underground*, leur préférant l'utilisation d'un euphémisme « something », qui laisse supposer que leurs lecteurs étaient parfaitement conscients de ce qui était englobé par ce terme. David Armstrong, auteur en 1981 de l'une des premières études consacrées à ce phénomène, évoque au début de son ouvrage les problématiques et événements qui constituaient ce « quelque chose » : « The Vietnam War and my attitude toward it, the draft, drugs, the black power movement that was challenging comfortable notions of equality. I didn't see those realities expressed in the media [...] »¹²⁰. Ainsi, à l'instar des premiers éditeurs de *littles* ou de *mimeos* qui se lancèrent dans cette activité parce qu'ils ne trouvaient pas de magazine qui publie les auteurs qu'ils appréciaient, la presse *underground* fut stimulée par une absence d'information précise et fiable sur des sujets qui préoccupaient grandement la jeunesse américaine. Cependant, une partie de ces questions – notamment la lutte pour les droits

¹¹⁹ « La presse *underground* naquit d'un besoin. Il se passait quelque chose qui avait besoin de visibilité. [...] Pour diffuser la parole glorieuse, et pour exposer les faits atroces du système, un médium était requis », (Dreyer & Smith 1969, web), je traduis. Thorne Dreyer était également le fondateur et l'un des rédacteurs des magazines *underground* *The Rag* et *Space City*, publiés à Houston.

¹²⁰ « La guerre du Vietnam et mon avis sur elle, la *draft*, les drogues, les mouvements du *Black Power* qui remettaient en cause les notions confortables d'égalité. Je ne voyais aucune de ces réalités exprimées dans les médias », (Armstrong 1981, p. 16), je traduis. David Armstrong précise que cette prise de conscience eut lieu alors qu'il était étudiant, en 1967.

civiques – était déjà à l’origine de l’apparition de la presse alternative plus d’une décennie auparavant, ce qui laisse supposer que soit cette dernière n’était pas assez visible ou assez largement diffusée, soit qu’elle n’évoquait pas suffisamment ces sujets. S’il est régulièrement évoqué comme l’un des précurseurs de la presse *underground*, le *Village Voice* créé à New York en 1955 ne se distinguait pas par son engagement politique, mais plutôt par son aspect décontracté et intellectuel, ainsi que par ses chroniques culturelles¹²¹.

La presse underground : rupture et prolongement de la presse alternative

Bien que la presse *underground* soit apparue dans le prolongement de la presse alternative, elle s’en distinguait aussi bien en terme de contenu et de visuel qu’en terme de politique éditoriale et de structure interne. Alors que les magazines alternatifs affichaient un relatif apolitisme, préférant les causes locales aux luttes internationales, et produisaient des fascicules à l’apparence sobre dont les pages abritaient parfois des reproductions d’œuvres d’art, les journaux *underground* faisaient preuve d’un militantisme important, soutenant des causes diverses telles que l’opposition à l’intervention américaine au Vietnam ou la consommation de stupéfiants, renforcé par leur apparence colorée et psychédélique qui transformait ces productions en véritables œuvres d’art. En outre, la distinction entre presse alternative et presse *underground* proposée ici n’était pas une évidence pour les acteurs du mouvement, pas plus que ne l’était la définition même du terme *underground*, comme l’explique Robert Glessing : « The directors of this new medium are themselves uncertain as to which publications are more and which less underground. [...] The underground press is a wildly unpredictable happening; constantly changing and mercurially fluid [...] »¹²². De son côté, le chercheur David Armstrong désigne sous le nom de presse alternative les magazines qui apparurent à partir de 1968 et tranchaient avec l’amateurisme de leurs prédécesseurs, ainsi qu’avec leur radicalisme politique et leur hyper-sexualisation. Il

¹²¹ Voir Armstrong 1981, (p. 41-42), et Glessing 1970, (p. 13-14). Il apparaît ici que l’une des différences fondamentales entre la presse alternative des années cinquante et la presse *underground* des années soixante est que la première se tenait éloignée des sujets politiques, préférant les informations locales et culturelles, tandis que la seconde mettait le radicalisme politique au centre de son activité, tout en évoquant en parallèle l’actualité artistique ; les deux types de presse partageaient donc des thématiques similaires, mais différaient par le volume qu’elles y consacraient.

¹²² « Les responsables de ce nouveau medium sont eux-mêmes incapable de dire quelle publication est plus ou moins *underground*. [...] La presse *underground* est un événement extrêmement imprévisible ; elle change sans cesse, elle est fluide, versatile [...] », (Glessing 1970, pp. 3-5), je traduis.

précise également que la fin du conflit au Vietnam enleva leur « raison d'être » à un nombre important de publications *underground* qui glissèrent alors progressivement vers la presse alternative¹²³. Enfin, l'ouvrage *Encyclopedia of American Journalism* propose une définition de la presse alternative qui présente les publications *underground* comme l'une de ses incarnations, et définit ensuite la presse *underground* en insistant à la fois sur son caractère politique et sur le fait qu'elle se concentre sur la période de la guerre du Vietnam¹²⁴.

En regroupant ces différentes définitions, et en considérant que la distinction entre presse alternative et presse *underground* est peu claire, y compris pour ses acteurs, il apparaît cependant que la seconde constitua une parenthèse radicale dans la chronologie de la première : la presse alternative des années cinquante consacrée à l'avant-garde artistique évolua progressivement en presse *underground* à mesure qu'apparaissait une contre-culture stimulée par l'*anti-establishment*, la démocratisation de la prise de stupéfiants et la libération de la sexualité. À la fin des années soixante et au début des années soixante-dix, la presse *underground* s'essouffla et disparut petit à petit au profit d'une nouvelle presse alternative, plus professionnelle, plus commerciale, et surtout plus visible qu'à ses débuts. Au cours de ce travail de recherche, l'expression « presse *underground* » désignera spécifiquement les publications de la période 1964-1973 au contenu politique, radical, et caractérisées par une apparence colorée et un relatif amateurisme ; l'expression « presse alternative » désignera l'ensemble des publications indépendantes des années cinquante aux années soixante-dix et sera caractérisée par des paramètres similaires à ceux de la presse *underground*, puisqu'elle la précède, l'engendre et l'englobe. Si la presse alternative anticipait la presse *underground* par un certain nombre d'aspects, elle avait cependant une vocation artistique importante qui se dilua partiellement dans le contenu politique de la presse *underground*. Cette dernière eut néanmoins une incidence majeure sur le visuel de la presse alternative dont l'apparence devint plus attrayante à partir de la fin des années soixante. Les dates choisies afin de délimiter le phénomène de la presse *underground*, sont 1964, année de naissance de *The Los Angeles Free Press*, premier magazine

¹²³ « The change from underground to alternative media did not occur overnight, of course. [Alternative publications] coexisted with fiery underground newspapers in a tense and often ambiguous time of transition. As the seventies unfolded, however, the nuts-and-bolts practicality and live-and-let-live philosophy of alternative media attracted more support than did the heated language and to-the-barricade agendas of the underground. The process accelerated [...] when the Paris Peace Accords [...] removed the leading *raison d'être* of the underground media : the Vietnam war », (Armstrong 1981, p. 182).

¹²⁴ Voir Vaughn (ed.) 2008, (pp. 13-17), & (pp. 551-553).

underground, et 1973, date de la transformation de l'*Underground Press Syndicate* au profit de l'*Alternative Press Syndicate*, qui entérine la disparition du premier type de presse : « The name change came about in part [...] because member-papers, reeling from government harassment, believed that calling themselves alternative was less provocative—and so less dangerous—than presenting themselves as radical underground papers »¹²⁵.

Si la *mimeo-revolution* fut rendue possible par la démocratisation du miméographe qui permit aux auteurs de se faire imprimeurs, la presse *underground* fut également stimulée par la démocratisation d'une technique : l'impression *offset*. Ce procédé d'impression supprimait l'étape laborieuse de la composition de chaque page à partir d'une linotype qui, si elle fut primordiale dans le développement de la presse quotidienne au début du XXe siècle, demeurait très coûteuse, et par conséquent inaccessible aux rédacteurs de journaux indépendants. De son côté, l'*offset* consistait à transférer le document que l'on souhaitait imprimer directement sur un support – la plaque *offset* – qui se fixait ensuite sur un cylindre dans une presse rotative. Cela réduisait grandement le coût de production puisqu'il suffisait de transmettre à l'imprimeur une reproduction de ce que l'on désirait imprimer, sans que celui-ci ait à le mettre en forme. L'accès à des procédés d'impression professionnels eut un impact déterminant sur le visuel des magazines *underground* par rapport à leurs prédécesseurs tels que les *mimeos* et les *littles*. En effet, si ces derniers avaient également recours à des imprimeurs de métier c'était afin de s'assurer une apparence lisse et professionnelle, similaire à celle des revues littéraires *mainstream*, qui les distingue du visuel brouillon qui caractérisait une partie des magazines miméographiés. À l'inverse, une partie des publications de la presse *underground* utilisèrent l'*offset* pour expérimenter avec les couleurs et créer sur les pages de leur journal des effets similaires à ceux produits par les drogues hallucinogènes qu'ingéraient leurs lecteurs. De même que le miméographe donna son nom à la *mimeo-revolution*, certains chercheurs comme John McMillian utilisent le terme *offset revolution* pour évoquer l'explosion de magazines contre-culturels à l'apparence chatoyante au cours de la seconde moitié des années soixante : « The Offset Revolution also allowed for creatively designed layouts, whereby prose

¹²⁵ « le changement de nom fut provoqué en partie [...] parce que les employés de ces journaux, épuisés par la répression gouvernementale, pensaient que se désigner comme 'alternatifs' était moins provocateur—et donc moins dangereux—que se présenter comme des journaux *underground* radicaux », (Armstrong 1981, p. 183), je traduis.

could be fitted around swirling drawings and photo collages »¹²⁶. Ce fut également le cas du magazine *International Times*, dont le rédacteur en chef était Barry Miles, un proche de William S. Burroughs qui entreprit à ses côtés le catalogage de ses archives dans les années soixante-dix. Cette technique d'impression eut donc pour effet de définir le visuel d'une partie de la presse *underground* qui cherchait alors à s'imposer face aux autres médias américains – particulièrement la télévision – dans la manière dont ils présentaient les informations et les transmettaient à leurs lecteurs. Comme l'explique David Armstrong dans *A Trumpet to Arms*, la presse *mainstream* avait perdu son monopole informationnel et publicitaire au détriment de la télévision, ce qui encouragea les rédacteurs des revues *underground* à défier cette dernière, au moins sur le plan visuel : « Since they couldn't afford to break into TV, underground publishers developed graphic design techniques that enabled them to approximate the flowing and fused visual effects of the electronic media »¹²⁷.

Même si elle ne bénéficiait pas de l'audience considérable des chaînes de télévisions, l'une des caractéristiques principales de la presse *underground* était sa large diffusion ainsi que l'augmentation rapide de son lectorat. Tandis que les *mimeos* et les *littles* s'adressaient majoritairement aux écrivains et pouvaient se contenter d'un faible tirage puisque la communauté visée était relativement restreinte, quelques magazines alternatifs comme le *Village Voice* ou *The Realist*, tous deux publiés à New York, atteignirent en 1970 un tirage de 150 000 exemplaires par semaine chacun, davantage que n'importe quel hebdomadaire américain¹²⁸. Il n'est par conséquent pas surprenant que ces deux publications aient servi de modèles aux premiers magazines *underground*,

¹²⁶ « La *offset revolution* permettait également la conception de mises en page créatives, dans lesquelles la prose pouvait être disposée autour de dessins tourbillonnants et de montages photographiques », (McMillian 2011, p. 7), je traduis. L'auteur explique également que certains magazines, comme l'*Oracle* publié à San Francisco, expérimentèrent avec ce mode d'impression afin de produire des effets multicolores sur la page, lesquels rendaient chaque exemplaire unique, cf. *Ibid.*

¹²⁷ « Puisqu'ils ne pouvaient pas se permettre de s'attaquer à la TV, les éditeurs *underground* développèrent des techniques de conception graphique qui leur permettaient de s'approcher des effets visuels fluides et simultanés des média électroniques », (Armstrong 1981, p. 81), je traduis. L'auteur décrit ensuite les couvertures du *East Village Other* qui étaient majoritairement composées de collages, et qui était présenté par ses propriétaires comme le premier « journal électronique », (*Ibid.* p. 82). Il est ici impossible de ne pas évoquer William Burroughs dont les travaux sur le *cut-up* étaient avant tout consacrés à l'abolition du contrôle verbal et visuel opéré entre autres par les médias et avaient évolué au cours des années soixante du textuel vers le visuel, en témoignent les nombreux *scrapbooks* qu'il réalisa à cette époque, ainsi que sa volonté de reproduire en mots des effets cinématographiques, cf. Burroughs & Odier [1969] 2008, (p. 33). Citons notamment certaines sections de *The Wild Boys* ainsi que ses fictions *The Last Words of Dutch Schultz* (1970) ou encore *Blade Runner (a movie)* (1979) qui se présentent comme des scénarios.

¹²⁸ Sur le faible tirage des *mimeos* et *littles*, voir l'introduction à l'article de Gilbert Sorrentino in Anderson & Kinzie 1978, p. 299. Le tirage des journaux que nous mentionnons provient de *The Underground Press in America* de Robert Glessing, (p. 124).

bien que ces derniers s'en distinguent par un radicalisme politique qui était absent des pages de *Village Voice*. L'autre raison pour laquelle la presse *underground* connut un essor important se trouve dans la relation qu'elle entretenait avec ses lecteurs qui était renforcée à la fois par le contenu proposé et par la manière dont il était présenté. Bien que ce paramètre se retrouve dans les *littles* ou les *mimeos*, les textes qu'ils contenaient étaient généralement élitistes, réservés à un public d'initiés inclus dans une communauté artistique ; à l'inverse, les magazines *underground* étaient rédigés « par des aliénés, pour des aliénés », comme l'explique Robert Glessing, et reflétaient les préoccupations d'un plus grand nombre d'individus que les revues littéraires alternatives¹²⁹. En effet, là où ces dernières avaient une visée artistique, à savoir promouvoir et définir la production de certains auteurs au détriment parfois de l'intérêt de leurs lecteurs les moins avertis, la presse *underground* offrait simplement à ses lecteurs une mosaïque de contenus qui les intéresse¹³⁰. Installé en Californie de la fin des années soixante au début des années soixante-dix dans le cadre d'un séjour de recherche, le sociologue Edgar Morin fut exposé à ce type de presse – qu'il nomme ici *free press* – et en dégagait les principales caractéristiques :

La *free press* est en somme le reflet et le porte-parole de ce mouvement bouillonnant sans forme et aux mille formes, qui passe du psychédéisme au politique, du sexuel au mystique, se cherche dans la révolution tantôt sociale tantôt individuelle (ou à la fois l'une et l'autre), va du hippie au militant gauchiste des campus. [...] J'ai surtout l'impression que ce sont des journaux où l'on prend la plume pour *s'exprimer*, et non pour fournir au lecteur son *ron ron* ou son *canigou*¹³¹.

Comme dans la définition de Robert Glessing, il apparaît ici que le rôle de la presse *underground* était à la fois celui d'informer et de former sa communauté de lecteurs en rendant compte de sa multiplicité et en essayant toutefois de la rassembler autour d'intérêts communs.

Cette presse partageait avec ses prédécesseurs littéraires une importante dimension participative. Les contributions de lecteurs étaient généralement bienvenues, et la plupart des magazines *underground* n'auraient pas pu voir le jour sans les

¹²⁹ « The underground press in America was created to reflect and shape the life style of hippies, dropouts and all those alienated from the mainstream of American Experience. In one sense it can be said that underground newspapers are written *by* the alienated *for* the alienated », (*Ibid*, p. 3), je traduis.

¹³⁰ « The underground press unquestionably deals with Hindu mystics, Marx, Lenin, and Chairman Mao. They also include sex, jazz, and narcotics, since that's what their editors and readers are interested in », (*Ibid*, p. 106).

¹³¹ (Morin 1970, pp. 21-23).

nombreux bénévoles qui œuvraient à leur conception. Cela se manifestait notamment par la subjectivité de nombreux articles ainsi que par les prises de positions radicales, parfois proches de la propagande, affichées par ce type de publications¹³². À l'instar de la presse alternative qui était divisée entre les publications au contenu plutôt politique et social (*Village Voice*, *The Realist*) et celles qui étaient consacrées à la littérature et aux arts (les *mimeos* et les *littles*), la presse *underground* était scindée en deux catégories : les publications politiques et les publications contre-culturelles. Celles-là furent les premières à apparaître étant donné qu'elles avaient pour but de pallier l'absence d'informations indépendantes sur des sujets tels que l'intervention américaine au Vietnam, ou encore de proposer des articles en lien avec le Marxisme ou la Chine communiste. Ces fascicules ne se distinguaient pas par leur apparence, mais bien par la qualité de leurs articles et la variété des sujets politiques qu'ils couvraient, ainsi que par un militantisme exacerbé par l'influence de *Students for a Democratic Society* (SDS) un syndicat étudiant fondé en 1960, opposé à l'intervention au Vietnam, favorable au pacifisme et au désarmement, et qui luttait en faveur des droits civiques. Les publications contre-culturelles apparurent en même temps que les publications politiques, et avaient pour objectif de provoquer une prise de conscience au sein de la société américaine à propos de la sexualité ou de la prise de stupéfiants, ainsi que de proposer à leurs lecteurs des critiques à propos de productions artistiques qui les intéressaient. Cette branche de la presse *underground* était caractérisée par une apparence plus colorée et attirante que les publications politiques dont le visuel rappelait celui des quotidiens américains de la presse *mainstream*. Cependant, la majorité des fascicules de cette presse mélangeaient culturel et politique au sein de leurs pages, sans nécessairement exacerber l'un ou l'autre, afin de rendre compte de la pluralité de voix qui s'élevaient au sein du mouvement, mais aussi et surtout pour refléter sa perpétuelle transformation. D'ailleurs, la plupart des magazines *underground* se politisèrent à la fin des années soixante, à mesure que le conflit au Vietnam s'enlisait, et que la répression sur les campus et sur la presse alternative s'accroissait, souligne Robert Glessing : « As the politics of alienation matured through struggle into a dawning revolutionary consciousness, the underground press slowly changed from a reflection of the isolated hippie phenomenon into the self-conscious agent of radical politics »¹³³.

¹³² « It was an abashedly partisan press, given to the glories of subjectivity and outright propaganda, and advocacy press that reveled in its biases and invited the reader to join in. The objective was nothing less than changing the world », (Armstrong 1981, p. 32).

Afin de structurer et de coordonner la production de ces différents types de presse, une première structure fut mise en place en 1966, intitulée *Underground Press Syndicate* (UPS). L'un des premiers avantages de cette organisation et son principe fondateur était la libre circulation des articles publiés au sein des magazines membres. L'idée même de copyright au sein de la presse *underground* fut donc abolie, ce qui offrait à la fois la possibilité de donner une impression de cohésion entre les différentes publications mais également de stimuler la création de nouveaux magazines. En outre, UPS publiait régulièrement un annuaire des imprimeurs et publicitaires favorables à la presse *underground* ce qui permettait à des publications émergentes de savoir à qui s'adresser, ainsi qu'un registre des magazines membres¹³⁴. Cependant, l'échange d'articles d'un fascicule à l'autre passait encore par la reproduction de celui-ci depuis les pages du magazine source vers les pages du magazine cible : il n'existait pas d'agence de presse *underground* avant l'avènement de *Liberation News Service* (LNS). Cette véritable agence de presse *underground* entreprit à partir de sa création en 1967 de diffuser des collections d'articles, interviews, et illustrations qui étaient mises à disposition de quiconque s'acquittait des frais d'inscription qui étaient peu élevés pour les magazines indépendants, et très coûteux pour les magazines *mainstream* en quête d'informations inédites sur le mouvement¹³⁵. Si LNS fut dans un premier temps à l'image de la presse *underground*, diffusant à la fois des articles en lien avec l'actualité politique qui agitait les campus américains et des critiques d'albums ou de romans, et des *comics*, elle se recentra rapidement sur le politique, à mesure que l'opposition à l'intervention américaine au Vietnam s'accroissait. Par ailleurs, une partie des membres de cette agence de presse était très proche des SDS et souhaitait la professionnaliser et la démocratiser, tout en politisant le contenu afin de donner une image positive du mouvement et de ses soutiens ; majoritaires au sein de l'agence, ils en prirent le contrôle au cours de l'année 1969. En l'espace de quelques années, LNS se professionnalisa, et devint non seulement un organisme chargé de diffuser trois fois par semaine du contenu à ses abonnés, mais aussi et surtout l'un des piliers de la contre-culture, au risque de

¹³³ « Tandis que la politique d'aliénation s'épanouissait à travers la lutte pour une conscience révolutionnaire naissante, la presse *underground* évolua lentement d'un reflet du phénomène hippie isolé vers l'agent complexé des politiques radicales », (Glessing 1970, p. 60), je traduis.

¹³⁴ Les informations que nous rapportons à propos de LNS et de UPS proviennent majoritairement du chapitre « Underground News Services » dans l'ouvrage de Robert Glessing, *The Underground Press in America* (1971), (pp. 69-79). Voir également les pages 111-112 qui synthétisent les différences entre UPS et LNS, ainsi que les pages 105-107 dans l'ouvrage de David Armstrong *A Trumpet to Arms* (1981). Parmi les médias *mainstream* adhérents à LNS figuraient notamment CBS.

¹³⁵ « A subscription to LNS costs \$15 per month if you are a member of the underground press and up to \$1,000 if you are the *New York Times* », (Glessing 1971, p. 74).

glisser parfois vers la partisanerie, voire la propagande¹³⁶. Cependant, ce service était primordial pour la presse *underground* puisqu'il œuvrait à sa propagation en offrant à des magazines émergents la possibilité d'étoffer leurs pages avec un contenu varié.

En parallèle à la prolifération des magazines *underground* à travers le territoire américain, des voix issues de la contre-culture commencèrent à critiquer le mélange de prosélytisme et d'apolitisme d'une partie du mouvement – en particulier la branche Timothy Leary-*San Francisco Oracle* – qui avait pour conséquence d'envoyer sur les routes des milliers de jeunes Américains en quête de libération. Cependant, il n'était pas rare que ce voyage initiatique entrepris sur fond de sexualité, de consommation de stupéfiants et de musique rock, tourne au cauchemar une fois arrivé dans le quartier du Haight Hashbury, victime de son succès et surpeuplé, où n'existaient que peu de structures pour prendre en charge ces nouveaux pèlerins qui constituaient des proies de choix pour les dealers, proxénètes et petits criminels qui pullulaient également dans ce quartier. Un certain nombre de personnalités et d'écrivains entreprirent ainsi de rédiger des textes dans lesquels ils critiquaient l'attitude passive de certains chantres de la contre-culture face à sa récupération par les médias de masse, et leur attitude mercantile :

The HIP Merchants – the cats who have sold our lovely [sic] little psychedelic community to the mass media, to the world, to you – are blithely & sincerely unaware of what they have done. [...] They don't see hunger, hip brutality, rape, gangbang, gonorrhea, syphilis [sic], theft, hunger, filth. [...] They do not realize that they & Uncle Timothy [Leary] have lured an army of children into a ghastly trap from which there is no visible escape. They do not see that they are destroying a whole generation of American youth¹³⁷.

¹³⁶ « The surviving branch of LNS [...] continued to thrive [and] made it clear that LNS's job was to make the news as well as report it. [...] The propagandistic nature of LNS was embedded in its coverage », (Armstrong 1981, pp. 106-107). Voir également les pages 275-277 dans *Uncovering the Sixties* d'Abe Peck (1985) qui décrivent le malaise causé au sein de *LNS* par la réception d'une lettre signée par des homosexuels cubains qui décrivaient la discrimination et les brimades dont ils étaient victimes ; favorable au gouvernement castriste, *LNS* ne diffusa la lettre qu'après l'avoir expurgée de ses passages les plus critiques, se hissant de fait au niveau de la presse *mainstream* en terme de censure et de manipulation de l'information.

¹³⁷ « Les marchands BRANCHÉS – les mecs qui ont vendu notre charmante petite communauté aux médias de masse, au monde, à toi aussi – sont allègrement et sincèrement inconscients de ce qu'ils ont fait. [...] Ils ne voient pas la faim, la brutalité branchée, les viols, les gang-bangs, la gonorrhée, la syphilis, le vol, la faim, la crasse. [...] Ils ne réalisent pas qu'avec l'Oncle Tim, ils ont leurré une armée d'enfants dans un piège épouvantable dont il n'y a pas d'échappatoire visible. Ils ne voient pas qu'ils sont en train de détruire toute une génération de jeunes Américains », (Anderson 1967, web), je traduis. Chester Anderson était un écrivain américain qui fut proche des beatniks à New York dans les années cinquante avant de s'établir à San Francisco où il fonda la *Communication Company* ou *Com-Co*, dont l'objectif était de diffuser des nouvelles quotidiennes en opposition aux magazines *underground* traditionnels qui étaient au mieux des hebdomadaires, au pire des numéros uniques.

Cette critique virulente faisait également écho aux critiques de Joan Didion sur ce phénomène, formulées dans son essai « Slouching Towards Bethlehem » dans lequel elle décrit l'entreprise malheureuse des enfants-fleurs de « construire une communauté dans un vide social », ajoutant que leur attitude vis-à-vis de la société témoigne davantage d'une méconnaissance de cette dernière que d'une véritable rébellion¹³⁸. Par ailleurs, en réaction au machisme latent d'une partie de la presse *underground* – qui se manifestait notamment par une surreprésentation des réclames à caractère sexuel ou pornographique – bon nombre de femmes qui travaillaient au sein de ces magazines commencèrent à militer en faveur de plus d'égalité, à la fois dans le choix des sujets évoqués par les publications et dans la répartition des tâches au sein du journal. En effet, alors que la presse *underground* prenait la défense des minorités et se présentait comme progressive, les femmes y étaient encore réduites à des rôles de secrétaires, d'amantes ou de muses, et défendaient des causes qui n'étaient pas nécessairement les leurs¹³⁹. À partir de 1970, des magazines féministes firent leur apparition, et dans certaines rédactions, les femmes prirent le pouvoir, comme cela fut le cas pour le magazine *Rat*, rebaptisé en 1971 *Women's LibeRATion*. Cette scission créa une émulation au sein de nombreux autres magazines : les personnels féminins partirent éditer et publier leurs propres magazines, ce qui fragilisa un peu plus la presse *underground* et précipita son effacement au profit de la presse alternative, comme l'explique John McMillian dans *Smoking Typewriter* : « Because of the male chauvinism that ran rampant in the underground press, women's talents were frequently underutilized; eventually, fissures between men and women tore some papers apart »¹⁴⁰.

¹³⁸ « We [are] seeing the attempt of a handful of pathetically unequipped children to create a community in a social vacuum. [...] They are less in rebellion against the society than ignorant of it, able only to feed back certain of its most publicized self-doubts [...] », (Didion [1967] 2009, p. 31), je traduis.

¹³⁹ « The underground press offered more potential, and for radical women was all the more disappointing because its promise was unfulfilled. [...] Radical women were getting tired of fighting for everyone's freedom except their own », (Peck 1991, p. 208).

¹⁴⁰ « En raison du chauvinisme mâle qui sévissait au sein de la presse *underground*, les talents des femmes étaient généralement sous-employés ; finalement, les dissensions entre hommes et femmes déchirèrent certains journaux », (McMillian 2011, p. 175), je traduis.

Implications de William S. Burroughs dans la presse underground

De son côté, William S. Burroughs n'était pas impliqué dans les querelles internes qui agitaient la presse *underground* à laquelle il contribuait régulièrement, que ces magazines prônent l'usage du LSD ou militent pour la fin de l'intervention américaine au Vietnam. En effet, outre le politique figuraient parmi les sujets récurrents de la presse *underground* la sexualité et la drogue, deux thématiques centrales de son œuvre. De plus, il travaillait depuis le début des années soixante à abolir le contrôle opéré sur l'individu par la combinaison de mots et d'images, notamment dans les médias de masse : la presse et la télévision. À l'aide de la technique du *cut-up* il espérait notamment rendre évidente la façon dont les informations étaient fabriquées par les agences de presse, à la fois par un découpage et remontage de journaux existants, mais également en créant ses propres journaux :

The word of course is one of the most powerful instruments of control as exercised by the *newspaper* and images as well, there are both words and images in newspapers ... Now if you start cutting these up and rearranging them you are breaking down the control system¹⁴¹.

Si la presse alternative lui offrit avant tout la possibilité de se faire connaître, ainsi que son œuvre, la presse *underground* lui permit de promouvoir la technique du *cut-up*, les textes qu'il produisait au moyen de cette dernière, et elle lui donna la possibilité de diffuser son message de résistance par un biais autre que celui du roman. La consultation d'un catalogue de ses publications indique une recrudescence importante de ses contributions à la presse (*underground* ou *mainstream*) dans la période 1968-1971, ce qui laisse supposer qu'il bénéficia de l'essor de la presse *underground* mais aussi que son propos était en phase avec ce type de presse, dont il devint l'un des contributeurs majeurs¹⁴². Sans doute Burroughs fut-il également séduit par l'importante dimension collaborative au sein de ce type de presse, étant donné qu'il travaillait depuis près d'une décennie à développer et perfectionner sa technique du *cut-up* qui est définie par la collaboration directe ou non entre deux écrivains, mais aussi et surtout par

¹⁴¹ « Le mot est bien évidemment l'instrument de contrôle le plus puissant, tel qu'utilisé par les journaux, et les images également, il y a des mots et des images dans les journaux ... Maintenant, si vous commencez à couper ces mots et ces images et à les réarranger, vous brisez le système de contrôle », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 33), je traduis.

¹⁴² La consultation du catalogue *Anything But Routine : A selectively Annotated Bibliography of William S. Burroughs* par Brian E.C. Schottlaender, publié en 2016 révèle qu'entre 1968 et 1971, Burroughs publia 146 articles dans la presse, dont une majorité dans les presses alternatives ou *underground*.

l'emprunt non déclaré de textes d'œuvres d'autres artistes afin de créer son propre texte. Ce dernier paramètre sous-entend donc à la fois un rejet de toute notion d'autorité auctoriale et de plagiat comme s'en explique l'auteur de *Naked Lunch* dans un essai intitulé « Les Voleurs » et publié en 1977 dans le magazine musical alternatif *Crawdaddy* :

Words, colors, light, sounds, stone, wood, bronze belong to the living artist. They belong to anyone who can use them. Loot the Louvre ! *A bas l'originalité*, the sterile and assertive ego that imprisons as it creates. *Vive le vol* – pure, shameless, total. We are not responsible. Steal anything in sight¹⁴³.

La proximité de Burroughs avec la presse alternative puis la presse *underground* s'explique également par son intérêt pour le format journalistique avec lequel il expérimenta de façon extensive au cours de la décennie 1960-1970. Elle est également justifiée par le fait que, contrairement aux magazines littéraires *mainstream*, les magazines alternatifs et *underground* étaient favorables à ses textes expérimentaux ou obscènes, qu'ils publiaient sans se soucier d'éventuelles retombées négatives. Ainsi, en 1964, *Playboy* offrit à Burroughs la possibilité de publier un texte qui décrive son retour à St Louis, sa ville natale, sans se douter qu'il rédigerait une pièce de *cut-up*. Face à un texte en colonnes qu'ils jugeaient trop excentrique, les responsables du magazine refusèrent l'article et lui versèrent 300\$ de dédommagement, tandis que la *Paris Review* s'empressa de récupérer le manuscrit et de le publier dans un numéro qui contenait déjà une interview de l'auteur¹⁴⁴. De fait, une revue alternative bénéficia du produit d'un travail qui avait été financé par un magazine *mainstream*, un phénomène récurrent au sein de la presse *underground*, comme l'explique Robert Glessing, en prenant justement l'exemple de William Burroughs : « Many notable establishment journalist contribute to the underground press, often without a fee. If William Burroughs writes a piece for *Esquire*, his fee is sometimes over \$500, whereas he will write similar articles for New York's *Rat* without charge »¹⁴⁵. Si l'association de l'auteur de *Naked Lunch* avec

¹⁴³ « Les mots, les couleurs, les lumières, les sons, la pierre, le bois, le bronze appartiennent aux artistes vivants. Ils appartiennent à quiconque peut les utiliser. Pillez le Louvre ! *A bas l'originalité*, le moi stérile et assurée qui emprisonne alors qu'il crée. *Vive le vol* – pur, sans honte, total. Nous ne sommes pas responsables. Volez tout ce que vous voyez », (Burroughs [1985] 1993, p. 21), je traduis.

¹⁴⁴ Voir Burroughs 2012, (pp. 169-172) et (pp. 203-204). Dans une lettre à Paul Bowles (pp. 203-204) dans laquelle il lui fait part du rejet de *Playboy*, Burroughs regrette l'argent qu'il aurait reçu pour ce texte de la part du magazine, mais il se réjouit du fait que la *Paris Review* publie le texte en raison de leur savoir-faire littéraire.

¹⁴⁵ « De nombreux journalistes de l'*establishment* contribuent à la presse *underground*, le plus souvent sans être rémunérés. Si William Burroughs écrit un article pour *Esquire*, son cachet dépasse parfois 500\$, tandis qu'il écrira gratuitement le même article pour *Rat* », (Glessing 1971, p. 94), je traduis.

l'expression « establishment journalist » ne va pas de soi, il apparaît ici que celui-ci avait une attitude bienveillante à l'égard de la presse *underground* à laquelle il envoyait régulièrement ses textes expérimentaux ou radicaux, ou encore des autorisations de reproduction de textes publiés dans d'autres magazines. Figure par exemple dans ses archives sa correspondance avec l'écrivain-rédacteur-éditeur Jan Herman qui travaillait alors pour le *San Francisco Earthquake*, sur un *little* publié entre 1967 et 1969, où Burroughs répond favorablement aux demandes de textes de ce dernier qui, de son côté, s'inquiète de sa satisfaction quant à la mise en page de ses textes :

I have been in touch with Claude Pelieu who, with your permission, allowed me to print WORD AUTHORITY MORE HABIT FORMING THAN HEROIN. I hope its appearance is satisfactory to you. Gail Dusenbery, with whom I edit the magazine tried to copy your text faithfully, (Annexe 7)¹⁴⁶.

Il apparaît ici que Burroughs était autant préoccupé par le fait d'être publié que par la manière dont ses textes étaient présentés dans les magazines auxquels il contribuait. Par ailleurs, il était pleinement conscient de l'influence de la presse *underground* sur les étudiants et la jeunesse qui constituaient une part importante de son lectorat.

La presse *underground* apparut en raison de la nécessité pour une partie de la population américaine de s'informer hors des circuits médiatiques *mainstream* et d'obtenir des informations sur des sujets qui n'étaient pas évoqués par les médias conservateurs, sinon de façon partisane ou biaisée. Écrivain extrême au mode de vie scandaleux pour la société conservatrice des années Johnson-Nixon, Burroughs était pleinement conscient de l'importance des presses alternatives à la fois pour la promotion de ses œuvres, et pour la diffusion d'actualités ignorées par les médias de masse américains, (Annexe 8)¹⁴⁷. Sa correspondance dans la période 1968-1971

¹⁴⁶ « J'ai pris contact avec Claude Pélieu [cet écrivain français était le compagnon de l'écrivaine Mary Beach ; le couple était très proche de Burroughs, traduisit ses œuvres et expérimenta avec le *cut-up*, étant parfois publié à ses côtés] qui, avec votre permission, m'a autorisé à imprimer WORD AUTHORITY MORE HABIT FORMING THAN HEROIN. J'espère que l'apparence du texte vous satisfait. Gail Dusenbery, avec qui j'édite le magazine a essayé de copier votre texte de la manière la plus fidèle possible », (Herman *in* Berg, Box 43, Folio 36, Item 1), , je traduis. Il est à noter que le texte dont il est question fut d'abord rédigé pour le magazine *Esquire* alors que le magazine avait chargé Burroughs de couvrir la Convention Démocrate à Chicago ; bien qu'il n'ait pas été publié à ce moment là, il s'agit à nouveau ici d'un article prévu pour un magazine *mainstream* qui trouve finalement sa place dans la presse alternative.

¹⁴⁷ « The conservative press is and always has been the house organ of oppressive establishments. So the underground press performs a service in covering the news ignored or distorted by official news agencies », (Burroughs *in* Berg, Box 80, Folio 19, Item 52). Dans la même lettre, adressée à Jeff Shero, alors éditeur du magazine *Rat*, Burroughs se félicite que les articles sur la drogue aient été relégués à l'arrière plan, et conseille à son interlocuteur et aux autres éditeurs de magazines *underground* de prendre position contre les drogues dures à la fois pour couper court aux critiques qui les accuseraient d'en faire la promotion, mais également afin d'inculquer une discipline personnelle à la jeunesse.

comporte de nombreuses remarques et réflexions sur la manière dont la presse *mainstream* parvient à censurer les ouvrages en ne les chroniquant pas, et ré-affirme l'importance de la presse *underground* pour pallier cette absence de visibilité. Sur cette même période, Burroughs entreprit de faire connaître les travaux littéraires de son ami Brion Gysin avec un engagement semblable à celui de Ginsberg lorsque celui-ci cherchait à faire connaître ses amis *Beats*, envoyant des critiques à différents magazines alternatifs et *underground*, et encourageait son ami à envoyer lui-même des exemplaires de son ouvrage à la presse *underground* dans le but de le faire connaître :

There is no doubt that Doubleday has completely mishandled promotion and distribution. Those who would buy it didn't hear about it and couldn't buy it when they did. *Rat Newspaper*, *The Berkeley Barb*, *The Los Angeles Free Press* should all receive copies at once. [...] The underground can make a book a bestseller¹⁴⁸.

À la lecture de cette citation, il apparaît que Burroughs considérait la presse *underground* non seulement comme un moyen de promouvoir ses œuvres et celles de son ami, mais aussi comme un intermédiaire entre ces œuvres et leurs récepteurs potentiels qui rappelle la logique du « par ... pour » que Robert Glessing associe à ce type de presse. Par ailleurs, l'absence de rémunération de la part des magazines *underground* n'était pas problématique pour Burroughs pour qui voir son nom régulièrement publié dans ces fascicules constituait une forme de paiement, comme il l'expliquait à son fils Billy Burroughs Jr. En 1970 : « I have something in *Rat* almost every issue. [...] They don't pay anything. I find that it is worth writing for the underground as a matter of advertising »¹⁴⁹. L'autre raison pour laquelle Burroughs ne s'inquiétait pas de ne pas être rémunéré par la presse *underground* est qu'il l'était par la presse alternative dans laquelle il publiait des chroniques régulières, en particulier dans le magazine musical *Crawdaddy* ainsi que dans le magazine pour hommes *Mayfair* à partir de la fin des années soixante.

¹⁴⁸ « Il ne fait aucun doute que Doubleday [l'éditeur de *The Process* l'ouvrage de Brion Gysin] a complètement mal géré la promotion et la distribution. Ceux qui auraient souhaité l'acheter n'en ont pas entendu parler, et ne pouvaient plus l'acheter lorsqu'ils ont appris son existence. *Rat Newspaper*, le *Berkeley Barb*, le *Los Angeles Free Press* devraient tous recevoir des exemplaires maintenant. [...] La presse *underground* peut faire d'un livre un *bestseller* », (Burroughs 2012, pp. 309-310), je traduis.

¹⁴⁹ « Je suis publié dans presque chaque numéro de *Rat*. [...] Ils ne me paient pas. Mais je trouve que cela vaut le coup d'écrire pour l'*underground* d'un point de vue publicitaire », (*Ibid.* p. 320), je traduis. Il est intéressant de noter que dès la fin des années cinquante, alors qu'il n'était pas encore l'écrivain réputé et demandé qu'il est devenu une décennie plus tard, il expliquait à sa mère l'importance pour un écrivain de figurer, d'une façon ou d'une autre dans la presse : « Personally, I would prefer to avoid publicity but it is the only way to sell books... A writer who keeps his name out of the papers doesn't publish and doesn't make money if he does manage to publish... », (*Ibid.* p. 13).

Une première particularité de ses contributions à ces fascicules est qu'elles se distinguaient des textes expérimentaux qu'il proposait à la presse *underground* en ce qu'elles ne contenaient que peu, voire pas de *cut-up*, et possédaient un format figé et régulier de trois pages, dont l'une comportait une grande illustration. Les textes qu'il publia dans *Mayfair* étaient présentés sous le nom de « Burroughs Academy Bulletin », une formule qui suggère un désir d'éduquer ses lecteurs, de les former, à l'instar de sa volonté de voir le plus grand nombre possible d'individus expérimenter avec ses méthodes de *cut-up* quelques années auparavant¹⁵⁰. D'ailleurs, l'introduction à l'un de ces articles décrivait les spécificités des universités burroughsiennes en des termes qui évoquent ceux de la révolution psychédélique, et rappellent son obsession contre le contrôle verbal : « William Burroughs' Academy has none of the conventional courses of a University. It is devoted solely to clearing the mind and improving the efficiency of the body. [...] It teaches the erasure of all words from the minds », (Annexe 9)¹⁵¹. Au cours des quatre années (1967-1970) durant lesquelles Burroughs écrivit pour *Mayfair*, il leur soumit également des textes qui figurèrent dans ses romans ultérieurs, et notamment dans *The Wild Boys* dont certains chapitres parurent en version définitive dans les pages du magazine, ce qui illustre à nouveau l'importance de ce genre de support dans l'élaboration d'un ouvrage de fiction, ainsi que dans sa promotion. En effet, il n'hésitait pas à demander aux magazines auxquels il contribuait de promouvoir les ouvrages qu'il publiait, soit sous la forme d'une critique, soit en incluant un encart publicitaire à la suite de l'article dernièrement paru. Deux occurrences de ce type de requêtes figurent dans sa correspondance avec les éditeurs de *Crawdaddy*, dans lequel il publia entre août 1975 et septembre 1977 une chronique mensuelle intitulée « Time of the Assassins » : la première en 1976 pour un encart publicitaire faisant la réclame de *The Retreat Diaries*, une sélection d'extraits de journaux de Burroughs ; la seconde en 1977 pour demander une critique de la nouvelle édition à paraître de *Junky*, dont il proposait un chapitre inédit au magazine, (Annexes 10 et 11)¹⁵².

¹⁵⁰ Voir notamment sa correspondance à propos de l'article « The Invisible Generation » publié en 1966 dans *International Times* : « Response on the tape recorder article has been excellent so far, people are actually doing the experiments described, needless to say I will push the project as far and as fast as possible », (Burroughs 2012, p. 235).

¹⁵¹ « Les académies de William Burroughs ne proposent aucun des cours conventionnels d'une université. Elles sont uniquement consacrées à libérer les esprits et améliorer l'efficacité du corps. [...] On y enseigne l'effacement de tous les mots des esprits », (Burroughs in ASU, BU-MAG.007), je traduis.

¹⁵² « Here is the new column from William, THE RETREAT DIARIES. It is an essay from a book I am publishing [...] It will be a great favor to me as well if you can run the commercial notice on p.10 in italics at the bottom of the column » ; « I'd appreciate your running a tag to the effect that this is an excerpt from the new, complete and unexpurgated, edition of JUNKY [...]. I don't know if a short review of the book [...] is in order, but of course it would be nice to see one », (Grauerholz in OSU, Box

Une autre particularité des contributions que Burroughs soumettait à la presse alternative concerne sa rémunération et le professionnalisme avec lequel il négociait à la fois son salaire et son contrôle sur ses œuvres. Ainsi ses contributions à *Crawdaddy* lui étaient d'abord rémunérées 150\$ chacune, avant que son agent, Peter Matson, ne l'informe que les éditeurs du magazine lui avaient dit que ce prix pourrait être réévalué, et lui conseille de s'en souvenir d'ici quelques mois. Moins d'un an plus tard, ce dernier adressait une lettre au magazine afin de confirmer la décision d'augmenter le salaire de son client à 250\$ par colonnes, et plus dans le cas d'un article d'une longueur plus importante, (Annexe 13)¹⁵³. Ces rémunérations substantielles n'allaient pas sans un certain nombre de contraintes, les éditeurs de *Crawdaddy* n'hésitaient pas par exemple à lui reprocher son absence de ponctualité, voire à refuser certaines de ses chroniques, comme ce fut par exemple le cas en février 1977 pour « The Literary Techniques of Lady Sutton-Smith », un texte rédigé dans les années soixante et jugé « trop didactique » et « pas assez nouveau » par les éditeurs du magazine, (Annexe 14)¹⁵⁴. De son côté, Burroughs, par la voix de son secrétaire, n'hésitait pas à signaler aux rédacteurs l'importance de faire précéder ses chroniques du titre qu'il leur donnait lorsqu'il leur envoyait, au motif qu'il y réfléchissait de façon intensive, (Annexe 15)¹⁵⁵. Par ailleurs, à l'instar de sa relation aux autres magazines dans les pages desquelles il publia, il soumit à *Crawdaddy* un texte intitulé « Firecrackers », présenté comme un extrait de *Cities of the Red Nights*, le roman sur lequel il travaillait alors ; à l'exception de quelques paragraphes, les dix pages qui composent ce texte appaurent de façon

23, Folder 183). James Grauerholz fut le secrétaire de Burroughs de 1973 à sa mort, et c'est lui qui gérait sa correspondance professionnelle. S'il ne figure pas de critique de *Junky* dans le numéro suivant, la chronique est bien précédée d'un paragraphe en italiques qui en indique l'origine, cf. ASU, BU-MAG.068, (Annexe 12).

¹⁵³ « Here's the letter from "Crawdaddy." In conversation, Knobler [l'éditeur du magazine] went beyond this to say that if the column works out the fee would be upwardly negotiated [...]. Let's remind ourselves of this in three or four months » ; « This confirms our agreement for William Burroughs' continuing column [...]. For First North American Serial Rights you will pay William \$250 for each column of approximately 2,000 words, but for each column substantially longer than that you agree to a larger fee », (Matson in OSU, Box 23, Folder 183). L'expression « First North American Serial Rights » indique que le magazine était assuré d'être le premier à publier ces textes de Burroughs, mais qu'il récupérait automatiquement les droits pour toute autre publication. Il lui fut donc possible de republier une partie de ses chroniques sous la forme d'une collection en 1979, et de renégocier des droits de publication avec la maison d'édition.

¹⁵⁴ « → met w/ Greg Mitchell at his ofc. He & Peter K. don't want "The Literary Techniques of Lady Sutton Smith" - too didactic, not new enough, etc. », (Grauerholz in *Ibid.*), je traduis. Le rejet de ce texte élaboré au moyen de la technique du *cut-up* laisse supposer que ce genre de production était devenu banal, et laisse supposer que le *cut-up* n'était plus une curiosité qui intéressait les magazines, mais un élément admis de la culture populaire.

¹⁵⁵ « I thought you should have used the title CANCER PEOPLE with the piece. Mentioned this to Bill and he agreed; so why not try to get the titles he gives each column into your layout? He puts a lot of thought into each one », (Grauerholz in *Ibid.*).

disjointe dans la version définitive, publiée en 1981. Ses contributions à la presse alternative lui procuraient donc à la fois une visibilité bienvenue et une rémunération non négligeable, mais elles eurent également un impact sur son style d'écriture à mesure que ses textes expérimentaux n'intéressaient plus les éditeurs et qu'ils lui réclamaient des articles au format plus régulier. Ainsi, le retour de l'écrivain à une écriture plus formelle et plus linéaire dans sa dernière trilogie fut en partie provoqué par les magazines qui lui demandaient des textes moins expérimentaux. D'une certaine manière, Burroughs suivit l'évolution naturelle de la presse *underground* : lorsque celle-ci apparut et se développa, il y contribua autant que possible et profita de la liberté totale que lui donnaient ces publications pour expérimenter le plus possible avec le *cut-up*, avant de se rabattre vers la presse alternative, non sans adapter alors le contenu et le format de ses contributions, lorsque cette dernière se mit à drainer les revenus publicitaires et une partie du lectorat de la presse *underground*, lassé de son caractère excessif, souvent sexiste, et parfois trop partisan.

Au cours de la période durant laquelle il expérimenta avec le *cut-up* William S. Burroughs bénéficia de l'explosion de la presse alternative puis de celle de la presse *underground* qui lui offrirent la possibilité de faire évoluer sa technique ainsi que de la diffuser par un autre biais que celui de ses romans. Il fut également un contributeur de revues *mainstream* telles que *Esquire* pour lequel il couvrit la Convention Républicaine à Chicago en 1968 aux côtés des poètes Allen Ginsberg et Jean Genet et du scénariste Terry Southern, ce qui lui offrit un aperçu du désir d'insurrection qui animait une partie de la jeunesse américaine, et lui fit réaliser que la censure avait énormément diminué depuis son dernier séjour aux États-Unis¹⁵⁶. L'une des raisons de cette diminution était bien évidemment l'avènement de la presse *underground* dont les provocations et l'absence de conformité aux normes morales et sociales véhiculées par la société américaine, couplées à son programme de libération de la sexualité, avaient assoupli les mœurs. Une autre raison pour laquelle la censure n'était plus aussi virulente que lors de son séjour étasunien de 1964 le concernait directement. En effet, en 1966, la cour d'appel du Massachusetts révoqua la décision de la cour suprême du même état d'interdire la distribution de *Naked Lunch*, au motif que l'ouvrage n'était pas obscène au point d'être censuré, une décision considérée par certains comme « la fin de

¹⁵⁶ « The place has changed unrecognizably since we were last here [1964-1965]. There is real resistance among both black and whites on a scale and organization. [...] another new development here is the complete break down of censorship », (Burroughs 2013, pp. 280-281).

l'obscénité »¹⁵⁷. Pendant les années qui précédèrent ce procès, Burroughs continua à rédiger et diffuser des textes jugés obscènes notamment dans les pages des fictions qui constituèrent la *Nova Trilogy*, et il entreprit également de dénoncer le contrôle opéré par les médias et en particulier celui des journaux. Si à partir de 1959 la technique du *cut-up* lui permit d'exposer ce contrôle et ces manipulations, il était déjà intéressé par le format journalistique comme un moyen de s'opposer à la bien-pensance qui caractérisait la presse *mainstream*. Ainsi, en 1958, il écrivit à Allen Ginsberg avec Gregory Corso, pour lui demander de contribuer et de lever des fonds pour un magazine nommé *INTERPOL* dans lequel figureraient des textes au contenu abject, des informations sur la drogue, ou encore des critiques d'ouvrages. Il est ironique et paradoxal que Burroughs, pourtant obsédé par et opposé au contrôle sous toutes ses formes, présente le projet à Ginsberg en des termes qui s'apparentent à un désir de manipuler et contrôler la société : « The Poet dictates forms of survival. Dream police of poetry protects us from the Human Virus. [...] This is the work of the new POLICE-POET »¹⁵⁸. Au cours de la décennie suivante, il entreprit de résoudre ce paradoxe en développant les thèmes de la censure et du contrôle dans ses articles et contributions à la presse alternative et *underground*, ainsi que dans ses textes de fiction composés au moyen de la technique du *cut-up*.

¹⁵⁷ « [...] The Massachusetts trial [...] would eventually exonerate *Naked Lunch* and inaugurate what Charles Rembar would later call the “end of obscenity” [...] », Glass in Harris & Macfadyen 2009, p. 179. Burroughs n'assista pas au procès, notamment parce qu'il était mal à l'aise avec la volonté de la défense de présenter son ouvrage comme possédant une importance sociale ce qui, selon lui, ne posait pas assez la question de la légitimité de la censure ou de la possibilité pour un état de décider de ce qui était publiable ou non, cf Burroughs & Odier [1969] 2008, (p. 71).

¹⁵⁸ « Le Poète dicte des formes de survie. La police onirique de la poésie nous protège du Virus Humain. [...] Voici le travail du nouveau POÈTE-POLICIER », (Burroughs 1993, p. 397), je traduis. Le terme « dicte » peut bien-entendu être lu comme l'acte de dicter un poème, mais il comporte toutefois une dimension injonctive contradictoire avec sa volonté de libérer l'humain de toute forme de contrôle. Cela anticipe la définition que donne Robert Glessing d'un journal dans son étude de la presse *underground* : « A newspaper is, in the final analysis, its own vision of the world », (Glessing 1971, p. 97).

CHAPITRE II. NOVA TRILOGY : LA PRESSE ATTAQUÉE

II.A. CUT-UP : AU COMMENCEMENT ÉTAIT LA PRESSE

Si la *Beat Generation* et la *mimeo-revolution* constituent des phénomènes intimement liés aux États-Unis, il est important de se souvenir que c'est à Paris que Brion Gysin, un artiste plasticien, poète et écrivain britannique d'origine canadienne, résidant dans la pension de Madame Rachou au 9, rue Gît-Le-Coeur, fit la découverte accidentelle qui lança la seconde phase de la carrière d'écrivain de William S. Burroughs. En effet, la technique du *cut-up* – qui consiste à découper un texte en quatre fragments et à les réarranger afin d'en créer un nouveau – lui apparut comme une façon de révolutionner l'écriture en y réinjectant une dimension aléatoire pratiquement inexistante dans le processus de rédaction d'un roman ou d'un poème. L'absence de ce paramètre s'explique par la nécessité qu'a l'écrivain de structurer son texte, de lui donner une cohérence, ce qui diminue par conséquent le rôle du hasard dans l'élaboration d'un récit. À l'inverse, la technique du *cut-up* permit à Burroughs de mécaniser son écriture et de soumettre au hasard la façon dont un document est produit, étant donné que ce procédé a pour finalité de donner naissance à des associations de mots et d'images inattendues qui à leur tour stimuleront l'écrivain. Il précise néanmoins que le processus inhérent à la technique du *cut-up* est précis et délibéré, et qu'il n'a rien d'inconscient au contraire de l'écriture automatique, par exemple¹. À la suite de cette découverte, Burroughs entreprit la rédaction d'une nouvelle série d'ouvrages composés à l'aide de cette technique, et souvent rassemblés sous le nom de *Nova Trilogy* : *The Soft Machine* (1961), *The Ticket That Exploded* (1963), et *Nova Express* (1964). Ces ouvrages firent tous trois l'objet de rééditions et de modifications au cours de la décennie, ce qui souligne à la fois la volonté de Burroughs de proposer à ses lecteurs les versions les plus complètes et les plus intelligibles de son projet artistique, et le fait que les textes produits au moyen de cette technique sont des textes en cours d'élaboration. Une illustration de ce phénomène se trouve dans une lettre adressée à Brion Gysin à propos d'une réédition de *The Soft Machine* et dans laquelle Burroughs explique qu'il a

¹ « It's not unconscious at all, it's a very definite operation... [...] There's nothing of automatic writing or unconscious procedure involved here », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 29).

déjà retravaillé deux fois son manuscrit depuis la première édition, afin de le rendre plus accessible à ses lecteurs².

Dans cette même lettre, Burroughs explique également que la trilogie qu'il a composée au moyen de la technique du *cut-up* ainsi que son roman *Naked Lunch* (1959) découlent tous deux d'une même somme de manuscrits qu'il aurait rédigés entre 1957 et 1959, ce qui souligne d'emblée le rôle prépondérant de cette méthode dans l'élaboration de nouveaux textes, puisqu'elle permet de créer de nouveaux points de départ à partir d'un matériau déjà utilisé et publié³. William Burroughs et Brion Gysin expliquèrent par la suite la manière dont ils utilisaient les phrases nouvelles produites à l'aide de cette technique, et précisèrent l'utilisation qu'ils faisaient des textes réalisés grâce à cette même méthode dans des ouvrages à vocation didactique tels que *The Job* (1971) ou encore *The Third Mind* (publié en France en 1977 puis aux États-Unis en 1978) qui ont en commun de comporter des comptes rendus d'entretiens dans lesquels ils décrivent les différentes méthodes de la technique du *cut-up* et expliquent l'évolution de leur utilisation du procédé. D'ailleurs, à l'instar des romans de la *Nova Trilogy* ou des *cut-ups* indépendants que Burroughs publia dans la presse alternative, cet ouvrage didactique est décrit par ses auteurs comme un instantané de leur réflexion artistique et non comme une version finale : « That book is not the definitive version but a given moment in its collective construction. Six months earlier it would have been very different »⁴. L'une des particularités des textes produits à l'aide de la technique du *cut-up* est qu'il sont en perpétuelle réécriture, ce qui est à mettre en relation avec l'idée qu'ils constituent une aventure collective. En effet, les écrivains proposent à leurs lecteurs des textes interactifs et collectifs, au sens mouvant, dépourvus de syntaxe ou de continuité apparente, et laissent à ces derniers la possibilité de créer leur propre texte à partir du matériau qui leur est présenté. Dans ce cas, la voix de l'auteur s'efface au profit de celle du texte et de celle du lecteur, ce qui a pour conséquence de rendre chaque lecture unique en raison de l'absence de continuité ou de structure, laissant les lecteurs se promener au gré des mots à la recherche de nouvelles associations, comme

² « Many fans told me they found the Olympia [Press – 1st edition] edition difficult to read and it never sold well. [...] Everyone I have talked to who has read the Olympia edition and the revised edition says they find the revised edition much more readable », (Burroughs 2012, p. 243).

³ « You might say that [these books] all derive from one store of material a good part of which was written between 1957 and 1959. The assemblage of a book from this material is always hurried and arbitrary [...] », (*Ibid.*).

⁴ « Ce livre n'est pas la version définitive mais un moment donné dans son élaboration collective. Il y a six mois, il aurait été très différent », (Burroughs & Gysin 1978, p. 17), je traduis.

l'explique Robin Lydenberg, auteure en 1987 de l'une des premières études consacrées à Burroughs :

Like the deconstructionists, the writer of cut-ups implies that it is always language that speaks within a network of infinite and anonymous citations. [...] In the cut-up or fold-in narrative, reading is non-linear, every reading already a rereading in which the whole exists simultaneously, sensed almost subliminally by the reader in vague feelings of familiarity, dislocation, premonition⁵.

L'utilisation des théories déconstructionnistes pour définir et expliquer cette technique fait d'une certaine manière écho à la genèse française de cette technique, dont les premiers résultats furent publiés par une revue littéraire éditée à Paris, *Minutes to Go*.

Il est en effet également important de se rappeler que si le *cut-up* est passé à la postérité en raison de la trilogie de romans où il a été utilisé, les premières expériences de Burroughs et de ses collaborateurs avec cette technique portaient sur le medium journalistique. Cela s'explique à la fois par les circonstances dans lesquelles naquit cette technique, mais aussi et surtout parce qu'appliquée à la presse, elle permettait – selon Burroughs – de révéler la manipulation de l'information, et donc de la population, à l'œuvre dans les quotidiens américains. D'ailleurs, William Burroughs et Brion Gysin affirment dans *The Third Mind* que les premiers *cut-ups* furent composés à partir de lettres ou d'articles de journaux, ce qui leur permit de réaliser l'importance du contrôle opéré par le langage et de révéler la fictionnalisation du réel opérée par la presse :

Initially cut-ups were used only with short texts taken from newspapers or letters. [...] The resulting text always took a narrative turn, enigmatic at first but ultimately explicit and often premonitory. The semantic distribution of these basic elements diverted from their original meanings, thus revealing their real significance. Henceforth, every form of writing will consist of an operation of decoding, of contamination, and of sense perversion. All this because all language is essentially mystification and everything is fiction⁶.

⁵ « À l'instar des déconstructionnistes, l'écrivain de *cut-up* sous-entend que c'est toujours le langage qui s'exprime au sein d'un réseau de citations anonymes et infinies. [...] Dans les récits de *cut-up* ou de *fold-in*, la lecture est non-linéaire, chaque lecture est déjà une relecture dans laquelle la totalité existe simultanément, perçue de façon presque subliminale par le lecteur dans de vagues sentiments de familiarité, de dislocation, de prémonition », (Lydenberg 1987, pp. 45-48), je traduis. Sur le lien entre Burroughs et le déconstructionnisme, voir le chapitre « Cut-up et déconstruction : renverser le verbe » in Hogue 2014, (pp. 351-366).

⁶ « Les *cut-ups* furent initialement réalisés avec des textes courts, tirés de journaux ou de lettres. [...] Le texte qui en résultait avait toujours une dimension narrative, énigmatique d'abord mais finalement explicite et souvent prémonitoire. La distribution sémantique de ces éléments de base différaient de leur sens original, révélant ainsi leur véritable signification. Dorénavant, toute forme d'écriture consistera en une opération de décodage, de contamination, et de perversion du sens. Tout cela parce que le langage est essentiellement mystification, et que tout est fiction », (Burroughs & Gysin 1978, pp. 14-15), je traduis.

Les thématiques de la contamination et de la perversion par le langage ainsi que la dimension prémonitoire du *cut-up* furent étudiées et développées par Burroughs dans le cadre de la *Nova Trilogy*, mais également dans les nombreux *cut-ups* indépendants qu'il publia dans la presse alternative au cours des années soixante et soixante-dix. D'ailleurs il était courant qu'il utilise un extrait de l'un de ses romans pour le publier dans un magazine, parfois après l'avoir modifié, ou qu'il insère des textes d'abord publiés dans la presse au sein de ses romans. C'est en raison de cette importante intertextualité que le collectionneur Jed Birmingham affirme dans un article consacré aux *cut-ups* publiés dans les magazines miméographiés, qu'il est impossible de se faire une idée précise de cette technique à moins de se détacher des textes de la trilogie et de s'intéresser à ceux publiés dans la presse, ainsi qu'aux manuscrits et lettres de l'auteur⁷.

Au cours de ce chapitre il sera dans un premier temps question des origines de cette technique, et notamment de l'importance du médium journalistique à la fois dans son apparition et dans son évolution. Les précédents de cette technique seront évoqués en s'appuyant sur l'étude généalogique qu'a proposée Clémentine Hougue en 2014, et qui décrit les procédés artistiques préfigurant le *cut-up*, à la fois dans le domaine visuel et textuel. L'importance de la dimension collective de cette technique sera analysée à travers l'exemple de *Minutes to Go*, premier recueil de *cut-ups* qui réunit William Burroughs et Brion Gysin ainsi que les écrivains Gregory Corso et Sinclair Beiles. Dans une sous-partie ultérieure, les thématiques du contrôle, du *cut-up*, et de la presse seront discutées conjointement, à travers des exemples issus de la *Nova Trilogy*, mais aussi et surtout à partir des textes publiés par William S. Burroughs dans des magazines.

II.A.1. *Cut-ups* journalistiques

Technique qui vise à réintroduire l'aléatoire dans la composition d'un texte, le *cut-up* constitue d'emblée un heureux accident, en témoigne sa découverte accidentelle par Brion Gysin au cours du mois d'octobre 1959, dans sa chambre d'hôtel parisienne. À cette période, Paris était un centre culturel de choix pour les auteurs de la *Beat*

⁷ « The final judgment on the cut-ups cannot be handed down without moving away from the novels and digging into the magazines and, even more importantly, the manuscripts and letters », (Birmingham 2008, web).

Generation qui s’y rendirent à tour de rôle entre 1957 et 1959 dans le but de s’imprégner de son histoire littéraire et bohème et de rencontrer certains de leurs auteurs-modèles, se croisant parfois afin de renouer les liens littéraires et amicaux qui les unissaient. En effet, la littérature française de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e siècle, en particulier Arthur Rimbaud, André Gide, Marcel Proust ou encore Louis-Ferdinand Céline et Henri Michaux, constitua l’un des premiers terrains d’entente et de discussion entre ces jeunes écrivains, et se révéla être une source d’inspiration majeure qui eut une influence à la fois sur leur style d’écriture et sur leur mode de vie, en leur offrant une alternative au modèle culturel et social américain, comme l’explique Véronique Lane, auteure en 2017 d’une étude consacrée à la généalogie française de la *Beat Generation* :

Had it not been for French literature, there might have been no Beat Generation, no crucial common ground of shared literary passion and curiosity to bring together those who would become its major writers [...]. [...] They contested definitions of American national identity but lacked ideological alternatives or any models of writing and living beyond the nation state, and French literature had the appeal of readymade mark of cultural difference, of moral and artistic otherness⁸.

Après avoir rendu visite à William Burroughs à Tanger, Allen Ginsberg et son amant Peter Orlovsky entreprirent un voyage en Europe qui les mena d’Espagne en Italie et finalement à Paris, où le poète souhaitait s’établir. Ils furent progressivement rejoints par Gregory Corso, avec qui ils partageaient leur chambre de l’hôtel rue Gît-le-coeur, puis par Burroughs qui, après avoir passé près de quatre années à Tanger, éprouvait la nécessité de se rapprocher d’un centre culturel⁹. En arrivant dans la capitale française, il retrouva ses amis et collaborateurs qui vivaient ensemble dans la pension de Madame Rachou – rebaptisée *Beat Hotel* en raison de ses (bientôt) illustres occupants – mais également une scène sociale, artistique et littéraire anglophone dans laquelle il s’immergea rapidement. Au cours de ses premiers mois parisiens, William Burroughs, accompagné de ses amis poètes, fit notamment la connaissance des artistes surréalistes lors d’une soirée organisée par le père de Jean-Jacques Lebel – qui deviendrait l’un des

⁸ « Sans la littérature française, il n’y aurait peut-être pas eu de *Beat Generation*, sans ce socle commun déterminant de passion littéraire partagée et de curiosité pour rassembler ceux qui deviendraient des écrivains majeurs [...]. [...] Ils contestaient les définitions de l’identité nationale américaine, mais manquaient d’alternatives idéologiques ou de tout modèle d’écriture ou d’existence en dehors de l’état-nation, tandis que la littérature française avait l’attrait d’une expression toute faite de différence culturelle, d’altérité morale et artistique », (Lane 2017, pp. 3-9), je traduis.

⁹ “He [Burroughs] had several good reasons for being there now. He needed to be in a cultural center; Tangier was still pleasant but becoming problematic, and he felt he was atrophying there”, (Miles 2014, p. 316).

traducteur de Burroughs et des *Beats* –, se rendit à Meudon pour y rencontrer Céline, et, près d'un an après son arrivée, il croisa l'artiste Brion Gysin, qu'il avait rencontré à Tanger quelques années auparavant¹⁰.

Naissance parisienne de la technique du cut-up

Celui-ci possédait à l'époque un restaurant dans la ville marocaine où Burroughs avait ses habitudes, mais ils ne se fréquentaient alors pas, notamment en raison de la réputation sulfureuse de l'écrivain et de sa consommation abusive et mortifère d'opiacés. Brion Gysin était un artiste pluridisciplinaire, avec une passion pour la culture maghrébine, en particulier sa calligraphie et sa musique, qu'il transmet par la suite à Burroughs. Sur les conseils de ce dernier, l'artiste s'installa dans le *Beat Hotel* dès qu'une chambre s'y libéra, ce qui leur permit d'entreprendre une collaboration d'abord intellectuelle, puis artistique après que Gysin eut découvert le *cut-up*. Dans un premier temps, Burroughs passa beaucoup de temps à observer son nouvel ami peindre dans la chambre qu'occupait auparavant Allen Ginsberg, et à discuter avec lui de ses tableaux mais également de magie noire, un sujet qui les fascinait¹¹. La période qui s'étend de la fin de 1958 à la fin de 1959 fut cruciale dans la carrière de Burroughs puisqu'elle le vit évoluer d'auteur relativement anonyme à auteur sulfureux d'un roman controversé après la publication de *The Naked Lunch* à Paris. En juin 1959, Maurice Girodias, propriétaire d'Olympia Press, fit savoir à William S. Burroughs qu'il souhaitait finalement publier *Naked Lunch* – après l'avoir refusé plusieurs fois en dépit des conseils de ses proches – et voulait un manuscrit dans les deux semaines. Ce revirement de l'éditeur était consécutif de la censure du magazine dans lequel les extraits du futur roman avaient été publiés, une publication qui devait beaucoup au

¹⁰ Les éléments biographiques que nous décrivons ici sont tirés de la biographie de William S. Burroughs publiée en 2014 par Barry Miles, (pp. 328-329 ; pp. 333-335 ; p. 338). Il est à noter que la rencontre de Burroughs avec Gysin coïncide avec le retour d'Allen Ginsberg aux États-Unis, ce qui donne l'impression d'une muse chassant l'autre. En effet, Ginsberg eut une importance capitale dans la première partie de la carrière de Burroughs, et œuvra à la promotion et la publication de ses premiers écrits, tandis que Brion Gysin fut le collaborateur et l'interlocuteur privilégié de la seconde partie de sa carrière.

¹¹ Les faits résumés ici sont décrits avec précision et force détails dans un autre ouvrage de Barry Miles intitulé *The Beat Hotel*, et publié en 2000. Voir pp. 149-159. Si nous évoquons ces détails biographiques, c'est parce que la découverte du *cut-up* et les premières expérimentations entreprises par Burroughs et ses collaborateurs sont intimement liées à l'atmosphère qui régnait dans cet hôtel et à la multitude d'artistes qui s'y croisaient et se nourrissaient les uns les autres de leurs pratiques et préoccupations respectives.

travail de lobbying et à l'implication dans la contre-culture américaine de Corso et Ginsberg rentrés aux États-Unis. Entouré de ses connaissances du *Beat Hotel* il entreprit de donner une forme à son manuscrit comptant plusieurs centaines de pages, certaines d'entre elles illisibles ou à moitié déchirées, organisant les sections qui le composent de façon arbitraire, suivant l'ordre dans lequel elles revenaient de chez l'imprimeur. Les dizaines de pages laissées de côté devinrent l'un des matériaux de base pour les textes qu'il composa par la suite en utilisant la technique du *cut-up*.

La conception collective et arbitraire de la version définitive de *The Naked Lunch*, ainsi que l'évolution importante du manuscrit entre sa première version complète – rédigée à Tanger en 1957 avec l'aide d'Allen Ginsberg et Jack Kerouac à partir des dizaines de pages de notes que Burroughs conservait avec lui – et celle publiée par Olympia Press, préfiguraient d'une certaine manière les caractéristiques du *cut-up*¹². De plus, les collaborateurs de Burroughs lors de l'élaboration rapide de ce second manuscrit – *The Naked Lunch* fut publié moins d'un mois après la requête de Maurice Girodias – sont également ceux avec qui il collabora autour des premiers textes de *cut-up* et qui furent publiés dans *Minutes to Go* : Brion Gysin et Sinclair Beiles, un écrivain sud-africain. La découverte accidentelle et inattendue de cette technique intervint cependant dans un contexte artistique et relationnel propice à son apparition : William S. Burroughs et Brion Gysin passaient alors une grande partie de leur temps ensemble, notamment en raison de la fascination du premier pour les tableaux du second, qu'il décrivait en des termes élogieux à Allen Ginsberg : « Brion Gysin living next door [...] doing GREAT painting. [...] I know great work when I see it in any medium. I see in his painting the psychic landscape of my own work. He is doing in painting what I try to do in writing »¹³. À la lecture de cette citation, il apparaît que l'artiste exerçait déjà sur lui une forme de fascination, en témoigne son insistance sur la correspondance entre ses tableaux et ses propres écrits. Par ailleurs, il est à noter que Burroughs semblait alors en quête de ce que la technique du *cut-up* allait lui permettre de réaliser, à savoir rendre son écriture plus visuelle, et surtout manipuler les mots

¹² Le titre *Naked Lunch* a été utilisé jusqu'à présent pour désigner l'œuvre majeure de William S. Burroughs, mais il est important de préciser que la première édition de cet ouvrage était intitulée *The Naked Lunch*, publiée dans la collection « Traveller's Companion » d'Olympia Press avec le numéro 76. Le livre fut rebaptisé *Naked Lunch* lors de sa première publication américaine par Grove Press, en 1962.

¹³ « Brion Gysin habite la chambre d'à côté [...] il peint des SUPER tableaux. [...] Je sais reconnaître une œuvre de qualité lorsque j'en vois une, qu'importe le support. Dans ses peintures, je vois les paysages psychiques de mon propre travail. Il peint ce que j'essaye d'écrire », (Burroughs 1993, p. 398), je traduis.

comme un artiste utilise ses couleurs. Il convient également de se rappeler que Brion Gysin était alors occupé à la réalisation d'une série de toiles qui provoquèrent un grand intérêt chez Burroughs en ce qu'elles mélangeaient calligraphie et art pictural, comme l'explique Barry Miles dans son ouvrage consacré au *Beat Hotel* :

The first works Brion [Gysin] did after establishing himself in the hotel were his *écritures*—the calligraphic white writing paintings [...]. [...] You can't read the writing on [his] *écritures* but they have many of the forms of writing. [...] Bill [Burroughs] was astonished by the paintings and was fascinated watching Brion execute them¹⁴.

C'est dans ce contexte d'intense activité littéraire, artistique, spirituelle et intellectuelle que Brion Gysin découvrit par hasard dans sa chambre ce qui deviendrait la technique du *cut-up* et qu'il la présenta à Burroughs lorsque celui-ci revint d'une cure de désintoxication à Londres, accompagné de deux journalistes du groupe *Time-Life* venus l'interviewer à la suite de la parution de son dernier ouvrage¹⁵.

L'avènement du *cut-up* a été décrit par son découvreur, Brion Gysin, mais également par les nombreux chercheurs qui se sont intéressés à cette technique. Ainsi, Clémentine Hougue évoque « une superposition hasardeuse de journaux découpés », tandis que la chercheuse Robin Lydenberg insiste sur la nature accidentelle des premiers *cut-ups*¹⁶. Par ailleurs, Burroughs a souvent décrit son premier contact avec cette technique, soit dans des textes à vocation littéraire, soit dans des textes didactiques, dont on trouve des exemples dans *The Third Mind*. Par exemple, le texte de *cut-up* intitulé « Introductions » se termine sur son retour au *Beat Hotel* et sa première confrontation avec cette technique qui se matérialise sous la forme de Brion Gysin ciseaux en mains, bandelettes de journaux sous les yeux, tandis que le texte suivant, intitulé « The Cut-up Method of Brion Gysin » décrit une scène similaire, cette fois de façon factuelle :

¹⁴ Les premiers travaux que Brion [Gysin] entreprit après s'être installé à l'hôtel étaient ses *écritures*—les peintures calligraphiées en blanc [...]. [...] Il n'est pas possible de lire ce qui est écrit dans [ses] écritures, mais la plupart ont la forme d'écrits. [...] Bill [Burroughs] était stupéfait par ces tableaux, et était fasciné lorsqu'il regardait Brion les exécuter », (Miles 2000, pp. 155-156), je traduis.

¹⁵ Oliver Harris a récemment révélé que parmi les nombreux clichés non publiés pour cette interview figurait une série de photos montrant Burroughs assis dans le café de l'hôtel une cigarette à la main, sa tasse fumante devant lui ; au premier plan figure l'édition originale de *The Naked Lunch*, un élément qui attire évidemment le regard. Cependant, sous le coude de l'écrivain on distingue, soigneusement plié, le numéro du *Saturday Evening Post* qui servit aux premiers *cut-ups*. Le passé, le présent et surtout le futur de la carrière de Burroughs figurent donc dans ce cliché, ce qui fait écho à son affirmation selon laquelle, avec le *cut-up*, « The future leaks out ». (Harris in Paris 2019).

¹⁶ Hougue 2014, p. 27 ; « Having made accidental cuts through several sheets of newspaper, Gysin rearranged the fragments at random and produced the cut-up texts which appeared [...] in *Minutes to Go*, published in 1959 », (Lydenberg 1987, p. 44).

Returning to room #25, I found Brion Gysin holding a scissors, bits of newspaper, *Life*, *Time*, spread out on a table ; he read me the cut-ups that later appeared in “Minutes to Go.” [...] In the summer of 1959 Brion Gysin painter and writer cut newspaper articles into sections and rearranged the sections *at random*. “Minutes to Go” resulted from this initial cut-up experiment¹⁷.

Bien qu’issus de deux textes différents, les deux parties de cette citation se recourent car elles mettent l’accent sur l’origine journalistique de la technique du *cut-up*, tout en affirmant Brion Gysin comme son inventeur ; elles insistent également toutes deux sur l’importance de *Minutes to Go* dans la diffusion des premiers essais avec cette nouvelle technique. Ainsi, tandis que la technique du *cut-up* est régulièrement associée à la trilogie de romans que William S. Burroughs en a tirée, il apparaît que l’origine de cette méthode de composition se trouve du côté de la presse plutôt que de la fiction. D’ailleurs, les archives de l’écrivain contiennent des dizaines de manuscrits composés entre octobre 1959 et janvier 1960 qui ont pour point commun d’être présentés comme des *cut-ups* de journaux, dont il précise parfois la date et l’article source.

C’est le cas notamment d’une série de documents conservée à la Bibliothèque de New-York dans la Berg Collection, un fond d’archives consacré à la littérature anglophone du XV^e au XX^e siècle. Les manuscrits qui la composent ont pour texte source commun un article à propos de la recherche sur le cancer, publié le 31 octobre 1959 dans le *Saturday Evening Post*, soit moins d’un mois après qu’il eut été initié à cette technique par Brion Gysin. La plupart de ces premiers *cut-ups* ont trouvé leur place dans *Minutes to Go* accompagnés d’une note qui précisait, si nécessaire, l’origine des textes sources utilisés. Par ailleurs, il existe dans les archives de Burroughs des documents produits dans le même temps que ces textes publiés, et qui montrent l’évolution de ses expérimentations. Ainsi, les premiers *cut-ups* furent produits à partir d’articles de magazines découpés puis ré-assemblés, comme c’est le cas pour les textes « CANCER MEN... THESE INDIVIDUALS ARE MARKED FOE... » ou encore « DISH SOPRANO MADE THE NIGHT FOR SHE OVATION » ; d’autres textes sont le résultat du croisement de deux articles entre eux, comme pour « OTHER KILL

¹⁷ « En rentrant à la chambre #25, je trouvai Brion Gysin qui tenait une paire de ciseaux, des fragments de journaux, *Life*, *Time*, étalés sur une table ; il me lut les *cut-ups* qui apparurent ensuite dans « Minutes to Go ». [...] Au cours de l’été 1959 Brion Gysin peintre et écrivain découpa des articles de journaux en sections et les réarrangea *au hasard*. *Minutes to Go* est le résultat de ces premières expérimentations avec le *cut-up* », (Burroughs in Burroughs & Gysin 1978, pp. 28-29), je traduis. La première partie de la citation (jusqu’aux points de suspension entre crochets) provient du texte « Introductions », la seconde du texte « The Cut-up Method of Brion Gysin ».

CELLS AND FUTURE FOR NEW CANCER HOLES »¹⁸. Un premier point commun à ces documents est leur titre en lettres capitales qui rappelle la typographie d'une une de journal ; un autre est qu'ils ont pour sujet la contamination et la diffusion d'une maladie dans le corps, deux thématiques régulièrement associées au *cut-up*, notamment à travers l'idée du mot-virus développées par Burroughs¹⁹. Enfin, ces premiers *cut-ups* témoignent davantage d'un travail de sélection que d'une véritable écriture de la part de leur créateur, étant donné qu'ils ont été composés à l'aide de textes provenant de sources diverses à partir desquels l'écrivain a sélectionné les meilleures associations. En revanche, à la suite des *cut-ups* mentionnés plus haut, figure dans *Minutes to Go* un court texte qui semble faire écho aux précédents, et pour lequel les sources ne sont pas indiquées. Or, il existe dans les archives de William S. Burroughs conservées dans la Berg Collection un dossier qui répertorie les manuscrits, les brouillons, et les expérimentations pour cette première publication de textes de *cut-up*, et dans lequel se trouve le manuscrit de ce texte sans titre, accompagné de la note dactylographiée suivante : « cut-up of cancer cut ups here presented », (Annexe 16)²⁰. Avant même de mêler ses textes à ceux d'autres auteurs, Burroughs était donc intéressé par les associations inattendues et imprévisibles créées par l'application de la technique du *cut-up* à des textes factuels tels que ceux d'un magazine, et il souhaitait analyser la manière dont il était possible de réutiliser ce matériau ainsi que la façon dont un fragment se dissémine d'un texte à l'autre, en le coupant encore et encore.

Il sembla rapidement évident à Burroughs et à ses collaborateurs que le matériau de base qu'ils utilisaient pour leurs *cut-ups* influençait grandement la quantité et la qualité des nouvelles associations créées par la technique du *cut-up*, en conséquence de quoi ils entreprirent de l'appliquer à un autre corpus, comme l'explique Barry Miles :

The fragments from news clippings and magazines were not good enough. Brion suggested that they should only use the best, only the highest quality material in their Cut-ups : King James translation of the *Song of Songs* of Solomon, T.S. Eliot's

¹⁸ La première édition de *Minutes to Go* publiée par Two Cities Editions en 1960 est une pièce de collection difficile à se procurer ou à consulter. Il existe fort heureusement sur internet un fichier numérique de la réédition de cette publication fondatrice, publiée en 1968 par Beach Books, Texts & Documents en 1968. Cette maison d'édition indépendante fut fondée par Mary Beach, écrivaine et traductrice, compagne de Claude Pélieu, et amie de Burroughs. Les textes que nous mentionnons figurent (pp. 12-13, p. 17, et pp. 18-19).

¹⁹ Voir notamment Robin Lydenberg, *Word Cultures*, pp. 127-134, et Michael Sean Bolton, *Mosaic of Juxtaposition*, (pp. 43-78). Les thématiques de la contamination par et de la dissémination du langage seront étudiées dans la troisième partie de ce travail de recherche, et évoquées au chapitre suivant, en lien avec la *Nova Trilogy*.

²⁰ « *cut-up* des *cut-ups* sur le cancer présentés ici », (Burroughs in Berg Box 18, Folio 10, Item 11), je traduis.

translation of *Anabasis* by St.-John Perse, Shakespeare's *Sonnets*, Aldous Huxley's *The Doors of Perception*, Rimbaud, Ezra Pound²¹.

Il est flagrant ici qu'au cours des premières semaines d'expérimentations scripturales c'est Brion Gysin qui était l'initiateur des différentes étapes qui menèrent à l'évolution de cette technique, mais également que la seconde fournée de *cut-ups* était très largement influencée par la poésie. Par ailleurs, il est important de relever le fait qu'en choisissant le meilleur matériau de base possible pour alimenter leur machine à écrire, Burroughs et ses collaborateurs diminuaient la part jouée par le hasard dans l'apparition de nouvelles images. Au contraire, ils admettaient que cette technique, bien qu'elle offre la possibilité de réintroduire de l'aléatoire dans l'écriture, demeure une affaire de sélection et d'organisation et qu'elle n'est pas une fin en soi, comme l'explique Edward S. Robinson en insistant sur le rôle joué par l'inconscient dans le processus de sélection du matériau qui précède l'élaboration d'un texte de *cut-up* : « If consciousness is subject to random factors, so randomness is subject to the imposition of subconscious processes. In writing, the selection of source materials and the points at which a text is cut is only as random as the author's subconscious will allow »²². Cette citation fait d'ailleurs écho à un article d'Oliver Harris consacré à la poétique de *Minutes to Go* dans lequel il souligne également la nature paradoxale du hasard dans la technique du *cut-up* : « Burroughs claimed that the results in *Minutes to Go* were presented intact, but the precise selection of the source material already pointed the way for his use of chance as a middle-term, opening up possibilities for further dialectical development [...] »²³. De fait, bien que la technique du *cut-up* permette de retranscrire certains états de conscience ou d'inconscience, sa finalité première est davantage communicative qu'informatrice et plus politique qu'artistique, en témoignent les nombreux textes polémiques et didactiques rédigés par Burroughs au cours des années 1960. Un nombre important de ces textes visait à avertir les lecteurs de la manipulation des mots et des images

²¹ « Les fragments des coupures de presses n'étaient pas assez qualitatifs. Brion suggéra alors qu'il serait préférable d'utiliser le meilleur, un matériau de la plus haute qualité pour leurs *cut-ups* : la traduction du Roi Jacques du *Cantique des Cantiques* de Salomon, la traduction par T.S. Eliot d'*Anabases* de St.-John Perse, les *Sonnets* de Shakespeare, *Les portes de la perception* d'Aldous Huxley, Rimbaud, Ezra Pound », (Miles 2000, p. 197), je traduis.

²² « Si la conscience est sujette à des facteurs aléatoires, alors l'aléatoire est lui aussi assujéti aux processus conscients. Dans l'écriture, la sélection des textes-sources et les points auxquels le texte est coupé ne dépendent du hasard que dans la mesure de ce que le conscient de l'auteur leur autorise », (Robinson 2011, p. 58), je traduis.

²³ « Burroughs affirmait que les résultats de *Minutes to Go* étaient présentés tels quels, mais la sélection minutieuse des textes-sources mettait déjà en évidence son utilisation du hasard comme un entre-deux, qui ouvre des possibilités pour des développements dialectiques ultérieurs », (Harris [2005] 2010, web), je traduis.

effectuée par la presse *mainstream* dans le but de contrôler l'individu, et proposait d'utiliser les diverses méthodes du *cut-up* afin de contrecarrer cette entreprise. Paradoxalement, ces textes, réalisés à l'aide de la technique du *cut-up* reposaient sur un processus de sélection et d'organisation des fragments utilisés pour les composer qui s'apparente à une forme de manipulation du lecteur.

Cut-up et anti-establishment

Parmi les premiers *cut-ups* réalisés par Burroughs figure une série de manuscrits qui portent le titre « QUEEN GIVES BIRTH TO A SECOND SON » et qui furent réalisés au cours de la première moitié de l'année 1960 à partir d'un numéro du *New York Herald Tribune* de février 1960. Le résultat final de cette série, ainsi que certains des nombreux *cut-ups* réalisés par William S. Burroughs et Brion Gysin entre la fin des expérimentations pour *Minutes to Go* et sa publication, fut publié dans *The Exterminator*, chez Auerhahn Press en 1960, (Annexe 17)²⁴. L'étude de ces manuscrits révèle la façon qu'avait alors Burroughs de composer ses textes de *cut-up* et met en évidence les différentes étapes dans l'élaboration d'un tel document. Une partie des manuscrits est tapée avec précision et minutie, ce qui laisse supposer qu'il s'agit de versions avancées de ces *cut-ups* en comparaison avec d'autres pages sur lesquelles sont reproduits tels quels les résultats des *cut-ups* réalisés à partir du journal. La particularité de ces pages est que Burroughs y a souligné un certain nombre de phrases ou de fragments qui sont ensuite utilisés pour composer la version définitive du *cut-up*. Le processus de sélection et d'assemblage est ici rendu évident par l'acte de souligner les phrases qui provoquent en lui des associations nouvelles, mais aussi et surtout par la réorganisation de sa sélection qui est à nouveau un processus délibéré. Ainsi, l'importance de la technique pour Burroughs semble moins résider dans sa capacité à réintroduire l'aléatoire dans l'écriture que dans son potentiel révélateur et révolutionnaire, comme l'explique Clémentine Hougue : « [...] Le cut-up n'a pas été créé pour modéliser une perception du monde, mais pour libérer l'écriture de la linéarité et, dans une optique militante, pour se réappropriier la langue en brisant son ordre

²⁴ Auerhahn Press fut fondée en 1958 à San Francisco par David Haselwood qui apprit le métier d'éditeur en l'exerçant, et publia de nombreux auteurs de la *Beat Generation* jusqu'à sa disparition en 1963. Voir « Auerhahn Press Archive » sur realitystudio.org, et « Auerhahn Press » sur fromasecretlocation.com.

établi »²⁵. Cette volonté de renverser le pouvoir exercé par les mots est centrale dans les expérimentations de Burroughs avec le *cut-up* qui visaient justement à le briser soit en transformant le langage en un ensemble inintelligible, soit en cassant les associations entre un mot et une réaction ainsi que les structures de pensées telles que le « soit ... soit » aristotélicien²⁶.

Ce désir est certainement la raison pour laquelle le texte « QUEEN GIVES BIRTH TO A SECOND SON » est composé, selon Burroughs, à partir d'articles sur des sujets similaires tirés du même périodique, mais publiés auparavant : en effet, en recoupant des articles issus de périodes différentes, il espère pouvoir mettre en évidence les redondances et les groupes de mots récurrents, comme les prières par exemple, qui conditionnent l'individu²⁷. Par ailleurs, dans *The Job*, publié en 1970, Burroughs affirmait que le *cut-up* avait un pouvoir divinatoire, qu'il permettait de prévoir des événements qui n'avaient pas encore eu lieu, mais également qu'il constituait la clé à une bonne compréhension de la nature et de la fonction des mots : « Perhaps events are pre-written and pre-recorded and when you cut word lines the future leaks out. I have seen enough examples to convince me that the cut-ups are a basic key to the nature and function of words »²⁸. Ainsi, dans ce cadre précis, il semble s'en prendre au langage comme un système de signes, comme un support de communication dont le sens réel peut soit être dévoyé soit être révélé par le *cut-up*. Il est également significatif de voir Burroughs s'attaquer à la figure de la Reine Elisabeth qui représente pour lui une double forme de contrôle : à la fois femme et mère et dirigeante symbolique d'un pays. Il continuera à s'en prendre à ce symbole de féminité et de pouvoir au cours des années soixante, notamment dans une interview accordée à *Rat* en 1968 dans laquelle il affirme que l'Angleterre ne pourra être sauvée tant qu'il ne se trouvera pas 5000 personnes pour insulter la Reine sur Trafalgar Square :

²⁵ (Hougue 2014, p. 37).

²⁶ Burroughs expose clairement cette idée dans *The Job* et affirme que la conception selon laquelle une chose est soit une chose soit une autre ne correspond pas à la manière dont un individu interagit avec son environnement : « [...] The Aristotelian "either-or" [...] is one of the great errors of Western thinking, because it's no longer true at all. That sort of thinking does not even correspond to what we now know about the physical universe », (Burroughs & Odier [1969] 2008, pp. 48-49), je traduis.

²⁷ « **Hertz:** You've said there are certain formulae, word-locks, which will lock up a whole civilization for thousands of years. \ **Burroughs:** "Allah," "Ave Maria" [...] That tied up the world up for a thousands of years . . . and still does. They're all looking in the same direction doing the same thing at a certain time and saying the same words », (Burroughs [1982] 1999, p. 148).

²⁸ « Peut-être que les événements sont pré-écrits et pré-enregistrés et lorsque vous découpez les lignes de mots, le futur s'échappe. J'ai vu suffisamment d'exemples pour me convaincre que les *cut-ups* sont l'une des clés à la compréhension de la nature et de la fonction des mots », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 28), je traduis.

That bitch. Sitting there soaking up the energy of forty million people [...] worthless wench. She should be sweeping floors. [...] But as I say there's no hope for [the youth] until we have five thousand people out in Trafalgar Square screaming "Bugger the Queen". [...] They've been so conditioned to revere this worthless bitch²⁹.

Ici, c'est le langage comme système symbolique qu'attaque Burroughs, en ciblant l'un des symboles majeurs de la société britannique afin de souligner la dévotion aveugle d'une partie de la population envers l'image seule de la royauté. Ses expérimentations avec le médium journalistique lui permirent par conséquent de prendre conscience de la manipulation des mots et des images effectuée par la presse dans le but de contrôler ses lecteurs, et il entreprit de la dénoncer et de l'exposer dans la *Nova Trilogy* ainsi que dans ses textes ultérieurs.

Le cut-up comme miroir de l'écrivain

La méthode d'écriture de Burroughs a toujours été anarchique et spontanée : lorsqu'il rédigeait ce qui deviendrait *Naked Lunch*, il ne classait pas ses manuscrits, les laissait recouvrir progressivement le sol de sa chambre, ce qui compliqua encore la tâche des *Beats* lorsqu'ils lui rendirent visite à Tanger et entreprirent de donner une première structure au manuscrit. En outre, un nombre important de manuscrits ne furent pas inclus dans la version de *Naked Lunch* proposée à Maurice Girodias en 1959 – et qui elle-même n'avait plus grand-chose de commun avec celle rédigée à Tanger quelques années auparavant – laissant Burroughs avec une somme de textes dont il n'avait que faire si ce n'est les découper. D'ailleurs, Barry Miles cite Brion Gysin qui raconte une anecdote révélatrice du peu d'importance qu'apportait alors son ami écrivain à ses mots : « William had always just thrown, practically abandoned, his manuscripts everywhere. [...] The suitcase full of material that never went into *Naked Lunch* was left behind in Tangier and the street boys were selling it for a dollar a page »³⁰. Il y a une forme de mélancolie qui se dégage à la lecture de cette citation : il

²⁹ « Cette pute. Assise là à aspirer l'énergie de quarante millions de personnes. [...] Jeune fille sans valeur. Elle devrait récurer les sols. [...] Mais comme je le dis, il n'y a pas d'espoir pour [la jeunesse] tant que nous n'aurons pas cinq-mille personnes sur Trafalgar Square hurlant « J'encule la Reine ». [...] Ils ont été conditionnés à vénérer cette pute sans valeur », (Burroughs [1968] 1999, pp. 22-23), je traduis.

³⁰ « William a toujours simplement jeté, presque abandonné, ses manuscrits un peu partout. [...] La valise pleine des textes qui n'ont pas trouvé leur place dans *Naked Lunch* a été laissée derrière lui à Tanger et les garçons de rue les vendaient un dollar la page », (Gysin in Miles 2000, p. 227), je traduis. Barry Miles explique par ailleurs que lorsque Burroughs se mit à expérimenter avec le *cut-up* de

est aisé d'imaginer Burroughs abandonner Tanger dans l'urgence pour aller entreprendre sa cure, laissant derrière lui comme unique trace de son séjour marocain, des textes que les jeunes garçons qui nourrissaient ses fantasmes et accompagnaient parfois ses nuits revendent pour subvenir à leurs besoins, prolongeant ainsi la présence invisible de l'écrivain dans la ville³¹. L'idée que l'auteur de *Naked Lunch* demeure comme une présence textuelle dans les lieux qu'il a habités fait également écho à son affirmation selon laquelle l'être humain est composé à la fois de son enveloppe charnelle et du mot-virus qui le parasite. Ainsi, même lorsqu'il n'habitait plus la ville marocaine, Burroughs s'y trouvait encore par ses mots, et lorsqu'il entreprit de couper des manuscrits qu'il avait rédigés là-bas tandis qu'il habitait entre Paris et Londres, les cris et les corps des prostitués juvéniles qu'il croisait dans les rues tangeroises ressurgirent dans ses textes³².

Il existe par ailleurs une correspondance entre la technique du *cut-up* et l'éclatement de la personnalité provoqué chez Burroughs par la drogue, mais aussi par le fait d'être en perpétuel exil, et d'évoluer dans un monde de consommation et de médias de masse, comme le souligne Clémentine Hougue : « L'écriture burroughsienne renvoie à une individualité instable, aux perceptions éclatées, à l'identité morcelée : la conscience est un cut-up, elle capte des informations disparates pour les agglomérer »³³. Ce processus d'agglomération est également central dans la manière dont Burroughs construit ses textes de *cut-up* : en consultant ses manuscrits, il apparaît que par delà le processus de découpage-remontage qui caractérise la technique, il y a également une importante part de sélection puis de ré-assemblage et de recoupage de ce matériau nouveau. Ce phénomène est particulièrement visible dans ses manuscrits puisque ce

façon intensive, il lui offrit des casiers à fixer au mur, afin qu'il stocke ses manuscrits et ne les laisse pas disparaître. Barry Miles précise également que cette initiative fut salvatrice dans la mesure où c'est la vente de leurs archives qui permit à Burroughs et Gysin de subsister au cours des années soixante-dix, cf. Miles 2000, (pp. 226-227).

³¹ Burroughs avait été surnommé « el hombre invisible » par les jeunes gigolos espagnols du quartier où il habitait. Ce surnom lui fut attribué à la fois en raison de son apparence spectrale causée par l'addiction, à cause de son uniforme costume-manteau-chapeau qui masquait la plus grande partie de ses traits, mais aussi et surtout en raison de sa capacité à se rendre invisible lorsqu'il marchait dans la rue, évitant ainsi les mendiants, les guides touristiques, les arnaqueurs en tous genres : « [...] Burroughs had been cultivating his anonymity. He was famously known as *el hombre invisible* to the Spanish boys in Tangier; this came from a conscious effort on his part to blend in so well that people would not see him, as well as the fact that, in his junk phase, he was gray and spectral-looking. [...] [He] practiced going from the Villa Muniria to the place de France without being seen », (Miles 2014, p. 296).

³² La dernière section de *The Ticket That Exploded* « Silence to Say Goodbye » consiste en une litanie d'adieux entrecoupée de questions, au milieu desquelles surgissent les noms criés d'anciens amants de Burroughs.

³³ (Hougue 2014, p. 132).

sont ces derniers qui servaient de table d'opération pour le travail de découpe auquel se livrait Burroughs. Dans l'un des folios de ses archives new-yorkaises qui contient des *cut-ups* divers rédigés à l'époque de *The Soft Machine*, figure une série de textes consacrés au personnage de Johnny Yen, l'un des protagonistes de la trilogie. La première version de ce texte s'ouvre sur la phrase « JOHNY YEN [sic] MOVED INTO SPACE » et contient de nombreux segments soulignés, suggérant qu'il s'agit déjà du résultat d'un *cut-up* dans lequel l'écrivain sélectionne ce qui l'intéresse ; la seconde version conserve la phrase d'ouverture, mais la suite diverge du premier manuscrit, en raison d'une opération de découpage qui fait remonter le quart inférieur gauche du manuscrit au niveau du quart supérieur droit ; la troisième version conserve également la phrase initiale, mais cette fois-ci, c'est le quart inférieur droit – lui-même composé au moyen d'un découpage antérieur – qui remonte dans la partie supérieure ; enfin, la dernière version modifie la phrase initiale qui devient « JOHNY YEN MOVED INTO THE NORTHERN LIGHTS » après que Burroughs eut à nouveau fait remonter le quart inférieur droit dans la partie supérieure, (Annexe 18)³⁴. Le travail de découpage et de remontage couplé à celui de sélection apparaît de façon flagrante à travers cette série de documents précisément parce qu'il n'est pas régulier ni minutieux. Il est perceptible que l'écrivain, au-delà du choix des fragments qu'il effectue, les retravaille et les modifie afin de mieux les insérer dans son nouveau texte.

C'est la raison pour laquelle il est primordial de ne pas minimiser l'importance de la qualité du matériau de base utilisé par Burroughs, ni celle de la réécriture : si les *cut-ups* inclus dans *Minutes to Go*, puis dans la *Nova Trilogy* et dans les textes indépendants qu'il a produits au moyen de cette technique provoquent chez les lecteurs des images inattendues, et des associations nouvelles, c'est bien parce que les textes-sources utilisés par l'écrivain portaient déjà en eux les germes de cette imagerie novatrice, mais aussi et surtout parce qu'il a su les adapter d'un *cut-up* à l'autre. De même, si la trilogie de romans que l'écrivain a produite à l'aide de la technique du *cut-up* donne un aperçu des possibles de sa méthode, et de la richesse de son univers textuel, il est nécessaire de s'intéresser également aux textes indépendants qu'il a rédigés à l'aide de cette même somme de manuscrits inutilisés. De tels textes lui offraient en effet

³⁴ (Burroughs in Berg Box 9, Folio 27, Item 4). Lorsque le manuscrit contient des typos ou des fautes d'orthographe, elles sont reproduites telles quelles dans les citations. Le titre du texte fait d'ailleurs écho au déplacement des divers fragments d'un manuscrit à l'autre : ce n'est plus seulement Johnny Yen qui se déplace à travers l'espace mais bien tout le texte, ce qui suggère à la fois que le texte est un personnage et que le personnage existe grâce à ce dernier.

la possibilité de pousser plus loin la dimension expérimentale de ses écrits puisqu'il n'était pas restreint par la nécessité de structure et de cohérence – même minimale – qui caractérise un roman. De plus, en expérimentant avec d'autres formes d'écriture que la fiction et d'autres formats que le roman – auquel il était de toute façon opposé et en lequel il ne croyait plus – Burroughs est parvenu à faire pénétrer un équivalent du collage visuel dans la littérature et la musique. Le rejet de la forme romanesque pour ses écrits se manifeste dès 1954 alors qu'il était aux prises avec la rédaction de ce qui deviendrait *Naked Lunch* : « The novel form is completely inadequate to express what I have to say. I don't know if I can find a form »³⁵. Trois ans plus tard, il précisait son rejet de la forme romanesque en expliquant que les romans traditionnels se sont déjà déroulés tandis que celui qu'il rédigeait était en train de se passer : « That is the usual novel *has happened*. This novel *is happening* »³⁶. Enfin, lors de la Edinburgh Writers' Conference de 1962, il présenta un texte intitulé « The Future of the Novel » dans lequel il présentait sa technique comme l'une de celles qui permettraient aux écrivains de faire évoluer leur pratique et la forme romanesque :

If writers are to travel in space time and explore areas opened by the space age, I think they must develop techniques quite as new and definite as the techniques of physical space travel — Certainly if writing is to have a future it must at least catch up with the past and learn to use techniques that have been used for some time past in painting, music and film³⁷.

L'importante dimension multimédia de la technique du *cut-up* qui se manifesta au cours de la décennie suivante par les collages sonores, visuels et textuels réalisés par Burroughs apparaît clairement dans cette citation et suggère qu'il était déjà impliqué dans les évolutions sa technique.

Cette démarche évolutive a ouvert la voie à de nombreux artistes qui ont prolongé certaines de ses expérimentations au cours des décennies suivantes, comme l'indique Rona Cran, dans une étude des différentes formes de collage au cours du XXe siècle : « At the time Burroughs began writing, collage was no longer new to art [...],

³⁵ « La forme romanesque est totalement inadéquate pour exprimer ce que j'ai à dire. Je ne sais même pas si je peux trouver une forme qui convienne », (Burroughs 1993, p. 227), je traduis.

³⁶ « Ainsi, le roman traditionnel s'est déroulé. Ce roman [*Naked Lunch*] se déroule », (*Ibid.* p. 375), je traduis.

³⁷ « Si les écrivains souhaitent voyager à travers l'espace-temps et explorer les zones rendues accessibles par l'ère spatiale, je pense qu'ils doivent développer des techniques aussi novatrices et précises que les techniques de voyages spatiaux physiques — Si l'écriture doit avoir un futur, il est certain qu'elle doit au moins rattraper son retard sur le passé et apprendre à utiliser des techniques qui ont été utilisées depuis bien longtemps dans le cinéma, la musique et la peinture », (Burroughs in McCrindle 1962, p. 6), je traduis.

the act of making collage was no longer the weapon of revolution that it had once been for the plastic arts. However, this was not the case for literature and music, where it presented ever-new means for experimentation »³⁸. Le *cut-up* a été notamment utilisé dans le domaine musical où des collages sonores ont commencé à apparaître au cours des années soixante, notamment *Revolution 9* des Beatles, parue sur l'album éponyme en 1968, et dans la littérature ; de nombreux musiciens de rock se sont également intéressés à cette pratique, notamment en raison de l'aura que dégageait son principal représentant, établi à Londres, et évoluant dans les milieux artistiques et musicaux de la contre-culture britannique de l'époque³⁹. Il existe notamment un extrait vidéo qui montre David Bowie en train de pratiquer ce qu'il nomme le *cut-up* et qui est en fait plus proche de la démarche de Tristan Tzara dans « Pour Faire un Poème Dadaïste », mais illustre bien l'aura qui entourait alors William S. Burroughs⁴⁰. Son influence et sa réputation étaient alors en grande partie dues à ses ouvrages controversés et novateurs, mais également à son importante implication dans la presse *underground* de l'époque, qui accueillit favorablement ses textes expérimentaux, et œuvra à la diffusion de cette technique. Le *cut-up* est par conséquent lié au médium journalistique par son origine, par sa faculté à mettre en évidence la manipulation de l'information telle que pratiquée par la presse *mainstream*, mais également par l'importance qu'eurent un certain nombre de magazines alternatifs et *underground* dans sa promotion. C'est le cas notamment de *Minutes to Go* premier recueil de textes de *cut-ups* publié en 1959 sous la forme d'un magazine littéraire par la maison d'édition indépendante Two Cities dirigée par Jean Fanchette, et présenté par ses auteurs comme, « un règlement de compte avec la littérature ».

³⁸ « À l'époque à laquelle Burroughs a commencé à écrire, le collage n'était plus une nouveauté dans le monde de l'art [...], la pratique du collage n'était plus l'arme de la révolution qu'elle avait été pour les arts plastiques. Cependant, ce n'était pas le cas de la littérature et de la musique, où elle représentait un moyen d'expérimentation complètement nouveau », (Cran 2014, p. 93), je traduis.

³⁹ Concernant l'importante filiation entre collage et *cut-up*, voir *Le Cut-Up de William S. Burroughs : Histoire d'une révolution du langage* de Clémentine Hougue, publié en 2014 aux Presses du Réel, une étude généalogique dans laquelle elle analyse la place de cette technique dans l'histoire plus importante du collage, ainsi que son influence sur les pratiques artistiques et philosophiques des années soixante-dix. Voir également *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan* de Rona Cran, un ouvrage dans lequel l'auteure analyse quatre moments du collage américain au XX^e siècle, en mettant l'accent sur les pratiques textuelles de cette technique.

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=m1InCrzGIPU>. Dans cette vidéo, Bowie précise qu'il ne sait pas s'il s'agit de la façon dont Burroughs ou Gysin pratiquent le *cut-up* ce qui est finalement peu important car l'un comme l'autre étaient avant tout intéressés par sa diffusion et sa réappropriation par d'autres artistes.

II.A.2 *Minutes to Go* : initiateur et modèle

Né à l'Île Maurice en 1932, Jean Fanchette arriva à Paris en 1951 grâce à une bourse pour poursuivre ses études dans la capitale française, fort de son goût pour la culture et la littérature francophones qui avaient bercé son éducation, bien que la langue officielle de son île natale fût l'anglais. Il s'intégra rapidement dans les milieux littéraires parisiens, notamment grâce à son rôle dans le comité éditorial de la revue *Sève* que son frère présidait ; il y apprit notamment le métier d'éditeur et se fit des contacts qui lui permirent de devenir ensuite le rédacteur d'une revue mensuelle pour étudiants en médecine intitulée *Lettres Suivent*. Cependant, son goût pour la littérature qui se manifestait par la présence de nombreuses critiques littéraires et artistiques finit par lui coûter sa place, puisqu'elles étaient publiées au détriment des articles médicaux censés caractériser la revue. Malgré ce renvoi, Jean Fanchette ne se découragea pas, fonda la maison d'édition Two Cities et entreprit de publier *Two Cities*, un magazine littéraire bilingue, dont le premier numéro parut en Avril 1959⁴¹. Son éditeur souhaitait alors proposer chaque trimestre une collection de textes d'auteurs francophones et anglophones dans le but de promouvoir ces deux littératures à la fois, comme l'explique Lucie Malagnat dans un mémoire consacré à la *Beat Generation* en France :

L'aspect bilingue de la revue permet [...] de faire connaître aux pays anglophones des auteurs français [...]. Avec *Two Cities*, Jean Fanchette réalise un véritable travail de passeur. Il se revendique lui-même comme chargé de faire découvrir aux lecteurs des écrivains francophones et anglophones⁴².

Il est à noter que Jean Fanchette anticipe le double rôle d'éditeur-rédacteur en chef d'une revue qui caractérise un certain nombre de protagonistes de la *mimeo-revolution* et de la presse *underground*. Par ailleurs, il était également opposé à l'idée d'afficher des réclames dans les pages de son magazine, et préférait être financé uniquement par les abonnements, même s'il fut forcé de céder dès le second numéro, et de vendre des espaces publicitaires. Il le fit cependant en accord avec ses principes premiers, offrant ces pages à des maisons d'édition ou à des librairies qui, face au succès de la revue en raison de son internationalisme, s'empressèrent de les acheter ; la revue passa d'un tirage de 1000 exemplaires pour le premier à 6000 pour le second. Parmi eux, un certain

⁴¹ Les informations rapportées jusqu'ici sur Jean Fanchette sont tirées et adaptées de l'article de Rachel Stella intitulé « *Two Cities* : Jean Fanchette et la revue bilingue de Paris », paru en 2011 dans le numéro 46 de *La Revue des Revues*.

⁴² (Malagnat 2018, pp. 89-90).

Maurice Girodias qui acheta dès le second numéro un espace publicitaire dans lequel il faisait la promotion de la réédition d'un ouvrage de Lawrence Durrell, et de la parution du premier roman de William S. Burroughs, *The Naked Lunch*⁴³.

Journaux, poèmes, internationalisme : le cut-up tous azimuts.

La technique du *cut-up* est généralement analysée à la lumière de la *Nova Trilogy* à laquelle elle a donné naissance, et parfois en relation avec les expérimentations cinématographiques et sonores réalisées par Burroughs et ses collaborateurs au cours des années soixante ; elle est également étudiée en corrélation avec le collage dont elle est l'une des continuations, comme l'explique Clémentine Hougue dans sa généalogie de la technique :

Le cut-up est mû par [un] esprit de contestation politique, mais pour autant conserve une ambition esthétique, dont témoigne le choix de Burroughs de l'employer dans une forme romanesque. Le cut-up est par conséquent une pratique combinant des aspects des deux premiers âges du collage⁴⁴.

Cette citation cerne correctement la tension entre contestation et création qui caractérise la technique du *cut-up*, mais elle est toutefois inexacte en ce qu'elle présente la dimension esthétique comme tributaire de la forme romanesque utilisée par Burroughs dans la *Nova Trilogy*. Or, l'ambition esthétique de l'écrivain est davantage à chercher du côté de l'importante promotion de sa technique, ainsi que dans les nombreuses formes artistiques auxquelles il l'a appliquée : musique, cinéma, photographie. Il y a en effet chez lui une volonté affirmée et manifeste de créer une communauté esthétique autour de sa technique en la diffusant et en présentant à ses lecteurs des méthodes, des modes d'emploi, afin qu'ils puissent à leur tour s'en emparer. D'ailleurs, l'une des raisons pour laquelle les ouvrages qui composent cette trilogie ont tous fait l'objet de révisions et de rééditions, est que le format romanesque était trop inadapté à ce mode d'écriture, entraînant par conséquent une forme d'incompréhension, voire de dégoût de la part des lecteurs et des critiques : « Many fans told me they found the Olympia edition [of *The Soft Machine*] difficult to read and it never sold well. [...] There was not enough

⁴³ Lawrence Durrell est un écrivain britannique dont Fanchette était féru et un soutien de la première heure de la revue. Il ouvrit notamment à l'éditeur son carnet d'adresses et usa de son influence dans les milieux littéraires pour la promouvoir, voir Malagnat 2018, (pp. 90-91), et Stella 2011, (p. 51).

⁴⁴ (Hougue 2014, p. 25).

narrative material to carry such a load of cut ups and unrelated descriptive passage. So I attempted to give the book a narrative structure »⁴⁵. A l'inverse, les textes expérimentaux qu'il soumettait à la presse alternative puis *underground* bénéficièrent d'emblée d'une certaine bienveillance, à la fois de la part des éditeurs et des lecteurs, notamment en raison de leur concision qui les rendait plus faciles à appréhender, mais également grâce à leur importante dimension participative qui invitait le lecteur à se faire auteur du texte qu'il avait sous les yeux.

Bien qu'il soit souvent associé aux romans de la *Nova Trilogy*, le *cut-up* connut des débuts davantage poétiques que fictionnels, comme l'illustrent à la fois la volonté de ces écrivains d'appliquer leur nouvelle méthode à des poètes dont ils étaient férus, ainsi que le contenu de *Minutes to Go* dont la majeure partie s'apparente davantage à des poèmes qu'à des extraits de romans. Il y a donc un certain paradoxe dans l'affirmation de Clémentine Hougue selon laquelle : « Le cut-up est une véritable « machine à écrire », dont l'utilisation aurait pu se cantonner à quelques courts textes expérimentaux : or, et c'est là l'un des aspects les plus révolutionnaires de l'écriture burroughsienne, c'est à la rédaction de trois romans que le cut-up va être employé »⁴⁶. En effet, s'il n'est pas question ici de minimiser le tour de force littéraire que représente la *Nova Trilogy*, il est regrettable que la technique qui lui a donné naissance y soit associée de façon exclusive : le *cut-up* a été employé à la rédaction de dizaines d'articles indépendants qui ont autant, si ce n'est plus, œuvré à sa diffusion et à sa promotion que les romans ; William S. Burroughs l'a fait évoluer au cours des années soixante en proposant d'autres méthodes plus ou moins adaptées à différents types de supports, et il a continué à l'utiliser tout au long de sa carrière pour des passages bien définis de ses romans. En outre, le *cut-up* a essaimé dans des champs artistiques divers au gré des intérêts de l'écrivain de *Naked Lunch* qui, après avoir achevé la première version de sa trilogie en 1964, continua à utiliser et perfectionner cette technique jusqu'au début des années soixante-dix. Une illustration de la sur-focalisation de la critique burroughsienne sur la *Nova Trilogy* se trouve également dans le peu d'importance accordée à *Minutes to Go*, qui constitue à la fois la première collection de textes de *cut-up*, et illustre ou anticipe également certaines caractéristiques de la

⁴⁵ « De nombreux fans m'ont dit qu'ils trouvaient la version d'Olympia difficile à lire, d'ailleurs elle ne s'est jamais bien vendue. [...] Il n'y avait pas assez de contenu narratif pour soutenir une telle quantité de *cut-ups* et de passages descriptifs sans rapport avec le reste. J'ai donc essayé de donner une structure narrative à ce roman », (Burroughs 2013, p. 243), je traduis.

⁴⁶ (Hougue 2014, p. 19).

technique. En effet, ce recueil est le fruit de la collaboration entre trois écrivains et un artiste anglophone, il a été publié par une maison d'édition indépendante parisienne, il contient des textes tirés à la fois de journaux, de poèmes ou de fictions, ainsi qu'un encart final dans lequel l'un des participants se désolidarise de la pratique au motif que sa poésie vient de « l'âme » et non du « dictionnaire »⁴⁷. International, multimédia, expatrié et critiqué en raison d'une supposée absence de littéarité, *Minutes to Go* constitue une synthèse précoce de la technique qu'il présente.

Avant de décrire les étapes qui menèrent à la conception de *Minutes to Go*, il convient de présenter les cinq collaborateurs : les écrivains William S. Burroughs, Gregory Corso et Sinclair Beiles, l'artiste Brion Gysin, et le médecin-poète-éditeur Jean Fanchette. Si les deux premiers noms ainsi que le quatrième ont déjà été évoqués en relation avec la carrière de William S. Burroughs, il est important de ne pas minimiser l'importance des deux autres. Sinclair Beiles était un écrivain juif d'origine sud-africaine qui vivait à Paris au *Beat Hotel* avec sa compagne, avait écrit un roman érotique pour Maurice Girodias, et était par la suite devenu l'un de ses assistants. C'est lui qui vint trouver Burroughs un matin de juin 1959 pour lui annoncer que son patron souhaitait mettre la main sur le manuscrit de *Naked Lunch*, et lui qui, en compagnie de Brion Gysin, retapa le manuscrit à la machine⁴⁸. En effet, Burroughs était alors en phase de désintoxication, incapable de taper correctement, et il occupait alors ses journées en scotchant aux murs de sa chambre des photographies de ses voyages sud-américains tandis que résonnaient autour de lui les touches de la machine à écrire. Barry Miles affirme d'ailleurs que ce travail visuel fut prépondérant dans la rédaction de *The Soft Machine*, qui se déroule exclusivement en Amérique du Sud⁴⁹. Les trois hommes commencèrent donc à collaborer avant même que ne naisse la technique du *cut-up*, ce qui renforce l'idée que l'avènement de cette pratique était inéluctable et consécutif de l'atmosphère d'intense exploration artistique qui régnait alors autour du *Beat Hotel*. Cependant, cette activité n'était pas synonyme d'harmonie, et les quatre adeptes du *cut-up* eurent régulièrement des discussions enflammées à propos du bien-fondé de cette technique, ainsi que sur le fait qu'elle minimisait la part jouée par l'inspiration dans la composition d'un texte ou d'un poème ; les débats – et vraisemblablement la

⁴⁷ « [...] The poetry I have written was from the soul and not from the dictionary [...]. Word poetry is for everyone, but soul poetry — alas, is not heavily distributed. [...] My poetry is a natural cut-up, and need not be created by a pair of scissors », (Corso in Collectif 1968, p. 63), je traduis.

⁴⁸ Les informations que nous rapportons ici proviennent de l'ouvrage *The Beat Hotel* de Barry Miles, notamment pp. 176-179 et pp. 200-201, ainsi que de sa biographie de Burroughs, pp. 363-366.

⁴⁹ (Miles 2014, p. 351).

consommation de drogues – étaient parfois tels que Beiles dut quitter la pièce pour aller vomir, mais contrairement à Gregory Corso, il continua à utiliser la technique au cours des années soixante, et ne se désolidarisa pas de cette entreprise⁵⁰. À mesure que leurs expériences produisaient des résultats satisfaisants, Beiles, Burroughs, Corso et Gysin décidèrent qu’il serait envisageable de publier le fruit de leur travail, et entreprirent de trouver un éditeur⁵¹. Or, l’écrivain sud-africain était également l’ami et le collaborateur du médecin-poète-éditeur Jean Fanchette. Ainsi, en l’espace d’un an, Sinclair Beiles joua deux fois un rôle-clé dans l’évolution de la carrière de Burroughs, d’abord en lui permettant de publier son œuvre majeure en raison de ses entrées chez Olympia Press, puis en le mettant en relation avec un éditeur indépendant favorable à ses expérimentations langagières.

Il y a ici une forme de résonance entre la France et les États-Unis concernant la manière dont la presse alternative littéraire a participé à l’éclosion de William S. Burroughs en tant qu’écrivain : que ce soit au moyen de réclames ou par la publication de textes tirés de ses premiers romans, celui-ci a régulièrement été soutenu et mis en valeur par ces revues indépendantes et novatrices. Ces fascicules sont également importants en ce qu’ils témoignent de l’évolution rapide de sa carrière : en quelques mois, son nom auparavant associé à celui des autres auteurs d’Olympia Press fut propulsé en tête de la réclame pour *Minutes to Go* publiée dans le numéro 4 de la revue. En outre, Burroughs avait en commun avec bon nombre d’auteurs publiés dans les pages de ce magazine ainsi qu’avec son rédacteur en chef, le fait d’être un expatrié, comme le souligne Rachel Stella : « Le point commun entre les auteurs publiés dans *Two Cities* [est] une expression liée [sic] à l’expatriation, l’exil, ou à une certaine aliénation à laquelle Fanchette, métis bilingue, [...] serait intrinsèquement sensible »⁵². C’est d’ailleurs en compagnie de trois autres expatriés, Gregory Corso (américain d’origine italienne), Brion Gysin (citoyen britannique d’origine canadienne), et Sinclair

⁵⁰ « The arguments between the four of them became so intense that Beiles, who was already in a mentally fragile state, had to sometimes leave the room to throw up. His mother later accused Burroughs of driving her son mad » (*Ibid.* p. 364). Il est tout à fait envisageable que les réactions physiques occasionnées chez Beiles par la pratique du *cut-up* et les débats houleux avec ses camarades aient eu une influence sur sa théorie selon laquelle les mots sont des virus dont il est nécessaire de se débarrasser en les coupant. Une autre hypothèse qui explique la réaction de la génitrice de Beiles peut également se trouver dans l’aura néfaste qui entourait le Beat Hotel et certains de ses occupants, en particulier Burroughs qui, bien que sevré de l’héroïne dans cette période, était connu comme l’auteur d’un ouvrage controversé, *The Naked Lunch*, et présenté comme l’un des menteurs des *Beats*.

⁵¹ « Despite the altercations the four original participants decided that the experiment was of sufficient importance to merit a book and late in January 1960 they prepared the best of the early Cut-ups for publication », Miles 2000, p. 201.

⁵² (Stella 2011, p. 55).

Beiles (écrivain sud-africain) qu'il entreprit d'expérimenter avec le *cut-up* à partir de la fin de l'année 1959, n'hésitant d'ailleurs pas à s'attaquer à des textes en français. Ainsi, de nombreux manuscrits rédigés à l'époque de la conception de *Minutes to Go* contiennent des mots issus d'autres langues, et un certain nombre de *cut-ups* réalisés à cette époque sont intégralement en français, soit parce que le texte initial est un poème en français, ou un article d'un quotidien français. Il est ici possible de considérer que nous sommes face à un cas d'hétéroglossie, un concept défini par le théoricien Mikhaïl Bakhtine en 1981 dans *The Dialogic Imagination* comme, « ce qui assure la primauté du contexte sur le texte, [...] ce qui assure l'idée qu'un mot prononcé à cet endroit et à ce moment aura un sens différent de celui qu'il aurait eu dans une autre situation »⁵³. Ce phénomène se manifeste par la présence dans un discours de mots issus d'une autre langue ou d'un autre registre mais qui participent toutefois de son élaboration et de sa cohérence. Néanmoins, il existe un cas dans lequel l'hétéroglossie ne se manifeste pas comme « le discours d'un autre dans la langue d'un autre » – cette définition est appliquée par Bakhtine au roman – mais au contraire incorpore ces différences dans la langue du texte produit : la poésie⁵⁴.

Il existe dans les archives de l'auteur conservées à l'Université d'État d'Arizona à Phoenix, une série de manuscrits rédigés par Burroughs, et partiellement illustrés par Brion Gysin pour une exposition – avortée – de leurs travaux avec la technique du *cut-up*. Deux pages de cette archive sont exclusivement en français, il s'agit de *cut-ups* réalisés à partir de rubriques de faits-divers ; vient ensuite une traduction en allemand du texte « In the Beginning Was the Word » dans laquelle figure un mot en espagnol ; il y a enfin une page qui mêle français et anglais, réalisée à partir de plusieurs poèmes de Rimbaud : les traductions anglaises de « À une raison » et « Une ville », ainsi que les versions originales de « Marine » et « À Samarie ». Ces textes ont une dimension hétéroglossique importante en raison des deux langues qui se mélangent sur la page, mais également parce qu'elles créent des images rimbaldiennes nouvelles et hybrides, comme l'illustre cet extrait : « modern furnishing your heads turns away a
commencer par le temps Arrive de toujours the new love qui t'en iras

⁵³ « It is that which insures the primacy of context over text. At any given time, in any given place, there will be a set of conditions—social, historical, meteorological, physiological—that will insure that a word uttered in that place and at that time, will have a meaning different that it would have under any other conditions », (Bakhtine 1981, p. 428), je traduis.

⁵⁴ « Heteroglossia, once incorporated into the novel [...] is *another's speech in another's language serving to express authorial intentions but in a refracted way* », (*Ibid.* p. 324), je traduis.

partout », (Annexe 19)⁵⁵. La particularité de ces textes par rapport à ceux dans lesquels les langues s'entrechoquent sans se fondre les unes dans les autres, tient à leur dimension poétique qui fait disparaître le phénomène d'hétéroglossie en créant une langue qui leur est propre. Mikhaïl Bakhtine explique en effet que, « la poésie, en se débattant pour atteindre une pureté [linguistique] maximale], travaille dans sa propre langue, *comme si* cette langue était unitaire, la seule existante, comme s'il n'existait pas d'hétéroglossie en dehors d'elle »⁵⁶. Ainsi, la fusion de différents poèmes de Rimbaud dans différentes langues est la manifestation la plus précise de la façon dont Burroughs souhaite évoquer le poète français : les deux langues correspondent à la situation d'expatrié dans laquelle il se trouvait alors à Paris, tandis que l'application de la technique du *cut-up* à ses poèmes lui permet de créer de nouvelles images, un nouveau texte, et donc un nouveau monde. Cette démarche relève à nouveau de l'hétéroglossie dont l'une des caractéristiques principales est qu'elle constitue « un point de vue spécifique sur le monde, une forme pour conceptualiser le monde [...] caractérisée par ses propres objets, sens et valeurs »⁵⁷. Les poèmes bilingues réalisés par Burroughs à partir des œuvres de Rimbaud étaient donc des tentatives de s'attaquer à une figure majeure de la poésie, mais également une volonté de se façonner son propre univers poétique, inspiré de celui de l'auteur des *Illuminations*.

Les expérimentations de Burroughs avec les poètes français qu'il admirait constituaient donc une première tentative de désacraliser leurs mots et leur aura. Au contraire de certains de ses amis *Beats* – ainsi Allen Ginsberg visitant le cimetière du Père Lachaise et y écrivant le poème « At Apollinaire Grave » en 1957 – ses pérégrinations parisiennes ne s'apparentaient pas à un pèlerinage sur les traces d'auteurs qu'il admirait. Il s'agissait plutôt de les sortir de leur retraite, en découpant physiquement leurs textes pour en créer de nouveaux, ou les remettre au travail, pour emprunter l'expression de Véronique Lane :

For [Burroughs] there was no romantic cult of personality or place: in Paris, Burroughs would simply put Rimbaud to work. [...] Cutting up words was a way to produce visions "out of this world" and [he] was finishing the job [synesthesia] that Baudelaire and Rimbaud initiated⁵⁸.

⁵⁵ (Burroughs *in* ASU, Box 21, item 51). Nous reprenons ici la typographie originale du document.

⁵⁶ « But poetry, striving for maximal purity, works in its own language *as if* that language were unitary, the only language, as if there were not heteroglossia outside it », (Bakhtine 1981, p. 399), je traduis.

⁵⁷ « All languages of heteroglossia, whatever the principles underlying them and making each unique, are specific points of view on the world, forms for conceptualizing the world in words, specific world views, each characterized by its own objects, meanings and values », (*Ibid.* pp. 291-292), je traduis.

La volonté manifeste qu'avait l'auteur de *Naked Lunch* de s'extraire du monde réel se retrouve également dans le titre du premier recueil de *cut-up*, *Minutes to Go*, littéralement plus de temps à perdre. Le climat d'urgence et la volonté de désacraliser l'œuvre de certain écrivains canoniques que manifeste le titre du premier ouvrage de Two Cities Editions se retrouvent également dans le bandeau qu'arboraient les premiers volumes et qui portait la mention « Un règlement de compte avec la Littérature ». Il est également palpable dans les lettres que William S. Burroughs adressait à Allen Ginsberg, rentré à New-York, pour l'inciter à expérimenter avec sa technique, ainsi que pour lui demander de ne plus proposer aux éditeurs de revues littéraires alternatives des textes antérieurs à ceux rédigés à l'aide du *cut-up* :

I have now arrived at a method of writing after passing transitional milestones *Word* and *Lunch*.. I prefer to publish from here on out only material subjected to the processing of the new method.. [...] I think unwise to to publish *Word* in present form [...]. I can do geometrically better work⁵⁹.

L'affirmation de Burroughs selon laquelle *Naked Lunch* et *Word* constituent des jalons, des étapes nécessaires à son développement en tant qu'écrivain, souligne la révélation que constitua pour lui la découverte de cette technique, ainsi que l'importance qu'il ne tarda pas à lui accorder, comme l'illustre son refus de publier *Word* avant d'y avoir appliqué sa nouvelle méthode.

En effet, après avoir entrepris de réaliser des *cut-ups* à partir d'articles de magazines, ou de textes d'auteurs reconnus, il commença à appliquer le *cut-up* à la somme de textes qui n'avait pas trouvé sa place dans *Naked Lunch*, et dont il souhaitait à l'origine tirer un second roman, comme il l'expliquait à Ginsberg dans une lettre datée du 25 septembre 1959, une date antérieure à la découverte de cette technique⁶⁰. Dans la lettre suivante, datée du 7 octobre, Burroughs évoque la visite des reporters du magazine *Life* – détenu par le magnat de la presse américaine Henry Luce, également

⁵⁸ « Pour [Burroughs] il n'y avait pas de culte de la personnalité ni de romantisme du lieu : à Paris, Burroughs remit simplement Rimbaud au travail. [...] Découper les mots était une façon de produire des visions « hors de ce monde », et [il] poursuivait ainsi l'entreprise [la synesthésie] initiée par Baudelaire et Rimbaud », (Lane 2017, pp. 20-36), je traduis. Voir également Miles 2000, (p. 197) : « As far as Bill was concerned, he was taking on the spirit of the person whose words he handled. He became a Rimbaud or a Shakespeare ».

⁵⁹ Je suis arrivé à une méthode d'écriture après avoir dépassé les jalons que constituent *Word* et *Lunch*.. À partir de maintenant, je préfère publier uniquement du matériel réalisé à partir de cette nouvelle méthode.. [...] Je pense qu'il n'est pas sage de publier *Word* sous sa forme actuelle [...]. Je peux faire un travail géométriquement supérieur », (Burroughs 2013, p. 9), je traduis.

⁶⁰ « I am working on a sequel to *Naked Lunch*. Maybe *Naked Free Lunch*. Don't know yet », (Burroughs 1993, p. 427).

propriétaire de *Time*, de *Fortune* et de *Sports Illustrated*, ce qui lui offrait une mainmise sur les magazines les plus populaires des États-Unis dans les années cinquante et soixante – et précise à son ami qu’il ne souhaite pas que *Queer* soit publié, en précisant que l’ouvrage n’est pas « représentatif » de ce qu’il produit à ce moment-là⁶¹. Bien que la technique du *cut-up* ne soit pas directement mentionnée ici, la date de la lettre ne laisse que peu de doutes quant au fait qu’il y avait déjà été initié, puisque Brion Gysin la découvrit tandis qu’il se trouvait à Londres pour entreprendre une salutaire cure de désintoxication. Il est par ailleurs paradoxal de lire le compte-rendu positif de l’auteur de *Naked Lunch* à propos des journalistes américains venus lui rendre visite lorsque l’on considère ses attaques répétées envers le groupe *Time-Life-Fortune* dans la *Nova Trilogy*, et la façon dont il utilisa le *cut-up* pour critiquer la presse⁶².

Le combat linguistique de Minutes to Go

L’urgence qui se manifeste dans *Minutes to Go* est également palpable dès les premières pages du recueil qui s’ouvre sur un texte de Brion Gysin dans lequel l’artiste se présente, avec ses collaborateurs comme « les hallucinés » dont l’objectif est d’informer leurs lecteurs qu’ils sont manipulés par les mots et par les images. L’idée que la manipulation des lecteurs leur sera révélée par un groupe décrit comme hallucinant et halluciné semble faire écho au voyant rimbaldien dont la présence plane au-dessus des premiers *cut-ups*⁶³. La suite du texte est une présentation en vers de la technique du *cut-up* dont il décrit la méthode d’utilisation, et dresse une liste des textes-sources tels que la Bible ou le Coran, qui sont toutefois précédés par la prose, les poèmes, les journaux

⁶¹ « *LIFE* was around the other day [...] took pictures and concocting a story. Brilliant photography. Two very amusing and knowledgeable characters. [...] P.S. Yage Letters by all means, but I really do not want *Queer* published at this time. It is not representative of what I do now. [...] I can produce any amount *Naked Free Lunch* », (*Ibid.* pp. 429-430), je traduis.

⁶² « The *Life* interviewers here are 2 far out cats with real appreciation for my work that can’t be faked », (Burroughs 2013, p. 9). La presse et les journaux sont des thèmes centraux des deux premiers tomes de la *Nova Trilogy* dans lesquels Burroughs démontre la facilité avec laquelle les informations peuvent être manipulées et produites : « Friend work for The Trak News Agency—“We don’t report the news—We write it.” ». Dans *The Soft Machine* il développe également une théorie du *cut-up* comme machine à remonter le temps : « When you skip through a newspaper as most of us do you see a great deal more than you know—in fact you see it all on a subliminal level—Now when I fold today’s paper in with yesterday’s paper and arrange the pictures to form a time section montage, I am literally moving back to the time when I read yesterday’s paper, that is traveling in time back to yesterday—I did this eight hours a day for three months—I went back as far as the papers went », (Burroughs 2014, p. 79-80).

⁶³ Le terme « voyant » fait ici écho aux « Lettres du voyant » écrites par Rimbaud en 1871 à son enseignant Georges Izambard, dans lesquelles il décrivait sa vision de la poésie et la nécessité pour le poète de se faire « voyant ».

et les magazines. Il se termine par une adresse aux lecteurs qui présente la façon la plus fiable d'atteindre la vérité, affirme que « la machine à écrire est pour tout le monde » et les incite à s'en emparer⁶⁴. La section suivante du recueil, intitulée « FIRST CUT-UPS » est introduite par une note qui indique l'origine des fragments ayant donné naissance à ce texte, et s'ouvre à nouveau sur une formule qui laisse entendre le sous-texte révolutionnaire de cette technique : « It is impossible to estimate the damage »⁶⁵. Le caractère eschatologique de ces premiers textes se manifeste également par la suppression de la première lettre des villes internationales évoquées par l'auteur, à savoir, New-York, Honolulu, Paris, Rome, et Boston, qui se transforment en « EWYORK », « ONOLULU », « ARIS », « OME », « OSTON », comme si elles avaient déjà cessé d'exister⁶⁶. La suite du recueil contient une section appelée « OPEN LETTER TO LIFE MAGAZINE » et qui est en fait un *cut-up* de l'article « The Only Rebellion Around », publié dans le numéro du 30 novembre 1959 de *LIFE* à la suite de la visite à Burroughs des journalistes du magazine. Le texte, peu favorable aux *Beats* et à leurs œuvres constituait par conséquent un matériau de choix pour tester le potentiel révolutionnaire et révélateur de la technique. Il est suivi d'une série de *cut-ups* réalisés par Burroughs à partir d'articles consacrés à la recherche sur le cancer publiés dans *The Saturday Evening Post*, *Life*, et *The Paris Herald Tribune*. Ces textes soulignent à nouveau l'importance du médium journalistique dans l'apparition de cette technique, mais ils sont surtout significatifs en raison de leur sujet : les virus et la contagion. Ainsi, les théories développées par Burroughs au cours de sa décennie d'expérimentation avec cette technique semblent avoir pour origine commune les premiers textes qu'il en a tirés, ce qui renforce l'idée que la découverte de cette méthode d'écriture constitua pour lui une sorte de big-bang littéraire. D'ailleurs, cette idée d'explosion spatiale est développée tout au long de la *Nova Trilogy* dans laquelle les criminels Nova menacent de faire exploser la terre, et à plus forte raison les galaxies qui composent l'univers.

⁶⁴ « the hallucinated have come to tell you that yr utilities are being shut off dreams monitored thought directed sex is shutting down everywhere you are being sent [...] Pick a book any book cut it up cut up prose poems newspapers magazines the bible the koran [...] slice down the middle dice into sections [...] this is the terminal method for finding the truth [...] the writing machine is for everybody do it yourself », (Gysin in Collectif 1968, pp. 3-5), je traduis.

⁶⁵ « Il est impossible d'estimer les dégâts », (*Ibid*, p. 6), je traduis.

⁶⁶ *Ibid*. p. 7. Songeons ici également à la nouvelle de Ray Bradbury « A Sound of Thunder » publiée en 1952, et dans laquelle des explorateurs fortunés voyagent dans le passé pour chasser des animaux préhistoriques. À la suite d'une expédition, les protagonistes reviennent et comprennent qu'ils ont modifié le cours de leur époque lorsque, lisant le panneau de l'entreprise qui organise ces safaris temporels, ils réalisent que l'orthographe est différente de celle d'avant leur départ.

Les textes suivants mettent principalement l'accent sur la dimension collaborative de la technique, comme l'illustre le texte « MAO TZE : TA TA KAN KAN...KAN KAN TA TA... » présenté comme un *cut-up* d'un poème de Sinclair Beiles par Burroughs, ainsi que les *cut-ups* de poèmes de Rimbaud décrits comme suit : « Words by Rimbaud, arrangement by Burroughs & Corso »⁶⁷. Ces textes constituent une autre manifestation du refus de sacralisation des auteurs inhérent à la technique du *cut-up* : que ce soit en découpant le texte de l'un de leur collaborateurs ou les poèmes de l'une des plus grandes figures de la littérature française, Burroughs, Gysin, Corso et Beiles affirment que les mots appartiennent à tout le monde, et incitent de façon implicite leurs lecteurs à en faire de même. Il ne faut néanmoins pas confondre volonté de désacraliser l'image d'un auteur et désir de minimiser l'importance de son œuvre, comme l'explique Edward. S. Robinson dans une étude consacrée à la technique du *cut-up* et dans laquelle il affirme que le but de Burroughs et ses collaborateurs lorsqu'ils s'emparent de l'œuvre de Rimbaud s'apparente davantage à une entreprise de réécriture ou d'hommage qu'à une destruction : « Through the cut-ups, they sought not so much to destroy or desecrate the canon, but to rewrite it, to free it from the constraints of linguistic pre-programming »⁶⁸. De fait, bien que *Minutes to Go* se présente comme « un règlement de compte avec la littérature », c'est davantage le contrôle des mots et leur pouvoir sur l'individu qui semble être attaqué par les auteurs. Ainsi, le texte composé à partir du poème de Sinclair Beiles rappelle la dimension belliqueuse du recueil puisque la traduction des syllabes qui composent le titre est littéralement « combat combat parle parle...parle parle combat combat », mais également parce qu'il s'ouvre sur l'injonction suivante : « shift lingual ... free doorways »⁶⁹. L'association ici du déplacement linguistique et de la libération d'un passage laisse clairement apparaître le désir de Burroughs et Gysin d'utiliser cette technique à des fins révolutionnaires et libératrices ; paradoxalement, ces injonctions émanent d'un texte dans lequel apparaissent deux figures du totalitarisme du XX^e siècle : Joseph Staline et Mao Zedong. Il est donc possible de considérer ce texte comme l'un des premiers appels à la révolte formulés par Burroughs au cours des années soixante et soixante-dix, une pratique qu'il poursuivait à la fois dans la *Nova Trilogy* et dans ses textes indépendants.

⁶⁷ « Mots par Rimbaud, arrangés par Burroughs & Corso », (*Ibid*, pp. 23-25), je traduis.

⁶⁸ « Avec le *cut-up*, ils ne cherchaient pas tant à détruire ou désacraliser le canon, mais à le réécrire, à le libérer des contraintes de la pré-programmation linguistique », (Robinson 2011, p. 28), je traduis.

⁶⁹ « (fight fight talk talk...talk talk fight fight) » ; « Déplacez la linguistique...Libérez l'entrée », (*Ibid*. p. 20), je traduis.

Bien qu'il anticipe certains aspects de la *Nova Trilogy*, *Minutes to Go* se distingue du reste de la production *cut-up* pour différentes raisons. Tout d'abord, ce recueil donne un aperçu à un instant donné de ce que représentait alors le *cut-up* dans les mains de Burroughs, tout comme les différentes versions des romans de sa trilogie constituaient des instantanés d'un processus de décomposition et de recombinaison permanent. Il est par conséquent nécessaire de s'intéresser aux textes qui ont servi de transition entre ces différentes périodes, qu'il conviendra toutefois de considérer également comme des étapes de l'évolution de cette technique. Ainsi, un certain nombre d'expérimentations ultérieures de Burroughs avec la technique du *cut-up* ont leur origine dans *Minutes to Go* : c'est le cas notamment des poèmes-permutations, une méthode d'écriture qui consiste à épuiser toutes les variations possibles d'une phrase en permutant ses syntagmes, ou encore des textes dans lesquels une suite de mots est associée à des symboles qui prennent petit à petit le dessus sur le texte d'origine, deux pratiques initiées en fait par Brion Gysin⁷⁰. D'ailleurs, le dernier texte littéraire de ce recueil est un texte-permutation de la phrase « RUB OUT THE WORDS », littéralement, effacer les mots, et qui se termine par le terme « OUT », comme pour signifier une fuite du système linguistique traditionnel vers l'espace, vers un dehors dans lequel les mots se croisent sans raisons et créent, lorsqu'ils s'entrechoquent, des associations nouvelles qui explosent dans le cerveau des lecteurs, et les incitent à agir⁷¹. Par ailleurs, il est important de souligner que si *Minutes to Go* constitua la première occurrence d'une publication de *cut-up* elle expérimenta aussi le rejet du concept de droit d'auteur qu'implique cette technique. En effet, Jean Fanchette, pour des raisons financières, n'avait pas déposé de droits d'auteur pour le recueil qui fut largement piraté au cours des années soixante, puis soixante-dix, en témoigne sa réédition par Beach Books en 1968 qui ne mentionne nullement l'origine parisienne des textes présentés⁷². Si Burroughs et Gysin affirmèrent régulièrement leur opposition aux notions de plagiat et de droits d'auteurs, il est compréhensible que Fanchette, en sa qualité d'éditeur responsable de la mise en forme, la publication et la diffusion de la première version de *Minutes to Go* ait été déçu par le piratage de son fascicule. De son côté, au cours des années soixante-dix, Burroughs publia dans *Crawdaddy* un article intitulé « Les

⁷⁰ (Gysin in Collectif, pp. 29-31 ; p. 47).

⁷¹ « EFFACE LES MOTS », (Burroughs in *Ibid*, p. 62), je traduis. Nous précisons dernier texte « littéraire », puisque le dernier texte de ce recueil est une notice de Gregory Corso dans lequel il manifeste son rejet de la pratique du *cut-up*.

⁷² Voir Malagnat 2018, (pp. 96-97). Il écrivit alors au journal *Le Monde* afin de décrire l'entreprise de piratage et d'effacement qui conduisit à la réédition du livre par Beach Books.

Voleurs » dans lequel il se positionnait en faveur du plagiat, de l'emprunt, voire du vol, affirmant que les mots, les couleurs appartenaient à tout le monde, et qui se termine sur cette adresse au lecteur : « *Vive le vol* — pure, shameless, total. We are not responsible. Steal anything in sight »⁷³.

II.B. : « WORD FALLING PHOTO FALLING » : LE *CUT-UP* CONTRE LE CONTRÔLE

À la suite de ses premières expérimentations avec la technique du *cut-up* William S. Burroughs entreprit de les appliquer à un format plus long que celui des courts textes inclus dans *Minutes to Go*. Il disposait alors d'un matériau de base important et qualitatif constitué des nombreuses pages qui n'avaient pas trouvé leur place dans le manuscrit final de *The Naked Lunch* publié environ un an auparavant. Le premier résultat de ce travail de découpage et remontage de ses textes antérieurs fut *The Soft Machine*, publié d'abord par Olympia Press en 1961, et jamais réédité dans cette version depuis. En effet, Burroughs révisa le manuscrit de ce premier ouvrage de la *Nova Trilogy* en 1963 pour Grove Press, son éditeur américain puis en 1966 pour Calder Publication son éditeur anglais, mais aussi et surtout pour contrecarrer les critiques que la publication de cet ouvrage avait entraînées. Ainsi, bien qu'il déclarait en mai 1961, quelques mois avant que ne paraisse la première version de ce texte, qu'il était conscient que son livre était « expérimental » et « difficile », il ne s'attela à la révision de son manuscrit que deux années plus tard afin de le proposer à un éditeur américain, et ne fut satisfait du résultat qu'en 1966 lors de sa publication par un éditeur anglais :

Everyone I have talked to who has read the Olympia edition and the revised edition says they find the revised edition much more readable. When I was preparing the Calder's edition I went through the revised edition carefully and decided that perhaps too much of the original material had been deleted and that additional

⁷³ « *Vive le vol* — pur, sans honte, total. Nous ne sommes pas responsables. Volez tout ce que vous voyez », (Burroughs 1985, p. 21), je traduis. Il est amusant de lire cet appel au vol lorsque l'on considère l'importance qu'accordait Burroughs aux droits d'auteur sur son œuvre, n'hésitant pas à adresser des lettres vindicatives à des éditeurs qui conservaient ses travaux sans les publier, de peur qu'ils l'égarent entre temps, ou l'utilisent sans son accord.

material which belongs in the book but which I had not had time to get in shape could now be used⁷⁴.

Il apparaît ici que Burroughs a appliqué le *cut-up* à la composition de cet ouvrage, mais également que les différentes versions qu'il en a publiées ont été réalisées selon un processus de montage-démontage-remontage qui rappelle la technique d'écriture. En outre, il est clair que la raison principale pour laquelle il a décidé de modifier la première version de son texte vient de son inquiétude que son message ne soit pas perçu par ses lecteurs car, comme l'écrit le critique Ihab Hassan dans un article consacré aux premières œuvres de l'auteur, : « Burroughs ne se contente pas de cartographier, il révèle »⁷⁵.

L'auteur-cartographe

Lorsque l'on se demande ce que Burroughs cartographie et révèle dans son œuvre, il est nécessaire de bien distinguer ses deux entreprises : il cartographie les zones inexplorées de l'inconscient et de la psyché humaine qu'il explore notamment à l'aide des drogues ; il révèle à l'aide du *cut-up* le contrôle des mots et des images opéré sur l'individu par les gouvernements via leur organe communicationnel, la presse commerciale. Cette volonté s'est manifestée chez lui tout au long des années soixante, à la fois dans les évolutions de la technique dont l'une des variantes consiste à disposer un texte en colonnes à la manière d'un magazine, afin de faire prendre conscience à ses lecteurs de la manière dont les informations sont produites et la façon qu'a leur cerveau

⁷⁴ « Tous ceux à qui j'ai parlé et qui ont lu l'édition Olympia et l'édition révisée disent qu'ils trouvent la révision bien plus lisible. Tandis que je préparais la version pour Calder, j'ai relu attentivement ma première révision, et j'ai pris conscience qu'il était possible que j'aie supprimé une trop large partie du manuscrit original, mais également que du matériau qui avait sa place dans l'ouvrage mais que je n'avais pas encore eu le temps de mettre en forme pouvait désormais être utilisé », (Burroughs 2013, p. 243), je traduis. Concernant l'historique des différentes versions de ce roman, voir les introductions d'Oliver Harris aux rééditions par Penguin Books des trois tomes de la trilogie. Il y explique notamment que si *The Soft Machine* découle en effet du même matériau que *Naked Lunch*, il n'en va pas de même pour les deux autres tomes, et que la volonté de les présenter comme issus du même moule tient davantage à des considérations commerciales qu'à une réelle origine commune : « [...] As he prepared the American edition of *Naked Lunch*, Burroughs stated that "little of the old material" would be used for his new book because it was now "understanding out of date". While he used much more than just a "little," almost all the material he did use went only into *The Soft Machine*, and Burroughs brought *Nova Express* and *The Ticket That Exploded* into the orbit of *Naked Lunch* despite the fact that—contrary to the "Word Hoard" myth—their manuscript connections are actually negligible. If Burroughs was being strategic in connecting his books, this applied not only for publishers or interviewers but also in private », Harris in Burroughs 2014, (pp. xix-xx).

⁷⁵ « Burroughs does not only map out; he also exposes », (Hassan in Skerl & Lydenberg 1991, p. 54), je traduis.

de lire plusieurs colonnes à la fois, mais également dans les nombreux articles polémiques qu'il a publiés au sein de la presse alternative puis *underground*. Parmi ces pièces figure un texte intitulé « The Invisible Generation », dans lequel Burroughs incite la jeunesse à expérimenter avec une nouvelle forme de *cut-up* – les *cut-ups* audios, réalisés à l'aide d'un enregistreur – dans le but de leur faire prendre conscience que ce qu'ils voient est largement déterminé par ce qu'ils entendent, le postulat de l'article⁷⁶. Cet article fut publié pour la première fois entre novembre et décembre 1966 dans *International Times*, un magazine *underground* londonien dont Barry Miles—futur collaborateur, archiviste, et spécialiste de Burroughs—était l'un des rédacteurs. Dans ce texte, l'auteur de *Naked Lunch* propose à ses lecteurs un certain nombre d'expériences au moyen d'enregistreurs dans le but de leur permettre de découvrir le sens caché des mots, mais également pour leur faire prendre conscience du contrôle ourdi par les gouvernements et les puissances mondiales au moyen des médias :

yes any number can play anyone with a tape recorder controlling the sound track can influence and create events [...] you are a programmed tape recorder set to record and play back \ who programs you \ who decides what tapes play back in present time \ who plays back your old humiliations and defeats holding you in prerecorded preset time \ you don't have to listen to that sound you can control your own playback [...] the techniques and experiments described here have been used and are being used by agencies official and non official without your awareness and very much to your disadvantage [...] look around you look at a control machine⁷⁷.

Ce texte fut largement diffusé dans la presse *underground* de l'époque, en témoignent ses nombreuses reproductions dans divers magazines au cours des mois qui suivirent sa publication initiale⁷⁸. En outre, Burroughs était tellement convaincu de l'importance de

⁷⁶ « what we see is determined to a large extent by what we hear you can verify this proposition by a simple experiment », (Burroughs 2010, p. 159), je traduis. L'absence de ponctuation et de majuscules est l'œuvre de Burroughs.

⁷⁷ « oui faites vos jeux quiconque avec un enregistreur et qui contrôle la bande-son peut influencer et créer les événements. [...] vous êtes un enregistreur programmé pour enregistrer et répéter \ qui vous programme \ qui décide quelles bandes sont rejouées à l'instant présent \ qui rejoue vos vieilles humiliations et défaites qui vous retiennent dans le temps préenregistré et préréglé \ il n'est pas nécessaire d'écouter ce son vous pouvez contrôler vos propres bandes [...] les techniques et expériences décrites ici on été utilisées et sont utilisées par des agences officielles et non officielles sans que vous vous en rendiez compte et la plupart du temps à votre détriment [...] regardez autour de vous regardez la machine-contrôle », (Burroughs 1967, pp. 161-167), je traduis. La mention des « vieilles humiliations et défaites » rappelle l'adhésion de Burroughs aux théories scientologues concernant l'importance des engrammes dans le contrôle de la psyché de l'individu.

⁷⁸ Suite à sa parution, l'article fut reproduit dans le *Los Angeles Free Press*, dans *Project Sigma*, le magazine de l'écrivain-junkie écossais Alexander Trocchi, puis en 1969, il apparut dans *Klacto/23 International*, un magazine édité par Carl Weissner, un collaborateur germanique de Burroughs. À travers ces reproductions commencent à apparaître les réseaux au moyen desquels Burroughs a pu développer sa technique, et surtout la diffuser. La réception de ces articles est analysée en détail dans la dernière

ce texte qu'il l'inclut dans la seconde édition de *The Ticket That Exploded*, publiée aux États-Unis en 1967 par Grove Press.

Ainsi, il apparaît que si en 1962 Burroughs avait sollicité Brion Gysin pour réaliser une calligraphie afin de clore son ouvrage par un effacement effectif des mots, en 1967 l'auteur était prêt à sacrifier cette cohérence narrative et stylistique au profit d'un texte didactique et révolutionnaire dans le but d'inciter ses lecteurs à l'action. En effet, la dernière section de cet ouvrage, intitulée « silence to say goodbye » se terminait dans la première édition sur une œuvre calligraphique de Gysin qui reprenait le titre du chapitre et le rendait finalement illisible, ce qui avait pour effet de manifester le silence tant désiré sur la page. Néanmoins, la fin de l'article qui clôturait la seconde édition demeure cohérente avec la volonté d'effacement du langage puisqu'elle incite le lecteur à découper les préenregistrements et à les laisser s'évaporer dans l'air pur⁷⁹. Ainsi, il serait abusif de considérer l'inclusion de cet article comme une erreur ou une incohérence, tant *The Ticket That Exploded* anticipe certaines des théories qui y sont développées. C'est le cas par exemple du chapitre « *in that game ?* » dans lequel l'application de la technique du *cut-up* à des enregistreurs est présentée par le personnage du « Subliminal Kid », directement inspiré d'Ian Sommerville, son amant d'alors, qui était à l'origine de ces expérimentations, (Annexe 21)⁸⁰. Lorsque l'on compare le texte de ce chapitre à celui de l'article publié de façon indépendante quatre années plus tard, puis inclus dans la réédition du roman, il est évident que le premier a été largement inspiré par le second, dont il reprend des passages entiers, mais également que le ton polémique et révolutionnaire de l'article était déjà présent dans le roman lui-même. Le processus évolutif et la diffusion de la technique du *cut-up* apparaissent ici de façon flagrante : à partir de ses premières expérimentations avec un support textuel, Burroughs entreprit d'appliquer sa méthode à un autre médium et utilisa son roman pour promouvoir cette nouvelle pratique ; suite à la réception mitigée de son ouvrage et de sa théorie, il utilisa la technique du *cut-up* pour proposer un nouveau texte, plus précis et

partie.

⁷⁹ « cut the prerecordings into air into thin air », (Burroughs 2010, p. 168). La référence à la fin de *The Tempest* de Shakespeare fait écho au chapitre final dans lequel l'envoi de la pièce sert de base à Burroughs pour clore son ouvrage en faisant saluer un à un les différents protagonistes. Ainsi, bien que le silence verbal que rendait possible la calligraphie de Gysin disparaisse dans cette édition, il est remplacé par un appel à la révolte qui se clôt toutefois sur une incitation à laisser les mots rendus impuissants par le *cut-up* flotter dans l'air pur, jusqu'à ce qu'ils se taisent.

⁸⁰ Dans une lettre adressée à Carl Weissner en Avril 1966 dans laquelle il décrit des expériences avec des enregistreurs, Burroughs a inclus un post-scriptum dans lequel il précise : « All my tape recorder ideas I owe to Ian Sommerville of London and this should be acknowledged in the piece I sent you », (Burroughs *in* Berg, Box 76, Folio 8, Item 3).

plus didactique, dans le but d'inciter les lecteurs de la presse *underground* à s'emparer de ses expériences afin d'obtenir des résultats probants ; enfin, devant le succès rencontré par son article « the invisible generation », il retravailla le roman d'où émanait l'idée de ce texte, pour l'inclure à la fin et ainsi renforcer son caractère insurrectionnel, créant à la fois des effets de résonance à l'intérieur et à l'extérieur de son ouvrage⁸¹. De cette manière, il souhaitait faire résonner son « message de résistance » depuis les pages de son roman jusqu'à celles de la presse *underground* en passant par les enregistreurs et les enceintes de la jeunesse révoltée, afin de combattre le contrôle exercé par la presse commerciale et les agences gouvernementales au moyen des mots et des images⁸².

II.B.1. Presse commerciale, (dés)information, et manipulation

L'une des théories développées par Burroughs dans la *Nova Trilogy* est l'idée que le réel se refuse sans cesse à l'individu puisqu'il est le fruit d'un « ailleurs inatteignable » dans lequel se niche le contrôle, comme l'explique David Ayers dans un article consacré à cette thématique dans la trilogie : « The mission of Burroughs' agents [...] is to challenge pre-recorded reality by damaging the control recordings, cutting texts, tape and film, and ultimately setting fire to the reality film which is existence [...] »⁸³. L'une des manifestations évidentes de ce « film-réalité » sont les médias de masse, et particulièrement la presse commerciale, qu'elle soit écrite ou filmée : la *Nova Trilogy* contient de nombreuses références explicites ou implicites à des magazines ou des journaux existants ; en outre, un certain nombre de sections peuvent se lire comme

⁸¹ En lisant la correspondance que Burroughs échangeait en 1966 avec Carl Weissner, il apparaît clairement que ce dernier était déjà au fait des expérimentations sonores du premier, mais aussi qu'ils collaboraient déjà ensemble et échangeaient des enregistrements. Dans l'une des lettres, Burroughs énonce clairement sa volonté de voir ses méthodes utilisées par le plus grand nombre, ce qui souligne bien son attitude prosélytique, un trait de caractère récurrent chez lui particulièrement lorsqu'il était passionné par quelque chose : « Now back in London trying to get enough people experimenting with tape recorders to turn up some interesting results », (Burroughs *in Ibid.*, Box 76, Folio 8, Item 5).

⁸² « [...] I would say [the introduction of the message of resistance is] a very important factor in the montage because it does tend to break down the principal instruments of control which are word and image and to some extent nullify them », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 35), je traduis.

⁸³ « La mission des agents de Burroughs [...] est de défier la réalité pré-enregistrée en détruisant les enregistrements-contrôle, en coupant les textes, les bandes et les pellicules, et finalement en mettant le feu au studio réalité qui constitue l'existence », (Ayers 1993, p. 228), je traduis.

des métaphores de l'entreprise de fabrication et de manipulation de l'information opérée par les médias *mainstream*. C'est le cas de la section « The Mayan Caper » dans *The Soft Machine* qui s'ouvre sur une référence – factice – à un article de journal dans lequel un scientifique russe aurait annoncé la possibilité de voyager dans le temps et l'espace. Le narrateur du début de ce chapitre se décrit en train de pratiquer le *cut-up* sur des journaux, puis la suite de la section relate le voyage spatio-temporel au cours duquel le narrateur-agent est supposé libérer une région sud-américaine du contrôle qu'y opèrent des prêtres mayas au moyen de leur calendrier et de leurs codecs. Le narrateur parvient à endormir la confiance des prêtres, présentés comme des opérateurs qui ne comprennent pas la manière dont fonctionne leur instrument de contrôle – le calendrier – ce qui permet au narrateur de le falsifier et de le retourner contre ses utilisateurs :

The priests themselves do not understand exactly how the system work [...]. I was in position to dismantle it [...]. I cut radio static into the control music and festival recordings together with sound and image of rebellion [...] The machine now gave orders to dismantle itself and kill the priests⁸⁴.

Si ce chapitre est régulièrement utilisé comme une illustration de la dénonciation du contrôle opérée par Burroughs dans la *Nova Trilogy*, le reste de l'ouvrage n'en demeure pas moins tout aussi critique à l'égard de la presse, en témoigne cet extrait tiré du chapitre « Where You Belong » situé à la fin du récit : « Friend works for The Trak News Agency—“We don't report the news—We write it.” And next thing I know they have trapped a grey flannel suit on me and I am sent to Washington to learn how this writing the news before it happens is done »⁸⁵. Cette courte citation a toutefois le mérite de résumer la manière dont Burroughs percevait la presse commerciale et ses relations avec le pouvoir : en effet, l'association du costume gris et de Washington évoque les agences gouvernementales, telles que la CIA, qui espionnaient alors la société et la

⁸⁴ « [...] Les prêtres eux-mêmes ne comprennent pas vraiment comment fonctionne le système [...]. J'étais en mesure de le démanteler. [...] J'ai inséré des parasites radio dans la musique du contrôle et les enregistrements des festivals ainsi que des sons et des images de révolte. [...] La machine donnait maintenant l'ordre de la démanteler et de tuer les prêtres », (Burroughs 2014, pp. 89-91), je traduis.

⁸⁵ « Un ami travaille pour L'Agence de Presse Trak—« Nous ne rapportons pas les actualités—nous les écrivons ». Et juste après ils me collent un costume en flanelle grise sur le dos et m'envoient à Washington pour apprendre comment cette écriture des informations fonctionne », (Burroughs 2014, pp. 145-146), je traduis. La référence au complet gris pourrait évoquer un roman de Sloan Wilson – *The Man in the Gray Flannel Suit* – publié en 1955 et adapté en 1956 au cinéma. Dans cet ouvrage, un vétéran de la Seconde Guerre mondiale est écartelé entre son travail, sa vie familiale et les conséquences d'une relation adultère entreprise en Italie durant le conflit. Ce livre mettait en évidence le décalage entre le traumatisme des vétérans et l'image lisse et policée de la société américaine des années cinquante. Plus largement le complet gris désignait la classe moyenne américaine prospère.

contre-culture, et participaient, à leur manière, à l'élaboration et à la diffusion de fausses informations⁸⁶.

Cut-up et situationnisme

Il est toutefois révélateur de constater à la lecture de la suite du chapitre que les techniques utilisées par la « Trak Agency » afin de manipuler et créer l'information sont également utilisées par le narrateur et le « Subliminal Kid » pour diffuser leur message de résistance, ce qui introduit l'idée du détournement :

IBM machine controls thought feeling and *apparent* sensory impressions [...] So we feed in 'dismantle thyself' and authority emaciated down [...] We fold writers of all time in together and record radio programs, movie sound tracks, TV and juke box songs all the words of the world stirring around in a cement mixer and pour in the resistance message⁸⁷.

En le formant, l'agence qui emploie le narrateur lui a donné les moyens et les techniques nécessaires pour la combattre, mais elle a aussi révélé sa faiblesse : elle est tributaire de sa machine IBM pour concevoir et diffuser les informations. En effet, il suffit de lui donner une instruction pour produire chez le récepteur l'effet souhaité, et elle s'exécute aussitôt : « By now they are controlling shithouse of the world—Just feed in sad-eyed youths and the machine will process it »⁸⁸. Dès lors, il devient aisé pour un agent-double de retourner le pouvoir de la machine contre ceux qui l'utilisent, et de l'utiliser pour inciter les populations à se révolter en s'emparant de l'un des moyens de production et de reproduction du spectacle, la « chambre grise » : « “Calling partisans of all nations—Cut word lines—Shift linguals—Free doorways—Vibrate 'tourists'—

⁸⁶ Sur le rôle joué par la CIA et le gouvernement américain dans l'infiltration, la fragilisation, et la répression des presses alternatives puis *underground*, voire Geoffrey Rips, *Unamerican Activities – The Campaign against the underground press*, publié par City Lights Books en 1981.

⁸⁷ Une machine IBM contrôle la pensée l'émotion et les sensations sensorielles *apparentes* [...] Alors on l'alimente avec « démantelez-vous » et l'autorité se déchaine [...] On plie [l'utilisation du terme *fold* fait ici référence au *fold-in* l'une des méthodes possibles de *cut-up*] ensemble les écrivains de tous les temps et on enregistre des émissions de radio, des bandes-son de films, la TV et les chansons des juke-box tous les mots du monde se mélangent dans une bétonnière et on déverse le message de résistance », (*Ibid*, p. 147), je traduis.

⁸⁸ « À présent ils contrôlent les chiottes du monde—alimente la jeunesse aux yeux tristes et la machine le préparera », (*Ibid*, p. 146), je traduis. La domination de la machine sur les opérateurs peut se lire comme une métaphore du langage qui contrôle l'individu, bien que ce dernier ait l'impression qu'il est celui qui décide.

Word falling—Photo falling—Break through in Grey Room” »⁸⁹. Ce message, qui apparaît pour la première fois dans la trilogie, reprend une partie d’un *cut-up* publié dans *Minutes to Go*, et semble ensuite se diffuser, se disséminer et résonner à travers les pages du premier tome, un effet rendu possible par la technique du *cut-up*. Au chapitre suivant, intitulé « Uranian Willy », il est dans un premier temps paraphrasé par le personnage éponyme qui est une variation du narrateur-agent du chapitre précédent. Celui-ci est présenté comme « celui qui a ouvert les yeux aux pigeons », il diffuse son message de résistance qui appelle les « prisonniers de la terre à sortir » afin de « prendre d’assaut le Studio-Réalité » et à « reprendre l’univers » en expliquant que « la roulette est truquée » et qu’il s’agit d’une « guerre d’extermination » menée « cellule par cellule à travers les corps et les esprits » ; puis ce même message est mélangé à celui diffusé par l’agent et le « Subliminal Kid » ce qui entraîne une première attaque – réussie – sur le Studio-Réalité⁹⁰. Ce court chapitre se termine sur la reprise du premier message de résistance qui semble se répéter inlassablement, et corrobore l’idée qu’il est diffusé de façon massive à travers l’espace, le temps, et les pages de la trilogie.

Un autre aspect important de la volonté libératrice des narrateurs burroughsiens dans cet ouvrage est que l’incitation à la révolte s’accompagne, voire découle, d’une démarche révélatrice par laquelle les individus prennent conscience de la fausseté de leur monde. En montrant à ses lecteurs que le jeu est truqué, Burroughs souhaite leur révéler l’artificialité et les contradictions de leur quotidien, mais également leur indiquer la manière dont ils peuvent en reprendre le contrôle en produisant leur propre spectacle. Ainsi, il apparaît qu’il ne souhaite pas tant la disparition totale du Studio-Réalité que la démocratisation de ses méthodes afin d’en combattre les instigateurs. La désacralisation du spectacle produit par les agences gouvernementales à l’aide de la technique du *cut-up* est une manière pour Burroughs d’inciter l’individu à agir, et fait écho au début de *La société du spectacle* de Guy Debord, dans lequel ce dernier affirme :

Le sacré a justifié l’ordonnance cosmique et ontologique qui correspondait aux intérêts des maîtres, il a expliqué et embelli ce que la société ne pouvait pas faire.

⁸⁹ « « J’appelle les partisans de toutes les nations—Coupez les lignes de mots—déplacez la linguistique—libérez l’entrée—vibrez ‘touristes’—Le mot tombe—l’image tombe—pénétrez la Chambre Grise », (*ibid.* p. 147), je traduis.

⁹⁰ « Uranian Willy [...] He wised up the marks. \ “This is war to extermination—Fight cell by cell through bodies and mind screens of the earth [...] Prisoners of the earth, come out—Storm the studio” [...] Show the the rigged wheel—Storm the Reality Studio and retake the universe », (*ibid.* p. 149), je traduis.

[...] Le spectacle moderne exprime au contraire ce que la société peut faire, mais dans cette expression le permis s'oppose absolument au possible⁹¹.

Au contraire du phénomène décrit par le situationniste, Burroughs affirme que dans le spectacle généré par l'application du *cut-up* au Studio-Réalité, le permis et le possible ne font qu'un puisque le réel lui-même est une illusion, une affirmation contenue dans la maxime « Nothing is true, everything is permitted » qui figure à la fin de *Minutes to Go* et qui résonne ensuite à travers la trilogie⁹². Si Debord et Burroughs ne se sont jamais rencontrés ni n'ont échangé de correspondance, il existait toutefois un lien entre ces deux hommes en la personne d'Alexander Trocchi⁹³. En outre, les premiers cités partagèrent à une période similaire l'idée que la société dans laquelle ils vivaient était une construction illusoire, un spectacle pour le premier, un film pour le second, dont l'une des finalités est l'isolement progressif de l'individu afin de mieux le contrôler, comme l'explique Timothy S. Murphy dans un article consacré aux rapports entre l'auteur de *Naked Lunch* et l'Internationale Situationniste :

One of the most disturbing consequences of the domination of the spectacle is the isolation it imposes on the people subjected to it. The spectacle inserts itself into all relationships and alienates them by proposing itself as a necessary point of exchange and communication⁹⁴.

⁹¹ (Debord [1967] 1992, p. 18).

⁹² « Rien n'est vrai tout est permis », (Burroughs in Collectif 1968, p. 61), je traduis. Cette maxime est attribuée à Hassan-I Sabbah, un mystique musulman qui régna sur une secte d'assassins. À noter que cette phrase est donnée à la fin de *Minutes to Go* sous la forme « Nothing is true—all is permitted », et qu'elle ne figure pas dans *The Soft Machine* ; il faut attendre le second tome de la trilogie pour la voir réapparaître. Sur Hassan-I Sabbah, voir le chapitre 4 de *Wising Up the Marks* de T.S. Murphy, en particulier les pages 117 à 130 qui lui sont consacrées.

⁹³ Ce dernier fut membre de l'Internationale situationniste jusqu'en 1964 année au cours de laquelle il publia *The Moving Times*, un document au format proche de celui des quotidiens britanniques qui contenait des textes rédigés par ses soins, ainsi que par William S. Burroughs, ou encore Robert Creeley. Ce document faisait partie de son projet plus global intitulé « Project Sigma » auquel collaborèrent un certain nombre d'artistes et d'écrivains de la nébuleuse burroughsienne, notamment Jeff Nuttall, Robert Creeley, ou encore Kenneth White. Trocchi décrivait les objectifs de Sigma comme un « index international », une « université spontanée » et une « coopérative internationale d'ingénierie culturelle » dans le but de « faire prendre conscience des faits à l'homme et l'inciter à y prendre part » afin de lui permettre de « prendre le contrôle de son futur » pour « hériter de la terre », (Trocchi 1964, web). Il y a dans le projet de l'éco-socialisme des points communs importants avec l'entreprise de Burroughs, notamment la dimension collaborative et internationale, ainsi que la volonté de créer des universités indépendantes et ouvertes à tous pour éduquer ceux qui le souhaitent à l'insurrection.

⁹⁴ « L'une des conséquences les plus dérangeantes de la domination du spectacle est l'isolement qu'il impose aux personnes qui y sont assujetties. Le spectacle s'immisce dans toutes les relations et les aliène en se présentant comme un point nécessaire d'échange et de communication », (Murphy in Schneiderman & Walsh 2004, p. 36), je traduis. Pour une analyse approfondie du rapport entre Burroughs et les Situationnistes, voir l'article « Exposing the Reality Film : William S. Burroughs Among the Situationists » de Timothy S. Murphy dans *Retaking the Universe* édité par Davis Schneiderman et Philip Walsh (2004), (pp. 29-57) ; voir également le chapitre « Le Studio Réalité, une forme de société du spectacle ? » dans l'ouvrage de Clémentine Hougue, *Le Cut-Up de William S. Burroughs : Histoire d'une révolution du langage* (2014), (pp. 213-233).

Or, la technique du *cut-up* porte en elle les germes qui permettent de lutter contre cet isolement forcé : collaborative, en témoigne l'appel à tous les partisans, le *cut-up* est une incitation à faire travailler ensemble des textes hétéroclites pour produire des associations inattendues mais également à mettre en relation des individus unis par leur pratique ; d'ailleurs, la diffusion du message de résistance dans *The Soft Machine* découle d'une collaboration entre le narrateur et le « Subliminal Kid », que souligne d'ailleurs le pronom « we ».

Les deux autres tomes de la trilogie contiennent également des références explicites à la presse, davantage consacrés aux réactions entraînées par la diffusion du message de résistance à la fin du premier tome : ils introduisent l'opposition entre les criminels Nova et la police Nova. Ils décrivent la méthode utilisée par les premiers afin de créer des conflits aux quatre coins de l'univers dans le but de le faire imploser, ainsi que celle des seconds pour les arrêter. Il est en outre à noter que la volonté des criminels Nova de faire imploser les galaxies et les planètes est renforcée par l'utilisation de la technique du *cut-up* qui, par la reprise d'éléments textuels d'une page ou d'un chapitre à l'autre, voire d'un tome à l'autre, produit un effet d'implosion du langage assimilable à l'entropie, rendant ainsi le texte « chaotique et difficilement intelligible » comme l'explique Benoît Delaune dans un article consacré à l'intertextualité et au stéréotype dans la *Nova Trilogy*⁹⁵. Il explique également dans ce texte que « l'emploi du *cut-up* » est axé sur « une vision précise et générale de l'écriture », qui englobe « toutes les écritures qui la précèdent » et qui, par sa reproduction et celle d'autres auteurs entraîne un « mouvement de chaos, de multiplication, et de prolifération »⁹⁶. Le dernier terme de cette citation fait bien évidemment écho aux théories de Burroughs sur la nature virale des mots, et l'idée qu'ils ont contaminé l'individu sans que celui-ci réalise qu'il était infecté. Il y a cependant une sorte de paradoxe dans le projet d'écriture de l'auteur de *Naked Lunch* : d'un côté il œuvre à dénoncer et révéler le contrôle, la prolifération, et la répétition insensée des mots qui entraînent un conditionnement de l'individu, et de l'autre son utilisation de la technique du *cut-up* produit à la fois un chaos textuel qui évoque la multiplication des mots et des images et un effet de contamination du texte par lui-même. Ainsi, lorsque les lecteurs se plongent dans la *Nova Trilogy*, il n'est pas rare qu'ils éprouvent des impressions de déjà-lu, se heurtant plusieurs fois au même fragment en l'espace de quelques pages ce qui les amène à se questionner sur la fiabilité

⁹⁵ (Delaune 2009, p. 11).

⁹⁶ (*Ibid.*).

de ce qu'ils lisent ou à remettre en question le sens de ce qu'ils ont lu précédemment. Pour le dire avec les mots de Clémentine Hougue, « L'écriture se répète en se différenciant d'elle même : en tant que trace, elle est une apparition disparaissante, jamais immédiate, toujours différée. [...] Il n'est plus de transcendance ni de signifié transcendantal, mais plus que des traces de traces : le signifié est toujours aussi un signifiant »⁹⁷. L'alternance entre signifié et signifiant qui caractérise la répétition des fragments opérée par le *cut-up* rappelle bien la nature changeante de cette technique qui offre aux lecteurs des textes à faire ou en train de se faire.

Cut-up : des textes en train de se faire

L'usage de la répétition dans la *Nova Trilogy* a plusieurs intérêts pour Burroughs : d'abord elle lui permet de critiquer la manière dont ce phénomène aliène et obscurcit la perception du monde d'un individu ; ensuite elle est présentée comme un moyen de rendre inefficace le contrôle des mots en les vidant de leur substance, au point de les transformer en signifiants inertes incapables de produire des signifiés ; enfin la répétition peut être utilisée afin d'érotiser la langue et par ce geste, de défier la bienséance et la morale des lecteurs⁹⁸. Les trois fonctions nommées ici sont évoquées par Roland Barthes dans son ouvrage *Le plaisir du texte*, dans lequel il précise :

Le langage encratique (celui qui se produit et se répand sous la protection du pouvoir) est statutairement un langage de répétition ; toutes les institutions officielles du langage sont des machines ressassantes [...]. [...] La répétition engendrerait elle-même la jouissance. [...] [Or] répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. Seulement voilà : pour que la répétition soit érotique il faut qu'elle soit formelle, littérale [...]. La forme bâtarde de la culture de masse est la répétition honteuse : on répète les contenus [...] mais on varie les formes superficielles⁹⁹.

Les correspondances entre la pensée du sémiologue français et celle de l'écrivain américain sont une nouvelle illustration de l'inscription profonde de la technique du *cut-up* dans une crise ontologique internationale, mais également de ses multiples

⁹⁷ (Hougue 2014, pp. 335-336). Dans ce chapitre Clémentine Hougue analyse le rapport entre les travaux de Burroughs et ceux de Derrida à propos de la trace et de la dissémination du langage.

⁹⁸ Le chercheur Timothy S. Murphy écrit d'ailleurs à propos de l'orgasme dans *The Wild Boys* (1971) que « son pouvoir radical se manifeste par les ruptures syntaxiques qui suivent chaque jouissance » et que « l'orgasme « entrecoupe » les systèmes verbaux dogmatiques », (Murphy 1997, p. 159), je traduis.

⁹⁹ (Barthes 1973, pp. 66-67).

applications. En effet, dans la *Nova Trilogy*, lorsque le *cut-up* est utilisé par les protagonistes, c'est pour déjouer le complot Nova et abolir le contrôle qui repose, entre autres, sur la répétition arbitraire des ordres de la machine – qu'il s'agisse du calendrier des prêtres ou de l'ordinateur IBM de la « Trak Agency ». À l'inverse, lorsqu'il est utilisé par Burroughs, c'est pour présenter aux lecteurs un texte dans lequel la destruction du langage et de la syntaxe engendre une libération du sens, et les incite à l'action. Le *cut-up* est également utilisé pour les scènes à caractère explicite, dans lesquelles la répétition est aussi bien syntaxique et littérale que diégétique : ainsi, les chapitres « *in a strange bed* » et « *do you love me* » de *The Ticket that Exploded* se répondent par la reprise de certains passages, ce qui provoque une impression de déjà-vu ou lu et révèle au lecteur la banalité de l'acte sexuel, mise en évidence par sa répétition¹⁰⁰. Le chapitre « *do you love me* » évolue rapidement en un *cut-up* dans lequel la répétition de cette question est mélangée à des extraits des chapitres précédents et suivants ce qui a pour effet de réduire à néant le contenu romantique de cette phrase en le noyant dans un torrent de mots, tout en faisant apparaître sur la page une saturation visuelle et textuelle – et donc sensuelle – qui évoque l'orgasme : « Electric fingers removed “Love” — Do you love me ? Love is red sheets of pain hung oh oh baby oh jelly — the guide slipped off his jelly — I've got you under my skin pulsing red light — Clouds of *Me* always be true to you »¹⁰¹. Ainsi, la répétition burroughsienne fonctionne à la fois comme un outil de destruction qui provoque chaos et anéantissement du sens et comme un moyen de reproduction qui permet d'érotiser le langage en le libérant.

La dualité inhérente à la technique du *cut-up*, et dont l'une des manifestations évidentes dans la *Nova Trilogy* est la figure de Mr Bradly-Mr Martin, est également visible dans l'opposition entre *texte-action* et *texte-représentation* que décrit Noëlle Batt

¹⁰⁰ « *In a strange bed* » : « The man led him to a shed — Inside was a pallet on the floor [...] The man flicked Ali's clothes — He undressed slowly droppin his pants with a wrigling motion as his cock flipped out » ; « *Do you love me* » : « The young monk led Bradly to a cubicle — On a stone table was a tape recorder [...] The monk took off his robe and stood naked with an erection — he danced around the table [...] ». En outre, le premier chapitre est articulé autour des phrases « Ali woke in a strange bed », « Ali dressed », et « Ali walked » qui sont répétées au cours du chapitre, puis dans le *cut-up* réalisé à partir de ce chapitre, ce qui est à la fois une manière pour Burroughs de signifier la redondance de l'existence – se lever, s'habiller, partir – mais aussi d'en questionner la véracité : à chaque fois qu'Ali se réveille, le lecteur est amené à reconsidérer ce qu'il vient de lire comme un songe potentiel.

¹⁰¹ « Des doigts électriques ont enlevé « *L'amour* » — Est-ce que tu m'aimes ? — L'amour c'est des feuilles rouges de douleur suspendues oh oh bébé oh gelée — Le guide se glissa hors de sa gelée — je t'ai dans la peau lumière rouge vibrante — des nuages de *Moi* toujours honnête avec toi », (Burroughs 214, p. 51), je traduis. Dans cet extrait, le phénomène de dissémination ou de contagion du langage apparaît également de façon flagrante : l'amour est présent dans les trois premiers fragments, la couleur rouge et la gelée se répandent à travers les fragments trois à six, tandis que l'autre, l'aimé, est présent dans tous les fragments, au point de faire partie du narrateur dans le quatrième fragment.

dans sa thèse de doctorat consacrée à l'écriture de Burroughs. Le premier est défini comme un « texte performatif » dans lequel « le cut-up agit » et permet une « résolution [...] dans l'écriture elle-même », tandis que dans le second « le conflit [Nova] est voué à se répéter sans trouver d'issue »¹⁰². Elle explique également que c'est la performativité de la technique, c'est-à-dire le fait qu'elle réalise sur la page et dans l'esprit du lecteur la destruction du langage qu'elle encourage, qui offre à Burroughs une solution pour résoudre le conflit Nova :

Il s'agit d'intégrer les mécanismes de l'ennemi et de les utiliser contre lui – littéralement de les détourner. Ainsi le langage et l'image, passés par les ciseaux du cut-up, jouent contre les mécanismes contrôleurs du complot Nova et [...] contre tous les mécanismes de nos « sociétés de contrôle »¹⁰³.

Il est nécessaire ici de faire un parallèle avec la démarche de la presse alternative puis *underground* : en effet, ces deux types de presse se sont développés en réaction à la presse *mainstream* dont le clientélisme, le manque d'objectivité, et la docilité face au gouvernement avaient terni l'image. Si dans un premier temps les magazines alternatifs possédaient une volonté de se démarquer totalement de leurs équivalents commerciaux, ils furent rapidement contraints d'utiliser certaines de leurs méthodes – publicité, agence de presse, traitement partisan de l'information – afin de s'assurer une stabilité financière nécessaire, de se doter d'une structure sur laquelle s'appuyer pour pérenniser le mouvement, et d'opposer leur lecture du monde à celle diffusée par les médias de masse. Cependant, l'utilisation de ces techniques par la presse alternative puis *underground* s'accompagnait d'une volonté de les détourner dans le but de rendre manifeste l'usage intéressé qui en était fait, mais aussi et surtout afin de les retourner contre la presse *mainstream*. Une illustration de ce phénomène se trouve dans le rapport ambigu qu'entretenait la presse *underground* avec l'objectivité journalistique : tandis que ses membres reprochaient aux journaux commerciaux de déformer la réalité, ils étaient eux-mêmes conscients de leur traitement subjectif de l'information¹⁰⁴. Cependant, au lieu de minimiser ce paramètre en se protégeant derrière la nature supposément objective de la presse, les membres des journaux alternatifs et *underground* revendiquaient leur lecture personnelle du monde, en affirmant qu'elle

¹⁰² (Hougue 2014, p. 230). Clémentine Hougue synthétise les travaux de Noëlle Batt dans les pages de sa généalogie du *cut-up* ; nous reprenons ici ses observations, n'ayant pu à ce jour consulter la thèse de Madame Batt.

¹⁰³ (*Ibid.*).

¹⁰⁴ « Although highly critical of the distortions they perceived in major newspapers, LNS could scarcely claim to be a more « objective » alternative », (McMillian 2011, p. 94).

était plus en phase avec le journalisme contemporain que celle des journalistes commerciaux, comme l'explique John McMillian dans son ouvrage consacré à ce phénomène : « [...] The group [LNS] avowed its partisanship, maintaining that its own nakedly ideological approach was, at worst, no more disturbing or inconsistent with the canons of contemporary journalism than what they found in the mainstream media »¹⁰⁵. Ce biais rédactionnel n'empêchait pas la presse *underground* de faire l'objet de louanges pour son travail journalistique, en témoigne cette déclaration de William S. Burroughs à propos de *The Village Voice* : « I will send you a copy of *The Village Voice* to show what the underground press is doing in reportage. Their coverage is as good or better than any newspaper »¹⁰⁶. À l'inverse, le traitement réservé par l'écrivain à la presse *mainstream* dans les pages de sa trilogie comme dans ses articles ou ses textes indépendants était bien moins positif.

Nova Express, le dernier tome – ou avant dernier si l'on se réfère aux travaux méticuleux d'Oliver Harris – débute par un message prophétique que renforce le titre oxymorique de la section, « Last Words ». Dans ce passage, William S. Burroughs prend à parti les diverses représentations du pouvoir et leur ordonne de rendre ce qu'ils ont volé, avant de s'adresser à ses lecteurs en leur posant des questions susceptibles d'être posées également aux représentants du pouvoir qu'il attaque :

Listen to my last words anywhere. Listen to my last words any world. Listen all you boards syndicates and governments of the earth. [...] Listen: I call you all. [...] Pay it all pay it all pay it *all* back. Play it all play it all play it *all* back. For all to see. [...] Top Secret—Classified [...] These are the words of liars cowards collaborators traitors. [...] Traitors to all souls forever [...] Who monopolized Love Sex and Dream? Who monopolized Life Time and Fortune? Who took from you what is yours?¹⁰⁷

¹⁰⁵ « [...] Le groupe [LNS] admettait sa partisanerie, et affirmait que son approche ouvertement idéologique demeurerait, au pire, moins dérangeante et inconsistante au regard des canons du journalisme américain que ce qu'ils trouvaient dans la presse *mainstream* », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁰⁶ « Je t'envoierai un exemplaire de *The Village Voice* pour que tu voies ce que la presse *underground* réalise en terme de reportages. Leur couverture est aussi bonne, si ce n'est meilleure, que celle de n'importe quel journal », (Burroughs 2013, p. 281), je traduis.

¹⁰⁷ « Écoutez mes derniers mots partout. Écoutez mes derniers mots n'importe quel monde. Écoutez vous tous comités syndicats et gouvernements de la terre. [...] Écoutez je vous appelle. [...] Payez tout payez tout remboursez *tout*. Jouez tout jouez tout réécoutez *tout*. Pour que tous le voient. [...] Top Secret—classifié [...] Voici les mots des menteurs des lâches des collaborateurs des traîtres. [...] Des traîtres à toutes les âmes pour toujours [...] Qui a monopolisé l'Amour, le Sexe et le Rêve ? Qui a monopolisé la Vie le Temps la Fortune ? Qui vous a pris ce qui vous appartenait ? », (Burroughs 2014, pp. 1-3), je traduis. La traduction de ce passage ne permet pas de conserver le double sens des termes « Life », « Time » et « Fortune » qui désignent également trois journaux extrêmement populaires aux États-Unis, détenus par le magnat de la presse Henry Luce et sa femme Clare Boothe Luce.

Cet extrait comporte un double sens révélateur de l'ire de Burroughs envers les gouvernements et autres systèmes de contrôle mais aussi et surtout envers leur moyens de propagande, à savoir les médias de masse. En effet, les termes « Life », « Time », et « Fortune » sont ici donnés pour ce qu'ils représentent, mais aussi et surtout en raison de leur connotation journalistique. En effet, *Time*, *Life*, et *Fortune* étaient des périodiques américains très en vogue au sein de la classe moyenne et bourgeoise américaine, qui colportaient une vision édulcorée, bien-pensante et manipulée de la société de ce pays. Le terme « monopolized » peut donc s'entendre à la fois comme une dénonciation de leur association automatique avec les fascicules du groupe Luce, et comme une critique de l'hégémonie de ce groupe de presse sur le paysage médiatique américain. Les critiques que Burroughs adressait au magnat de la presse étaient également motivées par la nature même des journaux qu'il détenait : si *Time* était principalement textuel et mélangeait sans scrupules faits et objectivité dans le but de transmettre aux lecteurs la vision de la société de leur fondateur, *Life* ajoutait à cette propagande une dimension visuelle très importante qui renforçait l'image artificielle d'une Amérique fantasmée¹⁰⁸. Aux yeux de l'écrivain pour qui la combinaison des mots et des images telle qu'opérée par les magazines était l'un des instruments de contrôle les plus puissants qui existe, les fascicules du groupe Luce représentaient l'ennemi, et devaient être combattus et détruits au moyen de la technique du *cut-up*.

Figure également dans les archives de l'écrivain un manuscrit d'environ soixante-dix pages intitulé « JERRIE CAME INTHE », rédigé en 1960 dans la foulée de *Minutes to Go* et dans lequel figurent les noms d'un certain nombre de magnats de la presse ou de la finance américaine, à savoir Henry Luce, John Paul Getty – l'un des hommes les plus riches de la planète à l'époque – et John D. Rockefeller :

NO NO NO MORE EAT NO MORE SHIT.. I DONT ACARE HOW DEEP YOUR FROZEN MR GET Y OR MUMMIFIED MYR ROCKFELLER TRYING TO SMUGILE YOUR FIBOURS OD OLD ROOTS OUT INTO SPACE.. STUCK UP BURROUGHS ASS... NO NO NO MR RAOCLFLLER LUCE GETTY.. NO BOYD TAKE ANY ASS INTO SPACE... (Annexe 22)¹⁰⁹

¹⁰⁸ « [...] *Time* would summarize concisely [...] and “explain” the week’s news—and not just news of politics and government. They intended to cover the arts and religion. Hadden and Luce [*Time*’s founders] in a sense imagined themselves—busy, young, would-be upper-middle-class professionals—as the target market for *Time*. They needed a publication like *Time* to master an increasingly complex world. [...] Unlike the popular weekly *Literary Digest*, which reprinted newspaper accounts, *Time* offered one omniscient voice [...]. Finally, *Time* eschewed objectivity. Entries in the magazine would have a point-of-view, admiring or disdainng », (Baughman in Vaughn (ed.), p. 537), je traduis.

¹⁰⁹ « NON NON NON PLUS DE MANGER PLUS DE MERDE... JE ME FICHE DU DEGRÉ DE CONGÉLATION DE MR GETTY OU DE MR ROCKFELLER MOMIFIÉ QUI ESSAYEZ DE

La répétition des négations et les références aux matières fécales et au bas ventre laissent peu de doutes quant à l'opinion de l'écrivain concernant les magnats de la presse qui sont décrits ici comme des êtres cryogénisés ou comme des momies qui cherchent à s'enfuir de la planète vers l'espace. De fait, l'ombre du fondateur du *Time* plane au-dessus de *Minutes to Go*, soit parce qu'il est directement nommé, comme c'est le cas dans le texte « TELEGRAM FROM MEKNES » de Sinclair Beiles, soit parce que ces magazines sont utilisés comme source ou comme cible, à l'instar de la pièce « OPEN LETTER TO LIFE MAGAZINE », soit parce qu'il est une présence symbolique dans le recueil, comme l'explique Oliver Harris : « Although Luce's presence is easily overlooked, it is right there in the title (which puts *time* center stage), and in the chance-based methods of textual production (*fortune*), while direct references materially connect the work of all four contributors »¹¹⁰. Le texte de Sinclair Beiles est le plus virulent à l'égard du magnat qui voit son nom associé au terme « SEWER » qui signifie égouts, ou intégré à la formule « CHEAP SUPRPLUCEAIR », créant ainsi une association riche de sens entre un produit de mauvaise qualité, du vide, un excédent et le fondateur de *Time*, *Life* et *Fortune*, qui illustre l'appréciation de ces magazines par les premiers praticiens du *cut-up*¹¹¹. Bien que le texte suivant n'ait pas été produit à l'aide d'un article de l'un des magazines d'Henry Luce, il contient une phrase présentée comme un proverbe Sotho qui peut se lire comme une critique de l'hégémonie et de la mainmise de ce groupe de presse sur la société étasunienne : « Sotho proverb: NOTHING BELONGS TO YOU Except THAT WHICH YOU HAVE EATEN »¹¹². Il est possible de lire ce proverbe à la fois comme une mise en garde révolutionnaire adressée aux puissants et à leurs affidés qui vise à leur rappeler qu'ils ne possèdent rien

FAIRE PASSER VOS VIEILLES RACINES FIBREUSES EN DOUCE DANS L'ESPACE.. EN LES FOUTANT DANS LE CUL DE BURROUGHS... NON NON NON MR RAOCLFLLER LUCE GETTY.. PERSONNE N'EMMÈNE DE CUL DANS L'ESPACE », Burroughs *in* Berg, Box 10, Folio 44, Item 1), je traduis. Les fautes de frappe sont reproduites telles quelles ici. L'association de la presse et des journaux avec les matières fécales est présente dans d'autres manuscrits de la même période, notamment dans une série de manuscrits rédigés au cours de l'élaboration de *The Soft Machine* – c'est-à-dire entre la fin de 1959 et le milieu de l'année 1960 – dans laquelle l'expression « shit and old newspapers » revient régulièrement, ce qui laisse à nouveau peu de doutes sur l'appréciation de Burroughs pour certains journaux qui sont ramenés ici à leur dénomination péjorative de « torcheculs », (Burroughs *in* Berg, Box 4, Folio 19, items 1 & 12), (Annexe 23).

¹¹⁰ « Bien que la présence de Luce soit facilement négligée, il est bien là dès le titre (qui met le *temps* au centre de la scène), ainsi que dans la méthode de production textuelle fondée sur le hasard (*fortune*), tandis que des références directes relient matériellement le travail des quatre contributeurs », (Harris *in* Hawkins & Wermer-Colan (eds.), p. 33), je traduis.

¹¹¹ « USE SEWERPLUCE OIL [...] CHEAP SUPRPLUCEAIR \ CHEEP SURPLUCE AIR \ CHEAP BIGSURPLUCEAIRE \ CHEEP BIGSEWERPLUCEAIR \ SEWERPLUCE AIR DISPOSAL », (Beiles *in* Collectif 1968, p. 38).

¹¹² « Proverbe Sotho : RIEN NE T'APPARTIENT à part CE QUE TU AS MANGÉ », (*Ibid.*, p. 39).

qu'il leur appartienne vraiment, ou au contraire comme une constatation malheureuse de l'appétit destructeur des gouvernements et des magnats de la presse qui les pousse à s'accaparer les richesses et les matières premières et à grignoter sans cesse un peu plus de liberté.

Des messages de résistance

Cette citation anticipe d'une certaine façon le message de Burroughs au début de *Nova Express* dans lequel il réclame le remboursement de ce que les comités, les syndicats et les gouvernements ont volé au peuple. Cet appel trouve d'ailleurs un écho inattendu dans les travaux du philosophe français Jean-Luc Nancy qui, au début de son ouvrage *La pensée dérobée*, décrit un monde qui ne se comprend plus lui-même « puisqu'il s'était accoutumé, et même formé à penser, à organiser sa pensée, selon la logique ou selon la mystique [...] d'un sens ou d'une destination dans un autre monde ou dans un au-delà du monde », et précise que ce monde qui englobe l'humanité actuelle est « un autre monde qui n'est plus l'autre du monde, mais seulement, exactement le monde lui-même altéré dans son être-monde, ne s'y retrouvant plus et ne s'y reconnaissant plus [...] »¹¹³. Il est ainsi possible d'affirmer que le monde que décrit le philosophe est semblable à celui dénoncé par William S. Burroughs dans la *Nova Trilogy*, à savoir une construction artificielle et incompréhensible pour les individus qui la peuplent en raison notamment de la saturation de mots et d'images qui les aliènent de tout rapport direct avec leur environnement¹¹⁴. La correspondance entre la philosophie nancéenne et le projet littéraire burroughsien se renforce encore lorsque le philosophe donne sa version de « la parole du temps présent », sous la forme d'une adresse en italique aux puissants du monde entier :

Firmes et nations du monde entier, vous vous êtes assez unis aux dépends des prolétaires : pourrez-vous maintenant interpréter ce monde tel que vous l'avez transformé ? Ou bien cette transformation va-t-elle exploser entre vos mains, et

¹¹³ (Nancy 2001, p. 16).

¹¹⁴ « [The ability to see what is in front of us] is an ability which very few people have, and fewer and fewer as time passes. For one thing, because of the absolute barrage of images to which we are subjected so that we become blunted. [...] If you're absolutely bombarded with images from passing trucks and cars and televisions and newspapers, you become blunted and this makes a permanent haze in front of your eyes, you can't see anything », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 34).

*ceux qui, malgré vous et malgré tout, habitent ce monde pourront-ils eux-même l'interpréter (jouer sa partition, sa répartition, son partage) ?*¹¹⁵

Nous retrouvons dans cet extrait l'apostrophe lancée à un pouvoir désigné par des institutions ainsi que l'idée que ce pouvoir a instrumentalisé la population pour asseoir sa domination, qui figurent dans le texte de Burroughs. Par ailleurs, le philosophe comme l'écrivain reprochent aux puissants d'avoir modifié le monde autour d'eux, au point de le rendre inintelligible pour le peuple mais aussi pour eux-mêmes. Cependant, là où l'auteur de *Naked Lunch* attaque directement les représentants du pouvoir et appelle ses lecteurs à agir, celui de *Corpus* s'interroge davantage sur la possibilité de donner un sens à un monde désormais insensé qui menace d'exploser entre les mains des figures du pouvoir, ce qui rappelle à la fois l'urgence des premiers textes de *cut-up* publiés dans *Minutes to Go* et le conflit Nova qui menace de faire imploser les galaxies tel qu'il est décrit dans la *Nova Trilogy*.

Un autre point commun notable entre Jean-Luc Nancy et William S. Burroughs tient à l'importance qu'ils accordent à l'interprétation du monde en le « mettant en jeu » : le premier évoque la possibilité de s'y attaquer comme à une partition nouvelle qu'il faut déchiffrer et apprendre pour être ensuite en mesure de l'interpréter, tandis que le second incite ses lecteurs à s'emparer de sa technique d'écriture pour interroger le monde autour d'eux, en révéler la fausseté, puis le reconstruire selon leur propre désir. Dès lors, les documents produits au moyen de la technique du *cut-up* évoluent d'un « texte-jeu » vers un « texte-je » face auquel les lecteurs doivent adopter une posture active proche de celle de l'acteur s'ils souhaitent interpréter sa parole et dialoguer avec lui, comme l'explique Serge Grunberg dans une étude consacrée à la corporalité de l'écriture burroughsienne : « [...] Pour la bien interpréter, il faut devenir une personne (au sens de *persona* = masque), acteur, sachant qu'en définitive ce sera l'*autre* qui nous mettra en scène »¹¹⁶. La malléabilité de ce type de textes est l'une des conditions nécessaires à la reconstruction d'un sens propre au lecteur, de même qu'elle participe à leur « rejouabilité » car rien n'y est figé, ce qui permet d'aborder un même texte sous un angle nouveau à chaque nouvelle lecture et d'en produire des sens différents. Cette dimension est centrale dans le projet d'abolition du contrôle par le mot et l'image que Burroughs met en place au moyen du *cut-up* : en effet, puisque le sens n'est pas imposé aux lecteurs par l'agencement des mots, il dépend de leur activité scripturale, tout

¹¹⁵ (Nancy 2001, p. 17).

¹¹⁶ (Grunberg 1979, p. 21).

comme l'absence d'images fixes dans le texte favorise l'apparition spontanée d'associations nouvelles et inattendues, qui œuvrent également au déconditionnement du lecteur-scripteur. Cette disparition d'une hiérarchie claire entre l'auteur et le lecteur est également à prendre en compte dans le projet révolutionnaire de Burroughs avec le *cut-up*, et elle fait écho aux premiers textes produits à l'aide de cette technique qui s'attaquaient à des figures de la littérature, ce qu'explique Gaétan Brulotte dans l'article « Le déchet », publié dans *Le colloque de Tanger*, un ouvrage réalisé à partir des actes du colloque éponyme organisé par des intellectuels français en 1978 : « Un texte de Burroughs se caractérise donc par sa fondamentale plasticité. Son écriture s'offre, de toute son humilité silencieuse, si je puis dire, à la manipulation libre du lecteur. [...] On rompt par là avec le caractère immuable et sacré de l'œuvre [...] »¹¹⁷. Enfin, la facilité avec laquelle le *cut-up* est utilisable et appropriable par les lecteurs en fait un instrument de libération et de création démocratique, comme le souligne Clémentine Hougue : « Dans la mesure où il ne requiert pas de compétences scientifiques pour être mis en œuvre, le cut-up apparaît comme un moyen de faire jouer les significations, comme un espace de créativité personnelle [...]. Burroughs envisage la machine [...] comme un outil pouvant libérer la créativité »¹¹⁸. Après avoir critiqué et dénoncé le rôle de la presse *mainstream* et des médias de masse dans la *Nova Trilogy*, Burroughs entreprit de diffuser et de médiatiser sa technique révolutionnaire pour la rendre accessible au plus grand nombre, inaugurant par là-même une relation paradoxale avec l'information, ainsi qu'avec les différents types de presse.

II.B.2. Entre critique et besoin : premiers paradoxes

Si les débuts de l'utilisation de la technique du *cut-up* par Burroughs sont caractérisés par une grande virulence à l'égard de la presse *mainstream*, il n'en allait pas de même concernant la presse alternative. L'une des principales raisons pour lesquelles il était en désaccord avec la presse commerciale concerne le traitement dont il faisait l'objet de la part de leurs critiques qui, pour la plupart s'arrêtaient à l'aspect repoussant et provocant de son œuvre, sans chercher à analyser les procédés littéraires utilisés ou

¹¹⁷ (Brulotte in Burroughs & Gysin 1978, pp. 32-33).

¹¹⁸ (Hougue 2014, p. 159).

en minimisant l'importante dimension satirique et cynique de ses textes. La critique de John Willett intitulée « UGH... » et publiée en 1963 dans le *Times Literary Supplement* illustre bien le manque de compréhension d'une partie des milieux intellectuels à l'égard de l'auteur de *Naked Lunch*, comme en témoigne l'extrait suivant : « A yawn is a yawn, the reader soon comes to feel. The technique is of a piece with the material all right, but only in the sense that without the shock and the stench there would be nothing left »¹¹⁹. Le détournement opéré par le critique de la célèbre phrase de Gertrude Stein, « a rose is a rose is a rose », peut se lire comme une manière de se moquer des expérimentations langagières de Burroughs en les comparant à celles de l'écrivaine afin de signifier leur antériorité ainsi que leur intérêt supérieur. Par ailleurs, il est ironique que le critique déplore l'absence de sens ou de trace de ce dernier dans les romans produits à l'aide du *cut-up* puisqu'il s'agit de l'un des objectifs affirmés de l'écrivain : effacer les mots et leur contrôle en les vidant de leur sens, notamment au moyen de la répétition. Ainsi, bien que John Willett ait du mal à concevoir l'intérêt et le bien-fondé de la technique, il en dégage, sans s'en rendre compte l'un des paramètres les plus importants. Par ailleurs, le critique ne s'attendait certainement pas à ce que sa chronique déclenche l'ire des soutiens de Burroughs qui s'empressèrent de prendre la défense de l'écrivain. Pêle-mêle, son éditeur britannique, l'écrivain de science-fiction Michael Moorcock, l'universitaire Eric Mottram et l'auteur de *Naked Lunch* lui-même adressèrent chacun à la direction du *TLS* des lettres dans lesquelles ils dénonçaient à la fois l'absence de compréhension manifeste du critique, ainsi que l'absence d'objectivité et d'analyse dans son évaluation : « Your critic may be young enough to change his mind later. He may not know just yet what Burroughs' message is [...] »¹²⁰. En parallèle à ces critiques de sa critique, John Willett reçut également des lettres de soutien qui le félicitaient de son appréciation de l'œuvre de Burroughs, et le remerciaient de ne pas céder aux sirènes du sensationnel et de l'abjection, notamment de la part de la poétesse Edith Sitwell qui déclarait : « I do not wish to spend the rest of my life with my nose nailed to other people's lavatories. \ I prefer Chanel Number 5 »¹²¹. Elle décéda cependant quelques mois après avoir rédigé cette lettre, et n'eut donc pas la possibilité de voir les évolutions stylistiques et thématiques des œuvres ultérieures de Burroughs.

¹¹⁹ « Un bâillement est un bâillement est un bâillement, se rendent rapidement compte les lecteurs. La technique et le matériau ne font effectivement qu'un, mais dans le sens que sans le choc et la puanteur il ne resterait rien », (Willett in Skerl & Lydenberg (eds.) 1991, p. 43), je traduis.

¹²⁰ (Moorcock in *Ibid.* p. 48), je traduis.

¹²¹ « Je ne souhaite pas passer le restant de mes jours le nez collé aux toilettes de quelqu'un d'autre. \ Je préfère le N°5 de Chanel », (Sitwell in *Ibid.*), je traduis.

Le cut-up contre la critique

Il est important de préciser que les différentes réponses à la critique de John Willett furent toutes publiées dans le *Times Literary Supplement*, parfois accompagnées de commentaires de la part de la rédaction qui défendait la position adoptée par son critique. Ainsi, les pages de l'hebdomadaire britannique furent à la fois le lieu d'une critique virulente de l'auteur de *Naked Lunch* mais également le théâtre d'affrontements entre ses supporters et ses détracteurs, ce qui d'une certaine manière eut pour effet de mettre en avant son nom dans les pages d'un magazine littéraire établi, et de lui faire une publicité à peu de frais. Une autre illustration de la colère de Burroughs envers les critiques négatives dont il faisait l'objet figure au début de *The Job*, le recueil d'entretiens qu'il publia avec Daniel Odier au début des années soixante-dix. La réédition de 1974 de cet ouvrage s'ouvre sur l'article « Playback From Eden to Watergate », publié en 1973 dans le magazine *Harper's* – un mensuel américain consacré à la littérature, davantage affilié à la presse *mainstream* qu'alternative – et dans lequel l'écrivain américain commence par citer une critique publiée dans le magazine *Encounter* consacrée à la présence du sexe dans son œuvre et celle d'autres écrivains. Il reprend l'une des phrases de l'article qu'il met immédiatement en perspective avec l'actualité récente américaine afin d'en révéler l'hypocrisie, et de souligner l'opposition entre sa démarche libératrice et la volonté de dissimulation et de manipulation à l'œuvre dans la société :

Talking about my writing and the writing of other writers in whose works sex scenes are frankly and explicitly described, [George Steiner] says, "In the name of human privacy, enough!" \ In whose name is human privacy being evoked? In the name of those who bugged Martin Luther King's bedroom [...] ? And how many other bedrooms have they bugged? [...] Who is casting the first stone here? \ It is precisely by breaking down the whole concept of privacy that the monopoly the Nixon Administration wished to set up will be broken down¹²².

Le fait que Burroughs s'en prenne à l'administration Nixon et dénonce leur espionnage du leader du mouvement pour les droits civiques rappelle son intérêt pour l'actualité qui servait de base à certains de ses textes, mais souligne également son affiliation à la

¹²²« En parlant de mes écrits et de ceux d'autres écrivains dans lesquels des scènes de sexe sont décrites de façon explicite et franches, [George Steiner] écrit : « Au nom de l'intimité humaine, assez ! » \ En quel nom l'intimité humaine est-elle évoquée ici ? Au nom de ceux qui ont placé des micros dans la chambre de Martin Luther King [...] ? Et combien de chambres ont-ils également mises sur écoute ? [...] Qui jette la première pierre ici ? \ C'est précisément en brisant le concept d'intimité que le monopole que l'administration Nixon souhaite mettre en place sera détruit », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 11), je traduis.

contre-culture ainsi que sa volonté de détruire toute forme de contrôle qui reposerait sur « la peur et la honte » de la sexualité¹²³. Cependant, ces deux exemples ne doivent pas occulter le fait qu'il prenait rarement la peine de répondre aux critiques dont il faisait l'objet, qu'elles soient positives ou négatives.

En revanche, Burroughs entreprit rapidement d'appliquer la technique du *cut-up* à ce matériau critique dans le but d'en minimiser l'effet, mais également afin de détourner leurs formulations, comme l'explique Alex Wermer-Colan dans un article de l'ouvrage *Cutting Up the Century* publié en 2019, et qui réunit les dernières avancées académiques consacrées à cette technique : « [Burroughs] turned the cut-up method against their outrage, splicing the staid prose of traditional critics to forge linguistic coinages that would prove vital to his artistic vision »¹²⁴. Le chercheur précise ensuite que l'objectif de Burroughs était double : il souhaitait à la fois « déconstruire » son image « iconique » et « révéler » le « noyau idéologique réactionnaire » de la société contre laquelle il s'élevait dans ses textes¹²⁵. Il présente ensuite une série de documents issus des archives de l'auteur dans lesquelles il utilise une variation de la technique du *cut-up*, la méthode des grilles, ou « grids », qui consiste à diviser une page de texte en cases dans lesquelles sont reproduits par alternance des extraits des textes que l'auteur souhaite mélanger et qu'il est ensuite libre de recomposer ou de lire tels quels. Alex Wermer-Colan précise également que Burroughs a procédé à des *cut-ups* de ses critiques au moyen de la méthode des colonnes, qui consiste cette fois à faire figurer sur une même page et dans trois colonnes juxtaposées deux textes distincts et un mélange des deux textes, et dont l'apparence reproduit celle des journaux. Ce dernier exemple illustre à nouveau la relation paradoxale entretenue par Burroughs avec la presse : s'il était évidemment déçu de recevoir des critiques négatives dans les journaux *mainstream*, celles-ci lui offraient une publicité gratuite et lui servaient également de nouveaux points de départ pour son œuvre, de même que le format des périodiques qu'il considérait comme l'un des outils mis à la disposition de la presse pour manipuler l'opinion, se transforma entre ses mains en un moyen de dénoncer cette manipulation et

¹²³ « It is precisely this breakdown of shame and fear with regard to sex that the Nixon Administration is all out to stop so it can continue to use shame and fear as weapons of political control », (*Ibid.*), je traduis.

¹²⁴ « [Burroughs] utilisa la méthode du *cut-up* contre leurs outrages, en découpant la prose guidée des critiques traditionnels afin d'imiter des trouvailles linguistiques qui se révéleraient vitales pour sa vision artistique », (Wermer-Colan in Hawkins & Wermer-Colan (eds.) 2019, p. 73), je traduis.

¹²⁵ « By cutting up the literary establishment's most vociferous reactions to his radical, queer aesthetic, Burroughs sought to deconstruct at its root his own iconic image, while exposing the reactionary ideological core of the culture and society he was seeking to overturn », (*Ibid.*), je traduis.

de critiquer ses propres critiques avec leur propres mots¹²⁶. S'il utilisa ces méthodes afin de conjurer les effets négatifs des critiques qu'il recevait, il n'hésita pas non plus à les appliquer à des textes laudatifs, en témoigne ce document issu de ses archives dans lequel il applique la méthode des grilles à une lettre de l'écrivain J.G. Ballard dans laquelle ce dernier vante les mérites de sa trilogie, et confesse « As I read them I must have put them down a score of times to exclaim 'the man is a genius' », (Annexe 24)¹²⁷. Nous retrouvons ici l'une des caractéristiques du *cut-up* à savoir que si la technique peut être utilisée pour déconstruire le message négatif d'une critique, il est possible de s'en servir pour révéler et accroître la dimension positive et la bienveillance d'un texte, comme le résume Michael Skau dans un article consacré à l'écriture de Burroughs : « [He] offers these techniques as ways of weakening the tyranny of the controlling verbal system and destroying conventional syntactical patterns. [...] [His] prose illustrates both the process of verbal fettering and the possibility of escape from that enchainment »¹²⁸.

La tension entre destruction et création est en effet l'une de composantes de la technique du *cut-up* ce qui explique comment Burroughs a pu l'utiliser à la fois pour dénoncer, révéler et contrecarrer le pouvoir des mots et des images opéré par la presse *mainstream*, et pour produire des textes qui imitent le format des quotidiens commerciaux tels que le *Times* qu'il publiait ensuite dans la presse *underground*. Ces textes en colonnes l'occupèrent de façon intensive à partir de l'année 1964, date à laquelle il commença à publier le résultat de ses expérimentations avec ce format dans le magazine *underground My Own Mag* créé et édité par l'artiste et écrivain britannique Jeff Nuttall. Cependant, il ne s'attaquait pas uniquement au format de la presse quotidienne mais également à celui des magazines comme *Time*, dont il publia son propre pastiche au cours de l'année 1965. Ce document qui mêle expérimentations textuelles produites au moyen de la technique du *cut-up* et collage visuel, ainsi que

¹²⁶ Le titre du document en colonnes dans lequel Burroughs s'en prend à ses critiques est intitulé « MY CRITICS (NAMELESS ASS HOLES) ARE BY THIS WRITING ANSWERED IN THEIR OWN WORDS ROUND TABLE TURNING DID EAT EACH OTHER TO THE AMAZEMENT OF MINE EYES THAT LOOKED UPON IT », (Burroughs *in Ibid.*, p. 74). Par ailleurs, dans les éditions « The Restored Text » de la *Nova Trilogy*, Oliver Harris donne des exemples précis de phrases tirées de critiques d'ouvrages de Burroughs qu'il a utilisées dans les pages de sa trilogie, comme s'il souhaitait en conjurer l'effet, voir Harris *in Burroughs* 2014, (p. 238).

¹²⁷ « Tandis que je les lisais [la *Nova Trilogy*], j'ai été obligé de les mettre de côté plusieurs fois afin de m'exclamer 'cet homme est un génie' », (Ballard *in Berg*, Box 21, Folio 8, Item 8), je traduis.

¹²⁸ « Burroughs présente ces techniques comme des moyens d'affaiblir la tyrannie des systèmes de contrôles verbaux et de détruire les schémas syntaxiques conventionnels. [...] La prose de Burroughs illustre à la fois le processus d'enchaînement verbal et la possibilité de s'échapper de cette entrave », (Skau 1981, pp. 406-407), je traduis.

calligraphie et détournement de publicités est un condensé des expériences menées par Burroughs au cours de la première moitié de la décennie 1960. On y retrouve en effet des collages visuels, des textes en colonnes dont l'ordre de lecture change d'une page à l'autre, et qu'il faut parfois lire de bas en haut, ce qui est une manière d'attaquer la conception occidentale de l'acte de lecture et de dé-formater la manière dont le lecteur aborde un texte, des calligraphies par Brion Gysin afin de rappeler l'existence d'autres modes de communication, des détournements de publicités, et des *cut-ups* qui mêlent mots et symboles dans une tentative d'effacement du langage. La couverture est un collage réalisé par l'écrivain à partir de la une de l'édition transatlantique du *Time* du 30 novembre 1962 et d'un détail d'un tableau du peintre italien Vincenzo Cabianca ; le haut de la fausse une fait figurer le visage de Mao, tandis que le tableau laisse voir un homme de dos face à un paysage marin, ce qui donne l'impression que les deux individualités se font face, et crée un contraste étonnant entre l'atmosphère paisible du tableau, et la connotation belliqueuse et dictatoriale du visage du leader chinois¹²⁹. Si l'apparence de la première page reprend une partie du format des sommaires du magazine d'Henry Luce, on y distingue surtout la référence à la maison d'édition indépendante "C" Press, dont l'éditeur n'était autre que Ted Berrigan, poète new-yorkais et ami de Burroughs. Une note de l'éditeur indique en outre le nombre d'exemplaires du faux magazine qui ont été imprimés, et précise également qu'un certain nombre d'entre eux ont été numérotés et signés, ce qui suggère d'emblée que ce fascicule factice a été réalisé afin de présenter aux lecteurs de Burroughs un aperçu de ses avancées avec la technique du *cut-up* mais aussi de créer un objet de collection destiné à un public plus aisé. Jed Birmingham, collectionneur et spécialiste de Burroughs, en particulier sa production dans la presse alternative des années soixante, explique d'ailleurs qu'il était courant que des maisons d'édition indépendantes aient des arrangements avec des collectionneurs ou des libraires et impriment à la demande des exemplaires de certains textes très recherchés : « Clearly, Berrigan had an arrangement

¹²⁹ Le choix de ce numéro n'est pas anodin puisqu'il faisait figurer l'article « King of the YADS », une critique de l'édition américaine de *Naked Lunch* publiée par Grove Press qui venait de paraître aux États-Unis dans laquelle l'ouvrage et son auteur étaient décrits en des termes peu élogieux. La référence du tableau provient d'un commentaire de James Pennington sous l'article « Time of the Assassins » publié par Martin Schneider sur le site *dangerousminds.net*, dans lequel il a publié un scan d'un numéro du *Time* où figure le tableau en question. James Pennington, qui fut le cofondateur de la maison d'édition Aloes Book en 1971, souligne également dans son commentaire la légende qui accompagne le tableau et qui fait référence à la volonté du peintre de « sonder les profondeurs de la réalité », en « brisant puis en ré-assemblant les couleurs », une démarche qui trouva certainement un écho favorable chez Burroughs qui dès l'origine de la technique du *cut-up* soulignait les importantes correspondances entre la technique et la peinture : « Tuscan painters fought against academism, tried to probe depths of reality by taking apart and reassembling colors and forms » (*Time* 1963 p. 53).

with book dealers [...] to run off a copy if there was a collector out there feeling the jones. It was a form of print on demand. This must have been common practice for starving poets and writers »¹³⁰.

Le fait de produire des exemplaires de collection destinés à un public aisé à partir d'un document supposé critiquer la presse *mainstream* – qui était visée entre autre en raison de son mercantilisme et son clientélisme – peut sembler paradoxal de la part de Burroughs, en particulier dans le cadre d'une publication par une maison d'édition indépendante dirigée par un pair. Cependant, il convient de se rappeler qu'il était très pragmatique lorsqu'il s'agissait de sa rémunération – probablement échaudé par la manière dont il avait été escroqué par Maurice Girodias au moment de la publication de *The Naked Lunch* –, en témoigne son affirmation selon laquelle *TIME* se vendrait bien : « I have enough material now for my *Time* format magazine. I am sure it will sell. The success of *My Magazine* has been amazing »¹³¹. Burroughs fait référence dans cette citation à *My Own Mag*, un magazine miméographié à Londres par Jeff Nuttall, dans lequel il publia à partir de 1964 une série d'expérimentations avec le format journalistique qui furent accueillies de façon très positive par les lecteurs et entraînèrent un nombre important de réactions et de contributions de leur part, ce qui le motiva à en faire la publicité auprès de ses amis, tels qu'Allen Ginsberg :

This magazine [...] an interesting and seemingly successful experiment in applying newspaper format and reader participation. The issue a sell out and many contributions received. Do send something. [...] So if you *do* pass by a book store. Well they can order *My Mag* at the London address. [...] They *sell*. Readers can read their own words in the next issue, and you can't beat your own words for interest to *you*¹³².

¹³⁰ « Clairement, Berrigan avait des arrangements avec des libraires [...] il leur imprimait un exemplaire s'il y avait un collectionneur ici ou là qui avait un désir manifeste. C'était une forme d'impression à la demande. Il est probable qu'il s'agissait d'une pratique courante chez les poètes et les écrivains fauchés », (Birmingham 2016, web), je traduis.

¹³¹ « J'ai suffisamment de matière pour mon magazine au format du *Time*. Je suis sûr qu'il se vendra. Le succès de *My Magazine* a été immense », (Burroughs 2013, p. 162), je traduis. Une illustration du succès de ces expérimentations se trouve dans le dernier numéro de *My Own Mag* dans lequel figurent des *cut-ups* en colonnes réalisés non pas par Burroughs, mais par Claude Pélieu et Carl Weissner, ce qui illustre bien la diffusion de cette méthode, ainsi que sa réutilisation par d'autres écrivains. Dans des lettres de la même période qu'il adressait à ses parents, Burroughs affirme que sa situation financière est sensiblement meilleure qu'au cours des années cinquante, mais précise toutefois qu'il compte s'attacher les services d'un avocat afin de « régler les détails légaux » concernant sa production, et ajoute – inspiré par son expérience préalable – que « de nombreux écrivains perdent leurs droits d'auteur à cause de leur manque de soin et de leur négligence », (*Ibid.* p. 165), je traduis.

¹³² Ce magazine [...] [est] une expérience apparemment réussie d'application du format journalistique et de participation du lecteur. Le numéro [est] épuisé et de nombreuses contributions reçues. Envoie quelque chose. [...] Si jamais tu le peux, arrête toi chez un libraire. Hé bien ils peuvent commander *My Mag* à l'adresse londonienne. [...] Ils se *vendent*. Les lecteurs peuvent lire leurs propres mots dans le numéro suivant, et tu ne peux pas avoir plus d'intérêt que pour *tes* mots », (*Ibid.* p. 158), je traduis.

Il apparaît ici que Burroughs reprenait le rôle d'intermédiaire qui avait été celui de Ginsberg une décennie plus tôt, et l'enjoignait à contribuer aux magazines dont il était un contributeur régulier, tout en l'incitant à le diffuser outre-Atlantique dans le but de faire contact avec d'autres lecteurs, mais également de promouvoir son travail et celui de Nuttall. D'ailleurs, figure dans les archives de Burroughs une lettre adressée à l'artiste britannique dans laquelle il dresse une liste de libraires et d'acteurs de la contre-culture à qui envoyer des exemplaires de *My Own Mag* afin qu'ils puissent en accroître la diffusion : « [...] We can concentrate on selling this issue. I have sent an issue to Giat Groget [sic] The English Book Shop [...] Paris and to City Lights [...] San Francisco Calif. advising that they can order from you as many copies as they can sell. The bokshophere [sic] seems to be selling a fair number of copies », (Annexe 25)¹³³. Au regard de ce soutien, il est possible de s'interroger sur la raison pour laquelle il ne proposa pas à ce dernier de publier sa propre version du magazine *TIME*, d'autant que l'éditeur britannique lui avait offert dès le début de l'année 1964 la possibilité de diffuser dans les pages de *My Own Mag* ses propres expérimentations avec le médium journalistique.

TIME par C Press : le journal du cut-up

Plusieurs raisons – géographiques, biographiques, matérielles et artistiques – peuvent expliquer la préférence accordée par William S. Burroughs à « C Press » lorsqu'il entreprit de publier son *TIME*. Tout d'abord, entre décembre 1964 et septembre 1965, Burroughs se trouvait aux États-Unis, où il se rendait initialement à la demande du magazine *Playboy* qui lui avait demandé d'écrire un article sur son retour « Retour à St. Louis », sa ville natale¹³⁴. Motivé par la rémunération substantielle qui lui était

¹³³ « Nous pouvons nous concentrer sur la vente de ce numéro. J'en ai envoyé un exemplaire à Giat Groget [sic, Burroughs voulait écrire Gaït Frogé, propriétaire de la librairie en question] à The English Bookshop [...] Paris et à City Lights [...] San Francisco, Calif. en leur conseillant de te commander autant d'exemplaires qu'ils pouvaient en vendre. La librarosphère [tentative de traduction de bookshophere] semble vendre un nombre important d'exemplaires », (Burroughs *in* Berg, Box 80, Folio 8, item 19) je traduis. Dans la lettre suivante, Burroughs indique à Nuttall les noms d'écrivains à qui adresser des exemplaires de son magazine – entre autre J.G. Ballard et Anthony Burgess – et précise qu'il est « vraiment valable d'envoyer des copies aux bonnes personnes », (Burroughs *in* *Ibid.*, Box 80, Folio 8, item 20), je traduis, (Annexe 26).

¹³⁴ « Owing to an assignment to do an article for *Playboy* entitled "Return to St. Louis" which I can no afford to pass up I have decided to delay my trip to England probably until early Spring », (Burroughs 2013, p. 172), je traduis. La présente citation est issue d'une lettre adressée à son éditeur britannique John Calder, mais la mention de l'article pour *Playboy* figure de façon importante dans sa correspondance de cette période, ce qui suggère une forme d'excitation de la part de Burroughs, causée à la fois

promise – et probablement par la visibilité que lui offrirait une publication dans ce magazine *mainstream* – il embarqua pour les États-Unis depuis Tanger où il avait passé la majeure partie de l'année 1964 à expérimenter avec les *cut-ups* en colonnes et produit un nombre important de faux magazines qui furent publiés de façon régulière dans *My Own Mag* du numéro 5 au numéro 9 (mai à décembre). Au regard des nombreuses références à ces fascicules dans la correspondance de Burroughs, ainsi qu'à son implication dans la diffusion de ce magazine, il est aisé de deviner la satisfaction qu'il tirait de voir ses techniques diffusées à travers l'Europe ainsi qu'aux États-Unis, et utilisées par ses lecteurs. La consultation des archives de l'écrivain nous indique en outre qu'au cours de la période 1963-1964, il réalisa des dizaines de *cut-ups* en colonnes afin de perfectionner la méthode dont l'une des applications les plus complètes et complexes est sa version du *TIME*. À la suite à son départ pour les États-Unis, la collaboration de Burroughs au magazine édité par Jeff Nuttall continua, mais ses textes se distinguaient du format journalistique qui caractérisait ses premières contributions, notamment parce qu'il était désormais absorbé par la réalisation de *cut-ups* à partir des derniers mots du mafieux Dutch Schultz, (Annexe 27)¹³⁵. Par ailleurs, il était occupé à réaliser le texte qui lui avait été demandé par *Playboy* et à tisser des liens importants avec les acteurs de la contre-culture américaine, notamment les éditeurs de magazines miméographiés et les poètes de la New-York School. Si cette dernière entreprise se révéla fructueuse et déboucha sur sa publication dans l'éphémère *The Marijuana Newsletter* édité par Ed Sanders ou encore dans *C: A Journal of Poetry* tenu par Ted Berrigan, la réaction de la rédaction de *Playboy* lorsqu'il leur présenta le résultat de son travail fut à l'image de son texte : extrême. Bien que le récit en *cut-up* et en colonne soit une forme d'écriture qui se prête particulièrement à la juxtaposition de souvenirs d'enfance et d'observations adultes sur une ville natale puisque l'écrivain peut faire figurer trois temporalités simultanées sur la page, le magazine américain déclina le travail de Burroughs car il était à l'opposé de ce qu'ils attendaient, comme l'explique Barry Miles : « *Playboy* had expected a return-of-the-prodigal-son type of story and were horrified by the three-column cut-up piece Burroughs turned in. They rejected it

par la perspective de son retour aux États-Unis et par la perspective d'apparaître dans les pages de ce magazine *mainstream*.

¹³⁵ Dans sa correspondance de la période (printemps-été 1965) le nom du mafieux et la mention de ses derniers mots comme un document susceptible d'intéresser « quiconque écrit de la prose » figurent de façon extensive, ce qui illustre la nature parfois obsessionnelle de Burroughs qui, lorsqu'il se prenait de passion pour un sujet, était extrêmement communicatif et prosélyte : « The Dutchman has a thing to say to all writers and readers of prose everywhere », (Burroughs *in* Berg, Box 80, Folio 8, Item 40), je traduis; voir également Burroughs 2013, (pp. 183-190).

and payed him a three-hundred-dollar kill fee [...] »¹³⁶. Le texte fut finalement publié par la *Paris Review* en complément de l'interview de son auteur dans sa ville natale, pour l'exemplaire d'automne 1965.

La réaction du magazine créé par Hugh Hefner est une bonne illustration de la relation paradoxale qu'entretenait Burroughs avec la presse commerciale : s'il était généralement enclin à écrire pour cette dernière en raison des cachets importants qu'elle lui promettait, il n'était pas disposé à faire de concessions sur sa production ou à adapter ses écrits à leurs standards, entre autres parce qu'il avait été habitué au cours des années passées à publier dans la presse alternative ou *underground* qui ne lui imposait pas de limites syntaxiques ou formelles. Il affirmait d'ailleurs à la suite du refus de *Playboy* de publier son article et à sa publication par la *Paris Review* qu'il était rassuré que cette dernière s'en charge en raison de sa plus grande expérience avec des textes littéraires et expérimentaux : « Aside from the money lost I am just as glad *Paris Review* published it since they certainly did a better job than *Playboy* would have done »¹³⁷. Burroughs était en effet très attaché à l'apparence des textes expérimentaux qu'il publiait, en témoigne notamment sa réaction à l'égard de l'édition d'*APO-33* par Fuck You Press qu'il jugeait indigne de sa réputation, et dont la mise en page – différente de celle de ses manuscrits – le rebutait, si bien qu'il interdit, par le biais de Gysin, à Sanders de la publier¹³⁸. Au regard de l'ambitieux projet que représentait l'élaboration de sa version de *TIME* il n'est pas surprenant qu'il ait préféré se tourner vers un éditeur dont le travail de publication était reconnu, et qui avait déjà une certaine expérience avec ses textes expérimentaux : Ted Berrigan. Au cours de l'été 1964, celui-ci avait en effet publié dans le numéro 9 de *C: A Journal of Poetry*, le texte « Giver of Wind is My Name », un *cut-up* en colonnes dont une partie était composée de hiéroglyphes, qu'il imprima néanmoins sans encombre. Il est donc possible de considérer que Burroughs fit confiance à l'éditeur-poète américain pour éditer *TIME* car il savait que ce dernier était apte à reproduire la mise en page particulière et les illustrations de ce document. Cependant, si Berrigan peut et doit être considéré comme l'un des éditeurs de miméos

¹³⁶ « *Playboy* s'attendait à une histoire du type retour du fils prodigue et ils furent horrifiés par le *cut-up* en trois colonnes que Burroughs leur présenta. Il le rejetèrent et lui versèrent 300 dollars de dédommagement », (Miles 2014, p. 436), je traduis.

¹³⁷ « Mis à part l'argent perdu je suis très satisfait que la *Paris Review* l'ait publié puisqu'ils ont fait un bien meilleur travail que celui qu'aurait réalisé *Playboy* », (Burroughs 2013, p. 203-204), je traduis.

¹³⁸ Voir les articles « *APO-33* » et « #3: The Fuck You Press *APO-33* » sur le site *realitystudio.org* dans lesquels Jed Birmingham raconte avec précision le processus d'élaboration de ce document et les réactions de Burroughs face à la version finale du texte qu'il croyait être une épreuve que lui envoyait Sanders afin de lui montrer l'avancement de son travail.

les plus professionnels et les plus qualifiés qui soient, Jeff Nuttall était également un expert dans ce registre, comme l'illustrent les couvertures et le contenu de ses *My Own Mag* qui juxtaposent textes manuscrits et textes tapés, dessins, et illustrations tirées d'encyclopédies. Le numéro spécial Burroughs, publié en mai 1964 est particulièrement révélateur du soin apporté par Nuttall aux travaux de l'écrivain américain : la couverture est un dessin qui le représente portant un fez, une partie de son corps étant recouverte et délimitée – à la manière d'un calligramme – par les mots « moving with the times SPECIAL TANGIER EDITIONS WILLIAM BURROUGHS Hurry up please its time » et le magazine contient le *cut-up* « The Moving Times » qui est le premier texte au format journalistique qu'il publiait¹³⁹. Suite à la réception des premiers exemplaires de ce numéro, William S. Burroughs adressa à Jeff Nuttall ses félicitations concernant le magazine, et salua son travail sur la section « Perfume Jack », une parodie de *comics* dessinée et scénarisée par l'artiste britannique¹⁴⁰. Au regard de ces éléments, il est difficile d'imaginer que Burroughs ne proposa pas à l'éditeur de *My Own Mag* d'éditer et de publier *TIME* pour des raisons techniques ou par crainte que ce dernier ne soit pas à la hauteur de la tâche, d'autant qu'il lui transmit par la suite des extraits de ses *scrapbooks* que Nuttall reproduisit sans encombre dans les numéros¹⁴¹.

L'explication la plus vraisemblable de la publication de *TIME* par C Press est que Burroughs se trouvait aux États-Unis lorsqu'il chercha à publier ce document et que dans une démarche de constitution de réseaux littéraires, artistiques, et de publication, il privilégia un éditeur local, à la fois pour renforcer les liens qui l'unissaient à la contre-culture américaine et pour pouvoir superviser la mise en forme de son magazine. Par ailleurs, si les textes de *cut-ups* au format journalistique avaient progressivement essaimé à travers l'*underground* britannique suite à leur publication dans *My Own Mag*, il n'en était pas de même pour le territoire américain qui n'avait alors pas été exposé à

¹³⁹ Il est à noter que les termes « moving » et « times » se retrouvent dans le titre du journal factice proposé par Burroughs, ce qui illustre à la fois le processus de déplacement linguistique et de contamination que permet le *cut-up*, tout en donnant l'impression que le temps bouge littéralement. En outre l'apparition du corps de Burroughs à partir de ses mots semble faire écho à ses théories sur le langage qu'il considère comme un virus qui a pris possession de l'homme.

¹⁴⁰ « A really great issue. Certainly we can plan an extended issue for which I have ample material. [...] Congratulations on Perfume Jack », (Burroughs in Berg, Box 80, Folio 8, item 19), je traduis, voir Annexe 25.

¹⁴¹ Voir notamment le numéro 14 « Dutch Schultz Special » dans lequel figure « The Dead Star » un magazine factice qui rappelle le travail effectué par Burroughs avec *TIME*, et qui a la particularité de mélanger texte de *cut-up* et images, le tout collé ou tapé sur des pages de livres de comptes que l'auteur de *Naked Lunch* utilisait comme base pour ses *scrapbooks*, voir *My Own Mag in Birmingham* [2006] 2009, web.

ces expérimentations, (Annexe 28)¹⁴². D'ailleurs, il apparaît que Jeff Nuttall profita de l'absence de son collaborateur le plus assidu pour mener à bien ses propres projets artistiques, comme il s'en explique à Burroughs dans leur correspondance : il souhaitait en effet mettre en place une performance qui mêle peinture, sculpture, écriture, et expérimentations sonores, qui se manifesta en mars 1965 sous le nom de sTigma, (Annexe 29)¹⁴³. En outre, pragmatique comme à son habitude, Burroughs était conscient qu'il vendrait davantage d'exemplaires de son magazine aux États-Unis où le public visé était plus important qu'en Angleterre et en Europe, mais également qu'il pourrait bénéficier de l'importante solidarité qui existait entre les diverses publications étasuniennes. Ainsi, figurent dans certains fascicules de la presse alternative américaine publiés au mois de mai 1965 des réclames pour *TIME*, comme c'est le cas notamment dans *Lines*, un *little* édité par Aram Saroyan : « NEW FROM "C" PRESS 1. TIME A BOOK OF WORDS AND PICTURES BY WILLIAM BURROUGHS *with drawings by Brion Gysin* »¹⁴⁴. La présence de cette publicité pour une autre maison d'édition illustre bien la dimension communautaire qui caractérisait la contre-culture new-yorkaise d'alors : Saroyan était un proche de Berrigan qui l'avait publié dans *C: A Journal of Poetry* aux côtés de William S. Burroughs, et il avait lui-même publié les travaux du rédacteur de *C* dans sa revue¹⁴⁵. Il existait donc une forme de reconnaissance mutuelle de la part des différents acteurs de l'*underground* new-yorkais, qui se manifestait à la fois par les publicités que publiaient les uns pour les travaux des autres et par le phénomène d'inter-publication qui avait été initié par la *mimeo-revolution*,

¹⁴² Une illustration de la diffusion des textes de *cut-up* au format journalistique de Burroughs figure dans une lettre datée du 30 avril 1965 adressée à Carl Weissner dans laquelle il lui donne l'autorisation de traduire et de reproduire des textes publiés dans *My Own Mag*, ce qui laisse supposer que l'éditeur allemand connaissait déjà ces documents, et qu'il était plus aisé de les diffuser en Europe qu'outre-Atlantique. Par ailleurs, dans cette même lettre, Burroughs évoque également les derniers mots de Dutch Schultz dans des termes exactement similaires à ceux qu'il utilisait pour en faire l'apologie auprès de Nuttall : « I think this document is of interest to anyone writing prose in any language and hope you will translate it into German », (Burroughs *in* Jed Birmingham, collection personnelle).

¹⁴³ « For some time John Latham [artiste britannique spécialisé dans les performances], myself and one or two others have been turning over the idea of an environment/happening/traumatic/exhibition. We now look like getting a place to put it on » ; « Herewith a couple of photos of "the sTigma" – an experience concocted by a group of us in the basement of Better Books », (Nuttall *in* Berg, Box 80, Folio 8, items 26-27). Le nom de cette exposition fait évidemment référence au « Project Sigma » publié la même année par Alexander Trocchi, un des participants à « sTigma ».

¹⁴⁴ Sont également listés dans cette réclame les autres publications de C Press, à savoir *Hinges*, un recueil de poèmes de Dick Gallup, et *The Sonnets* de Ted Berrigan, (Saroyan *in* William S. Burroughs Collection of Periodical literature, 1952-1972, Henry W. and Albert A. Berg Collection of English and American Literature, The New York Public Library, Astor, Lenox and Tilden Foundations).

¹⁴⁵ C Press n'en était pas à son coup d'essai puisque la maison d'édition indépendante avait déjà publié le recueil de poèmes de Berrigan *The Sonnet*, ainsi que ceux de Tom Veitch et Ron Padgett, qui est d'ailleurs présenté comme l'éditeur de *TIME*, voir l'article « C Press » sur le site *fromasecretloction.com*.

comme l'explique la chercheuse Sally Banes dans un ouvrage consacré à l'effervescence artistique du Greenwich Village dans les années soixante et soixante-dix : « The poet was an engaged citizen of the arts community—writing plays and criticism of all the arts as well as poems, publishing work by colleagues, and sitting in the audience as often as on the stage »¹⁴⁶. Lors de son séjour étasunien, Burroughs fut tour à tour participant et spectateur de lectures de poésie, il écrivit de nombreux textes, joua dans un film, et tissa avec la contre-culture new-yorkaise des liens qui lui permirent d'y accroître son aura et d'initier des collaborations qu'il développa à la fin des années soixante et soixante-dix¹⁴⁷.

L'une des raisons pour lesquelles il est nécessaire d'étudier la technique du *cut-up* dans le cadre de sa diffusion par le biais de la presse alternative puis *underground* est que c'est par ces canaux que sa dimension collaborative se manifestait de façon importante. Puisque ces magazines étaient produits par des individus impliqués au sein de la communauté pour laquelle ils les publiaient, ils offraient aux lecteurs la possibilité de réagir au contenu qui leur était proposé de façon directe, et les incitaient ainsi à l'action. Il n'est d'ailleurs pas anodin que l'une des satisfactions personnelles de Burroughs au cours de cette période concerne les nombreuses réactions de la part du public à ses expériences, puisqu'elles signifiaient à la fois la validité de leur potentiel mais aussi et surtout le phénomène de contamination qu'il associait au langage. Malgré ses divergences avec la presse *underground* sur des thématiques telles que la promotion des drogues psychédéliques et hallucinatoires, il en fut l'un des collaborateurs les plus illustres et apparut dans la plupart des fascicules phares de ce mouvement : *The Los Angeles Free Press*, *International Times*, *The San Francisco Oracle*, *The Rat: Subterranean News*, ou encore *The San Francisco Earthquake* et *The East Village Other*¹⁴⁸. En parallèle à ces collaborations, il continua à contribuer activement à la presse littéraire alternative afin de promouvoir ses œuvres et sa technique d'écriture de

¹⁴⁶ « Le poète était un citoyen engagé de la communauté artistique—il écrivait des pièces de théâtre et des critiques de tous les arts ainsi que des poèmes, publiait les travaux de ses collègues, et s'asseyait aussi souvent dans le public que sur la scène », (Banes 1993, p. 26), je traduis.

¹⁴⁷ Burroughs apparaît en effet dans le film *Chappaqua* de Conrad Rooks (1967) sous les traits d'Opium Jones, un personnage qu'il réutilisa ensuite dans certains de ses textes (*Cities of the Red Night*) ; selon Barry Miles, cette opportunité lui permit de renflouer ses caisses après le refus de *Playboy*, mais également d'accroître sa sulfureuse aura au sein de la contre-culture américaine, au même titre que son apparition dans le court-métrage *Poem Posters* tourné à l'occasion d'un vernissage du même nom : « The loss of a large fee from *Playboy* was made up for by the arrival of Conrad Rooks, who asked Bill to act in *Chappaqua*, a film he was directing. [...] Burroughs was also on set [...] when he was filmed by Ed Sanders at the opening of Charles Henry Ford's *Poem Posters*. [...] [He] was now a central figure on the New York art scene », (Miles 2014, p. 439).

façon complète, et publia également un certain nombre de textes expérimentaux dans la presse *mainstream*, comme par exemple *Harper's Bazaar*, l'édition féminine du magazine américain qui publia en 1967 quatre pages de manuscrits qui figurèrent ensuite dans *The Third Mind*. Ainsi, la décennie 1960 vit Burroughs s'élever progressivement dans la hiérarchie de la contre-culture pour en devenir une figure majeure au tournant des années soixante-dix, comme l'illustrent ses interviews de rock-star comme Jimmy Page ou David Bowie, ainsi que son adoption par le mouvement punk qui le considérait comme son parrain. Or, ces réalisations n'auraient pas été possibles sans l'intensive démarche collaborative qui fut la sienne dans son implication pour la technique du *cut-up*, qui le vit évoluer de la poésie au cinéma d'avant-garde, à mesure qu'il affinait ses diverses méthodes de composition. Leur application, leur diffusion, et leur appropriation par divers artistes à travers le monde occidental contribuèrent à l'élaboration de réseaux grâce auxquels William S. Burroughs sortit de l'invisibilité pour atteindre le statut d'écrivain culte, comme le manifeste notamment sa présence sur la pochette de l'album *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band* des Beatles, sorti en 1967.

¹⁴⁸ À la suite à son expérimentation avec le LSD sous la tutelle de Timothy Leary au cours de l'été 1961, Burroughs était devenu extrêmement critique de cette substance, affirmant que ces drogues lui semblaient plus « dangereuses qu'utiles », et qu'elles pouvaient entraîner des « sensations de douleur et d'anxiété importantes », (Burroughs 2013, p. 215), je traduis. D'ailleurs, figure au début de *Nova Express* un passage qui est une mise en garde claire contre l'utilisation de ces substances dans un but d'élargissement de la conscience, et qui coïncide d'ailleurs avec l'avertissement de Burroughs quant au rôle manipulateur de la presse : « We are serving The Garden of Delights Immortality Cosmic Consciousness. The Best Ever Drug Kicks. And *love love love* in slop buckets. [...] Who monopolized Immortality? Who monopolized Cosmic Consciousness? Who monopolized Love Sex and Dream [LSD]? Who monopolized Life Time and Fortune? [...] *Listen* : Their Garden of Delights is a terminal sewer [...] Their Immortality Cosmic Consciousness and Love is second-run grade-B shit—Their drugs are poison designed to beam in Orgasm Death and Nova Ovens—Stay out of the Garden Of Delights [...] *They are poisoning and monopolizing the hallucinogen drugs—learn to make it without any chemical corn* », (Burroughs 2014, pp. 3-4). Burroughs anticipait ici certaines des critiques adressées à la presse *underground* au cours de la fin des années soixante concernant la façon dont elle promouvait une illusion à l'intention de la jeunesse américaine et lui faisant miroiter un paradis retrouvé au milieu du Haight Ashbury qui se transformait rapidement en cauchemar une fois sur place.

PARTIE II.
ÉVOLUTION ET DIFFUSION DE LA TECHNIQUE DU
CUT-UP

CHAPITRE III. PAR ET POUR L'ÉCRITURE FICTIONNELLE : APPLICATIONS LITTÉRAIRES

III.A. *CUT-UPS ET FOLD-INS* : « METHOD IS SIMPLE »

La première partie de ce travail de recherche consacré à l'évolution et à la diffusion de la technique du *cut-up* par le biais des réseaux artistiques et littéraires dans la période 1959-1981 était articulée autour de la genèse de l'écriture de William S. Burroughs en lien avec la *Beat Generation*, de sa découverte du *cut-up*, ainsi que de son implication progressive au sein de la contre-culture occidentale, notamment à travers la presse alternative puis *underground*. En outre, il était nécessaire d'évoquer la *Nova Trilogy* dont les tomes demeurent les œuvres de *cut-up* les plus étudiées, bien que la critique se tourne désormais vers des documents à la forme moins conventionnelle que celle des romans, comme les articles qu'il produisit pour la presse tout au long de la décennie durant laquelle cette technique monopolisa son temps et son esprit¹. Ces textes sont pour la plupart des inédits, des manuscrits ou des lettres non publiées, qui figurent dans les archives de l'auteur conservées dans divers lieux, majoritairement aux États-Unis ; une autre partie de ces productions a été publiée dans la presse, commerciale, alternative ou *underground* occidentale au cours des années soixante et soixante-dix, mais elle n'a pas fait l'objet d'une étude approfondie, notamment en raison du nombre important de fascicules auxquels Burroughs a contribué, ainsi qu'à cause de la nature éphémère d'une portion d'entre eux. Certains de ces articles ont été reproduits dans divers recueils de textes de Burroughs comme *The Burroughs File*, publié en 1984 par City Lights Books ou encore *The Adding Machine* publié un an plus tard par Calder Publishing, mais la plupart demeurent inconnus du grand public, malgré des initiatives privées comme celle de Jed Birmingham, collectionneur de magazines en lien avec l'écrivain, qui a mis en ligne sur le site *realitystudio.org* dont il est le créateur et l'administrateur, un nombre conséquent de reproductions de magazines issus de sa

¹ Voir à ce propos l'ouvrage *William S. Burroughs: Cutting Up the Century* publié en 2019 chez Indiana University Press, édité par Joan Hawkins et Alex Wermer-Colan, qui analyse le *cut-up* en dehors des textes de la *Trilogy* afin de rendre compte de la technique comme un « moyen vital de déconstruire non seulement le discours hégémonique contemporain, mais aussi de construire une archive contre-culturelle d'un siècle américain de plus en plus réactionnaire, à destination des mouvements de résistance des années soixante-dix et au-delà », (Hawkins & Wermer-Colan in Hawkins & Wermer-Colan (Eds.) 2019, p. 5), je traduis.

collection personnelle dans lesquels figurent ces textes. Ces documents, ainsi qu'un certain nombre de reproductions d'archives de l'auteur effectuées à New-York (abrégé « Berg » dans les notes de bas de page), Columbus (« OSU ») et Phoenix (« ASU »), ainsi qu'à Baltimore (« Birmingham ») forment le corpus sur lequel reposera la suite de ce travail de recherche. Il sera ainsi possible de mieux rendre compte de la dissémination de la technique du *cut-up* à travers la contre-culture et l'avant-garde occidentale, mais aussi et surtout de préciser l'évolution des méthodes qui en découlent.

Si l'on se fie à sa correspondance publiée, dans un premier temps, Burroughs ne prenait même pas la peine d'expliquer sa méthode, et favorisait la démonstration par l'exemple, comme l'illustre une lettre adressée à Allen Ginsberg à laquelle il joignait des extraits de ses premiers textes, et dans laquelle il informait son ami qu'il lui expliquerait la technique lorsqu'il le verrait, et qu'il lui transmettait les textes en question afin qu'il la comprenne par lui-même². Puis, dans une autre missive destinée cette fois à Irving Rosenthal, qui travaillait alors pour la maison d'édition Grove Press, il donnait une première description de cette méthode et lui demandait s'il l'avait utilisée personnellement, tout en manifestant son espoir de voir la technique couronnée de succès :

I think the cut up method will catch on in a big way. I wonder if you have tried it with any of your own writing? That is cutting the pages up and rearranging at random.. *Naked Lunch* is all cut up, though I was not then fully realizing the method and the need for a pair of scissors³.

Il apparaît ici que Burroughs considérait alors le *cut-up* moins comme une méthode ou une technique particulière, que comme un type de document ou d'écriture, ainsi que le suggère l'affirmation selon laquelle *Naked Lunch* relevait de ce type de texte, ce qui n'est pas le cas *stricto sensu*. En effet, la seule manière dont il serait possible de considérer que son œuvre majeure relève de la technique serait d'envisager l'assemblage du texte final à partir de l'ordre dans lequel les sections revenaient de chez l'imprimeur comme un *cut-up*. Cependant, cela reviendrait à estimer que c'est le hasard, ou plutôt la technique qui, au moyen de l'aléatoire, compose et décide du résultat final. Or, l'une des caractéristiques du procédé découvert par Burroughs au cours de ses

² « I am sending this material to you [...] so you can dig it.. [...] I will explain method in detail when I see you », (Burroughs 2013, p. 10).

³ « Je pense que la méthode du *cut-up* va devenir populaire de façon importante. Je me demande si tu l'as déjà essayée avec certains de tes écrits ? Il suffit de couper les pages et de les réorganiser au hasard.. Tout *Naked Lunch* est un *cut-up*, même si je n'avais pas encore pris pleinement conscience de la méthode et de la nécessité d'une véritable paire de ciseaux », (*Ibid.*, p. 19), je traduis.

premières expérimentations est que c'est bien la sélection effectuée par l'auteur qui révèle l'intérêt des *cut-ups*, et non leur utilisation complète ou irréfléchie :

The cut up method is a tool which I am learning to use after a year of intensive experiments. There is no reason to keep cut up material that is not useful to the purpose. Often from a page of cut ups I will use one or two sentences⁴.

Il est également important de souligner la notion d'apprentissage de la technique évoquée par l'écrivain dans sa lettre et associée à une expérimentation assidue qui corrobore ses premières affirmations selon lesquelles la pratique demeure le meilleur moyen de comprendre la technique. En outre, il affirme que le processus de sélection était dans un premier temps absent du mode d'utilisation du *cut-up* qui s'apparentait alors davantage à une forme de collage textuel qu'à une réelle pratique de montage et démontage.

La façon dont Burroughs présentait la technique dans les premières semaines de son utilisation rappelle en effet la définition du « collage littéraire » que donne Clémentine Hougue dans son ouvrage consacré à la généalogie du *cut-up*, à savoir « le prélèvement d'éléments de messages préformés, assemblés dans un nouveau texte, et dont l'hétérogénéité se manifeste visuellement. [...] Une forme d'intertextualité directe, sans réécriture postérieure à l'agencement »⁵. L'absence de modification importante sur le matériau produit à l'aide de la technique est justement l'une des caractéristiques des premières expérimentations de Burroughs avec celle-ci, probablement parce qu'il la considérait encore comme facile d'utilisation. Il affirmait ainsi dans une lettre qu'il adressait à Paul Carroll, éditeur de la revue littéraire alternative *Big Table*, que sa « méthode [était] simple » et décrivait les étapes nécessaires à son application :

Take a page of your own writing or a page or more or less of any writer living or dead. Cut into sections. Shift sections and rearrange *looking away*. Whoever wrote the words is still there in any rearrangement of his or her words. The old word lines keep thee in old world slots. Cut the word lines. Scissors or switch blade as preferred⁶.

⁴ « La méthode du *cut-up* est un outil que j'apprends à utiliser depuis un an d'expérimentations intensives. Il n'y a pas de raison de garder des *cut-ups* qui ne sont pas utiles à ton propos. Souvent, à partir d'une page de *cut-up* je conserve une phrase ou deux », (Burroughs 2013, p. 44), je traduis.

⁵ (Hougue 2014, p. 14).

⁶ « Prends une page de tes écrits ou une page ou plus ou moins de n'importe quel écrivain, mort ou vivant. Découpe-la en sections. Mélange-les et réarrange-les *sans regarder*. Quiconque a écrit les mots demeure dans n'importe quel réarrangement de ses mots. Les vieilles lignes de mots te gardent dans les lieux du vieux monde. Coupe les lignes de mots. Ciseaux ou cutter comme tu préfères », (Burroughs 2013, p. 22), je traduis.

Cette citation qui date d'avril 1960 est contemporaine de la publication de *Minutes to Go!*, le premier recueil de *cut-ups*, et illustre bien le tâtonnement auquel se livrait encore Burroughs par rapport à sa technique. En effet, l'absence d'une phase de sélection dans ce mode d'emploi ainsi que le fait de ne pas regarder lorsque l'on réarrange les sections renforce l'idée que c'est la reproduction de l'aléatoire qui l'intéressait. Par ailleurs, à en croire cette description, il n'était pas encore arrivé à la méthode du *fold-in* qui permet de croiser deux textes en les faisant coulisser l'un contre l'autre puisqu'il insiste sur l'utilisation d'un outil afin de découper les pages. Enfin, il apparaît en revanche que l'écrivain percevait le potentiel libérateur de sa technique, puisqu'il la présente d'emblée comme une manière de faire sortir l'individu de la place qui lui est attribuée dans le monde. Ainsi, il semblerait que les applications politiques de la technique du *cut-up* lui soient apparues de façon précoce, tandis qu'il passa une partie non négligeable du début des années soixante à affiner et faire évoluer sa technique dans l'optique de la rendre utilisable dans un cadre purement littéraire, mais également afin de la diffuser et d'inciter d'autres auteurs à s'en emparer, rappelant ainsi son importante dimension collaborative.

III.A.1 Poésie collaborative

Les premiers résultats obtenus à l'aide du *cut-up* ont été analysés jusqu'ici à travers le prisme de leur origine journalistique notamment mise en évidence par la mention des quotidiens dont sont issus les textes de *Minutes to Go*, ainsi que par la récurrence des références à des événements contemporains de ces premières expérimentations. Il est cependant primordial de ne pas minimiser la dimension poétique associée à ces expériences préliminaires, et à une part non négligeable des *cut-ups* réalisés au cours des années soixante et soixante-dix par William S. Burroughs et Brion Gysin, qui expérimenta de façon extensive avec la forme des poèmes-permutations⁷. Elle est présente dès les premiers textes du recueil, notamment dans la

⁷ Ces textes sont élaborés à partir d'une phrase composée d'un nombre limité de mots (généralement quatre ou cinq) et à en épuiser les permutations dans le but de « rendre obsolète le sens initial », et « d'explorer tous les sons et sens potentiels de cette phrase », voir Burroughs & Gysin 1977, (p. 21). Dans un second temps, Gysin collabora avec Ian Sommerville, mathématicien, informaticien, collaborateur et amant de Burroughs, afin de réaliser ces permutations de façon numérique, et d'en systématiser le processus ; des exemples de ces textes figurent dans *The Third Mind*, (pp. 77-87).

méthode proposée par Gysin qui est disposée en vers libre. La première page contient des strophes de trois, puis deux puis une lignes qui sont permutées de façon à obtenir un ensemble symétrique (3, 2, 1, 2, 1, 2, 3) ; la seconde page contient des vers très courts, un ou deux mots, qui s'enchaînent et créent une impression de verticalité sur la page, rappelant les poèmes d'e.e. cummings, qui utilisait l'espace des vers sur la page afin d'accentuer la dimension visuelle de ses textes et de guider leur lecture, comme dans « in Spring ». De tels écrits étaient moins intéressés par l'exploration intérieure que par « l'invention d'un langage » qui « broie ensemble les mots et les sensations » contre « l'acte d'énonciation »⁸. Si cette définition de la poésie de cummings anticipe certains paramètres du *cut-up*, le lien entre la technique et ce poète est d'autant plus fort que ce dernier faisait partie des premiers écrivains utilisés par Burroughs, Gysin et leurs collaborateurs pour expérimenter. L'aspect poétique des premiers *cut-ups* est également présent dans les textes réalisés par Burroughs à partir d'articles tirés de journaux qu'il redisa en strophes, comme s'il souhaitait transformer le langage factuel et figé d'un article d'actualité en un langage imagé et qui fasse appel à la sensibilité du lecteur. Comme l'explique Oliver Harris dans un article consacré à la « poétique » de *Minutes to Go*, la poésie dans ce recueil ne doit pas être considérée en termes de « mots sur la page », mais comme un « lieu » atteint par une « utilisation particulière d'opérations aléatoires sur des mots pré-existant », un endroit « *inconnu* » où « certaines choses peuvent être vues, précisément parce que le résultat de cette pratique ne peut pas être pré-vu »⁹.

Cette poéticité peut également s'expliquer par les textes-sources utilisés par les utilisateurs de cette technique, à savoir des recueils de Rimbaud, Shakespeare et Saint-John Perse, mais également par leur sensibilité même. En effet, Sinclair Beiles et Gregory Corso étaient des poètes établis, tandis que le polymorphisme de l'écriture de Burroughs rend difficile une catégorisation plus précise que celle d'écrivain. Ainsi, lorsque l'on considère ses publications antérieures à *Minutes to Go*, il s'avère compliqué de proposer une ligne stylistique directrice entre les différents textes : *Junkie* relève du récit autobiographique, *Naked Lunch* est une fiction hallucinée dans laquelle

⁸ « Through his conscious immersion in linguistic sensations, the arrangement of sound in shifting rhetorical landscapes, Cummings coined language that smashed words and sensory impressions together, up against the act of articulation », (Dove 2011, p. xxxix), je traduis.

⁹ « In *Minutes to Go* itself, "poetry" is not understood in terms of words on the page but as the "place" reached by a particular use of chance operations on pre-existing words, and this place is both *unknown* and where certain things can be *seen*, precisely because the outcome of the activity cannot be fore-seen », (Harris 2010, web), je traduis.

cohabitent divers genres littéraires – roman, théâtre, et récit anthropologique –, tandis que ses textes non-publiés tels que *Roosevelt After Inauguration* ou encore *The Yagé Letters* relevaient respectivement du théâtre et du récit épistolaire¹⁰. Burroughs était par ailleurs féru de poésie et d'art dramatique – il connaissait par cœur des extraits des pièces et sonnets de Shakespeare qu'il avait dû apprendre lorsqu'il étudiait à Harvard – qui constituent des influences importantes des dimension poétiques et lyriques de son œuvre. La première se manifeste régulièrement par le déluge d'images créé par l'écrivain qui transforme ses fictions en un univers sensible que le lecteur est amené à ressentir plutôt qu'à consommer, ou plus simplement par les références récurrentes à des poètes (Rimbaud, St. John Perse, Shakespeare). La seconde est moins liée à l'expression passionnée des sensations du narrateur ou de Burroughs qu'à la création d'atmosphère empreintes de nostalgie ou dans lesquelles s'expriment les idées de la fin ou de la déchéance physique, comme dans cet extrait de *The Soft Machine* :

Junky in East Bath Room... Invisible and persistent dream body... Familiar face maybe... Scored for some time or body... in that grey smell of rectal mucus... Night cafeterias and junky room dawn smell... Three hours from Lexington made it five times... Soapy egg flesh...¹¹

D'ailleurs, le dramaturge et poète britannique figure de façon récurrente dans ses *cut-ups* mais également dans son œuvre et sa correspondance qu'il agrémentait parfois de citations tirées de ses textes¹². Enfin, au cours de sa carrière, il reprit à son compte une expression de Jack Kerouac, « the Shakespeare Squadron », qui désignait l'ensemble des écrivains et dont il affirmait faire partie. Il est également à noter que si Shakespeare figurait de façon importante dans sa correspondance antérieure à sa découverte du *cut-up*, il en disparut par la suite, comme si Burroughs l'avait déplacé de ses lettres à ses textes expérimentaux. Une illustration de ce phénomène se trouve dans les archives de l'auteur à New York : il s'agit d'un court texte intitulé « SELECTION FROM CUT UP OF SELECTIONS FROM WILLIAM SHAKESPEARE ».

¹⁰ D'ailleurs, le premier texte rédigé par Burroughs adulte est un hybride de théâtre et de fiction intitulé « Twilight's Last Gleamings », composé en compagnie de son ami d'enfance Kells Elvins alors qu'ils étudiaient tous deux à Harvard ; il fut ensuite inclus presque *verbatim* dans *Nova Express* près de vingt-cinq ans après son élaboration.

¹¹ « Un junky dans une Salle Bain Orientale... Corps onirique invisible et persistant... Un visage familier peut-être... Acheté du temps ou un corps... dans cette odeur de mucus rectal... Cafeterias de nuit parfum de chambre de junky à l'aube... À trois heures de Lexington on l'a fait cinq fois... chair d'œuf savonneuse... », (Burroughs [1961] 2014, p. 4), je traduis.

¹² Voir par exemple la dernière lettre du premier recueil de correspondance de Burroughs adressée en octobre 1959 à Allen Ginsberg, dans laquelle il cite un extrait de *Macbeth* et fait référence au personnage de Banquo, in Burroughs 1993, (p. 434).

Shaking Shakespeare's bones

L'une des particularités de ce document, qu'il partage d'ailleurs avec les lettres dans lesquelles Burroughs citait le dramaturge anglais, est qu'il semble avoir été réalisé de mémoire, en témoigne la relative inexactitude des extraits qui y figurent. C'est le cas notamment d'un extrait de l'acte IV de *The Tempest* que Burroughs utilisa ensuite de façon extensive dans *The Ticket That Exploded*, et dont il modifie – légèrement – une partie : « the cloud-capped towers » de l'édition originale devient dans ce *cut-up* « cloud topped towers », (Annexe 1)¹³. Cette impression est évidemment renforcée par l'utilisation de la technique du *cut-up* qui coupe les fragments de façon aléatoire et complexifie leur identification¹⁴. Bien qu'identifier les différents textes de Shakespeare utilisés par Burroughs illustre à la fois sa connaissance approfondie de l'œuvre du dramaturge, et sa bonne mémoire, cette démarche est cependant peu utile dans le cadre du *cut-up* puisque l'une des finalités de la technique est justement de produire des nouvelles images ou des nouveaux textes d'un auteur à partir de ses propres mots. D'ailleurs, le texte évoqué ici est présenté comme une « sélection » de *cut-ups* réalisée au préalable à partir de citations de Shakespeare, ce qui montre bien la volonté de Burroughs de pousser le plus loin possible son entreprise de récréation – et de récréation – littéraire. En effet, chaque fois qu'il rédige un nouveau texte à partir de *cut-ups* existants, il procède à un affinage en ne conservant que les fragments les plus intéressants, et s'éloigne un peu plus du texte source tout en conservant la voix de l'auteur original. Ce faisant, il désacralise son œuvre tout en la réactualisant, et ressuscite de façon temporaire et artificielle l'écrivain dont il emprunte les mots, initiant ainsi une collaboration entre son esprit et celui de l'auteur. Il est au demeurant possible de considérer que le choix des auteurs réalisé par Burroughs et ses collègues pour les premiers textes de *cut-up* relève d'une volonté de se rapprocher d'eux en libérant leurs mots et leurs images des pages des recueils dans lesquels ils figurent. Cette libération linguistique se manifeste également par l'utilisation des textes originaux et des traductions de certains auteurs, comme c'est le cas notamment pour Rimbaud, et fait

¹³ (Burroughs in Berg, Box 10, Folio 36, Item 6).

¹⁴ À l'aide d'internet, il est cependant aisé d'identifier la source de tel ou tel fragment, et d'aboutir à une identification des textes shakespeariens utilisés par Burroughs, ce qui donne pour le document dont il est ici question : *A Midsummer Night's Dream*, *Troilus and Cressida*, *Hamlet*, le sonnet n°12 de *The Sonnets*, *Julius Caesar* et *The Tempest*.

écho au message « Cut-word lines—shift linguals » qui résonne à travers *Minutes to Go*¹⁵.

En outre, si l'on considère le post-script de Gregory Corso comme le dernier texte de ce recueil, Shakespeare en constitue l'antépénultième voix puisqu'il précède le poème-permutation « RUB OUT THE WRITE WORD » qui clôt l'ouvrage. Cette présence finale se manifeste de diverses manières : au bas de la page est reproduit tel quel l'épithète de l'écrivain britannique qui se termine par la menace « And curst be he that moves my bones », une injonction adressée à d'éventuels pillards ; au dessus de cette mise en garde, figure la dédicace des *Sonnets*, elle-même précédée d'une phrase entre guillemets qu'il est possible de considérer comme une citation ; or, en y regardant de plus près, cette phrase est un *cut-up* de deux sonnets, le vingt-sixième et le trente-et-unième que Burroughs présente sous la forme d'un extrait issu d'un poème, probablement dans le but de piéger le lecteur et de lui faire prendre conscience de la façon dont il peut être manipulé par la seule apparence d'un texte ; enfin, cette citation est surmontée d'une phrase en lettres majuscules qui anticipe le contenu de l'épithète, et annonce le *cut-up* des sonnets : « MOVE THE BONE WORDS OF THE IMMORTAL BARD WILLIAM SHAKESPEARE », (Annexe 2)¹⁶. En effet, l'expression « move the bone words » fait écho à l'inscription sur sa tombe mais elle peut aussi être lue comme une annonce du projet de Burroughs lorsqu'il applique le *cut-up* à des textes d'auteurs consacrés mais morts, à savoir, dé-fossiliser leurs mots en brisant les articulations rouillées qui les lient les uns aux autres et proposer un nouveau squelette à partir des os ainsi récupérés. Son attitude dans cet extrait oscille entre la provocation et l'hommage puisqu'il reproduit *verbatim* l'épithète de Shakespeare et la dédicace des *Sonnets* tout en s'amusant à les découper et à aller à l'encontre du sens figuré de l'inscription de la tombe du dramaturge. En effet il est possible de considérer que le terme « bones » renvoie à ses restes humains tout comme il est envisageable de le lire comme une invitation à ne pas dénaturer ses œuvres ; dans ce cas précis, l'acte de Burroughs pourrait être considéré comme un geste profanateur à mettre en lien avec le message qui figurait sur le bandeau des premières éditions de *Minutes to Go* : un

¹⁵ Cette observation est faite par Véronique Lane dans l'article « Rimbaud and Genet, Burroughs' Favorite Mirrors » où elle explique notamment que le choix des mots en français et en anglais opéré par Burroughs pour réaliser les poèmes *cut-ups* « TO A REASON (A UNE RAISON) », « EVERYWHERE MARCH YOUR HEAD » et « SONS OF YOU IN » publiés dans *Minutes to Go* révèle sa grande sensibilité ainsi que son désir de faire « permuter le sens des mots à travers les langues » et lui permet de réaliser deux textes en un, illustrant ainsi la dimension performative de la technique, voir Lane in Hawkins & Wermer-Colan 2019, (pp. 283-286).

¹⁶ (Collectif 1968, p. 61).

règlement de compte avec la littérature. Toutefois, il est bien plus vraisemblable que Burroughs souhaitait ici marquer son admiration de Shakespeare, et utilisait sa technique pour entreprendre avec lui une collaboration atemporelle dont l'objectif était de redonner vie à l'auteur en réutilisant ses mots.

La collaboration entre auteurs – qu'ils soient vivants ou décédés – est en effet l'une des caractéristiques originelles de la technique du *cut-up*, en témoigne le nombre important de textes réalisés à quatre mains, voire plus, qui figure dans *Minutes to Go*, et dans les recueils ultérieurs comme *The Exterminator* (1960) ou, plus tardivement, *The Third Mind* (1976 en France, 1978 aux États-Unis). Cependant, si les documents collectifs constituent l'une des manières les plus ludiques de pratiquer la technique du *cut-up*, la plupart des textes produits par Burroughs à l'aide de cette méthode résultent d'un travail solitaire, qui donnait cependant naissance à ce que Brion Gysin et lui-même appelaient le « troisième esprit », ou « the third mind ». Interviewés en 1972 par Robert Palmer pour le magazine *Rolling Stone*, les deux collaborateurs livraient une définition collective de cette entité en se partageant la parole, comme s'il souhaitaient augmenter la performativité de leur énoncé :

Gysin: [...] When you put two minds together...

Burroughs: ... there is always a third mind ...

Gysin: ... a third and superior mind ...

Burroughs: ... as an unseen collaborator ...¹⁷

Cette définition est révélatrice du rôle prépondérant joué par la communication, directe ou indirecte, entre les auteurs ou les textes qui se rencontrent dans la pratique du *cut-up* : en effet, le troisième esprit évoqué par Gysin et Burroughs émerge de la collision entre deux entités, qu'il s'agisse de deux individus ou de deux textes. D'ailleurs, celui-ci ne faisait pas de distinction entre un écrivain et sa production, comme l'illustre son affirmation dans une lettre adressée à Allen Ginsberg selon laquelle, « quiconque écrit ou parle demeure dans n'importe quel réarrangement de ses mots »¹⁸. Ainsi, il est parfaitement envisageable de considérer que la pratique du *cut-up* met en relation deux consciences particulières, qu'elles soient physiquement présentes autour de la table de travail, ou simplement manifestées par leurs mots sur la page, et que cette collaboration

¹⁷ « **Gysin:** [...] lorsque l'on assemble deux esprits ... \ **Burroughs:** ... il y a toujours un troisième esprit ... \ **Gysin:** ... un troisième esprit supérieur ... **Burroughs:** ... pareil à un collaborateur invisible ... », (Burroughs & Gysin *in* Burroughs 1999, p. 77), je traduis.

¹⁸ « Whoever wrote or spoke the words is still there in any rearrangement of his or her words », (Burroughs 2013, p. 22), je traduis.

directe ou indirecte donne naissance au troisième esprit. De fait, bien que la traduction française du titre de l'ouvrage *The Third Mind* par « Œuvres croisées » fasse disparaître la notion d'une entité supérieure et indépendante provoquée par l'utilisation de la technique, elle rappelle de façon plus précise l'acte collaboratif et la production de la technique du *cut-up*¹⁹. Enfin, il est important de se rappeler que l'écriture collaborative a marqué et conditionné le parcours d'écrivain de Burroughs dont elle est l'origine – ses premières tentatives d'écriture furent collectives : *Twilight's Last Gleamings* avec Kells Elvins en 1938 ; *And the Hippos Were Boiled in their Tanks* avec Jack Kerouac en 1945 – mais également parce qu'elle illustre les notions de virus et de contamination qu'il associe au langage, comme l'explique le chercheur Allen Hibbard :

This collaborative spirit is consistent with his views on the operation of virus [...] and the permeability of the self, the possibility of transformation resulting from one sort of injection or another. This collaborative spirit [...] is at the heart of who Burroughs was and how he worked²⁰.

La technique du *cut-up* eut donc pour effet de rendre manifeste la dimension collaborative inhérente à l'œuvre de William S. Burroughs, un aspect renforcé par sa diffusion au sein de la presse alternative américaine et européenne qui reposait également sur une importante collaboration et solidarité entre ses différents membres. En effet, si l'on consulte un index de ses publications journalistiques, il apparaît que la majorité de ses textes, expérimentaux ou non, publiés aux États-Unis et en Europe avant 1965 – année de sa première apparition dans la *Paris Review*, un magazine littéraire réputé et établi – l'a été dans des fascicules affiliés à la presse alternative, parfois sans son approbation ou sa connaissance. Ainsi, certains éditeurs de revues littéraires alternatives expliquent en interview que, s'ils se rappellent l'explosion des *Beats* ou leur réaction face aux premiers textes de Burroughs, ils n'ont pas nécessairement été en contact direct avec ce dernier, et que ses textes leur ont été transmis par ses amis notamment Allen Ginsberg, ou Gregory Corso. C'est le cas notamment d'Alex Neish, un écrivain et éditeur écossais en charge des magazines *Jabberwock* et *Sidewalk* publiés

¹⁹ Voir Lemaire in Burroughs & Gysin 1977, (p. 17-18). Le critique français donne dans ce texte une définition de cet esprit supérieur en évoquant une fusion de deux consciences distinctes qui lui donnent naissance, et dont l'un des rôles est de « décoder le silence » : « it is [...] the complete fusion of two subjectivities that metamorphose into a third; it is from this collusion that a new author emerges, an absent third person, invisible and beyond grasp, decoding the silence », je traduis.

²⁰ « Cette atmosphère collective s'accordait parfaitement bien avec sa vision du fonctionnement d'un virus [...] et de la perméabilité de l'individu, la possibilité de se transformer qui résulte d'une forme d'injection ou d'une autre. Cet esprit collaboratif [...] est au cœur de qui était Burroughs et de comment il travaillait », (Hibbard in Hawkins & Wermer-Colan 2019, p. 114), je traduis.

entre 1959 et 1961, qui explique que son seul contact pour obtenir des textes des *Beats* était Allen Ginsberg, et qu'il lui transmit un extrait de *Naked Lunch*, sans que Burroughs soit au courant²¹. De même, Anthony Linick, éditeur du magazine alternatif littéraire américain *Nomad* explique qu'il ne sait plus comment il obtint le texte « Open Letter to Life Magazine » de Burroughs, Gysin, Beiles et Corso, et évoque la possibilité qu'il lui ait été transmis directement par le poète italo-américain, qui résidait encore à Paris :

I cannot recall how the Burroughs' contribution came about, but we certainly had read some of his fiction by this point. Perhaps we had written to Gregory Corso – with our letter catching up to him while he was in Paris – and the collective entry may have been produced here²².

Cette affirmation est notamment corroborée par le fait que ses textes ne leur parvinrent que par l'entremise d'autres auteurs avec qui ils étaient déjà en contact, et non à la suite d'une sollicitation directe de leur part. Les magazines évoqués ici ont une importance significative puisqu'ils ont publié le travail de Burroughs dans les mois qui suivirent la publication de *The Naked Lunch* par Maurice Girodias et sa découverte de la technique du *cut-up*, c'est-à-dire avant qu'il ne devienne un incontournable de la contre-culture et de l'avant-garde américaine. Il apparaît par ailleurs ici que la dimension participative inhérente au *cut-up* était également l'une des composantes de la communauté littéraire alternative qui reposait en grande partie sur le bouche-à-oreille ou les affinités d'un auteur ou d'un éditeur à l'autre, (Annexe 3)²³.

La collaboration et l'échange de textes, de magazines, et d'opinions étaient centraux dans la vie intellectuelle et artistique alternative américaine des années soixante, en particulier à New-York et San Francisco où des cercles poétiques et littéraires se réunissaient régulièrement dans des cafés ou des bars afin de se lire leurs

²¹ « [...] It was Allen Ginsberg who put me into contact [with the Beats]. I do not think it is appreciated what a selfless missionary he was for the cause. [...] [The manuscript] was sent to me by Ginsberg. I assumed he had Burrough's OK to publish though this later turned out not to be the case. Anyway we were able to sort that out », (Alex Neish in Birmingham 2009, web). Il est important et nécessaire de souligner l'insistance de l'éditeur sur le rôle central et désintéressé joué par Ginsberg dans la promotion du travail de ses amis et collègues. S'il ne prit pas part aux premières expérimentations avec le *cut-up* et se vit progressivement remplacé par Brion Gysin dans le rôle de premier collaborateur de Burroughs, il fut la cheville ouvrière de la promotion et de la diffusion des textes de son ami.

²² « Je n'arrive pas à me rappeler comment nous avons reçu la contribution de Burroughs, mais nous avions certainement déjà lu certains de ses travaux à ce moment-là. Peut-être avions nous écrit à Gregory Corso – notre lettre lui parvenant tandis qu'il était à Paris – et cette participation collective a pu être produite là-bas », (Linick in Birmingham 2007, web), je traduis.

²³ Un exemple manifeste de cette dimension collaborative se trouve dans le second numéro du magazine *Locus Solus* (été 1961), édité par les poètes de la New York School John Ashbery, Kenneth Koch, Harry Mathews (il fut le premier membre américain de l'Oulipo) et James Schuyler, et présenté comme un numéro spécial collaboration dans lequel furent reproduits les poèmes réalisés par Burroughs et Corso à partir des poèmes de Rimbaud et publiés dans *Minutes To Go* l'année précédente.

productions. Ces rencontres étaient également propices au développement de nouvelles collaborations, elles permettaient à leurs participants de se tenir informés des derniers développements et avancées artistiques soit en les voyant ou les entendant directement, soit en les découvrant dans les pages d'un *mimeo* distribué aux participants. De plus, cette atmosphère communautaire renforcée par les lectures et les fascicules indépendants qui en découlaient eut un impact direct sur la manière d'écrire, de peindre ou de composer de cette époque, comme l'explique Reva Wolf dans un ouvrage consacré à la scène artistique new-yorkaise des années soixante :

The poetry reading was an ideal meeting place for individuals who later might serve each others as collaborators, supporters of each other's work, new friends, lovers. [...] The social atmosphere created by the reading was a central component in the actual production of art [...] ²⁴.

De fait, les premières publications de Burroughs dans la presse alternative américaine permettent de sonder cette atmosphère participative en ce qu'elles gravitent principalement autour de New-York, et plus précisément autour de la scène poétique qui s'y était développée à partir de la seconde moitié des années cinquante sous l'influence des poètes Leroi Jones, Frank O'Hara, ou encore Ted Berrigan et Ed Sanders. En effet, puisqu'au cours de la période 1959-1964, Burroughs résidait en Europe, entre Tanger, Paris et Londres, il n'était pas en mesure de prendre directement part au bouillonnement intellectuel qui agitait la Grosse Pomme et dépendait soit du travail de promotion auquel se livrait Allen Ginsberg, soit de la diffusion de ses textes dans des magazines de la contre-culture ou de l'avant-garde américaine, afin de faire publier ses textes outre-Atlantique et y promouvoir sa technique. Par exemple, l'extrait de *Naked Lunch* « Have You Seen Pantapon Rose » publié par Leroi Jones dans le numéro 3 de son magazine *Yugen* en 1958 – l'une de ses premières apparitions dans la presse alternative américaine – fut partiellement réutilisé moins d'un an plus tard par l'artiste californien Wallace Berman pour son propre magazine *Semina*, mais présenté sous la forme d'un poème en prose. Si Burroughs était déjà en contact avec Leroi Jones comme en témoigne une lettre de Janvier 1959 dans laquelle le poète-dramaturge-éditeur le congratule à la suite de la publication d'extraits de *Naked Lunch* dans *Big Table*, il n'en était rien concernant Wallace Berman. Il est donc vraisemblable que ce dernier a utilisé l'une des versions de

²⁴ « Les lectures de poésie étaient des lieux de rencontre idéaux pour des individus qui étaient susceptibles de devenir des collaborateurs, des soutiens de leurs travaux respectifs, des nouveaux amis ou amants. [...] L'atmosphère sociale créée par ces lectures étaient une composante centrale de la production artistique [...] », (Wolf 1997, p. 63), je traduis.

ce texte diffusé dans la presse alternative américaine au cours de l'année 1959 et isolé le fragment qu'il jugeait le plus révélateur de la prose burroughsienne pour le présenter comme un texte de nature poétique, faisant écho, sans le savoir, aux premières expérimentations avec la technique du *cut-up* que Burroughs et ses collaborateurs étaient en train de découvrir à Paris, (Annexe 4)²⁵.

L'utilisation d'un même texte par différents magazines ou la publication d'un même auteur par différents fascicules était monnaie courante, et se développa de façon exponentielle au cours des années soixante avec l'explosion de la presse *underground* et la création d'agences de presse telles que *LNS* qui mettaient à disposition de leurs adhérents des articles, des textes ou des illustrations qu'ils étaient libres de réutiliser²⁶. Cependant, dans le cadre de l'extrait de *Naked Lunch*, il est frappant que la modification opérée par Wallace Berman ait transformé un texte de fiction en un texte poétique, car elle met en évidence le fait que l'éditeur a été sensible à la poéticité de l'écriture de Burroughs qui est une composante importante de son œuvre, qu'importent l'abjection et l'amoralité de certains de ses écrits. D'ailleurs, ce dernier décrivait le créateur de *Semina* comme un « poet-maker », une expression qu'il est possible de traduire comme un « poète-constructeur », ce qui fait écho à sa double casquette d'éditeur et de poète, ou comme un « faiseur de poète », ce qui pourrait renvoyer ici à la manière dont il transforma un écrivain en poète²⁷. Cependant, cette transformation était également

²⁵ S'il serait tentant de considérer que Wallace Berman a utilisé la version de « Have You Seen Pantappon Rose » publiée par Leroi Jones dans *Yugen*, il existe une différence entre les deux extraits qui laisse supposer qu'il a utilisé une version ultérieure de ce texte, vraisemblablement celle publiée dans *Big Table* quelques mois après. En effet, la première phrase de la version de *Yugen* est « Stay away from Queens Plaza, son . . . Evil spot haunted by dicks scream for dope fiend lover . . . » tandis que celle de la version de *Semina* est « Stay away from Queen's Plaza, son... Evil spot fuzz haunted by dicks scream for dope fiend lover » (nous avons souligné les différences notables). Bien que très similaires, la ponctuation et l'ajout d'un mot dans la version du magazine de Wallace Berman laissent peu de doutes concernant l'absence de lien direct entre les deux versions. En revanche, il est parfaitement envisageable que Berman ait lu cet extrait dans le magazine de Jones, et ait ensuite sélectionné la version la plus récente de ce texte pour l'inclure dans sa publication. Concernant l'absence de correspondance de Wallace Berman et William S. Burroughs, voir l'article consacré à *Semina* par Jed Birmingham sur le site *realitystudio.org* ainsi que la section des commentaires de cet article dans laquelle le fils de l'éditeur témoigne de deux rencontres entre son père et Burroughs, à Londres en 1967. Voir également l'article « The Complete Contents of *Semina* 1-9 » sur le même site pour un aperçu du contenu des numéros de ce magazine.

²⁶ De même, certains magazines *underground* incitaient leurs lecteurs à collaborer en proposant des concours de création de magazines comme ce fut le cas pour *Other Scene*, un fascicule new-yorkais, qui publia en Juin 1969 un numéro dont la une précisait qu'il était principalement composé de pages vierges, et qu'il n'était pas nécessaire de l'acheter, à moins de souhaiter posséder un exemplaire de collection ou de vouloir participer au concours, voir Glessing 1970, (p. 198).

²⁷ « LIPSCHUTZ-VILLA: I read somewhere that William Burroughs called Berman a poet-maker. \ MC-CLURE: I think that's a wonderful thing for William to say. [...] I see *Semina* as an assemblage, and the visual art in it is as interesting as the poetry. The act of creating it is an act that coincides with the poetry », (McClure 1993, p. 195). Le lien affirmé entre création de magazine et création poétique rappelle la polyvalence de la plupart des acteurs de la scène littéraire et artistique alternative, et rappelle

motivée par la ligne éditoriale de *Semina* qui au cours des 9 numéros édités par Wallace Berman publia des reproductions d'œuvres d'art, des collages photographiques, et surtout des poèmes. Ce magazine n'était diffusé que par la poste au moyen d'une liste de diffusion et il n'était pas possible de l'acheter, ce qui en faisait un fascicule très prisé par l'avant-garde artistique américaine, notamment en raison de la variété de son contenu, comme l'explique le chercheur Stephen Fredman :

Semina occupies a legendary place within the California art world as *the club* for those in the know. [...] Within the charmed circle of the *Semina* coterie, distinctions between literature and art collapsed: poets drew and made collages; artists and filmmakers wrote poems²⁸.

À la lecture de cette énumération, il apparaît donc logique que William S. Burroughs ait évolué le temps d'un numéro du statut d'écrivain à celui de poète inclus aux côtés de William Blake, d'Allen Ginsberg, et d'un certain nombre de poètes de la San Francisco Renaissance. Par ailleurs, le phénomène décrit par ce chercheur selon lequel les participants à ce magazine pratiquaient d'autres formes artistiques que celles auxquelles ils étaient habitués fait écho aux expérimentations ultérieures de Burroughs avec les médiums photographiques, sonores, cinématographiques, et picturaux. Enfin, le statut culte de ce fascicule, ainsi que l'important réseau artistique au sein duquel évoluait Berman – qu'illustre notamment la liste de ses contributeurs – laisse supposer que l'apparition de Burroughs en son sein eut un impact non négligeable sur la suite de sa carrière ; à partir de 1960, le nombre de ses apparitions dans la presse alternative alla croissant, et ce de façon exponentielle.

L'augmentation des contributions de William S. Burroughs à la presse littéraire alternative puis à la presse *underground* occidentale eut notamment pour effet d'inciter d'autres auteurs à utiliser son œuvre comme source d'inspiration, ou la technique du *cut-up* afin de composer leurs propres textes ; en parallèle, il puisait dans ce matériau nouveau pour produire des nouveaux *cut-ups*. Des exemples de ce phénomène se trouvent dans les numéros 9 et 10 du magazine *C: A Journal of Poetry* édité à New-York par le poète Ted Berrigan, qui font figurer des textes de *cut-up* réalisés par Burroughs à partir d'une œuvre de Tom Veitch intitulée *Literary Days*, et publiée par C Press, la

également la volonté manifeste qu'avaient la plupart d'entre eux de faire sortir la poésie de la page.

²⁸ « *Semina* occupe une place légendaire dans le monde de l'art californien comme *le club* pour les connaisseurs. [...] Au sein du cercle bienheureux de la coterie *Semina*, les distinctions entre la littérature et l'art s'effondraient : les poètes dessinaient et réalisaient des collages ; les artistes et les réalisateurs écrivaient des poèmes », (Fredman 2007, web), je traduis.

maison d'édition indépendante fondée par Berrigan afin de publier les œuvres d'auteurs qui figuraient dans son magazine. Tom Veitch explique que son ouvrage fut le premier à être publié par C Press, et qu'il fut ensuite envoyé à Burroughs, ainsi qu'à de nombreux écrivains et artistes susceptibles de contribuer au magazine, par un Berrigan soucieux d'augmenter sa visibilité. Il ajoute ensuite que, stimulé par la lecture de *Literary Days*, Burroughs en réalisa un *cut-up* qu'il envoya ensuite à l'éditeur de C Press qui le publia dans le numéro 9 de *C: A Journal of Poetry*, ainsi qu'un autre document qui mélangeait hiéroglyphes et texte²⁹. Dans le numéro suivant figure un texte de Tom Veitch intitulé « YES, I AM WILLIAM BURROUGHS » qui consiste principalement en un texte de *cut-up* réalisé à partir de *Naked Lunch* probablement composé comme une marque de reconnaissance adressée à Burroughs, et qui illustre la façon dont la technique du *cut-up* se diffusait progressivement dans la communauté artistique et littéraire alternative américaine, (Annexe 5)³⁰. Un autre aspect important de ce texte est la volonté de son auteur, affirmée dès le titre, de se faire passer pour l'écrivain en empruntant ses mots, une démarche qui fait écho à d'autres aspects de la technique du *cut-up* évoqués précédemment, notamment l'idée que la personnalité d'un auteur est contenue dans ses mots. En outre, Tom Veitch relate une conversation avec William S. Burroughs qui est révélatrice de son état d'esprit durant cette période d'intense expérimentation avec le *cut-up* ainsi que de la façon dont ces expérimentations influençaient son rapport à l'auteur et son œuvre :

One time I was having dinner with Burroughs and he was going on about how “your words don’t belong to you,” and things like that. So I said to him, “You mean I could publish an edition of *Naked Lunch* and put my name on the cover.” He snorted. “Of course! Barney Rosset would have a problem with it, but it would be o.k. with me!”³¹

²⁹ Les informations concernant la relation entre Tom Veitch, Burroughs et C Press proviennent de l'interview du premier par Jed Birmingham et publiée en 2009 sur le site <https://www.realitystudio.org>.

³⁰ La marque de reconnaissance évoquée ici fait écho à l'expression « signe de communauté » utilisée par le philosophe Jean-Luc Nancy dans *La Pensée Dérobée* (2001) et qui décrit le clin d'œil adressé par Jean Paul Sartre à Georges Bataille dans l'un de ses textes : « On pourra toujours se demander si, dans ce texte de 1960, Sartre ne risque pas un hommage tardif et furtif à Bataille (qui mourra deux ans plus tard), et plus qu'un hommage, un *signe de communauté* », (Nancy 2001, p. 43), nous soulignons.

³¹ « Un jour je dînais avec Burroughs et il m'expliquait comment « tes mots ne t'appartiennent pas », et d'autres choses de ce genre. Alors je lui ai dit, « tu veux dire que je pourrais publier une édition de *Naked Lunch* et mettre mon nom sur la couverture ». Il soupira. « Bien sûr ! Cela poserait certainement problème à Barney Rosset [son éditeur américain, propriétaire de Grove Press qui éditait également la revue *Evergreen Review*], mais ça serait o.k. pour moi » », (Veitch in Birmingham 2009, web), je traduis.

Si Burroughs affirmait à cette époque et face à un autre écrivain qu'il ne s'opposerait pas à ce que son travail soit attribué à un autre auteur, il est important de se rappeler qu'il était très attentif concernant la propriété intellectuelle de ses œuvres ou encore leur apparence, et n'hésitait pas à relancer des éditeurs qui garderaient trop longtemps ses manuscrits.

Il y a donc un paradoxe dans l'affirmation de Burroughs selon laquelle il ne serait pas opposé à la publication d'une de ses œuvres sous un autre nom, lorsque l'on sait qu'il passa une partie non négligeable des années 1963 et 1964 à correspondre avec son premier éditeur, Maurice Girodias, afin de récupérer ses *royalties* ainsi que les droits sur son œuvre dans le but de négocier de nouveaux contrats avec des maisons d'édition anglo-saxonnes : Grove Press aux États-Unis, John Calder en Angleterre. Cette entreprise judiciaire tranche d'ailleurs avec le relatif manque d'intérêt qu'il accordait à ses manuscrits dans les années cinquante, les oubliant dans un précédent lieu de résidence, ou découvrant qu'ils se trouvaient entre les mains d'éditeurs de magazines alternatifs alors même qu'il ne les leur avait pas transmis. De façon assez ironique, Burroughs commença à manifester un intérêt croissant pour la propriété intellectuelle de ses textes au moment où il entreprit la diffusion de ses premiers textes de *cut-up*. Ainsi, en 1960, il adressait à Paul Carroll, alors rédacteur en chef du magazine littéraire alternatif *Big Table*, une missive incendiaire dans laquelle il lui réclamait les manuscrits de ses premières expérimentations avec le *cut-up* au motif qu'elles avaient déjà été publiées dans *Minutes to Go*, et qu'il n'avait pas reçu d'informations de sa part concernant une éventuelle publication³². Cependant il n'était pas en mesure de contrôler la totalité de ses manuscrits comme l'illustre son ignorance quant à la façon dont l'un de ses textes étaient arrivé entre les mains du poète John Wieners, alors éditeur du magazine alternatif *Measure*³³. Ainsi, il semblerait que Burroughs était davantage inquiet de sa rémunération à la suite de sa publication – qu'elle soit le fait d'un magazine alternatif ou commercial ou d'une maison d'édition alternative ou

³² « Re: your proposal to publish or arrange publication of selections from "Back Seat Dreaming" [...] The Brion Gysin material you have has already for the most part appeared in *Minutes to Go*. Will you please, I repeat, will you please return this material AT ONCE », (Burroughs 2013, p. 30).

³³ « As to the manuscript in John Wiener's possession—(by channels unknown to me), I would not consider publishing it at this time [...] », (*ibid.* p. 111). Le collectionneur Jed Birmingham a consacré un article à l'origine du texte dont il est question qui était en fait une section de *Naked Lunch* qui avait été envoyée par Allen Ginsberg à John Wieners à la fin des années cinquante, tandis qu'il collaborait avec Burroughs à la rédaction d'une première version de son roman depuis Tanger. Le fragment en question intitulé « Fragments of a Blue Movie » était un texte de nature pornographique qui devint ensuite partie du chapitre « a.j.'s annual party », et il n'est pas difficile de comprendre pourquoi il ne fut pas inclus dans le magazine par l'éditeur, tandis que le procès pour obscénité intenté à Lawrence Ferlinghetti pour avoir publié *Howl* d'Allen Ginsberg faisait rage aux États-Unis.

commerciale – et enclin à engager des poursuites judiciaires pour récupérer l’argent qui lui était dû, que pour faire valoir sa paternité sur un texte ou sa propriété sur des mots. Son absence de réaction lorsque Beach Books republia *Minutes to Go* sans en informer Jean Fanchette, et encore moins lui demander son avis, ainsi que son indifférence face à la publication par Roy Pennington, fondateur de la maison d’édition indépendante Urgency Press, d’une version pirate de *TIME* semblent corroborer l’affirmation selon laquelle il n’était pas propriétaire de ses mots ; une fois publiés en son nom, il était en revanche catégorique concernant sa rémunération³⁴.

Magazines, manuscrits, romans : les supports du cut-up

Probablement échaudé par ses difficultés légales et financières avec Maurice Girodias, Burroughs devint de plus en plus professionnel dans sa manière de traiter avec des éditeurs au cours des années soixante. Cette attitude nouvelle était motivée par la nécessité qu’il avait de subvenir à ses propres besoins, mais certainement aussi dans une optique de se donner une image respectable et respectée d’écrivain établi, soucieux de protéger son œuvre et de la monétiser, si infime que fût sa rémunération. Ainsi, dans les cas où il n’était pas possible d’obtenir un paiement pour ses textes, il réclamait toutefois la possibilité de publier ses manuscrits dans d’autres fascicules, en témoigne une lettre adressée au poète-éditeur Ira Cohen, qui préparait la publication du magazine littéraire alternatif *Gnaoua*, publié au printemps 1964 : « I must reserve the right to publish this material elsewhere finding myself as I do under the necessity of making a living and as usual short of the uh ready », (Annexe 6)³⁵. Il apparaît ici que Burroughs était enclin à contribuer à titre gracieux aux magazines alternatifs qu’il jugeait susceptibles de publier ses textes, d’abord en raison de sa conviction selon laquelle ce type de presse constituait un support de diffusion et de promotion importante, ensuite en raison de son implication au sein de la contre-culture et de l’avant-garde qui le poussait à soutenir ces

³⁴ Concernant la version pirate de *TIME*, voir l’article de Jed Birmigham « #4: The Urgency Press Ripoff Edition of Time », publiée sur le site <https://www.realitystudio.org>. Par ailleurs, dans un échange de mails, Roy Pennington a confirmé que Burroughs n’avait pas engagé de poursuites à la suite de sa découverte du piratage dont *TIME* avait fait l’objet, et précisé qu’il n’avait de son côté jamais été question de le contacter afin de lui demander son avis.

³⁵ « Je me réserve le droit de publier ce matériau autre part étant donné que je me trouve dans l’obligation de gagner ma vie et comme d’habitude peu à flot », (Burroughs *in* ASU, Box 4, item 3), je traduis.

mouvements, notamment en ne réclamant pas de rémunération³⁶. Par ailleurs, au début des années soixante la promotion et la diffusion de la technique du *cut-up* étaient des motivations aussi importantes pour lui que la promesse d'une rémunération substantielle qui l'aurait contraint à modifier le contenu ou la forme de ses textes. Ainsi, dans le cadre de *Gnaoua* l'absence, – supposée – de paiement pour ses contributions semble compensée par la présence dans les pages du magazine de ses plus proches collaborateurs d'alors, Brion Gysin et Ian Sommerville ; en outre, Burroughs essaya – sans succès – de faire publier dans ce même fascicule un *cut-up* réalisé à partir d'un poème que son fils Billy Burroughs Jr., alors âgé de 14 ans, lui avait transmis³⁷. Ainsi, tandis qu'il multipliait les démarches afin d'obtenir réparation et argent de la part de son premier éditeur, il œuvrait dans le même temps à la structuration, la promotion, et la consolidation de son réseau de collaborateurs et de publications indépendantes, notamment en contribuant gratuitement ou pour une rémunération minimale à un nombre important de publications littéraires alternatives.

Le cas du *little Gnaoua* est en outre révélateur de l'importante dimension poétique de la première phase d'expérimentations de Burroughs avec le *cut-up*. Il bénéficia grandement de l'explosion des magazines littéraires alternatifs, *mimeos* ou *little* qui étaient majoritairement consacrés à la poésie, et dans lesquels il publia à la fois des textes de fictions et des poèmes en prose. Néanmoins, la majorité de ses contributions relevaient plutôt de la forme romanesque, ou en tout cas de la fiction expérimentale que de la poésie à proprement parler, d'autant qu'il utilisa le support de publication que constituait la presse alternative afin de promouvoir ses romans produits à l'aide de la technique du *cut-up* de façon extensive. En effet, rapidement après avoir découvert le *cut-up*, Burroughs se lança dans la rédaction de la *Nova Trilogy*, et les textes qu'il diffusait alors étaient soit des extraits de ces livres, soit des textes indépendants qui tournaient autour des thématiques de la trilogie : le contrôle, les mots-

³⁶ Concernant le rapport entretenu par Burroughs et la presse alternative puis *underground* au sujet de son cachet, voir *supra* (I.B.2). Par ailleurs, comme le précise Roy Pennington, l'attitude bienveillante de Burroughs vis-à-vis de la presse alternative puis *underground* était motivée par son implication au sein de cette contre-culture, qui était entre autres caractérisée par un rapport désintéressé à l'argent : « at that time (1960/70's) i too was imbued by hippy economics and the easiest ways of printing stuff ».

³⁷ La couverture et la table des matières de *Gnaoua* sont reproduites en Annexe 7. Concernant le texte de son fils, voir l'article « Metamorphosis » dans *Cutting Up the Century* (2019), pp. 23-27. L'idée selon laquelle Burroughs compensait l'absence de rémunération par la promotion des œuvres des membres de son réseau trouve un écho ironique dans l'expression « All in the family » qu'il utilise pour clore la lettre dans laquelle il soumettait à Ira Cohen le *cut-up* du poème de son fils : « Burroughs apologized to Cohen for any signs of nepotism, remarking "All in the family you might say" », (Wermer-Colan in Hawkins & Wermer-Colan 2019, p. 23).

virus, et la libération de l'individu par le *cut-up*. Si une partie de ces textes comportaient une dimension lyrique certaine, ils ne relevaient pas du genre poétique à proprement parler. Il existe quelques exceptions, comme les trois textes soumis à *The Floating Bear* en 1962 dont la disposition, le format court et la dimension ludique – il est possible de lire ces textes de différentes manières – évoquent davantage un poème qu'un texte de fiction. En effet, les strophes anticipent les *cut-ups* en colonnes avec lesquels Burroughs travailla par la suite, tandis que l'espacement des différents fragments évoque les premiers textes publiés dans *Minutes to Go*. Un autre exemple est le texte « wilt caught in time » publié dans *The Outsider* (n° 2) en 1962, qui est un court texte composé de fragments par des points, sans majuscules, à part au début du texte. La police utilisée est la même pour tout le texte, mais six lignes au milieu sont encrées différemment, comme pour délimiter des strophes, ou proposer une forme d'effacement du langage. En outre, l'utilisation de l'esperluette dans ce poème rappelle ceux de Leroi Jones dans lesquels il avait également recours à de tels logogrammes.

Ainsi, Burroughs oscilla entre fiction et poésie lors de ses premières années d'expérimentation avec le *cut-up*, probablement parce qu'il était conscient que sa technique créait des images plus percutantes lorsqu'elles étaient proposées dans des formats courts. Néanmoins, s'il soumettait de tels textes à des éditeurs de revues indépendantes, il continuait en parallèle à travailler sur ses romans, notamment car ils lui promettaient une rémunération plus importante que ses contributions à des périodiques. En outre, il souhaitait appliquer sa technique à tous les genres littéraires – et toutes les formes artistiques – et le roman constituait l'un de ses terrains d'expérimentation favoris, en témoigne ses interventions lors de la Edinburgh Writers' Conference en 1962. Cependant, lorsqu'il contacta Ira Cohen au cours de l'année 1963 pour lui proposer une contribution à son magazine à paraître, il lui soumit d'abord un texte qu'il décrit lui-même comme un « poème en prose », (Annexe 8)³⁸. La proposition de Burroughs est révélatrice d'un certain nombre de paramètres associés à la technique du *cut-up* et plus généralement à l'atmosphère collaborative caractéristique de cette période : tout d'abord, il précise qu'il a été informé de la création de ce magazine par Harold Norse, poète et résident du *Beat Hotel* ce qui rappelle l'importance du bouche-à-oreille et des réseaux au sein de la contre-culture et de l'avant-garde artistique d'alors ; ensuite, le fait qu'il soumette à l'éditeur un « poème en prose » suggère qu'il était

³⁸ « Dear Ira Cohen: \ Harold Norse tell me you are starting a magazine in Tanger--I enclose a short prose poem which is a fold in of E.E. Cummings, St John Perse and my own writing--hope you can use it and best of luck on the project », (Burroughs in ASU, Box 4, item 3), je traduis.

conscient de la sensibilité de ce dernier – Ira Cohen était déjà un poète reconnu, et les deux hommes s'étaient déjà rencontrés à Tanger – mais également qu'il ne souhaitait pas que son manuscrit soit confondu avec un texte de *cut-up* ; enfin, le fait qu'il précise qu'il s'agit d'un *fold-in* et indique les auteurs-sources peut se lire comme une autre manifestation de son attitude professionnelle et didactique concernant ses textes. D'ailleurs, cette démarche pédagogique se retrouve dans le reste de sa correspondance avec l'éditeur, comme l'illustre une autre lettre dans laquelle il lui propose un autre manuscrit, cette fois-ci identifié comme un « work in progress » et labellisé « Cosmic Comics », dont il précise également le contenu³⁹. Si ces trois manuscrits – en effet la seconde lettre contient deux textes distincts – furent soumis à Ira Cohen à deux semaines d'intervalle, ils représentaient deux aspects distincts de la technique du *cut-up* et s'inséraient dans deux périodes particulières de cette pratique.

Le premier document, intitulé « Just so Long and Long Enough » est un poème en prose qui mêle des extraits d'œuvres d'e.e. cummings et de St. John Perse à des textes de Burroughs, et il évoque les premières expérimentations avec la technique du *cut-up* menées par l'auteur et ses collaborateurs, particulièrement en raison de son importante dimension poétique. La narration est absente, remplacée par la création d'images au moyen de la fragmentation de l'écriture qui mêle les mots de différents poètes à ceux de Burroughs, pour créer une voix singulière. Le *cut-up* permet également de modifier des fragments identifiables, comme dans cet extrait du poème « Buffalo Bill » d'e.e. cummings où « Jesus he was a handsome man » devient « Jesus he was a handsome arrival », ce qui renforce la dimension ludique du texte en proposant aux lecteurs de retrouver les sources du texte qu'ils ont sous les yeux. Le second est un texte dont le titre est « Pry Yourself Loose And Listen » qui est en fait un extrait de la section éponyme de *Nova Express* à la rédaction duquel Burroughs travaillait alors ; Oliver Harris précise que ce manuscrit fut probablement rédigé au printemps 1963 en soulignant la référence au numéro du 4 mars du magazine *Newsweek* ainsi qu'une lettre datée du 15 mars de la même année, ce qui met en évidence la rapidité avec laquelle Burroughs incorporait des éléments inspirés de son quotidien à sa production littéraire, et renforçait la notion d'immédiateté associée au *cut-up*⁴⁰. Enfin le dernier document est

³⁹ « Dear Ira: \ I enclose for your magazine several pages of work in progress which Brion has aptly called Cosmic Comics in the course of which one supposed leader of the nova mob after the other reveals his or her self as only an unworthy and uninformed vessel », (Burroughs *in Ibid.*), voir Annexe 6.

⁴⁰ « This section appeared in neither the March or October 1962 manuscripts, but was composed in spring 1963 (note its reference to *Newsweek* March 4, 1963). That it was added to the manuscript at

un texte intitulé « Ancient Face Gone Out » dont les thématiques et les protagonistes – la Police Nova, l’Inspecteur J. Lee, Mr Martin, les livres du conseil – rappellent la *Nova Trilogy* bien qu’il n’y ait pas été inclus ; il figure en revanche dans *The Burroughs File*, publié en 1984 par City Lights Books.

Ce dernier manuscrit est révélateur de la somme de textes laissée de côté par Burroughs lorsqu’il composait un de ces romans et rappelle dans le même temps l’importance des magazines alternatifs pour diffuser de tels écrits ainsi que soumettre au jugement des lecteurs et des éditeurs un document non publié afin d’en évaluer la qualité⁴¹. De plus, le fait que les deux manuscrits soient associés dans la lettre adressée à Ira Cohen et décrits comme des « travaux en cours » intitulés « Cosmic Comics » amène à considérer que leur présence ou absence dans la version définitive de *Nova Express* n’était pas encore décidée. Cette affirmation est notamment corroborée par la présence dans les deux textes de l’entité « I&I » ainsi que par les nombreuses références au conflit Nova, mais également par la dimension scientifique des deux textes : dans le premier, il est question d’un « film biologique » et de la « fréquence caractéristique » de toute substance, tandis que dans le second, il est question de la nature parasitaire des mots et des images ainsi que des limites biologiques de l’être humain. Ainsi, il est possible d’affirmer que ces deux manuscrits, bien qu’ils n’aient pas été publiés conjointement dans *Nova Express*, avaient une origine commune que mettent en évidence leurs thématiques similaires, leurs correspondances avec les thématiques centrales de la *Nova Trilogy*, mais aussi et surtout, leur association au sein du magazine par Ira Cohen. Les deux manuscrits transmis par William S. Burroughs à l’éditeur de *Gnaoua* au mois d’avril 1963 se ressemblent également en raison de leur continuité qui contraste avec la nature fragmentaire du poème en prose qu’il lui avait envoyé un mois auparavant. Cet aspect se manifeste par l’abondance de tirets entre les fragments dans le

this time [...] can be inferred from Burroughs’ letter to [Barney] Rosset of March 15 [...] », (Harris in Burroughs [1964] 2014, p. 199). L’immédiateté associée à la technique du *cut-up* se retrouve dans l’idée que chaque lecture réactualise le texte, mais également dans l’injonction « Right here write now » qui figure dans *The Third Mind* à l’article « The Cut-up Method of Brion Gysin », qui fut d’abord publié en 1962 dans le dernier numéro du magazine *Yugen*, (Burroughs in Burroughs & Gysin 1978, p. 33).

⁴¹ La méthode de composition de Burroughs est en effet caractérisée par un intense travail de révision, d’affinage du matériau-source, et de sélection qui entraîne de fait la mise à l’écart d’une somme considérable de manuscrits, qui servent cependant régulièrement de matrice pour d’autres œuvres, comme il s’en expliquait dans une interview de 1974 : « I usually have at least three revisions, and for any novel I publish, there will usually be three or four hundred pages that I don’t use. \ Q: [William Bates] : Do you try to use them again later? \ **Burroughs:** Yes, very often. It may be that they don’t fit in one particular novel but will fit in somewhere else. Sometimes I find that the material that I rejected is better than what went in », (Burroughs 1999, p. 92).

poème – parfois deux par lignes – qui souligne à la fois la multiplicité des sources et le travail de sélection effectué par Burroughs. À l'inverse, les textes en prose comportent peu de ces signes, voire pas du tout : bien qu'ils aient été rédigés alors que ce dernier complétait la *Nova Trilogy*, ils ne possèdent ni l'apparence caractéristique des premiers textes de *cut-up*, au contraire de « Just So Long And Long Enough », ce qui met en évidence l'évolution de la technique, particulièrement avec la forme romanesque.

Les différences entre ces manuscrits pourtant adressés à un mois d'intervalle à Ira Cohen font supposer qu'ils n'ont pas été rédigés à la même période, ou encore qu'ils illustrent deux facettes de l'utilisation de la technique du *cut-up* par Burroughs. En effet, l'une des réponses apportées par l'écrivain à la réception mitigée de *The Soft Machine* et *The Ticket that Exploded* fut de réduire la proportion de *cut-ups* dans *Nova Express* et de les accompagner de sections narratives dans lesquelles ils étaient pratiquement inexistantes afin de rendre l'ensemble plus équilibré, et surtout plus homogène. De fait, l'une des particularités de cet ouvrage par rapport aux autres textes de la trilogie est la disparition progressive de la distinction entre les passages rédigés au moyen de la technique du *cut-up* et ceux composés de façon linéaire, comme l'explique Oliver Harris :

Overall, the revisions didn't much change the balance of the book, the second half of which has roughly twice as much cut-up material as the first half although percentages are impossible to calculate and becoming progressively unable to tell the difference between what is cut-up and what is not is one of the book's strangest effect⁴².

Il est par conséquent possible de considérer que les textes transmis par Burroughs à Ira Cohen avaient pour objectif de lui présenter un panorama le plus complet possible de l'avancement de ses expériences avec cette méthode. Les deux derniers manuscrits mettent en évidence la manière dont la technique peut s'effacer au profit d'une narration linéaire et ne refaire surface que de façon sporadique afin de provoquer un effet de déjà-lu ou d'étrangeté dans un texte structuré, tandis que le premier souligne l'importance de

⁴² « Dans l'ensemble, les révisions ne modifièrent pas fondamentalement l'équilibre du livre, dont la seconde moitié contient presque deux fois plus de *cut-ups* que la première, bien qu'il soit impossible de calculer des pourcentages et que le fait de ne plus pouvoir distinguer ce qui relève du *cut-up* ou non est l'un des effets les plus surprenants de l'ouvrage », (Harris in Burroughs [1964] 2014, p. xxxviii), je traduis. Dans l'introduction dont est issue cette citation, Oliver Harris précise également que l'année 1964 marque une rupture dans la syntaxe des *cut-ups* : avant cette date charnière, Burroughs utilisait les tirets-longs pour marquer les césures entre différents fragments, ensuite il utilise les ellipses afin de les indiquer, voir *Ibid.*

la technique dans la composition de documents qui entremêlent textes autographes et textes d'autres écrivains tout en conservant une cohérence stylistique et thématique.

« Just So Long and Long Enough » est un poème en prose dont la thématique principale est la mort, et se manifeste par des références textuelles directes ainsi que par les champs lexicaux dominants de la disparition et de la fin ; un autre élément qui met en évidence cette thématique est l'omniprésence du passé dans ce texte. Il s'ouvre sur une phrase qui se donne à lire comme cohérente et linéaire, si l'on considère que les ruptures entre les différents textes utilisés dans ce manuscrit sont marquées par les tirets. Or, une lecture minutieuse révèle qu'elle est composée d'extraits de poèmes d'e.e. cummings et de textes de Burroughs, ce qui laisse supposer que le texte proposé à Ira Cohen a lui-même été composé à partir d'une série de *cut-ups* antérieurs⁴³. Par ailleurs, l'absence de marques de césures dans cette première phrase permet d'affirmer qu'elle a été réalisée au moyen de l'une des évolutions de la technique du *cut-up* qui a pour particularité de ne plus soumettre les textes à l'action mécanique du découpage, mais au contraire de les faire se rencontrer en les pliant en leur milieu pour ensuite les faire coulisser les uns contre les autres : le *fold-in*. De cette façon, les associations nouvelles que provoque la technique sont créées de manière plus directe et plus spontanée, tandis que la méthode contient une dimension érotique certaine : il est difficile de ne pas songer à un acte sexuel lorsqu'il est question de mettre en contact deux textes en les frottant l'un contre l'autre⁴⁴. Cette méthode de composition commence à apparaître dans la correspondance de Burroughs au cours de l'année 1962, en témoigne une lettre adressée au poète Bill Berkson dans laquelle il précise la manière dont il utilise la technique du *cut-up* en mettant en avant le processus de sélection auquel il se livre : « Of course cut-ups and fold ins—(I now use the later method)—must be edited and rearranged as in any other method of composition and after all folding paper is no more of bore really than feeding sheets into the typewriter »⁴⁵. Cependant, la consultation des

⁴³ Parmi les poèmes de cummings qui figurent dans ce texte, il est possible d'identifier de façon certaine « Suppose », « voices to voices, lip to lip », « in just », et « Buffalo Bill's ». Ces poèmes ont en commun de célébrer l'existence en mettant en avant sa nature éphémère et délicate, et contiennent par conséquent une dimension mortuaire importante puisque c'est celle-ci qui sanctionne la fragilité de la vie.

⁴⁴ Songeons également ici à Roland Barthes qui écrit dans *Fragments d'un discours amoureux* (1977) : « Le langage est une peau, je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact [...] », (Barthes 1977, p. 87).

⁴⁵ « Bien sûr, les *cut-ups* et les *fold-ins*—(j'utilise principalement la seconde méthode désormais)—doivent être édités et réarrangés comme dans n'importe quelle autre méthode de composition et après tout, plier du papier n'est pas plus source d'embêtement que d'alimenter la machine à écrire en papier », (Burroughs 2013, p. 105), je traduis. Il est à noter que la suite de la lettre est un *fold-in* de la

archives de William S. Burroughs conservées à la New York Public Library permet de préciser la période à laquelle il semble avoir entamé ses expérimentations avec cette nouvelle méthode, à savoir, l'été 1961 alors qu'il résidait à Tanger. En effet, la grande majorité des manuscrits produits à partir de cette date porte la marque du *fold-in* – ils sont pliés en leur milieu – au contraire de ceux produits auparavant, (Annexe 9)⁴⁶.

Ce nouveau mode de composition permettait à Burroughs de préserver ses manuscrits de l'action destructrice des ciseaux ou du cutter de la technique du *cut-up*, tout en conservant la tension entre destruction du texte-source et recréation de ce matériau dans le nouveau document. Ainsi, bien qu'il soit possible de distinguer les manuscrits produits à l'aide du *cut-up* de ceux produits à l'aide du *fold-in* en raison de leur pliure centrale, une fois le texte imprimé, il n'est plus possible de les différencier. Par ailleurs, il se pose ici un problème de terminologie puisque même si la technique du *cut-up* englobe le *fold-in*, il demeure cependant nécessaire de distinguer cette méthode de celle qui caractérise le *cut-up* sous sa forme première, comme l'explique Oliver Harris dans l'introduction de *Nova Express* :

Burroughs seems to make “fold-in” a subcategory of “cut-up” [...] [and] it's obvious that *Nova Express* contains not one but various types of “cut-up” and “fold-in” texts and that we lack the terms to describe and differentiate them from Burroughs “normal” writing⁴⁷.

S'il n'est pas question ici de proposer une définition précise des deux méthodes, il est cependant envisageable de préciser que l'expression « la technique du *cut-up* » désignera l'ensemble des documents produits au moyen des différentes méthodes – *cut-up* et *fold-in*, ainsi que collages visuels et sonores – et que celles-ci seront précisées pour le cas où il serait possible de les identifier précisément dans le cadre de tel ou tel manuscrit. On peut toutefois préciser que le *fold-in* est caractérisé par l'absence de découpage physique de la page : il s'agit de faire coulisser l'un contre l'autre deux textes pliés afin de créer des nouvelles associations, sans toutefois détruire

missive de Bill Berkson, de textes de Burroughs, et d'extraits de poèmes de St. John Perse et T.S. Eliot.

⁴⁶ Parmi les centaines de manuscrits consultés au cours de l'élaboration de ce travail de recherche figurent quelques rares occurrences de manuscrits antérieurs à l'été 1961 qui portent la marque du *fold-in*, notamment deux textes rédigés à Paris dans les semaines qui précèdent le départ de Burroughs pour Tanger. Il est possible que ces textes aient été soumis au *fold-in* après que Burroughs eut découvert cette méthode, et il est très probable qu'ils l'aient accompagné au cours de son exil estival.

⁴⁷ « Burroughs semble considérer le *fold-in* comme une sous-catégorie du *cut-up* [...] [et] il est évident que *Nova Express* contient non pas un mais bien plusieurs types de textes de *cut-ups* et de *fold-in*, et qu'il nous manque des termes spécifiques pour les décrire ainsi que pour les différencier des écrits « normaux » de Burroughs », (Harris in Burroughs [1964] 2014, p. xxxv-xxxvi), je traduis.

physiquement la page. Ainsi, à l’instar des expressions « presse alternative » ou « presse *underground* » qu’il est difficile de définir précisément en raison de l’absence de définition de la part des acteurs du mouvement, la technique du *cut-up* et ses différentes applications résistent à toute tentative de catégorisation systématique. En effet, si l’étude d’un manuscrit permet d’identifier la dernière méthode qui a servi à sa composition, il n’est pas possible d’affirmer que les textes qui lui ont donné naissance ont été eux-même produits au moyen de cette méthode ou d’une autre, à moins de posséder ces documents ; il est par conséquent préférable de désigner ces productions comme des textes expérimentaux produits à l’aide de l’une des méthodes de la technique du *cut-up*.

Une partie conséquente des textes élaborés par William S. Burroughs en utilisant le *fold-in* ou le *cut-up* fut publiée dans des magazines littéraires alternatifs tels que *Gnaoua* ou encore *Yugen* et *The Floating Bear*, soit dans le but de promouvoir un ouvrage à paraître, soit pour illustrer l’évolution de cette technique et ses nombreuses applications possibles. Les deux derniers magazines évoqués – un *little* et un *mimeo* – étaient organisés autour d’un noyau d’écrivains et de poètes dominé par Leroi Jones (futur Amiri Baraka) et Hettie Jones, sa compagne de l’époque, auquel il convient d’ajouter Lita Hornick qui fut la fondatrice, l’éditrice principale et la caution financière de *Kulchur*, un *little* qui mêlait textes expérimentaux et critiques. Ces trois fascicules – *Yugen*, *The Floating Bear* et *Kulchur* – constituèrent une interface de publication plurielle et majeure pour Burroughs au début des années soixante. En effet, à eux trois, ils publièrent à la fois des textes datant du début de sa carrière (*The Floating Bear* n° 5, « Roosevelt After Inauguration »), des extraits de *Naked Lunch* (*Yugen* n° 3 : « Have You Seen Pantapon Rose » ; *Kulchur* n° 1 : « The Conspiracy », une section inédite de ce roman qui n’a jamais été incluse dans l’édition originale ou les rééditions ultérieures), des poèmes réalisés au moyen de la technique du *cut-up* (*The Floating Bear* n° 24 : « Spain & 42 St », « Dead Whistle Stop Already End », et « Where Flesh Circulates ») ainsi que des textes didactiques consacrés à cette dernière (*Yugen* n° 8 : « The Cut-Up Method of Brion Gysin »). Furent également publiés des extraits de sa correspondance (*The Floating Bear* n° 9 : « Dear Allen: There is no thing to fear » une lettre de 1960 dans laquelle il incite Allen Ginsberg à expérimenter avec la technique du *cut-up* et propose une première version de ce qui deviendra la section « Last Words » de *Nova Express*) et de ses romans à venir (*Kulchur* n° 3 : « In Search of Yage »), ainsi que des textes critiques consacrés à son œuvre (*Kulchur* n° 7 : « Notes More or Less

Relevant to Burroughs and Trocchi » rédigé par le poète Edward Dorn)⁴⁸. Si le magazine *Big Table* avait également proposé à ses lecteurs des extraits des différentes œuvres de Burroughs ainsi que des textes critiques relatifs à sa production, la triade de publications évoquée ici avait pour particularité d'être proche des poètes de la New York School et de la Black Mountain School et par conséquent de publier davantage de poésie que de fiction, (Annexe 10)⁴⁹. Bien qu'il n'appartienne ni à l'une ni à l'autre, l'inclusion de Burroughs dans ces fascicules peut donc se lire comme une reconnaissance de l'importante dimension poétique de ses premiers textes produits à l'aide de la technique du *cut-up* qui fut progressivement remplacée par des expérimentations formelles qui le virent évoluer de la scène poétique alternative vers l'avant-garde artistique.

III.A.2 Burroughs entre contre-culture et avant-garde

Les premiers ouvrages de William S. Burroughs ainsi que ses expérimentations avec la technique du *cut-up* bénéficièrent grandement de la scène littéraire alternative qui prospérait alors aux États-Unis, comme l'illustre son inclusion dans un certain nombre de magazines littéraires alternatifs américains. Certains de ces fascicules avaient à cœur de ne pas se concentrer sur le seul médium textuel et proposaient à leurs lecteurs un panorama complet des productions de l'avant-garde artistique de leur époque. Les publications *Kulchur* ou *Semina* évoquées précédemment constituaient des précurseurs de cette entreprise, de même que la revue *Art and Literature* éditée par le poète John Ashbery en partenariat avec les artistes Anne Dunn et Rodrigo Moynihan, et le soutien de Sonia Orwell, la veuve de l'auteur de *1984*. Le premier numéro fut publié depuis Lausanne avant que la rédaction ne s'établisse finalement à Paris où les numéros

⁴⁸ La liste de magazines et des textes proposée ici est tirée du catalogue *Anything But Routine: A Selectively Annotated Bibliography of William S. Burroughs v. 4.0* composé par Brian E. C. Schottlaender, documentaliste à l'Université de San Diego.

⁴⁹ Ainsi, le numéro 7 de *Kulchur* qui contient l'article critique d'Ed Dorn, poète associé à la Black Mountain School, fait également figurer des textes de Bill Berkson, poète associé à la New York School, ou encore Louis Zukovsky, poète objectiviste qui faisait alors l'objet d'une redécouverte par les *Beats*, ainsi que des critiques d'ouvrages par Paul Blackburn, poète de la Black Mountain School, et Leroi Jones, poète proche des deux écoles évoquées ici. En outre, ce numéro était dédié au peintre Franz Kline décédé quelques mois auparavant ce qui souligne la façon dont ces magazines faisaient le lien entre les différentes formes d'arts (peinture, musique, poésie et fiction) qui se rencontraient au sein de la scène alternative artistique new-yorkaise.

suivants furent composés et publiés. L'objectif affirmé de ce magazine était de proposer à son lectorat un contenu varié et pluriel décrit comme :

Un mélange remarquable de poésie, de fiction, et de critique qui ne traite pas seulement du monde poétique et littéraire, mais également de l'avant-garde plastique, théâtrale, cinématographique, ainsi que des performances et des installations artistiques⁵⁰.

Le texte que Burroughs publia en 1964 dans ce magazine était au croisement du monde littéraire et de l'avant-garde plastique puisqu'il s'agissait de l'une de ses premières expérimentations avec les *cut-ups* en colonnes supposés imiter la mise en page d'un journal, intitulée « Who Is the Third That Walks Beside You ». Ces expériences avec le format journalistique l'occupèrent grandement au cours de cette année, en témoignent les nombreuses publications de *cut-ups* de ce type qui figurèrent dans *My Own Mag*, édité par Jeff Nuttall ; elles culminèrent en 1965 avec la publication de *TIME* par C Press. La particularité du texte proposé par Burroughs à *Art and Literature* par rapport à d'autres textes en colonnes est qu'il ne s'agit pas d'une tentative de proposer trois temporalités distinctes de façon simultanée sur la page ou de modifier les habitudes du lecteur, mais plutôt d'une simple mise en forme de son texte en utilisant cette disposition. En revanche, cela laisse supposer qu'il était alors intéressé par l'application de la technique du *cut-up* au domaine visuel et ses possibles évolutions, après l'avoir fait évoluer dans le domaine textuel.

Burroughs, le cut-up et l'avant-garde

Si les premiers textes produits au moyen du *cut-up* offrirent à Burroughs un point d'entrée dans les cercles littéraires alternatifs européens et américains, les expérimentations visuelles qu'il conduisit à partir de cette technique lui permirent d'intégrer progressivement le domaine de l'avant-garde artistique. Son intérêt pour le visuel et le sonore a toujours été présent dans son œuvre, comme l'illustrent les nombreuses références au cinéma, à la musique ou encore à la peinture qui parsèment ses textes, explique Andrea L. Rich, Directeur du Los Angeles County Museum of Art dans un ouvrage consacré à sa production picturale :

⁵⁰ « Ashbery produced a remarkable blend of poetry, fiction, and commentary dealing not only with the world of poetry and literature, but with avant-garde art, theater, film, performance, and installation art », (Clay & Phillips 1998, p. 170), je traduis.

That Burroughs is far more than a writer [...] has only been slightly acknowledged by the art world. Since the 1960s, Burroughs has progressively combined the visual arts with literature. Not only does his fiction contain numerous references to and critiques of the visual image, but he has also produced an extensive body of visual art, from early collages, photo-montages, and text-image works to experiments with tape recorders, music, strobe lights, and films and, ultimately, to pure paintings and sculptural assemblages. Burroughs's visual art deserves attention not because it is the product of a writer but for its own intrinsic value⁵¹.

Il apparaît ici que la grande variété de supports utilisée par Burroughs dans le cadre de ses expérimentations avec le *cut-up* constitue une raison supplémentaire de ne pas étudier cette technique à travers le seul prisme textuel ou littéraire, et de s'intéresser aux productions qui, par leur format ou leur nature même, se situaient hors du cadre des pages d'un livre. Une partie de ces œuvres trouva d'ailleurs une place dans les magazines alternatifs puis *underground* affiliés à l'avant-garde et à la contre-culture, ce qui va à l'encontre de l'affirmation qui ouvre la citation précédente selon laquelle le monde de l'art n'était pas sensible à sa production plastique. En effet, considérer que le monde de l'art n'avait pas conscience de l'importance artistique de Burroughs illustre une méconnaissance de sa production des années 1960 et 1970 au cours desquelles il entreprit de briser les frontières entre arts plastiques et littérature, à l'instar des premiers praticiens du collage visuel au début du XX^e siècle⁵².

L'affirmation d'Andrea L. Rich peut toutefois se comprendre si l'on considère qu'il parlait du monde de l'art classique et non de l'avant-garde artistique : en effet, le premier n'a reconnu que tardivement la valeur de Burroughs en tant qu'artiste, tandis que le second l'a rapidement adopté, à l'instar d'Andy Warhol ou de Robert Rauschenberg, avec qui il collabora. Avant de poursuivre l'étude de la dimension avant-gardiste de son œuvre, il est nécessaire de s'interroger sur ce que définissent les

⁵¹ « Que Burroughs soit bien plus qu'un écrivain [...] n'a été que partiellement reconnu par le monde de l'art. Depuis les années soixante, Burroughs a progressivement combiné les arts visuels avec la littérature. Sa fiction contient non seulement des références nombreuses aux arts plastiques, ainsi que des critiques d'images visuelles, mais il a également produit un important corpus d'œuvres visuelles, de ses premiers collages, photomontages, et travaux mêlant texte et image à des expériences avec des enregistreurs, la musique, les stroboscopes, et les films, pour finir par la peinture et la sculpture. L'art visuel de Burroughs mérite qu'on s'y intéresse, non pas parce qu'il est le fruit d'un écrivain, mais pour sa qualité intrinsèque », (Rich in Sobieszek 1996, p. 9), je traduis.

⁵² Dans son ouvrage *Le Cut-Up de William S. Burroughs : Histoire d'une révolution du langage* (2014), Clémentine Hougue consacre une quarantaine de pages (pp. 27-69) à l'histoire du collage visuel sans pour autant faire le lien entre l'introduction d'éléments textuels dans le champ pictural que réalisent les premiers collages et le processus inverse – l'introduction d'éléments visuels dans le champ textuel – que réalise Burroughs avec le *cut-up*. Si Burroughs n'inclut pas d'emblée du visuel à ses premiers *cut-ups*, au contraire de Braque et Picasso qui introduisent des éléments textuels à leurs premiers collages, sa collaboration avec Brion Gysin l'amena rapidement à proposer des documents qui mêlaient texte et image.

expressions « avant-garde » et « contre-culture », ces deux étiquettes ayant été utilisées pour le désigner et caractériser son œuvre. Le dictionnaire Larousse présente le premier concept comme « un groupe, [un] mouvement novateur dans le domaine intellectuel, technique, artistique, etc. », tandis que le second est défini comme « l'ensemble des manifestations culturelles hostiles ou étrangères aux formes de la culture dominante »⁵³. Ces définitions font écho à celles proposées par Christophe Bourseiller dans l'article « C'est en secret que tout repousse » publié en 2013 dans l'ouvrage *Contre-Cultures !*, qui présentent l'avant-garde comme « la phalange des artistes éclairés », constituée de « petits groupes d'écrivains, de peintres, de musiciens » qui évoluent « dans le domaine des œuvres, des idées, des grands textes », tandis que la contre-culture est décrite comme « un phénomène beaucoup plus diffus » qui est « le reflet imprécis de son époque », un « champ de tous les possibles » qui symbolise « l'éclosion du futur au cœur du présent »⁵⁴. Si les définitions du dictionnaire opposent l'aspect novateur de l'avant-garde à la créativité destructrice de la contre-culture, celles de Christophe Bourseiller relèvent davantage d'un problème de structuration : il apparaît que, pour lui, ces deux concepts possèdent une importante dimension novatrice et expérimentale, et ne se différencieraient que par leurs participants et leur rapport aux formes artistiques antérieures. L'avant-garde se définit en effet contre ce qui l'a précédée tout en ayant pour volonté, assumée ou non, de proposer des formes artistiques nouvelles qui deviendraient la norme, tandis que la contre-culture s'élève contre des formes existantes au motif qu'elles émanent d'une forme de pouvoir qu'elle vise à abolir ; il serait possible alors de distinguer l'avant-garde de la contre-culture en caractérisant la première d'esthétique et la seconde de politique. Enfin, il est nécessaire de se rappeler que, pour Peter Bürger qui a théorisé ce concept en 1978 dans son ouvrage *Theory of the Avant-Garde*, l'avant-garde constitue à la fois une « attaque contre les institutions de l'art » et une volonté de « faire pénétrer l'art dans la vie quotidienne afin de la révolutionner »⁵⁵. Cette définition est celle qui se rapproche le plus de la démarche des

⁵³ (Larousse 2019, web).

⁵⁴ (Bourseiller in Bourseiller & Penot-Lacassagne (eds.) 2013, p. 22).

⁵⁵ Dans un article publié en 2010 dans la revue *New Literary History*, Peter Bürger rappelle les caractéristiques originelles de l'avant-garde telles que définies dans son ouvrage *Theory of the Avant-Garde* publié en 1978 : « At the center of this constellation [i.e. the different movements that qualify as avant-garde] is an interpenetration of two principles: the attack on the institutions of art and the revolutionizing of life as a whole. Both principles go hand in hand, indeed, they mutually condition each other. The unification of art and life intended by the avant-garde can only be achieved if it succeeds in liberating aesthetic potential from the institutional constraints which block its social effectiveness », (Bürger in Collectif 2010, p. 696), je traduis.

artistes affiliés à la *mimeo-revolution* dont l'objectif était à la fois de promouvoir leur vision artistique et de modifier la société au moyen de leurs œuvres novatrices.

Cet aspect constitue d'ailleurs l'un des paramètres communs à l'avant-garde et au projet de William S. Burroughs avec la technique du *cut-up* et l'art en général, dont il considérait que le rôle principal consistait à « faire prendre conscience aux gens de ce qu'ils n'ont pas conscience de connaître »⁵⁶. En outre, le chercheur Edward. S. Robinson, considère que l'avant-garde a permis au *cut-up* d'éclorre en « mettant en place le contexte de son développement » et que les deux étaient de toute façon liés, puisqu'ils partageaient les mêmes idées : « L'art comme expérimentation et la révolte contre les traditions »⁵⁷. Afin de mener à bien ce double projet de révolution et de révélation artistique, il entreprit de présenter à ses lecteurs des textes dont la forme même constituait une attaque envers la conception occidentale de la littérature. Ainsi, l'une de ses premières entreprises fut de mettre en œuvre un effacement du langage en remplaçant progressivement les mots par des symboles dans le but de faire prendre conscience à ses lecteurs de l'artificialité de l'association entre un mot et son concept. Les premières expérimentations de Burroughs avec cette forme datent de 1961 comme le rappelle Alex Wermer-Colan dans le court article « Thinking in Colors » qui présente deux tentatives d'épuisement du langage : l'une intitulée « Thinking in Association » est un manuscrit dans laquelle il associe des lettres à des couleurs – l'influence de Rimbaud apparaît clairement ici –, l'autre est une lettre adressée à Brion Gysin dans laquelle il lui présente son « Master Color Alphabet » qui associe chaque lettre à une couleur particulière⁵⁸. La présence de Rimbaud se manifeste également dans une série de manuscrits intitulée « Rub Out the Words », conservée à la New-York Public Library dans la Berg Collection (Annexe 11). Le premier document de cette série comporte une page sur laquelle Burroughs a tapé en lettres capitales la phrase éponyme sous laquelle il a associé un symbole à chaque mot. Dans une seconde partie de ce document, il

⁵⁶ « Another function of art is to make people aware of what they know and what they don't know that they know », (Burroughs 1999 p. 162), je traduis.

⁵⁷ « The avant-garde has been a recurrent source of reference in establishing the context in which the cut-ups came to be developed by Burroughs, and the principle behind the cut-up is the epitome of the avant-garde, dedicated to the idea of art as experiment and the revolt against tradition », Robinson 2011, p. 12. Robinson va jusqu'à considérer que le *cut-up* est « l'illustration de l'avant-garde » puisqu'il a mis au jour une technique novatrice qui a ensuite été utilisée par d'autres écrivains, et que le rôle de l'avant-garde est « d'ouvrir la voie afin que d'autres l'empruntent », (*Ibid*).

⁵⁸ « As a database for his imaginative attempts to reinterpret the world through an attentive awareness of color [...], Burroughs take to new levels his life-long, intense engagement with Rimbaud's poetry and ideas. \ Rimbaud was one of the first poets Burroughs cut up, as the cut-up became deeply embedded with Rimbaud's anarchic spirit », (Wermer-Colan in Hawkins & Wermer-Colan (Eds.) 2019, p. 274).

entreprind de réaliser le projet annoncé par cette phrase en répétant de façon anarchique les lettres qui composent les mots et en insérant des symboles entre elles, ce qui produit finalement un phénomène de bégaiement de la langue que manifestent la prolifération des symboles et la disparition de l'orthographe. Cette idée d'une langue qui bégaye figure chez le philosophe Gilles Deleuze qui, dans un recueil d'entretiens avec la journaliste Claire Parnet, associe ce phénomène à la notion de style, avant que cette dernière ne l'élargisse à une finalité plus révolutionnaire :

Le langage est premier, il a inventé le dualisme. Mais le culte du langage, l'érection du langage, la linguistique elle-même est pire que la vieille ontologie dont elle a pris le relais. Nous devons passer par les dualismes parce qu'ils sont dans le langage, pas question de s'en passer, mais il faut lutter contre le langage, inventer le bégaiement, pas pour rejoindre une pseudo-réalité pré-linguistique, mais pour tracer une ligne focale ou écrite qui fera couler le langage entre ces dualismes et qui définira un usage minoritaire de la langue, une variation inhérente [...] ⁵⁹.

Cette citation fait d'ailleurs écho de façon importante aux théories de Burroughs sur le langage.

En effet, celui-ci était farouchement opposé à la notion de dualisme contre laquelle il s'insurge à la fois dans la *Nova Trilogy* à travers la figure de Mr Bradley – Mr Martin, ainsi que dans des textes didactiques, tels ceux publiés dans *The Job* :

[...] The Aristotelian “either-or”—something is either this or that—is one of the great errors of Western thinking because it's no longer true at all. That sort of thinking does not even correspond to what we know about the physical universe ⁶⁰.

La volonté manifeste de Burroughs de remettre en question, et de dépasser la philosophie classique, peut se lire comme une attitude avant-gardiste, dans le sens où, afin de réaliser la fusion entre art et existence, il est d'abord nécessaire de se départir des méthodes de pensée obsolètes qui conditionnent l'individu, et l'empêchent de percevoir son environnement de façon précise. L'effacement des mots doit donc être considéré à la fois comme une manière de contrecarrer leur pouvoir, et comme un moyen de rendre plus directe la relation entre une forme artistique et ses récepteurs, et plus généralement le rapport à l'existence. Ainsi, dans la dernière partie du manuscrit évoqué précédemment, les lettres qui composent la phrase « Rub Out the Words » sont

⁵⁹ (Parnet dans Deleuze & Parnet [1977] 1996, p. 43).

⁶⁰ « [...] La conception aristotélicienne du « soit-soit »—quelque chose peut être soit ceci, soit cela—est l'une des grandes erreurs de la pensée occidentale, puisque ce n'est plus vrai du tout. Cette manière de pensée ne correspond même pas à ce que l'on connaît à propos de l'univers physique », (Burroughs & Odier [1969] 2008, pp. 48-49), je traduis.

cette fois associées à des points de couleur noirs, verts, bleus, rouges ou jaunes : le R est associé au noir, le U au vert, le rouge au T, et le bleu au O. Le choix des couleurs, ainsi que la correspondance entre certaines d'entre elles et les voyelles auxquelles elles sont associées rappellent évidemment le poème de Rimbaud intitulé « Voyelles », qui s'ouvre sur un procédé d'association similaire. Il serait possible de considérer que Burroughs est moins rigoureux que le poète puisqu'il associe aussi bien des consonnes que des voyelles aux couleurs rimbaldiennes. Cependant, en regardant le manuscrit de plus près, il semble qu'il a été fidèle au poème, associant les couleurs de certaines voyelles à des consonnes qui leur ressemblent : le « R » majuscule s'apparente en effet à un « A » tandis que le « T » en lettre capitale rappelle la forme de la lettre « I »⁶¹. Ces couleurs sont ensuite reproduites sur les lettres auxquelles elles sont associées dans le manuscrit, avant que la dernière phrase « SING OUT THE WORDS » ne soit recouverte par un « O », un « A », un « I », et un « U » majuscules, écrits dans la teinte souhaitée par Rimbaud. De fait, la synesthésie créée par Burroughs sur cette page au moyen de l'association entre sonorité et couleur permet au lecteur d'entendre la phrase d'origine flotter autour de lui en sons colorés, tandis que la répétition et le rapetissement des voyelles au bas du manuscrit donnent au lecteur l'impression que le langage disparaît de la page dans un tourbillon coloré, comme les couleurs d'un peintre s'écoulent dans l'évier à mesure qu'il nettoie sa palette et ses pinceaux.

Faire dérailler le langage

Cette interprétation du document suggère toutefois que l'on considère l'acte de lecture sous sa forme occidentale à savoir de gauche à droite et de haut en bas : il serait en effet parfaitement possible de considérer que l'intégralité du manuscrit résulte de l'apparition des lettres en couleur sur la page, d'autant que leur mouvement peut aussi bien se lire comme une disparition que comme une apparition. William S. Burroughs était en effet aussi intéressé par l'effacement du langage que par le déconditionnement de l'individu face à un texte, une entreprise qu'il entendait réaliser en le forçant à lire de bas en haut ou de droite à gauche⁶². Le remplacement du langage par des symboles ou

⁶¹ Cette sorte de paronomase visuelle constitue une forme d'attaque contre le langage, puisque Burroughs remet ici en question la notion même d'alphabet en transformant des consonnes en voyelles, au nom d'un rapport visuel.

⁶² Dans un article consacré à la relation entre William S. Burroughs et l'écrivain britannique James Graham Ballard, Jed Birmingham cite une lettre de Burroughs à l'éditeur du magazine littéraire bri-

des couleurs occupa Burroughs au cours de ses premières années d'expérimentations avec le *cut-up*, comme l'illustre une série de manuscrits inédite intitulée « *Operation Soft Machine* / 'Rub Out the Words' », conservée dans les archives de l'Université d'État d'Arizona, et présentée comme des documents réalisés par Burroughs et Gysin en vue d'une exposition qui n'eut jamais lieu, (Annexe 12)⁶³. Une partie des manuscrits de cette série rappelle les premières expérimentations réalisées avec le *cut-up* : il s'agit de pages de texte qui mettent en évidence le processus de sélection inhérent à la technique, ainsi que ses premières applications : poèmes-permutations, *cut-up* de textes dans des langues étrangères, réarrangements de mots issus de poèmes. En revanche, la majorité des documents qui composent cette archive sont articulés autour de la phrase « RUB OUT THE WORD » et ses multiples permutations, et sont en outre accompagnées de calligraphies de la main de Brion Gysin qui rendent manifeste la disparition des mots et du langage articulé au profit du geste créateur. Cette notion est centrale dans l'étude d'une œuvre visuelle, mais elle doit également être prise en compte lorsque l'on considère des textes, bien que ce geste soit moins aisé à percevoir d'emblée.

D'emblée, « le geste » se différencie du « mouvement » car il manifeste une « intention de la part de son auteur d'agir sur son environnement »⁶⁴. Cette idée est particulièrement applicable aux textes produits à l'aide du *cut-up*, puisque Burroughs souhaite modifier l'expérience de lecture de son public pour ensuite l'inciter à interroger son environnement, ou encore la manière dont il est manipulé par le langage. Il serait possible également de considérer que Burroughs souhaitait manifester la prédominance du geste sur le résultat afin d'inciter ses lecteurs à l'action, rappelant ainsi l'étymologie de ce terme – « gesta » ou « gestation » – qui signifie engendrer. Ainsi, en montrant le texte en train de se faire ou plutôt de se défaire, – car c'est d'effacement du langage qu'il est question – l'écrivain se faisait l'égal d'un peintre : par la manifestation de son

tannique *Ambit* dans laquelle il affirme : « What a salutary shock to see words running from right to left on an English page », (Burroughs in Birmingham 2012, web).

⁶³ Ce manuscrit sera régulièrement évoqué au cours de cette sous-partie en raison de sa grande importance dans l'entreprise multimédia de Burroughs, mais également parce qu'il pourrait être la forme la plus aboutie de l'un de nombreux projets inachevés de Burroughs et Gysin, à savoir un livre à quatre mains dont il est question dans une lettre d'avril 1961, comme l'explique Alex Wermer-Colan : « In a letter to Gysin on April 8, 1961, Burroughs suggested writing a book together, asking Gysin to add corresponding colors to his master list, along with calligraphic illustrations (Berg 85.4). Gysin never through with composing the full set, but sample of their experiments with "rubbing out the word" appear in *Ports of Entry* (1996) and *The Art of William S. Burroughs* (2012) », (Wermer-Colan in Hawkins & Wermer-Colan (Eds.) 2019, p. 275). Le manuscrit dont il est question est daté de 1961 à 1963, ce qui permet de considérer que, bien qu'il ne soit pas le livre dont il est question dans la lettre de Burroughs, il constitue l'incarnation la plus concrète du projet qu'il souhaitait.

⁶⁴ (Conan dans Collectif 2016., p. 3).

« intention esthétique » et de « l'expression créatrice » comme « un moyen de transmettre le monde aux autres », il révélait son objectif d'effacer la langue⁶⁵. Toujours dans ce but, Burroughs procède également dans certaines pages de cette archive en remplaçant chaque lettre d'un mot par un symbole identique – le terme « RUB » devient « /// » – puis en faisant progressivement disparaître les deux incarnations, ce qui confère à son texte une dimension calligrammatique importante⁶⁶. Cet aspect est également renforcé sur certaines de ses pages par la présence des calligraphies de Brion Gysin qui semblent se substituer au langage verbal, et sont d'ailleurs définies par Burroughs dans une note manuscrite comme un moyen efficace d'effacer les mots, (Annexe 13)⁶⁷. Ces documents possèdent par ailleurs une dimension poétique indéniable, à la fois en raison de leur apparence, mais aussi parce que l'effacement verbal qu'ils symbolisent est paisible et presque organique : les mots et leurs symboles disparaissent progressivement de la page et le langage semble s'effacer spontanément. Il existe en outre dans cette archive une autre série de manuscrits qui mettent en scène un effacement du langage chaotique et brutal qui, s'il n'est pas dénué de poésie, « neutralise l'interprétation » en ne proposant aux lecteurs qu'une « appréhension sensorielle » qui forme un « défi au rationalisme intellectuel, une forme de déraison », pour reprendre les mots de Marie-Christine Agosto au sujet des toiles de Jackson Pollock⁶⁸.

C'est le cas notamment d'un ensemble de pages articulées autour des permutations de la phrase « IN THE BEGINNING WAS THE WORD » qui sont reproduites sur deux colonnes : la première voit chaque terme associé à un symbole, tandis que la seconde lie un syntagme à un chiffre (Annexe 14)⁶⁹. La première partie de la première page de cette série contient quelques unes des substitutions possibles de la phrase d'origine, qui sont également retranscrites sous leur forme symbolique ou numérale. Ce processus n'est toutefois pas accompagné d'une rigueur mathématique : ainsi, il est à noter que l'un des « THE » devient « THEE » dès la première permutation,

⁶⁵ « What writers and painters share is not a tendency to create images but a common practice of aesthetic intention and creative expression [...] as a medium of communicating to others about the world », (Stomberg *dans Ibid.*, p. 54), je traduis.

⁶⁶ On peut également rapprocher cette utilisation de symbole aux signes conventionnels des typographes dans les corrections d'épreuves.

⁶⁷ « The calligraphs of Brion Gysin should be used. This is only one way to Rub out the Words », (Burroughs *in ASU*, Box 21, Folder 1-4).

⁶⁸ (Agosto 2016, p. 68).

⁶⁹ Les pages de cette série n'étaient pas dans l'ordre, mais l'étude de la police et de la couleur d'encre utilisées couplée à celle du contenu de ces documents a permis de les rassembler. Il a été choisi ici de travailler le manuscrit « IN THE BEGINNING WAS THE WORD », mais il existe dans cette archive d'autres documents qui possèdent la même forme et la même structure, ce qui souligne la démarche expérimentale (au sens scientifique) de Burroughs.

ce qui fait que de cinq syntagmes distincts, cinq symboles et autant de nombres, on passe à six. Dans la suite du document, Burroughs réécrit telles quelles et sans les espacer les différentes variations de sa phrase originale, avant de s'adonner à une fragmentation de chaque mot en répétant de façon arbitraire et désordonnée chacune de leurs lettres. Ce dernier procédé produit un effet de brouillage lexical qui fait progressivement disparaître la forme et le sens des différents syntagmes et de leurs combinaisons possibles : de fait, les permutations permettent encore de distinguer des mots – même lorsqu'elles sont répétées les unes après les autres – et d'en faire jaillir un sens, si abstrait soit-il, tandis que le martelage anarchique des différentes lettres annihile toute interprétation⁷⁰. La suite de ce document consiste en une reproduction de la phrase d'origine et de ses permutations sous leur forme symbolique, qui met en évidence la rapidité et la facilité avec laquelle un mot et un symbole peuvent être intervertis. Ainsi pour autant que ce processus ait été réalisé de façon rigoureuse, il n'est pas difficile de recréer la phrase-source à partir de sa transcription en symboles. En revanche, la répétition de symboles n'entraîne pas le même phénomène que celle des lettres seules : en effet, puisqu'un symbole est associé à un mot, sa répétition crée simplement un effet de saturation qui en épuise le sens. Néanmoins, il ne disparaît pas de la même façon que lorsqu'il est atomisé par la fragmentation de son orthographe ou la répétition des lettres qui le composent. Fort logiquement, la seconde page de ce document fait figurer cette fois les transcriptions numérales de la phrase d'origine et de ses permutations avant de laisser la place à leur répétition anarchique qui donne l'impression de voir défiler un message crypté et renforce l'idée d'une disparition du sens. Le phénomène produit ici est similaire à celui entraîné par la répétition des symboles : les mots ne sont plus déconstruits mais bel et bien vidés de toute substance, à la fois en raison de leur remplacement par des chiffres, et à cause de leur prolifération désordonnée sur la page.

Le document se termine sur une calligraphie de Brion Gysin, mais, contrairement à certains textes dans lesquels l'artiste semble contrôler son geste du début à la fin de la page, ici, elles aboutissent à un entrelacs de lignes où disparaissent les caractères initiaux au profit d'un tourbillon de lignes en écho à la volonté d'effacement du langage – qu'il soit verbal ou calligraphique – qui parcourt ce

⁷⁰ Il existe un certain nombre de variations de la phrase « RUB OUT THE WORD » dont les occurrences « DRUM OUT THE WORDS » et « DRUM OUT THE LETTERS » qui décrivent de façon précise la démarche de Burroughs, à savoir marteler, frapper les mots afin de les détruire. Par ailleurs, le verbe « drum out » signifie « expulser de », ce qui rajoute un sens possible à l'expression d'origine, à savoir, se débarrasser du langage en expulsant les mots de la page, (Annexe 15).

manuscrit. La contribution de Brion Gysin à cette série de documents ne se limite cependant pas à l'illustration des textes de William S. Burroughs au moyen de la calligraphie : il propose également ses propres permutations, ajoute des cadres à certains textes, propose des schémas de mise en page, et enrichit un certain nombre de textes en y ajoutant de la couleur⁷¹. Parmi les nombreuses expérimentations textuelles et visuelles qui composent cette archive figurent des documents qui semblent condenser les différentes méthodes présentées jusqu'ici. Ils comportent un certain nombre de points communs avec d'autres manuscrits de cette série ou avec des textes contenus dans d'autres fonds d'archive : présence de la phrase « RUB OUT THE WORD » ou de l'une de ses variantes, association des syntagmes avec des symboles, des chiffres ou des couleurs, et permutation des différents ensembles, volonté manifeste de faire disparaître le langage et les mots. La variété et la systématisation des procédés que présentent ces documents illustrent de façon flagrante l'obsession de Burroughs et de Gysin avec la technique du *cut-up* et leur volonté d'aboutir à une méthode d'écriture qui substitue un langage symbolique aux mots, abolissant ainsi l'impact de ces derniers sur le conditionnement d'un individu. Ce désir est néanmoins illusoire, puisqu'un tel langage fonctionne comme un code, et comporte par conséquent des règles pour sa compréhension, ce qui s'apparente à du contrôle. En effet, dans ces documents, le remplacement des mots par des symboles est rendu possible par leur coprésence sur la page qui permet au lecteur de les associer dans son esprit.

L'idée selon laquelle tout langage constitue un code est notamment développée par Thomas W.J. Mitchell dans un ouvrage consacré à l'iconologie, dans lequel il explique que ce que Wittgenstein nomme des « images » – les propositions d'une phrase par exemple – sont des « traductions », des « isomorphismes », des « homologues structurales » c'est-à-dire, « des structures symboliques qui obéissent à un système de lois pour être traduites »⁷². Il précise ensuite qu'images et mots sont intimement liés, et définit la première comme « un signe qui prétend ne pas en être un » et se « fait passer pour « une immédiateté naturelle et une présence », tandis que le mots est présenté comme « 'l'autre' » d'une image, une « production artificielle et arbitraire de la volonté

⁷¹ Quatre pages de cette série de documents, paraphées par Gysin, consistent en une tentative de structurer les différents manuscrits qui composent cette archive, et d'aboutir à une coprésence des différentes méthodes sur la même page : texte et calligraphies, textes et grilles, etc. Ces documents renforcent l'affirmation préalable selon laquelle ces textes constituent la manifestation la plus aboutie du projet inachevé de livre commun à Burroughs et Gysin dont il est question dans leur correspondance, (Annexe 16).

⁷² « [The “pictures” that reside in language] are translations, isomorphisms, structural homologues—symbolic structures which obey a system of rules for translation », (Mitchell 1986, p. 21), je traduis.

humaine qui dérange la présence naturelle en introduisant des éléments contre-nature dans le monde »⁷³. Par conséquent, les expériences de l'écrivain avec l'écriture hiéroglyphique, que l'on retrouve par exemple dans le texte « Giver of Wind Is My Name » publié en 1964 par Ted Berrigan dans *C: A Journal of Poetry*, ne peuvent pas non plus être considérées comme un système alternatif. Quand dans *The Job*, Burroughs précise son intérêt pour les hiéroglyphes qu'il oppose à l'écriture traditionnelle, il explique que celle-ci oblige un récepteur à « verbaliser dans [des] structures auditives », ce qui n'est pas le cas de ceux-là⁷⁴. Cependant, bien que les hiéroglyphes provoquent des procédés associatifs mentaux plus directs entre une image et sa représentation, ils n'en demeurent pas moins des signes artificiels qu'il est nécessaire de décoder pour comprendre ce qu'ils symbolisent. D'ailleurs, ce décodage ne garantit pas nécessairement un lien entre l'image et l'objet qui permette de la comprendre comme tel :

The pictures that seem to reside in our language, whether they are projected in the mind's eyes or on paper, are artificial, conventional signs no less than the propositions with which they are associated. [...] The meaning of a picture does not declare itself by a simple and direct reference to the object it depicts. It may depict an idea, a person, a "sound image" (in the case of the rebus), or a thing⁷⁵.

Si Burroughs encourageait l'étude des hiéroglyphes, c'était pour interroger la relation entre mot et image et dans l'espoir de « briser les réactions verbales automatiques face à un mot » puisqu'il considérait que « ce sont ces réactions automatiques qui permettent à ceux qui manipulent les mots de contrôler la pensée des masses »⁷⁶. Ainsi, ce n'est pas tant la disparition du langage en tant que tel qui l'obsédait, mais plutôt l'annihilation des interdits moraux, sociaux et religieux qui étaient charriés par le langage articulé et qu'il espérait faire disparaître en même temps. Par ailleurs, l'étude de la relation entre les

⁷³ « The image is the sign that pretends not to be a sign, masquerading as [...] natural immediacy and presence. The word is its "other," the artificial, arbitrary production of humans will that disrupts natural presence by introducing unnatural elements into the world [...] », (*Ibid.*, p. 43), je traduis.

⁷⁴ (Burroughs & Odier 1969), p. 50. Nous citons ici l'édition originale de *The Job*, publiée en France.

⁷⁵ « Les images qui semblent habiter notre langage, qu'elles soient projetées dans les yeux de l'esprit ou sur le papier, sont artificielles, elles sont des signes conventionnels rien de moins que les propositions auxquelles elles sont associées. [...] Le sens d'une image ne se manifeste pas par une référence directe et simple à l'objet qu'elle décrit. Elle peut décrire une idée, une personne, une « image sonore » (dans le cas des rébus), ou une chose », (Mitchell 1986, pp. 26-28), je traduis. .

⁷⁶ « I think that anyone who is interested to find out the precise relationship between word and image should study a simplified hieroglyphic script. Such a study would tend to break down the automatic verbal reaction to a word. It is precisely these automatic reactions to words themselves that enable those who manipulate words to control thought on a mass scale », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 59), je traduis.

mots et les images l'intéressait déjà au moment de l'élaboration des manuscrits qui composent « *Operation Soft Machine* / 'Rub Out the Words' » et se manifestait par l'association entre écriture et peinture présente dans certaines pages.

La fin de cette archive contient en effet une dizaine de documents sur lesquels la phrase « RUB OUT THE WORD » a été associée à des symboles – « # », « . », « & », « “ » – qui ont eux-même été associés à des couleurs – gris, bleu, vert et noir – puis transposés à d'autres phrases. Ainsi, l'un de ces manuscrits commence par la phrase qui se répète à travers l'archive et ses associations symboliques et colorées, puis celles-ci débouchent sur une seconde phrase, « RUB OUT THE LETTERS » suivie par les symboles et couleurs habituelles, avant que ne soient inscrites sur la page les voyelles de l'alphabet et en-dessous d'elles les couleurs que leur avait attribuées Rimbaud, (Annexe 17). Ensuite, figure la phrase « RUB OUT THE NUMBERS » sous laquelle Burroughs a inscrit, dans cet ordre, les chiffres « 8 », « 2 », « 7 », et « 6 », avant de les permuter sur deux lignes. Cette phrase est ensuite reprise et associée aux couleurs de la phrase d'origine, qui sont ensuite permutées et remplacent les mots sur la page : les points laissent la place à des traits épais suivis de petits points puis de traits plus fins, et le manuscrit se termine par les symboles et les chiffres peints dans les couleurs qui y étaient associées, sans que les mots ne servent d'intermédiaires, ce qui manifeste leur effacement de façon évidente. Ce document constitue d'une certaine façon un condensé des expérimentations de Burroughs et Gysin avec la technique du *cut-up* puisqu'il mélange permutations, symboles et couleurs, fait référence à Rimbaud qui fut l'un des premiers auteurs soumis au *cut-up*, ainsi qu'au nombre 23 qui obsédait Burroughs – la somme des chiffres qui figurent sur ce document aboutit à ce nombre, auquel il attribuait des pouvoirs magiques – mais aussi et surtout parce qu'il aboutit à une forme d'écriture non verbale, fondée sur la correspondance entre couleurs, symboles et chiffres. Y apparaît également l'influence majeure qu'exerçait alors l'artiste sur l'écrivain, puisqu'une grande partie du visuel de ces textes fait écho aux propres travaux du premier. Il existe en outre des manuscrits similaires à celui étudié ici dans lesquels les couleurs récurrentes de cette série sont utilisées pour réaliser des calligraphies qui renforcent la disparition du langage au profit d'une langue visuelle et non sonore, l'écriture du silence qu'évoque Burroughs dans la *Nova Trilogy*, sa correspondance, et ses manuscrits de l'époque⁷⁷. Bien qu'on pourrait considérer que seule la page blanche

⁷⁷ Ainsi, la lettre adressée à Allen Ginsberg en Juin 1960 et reproduite dans *The Floating Bear* (n° 5), (Annexe 18).

permet de réaliser ce projet, rappelons que Burroughs vise davantage un silence sémantique, l'effacement du conditionnement opéré sur individu par le langage, que la disparition pure et simple des mots.

Ce paramètre de son écriture est analysé par la chercheuse Robin Lydenberg dans *Word Culture* publié en 1987. Elle cite les travaux de Susan Sontag, Ihab Hassan, ou encore Serge Grunberg qui ont également analysé cette dimension de son œuvre :

The ambivalence of the text which invites allegory only to deny it is similar to the paradoxical example Sontag develops of the text which babbles its way into silence, which exhausts language by the accumulation of inventories, catalogues, and surface. [...] The negative mosaics of *Naked Lunch* in which Burroughs juxtaposes scattered fragments, remnants, the detritus of the world, are motivated by this desire to defy and exhaust meaning, to starve out the language parasite and leave no symbolic residue⁷⁸.

Burroughs, rappelle-t-elle, était bien conscient du paradoxe que représentait son désir d'aboutir au silence en utilisant le langage ou en le déconstruisant afin d'en produire un nouveau, ce dont il s'explique dans *The Job*⁷⁹. Néanmoins, la relation entre babillage et silence que propose Susan Sontag se manifeste notamment dans les documents évoqués précédemment, en particulier lorsque la répétition des mots ou leur fragmentation produit un ensemble inintelligible. De même, bien que l'épuisement du langage par une accumulation d'inventaires ou de surfaces soit ici associé à *Naked Lunch*, il peut se retrouver dans la multiplication des substituts aux mots qui figurent dans l'archive évoquée : symboles, chiffres, et couleurs sont autant de « surfaces » qui, substitués aux syntagmes, en aspirent le sens. Or, c'est bien parce qu'il détruit le monde par son langage et présente à ses lecteurs des œuvres incompréhensibles en apparence, que Burroughs atteint le statut d'artiste créateur, si l'on en croit la thèse du philosophe Jean-Luc Nancy qui, dans *Corpus* (2000), explique :

La puissance du créateur tient à la déconstruction originelle de toute image reconnaissable. Le monde créé n'imité rien, que l'inimitable. Le corps est l'image – mais en ce qu'il est la visibilité de l'invisible, l'éclat plastique de l'espace⁸⁰.

⁷⁸ « L'ambivalence du texte qui ne convoque l'allégorie que pour la nier est similaire à l'exemple paradoxal que développe [Susan] Sontag d'un texte qui babille jusqu'au silence, qui épuise le langage par une accumulation d'inventaires, de catalogues et de surfaces. [...] Les mosaïques négatives de *Naked Lunch* dans lesquelles Burroughs juxtapose des fragments épars, des vestiges, des détritrus du monde, émanent de son désir de défier et d'épuiser le sens, d'affamer les parasites langagiers et de ne laisser aucun résidu symbolique », (Lydenberg 1987, pp. 17-18), je traduis.

⁷⁹ *Ibid.* Voir *The Job* : « Q : What did you mean when you wrote: "A certain use of words and image can lead to silence"? \ A : I think I was being over-optimistic. I doubt if the whole problem of words can ever be solved in terms of itself », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 51).

⁸⁰ (Nancy 2000, p. 56).

En opérant une destruction du langage, William S. Burroughs révèle sa puissance créatrice en recréant sous les yeux du lecteur un univers nouveau et inconnu, qui ne ressemble à rien de ce qu'il ou elle connaît, ce qui a pour effet de lui montrer ce qu'il ne voit pas d'ordinaire : « la visibilité de l'invisible ». Il entreprit également d'appliquer la technique au support cinématographique et photographique et théorisa l'usage possible qu'il était possible d'en faire dans un texte non publié intitulé « The Photo Collage », et conservé dans les archives de l'Université d'État d'Arizona⁸¹.

Le cut-up : écriture visuelle

Ce document d'une vingtaine de pages s'ouvre sur une référence artistique précise, à savoir, les collages photographiques créés dans les années 20 par les Surréalistes qui, selon Burroughs, ne se rendaient pas compte du potentiel révolutionnaire qu'il attribue à cette pratique. Il présente les prédécesseurs de ses propres travaux comme « un simple arrangement de choses et de photographies, présenté comme des objets d'art » et affirme que ses prédécesseurs « n'ont pas vu le collage comme un langage silencieux de juxtapositions qu'il est possible d'apprendre afin de faire des déclarations », (Annexe 19)⁸². La référence aux Surréalistes n'est pas anodine ici, ce groupe étant régulièrement cité par Burroughs et Gysin comme une influence mineure de leurs travaux, au contraire des Dadaïstes dont ils se réclament davantage ; elle apparaît donc ici comme une énième tentative de critiquer les œuvres du groupe fondé par André Breton, en témoigne la répétition de « they did not »⁸³. Le paragraphe suivant reprend le début d'un chapitre de *The Soft Machine*, un texte que Burroughs récita également lors de la Edinburgh Writers' Conference de 1962, dans lequel il est question des voyages spatio-temporels que rendraient possibles les différentes méthodes de collages visuels qu'il propose : les collages temporels (« Time

⁸¹ Sur les œuvres cinématographiques réalisées par William S. Burroughs en collaboration avec Brion Gysin, et le réalisateur Anthony Balch, voir *Guerrilla Conditions* d'Adrien Clair (2014) et *Naked Lens: Beat Cinema* de Jack Sargeant (1997).

⁸² « The Surrealists formed collages in the 1920s at that time being simply an arrangement of things and pictures presented as art object [...] They did not see the collage as a silent language of juxtaposition that can be learned and used to make statements », (Burroughs in ASU, Box 10, item 4), je traduis. Il existe également dans les archives de l'auteur conservées à New-York quatre manuscrits intitulés « The Photo Collage » dont l'un rédigé en 1962, et dont la version finale serait « perdue dans les bureaux parisiens d'Olympia Press », (Burroughs in Berg, Box 35, Folio 51, Item 51), je traduis, (Annexe 20).

⁸³ Sur l'influence de Dada sur le *cut-up*, voir Weidner in Hawkins & Wermer-Colan 2019, (p. 338-340), ainsi que Burroughs & Gysin 1978, (pp. 11-12 ; p. 29).

Collage »), les collages spatiaux (« Space Collage ») et les concentrés d'atmosphères ou d'émotions (« Collage Concentrates » et « Mood Concentrates »). La première méthode évoquée consiste à juxtaposer des photographies ou reproductions visuelles d'un lieu donné issues de différentes époques, puis à les réarranger et les photographier à nouveau afin d'aboutir à une superposition temporelle qui illustre le passage du temps. La seconde est fondée sur l'association de photographies de divers lieux qui sont jointes à des « points de juxtaposition » donnés, créant ainsi un effet de voyage spatial à mesure que l'on passe d'un endroit à un autre. La dernière consiste à sélectionner des images qui traitent d'un sujet ou d'une émotion commune, à les arranger entre elles puis à photographier l'ensemble sous divers angles de vue, pour ensuite superposer ces clichés, les surexposer et ainsi de suite afin d'aboutir à une concentration de l'objet ou de l'émotion photographiés. Ces différentes méthodes font toutes écho à la technique du *cut-up* dont elles reprennent certaines caractéristiques : juxtaposition de matériaux-source issus de différentes époques ; association de supports hétéroclites selon des points d'intersection ; travail de sélection et processus de raffinement pour aboutir à la quintessence d'une émotion, d'un sujet ou d'un événement⁸⁴. On notera que la démarche de Burroughs fait écho à celle de l'avant-garde puisqu'il souhaite modifier l'existence de l'individu au moyen de pratiques artistiques, dans ce cas précis, lui permettre de voyager dans le temps et l'espace au moyen du collage photographique.

À la page suivante, celui-ci donne des exemples de collage spatiaux qu'il illustre paradoxalement au moyen d'un texte de *cut-up* qui mélange des extraits des différents tomes de la *Nova Trilogy*, rappelant ainsi l'idée selon laquelle tous ses ouvrages n'en forment qu'un⁸⁵. Il précise ensuite que la méthode du collage peut être appliquée à d'autres supports, tels que les films, la musique, ou même l'architecture, et inclut un texte qui figure également dans *Nova Express* pour clarifier son propos. La suite du manuscrit contient principalement des textes produits au moyen de la technique du *cut-up* dans lesquels figurent toutefois quelques passages révélateurs des expériences que menait alors Burroughs, des sujets qui l'intéressaient, et surtout, de l'importante

⁸⁴ Dans l'une des versions incomplètes de ce texte conservée à New-York, Burroughs énumère une autre méthode, celle des concentrés de couleurs (« color concentrate ») qui consiste à associer entre elles des photographies d'une même couleur, ou encore des reproductions de tableaux, et incite quiconque entreprendrait de tels collages à se servir dans les musées pour obtenir les couleurs souhaitées : « All the colors of all the art galleries are there for you to use ». Dans le même manuscrit, il propose une définition du collage qui rassemble la plupart des éléments constitutifs du *cut-up* : « The collage as a flexible hieroglyph language of juxtaposition », (Burroughs *in* Berg, Box 35, Folio 51, Item 51), voir Annexe 20.

⁸⁵ « My selection of materials is often rather arbitrary. [...] In a sense it's all one book. All my books are one book », (Burroughs 1999, p. 80).

dimension multimédia de son œuvre. Ainsi, l'une des pages de ce manuscrit ressemble à un script de l'une des scènes-clés du film *Towers Open Fire* (1963), dans laquelle l'écrivain joue le rôle d'un officier de la résistance *underground* assis face à un enregistreur à bande par lequel il entreprend de diffuser les messages de résistance et donne l'ordre de détruire le langage, dont l'effacement dans le film se manifeste par la disparition des membres du Conseil et de leurs livres. Le rapport entre ce document et le film apparaît de façon claire quand on les regarde l'un après l'autre : il commence par une description du QG de l'armée *underground* anti-virus et de son chef, suivie de quelques lignes de *cut-ups* qui précèdent à leur tour un nouveau passage descriptif. Ce schéma, qui se répète d'ailleurs à travers le reste de la page, est similaire à celui du film co-réalisé par Anthony Balch, Brion Gysin et William S. Burroughs, dans lequel les séquences « narratives » sont immédiatement suivies de séquences plus expérimentales dont la bande-son est composée de percussions et de parasites, et l'image constituée de plans successifs extrêmement courts qui rappellent la brièveté des fragments de certains textes de *cut-up*⁸⁶. À l'inverse, il existe une résonance implicite entre le manuscrit de « The Photo Collage » et *Towers Open Fire*, puisque l'un de ses plans fait apparaître de façon fugace un collage photographique réalisé par Ian Sommerville qui figure d'ailleurs dans *Gnaoua*. Ainsi, le manuscrit et les idées qu'il développe, le film, les contributions journalistiques de Burroughs et ses proches se font écho, et renforcent l'idée défendue par Adrien Clair selon laquelle, « le film est [...] à la fois une sorte de condensé, de résumé de l'écriture du Burroughs de l'époque, et un catalogue, une bande-annonce »⁸⁷. Il serait toutefois préférable de considérer de la même manière ses contributions à la presse alternative puis *underground*, précisément parce qu'il voyait ce support comme un moyen de diffuser ses idées mais également de promouvoir ses œuvres, littéraires ou non.

Dans ce manuscrit figurent également des références à des thématiques qui intéressaient alors Burroughs, comme l'importance du rôle joué par la calligraphie de Brion Gysin – « Rubs out dead end biologic film the great globe itself answers his

⁸⁶ L'extrait suivant du manuscrit figure de façon presque identique dans le film de 1963 (de 7'22" à 7'45") : « The officer puts on headphones--Dru[sic] music and static pouts[sic] through hsi[sic] brain pounding a screaming glass blizzard of flake on enemy installation: Partisans of all ntion[sic] open fire-- Towers, open fire-- The electric blast of metal staci[sic] pour form[sic] control towrrs[sic] », (Burroughs in ASU, Box 10, item 4), voir Annexe 21. La version du film à laquelle il est fait référence ici est disponible sur la plate-forme de visionnage en ligne Youtube, à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=dIQKPYfP0CM&t=443s>.

⁸⁷ (Clerc 2014, p. 28). Pour une reproduction du collage qui figure dans *Gnaoua* et dans le film, voir Annexe 7.

summons and metle[sic] into silent writing of Brion Gysin » – ou encore la dimension multimédia associée à la technique du *cut-up* :

Hassan cuting[sic] teletype-- walks out through a door of newspaper-- Calling,shadow American Look a door of neespaers[sic]--He cuts a door of newspers[sic] with a scissors and walks out in a cloud of film flakes that beillow[sic] out through the city⁸⁸.

En effet, il se dégage de cette citation une impression de disparition de l'illusion et d'entrée dans le réel rendue possible par l'acte de lecture et la technique du *cut-up* qui libèrent l'individu de son enveloppe charnelle. Ainsi, le découpage du télécriteur ou celui d'une « porte » dans le journal permettent-ils au personnage de sortir de l'espace-temps fictif et manipulé des informations, pour ne plus faire qu'un avec la ville qui l'entoure après avoir été transformé par le *cut-up* en une essence emportée dans l'espace au gré du vent. Ce processus est rendu possible par le remplacement de son corps organique par un corps artistique qui se manifeste dans divers supports, d'abord textuels, puis picturaux, avant que la fusion entre l'individu et son environnement ne soit achevée par son évaporation dans la ville. La relation entre la technique du *cut-up* et les différents médiums auxquels Burroughs l'appliqua au cours des années soixante se manifestait également par des collaborations avec des artistes plasticiens, tels que le peintre David Budd avec qui il échangea de façon extensive au cours de la décennie, et collabora pour une exposition en mars 1964. Dans une lettre de 1963, l'écrivain explique à l'artiste qu'il a réfléchi à leur projet d'exposition commune et lui adresse un texte qu'il compare à ses peintures monumentales, en suggérant que leurs œuvres soient fusionnées : « I have been thinking a long time about our show andfeel[sic] that the text and the painted metal must be fused like I am enclosing a red white and blue text a sort of monument you might say », (Annexe 22)⁸⁹. Le texte dont il est question fut ensuite reproduit sur le catalogue du vernissage de leur exposition commune qui eut lieu à Paris à la galerie Stadler.

⁸⁸ « Efface voie sans issue film biologique la grande orbe elle-même répond à ses convocations et se disperse dans l'écriture silencieuse de Brion Gysin » ; « Hassan découpe le télécriteur-- sort par une porte de journaux--Appelle,Américain Fantôme Regarde une porte de journaux--Il découpe une porte de journaux avec des ciseaux et sort dans un nuage de flocons de pellicule qui s'échappent en volutes à travers la ville dans la brise naissante », Burroughs in William Seward Burroughs Papers, MS SC BU. Arizona State University Library: Rare Books and Manuscripts, Box 10, item 4, je traduis, voir Annexe 21.

⁸⁹ « J'ai réfléchi longuement à notre exposition et je pense que le texte et le métal peint doivent être fusionnés comme dans le texte rouge blanc et bleu que je te joins, une sorte de monument pourrais-tu dire », (Burroughs in Berg, Box 79, Folio 10, Item 73), je traduis.

David Budd est un peintre de la seconde génération d'expressionnisme abstrait dont la production consiste principalement en des tableaux monochromatiques de taille imposante, qui mettent en évidence la dimension physique de l'élaboration d'une œuvre et le mouvement du peintre au travail manifestés par l'impression que la peinture jaillit hors de la toile. Formé aux côtés des expressionnistes abstraits de la première génération au cours des années cinquante, il partit pour Paris en 1960 où il rencontra William S. Burroughs dont il connaissait et admirait l'œuvre. Le projet d'exposition naquit, selon ses dires, d'une discussion avec le compositeur de musique contemporaine Earle Brown, influencé par John Cage, et produisit des œuvres qui laissaient une part importante à la mobilité, l'improvisation et la spontanéité, comme il l'expliquait en 1963 :

The condition of spontaneity and mobility of elements with which I have been working create a more urgent and intense "communication" throughout the entire process, from composing to the final realization of a work. I prefer that the "final form", which each performance necessarily produces, be a collaborative adventure and that the work and its conditions of human involvement remain a "living" potential of engagement⁹⁰.

La relation proposée par le compositeur entre la spontanéité de la composition, la communication, et l'idée que chaque performance constitue une entreprise collaborative unique rappelle évidemment les objectifs de Burroughs avec la technique du *cut-up*, à savoir, proposer une méthode d'écriture qui repose sur la collaboration et la « mobilité des éléments » composant une œuvre. Ce sont donc les rapports entre les œuvres de ces trois artistes qui sont à l'origine de leur exposition commune à la galerie Stadler à Paris en Mars 1964, annonçait le texte du catalogue de l'exposition, rédigé par David Budd :

⁹⁰ « Les conditions de spontanéité et la mobilité des éléments avec lesquels j'ai travaillé créent une « communication » plus urgente et plus intense à travers le processus, de la composition à la réalisation finale d'une œuvre. Je préfère que la « forme finale », que chaque performance engendre nécessairement, consiste en une aventure collaborative, et que l'œuvre et ses conditions d'implication humaines demeurent un potentiel vivant d'engagement », (Brown in « Some Notes on Composing », <https://foundationforcontemporaryarts.org>), je traduis. Earle Brown est connu pour ses œuvres fondées autour du principe de l'*Open Form*, une méthode de composition qui laisse une part importante à l'improvisation et à l'aléatoire : ainsi, l'une de ses partitions est composée de rectangles de couleurs numérotés qui contiennent un nombre restreint de portées et de notes et sont agrémentés de la phrase « OPEN FORM 1, 2, 3, 4, 5 in any order or juxtaposition, changing dynamics & durations », qui rappelle certaines des méthodes utilisées par Burroughs dans le cadre de ses expérimentations avec la technique du *cut-up*, voir <http://www.earle-brown.org/> et Annexe 23.

Au printemps 1963, en parlant avec Earle Brown, il m'arriva de constater que non seulement il aimait Burroughs autant que moi, mais que leur processus de création était semblable. [...] Nous travaillions tous les trois dans la même voie⁹¹.

Si Burroughs avait déjà contribué à des catalogues comme ceux des expositions du sculpteur grec Vassilakis Panayotis Takis ou de son ancien voisin du Beat Hotel, le peintre hollandais Guy Harloff, et participé à une manifestation organisée à l'Institut d'Art Contemporain de Londres (ICA) en compagnie de Brion Gysin et d'autres poètes au cours de laquelle fut projeté *Towers Open Fire*, c'était la première fois que ses œuvres étaient directement associées à des supports visuels et sonores autres que ceux produits par ses proches collaborateurs⁹².

Le manuscrit qu'il proposa pour cette exposition et qui figure, sous une forme différente sur le catalogue du vernissage, est un *cut-up* à la forme particulière puisqu'il s'agit d'un texte entrecoupé de bandes de couleur, bleues, blanches et rouges. Deux occurrences de ce document figurent dans les archives de l'auteur : l'une possède une apparence lisse et ordonnée renforcée par la matière brillante du ruban de scotch qui semble cadenciser le texte, tandis que la seconde est plus chaotique et brouillonne puisque les bandes sont peintes directement sur la page, et que Burroughs a recouvert la majorité de son texte de peinture bleue, rendant de fait une partie du contenu illisible, (Annexe 24)⁹³. Il est possible de considérer les deux versions de ce document comme des tentatives de la part de l'écrivain de reproduire sur sa page l'effet des tableaux de son ami : ce dernier travaillait alors principalement avec les couleurs qu'utilise Burroughs dans ces manuscrits, comme l'illustre notamment l'œuvre *Ocean Park*, réalisée en 1962, qui anticipe l'aspect visuel du texte qu'il proposa pour l'exposition. Si la seconde version du document peut se lire comme une tentative de reproduire la dimension géométrique des tableaux du peintre, la première semble faire écho au

⁹¹ (Budd in Birmingham 2012, web).

⁹² Pour un aperçu des implications de Burroughs avec le monde de l'art, voir l'article de Jed Birmingham « Collecting William S. Burroughs and the Arts », publié sur <https://www.realitystudio.org>, dans lequel il a reproduit un nombre important de prospectus et catalogues auxquels Burroughs a contribué. En consultant cet article, il est aisé d'observer l'importance des réseaux au sein de l'avant-garde artistique et littéraire. Ainsi, lorsque le sculpteur grec Takis pour l'exposition duquel il avait déjà rédigé un texte en 1962 fut exposé à la Galerie Stadler, Burroughs proposa un nouveau texte pour le catalogue, dans lequel figurent également des écrits d'Allen Ginsberg et Gregory Corso consacrés à ou inspirés par l'artiste, dont l'exposition fut vraisemblablement organisée par Ian Sommerville, comme l'illustre cette lettre de novembre 1966 dans laquelle Burroughs raconte à Gysin qu'Ian est en train de travailler à un projet d'exposition de l'artiste grec : « Ian sends his love. He is working on a Takis exhibition », (Burroughs 2013, p. 237).

⁹³ Ces documents conservés dans les archives de l'auteur à la New-York Public Library, furent vraisemblablement réalisés en 1963, ainsi que deux autres manuscrits dans lesquels Burroughs expérimente d'abord avec l'application de bandes de scotch de couleur sur son texte puis dans un second temps reproduit ces bandes au moyen de peinture.

tourbillonnement coloré que l'on retrouve dans certaines de ses œuvres du début des années soixante, telles que *Composition Bleue* ou *Hotel XI*. La dominance de la couleur bleue dans les tableaux de David Budd au cours des années 1960 rappelle l'importance que lui accordait également Burroughs, en particulier dans *Nova Express*, dans lequel il l'associe à la drogue et au silence :

And Doc said: "An unworthy vessel obviously—So I have now decided that junk is not green but blue. \ So he buys a lot of tubes and globes and they are flickering in the basement this battery of tubes metal vapor and quicksilver and pulsing blue spheres and a smell of ozone and a little high-fi blue note fixed you right to metal this junk note tinkling through your crystals and a heavy blue silence fell *klunk*—and all the words turned to cold liquid metal and ran off you man just fixed there in a cool blue mist of vaporized bank notes"⁹⁴.

De façon paradoxale, le silence dont il est question dans cette citation ne consiste pas tant en une absence de sons qu'en une absence de langage puisqu'il y demeure une importante dimension sonore manifestée par les bruits qu'émettent les éléments de la machine fabriquée par le docteur. Cet extrait est également révélateur de l'aspect synesthésique de l'écriture burroughsienne qui se manifeste ici par l'association du texte, du son et de la sculpture, ce qui laisse supposer qu'il pourrait avoir été inspiré par les incursions de Burroughs dans le monde de l'art.

Par la destruction du langage articulé et son remplacement par une langue fondée sur l'image et la perception, par ses expérimentations avec des supports divers – texte, image fixe ou animée, son, peinture – afin d'augmenter le champ d'action de sa technique et la promouvoir plus efficacement, William S. Burroughs a pénétré l'avant-garde artistique des années soixante qui se définissait par sa grande inclusivité et la cohabitation en son sein de pratiques diverses et d'attitudes parfois opposées, comme l'explique Sally Banes dans un ouvrage consacré à l'effervescence artistique et intellectuelle du Greenwich Village à New-York :

⁹⁴ « Et Doc dit : « un réceptacle indigne vraisemblablement—Alors j'ai décidé que la came n'est pas verte mais bleue. \ Alors il achète un tas de tubes et de sphères et elles clignotent dans la cave cette batterie de tuyaux vapeur de métal et vif-argent et des sphères bleues palpitantes et une odeur d'ozone et une petite note bleue à haute fréquence te shoote directement au métal cette note de came qui tintinnabule à travers tes cristaux et un silence d'un bleu profond tomba *klunk*—et tous les mots se changèrent en métal liquide froid et s'échappèrent toi mec juste shooté là dans un frais brouillard bleuté de billets de banque vaporisés », (Burroughs [1964] 2013, pp. 32-33), je traduis.

Democratic yet sophisticated, vigorous and physical, playful yet down-to-earth, freely mixing high and low, academic and vernacular traditions, genres and media [...] The Sixties avant-garde found itself beset by contradictions⁹⁵.

Le polymorphisme de l'avant-garde artistique de ces années ainsi que ses caractéristiques parfois contradictoires qui coexistaient néanmoins, font d'une certaine façon écho à la technique du *cut-up* dans laquelle les différences entre divers textes ou supports sont aplanies voire effacées dans la fusion des différentes sources et le processus de sélection qui permet l'élaboration d'un nouveau document. En outre, Burroughs et l'avant-garde partageaient une volonté commune de remettre l'art au centre de l'existence des individus, que ce soit en libérant le langage de sa charge politique ou en proposant des formes artistiques novatrices qui traduisent de façon plus précise le rapport ténu entre ces expérimentation et la formation de nouvelles communautés. Son rapport avec l'avant-garde était également lié à son utilisation du *cut-up* afin de produire des expériences esthétiques chez le récepteur pour lui faire prendre conscience de la dimension artistique qui infuse son quotidien. L'expérience esthétique est un concept théorisé par Jean-Marie Schaeffer dans un ouvrage de 2014, dans lequel il la définit comme « une expérience humaine de base [...] [qui] se réalise toujours sous la forme d'un vécu cognitif [...] et affectif »⁹⁶. Il précise ensuite que ce type d'expérience est de ceux grâce auxquels, « le monde dans lequel nous vivons est (un peu) moins un monde régi par les stimuli, donc un monde hétéronome, et devient un peu plus un monde construit par l'attention donc un monde qui est notre œuvre »⁹⁷. La possibilité offerte à l'individu de se constituer son propre monde à partir de ses expériences esthétiques, qu'elles soient provoquées par une œuvre donnée ou non, fait écho à la volonté de Burroughs de déconstruire l'univers de contrôle bâti par la manipulation des mots et des images au moyen de la technique du *cut-up*, et plus généralement de l'écriture, dont l'une des finalités était, selon lui, de permettre aux gens de recréer un rapport direct et personnel avec leur environnement par opposition à celui qui leur est imposé par la prolifération verbale et picturale⁹⁸.

⁹⁵ « Démocratique mais sophistiquée, vigoureuse et physique, espiègle mais pragmatique, mêlant librement cultures « haute » et « basse », académisme et vernaculaire, genres et média [...] l'avant-garde des années soixante fut engendrée par des contradictions », (Banes 1993, pp. 3-6), je traduis.

⁹⁶ (Schaeffer 2014, p. 41).

⁹⁷ (*Ibid.* pp. 76-77).

⁹⁸ Voir *The Job* : « [The ability “to see what is in front of us”] is an ability which very few people have [...]. For one thing, because of the absolute barrage of images to which we are subjected so that we become blunted. Remember that a hundred years ago there were relatively few images, and people living in a more simplified environment [...] encounter very few images and they see those quite clearly. But if you're absolutely bombarded with images from passing trucks and cars and televisions and

Il est par conséquent primordial de ne pas considérer la production de William S. Burroughs au cours de ses expérimentations avec la technique du *cut-up* par le seul prisme des textes qui forment la *Nova Trilogy* car ils ne représentent que le versant textuel de son travail, bien que celui-ci se soit régulièrement nourri de ses travaux multimédia. La prise en compte de ses contributions à la presse alternative permet d'augmenter la compréhension et la vision d'ensemble de ses travaux avec les diverses méthodes du *cut-up*, car elles n'étaient pas soumises aux mêmes contraintes de format, de qualité, et d'intelligibilité que les manuscrits qu'il soumettait à ses éditeurs, et lui permettaient donc de publier et diffuser des documents plus expérimentaux, à l'instar de ceux qui apparurent dans *Gnaoua, C: A Journal of Poetry*, ou encore *Fuck You!*. Ces publications ont une importance capitale lorsque l'on considère le projet burroughsien avec le *cut-up* dans son ensemble, puisqu'elles lui permettaient de promouvoir les évolutions de la technique et d'analyser la réception des lecteurs incités à s'en emparer et à les pratiquer, afin de prendre conscience de leur potentiel révolutionnaire. Enfin, la consultation des archives de l'auteur, et l'étude des manuscrits produits au cours de ses premières années de tâtonnement avec la technique, illustrent la richesse et la variété des documents produits : en l'espace de trois ans, Burroughs a en effet évolué d'une pratique majoritairement textuelle vers des méthodes de composition qui lui permettent de rendre visible l'effacement des mots et des images au profit d'une communication directe fondée sur la perception esthétique d'une œuvre. Cependant, si cette nouvelle langue reposait sur des effets artistiques ou l'ajout d'une dimension visuelle à un ensemble textuel, elle était également rendue possible par l'introduction d'un message de résistance qui détruisait le langage initial et son pouvoir de conditionnement de l'individu. Or, c'est en raison de cet acte de résistance que la technique du *cut-up*, dont certains paramètres la placent au cœur de l'avant-garde artistique américaine d'alors, relève également de la contre-culture : en détournant des sources issues d'organes gouvernementaux ou de journaux commerciaux et en les mélangeant à ses propres textes qui les dénoncent justement, Burroughs manifeste son hostilité à une culture dominante qu'il souhaite rendre caduque. On pourrait également considérer que l'évolution de la technique du *cut-up* de l'esthétique vers le politique au cours de la seconde moitié des années soixante découle de la réalisation que l'artiste seul ne peut

newspapers, you become blunted and this makes a permanent haze in front of your eyes, you can't see anything. [...] [The introduction of the "message of resistance is] a very important factor in the montage because it does tend to break down the principal instrument of control which are words and image and to some extent to nullify them », (Burroughs & Odier [1969] 2008, pp. 34-35).

pas transformer l'existence, puisqu'il lui est d'emblée impossible de « surmonter la séparation entre l'art et la vie », comme l'explique Herbert Marcuse dans *La dimension esthétique*⁹⁹. Dès lors, Burroughs entreprit d'affiner les diverses méthodes de sa technique afin de trouver un juste équilibre entre sa dimension artistique et ses velléités politiques.

III.B. « BOILING IT DOWN » : AFFINAGE DU *CUT-UP*

L'évolution de la technique du *cut-up* au cours de la seconde moitié des années soixante lui permit paradoxalement de la rendre plus facilement applicable à l'écriture fictionnelle. En effet, après les premiers textes de *cut-up* publiés dans *Minutes to Go* et *The Exterminator* qui avaient une importante dimension poétique et expérimentale, Burroughs entreprit la rédaction de la *Nova Trilogy* qui, si elle lui permit d'appliquer sa technique au format d'un roman, mit également en évidence une certaine inadéquation entre les objectifs et les résultats possibles de cette technique, et ce format. Certaines variations de la technique du *cut-up* ont déjà été évoquées, cependant, il est nécessaire de se concentrer sur son évolution précise puisqu'entre 1959 et 1971 – année de publication de *The Wild Boys*, un roman qui ne contient que peu de *cut-ups* – Burroughs l'a adaptée à des formats différents et utilisée à des degrés divers en fonction de l'effet qu'il souhaitait provoquer chez son lecteur. Comme il s'agit d'étudier ici la dimension fictionnelle et littéraire de la technique du *cut-up*, les évolutions dont il sera question sont celles dont la présence s'observe dans la production narrative de Burroughs, tandis que les méthodes qu'il mit à profit de la presse *underground* et de la contre-culture occidentale des années soixante seront analysées au chapitre suivant. Dans son étude de

⁹⁹ « L'effort désespéré de l'artiste pour faire de l'art l'expression directe de la vie ne peut pas surmonter la séparation de l'art et de la vie. [...] Et ces différences ne peuvent pas être abolies en se contentant de laisser des choses arriver, bruits, mouvements, bavardages, etc., et de les incorporer sans modifications dans un cadre défini, tel que la salle de concert ou le livre. L'immédiateté ainsi exprimée est fautive dans toute la mesure où elle est purement abstraite du contexte de vie réelle qui fonde l'immédiateté », (Marcuse [1977] 1979, p. 62). Il y a dans cette citation une référence implicite aux travaux de John Cage, et potentiellement à ceux de Burroughs, dont l'un des objectifs était de réintroduire une part d'aléatoire et donc de réel dans leurs œuvres. Cependant, dans le cas de Burroughs, l'affirmation selon laquelle le matériau tiré du réel est incorporé « sans modifications dans un cadre défini » est inexacte, puisque la technique du *cut-up* est certes fondée sur l'aléatoire, mais aussi et surtout sur le travail de sélection et celui de réécriture qu'elle entraîne.

la généalogie du *cut-up* publiée en 2014, la chercheuse Clémentine Hougue énumère trois procédés qu'elle associe à la technique :

La *permutation* qui consiste à intervertir les mots d'une phrase selon toutes les combinaisons possibles [...]. Le *fold-in* [qui] consiste à plier une page de texte sur une autre et lire le résultat en continu [...]. Enfin, le *splice-in* ou épissure, [qui] consiste en un collage de bandes magnétiques¹⁰⁰.

Si la sélection et la définition des méthodes évoquées est méticuleuse et précise, elle n'en est pas moins incomplète, d'abord parce qu'elle ne considère pas le *cut-up* dans sa forme la plus simple, ensuite parce qu'elle ne prend pas en compte les évolutions visuelles de la technique, à savoir les textes en grilles et en colonnes. Cet oubli peut toutefois se comprendre par la démarche de Clémentine Hougue qui s'intéresse à la généalogie du *cut-up* à travers le prisme de la *Nova Trilogy* uniquement, laquelle ne contient que des *cut-ups* réalisés au moyen des méthodes évoquées ci-dessus¹⁰¹. En revanche, l'utilisation de l'expression « machine à écrire » pour décrire l'ensemble de la technique est extrêmement pertinente en ce qu'elle met à la fois l'accent sur sa dimension mécanique, et sur l'idée qu'il s'agit d'un outil d'élaboration de textes nouveaux.

III.B.1. Technique ? Outil ? Méthode ? : le *cut-up* comme machine à écrire

La méthode initiale associée à la technique du *cut-up* consiste à découper en quatre un texte donné et à en réorganiser les fragments dans le but de produire un nouveau document. Cette première version de la pratique était d'ailleurs caractérisée par une utilisation presque complète des nouvelles phrases produites au détriment de toute continuité narrative ou thématique : la démarche était alors purement expérimentale et consistait à étudier le rôle joué par l'aléatoire dans la composition d'un texte. Ainsi, les premiers textes de *cut-up* n'étaient pas soumis au travail de sélection qui caractérise ceux produits après l'élaboration de *Minutes to Go* et *The Exterminator*, comme il

¹⁰⁰ (Hougue 2014, p. 16).

¹⁰¹ Rappelons ici la citation déjà évoquée au chapitre précédent : « Le *cut-up* est une véritable « machine à écrire », dont l'utilisation aurait pu se cantonner à quelques courts textes expérimentaux : or, et c'est là l'un des aspects les plus révolutionnaires de l'écriture burroughsienne, c'est à la rédaction de trois romans que le *cut-up* va être employé », (*Ibid*, p. 19).

l'expliquait à Allen Ginsberg dans une lettre début de septembre 1960 : « In [these books] I was using cut up material intact. At the time had not learned to select. Also was more concerned with using the cut ups as fact assessing instrument »¹⁰². Cette courte citation est révélatrice du séisme littéraire provoqué chez Burroughs par la découverte du *cut-up*, un choc si important que dans un premier temps il utilisait les résultats de ses expérimentations tels quels, comme s'il était encore trop secoué pour commencer à étudier de façon précise le fonctionnement de cette technique. L'utilisation du terme « learned » signifie également que le *cut-up* est une pratique dont il est nécessaire d'apprendre les différentes applications, ainsi que le processus de sélection. En outre, Burroughs semble avoir d'abord été séduit par l'aspect prophétique de la technique, qui se manifestait d'autant plus que le matériau-source utilisé au cours de ces premières expérimentation était la presse. Ce paramètre est évoqué dans certaines versions préliminaire de « The Cut Up Method of Brion Gysin », un texte didactique dont la version finale fut publiée dans *The Third Mind*, et notamment dans un manuscrit de 1960 où Burroughs insiste sur l'importance de ne pas regarder ce que l'on fait quand on réarrange les différents fragments :

IN THE SUMMER OF 1960 BRION GYSIN PAINTER AND WRITER CUT NEWSPAPER ARTICLES INTO SECTIONS AND REARRANGED THE SECTIONS LOOKING AWAY. RESULT WAS DIRECT MESSAGE FROM WRITE NOW », (Annexe 25)¹⁰³.

Burroughs était donc intéressé par l'idée que les *cut-ups* produisaient des messages directs et d'actualité au contraire de ceux produits par la presse qui demeurent ancrés dans le passé et dans le langage officiel. En outre, le fait de souligner l'expression « LOOKING AWAY » suggère d'une part qu'il était très sensible à l'idée d'introduire l'aléatoire dans l'écriture, et d'autre part qu'il adoptait face à cette nouvelle technique une attitude de dévotion que manifeste l'absence de regard au moment de mélanger les différents textes. Au cours de la décennie pendant laquelle il expérimenta avec le *cut-up*, Burroughs fit évoluer la technique dans différentes directions en fonction de l'effet qu'il souhaitait produire, s'éloignant progressivement de l'idée selon laquelle sa méthode était simple, mais créant des textes dont la forme et le fond étaient révolutionnaires.

¹⁰² « Dans [ces livres] j'utilisais les *cut-ups* tels quels. À l'époque pas appris à sélectionner. Étais plus intéressé par l'utilisation des *cut-ups* comme un outil d'évaluation des faits », (Burroughs 2013, pp. 44-45), je traduis.

¹⁰³ « Au cours de l'été 1960, Brion Gysin, peintre et écrivain découpa des articles de journaux en sections et les réarrangea sans regarder. Le résultat fut un message direct d'Écris maintenant », (Burroughs in Berg, Box 10, Folio 35, Item 5), je traduis.

Le cut-up au service de l'écriture

Le *cut-up* est un outil mis à disposition des écrivains pour leur permettre de réaliser à l'écrit ce que les cinéastes ou les peintres font au moyen du montage ou du collage, à savoir manipuler directement leur médium. La découverte de cette technique par Brion Gysin, constitue certainement l'une des raisons pour lesquelles elle a rapidement été associée à différents supports – photographie, cinéma, son – entraînant ainsi ses nombreuses évolutions. Oliver Harris évoque ces diverses méthodes dans l'introduction à *The Ticket that Exploded*, et explique que la technique et ses multiples manifestations ont été utilisées pour divers objectifs dont le seul « dénominateur commun » est que « ces méthodes n'étaient ni aléatoire ni réalisées à tort et à travers, mais motivées par une curiosité empiriste »¹⁰⁴. Pour le dire autrement, Burroughs travaillait sans ordre de bataille autre que celui que lui suggérait son instinct alors qu'il expérimentait dans le but de produire un texte, un collage visuel ou sonore, qui provoquent l'effet qu'il souhaitait entraîner chez ses récepteurs. L'importante dimension empirique associée à sa technique et à sa production se manifestait dès les premières heures de son utilisation, comme l'illustre cette lettre à Allen Ginsberg dans laquelle il affirme : « Don't think about it. Don't theorize. Try it. Do the same with your poems. With any poems any prose. Try it »¹⁰⁵. La répétition du terme « essaye » souligne bien la primauté de l'expérience sur la théorie dans le cadre de cette technique d'écriture, tandis que l'affirmation selon laquelle la méthode peut être appliquée à la prose comme à la poésie rend manifeste sa malléabilité. D'ailleurs, c'est dans un premier temps en l'appliquant à divers types de textes que Burroughs entreprit de tester les limites du *cut-up* : en découpant à la fois des articles de journaux, des poèmes, des textes en prose, ou encore des discours politiques, il démontrait par l'exemple qu'il s'agissait d'un outil et non d'un substitut du travail de l'écrivain. Ainsi, il expliquait à Paul Bowles, son ami écrivain expatrié à Tanger que « *Naked Lunch* était un *cut-up* mais qu'il n'avait pas réalisé à quel degré, au moment de sa publication »¹⁰⁶. Si la classification de *Naked Lunch* comme un *cut-up* n'est ni souhaitable ni justifiable – il s'agit d'un texte bien différent de ceux produits à l'aide du *cut-up* – il est intéressant que Burroughs essaye de

¹⁰⁴ « [...] The only common denominator was that his methods were neither random nor indiscriminate but driven by an empiricist's sense of curiosity », (Harris in Burroughs [1962] 2014, pp. xxxiii-xxxiv), je traduis.

¹⁰⁵ « N'y pense pas. Ne théorise pas. Essaye. Fais la même chose avec tes poèmes. Avec n'importe quel poème n'importe quelle prose. Essaye », (Burroughs 2013, p. 31), je traduis.

¹⁰⁶ « *Naked Lunch* was indeed cut up but I did not realize at time of publication to what extent », (*Ibid.* p. 20), je traduis.

présenter la technique comme l'aboutissement logique de sa production jusqu'alors, ce qui lui permet à la fois de lui donner une continuité et surtout de montrer que c'est bien lui, et non le *cut-up* qui écrit.

Cette idée est également illustrée par la dénomination « Cut-Up Method » qui rappelle d'emblée qu'il s'agit d'une méthode, c'est-à-dire, un ensemble ordonné de manière logique de règles, d'étapes et de principes qui constitue un moyen de parvenir à un résultat donné. Au cours des premières années d'expérimentation avec le *cut-up*, Burroughs, inquiet que certains critiques considèrent qu'il s'agissait d'un moyen de produire sans efforts des textes de nature incompréhensible, utilisait systématiquement l'expression « Cut-Up Method ». En effet, il cherchait à rendre perceptible la manière dont il était possible d'échapper au contrôle du langage, une démarche qui n'aurait pas été envisageable si la méthode produisait elle-même les textes finaux, car cela revenait à considérer qu'ils se génèrent automatiquement, et sont par conséquent supérieurs à l'écrivain :

Contrary to media myth, Burroughs did not put his material together haphazardly [...]. Chance operations served particular creative functions that varied over time, but even the early “raw” cut-ups in *Minutes to Go* were carefully edited, representing ways to escape the control of language, not abdicate it¹⁰⁷.

La terminologie utilisée par Oliver Harris révèle que le *cut-up*, comme toutes les techniques ou méthodes de composition, repose sur l'articulation entre des « opérations » données et leurs « fonctions », mais également sur un travail substantiel de sélection et d'édition par l'écrivain. L'une des erreurs de Burroughs a peut-être été de désigner Tristan Tzara et son « Pour faire un poème Dadaïste » comme l'une des influences de sa technique, ce qui a permis à ses détracteurs de la présenter comme une méthode de paresseux destinée à produire du non-sens. En effet, avec le *cut-up*, il n'est pas question de copier consciencieusement les phrases telles qu'elles sont produites par le réarrangement du texte, mais bien de sélectionner celles qui créent des images nouvelles ou des associations inattendues. En outre, l'écrivain s'intéressa initialement à la possibilité offerte par le *cut-up* de questionner les sens cachés d'un texte en brisant l'ordre original des mots qui le composaient.

¹⁰⁷ « Contrairement aux mythes colportés par les médias, Burroughs n'assemblait pas son matériau n'importe comment [...]. Les opérations aléatoires avaient des fonctions créatrices particulières qui évoluèrent à travers le temps, mais même les premiers *cut-ups* « bruts » de *Minutes to Go* furent précisément édités, car ils représentaient des moyens d'échapper au contrôle du langage, pas de s'y soumettre », (Harris in Burroughs [1964] 2014, p. li), je traduis.

Cet objectif, associé à la volonté de dénoncer la manière dont un texte est composé, constitueraient d'ailleurs la raison d'être originale de la technique du *cut-up* selon Edward S. Robinson dans une étude consacrée à son évolution, depuis son apparition jusqu'au début des années 2000 :

By design, the cut-ups serve to interrogate, to question the meanings of the original texts, even to undermine the meanings of the original texts or to expose their hidden meanings. The practice of cutting up also functions to challenge the formation of those original texts, not only in terms of word orders, but also in terms of the creative process¹⁰⁸.

Si l'on en croit ce que William S. Burroughs affirmait alors à Allen Ginsberg au sujet de cette période, il ne sélectionnait pas encore les phrases les plus intéressantes, se contentant de publier le résultat de ses expérimentations tel quel. Cependant, cette affirmation va à l'encontre de celle proposée par Oliver Harris, qui considère que l'écrivain a toujours sélectionné les *cut-ups* qu'il utilisait et publiait. On peut envisager que le processus de sélection auquel il commença à se livrer lorsqu'il entama la rédaction de *The Soft Machine* était différent de celui des textes de *Minutes to Go*. En effet, il procédait alors en alternant des redécoupages et des ré-assemblages successifs afin d'aboutir à un résultat qui le satisfasse comme le laisse supposer l'absence de traces d'une méthode de sélection sur les manuscrits antérieurs à la publication de *Minutes to Go* et *Exterminator*. Ce processus est particulièrement visible dans les manuscrits composés à cette époque, qui permettent d'observer l'évolution du matériau initial au gré des divers réarrangements qu'effectue Burroughs. En revanche, si cette méthode de composition semble convenir dans le cas où le *cut-up* est utilisé pour révéler le(s) sens caché(s) d'un texte, elle n'est pas appropriée à l'élaboration d'un texte poétique, comme l'affirmait Burroughs :

When used for poetic bridge work, procedure is different. Like I write a page of prose or prose poem straight. Then cut once or twice more. And select from all sections what I find most valuable. A sifting panning process¹⁰⁹.

¹⁰⁸ « Par définition, les *cut-ups* servent à interroger ou à poser la question du sens des textes originaux, voire à détourner le sens des textes originaux ou à afficher leurs sens cachés. La pratique du découpage fonctionne également comme une remise en question de l'élaboration de ces textes originaux, non seulement en termes d'ordre des mots, mais aussi en terme de processus créatif », (Robinson 2011, p. 252), je traduis.

¹⁰⁹ « Quand je l'utilise pour des *bridges* poétiques, la procédure est différente. Par exemple, j'écris une page de prose ou un poème en prose d'une traite. Ensuite je le découpe une ou deux fois en plus. Puis je sélectionne dans chaque section ce que je trouve le plus précieux. Un vrai travail d'orpailleur », (Burroughs 2013, p. 45), je traduis.

La référence au travail du chercheur d'or est évidemment une métaphore du rôle clé joué par l'écrivain et le processus de sélection dans la création d'un texte de *cut-up* : de même que le chercheur d'or ne le crée pas, mais le localise et l'extrait du sol, Burroughs cherche dans la logorrhée produite au moyen de sa technique les pépites qui lui permettront de faire fortune en fondant sur elles de nouveaux écrits.

Probablement inquiet des critiques qui pourraient être faites de cette nouvelle méthode de composition, Burroughs entreprit de la défendre dans le cadre de la Edinburgh Writers' Conference de 1962 en affirmant qu'il « éditait, sélectionnait et réarrangeait » son texte comme il le ferait avec « n'importe quelle autre méthode de composition »¹¹⁰. De plus, figure dans le manuscrit de ce texte un paragraphe rayé qui n'apparaît pas dans la version publiée de son allocution, et dans lequel Burroughs anticipe les critiques qui pourraient lui être adressées et y répond, notamment pour rappeler le rôle primordial de l'écrivain dans la composition d'un texte, y compris de *cut-up* :

It will readily be seen that the method could lead to a writing machine with texts moved on conveyor belts through a page frame the best juxtaposition retained and copied--This would not eliminate the individual writer--since he would of course write what was placed on the conveyor belts and choose the juxtaposition, edite [sic] rearange and delete, (Annexe 26)¹¹¹.

Deux craintes manifestes s'expriment dans cette citation : en premier lieu celle que la technique du *cut-up* ne soit considérée que comme une machine « écrivante » qui déshumaniserait le processus d'écriture, et en second lieu l'idée que l'écrivain serait éjecté de l'acte d'écriture par la machine à laquelle il soumet son autorité auctoriale. C'est donc bien le travail de sélection, d'édition, et de suppression du matériau découpé qui justifie et préserve le rôle de l'écrivain, dont la seule sensibilité peut décider ce qui d'une page de *cut-up* mérite qu'on le conserve. Bien qu'absent de la version définitive de son allocution, cet extrait demeure néanmoins perceptible dans le texte de *cut-up*

¹¹⁰ « In using the fold in method i edit delete and rearrange as in any other method of composition », (Burroughs 1962, p. 7), je traduis.

¹¹¹ « Il sera facilement considéré que cette méthode pourrait mener à une machine écrivante avec des textes se déplaçant sur des tapis roulants à travers le cadre d'une page les meilleurs juxtapositions retenues et recopiées--Cela n'éliminerait pas l'écrivain lui-même--puisque'il écrivait bien évidemment ce qui est placé sur ces tapis roulants, choisirait les juxtapositions, les éditerait, les réarrangerait ou encore les supprimerait », (Burroughs *in* Berg, Box 1, Folio 15, Item 6), je traduis. Nous utilisons délibérément l'expression « machine écrivante » pour bien faire la distinction avec l'expression « machine à écrire » qui nous semble être une dénomination acceptable pour la technique du *cut-up* comme un outil mis à la disposition des écrivains, et peut donc être logiquement considéré comme tel, tandis que la première expression renvoie à l'idée que c'est la machine qui écrit de façon autonome.

qu'il réalisa à partir des différents manuscrits rédigés pour cette conférence, notamment par la présence de l'expression « conveyor belt » qui ne figure nulle part ailleurs dans les versions publiées de ses communications lors de la conférence. Cet exemple illustre bien la complexité et la quasi impossibilité de l'identification de toutes les sources d'un *cut-up* : en effet, puisque Burroughs rédige ces textes à partir d'une version donnée des documents qu'il souhaite mélanger, une fois le *cut-up* effectué, toute modification ultérieure du texte-source aura pour conséquence de laisser des groupes nominaux « fantômes » dans le texte réarrangé, donnant ainsi l'impression d'une méthode peu rigoureuse. De toute façon, la volonté d'identifier toutes les sources d'un tel texte relève d'une démarche absurde, puisque l'une des possibilités offertes par la technique est justement la dissémination d'un extrait à travers les redécoupages successifs. D'ailleurs, avant d'expérimenter avec la méthode du *fold-in*, Burroughs commença à réfléchir à des applications visuelles et sonores de cette technique.

Les techniques du cut-up

En 1961, il écrivait à Paul Bowles, un écrivain d'origine britannique expatrié à Tanger et l'un de ses amis de longue date, pour lui faire part de l'avancement de ses travaux. Il évoquait également son contrat avec Olympia Press concernant son ouvrage à venir, *The Soft Machine* et décrivait sa méthode de composition : « Cutting and permutating the book writes itself out of a hat more like taking a film than what I used to think of as writing. But why draw lines and categories? »¹¹². L'interrogation qui clôt cette citation est révélatrice de la volonté qu'avait Burroughs de ne pas se limiter à des méthodes d'écriture textuelle, mais aussi de la vision globale qu'il avait de la production artistique comme un ensemble de pratiques adaptables à chaque support. Il présente ensuite une méthode d'écriture fondée sur les permutations et sur la création d'une synesthésie à partir de la combinaison de son, d'image, de mots et d'odeurs, en prenant l'exemple d'une scène à caractère érotique :

Take two boys say in sex positions 1 2 3 4 5. Now permutate word and image of position units. 2 1 3 4 5, 3 2 1 4 5, 4 3 2 5 1, 5 4 3 2 1, etc. You can also assign a

¹¹² « En découpant et en permutant le livre s'écrit lui-même depuis un chapeau, ça ressemble plus à réaliser un film qu'à ce que je considérais comme de l'écriture. Mais pourquoi diable créer des limites et des catégories ? », (Burroughs 2013, p. 65), je traduis.

short musical score to each unit and a color. Like red white blue green black actors images and sets¹¹³.

L'association de chaque unité à une couleur et un court motif musical évoque d'ailleurs les partitions du compositeur Earle Brown. Cette méthode rappelle également les poèmes-permutations de Brion Gysin, ainsi que les manuscrits de *Operation Soft Machine*/Rub out the Words conservés à l'université d'Arizona, ou encore les textes décrits par Alex Wermer-Colan dans *Cutting-up the Century*. Il existe d'ailleurs un manuscrit rédigé au cours de la période de la composition de *The Soft Machine* qui la décrit et précise son intérêt et ses applications possibles : « Thinking in association blocks instead of words enables the operator to process data with the speed of light on association [sic] lines. The Color Alphabet is useful training », (Annexe 27)¹¹⁴. Si la mise en œuvre de cette méthode de composition peut paraître complexe, il est significatif de voir Burroughs évoquer l'idée d'un entraînement, comme s'il avait conscience que le *cut-up* nécessite un apprentissage des différentes méthodes qui permettent sa pratique, à l'instar toute technique novatrice. En outre, que ce soit dans la lettre qu'il envoyait à son ami écrivain, dans ce manuscrit, ou encore dans les brouillons de *The Soft Machine*, il apparaît qu'il était à la recherche d'une écriture synesthésique qui lui permettrait de révolutionner à la fois l'écriture et la lecture : « I conceived a color and smell alphabet. So much quicker to read color than words or just sniff a story. As usual moving to be obsolete »¹¹⁵. La crainte qu'avait Burroughs de devenir obsolète en élaborant de nouvelles méthodes d'écriture est peut-être ce qui l'a poussé à faire sans cesse évoluer la technique du *cut-up* afin qu'elle ne le remplace pas. Cette idée est d'ailleurs évoquée au début de *The Job* dans lequel Burroughs explique que puisque la forme romanesque est dépassée, les écrivains doivent développer des techniques nouvelles au risque d'être remplacés par la télévision et les magazines photographiques¹¹⁶.

¹¹³ « Prenons deux garçons dans des positions sexuelles 1 2 3 4 5. Maintenant permutons mot et image des unités de position. 2 1 3 4 5, 3 2 1 4 5, 4 3 2 5 1, 5 4 3 2 1, etc. Vous pouvez également assigner une courte partition musicale ainsi qu'une couleur à chaque unité. Par exemple des acteurs, des images et des scènes rouges, blancs, bleus, verts, noirs », (*Ibid.*), je traduis.

¹¹⁴ « Penser en blocs d'associations plutôt qu'en mots permet à l'opérateur de traiter des données à la vitesse de la lumière sur les lignes d'association. L'Alphabet Couleur est un bon entraînement », (Burroughs *in* Berg, Box 4, Folio 38, Item 8), je traduis.

¹¹⁵ « J'ai élaboré un Alphabet Couleur. C'est tellement plus rapide de lire des couleurs que des mots ou de simplement renifler une histoire. Comme d'habitude, je me prépare à devenir obsolète », (Burroughs 2013, p. 65), je traduis.

¹¹⁶ « I think that the novelistic form is probably outmoded in which people do not read at all or read only illustrated books and magazines or some abbreviated form of reading matter. To compete with television and photo magazines, writers will have to develop more precise techniques producing the

Ainsi, au cours de cette période il travaillait conjointement à différentes méthodes de sa technique ainsi qu'à son application à d'autres médiums que le texte, ce qui en illustre bien l'aspect multimédia, et renforce l'idée qu'il ne suffit pas de s'intéresser à la seule *Nova Trilogy* pour étudier ce procédé d'écriture. Par exemple, il existe dans ses archives un dossier intitulé « Soft Machine Writing » qui ne contient pas de textes mais des documents sur lesquels Burroughs a tracé des lignes de façon anarchique, qui mettent vraisemblablement en scène la disparition du langage au profit d'une écriture visuelle. Dans ce même dossier, on trouve également un exemple des calligraphies réalisées par Brion Gysin. Nous n'utilisons pas le terme de calligraphie pour les documents de Burroughs, car ceux-ci relèvent davantage d'une démarche de disparition de l'écriture plutôt que d'un embellissement de celle-ci¹¹⁷. Néanmoins, au cours de la période précédant la publication de *The Soft Machine* (1961), Burroughs n'avait pas encore entrepris la diffusion de sa technique au moyen de textes indépendants, mais d'extraits de l'ouvrage qu'il était en train de rédiger. Ainsi, les expérimentations qu'il conduisait dans le cadre du développement de sa technique étaient principalement articulées autour de ce texte dont il diffusa des extraits dans quelques magazines alternatifs pour en faire la publicité. Il commença à réaliser des *cut-ups* visuels au cours de cette période, et travailla au perfectionnement de cette méthode qu'il considérait comme une extension des *cut-ups* textuels qu'il avait réalisés. Au regard de sa correspondance pour la période qui suivit la fin de la rédaction du manuscrit de *The Soft Machine* et le début de la rédaction de *Nova Express* (mai 1961 – août 1961), il apparaît qu'il a délaissé l'écriture au profit d'applications graphiques ou visuelles de sa technique dans le but de les réinjecter ensuite dans ses textes : « I have given myself a brief rest from writing. Will now apply what I have learned from the photo collages back in writing »¹¹⁸. Il y avait donc une logique scientifique dans son expérimentation avec le *cut-up* qui se manifeste d'abord par le volume des expériences conduites avant d'aboutir à un résultat qu'il juge satisfaisant, mais aussi et surtout dans la documentation qu'il en faisait et ses nombreuses tentatives d'expliquer ses diverses méthodes. Cette attitude est d'ailleurs considérée par certains chercheurs comme l'une des particularités de Burroughs, de même que l'élaboration d'une méthodologie pour chacune des différentes applications de sa technique qui garantit ainsi sa réutilisation

same effect on the reader as a lurid action photo », (Burroughs 1969 [2008], p. 27), je traduis.

¹¹⁷ Voir Annexe 22.

¹¹⁸ « J'ai fait une pause dans l'écriture. Je vais désormais appliquer ce que j'ai appris du collage photographique à mes écrits », (*Ibid.*, p. 82), je traduis.

par d'autres écrivains, comme le souligne Edward S. Robinson :

The (pseudo)scientific recording of his methodology renders the cut-up experiments, and their results, replicable under similar conditions, and thus renders the hypothesis "provable". That Burroughs went to such great lengths to "expose" his methods was, and remains, extremely unusual in literature, the detailing of working practices being more common to science¹¹⁹.

L'une des raisons pour lesquelles Burroughs a entrepris de promouvoir et d'expliquer ses méthodes est sans doute la conviction de leur qualité et de leur intérêt, il n'appréciait donc pas qu'elles soient caricaturées ou associées à du charlatanisme.

Après avoir appliqué la technique du *cut-up* à des supports autres que le texte, Burroughs commença à utiliser une nouvelle méthode de sa technique : le *fold-in*. La première référence à cette méthode dans sa correspondance remonte à juin 1962 dans une lettre adressée à l'écrivain et poète américain Bill Berkson qu'il avait rencontré à Paris, au Beat Hotel. En croisant sa correspondance avec les manuscrits qu'il élaborait au cours de cette période, il semble que le *fold-in* apparut dans sa production littéraire au début de l'année 1962, c'est-à-dire alors qu'il avait entamé la réécriture de *The Soft Machine* – publié un an auparavant – et travaillait conjointement à l'élaboration de *Nova Express* et *The Ticket That Exploded*¹²⁰. Si l'on considère que Burroughs élaborait conjointement trois ouvrages, il est possible et nécessaire d'intégrer à ce travail les expériences qu'il conduisait sur la technique du *cut-up* avec d'autres supports, d'autant plus qu'elles ont certainement eu une importance sur son évolution globale. Ainsi, dans le texte « The Photo Collage », il évoque la possibilité de créer des collages spatiaux en associant deux photos par l'un de leurs bords, ce qui permet à l'observateur de passer d'un espace à l'autre sans pour autant expérimenter un effet de rupture ou de déplacement. Le *fold-in*, qui repose sur l'action de faire coulisser l'un contre l'autre deux textes pliés en leur milieu, peut ainsi se concevoir comme une adaptation textuelle des collages spatiaux, puisqu'il permet de passer d'un texte à l'autre sans ressentir pour autant les effets de rupture provoqués par le découpage physique de la page dans la

¹¹⁹ « L'enregistrement (pseudo)scientifique de sa méthodologie rend les expériences avec le *cut-up* et leurs résultats reproductibles sous certaines conditions, et rendent ainsi les hypothèses « prouvables ». Que Burroughs se soit donné tant de mal pour « révéler » ses méthodes était, et demeure, particulièrement inhabituel dans la littérature, puisque la description des méthodes de travail est plus commune dans les sciences », (Robinson 2011, p. 41), je traduis.

¹²⁰ Harris in Burroughs [1961] 2014, (p. xlv). Voir également l'introduction d'Oliver Harris de *The Ticket That Exploded* : « As Burroughs implies [in a letter to Paul Bowles written « in mid-May 1962 »], he had been folding rather than cutting his material for some time, and had in fact hung up his scissors almost three months earlier », (Harris in Burroughs [1962] 2014).

méthode initiale du *cut-up* ; les pages utilisées dans cette technique peuvent d'ailleurs être considérées comme des espaces à part entière. Bien que le *fold-in* ne figure pas dans la première version de *The Soft Machine*, il fut utilisé pour sa réécriture, que Burroughs entama dès 1962, ainsi que dans les deux autres tomes de cette trilogie. D'ailleurs, si l'on considère que l'une des origines du *fold-in* se trouve dans les collages spatiaux réalisés et théorisés par Burroughs au début des années 1960, il n'est pas surprenant que les deux tomes réalisés au moyen de cette méthode soient consacrés aux voyages spatio-temporels¹²¹.

Selon lui, l'une des possibilités offertes par le *fold-in* était de provoquer chez le lecteur des effets de prolepse ou d'analepse en mélangeant des extraits du début et de la fin de son ouvrage, puis en insérant ce résultat au début ou à la fin, afin de faire résonner les groupes nominaux et verbaux d'une section à l'autre, et donner à ses lecteurs une impression de déjà-lu. Il proposa une définition de cette nouvelle méthode lors de la Edinburgh Writers' Conference de 1962 au cours de laquelle il présenta aussi un exemple de texte réalisé par cette méthode, et décrivit les effets qu'il était possible de produire grâce à elle :

In writing my last two novels, *Nova Express* and *The Ticket That Exploded*, i have used an extension of the cut up method i call the 'fold in method'. [...] The fold in method extends to writing the flash back used in films, enabling the writer to move backwards and forwards on his time track — For example i take page one and fold it into page one hundred — I insert the resulting composite as page ten — When the reader reads page ten he is flashing forwards in time to page one hundred and back in time to page one — The déjà vue phenomena can so be produced to order¹²².

Il est d'abord important de souligner l'idée que le *fold-in*, à l'instar des autres méthodes développées par Burroughs au cours de la même période – collages photographiques ou sonores – est présenté comme une « extension » de la « méthode » du *cut-up* et non comme une technique nouvelle. En outre, cette extension est d'emblée associée par l'écrivain à deux ouvrages en cours d'élaboration, *Nova Express* et *The Ticket That*

¹²¹ Ainsi, *The Ticket that Exploded* s'ouvre sur la phrase « This is a long trip » et a pour second chapitre une section intitulée « *Winds of Time* », tandis que *Nova Express*, bien qu'il s'ouvre sur la section « Last Words » est suivi de la section « Pry Yourself Loose and Listen » qui commence par la phrase « I was traveling with the Intolerable Kid on the Nova Lark ».

¹²² « Pour l'écriture de mes deux derniers romans, *Nova Express* et *The Ticket That Exploded*, j'ai utilisé une extension de la méthode du *cut-up* que j'appelle la « méthode *fold-in* ». [...] La méthode du *fold-in* étend les *flashbacks* à l'écriture, ce qui permet à l'écrivain de se mouvoir vers l'avant ou l'arrière de son axe temporel — par exemple je prends la page une et je la plie sur la page cent — j'insère le composite obtenu à la page dix — lorsque le lecteur lit cette page, il est propulsé en avant dans le temps jusqu'à la page cent, et en arrière vers la page une — les phénomènes de « déjà vue »[sic] peuvent ainsi être produits à la demande », (Burroughs 1962, pp. 6-7), je traduis.

Exploded, comme s'il voulait renforcer l'idée qu'ils se distinguent de ses premiers écrits réalisés au moyen de la technique du *cut-up*. Cette distinction est également mise en évidence par les effets recherchés et produits au moyen de cette extension : tandis que le *cut-up* permettait de révéler le(s) sens caché(s) d'un texte et de produire des œuvres nouvelles à partir de documents déjà existants, avec le *fold-in*, l'écrivain sortait de la linéarité qui lui était imposée par l'écriture et se jouait de la chronologie.

Il est également significatif de voir Burroughs utiliser le terme « novel » pour décrire les deux ouvrages qu'il était en train de rédiger, en premier lieu puisqu'il ne croyait plus à la forme romanesque depuis la rédaction de *Naked Lunch*, mais aussi parce que *Nova Express* et *The Ticket That Exploded* défiaient la forme traditionnelle du roman, aussi bien par leur absence délibérée de structure et de linéarité que par l'emploi du *cut-up* pour les composer. Néanmoins, deux raisons peuvent expliquer cette qualification de la part de Burroughs : tout d'abord, il présenta sa technique au cours d'un panel intitulé « The Future of the Novel », et il y a fort à parier que la radicalité de sa méthode aurait été davantage critiquée si elle s'était accompagnée d'une remise en question profonde de ce format ; ensuite, s'il souhaitait que les effets d'analepse et de prolepse du *fold-in* soient perceptibles pour les lecteurs, il était obligé de recourir à un récit d'une longueur suffisante. Ainsi, il est possible de considérer *Nova Express* et *The Ticket That Exploded* comme des démonstrations par l'exemple de la validité de ses théories, et ce au détriment parfois de leur intérêt littéraire, comme l'explique Oliver Harris :

Burroughs needed novel-length books in order to produce uncanny flashes of déjà vu in the reading experience—a unique and beautifully disorienting sensation—but there was a point of diminishing returns and in *The Ticket* he probably reached it¹²³.

Néanmoins, lorsqu'il présenta sa nouvelle méthode à ses pairs, Burroughs était encore convaincu de la pertinence de son utilisation dans le champ romanesque, et la présentait, comme cela était déjà le cas avec le *cut-up*, comme une technique utile à certains écrivains et pas à d'autres, mais aussi et surtout comme « un sujet d'expérimentation et pas de débat »¹²⁴. Le travail de promotion auquel il se livra pendant sa décennie de

¹²³ « Burroughs avait besoin de livres longs comme des romans afin de produire d'étranges effets de déjà-vu dans l'expérience de lecture—une belle et unique sensation de désorientation—mais il y avait un point de rendements décroissants qu'il atteignit probablement dans *The Ticket* », (Harris in Burroughs [1962] 2014, p. xli), je traduis. Cette citation rappelle à nouveau la nécessité d'étudier les autres textes produits par Burroughs avec le *cut-up* si l'on souhaite en avoir une vision complète.

¹²⁴ « I would like to emphasize that this is a technique and like any technique will, of course, be useful to some writers and not to others — in any case a matter for experimentation not argument », (Bur-

travail avec le *cut-up* eut aussi pour effet de l'associer de façon durable à cette technique et ses différentes méthodes, au point qu'il lui fut parfois reproché de ne pas y avoir recours. Ainsi, dans une lettre adressée à Lawrence Lipton, auteur de l'ouvrage *Holy Barbarians* (1959) consacré à la *Beat Generation*, il répond à ses critiques concernant son travail et celui de Gysin et notamment son utilisation désormais parcimonieuse des *cut-ups* :

The cut ups were proposed as a tool and like all tools to be used in some writing and not in others. Because an artist has been instrumental in introducing a new technique does not commit him to its use at all times¹²⁵.

Il est intéressant de voir que Burroughs n'utilisait plus les termes « technique » ou « method » pour caractériser le *cut-up* mais utilisait le pluriel de ce substantif, pour désigner toutes les méthodes qui s'y rapportaient.

En effet, au cours des années soixante et en parallèle à la publication et à la révision des différents tomes de la *Nova Trilogy*, Burroughs publia davantage de textes au format court dans la presse alternative puis *underground* que de romans ; il entreprit de réaliser des scénarios de films, réalisa des collages sonores et visuels, faisant ainsi évoluer le *cut-up* en fonction des formats avec lesquels il expérimentait. Ainsi, de la première méthode qui consistait à découper en quatre une page et la réorganiser, aux textes en grilles et en colonnes de la presse *underground*, en passant par le *fold-in* et les collages photographiques, la technique du *cut-up*, d'abord simple outil mis à disposition des écrivains, devint une boîte à outils comportant diverses méthodes supposées produire des effets différents, et qu'il était possible de combiner au sein d'une même œuvre, afin de produire des travaux multimédia qui tentent de lutter contre les nouvelles formes de divertissement comme la télévision et les magazines illustrés. L'idée selon laquelle la technique du *cut-up* se subdivise en plusieurs méthodes distinctes était d'ailleurs corroborée par la définition initiale, donnée en 1965, de *The Third Mind*, l'ouvrage didactique et collaboratif publié en 1977 par Burroughs et Gysin, à savoir « un recueil de méthodes », parmi lesquelles figurent *cut-ups*, *fold-ins*, collages sonores, ou encore formats journalistiques¹²⁶. Il apparaît ici qu'en l'espace de cinq années

roughs 1962, p. 7), je traduis.

¹²⁵ « Les *cut-ups* furent proposés comme un outil, et à l'instar de tous les outils, afin d'être utilisés dans certains écrits et pas d'autres. Ce n'est pas parce qu'un artiste a joué un rôle important dans le lancement d'une nouvelle technique qu'il est tenu de les utiliser tout le temps », (Burroughs 2013, p. 333), je traduis.

¹²⁶ « Brion [Gysin] and I are working on a definitive book of methods to be called *Right Where You Are Sitting Now*. Cut-ups, fold ins, tapes, intersection reading, newspaper formats, the Dutchman, et-

Burroughs avait suffisamment expérimenté avec sa technique pour considérer l'élaboration d'un mode d'emploi définitif des différentes méthodes qui la composaient. Toutefois, la publication tardive de ce recueil doit autant à la frilosité des maisons d'édition, que le format hybride de l'ouvrage effrayait, qu'à la révision permanente et l'enrichissement perpétuel du manuscrit effectués par Burroughs, renforçant ainsi l'impression d'une technique en perpétuelle évolution. Dans le même temps, s'il continua à expérimenter avec différents procédés de sa technique, en particulier les collages sonores et les formes journalistiques, les méthodes appliquées au format romanesque ou à la fiction n'évoluèrent plus de façon significative, à l'exception de ses expériences avec l'écriture de scripts cinématographiques. Au tournant des années soixante-dix, il publia toutefois des ouvrages à l'apparence moins révolutionnaire que ceux produits au moyen du *cut-up*, et qui contenaient néanmoins des passages clairement identifiables comme tel. Cependant, entre les dernières éditions de la *Nova Trilogy* (1967) et la publication de *The Wild Boys* (1971), puis *Port of Saints* (1973), Burroughs s'était livré à un travail d'affinage des méthodes de *cut-up* les plus adaptées à l'écriture fictionnelle pour ne plus les utiliser que dans des cas précis, à la fois au niveau formel et diégétique.

III.B.2 *The Wild Boys* et *Port of Saints* : le *cut-up* assagi

William S. Burroughs commença à travailler à la rédaction de *The Wild Boys* à son retour des États-Unis en 1968 où il s'était rendu à l'invitation du magazine *Esquire* afin de couvrir la Convention nationale démocrate à Chicago. Il en revint fasciné par les changements qui s'étaient produits dans son pays d'origine depuis son précédent séjour trois ans plus tôt, en particulier par la disparition de la censure qui se traduisait notamment par la possibilité de se procurer des magazines ou des vidéos pornographiques dans les magasins de Times Square. Il était également satisfait de l'existence de groupes de résistance organisés, que ce soient les *Hippies* ou les *Black Panthers*, qui ne se réclamaient pas directement du communisme, et qui lui servirent

cetera », (*Ibid.*, p. 190), je traduis.

certainement d'inspiration pour les garçons sauvages qu'il décrit dans *The Wild Boys*¹²⁷. Les films pornographiques l'intéressaient particulièrement en tant que matériau-source utilisable pour réaliser d'autres *cut-ups*. Néanmoins, il est important de se rappeler que Burroughs était alors pleinement occupé par ses expérimentations avec les applications sonores et visuelles de sa technique, qui se manifestaient par ses nombreux *cut-ups* réalisés au moyen d'enregistreurs, ainsi que par de nombreux projets, pour la plupart inachevés, de films. Ainsi, dans une lettre adressée au réalisateur Anthony Balch, avec qui il avait réalisé *Towers Open Fire* et *The Cut-Ups*, il suggérait de mélanger des extraits de leurs films avec des extraits des films pornographiques qu'il visionnait à New York ; il proposait également de mélanger ces films avec des extraits d'actualités, des scènes de rues, et des performances de chanteurs pop¹²⁸. Nous voyons ici que Burroughs était encore obnubilé par l'application de la technique du *cut-up* à son environnement proche dans le but de rassembler en un seul espace artistique – que ce soit une page, une toile, ou une pellicule – ses intérêts ou fascinations du moment. Ainsi sa proposition de mélanger pornographie, actualités, musique et images de rues en utilisant le *cut-up* peut-elle se lire comme une tentative de transformer cette multitude de formes en une expérience esthétique qui efface les différentes temporalités et espaces associés à chacune de ces sources et « devient le théâtre où la temporalité s'abolit dans l'éternité d'une « belle forme » »¹²⁹. Si l'utilisation de ces mêmes techniques dans un cadre non-fictionnel pouvait produire des textes polémiques ou qui constituaient des appels à la résistance ; dans le cadre d'un récit elles permirent à Burroughs de traduire des états physiques tels que l'orgasme sur la page.

Jouissance textuelle

The Wild Boys, sous-titré « A Book of the Dead », est un ouvrage à l'atmosphère érotique et onirique dont la plupart des protagonistes sont morts, quand d'autres errent dans un monde dévasté par le réchauffement climatique et les révoltes populaires qui en

¹²⁷ « The most interesting developments here are: real organized non-communist resistance among both blacks and whites. And the complete breakdown of censorship. There are shops all over town now where you can buy pictures of naked boys with hard-ons step right up and take your prick displayed on the counter. And there is also a selection of home movies with the actors hard on the cover », Burroughs 2013, p. 282.

¹²⁸ « We could cut these movies with the Cut Ups and show the result publicly. We could cut the sex films in with newsreels and street shots and pop singers », (*Ibid*).

¹²⁹ (Schaeffer 2015, p. 51).

ont découlé. Tandis que les plus riches se terrent dans des forteresses luxueuses et auto-suffisantes, en observant l'humanité retourner à un état presque animal, des groupes de garçons sauvages patrouillent certaines régions et tentent d'établir leur propre société. De temps en temps, des troupes censées protéger les valeurs conservatrices d'une partie de la population sont envoyées à la poursuite de ces résistants qui communiquent en une langue hiéroglyphique et disposent d'armes biologiques qui mettent leurs ennemis hors d'état de nuire. L'opposition entre les deux groupes se manifeste également par le nomadisme des garçons sauvages opposé à l'immobilisme des citoyens modèles, ainsi que par leur société exclusivement masculine et libertaire qui fait face à la famille mononucléaire et hiérarchique américaine. En outre, les garçons sauvages utilisent drogues, danses, et musique pour se soigner, mais aussi des formes de magie qui leur permettent de se transformer partiellement en animaux afin d'accomplir certaines missions délicates. Strictement homosexuelle, jeune, vigoureuse, et libérée du langage articulé, la communauté formée par les garçons sauvages est une cristallisation des désirs révolutionnaires de Burroughs, et de son idée d'une société idéale, ou en tout cas des moyens pour y parvenir. La fréquentation des mouvements *hippies* au cours de ses voyages aux États-Unis couplée à son implication dans les milieux contre-culturels du *Swinging London* au cours de la seconde moitié des années soixante lui permirent de saisir le désir de révolte d'une partie de la jeunesse occidentale et de la retranscrire sur la page, agrémentée de ses propres idées sur la manière de lutter contre le contrôle opéré par les états et leurs gouvernements. Ainsi, une partie de *The Wild Boys* s'inscrit-elle dans la continuité de ses textes polémique-didactiques de la fin des années soixante tels que « The Invisible Generation » (1965) ou encore « Electronic Revolution 1970-1971 » (1971) publiés dans la presse *underground* d'alors. En effet, alors qu'il était en train de rédiger son nouvel ouvrage, une partie de la jeunesse occidentale s'organisait et se mobilisait contre le pouvoir en place et réclamait la création d'un nouveau monde. En tant qu'écrivain, Burroughs était enclin à leur proposer des modes d'emploi pour la constitution de cette nouvelle société, et espérait publier en un seul volume l'ensemble de ses textes à vocation politique, affirmant à Brion Gysin la nécessité d'être « messianique », puisque « les gens [étaient] prêts à écouter »¹³⁰.

¹³⁰ « The book of essays entitled *Academy 23* is finished, corrected and being circulated. Collected in one book they gain a weight that they do not have when published separately. In any case the time to be messianic is now. People are ready to listen », (Burroughs 2013, p. 286), je traduis.

Néanmoins, contrairement aux textes évoqués, *The Wild Boys* est également un roman, donc Burroughs ne pouvait pas avoir recours au *cut-up* de la même façon que dans des articles, au risque de diluer son propos révolutionnaire dans un ensemble inintelligible, et de ralentir le déroulement de l'action. Pour éviter ce problème, Burroughs revint dans cet ouvrage à un style d'écriture plus conventionnel, privilégiant les expérimentations sur la mise en page de son texte à celles sur la manière dont il était composé, et n'eut recours au *cut-up* que de façon sporadique, pour des scènes bien précises. La disparition du contenu didactique ou théorique ne signifiait toutefois pas la disparition d'une dimension politique dans cet ouvrage, que Burroughs décrivait partiellement à Brion Gysin :

The wild boy book, without any essay or educational items to slow the action, is taking shape and will be finished shortly. It will in point of fact have a beginning, middle, and end, no female characters, male characters with whom many readers may want to identify [...] The wild boy book is [...] anti-female by total omission. The wild boys have nothing to do with women or junk¹³¹.

Ainsi, même s'il ne souhaitait pas ralentir le rythme de son livre en l'entrecoupant de messages didactiques destinés à la jeunesse rebelle, il ne s'interdisait pas de leur livrer sa vision d'une société idéale libérée de deux de ses stupéfiants les plus virulents : l'amour, et la morphine ou tout autre dérivé de ce produit. En effet, Burroughs était alors convaincu, influencé par Brion Gysin et par ses propres relations avec la scientologie, que l'amour était un « virus », une « arnaque » élaborée par la « gent féminine », et voyait de toute façon les femmes comme une « erreur biologique » dont découlait la « vision erronée d'un univers dual », et dont le rôle reproductif n'était même plus « essentiel »¹³². Puisqu'il les jugeait inacceptables, il développa en effet dans *The Wild Boys* une société exclusivement masculine capable de s'auto-reproduire sans recourir au sexe féminin, et utilisa le *cut-up* afin de décrire avec précision les copulations stylisées des garçons sauvages, et surtout leur jouissance.

¹³¹ « Le livre du garçon sauvage, sans aucun article ou extrait éducationnel pour ralentir le rythme, est en train de prendre forme, et sera rapidement terminé. En fait, il aura un début, un milieu, et une fin, pas de personnages féminins, des personnages masculins auxquels de nombreux lecteurs souhaiteront s'identifier. [...] le livre du garçon sauvage est [...] anti-femme par omission totale. Les garçons sauvages n'ont rien à faire avec les femmes ou la came », (*Ibid.* p. 287), je traduis.

¹³² « I think love is a virus. I think love is a con put down by the female sex. [...] I think [women] were a basic mistake and the whole dualistic universe evolved from this error. Women are no longer essential to reproduction », (Burroughs & Odier [1969] 2008, pp. 97 ; 116), je traduis.

Le huitième chapitre de ce roman, intitulé « The Miracle of the Rose », est un bon exemple de la synthèse des différentes méthodes de la technique du *cut-up* à laquelle Burroughs avait abouti en une décennie d'expérimentation. Ce chapitre porte le nom d'un roman de l'écrivain français Jean Genet paru en 1946, dans lequel il raconte son adolescence carcérale et ses amours de jeunesse auprès des délinquants juvéniles, sorte de « garçons sauvages » à la française. Il comporte donc d'emblée une dimension intertextuelle caractéristique du *cut-up*, qui se manifeste à la fois par ce titre commun, mais aussi et surtout, par les thématiques présentes dans les deux ouvrages : onirisme, homo-érotisme, et passions adolescentes. Le début du chapitre est composé de façon linéaire et présente les personnages d'Ali, Farja et le narrateur qui évoluent dans un paysage désertique puis établissent leur campement en bordure d'une ville abandonnée. Il s'installe rapidement une atmosphère de tension sexuelle entre les deux personnages qui est décrite par le narrateur à mesure qu'elle évolue en un rapport sexuel¹³³. Au cours de cette scène, le rectum de Farja est assimilé par le narrateur à une « rose de chair tremblante » rappelant ainsi le cœur de l'un des protagonistes du roman de Genet qui est assimilé à une rose, elle-même décrite comme « un puits ténébreux » et comme « un trou noir et profond comme un œil »¹³⁴. Ces références intertextuelles rappellent bien évidemment l'admiration sans faille que Burroughs vouait à l'écrivain français, mais il est également possible de considérer qu'elles furent motivées, à l'instar de *The Wild Boys*, par le séjour qu'il entreprit aux Etats-Unis en 1968, en compagnie de Genet pour couvrir la Convention nationale Démocrate à la demande d'*Esquire*. Ainsi, bien que cette partie du chapitre n'ait pas été rédigée en utilisant la technique du *cut-up*, son importante dimension intertextuelle suggère qu'elle a été composée avec le *Miracle de la rose* à l'esprit. La suite du chapitre consiste en une mise en abyme de l'acte de lecture, puisque le narrateur laisse supposer que ce que nous venons de lire était en fait la description d'une photographie incluse dans l'ouvrage « THE MIRACLE OF THE ROSE », dont il tourne à présent les pages.

La suite de l'extrait est un *cut-up* réalisé à partir du début du chapitre qui laisse supposer que le narrateur est maintenant le sujet d'une scène à caractère sexuel. En effet, si la description précise et méticuleuse du coït de Farja et Ali laisse imaginer que le narrateur est dans une position d'observateur, la narration décousue, les ruptures thématiques et syntaxiques de la seconde partie du chapitre laissent peu de doute quant

¹³³ (Burroughs 1971, pp. 71-74). Les pages de l'extrait dont il est ici question sont reproduites à l'Annexe 28.

¹³⁴ (Genet 1946, p. 369).

au rôle actif joué par le narrateur. Il est possible de considérer le changement de posture du narrateur – d’observateur à acteur – comme une invitation adressée au lecteur de quitter sa position passive de consommateur du texte pour adopter une attitude active face à lui, ce qui rappelle les nombreuses lettres dans lesquelles il incitait ses amis à utiliser et pratiquer avec la technique du *cut-up*, plutôt qu’à la conceptualiser. Il demeure toutefois une incertitude concernant l’action du narrateur : se projette-t-il dans le rôle de l’un des protagonistes de la scène qu’il vient de décrire, provoquant chez lui un besoin masturbatoire que transcrirait le *cut-up*, ou est-il devenu l’un des participants de l’acte sexuel, le *cut-up* traduisant dans ce cas ses pensées au cours de ce processus ? Si l’on considère qu’il fait initialement partie de l’expédition dont Ali et Farja sont des guides, il est possible que le narrateur les ait rejoints après leur première copulation ; en revanche, si l’on considère qu’il est en train de lire un livre, alors soit le narrateur de la première partie du chapitre est différent de celui-ci, soit il lit cet ouvrage pendant qu’Ali et Farja s’affairent. Cette incertitude est révélatrice de la volonté qu’avait Burroughs de proposer à ses lecteurs une importante variété de focalisations en alternant entre différents narrateurs, comme c’est le cas dans *Naked Lunch* ou encore les ouvrages de la *Nova Trilogy*, comme l’explique Michael Sean Bolton dans *Mosaic of Juxtaposition* :

From *Naked Lunch* onward Burroughs undermines the possibility of finding continuity in the narrative voice (or persona) of his novels [...]. A key technique employed in his experimental novel is the constant and often untraceable shifting of the narrative perspective¹³⁵.

Néanmoins, la scène nous intéresse ici parce que le *cut-up* est utilisé pour retranscrire la jouissance du narrateur concerné, et introduire sur la page une dimension visuelle importante qui fait écho à certaines expérimentations de Burroughs avec la technique.

Le passage en *cut-up* se distingue facilement du reste de l’extrait en raison de la disparition de la syntaxe qui laisse la place à des fragments issus des pages précédentes, mis bout-à-bout par Burroughs comme s’il souhaitait, par cette réutilisation du début du chapitre, rendre manifeste la redondance de l’acte sexuel, son inévitable répétitivité, qui

¹³⁵ « À partir de *Naked Lunch* et ensuite, Burroughs sape la possibilité de trouver une continuité dans la voix narrative (ou l’instance) de ses romans. [...] Une technique centrale utilisée dans ses romans expérimentaux est le changement constant et souvent imperceptible de la perspective narrative », (Bolton 2014, p. 115), je traduis. La chercheuse Robin Lydenberg souligne également cet aspect de l’écriture de Burroughs et précise que ce n’est plus tant le narrateur qui s’exprime que le langage lui-même : « Burroughs’ experiments with narrative deny the reader all continuity, even that of a narrative persona, and the temporal dislocation of his style cannot be framed or explained by an omniscient narrator or by the scope of any single character’s subjective perception. “It” speaks, language speaks », (Lydenberg 1987, p. 48).

pour autant permet une fusion de différentes individualités en une seule au cours de l'orgasme. La transformation de différentes phrases et propositions en un bloc de texte unique qui les mélange peut se lire comme la métaphore au moyen du *cut-up*, d'un acte sexuel entre ces différents fragments, ce qui crée une résonance entre le fond et la forme. La proximité entre le texte de *cut-up* et le matériau-source utilisé, à savoir les pages qui le précèdent, rend manifeste sa fragmentation au moyen de la technique, de même que la concentration de l'atmosphère érotique du début du chapitre dans ces paragraphes met en évidence l'importance du *cut-up* pour réaliser des concentrés d'atmosphère, qu'ils soient textuels, visuels ou sonores. D'ailleurs, la synesthésie réalisée par Burroughs dans la version linéaire de cette scène – il suscite le son, l'ouïe, l'odorat, et évidemment, la vue – se retrouve également dans sa version *cut-up*, qui ajoute le toucher aux sens évoqués précédemment. La suite de ce passage comporte une innovation visuelle qui permet à nouveau un rapprochement entre le contenu diégétique de l'extrait, et sa forme : il s'agit de l'utilisation des doubles-points pour donner l'impression que le lecteur observe une pellicule, les signes de ponctuation représentant les perforations entre chaque photogramme. Ainsi, Burroughs souhaite rendre manifeste l'impression que le narrateur ne lit plus un livre mais regarde un film, ce qui contribue à nouveau de l'incertitude concernant son rôle et son identité, tout en renforçant à la fois la nature expérimentale de cet extrait, et sa dimension orgasmique¹³⁶. La rupture entre cette section du passage en *cut-up* et celle qui la précède est d'ailleurs soulignée par l'utilisation d'un texte-source différent, ce qui a pour effet de perdre un peu plus les lecteurs. En donnant à son texte la forme d'une pellicule, Burroughs leur rappelle l'idée selon laquelle le monde qui l'entoure est une production du Studio Réalité, une illusion produite à l'aide des différents médias, et il ajoute par ailleurs une référence implicite aux films pornographiques qu'il avait découverts lors de son séjour étasunien de 1968. Enfin, les ruptures syntaxiques provoquées par l'utilisation de la technique du *cut-up* rendent manifeste le pouvoir de l'orgasme qui détruit le langage articulé, et isolent la jouissance du reste de la narration renforçant ainsi son caractère radical et atemporel, comme le souligne Timothy S. Murphy : « The radical power of orgasm is marked throughout the novel by the abrupt break in syntax that follows every climax; orgasm "cuts up" dogmatic verbal systems »¹³⁷.

¹³⁶ Nous renvoyons ici à la note de bas de page n°103 (p. 53) et à l'affirmation de Burroughs selon laquelle il a l'impression de filmer plus que d'écrire, qui pourrait trouver son aboutissement dans ce texte qui mélange symboliquement les deux pratiques.

La fin de ce passage en *cut-up* reprend le début du chapitre comme texte-source et abandonne la mise en forme du texte comme pellicule. Il est articulé autour de la phrase « I turn the page » que le narrateur répète plusieurs fois dans cette section, comme si la fin de sa jouissance ne pouvait être réalisée qu'après avoir tourné la ou les pages qui provoquent chez lui cette excitation. D'ailleurs, la section en *cut-up* s'achève sur la phrase « I turn the page each picture framed in roses », et elle est suivie par une description des images en question. À la suite des descriptions des seize vignettes qui figurent dans le livre, la narration reprend avec l'éveil du narrateur, et dérive rapidement vers une autre scène à caractère sexuel mise en évidence par l'utilisation de la technique du *cut-up* pour mélanger les différentes images en un ensemble érotique. La proximité entre le matériau-source, à savoir les descriptions des photographies sépia du livre, et le texte de *cut-up* qui en découle, met à nouveau en évidence la façon dont la technique permet de concentrer en un bloc de texte l'atmosphère érotico-onirique des différentes vignettes, et renforce l'association entre l'utilisation du *cut-up* et l'écriture de la jouissance. En effet, cette nouvelle section expérimentale fait suite à un court passage narratif dans lequel le narrateur décrit sa séduction par Farja, et qui se termine sur le commencement de l'acte sexuel qui entraîne la dislocation de la narration. Ainsi, après avoir expérimenté de façon intensive et extensive avec la technique du *cut-up* au cours de la décennie 1960, Burroughs entreprit de restreindre son utilisation à des scènes ou des thématiques précises, comme l'écriture de la jouissance, mettant ainsi en relief la force suggestive des textes produits à l'aide de la technique en les faisant figurer aux côtés de passages narratifs et linéaires. La crudité de ces passages révèle que leur nature expérimentale n'était pas une manière de contourner la censure, puisque celle-ci avait de toute façon été abolie aux États-Unis, notamment grâce au procès intenté à *Naked Lunch*. Il s'agissait davantage de concurrencer l'immédiateté des films pornographiques qu'il avait découverts lors de son séjour à New-York en 1968. En revanche, une lecture de *Port of Saints* (1973), l'ouvrage publié à la suite de *The Wild Boys*, révèle qu'il utilisait également le *cut-up* comme un moyen de composer ses ouvrages, et de renforcer leur intertextualité.

¹³⁷ Le pouvoir radical de l'orgasme est soulignée à travers le roman par les ruptures syntaxiques abruptes qui suivent chaque jouissance ; l'orgasme découpe les systèmes verbaux dogmatiques », (Murphy 1997, p. 159), je traduis.

The Wild Saints / Port of Boys

En effet, si le *cut-up* lui permit dans un premier temps de proposer à ses lecteurs des ouvrages expérimentaux qu'il fut contraint de réviser au cours des années soixante afin de les purger de leurs passages trop extrêmes en terme de structure ou de style, il lui offrit également la possibilité d'aboutir à la conceptualisation de son œuvre comme un seul et même texte. Ainsi, dans une interview de 1974 réalisée par Philippe Mikriammos, Burroughs affirmait que « d'une certaine manière, tous ses livres n'en formaient qu'un », et précisait qu'il utilisait généralement le matériau qui n'avait pas trouvé sa place dans un ouvrage comme base pour un nouveau livre¹³⁸. L'importance des années de travail avec les différentes méthodes de la techniques du *cut-up* ne saurait être minimisée, puisque c'est probablement en manipulant ses mots avec la même liberté qu'un artiste manipulerait ses couleurs que Burroughs aboutit à cette conclusion. En effet, qu'il utilise ses mots, ceux d'un autre écrivain, des extraits d'articles, de critiques, de ses propres textes (publiés ou non), sa méthode d'écriture reposait dorénavant sur la sélection, l'assemblage et la réécriture de ces diverses sources pour donner naissance à un nouvel ouvrage, dont la nouveauté résidait davantage dans la réorganisation d'un matériau déjà publié ou dans la réécriture de thèmes, scènes ou personnages déjà présents dans son œuvre. S'il n'est pas ici question de minimiser le travail d'imagination de Burroughs et sa création de nouveaux univers pour chacun de ses groupes d'ouvrages, il apparaît qu'une fois qu'il disposait d'un matériau suffisant pour produire un autre livre, il se livrait à un travail de sélection, d'adaptation, de réécriture, et finalement de montage de ces *rushs* textuels, un processus systématisé et perfectionné grâce à ses années d'expérimentation avec la technique du *cut-up*. Dans le même temps, il fit également évoluer les méthodes qu'il appliquait à l'écriture fictionnelle dans des champs politiques ou visuels, avant de les réintégrer à son œuvre littéraire.

S'il était nécessaire de s'enfoncer dans les pages de *The Wild Boys* avant de croiser la route d'un passage en *cut-up*, il suffit d'ouvrir *Port of Saints* pour réaliser que ce roman est davantage marqué par l'utilisation de la technique que le précédent. Cela peut s'expliquer par le fait que cet ouvrage fut en partie composé à partir du matériau laissé de côté pour le premier qui contenait délibérément peu de *cut-up* ; une partie des

¹³⁸ « So, there's always an overflow into the next book. In other words, my selection of material is often rather arbitrary. Sometimes things that should have gone in, didn't go in, and sometimes what was selected for publication is not as good as what was left out. In a sense, it's all one book. All my books are all one book », (Burroughs 1999, p. 86), je traduis.

textes laissés de côté étaient vraisemblablement produits à l'aide de cette technique. Ainsi la table des matières se présente-t-elle d'emblée au lecteur comme un collage de différentes chansons populaires, dont l'une en espagnol, et sa disposition laisse-t-elle supposer que chaque vers intitulera un chapitre. La chanson mexicaine « Piel Canela » est associée à la chanson traditionnelle américaine « The Levee Song », à la suite de laquelle figure un passage de « Meet Me in St. Louis, Louis », une chanson américaine traditionnelle, suivie de la chanson scout intitulée « Taps », d'extraits de la berceuse anglaise « Oh Dear What Can the Matter Be », et enfin d'une autre berceuse britannique, « Tom, Tom, the Piper's Son », (Annexe 29). La polyphonie créée par cette association musicale est manifeste dès les premières lignes du chapitre initial puisque Burroughs a jugé nécessaire de traduire les vers de la chanson mexicaine qu'il reproduit, mais également parce que la mise en page indique clairement les ruptures entre les différents textes. Ainsi, avant même que ne commence le roman, le lecteur est plongé dans une mélodie bilingue réalisée à partir d'extraits de chansons auxquelles Burroughs était attaché, et qui figurent, pour certaines, dans ses œuvres précédentes, créant ainsi un effet d'intertextualité important. Ainsi, « Oh Dear What Can the Matter Be » est évoqué dans *Naked Lunch*, tandis que « Meet Me in St. Louis, Louis », figure dans *The Wild Boys* ; des extraits de « The Levee Song » apparaissent également dans *The Ticket That Exploded*, tandis que la phrase « over the hills and far away », tirée de la chanson « Taps » est l'une des phrases les plus utilisées par Burroughs au cours de sa période *cut-up*. En effet, on la retrouve aussi bien dans les pages de la trilogie, que dans des textes indépendants comme ceux produits pour l'exposition commune avec David Budd et Earle Brown, ou encore comme titre d'une histoire pour enfants inédite qui figure dans les archives de l'auteur, à New-York. Par conséquent, lorsque les lecteurs de Burroughs ouvrent *Port of Saints* ils sont immédiatement plongés dans son univers au moyen des mélodies et chansons qui hantent ses diverses œuvres, ce qui les empêche peut-être de se rendre compte de la manipulation opérée par l'écrivain dès la table des matières¹³⁹.

En effet, contrairement à une table des matières standard dans lequel chaque chapitre se verrait associé à un numéro de page, les titres présentés ici comme ceux des chapitres ne correspondent pas à ceux qui figurent dans le roman. Il serait possible de

¹³⁹ Dans l'introduction de l'édition révisée de *The Ticket That Exploded*, Oliver Harris révèle que l'un des titres de l'ouvrage aurait pu être « If You Can't Say It Sing It », ce qui souligne, selon lui, l'idée selon laquelle, « Burroughs privilégiait le chant plutôt que la parole, afin d'aller au-delà des expressions verbales et des échanges », (Harris in Burroughs [1962] 2014, p. xii). Je traduis.

considérer par exemple que Burroughs sélectionne des fragments des extraits de chaque chanson qui figure dans sa table des matières, cependant, en lisant le roman, on constate qu'il ne les utilise que rarement, et titre certains de ces chapitres avec des phrases qui ne correspondent pas à celles évoquées précédemment. De même, le premier chapitre de l'ouvrage ne comporte pas de titre, tandis que le second est intitulé « Numero Uno », brisant ainsi toute illusion de linéarité que la table des matières aurait pu créer. Toutefois, cela peut s'expliquer par l'un des objectifs de Burroughs avec la technique du *cut-up*, qui était de démonter la façon dont un individu lit un livre, en le forçant par exemple à lire de droite à gauche ou de bas en haut, afin de lui révéler le conditionnement qu'implique l'acte de lecture. Si la table des matières qui figure en ouverture de *Port of Saints* ne constitue pas une attaque aussi radicale envers la littérature que l'inversion du sens de lecture, ou le remplacement des mots par des symboles ou des couleurs, elle est toutefois un simulacre – la copie d'un original inexistant – qui tend un piège aux lecteurs pour mieux leur révéler l'artificialité de la fiction. Dans les premières pages *Simulacre et simulation* (1981) le philosophe Jean Baudrillard explique que, « La simulation n'est plus celle d'un territoire [...] [e]lle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel », et ajoute que, « le territoire ne précède plus la carte ni ne lui survit » avant de préciser que c'est au contraire « la carte qui précède le territoire », qui « l'engendre »¹⁴⁰. Ce phénomène qu'il nomme « précession des simulacres » nous semble approprié pour décrire la table des matières factice proposée par Burroughs. Le terme factice est particulièrement applicable dans ce cas puisque son étymologie renvoie au latin *facticius* qui signifie « artificiel, imitatif », et plus largement à *facere* qui veut dire « faire, fabriquer ».

En effet, si l'on considère le roman comme un espace et son sommaire comme une carte, il apparaît rapidement que celle-ci n'a pas été élaborée afin de rendre compte du territoire du roman, mais bien pour lui donner une existence en tant qu'espace romanesque. Cependant, le fait que le roman ne corresponde pas à cette « carte » met en évidence sa nature factice, et dans le même temps transforme l'ouvrage en un « hyperréel », dont l'origine et la réalité sont détachées de ce qui les a générées, à savoir la table des matières. Le lien entre Baudrillard et Burroughs a été étudié par Michael Sean Bolton dans son ouvrage *Mosaic of Juxtaposition*, où il considère toutefois que ce sont les œuvres de Burroughs qui constituent des cartes et existent comme des

¹⁴⁰ (Baudrillard 1981, p. 10).

« simulations de territoires qui ne possèdent ni fondation, ni origine, ni position stable »¹⁴¹. Cette affirmation s'explique en partie par le fait que Bolton considère les espaces diégétiques décrits par Burroughs, tandis que dans l'exemple que nous analysons, c'est tout l'espace textuel que nous prenons en considération. Ainsi, s'il est vrai que les lieux élaborés dans *Naked Lunch* ou *The Soft Machine* constituent des espaces hyperréels, il est possible d'élargir cette définition à l'espace du roman tout entier, en particulier lorsqu'il est précédé par une fausse carte – la table des matières pour *Port of Saints*. Par conséquent, à l'instar de la ville d'Interzone décrite dans *Naked Lunch* qui « s'offre au lecteur comme une ville artificielle qui fait apparaître toutes les villes comme des homologues hyperréels », l'espace formel que constitue *Port of Saints*, engendré et précédé par un simulacre, met en évidence la nature hyperréelle et donc factice de la fiction¹⁴². Cet aspect est également révélé aux lecteurs par l'importante dimension intertextuelle de son œuvre, qui se manifeste de façon évidente dans le roman, en raison de ses références récurrentes à *The Wild Boys*, mais aussi à des ouvrages rédigés et publiés ultérieurement, tels que *Cities of the Red Nights*. L'intertexte burroughsien consiste à la fois en ses œuvres antérieures, et celles ultérieures, il s'agit d'un continuum dans lequel se mélangent personnages, scènes, fragments textuels. Ce phénomène fut accentué par ses expérimentations avec le *cut-up* notamment lorsqu'il commença à l'utiliser pour composer ses ouvrages.

L'une des méthodes de composition de Burroughs consiste à sélectionner dans une masse de textes des extraits qu'il associe ensuite pour former son roman, et créer des résidus textuels importants qu'il utilise ensuite pour élaborer d'autres œuvres. Ce processus est une première explication de la récurrence de personnages, scènes ou thématiques d'un ouvrage à l'autre, tandis que l'utilisation de la technique du *cut-up* pour structurer le texte en est une autre. En effet, dès le début du récit de *Port of Saints*, les lecteurs sont mis face à un texte dont la structure mêle divers trames narratives qui coexistent pourtant sur la même page. Si la présence de différents axes narratifs au sein d'un même chapitre ou d'une même section est un phénomène courant dans le roman, la particularité du texte de Burroughs réside dans l'alternance rapide entre les différentes trames diégétiques qui rappelle les *cut-ups* en colonne, tels ceux qui figurent dans

¹⁴¹ « Burroughs's places, like Baudrillard's maps, exist in continual states of movement and mutation as simulations of territories that themselves have no foundations, no origins, and no stable positions », (Bolton 2014, p. 97), je traduis.

¹⁴² « In like manner, Burroughs' early experimental works offer Interzone as an artificial city that reveals all cities to be its hyperreal counterparts », (*Ibid.*, p. 101). Je traduis.

TIME. La particularité de ces textes est qu'ils associent différentes temporalités au sein d'un même espace textuel, et permettent ainsi aux lecteurs de voyager dans le temps. Le premier chapitre de *Port of Saints* s'ouvre sur l'arrivée d'un consul américain à son travail un lundi matin, puis ces deux premiers paragraphes sont suivis par une simple date, « Wednesday, Harbor Beach 2, March 4, 1970 » qui est isolée du reste du texte ; elle est suivie par un autre paragraphe qui s'ouvre sur la phrase « It was a morning in late May, the 26, I think »¹⁴³. Nous voyons ainsi apparaître en l'espace d'une seule page trois temporalités distinctes, voire quatre si l'on considère l'utilisation par Burroughs de son « Dream Calendar » comme un espace temporel différent de la date qu'il y associe¹⁴⁴. De cette façon l'écrivain peut d'emblée plonger le lecteur dans un espace-temps multiple et complexe qui se retrouve toutefois unifié sur la page. En outre, la création et l'utilisation d'un calendrier personnel constituent une attaque contre la façon dont la société divise le temps, et doit donc se lire comme une tentative de se réapproprier sa propre temporalité. *Port of Saints* interroge donc aussi bien la spatialité du texte et son organisation dans les pages du roman, que la temporalité diégétique et extra-diégétique : le recours à différents calendriers pour mesurer le temps de la diégèse est associé à l'emploi de certaines méthodes du *cut-up* pour créer des effets d'analepse et de prolepse, davantage pour le lecteur que pour les personnages.

En effet, si l'utilisation du *cut-up* dans *The Wild Boys* se cantonnait à certaines scènes spécifiques afin de produire des effets précis, dans *Port of Saints* elle est aussi bien formelle que diégétique. Ainsi Burroughs utilise parfois sa technique pour produire des passages qui transcrivent soit une jouissance soit une réminiscence, tel ce paragraphe du premier chapitre dans lequel l'évocation de Kiki, l'un des jeunes amants de Burroughs à Tanger, convoque des souvenirs associés entre eux au moyen du *cut-up*¹⁴⁵. Néanmoins, la manifestation la plus évidente de l'utilisation de sa technique dans cet ouvrage se trouve dans sa forme : en effet, il a recours aux techniques qu'il décrivait lors de la Edinburgh Writers' Conference afin de produire des effets de déjà lu d'un chapitre à l'autre, voire d'un livre à l'autre ; par ailleurs, la mise en page de certains passages rappelle ses expérimentations formelles du milieu des années soixante. *Port of*

¹⁴³ « C'était un matin à la fin du mois de mai, le 26 je pense », (Burroughs [1973] 1980, pp. 11-12), je traduis.

¹⁴⁴ Le « Dream Calendar » constitue l'une des expériences de Burroughs avec la temporalité. Au début de l'année 1970, il écrivit une lettre à Brion Gysin pour lui faire part de sa volonté d'utiliser désormais son propre calendrier qu'il comptait également utiliser comme système de classification pour ses manuscrits et les documents dans lesquels il puisait son inspiration, voir Burroughs 2013, (pp. 321-322).

¹⁴⁵ Voir Burroughs [1973] 1980, (p. 15).

Saints s'ouvre sur l'entrevue entre un Consul américain et J. Kelly, un jeune homme dont le frère a disparu. Des fragments de leur entrevue figurent dans le chapitre, entrecoupés par d'autres trames narratives, ce qui force le lecteur à reconstituer mentalement l'intégralité de la scène. Or, cette scène apparaît de façon linéaire et complète au chapitre « The Captain's Logbook » près d'une centaine de pages plus loin, provoquant un immanquable effet de *flashback*. Il est vraisemblable que Burroughs a commencé par écrire la scène dans son intégralité avant de la mélanger aux autres trames narratives qui figurent dans son ouvrage afin de complexifier la structure de son roman, et par conséquent l'acte de lecture. La présence d'effets de déjà-lu couplée à l'utilisation du *cut-up* pour évoquer d'anciens amants ou décrire des orgasmes rappelle la description qui était faite du roman sur sa jaquette, à savoir : « the mind-boggling story of a man whose alternate selves take him on a fantastic journey through space, time and sexuality »¹⁴⁶. Les lecteurs sont ainsi plongés dans un espace-temps particulier, à mi-chemin entre le rêve, le fantasme et la réalité, à mesure que les différentes diégèses s'interpénètrent avant d'être parfois isolées les unes des autres, rendant ainsi difficile une vision complète de la structure et de la diégèse du roman. Ce phénomène est également renforcé par l'absence d'une régularité ou d'une systématisation des différentes techniques d'écriture : en effet, bien que l'une des trames narratives du premier chapitre ressurgisse dans un chapitre indépendant, ce n'est pas le cas des autres. En revanche, la plupart des axes narratifs mis en place dans ce premier chapitre, puis au cours du roman ont en commun d'avoir une origine antérieure à la rédaction de *Port of Saints*.

L'histoire du Consul et de J. Kelly semble trouver son origine dans l'univers extra-diégétique de Burroughs, à savoir un dossier conservé dans ses archives contenant des coupures de presse, des photos et des articles consacrés à des catastrophes maritimes ainsi que des cut-ups de ce matériau ou qui s'en inspirent, réalisés à partir de 1965¹⁴⁷. En effet, l'archive et le chapitre dans lequel se déroule cet axe narratif sont tous deux intitulés « The Captain's Logbook ». Cependant d'autres correspondances existent entre ce dossier et le reste de l'ouvrage. Ainsi, parmi les différents folios qui y figurent, deux portent le même label, « The scrotal egg », et ne sont différenciés que par leur date de

¹⁴⁶ « *Port of Saints* est l'histoire ahurissante d'un homme dont les différentes identités l'embarquent pour un voyage fantastique à travers l'espace, le temps, et la sexualité », (Burroughs [1973], 1980), je traduis.

¹⁴⁷ Il existe également dans les archives de Burroughs conservées en Arizona un manuscrit rédigé au début des années soixante (si l'on se fie à la notice dans le catalogue) dans lequel figure *verbatim* le début du dialogue entre Kelly et le Consul, (Annexe 30).

rédaction : 1961 et 1972. Or, il existe dans *Port of Saints*, deux paragraphes qui s'ouvrent sur la phrase « the scrotal egg hatched » : l'un situé au début du premier chapitre, l'autre au troisième. Si la comparaison du manuscrit de 1961 avec les textes publiés n'est pas pertinente – mise à part la première phrase, les deux n'ont rien en commun – le document de 1972 offre davantage de correspondances. En effet, les deux manuscrits ont trouvé leur place dans *Port of Saints*, l'un verbatim, l'autre après quelques modifications minimales ; le second est d'ailleurs présenté comme un cut-up de la page précédente, (Annexe 31). En outre, la seconde partie de ce cut-up figure également dans le roman, il s'agit de l'extrait du premier chapitre qui évoque le personnage de Kiki et possède une importante atmosphère nostalgique renforcée par l'application de la méthode des concentrés d'atmosphère. Nous voyons à nouveau ici un exemple de la réutilisation de matériau par Burroughs : en effet, ces manuscrits du dossier « The Captain's Logbook » n'avaient pas nécessairement vocation à se retrouver dans *Port of Saints*, en témoigne notamment les dates de rédaction différentes des deux documents, mais ils convenaient à ce que l'auteur souhaitait proposer à ses lecteurs, et furent inclus, après avoir été à nouveau soumis au cut-up. Cela renforce l'image de Burroughs comme un « maître du recyclage », ainsi que le qualifie Didier Girard dans un article consacré à l'un de ses derniers romans¹⁴⁸. Enfin, comme c'est le cas pour tout texte produit au moyen de cette technique, il existe une dimension intertextuelle importante qui se manifeste à la fois par la réapparition au sein d'un même ouvrage de fragments identiques, mais également par la présence au sein de diverses œuvres de personnages, scènes, voire paragraphes similaires.

L'intertextualité inhérente à la pratique du *cut-up* et à son utilisation est parfois facile à percevoir, par exemple dans le cas où un même fragment se dissémine à travers une œuvre, ou lorsqu'elle concerne des personnages récurrents, comme c'est le cas avec Kiki, un nom qui figure régulièrement dans l'œuvre de Burroughs¹⁴⁹. Nous pourrions également citer le cas d'Audrey Carson, l'un des protagonistes de *The Wild Boys* qui figure également dans *Port of Saints*, et qui est décrit dans cet ouvrage en des termes pratiquement similaires à ceux de son apparition initiale¹⁵⁰. Ces cas sont cependant à

¹⁴⁸ (Girard 2018, web).

¹⁴⁹ Kiki fut l'amant de Burroughs pendant quelques années lors de son premier séjour à Tanger, avant de devenir celui d'un chanteur cubain qui le tua après l'avoir surpris au lit avec une femme, en 1957, voir Miles 2014, (pp. 281-282). Il est présent dans tous les ouvrages de Burroughs, à part *Naked Lunch*, comme si le *cut-up* lui avait permis de le ressusciter.

¹⁵⁰ *The Wild Boys* : « Audrey was a thin pale boy his face scarred by festering spiritual wounds. "He looks like a sheep-killing dog," said a St Louis aristocrat. There was something of rotten and unclean about Audrey, an odor of the walking dead. [...] He spent sleepless nights weeping into his pillow

considérer avec précaution puisqu'ils ne relèvent pas directement du *cut-up*, il s'agit de réécritures diégétiques : des textes élaborés de façon linéaire qui reprennent la même thématique. Néanmoins, la manière dont certaines phrases sont réutilisées d'un document à l'autre donne aux lecteurs l'impression qu'elles ont été prélevées dans l'ouvrage précédent et collées directement sur le manuscrit. L'intertextualité peut être plus difficile à percevoir dans le cas où elle prend la forme d'une réécriture formelle, comme c'est le cas au chapitre « Day is done » dont le début reprend la structure des chapitres « Just Call Me Joe » et « Mother and I would Like to Know » de *The Wild Boys*. Tous trois présentent des tentatives d'éradication des garçons sauvages qui se soldent par des échecs : « The American Crusade of 1976 » et « The uneasy spring of 1988 » dans le premier ouvrage, « The ill-fated expedition of the Fanatical 80 » dans le second. Dans les trois cas, une armée au service d'un état ou d'un système honnis par Burroughs (les États-Unis, la CIA, les femmes) essaie de neutraliser leur ennemi qui les défait systématiquement au moyen d'armes biologiques ou organiques : dans l'un des cas les garçons sauvages provoquent des crises de fou rire dans l'armée américaine qui rendent les soldats impuissants et incapables de se défendre, dans l'autre, ils imitent des aboiements et lancent tous les chiens de la région à la suite des « Darlings », un groupe de soldates lesbiennes rapidement anéanti. Encore une fois, bien que ces extraits ne relèvent pas *stricto sensu* du *cut-up* ils sont une nouvelle preuve de la façon dont Burroughs considérait tous ses ouvrages comme un seul et même livre. En outre, ils sont révélateurs de la façon dont il avait fait évoluer sa technique dans le cadre fictionnel.

Au cours de ce troisième chapitre, nous avons étudié la façon dont Burroughs a utilisé la technique du *cut-up* dans un cadre fictionnel et poétique, ainsi que les diverses évolutions qu'il lui a fait entreprendre. Dans un premier temps considéré comme une simple méthode et un outil mis à disposition des écrivains, le *cut-up* s'est mué en boîte à outils offrant aux écrivains différentes techniques d'écriture utilisables afin de produire des effets tels que l'analepse ou la prolepse, mais également de créer des concentrés de lieux, d'atmosphères ou d'événements. Soucieux de ne pas être considéré comme un charlatan ou un écrivain paresseux, Burroughs a passé une partie des années soixante à proposer diverses définitions des différentes façons d'utiliser le *cut-up* dans l'espoir

from impotent rage. He read adventure stories and saw himself as a gentleman adventurer like the "Major" », (Burroughs 1971, p. 32). *Port of Saints* : « [Audrey's] face was scarred with festering spiritual wounds [...]. There was a horrible unknown odor about him of a frozen mummy thawing in a fetid swamp. [...] "He looks like a sheep-killing dog," snapped Colonel Greefield [...]. Audrey read *Adventure Stories* and *Short Stories* and saw himself as the Major [...]. », (Burroughs 1973 [1980], pp. 59-60).

d'élaborer un recueil de ces méthodes, qui ne fut publié qu'au début des années soixante-dix, alors qu'il avait déjà commencé à revenir à une écriture en apparence plus linéaire et à publier des ouvrages dont la forme rappelait davantage celle d'un roman que les tomes de la *Nova Trilogy*. Pour autant, le *cut-up* n'avait pas disparu de son œuvre, puisqu'il continua à l'utiliser afin de décrire de façon précise des états tels que la jouissance ou la nostalgie, ou afin de briser la linéarité des différents récits qu'il faisait cohabiter. Burroughs utilisait également le *cut-up* afin de faire prendre conscience au lecteur de la manipulation dont il était victime lors de l'acte de lecture, pour l'inciter à se méfier du pouvoir de l'écrit. De plus, il est important de considérer ses contributions à la presse littéraire alternative et ses relations avec l'avant-garde intellectuelle et artistique occidentale, qui lui offrirent la possibilité de faire évoluer sa technique plus rapidement que s'il avait dépendu uniquement du format romanesque. Ainsi ses textes poétiques ou encore les collages photographiques qu'il réalisa pour appliquer le *cut-up* à d'autres médiums lui permirent-ils d'affiner sa technique pour ensuite réintégrer ces procédés dans sa fiction. Ces expérimentations avaient également pour but d'aboutir à un remplacement du langage écrit par des formes de communication plus directes, fondées sur les couleurs, les sons, ou les symboles. Au cours de la même période, il utilisa également le *cut-up* pour produire des textes au format et au contenu plus politiques et didactiques que fictionnels, consolidant ainsi son influence sur la contre-culture internationale qui fleurissait alors aux États-Unis et en Europe.

CHAPITRE IV. PAR ET POUR L'EXPÉRIMENTATION : APPLICATIONS POLITIQUES

IV.A. GRILLES ET COLONNES : TEXTES INTERACTIFS

Dans le chapitre précédent, nous avons évoqué l'utilisation faite par William S. Burroughs de la technique du *cut-up* dans le domaine de la fiction entre le début des années soixante et le milieu des années soixante-dix. Que ce soit dans le registre poétique au cours de ses premières années d'expérimentation ou encore dans ses romans, en passant par ses expériences avec d'autres supports (image et son), il a poussé le *cut-up* à sa limite afin d'en extraire le plus grand potentiel fictionnel. Au lieu d'étudier la *Nova Trilogy* – à laquelle nous avons toutefois fait référence lorsque cela était nécessaire – nous nous sommes intéressés principalement à deux romans publiés à la charnière des années soixante et soixante-dix, mais nous aurions également pu évoquer des manuscrits d'ébauches de pièces de théâtre ou les textes au format de scénarios qu'il publia au cours de cette période. Nous ne nous y sommes pas intéressés puisqu'ils ne relèvent pas directement de la technique du *cut-up*, et n'informent ni l'évolution, ni la diffusion de cette technique, qui constituent nos objets d'étude. Ainsi, il nous a semblé préférable d'analyser des textes inédits comme ceux dans lesquels il présentait sa méthode de collages photographiques ou encore ses textes poétiques étant donné qu'ils n'ont pas bénéficié du même intérêt académique que les ouvrages de la trilogie. De plus, les documents étudiés au cours du chapitre précédent nous ont également donné l'occasion de nous intéresser à l'avant-garde littéraire et artistique américaine des années soixante, au sein de laquelle Burroughs jouissait d'un certain prestige, aussi bien en raison de la promotion de son œuvre effectuée par ses amis tels qu'Allen Ginsberg ou Gregory Corso, que grâce à la sulfureuse aura qui l'entourait. En outre, étant donné qu'il était intéressé par les applications visuelles ou sonores de sa technique, et ne se cantonnait pas à un domaine d'expression unique, il était en phase avec l'esprit pluridisciplinaire qui animait cette communauté. La particularité de ces incursions dans des domaines autres que textuels lui permirent de mettre au point des méthodes de la technique du *cut-up* qu'il réintroduisit ensuite dans ses romans, illustrant

ainsi l'importance et la nécessité de ne pas se limiter à l'étude de textes publiés, au risque de n'en pas saisir le processus évolutif complexe et continu.

En effet, Burroughs n'a jamais considéré l'écriture comme une entreprise linéaire, mais au contraire comme une activité synonyme d'expérimentation perpétuelle, ainsi qu'il l'écrivait à Allen Ginsberg, depuis Mexico en 1952, alors même qu'il n'était pas encore devenu écrivain : « Writing must always remain an attempt »¹. Cette idée que l'écriture est perpétuellement en train de se faire, que le texte est en permanence en train de s'écrire se manifesta dans un premier temps à travers les révisions de ses manuscrits qui lui étaient demandées par les maisons d'édition, ou par leurs requêtes de plus de textes avant publication, comme ce fut le cas pour *Junky*. Ainsi, plusieurs mois après avoir terminé le manuscrit, Burroughs était encore en train de négocier avec les éditeurs pour qu'ils le publient, tandis qu'ils lui demandaient de rédiger davantage de pages de *Queer* afin de les publier en même temps. De façon similaire, *Naked Lunch* connut différents états avant d'être soumis à Maurice Girodias, dans une version qui était également différente de celle qui fut envoyée à l'imprimeur, qui elle-même n'avait rien à voir avec celle qui fut publiée, assemblée à partir de l'ordre arbitraire dans lequel les pages revenaient de l'imprimerie. Cet ouvrage connut d'ailleurs des révisions successives au cours de ses diverses publications par des maisons d'éditions britanniques ou américaines, avant qu'Oliver Harris ne s'attaque à une restauration du manuscrit original, finalement publié en 2014. Dans sa lettre de 1952, Burroughs précisait aussi qu'il considérait que l'acte d'écriture « échappait toujours à l'écrivain », et qu'il « n'existait pas de médium adéquat pour lui, tant qu'il ne l'aurait pas inventé »². Bien qu'il ne soit pas ici question de considérer que le *cut-up* a toujours été une composante de son écriture ou a toujours existé quelque part dans sa psyché, il est significatif de voir que certaines de ses premières interrogations concernant l'écriture trouvèrent une réponse – même partielle – dans la pratique de cette technique. En effet, certaines des expériences initiales de Burroughs avec ce procédé d'écriture interrogeaient le rôle joué par l'écrivain dans l'élaboration d'un texte, et au cours de ses années d'expérimentation avec la technique, il n'eut de cesse de réfléchir à des supports nouveaux pour ses écrits.

¹ « L'écriture doit toujours rester une tentative », (Burroughs 1993, p. 126), je traduis. En 1952, Burroughs avait achevé la rédaction de *Junky*, mais ce dernier n'avait pas encore été publié.

² « The Thing itself, the process on sub-verbal level always eludes the writer. A medium suitable for me does not yet exist, unless I invent it », (*Ibid.*), je traduis.

Cette recherche d'un autre médium de publication était à la fois stimulée par son besoin d'être publié de façon régulière et rapide afin de faire évoluer son utilisation de la technique, et par son désir de transcender l'espace du roman pour appliquer sa technique à des formats qui lui offraient une plus grande souplesse formelle, comme les journaux ou encore l'écran de cinéma. Ainsi, un ouvrage aussi ambitieux que *The Third Mind* – un recueil de textes *cut-up* et de méthodes pour utiliser la technique – ne put être publié qu'au milieu des années soixante-dix en raison de son importante dimension visuelle qui en compliquait la publication, bien que son élaboration eût été achevée près de dix ans auparavant. De même, parmi les nombreuses expériences de Burroughs avec la technique du *cut-up* figurent des *scrapbooks* réalisés au cours des années soixante, dans lesquels il laissait libre cours à sa créativité, mêlant textes manuscrits et dactylographiés, collage, peinture, coloriage, et dont les premiers extraits ne furent publiés en noir et blanc dans *The Burroughs File* qu'au début des années quatre-vingt, compliquant ainsi leur inclusion dans le canon *cut-up*, et leur étude approfondie. Par ailleurs, en parallèle à ses expérimentations fictionnelles, Burroughs essaya de faire pénétrer sa technique dans le domaine politique, stimulé par les mouvements de résistance qui fleurissaient à travers le monde occidental, et par sa fréquentation ponctuelle de la contre-culture au sein de laquelle il jouissait d'un prestige certain. Au fil des années soixante et soixante-dix, il multiplia les collaborations avec des magazines *underground* américains et européens, autorisa des traductions de ses textes afin qu'ils apparaissent dans des magazines italiens, allemands ou hollandais, consolidant ainsi un réseau international de praticiens du *cut-up*. Enfin, il n'eut de cesse d'inciter ses lecteurs à l'action en insérant des messages de résistance dans ses articles comme il l'avait fait dans ses romans, mais également en leur offrant la possibilité de s'approprier ses techniques en lui soumettant leurs propres déclinaisons, ce qui lui permettait aussi de mesurer la popularité et l'accessibilité d'une méthode donnée.

IV.A. Défi formel : des textes impubliables

Pour se faire une idée du volume que représentent les textes au format colonne ou grille, il suffit de faire une recherche par mot-clé dans le catalogue des archives de William S. Burroughs conservées à New-York. L'entrée « column » donne 260 résultats auxquels s'ajoutent les 60 occurrences du terme « grid » ; en comparaison, le terme « cut-up » n'apparaît « que » 226 fois dans ce fichier. Il est donc possible de considérer que ces expérimentations sur la manière de disposer un texte constituent un aspect aussi important de son écriture que le découpage et le réarrangement de ses textes au moyen de la technique du *cut-up*, dont dépendent toutefois les textes en grilles ou en colonnes. De même, la consultation du catalogue de ses publications réalisé par Brian Schottlaender révèle que le terme « cut-up » totalise 33 entrées contre 25 pour les termes « grids » et « -column » combinés³ ; la plupart de ces documents furent d'ailleurs publiés dans des magazines ou des journaux alternatifs et *underground*. Ces deux recherches lexicales illustrent bien la variété des textes produits au moyen de la technique du *cut-up* ainsi que l'importance de la presse indépendante pour les diffuser, puisqu'elle n'était pas soumise à des contraintes formelles aussi draconiennes que la presse commerciale⁴. Une autre qualité importante de ces types de presse est qu'ils bénéficiaient d'un lectorat réactif qui n'hésitait pas à réagir aux textes ou aux articles, et offrait par conséquent un retour primordial pour des auteurs comme Burroughs, dont les textes *cut-up* engagent autant celui qui les écrits que celui qui les lit. D'ailleurs, dès ses premières expériences avec les textes en colonnes, il était convaincu de leur succès auprès de ses lecteurs, qu'il souhaitait impliquer dans l'élaboration de ces documents, comme il l'expliquait à Brion Gysin :

Your Day Take a walk sit down *read this paper* cut in what you see hear think as you read with what you read and what you have just seen heard felt in the course of your walk Send along to *Your Day*. We will print excerpts from all material received⁵.

³ L'utilisation du tiret avant « column » permet d'exclure de la recherche les contributions de Burroughs à des magazines tels que *Crawdaddy* ou *Mayfair* dans lesquels il publiait un éditorial ou « column » chaque mois.

⁴ Rappelons par exemple le refus de *Playboy* de publier « St. Louis Return » en raison de sa nature expérimentale, et sa publication ultérieure dans *The Paris Review* dont Burroughs se félicitait en raison de leur plus grande expérience de la mise en page de documents hors-format.

⁵ « *Ta Journée* Promène toi assieds toi *lis ce journal* insère ce que tu vois entends penses tandis que tu lis avec ce que tu lis et ce que tu viens de voir entendre ressentir pendant ta promenade Envoie l'ensemble à *Ta Journée*. Nous imprimerons des extraits de tous les textes reçus », (Burroughs 2013, p. 140), je traduis.

Ainsi, fidèle à son projet de déconditionnement de l'individu, Burroughs utilisa la presse alternative et *underground* afin d'habituer leurs lecteurs à des textes hors-normes, mais aussi et surtout afin de les inciter à s'en emparer pour accentuer leur diffusion et tester leur utilisation.

Création de nouvelles formes

Les premières expériences de Burroughs avec les textes en colonnes débutèrent au cours de l'année 1964 si l'on se fie à sa correspondance ainsi qu'à ses archives personnelles. Le premier texte disposé en trois colonnes rappelant la mise en page d'un magazine est une lettre adressée à Brion Gysin, dans laquelle Burroughs affirme qu'il s'agit du format le plus adapté à leur prochain ouvrage, et précise également qu'il a déjà réfléchi à des titres de journaux factices. Dans ce même courrier, il décrit certaines des possibilités offertes par ce nouveau mode de rédaction, ce qui laisse supposer qu'il avait commencé à expérimenter avec ce format quelques temps auparavant⁶. Or, il existe une lettre d'octobre 1963, dans laquelle il explique à son ami peintre qu'il est en train de mettre au point un format lui permettant d'associer texte et image sur la même page et qui repose sur l'utilisation de « colonnes et de bandes de texte qui se poursuivent d'une page à l'autre comme des cercles entremêlés »⁷. Il insiste également sur la possibilité ainsi offerte d'associer mots et images sur la même page, et cite l'exemple du magazine *TIME* – dont il produirait sa propre version l'année suivante – avant d'informer Brion Gysin qu'il a envoyé une « expérience préliminaire » au peintre David Budd⁸. Il est pratiquement certain – les dates ainsi que la description faite du document correspondent – que ce document est l'un des textes réalisés par Burroughs dans le cadre d'une exposition commune avec l'artiste américain et le compositeur Earle Brown ; ils comportent des bandes de couleur bleue, rouge ou blanche, et ne sont pas disposés en colonnes mais en lignes (Chapitre III, Annexe 24). Il existe une version vraisemblablement antérieure de ce même document sur lequel les bandes de couleur on

⁶ Cette lettre est reproduite dans *Rub Out the Words : Letters 1959-1974* (pp. 139-141).

⁷ « Have addressed several letters to you all of which turned into something else notably preliminary experiments with format and carrying the cuts ups off the page with columns and strips of text continued on another page so that the book is as it were consisting of interlocking spheres [...] », (*Ibid.*, p. 126), je traduis.

⁸ « [...] [W]ords breaking over the illustrations more or less as they do in *Time* and newspaper layouts [...]. A preliminary experiment I have sent along to David Budd and asked him to show it to you », (*Ibid.*), je traduis.

été remplacées par des calligraphies de Brion Gysin, et les différentes sections séparées par des lignes de tirets (Annexe 1). Cela permet à nouveau d'illustrer le processus évolutif permanent qui caractérise la technique du *cut-up* : ainsi, alors même qu'il travaillait encore à l'élaboration de *Nova Express*, il était intéressé par les applications du *cut-up* dans d'autres domaines, et surtout par l'élaboration de méthodes multimédia qui lui permettaient de concurrencer les magazines d'information comme *TIME* ou *Newsweek*. De même, la naissance des *cut-ups* en colonnes faisait suite à ses expériences antérieures sur des textes au format expérimental dont l'objectif était déjà de faire figurer plusieurs temporalités ou axes narratifs dans un même espace.

Cependant, il n'était pas encore question pour lui de faire publier et diffuser ces documents par des maisons d'édition similaires à celles qui publiaient ses livres, ni de les proposer à des magazines. Au contraire, les premiers individus à qui il envisageait de soumettre ces documents hors format étaient un vendeur de livres rares nommé Jim Roman, et de façon plus ironique, le magazine généraliste américain *Reader's Digest*⁹. La première option était manifestement sérieuse et témoignait de la lucidité de Burroughs quant à la frilosité des maisons d'édition commerciales face à ces textes dont la forme et le fond constituaient à la fois une attaque de la conception habituelle de la lecture et un défi pour les publier. La seconde, en revanche, était très probablement une remarque humoristique, tant ce magazine était aux antipodes de l'écriture et de l'existence de Burroughs. Il s'agissait en effet d'un magazine qui compilait chaque mois des articles publiés dans d'autres magazines, et dont le but était de « promouvoir une Amérique influente » afin de communiquer à leur lecteurs « une attitude positive et optimiste »¹⁰. Par conséquent, la probabilité que des textes aussi expérimentaux et hors-format que ceux qu'il produisit cours de l'année 1964 soient publiés dans les pages de l'un des magazines américains les plus conservateurs était presque inexistante, et doit davantage se lire comme un reflet de la volonté qu'avait Burroughs de diffuser sa méthode au plus grand nombre, et de toucher un lectorat bourgeois et conservateur afin

⁹ « It occurs to me that we might sell these newspaper issues like the enclosed to the rare book trade properly printed and illustrated. Perhaps J. Roman would do the publishing. [...] This should be a million dollar idea for *Reader's Digest* », (Burroughs 2013, p. 140). Le vendeur était également évoqué dans la lettre de 1963 à laquelle il est fait référence ici : « Jim Roman the rare book man writes me that he is interested to publish an illustrated signed edition of some unpublished work », (*Ibid.*), p. 127.

¹⁰ « The first issue of *Reader's Digest*, published in 1922 by DeWitt and Lila Bell Wallace, compiled previously printed articles [...]. Wallace intended his magazine to promote an influential America, and carefully selected and edited pieces to convey a can-do tone of optimism. Since this attitude echoed middle class sentiment of the time, *Reader's Digest* was hugely successful », (Abrahamson & Bryza in Vaughn (ed.) 2008, p. 281), je traduis.

de mieux les déconditionner. Soucieux de diffuser également sa nouvelle méthode d'écriture dans les cercles littéraires, il écrivit à Peter Michelson, alors rédacteur de la *Chicago Review* pour lui soumettre l'un de ces textes expérimentaux, en précisant qu'il était temps pour les écrivains de sortir de leur bureau pour trouver leur inspiration dans le réel même, au lieu d'attendre qu'elle se manifeste :

I think it is time for writers to break up an unsanitary schizophrenic relation with a dead typewriter in an empty room. "Action writers?" Why not? [...] Don't wait for inspiration. Take a walk a ride a subway. Sit down somewhere drink a cup of coffee read a paper. Return to your rap and write what you have just heard felt with particular attention to intersection points¹¹.

Il apparaît ici que Burroughs était désireux de proposer et de promouvoir une méthode d'écriture qui permette d'inscrire le réel sur la page, et plus particulièrement, qui offre aux écrivains la possibilité de transcrire le mélange permanent de leur flux de conscience avec les stimulations sensorielles de leur environnement.

L'incitation à aller puiser l'inspiration directement dans le réel, et en particulier dans la rue, rappelle un certain nombre de précédents artistiques. Dans un premier temps il est possible de rapprocher cette attitude de celle des peintres impressionnistes dont l'un des gestes révolutionnaires fut de sortir chevalets, toiles et pinceaux de l'atelier afin de peindre directement leur sujet, et surtout représenter le réel. De plus, les tableaux impressionnistes sont caractérisés par la juxtaposition de taches de couleurs sur la toile, parfois laissée vierge, et dont l'assemblage par le regard du spectateur recrée l'impression voulue par le peintre. Il est possible ici de songer au *cut-up* qui fonctionne également par la juxtaposition de groupes nominaux ou verbaux hétéroclites que l'acte de lecture permet d'homogénéiser en un texte auquel il donne un sens. Il est également significatif que Burroughs évoque une « machine à écrire morte » lorsque l'on considère qu'il était occupé à mettre au point sa propre machine à écrire depuis plusieurs années au moyen de la technique du *cut-up*. Il critique par ailleurs la relation « malsaine » entre l'écrivain et l'outil qu'il utilise pour composer en la présentant en des termes qui évoquent la nécrophilie – l'écrivain fait courir ses doigts sur une créature morte. Il semble également dénoncer le fait que certains écrivains attendent d'être frappés par l'inspiration avant de se mettre à écrire, et préconise à l'inverse qu'ils se mesurent au

¹¹ « Je pense qu'il est temps que les écrivains brisent la relation malsaine et schizophrène qu'ils entretiennent avec une machine à écrire morte dans une pièce vide. Des « Action writers » ? Pourquoi pas ? [...] N'attendez pas l'inspiration. Marchez, prenez un taxi, prenez le métro. Asseyez-vous quelque part buvez un café lisez un journal. Retournez à votre affaire et écrivez ce que vous venez de voir entendre ressentir en faisant attention aux points d'intersection », (Burroughs 2013, p. 143), je traduis.

réel et à leur environnement et y puisent leurs idées, au lieu de les évoquer de façon fantasmée dans leurs ouvrages. Pour Burroughs, l'écriture est une activité aussi bien physique que cérébrale, en témoigne la comparaison qu'il suggère avec les artistes affiliés à l'Action Painting, dont il détourne le nom pour définir sa catégorie d'écrivains, les « Action Writers ». Le lien avec les Expressionnistes Abstraits évoqué au chapitre précédent se manifeste à nouveau ici, mais c'est surtout la relation créée par Burroughs entre son écriture et la peinture qui nous semble importante. En effet, il a régulièrement affirmé l'importance du lien entre la technique du *cut-up* et la peinture, évoquant régulièrement l'affirmation de Brion Gysin selon laquelle « l'écriture [avait] cinquante ans de retard sur la peinture », et remplaçant les mots par des couleurs dans certains de ses textes de *cut-up* de la décennie 1960¹².

Cependant, l'idée selon laquelle il est possible pour les écrivains de devenir les équivalents des « Action Painters » grâce au *cut-up* se manifeste à la fin de sa lettre à Peter Michelson. Il affirme en effet que l'une des possibilités ainsi offertes par l'écriture selon des points d'intersection est « l'écriture du présent » : « Use these intersection points of present time in what you are writing in present time. *Write in present time* »¹³. Cette idée fait évidemment écho aux toiles monumentales de Pollock ou d'autres peintres associés à ce mouvement, et qui mettent en avant l'action du peintre, le geste qu'il fait sur la toile pour réaliser ses œuvres et son immédiateté, plutôt qu'un sens ou une thématique donnés. Pour reprendre la définition proposée en 1959 par Harold Rosenberg, les tableaux qui relèvent de l'Action Painting constituent des « arènes dans lesquelles jouer – plutôt que des espaces dans lesquels reproduire, analyser ou « exprimer » un objet, réel ou imaginé », et ce qui figure sur la toile ne constitue pas « une image mais un événement »¹⁴. Or cette idée selon laquelle ce qui apparaît aux yeux du spectateurs ne représente rien d'autre que le moment suspendu durant lequel l'artiste trace ou laisse couler la peinture sur sa toile et lui donne ainsi une existence, trouve un écho inattendu dans la volonté manifeste qu'avait Burroughs d'écrire le présent. Ce désir figurait clairement dans ses premiers textes didactiques tels que « The

¹² « Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' technique to writing ; things as simple and immediate as collage or montage », (Gysin in Burroughs & Gysin 1978, p. 34), je traduis.

¹³ « Utilisez ces points d'intersection du temps présent dans ce que vous écrivez au temps présent. *Ecrivez dans le présent* », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁴ « At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, redesign, analyse or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event », (Rosenberg 1952, p. 22), je traduis.

Cut-Up Method of Brion Gysin », publié en 1962 dans le dernier numéro de *Yugen*, et qui comporte la phrase « RIGHT HERE WRITE NOW » qui peut se lire comme une réécriture de la définition donnée par Rosenberg de l'« Action Painting », (Annexe 2)¹⁵. En effet on y retrouve l'idée du support comme un espace ainsi que celle d'y inscrire non pas une histoire ou une image mais bien un instantané, une impression de présent. Ces idées trouvèrent un nouveau souffle au cours des expérimentations de Burroughs avec les textes en colonne puisqu'ils lui permettaient d'interroger à la fois la spatialité et la temporalité en associant trois axes narratifs sur une même page, ou encore trois périodes distinctes.

Peter Michelson fut en tout cas séduit par le texte de Burroughs ainsi que par ses explications, puisqu'il le publia au cours de l'année 1964 dans la *Chicago Review* sous le titre « The Boys Magazine », accompagné d'un paragraphe explicatif qui reprenait certains extraits de la lettre *verbatim* (Annexe 3). À la suite de cette publication, d'autres exemples de textes en colonnes furent publiés dans les *littles* de la presse alternative, tels que *Mother* dans lequel figure une reproduction particulièrement fidèle et méticuleuse de l'une des expérimentations de Burroughs, intitulée « We Called Her Mother Wouldn't You? » (Annexe 4). Ce magazine qui se présentait comme « Un journal de Nouvelle Littérature » était édité depuis le Minnesota et offrait principalement ses pages aux poètes de la New-York School, tels que Ted Berrigan, Ron Padgett ou encore Joe Brainard, qui en dessinait également les couvertures. La différence entre ce texte et celui publié dans la *Chicago Review* est qu'il s'agit ici d'un fac-similé qui permet aux lecteurs d'admirer le travail de mise en page et d'enluminure auquel se livrait parfois Burroughs. Ainsi le texte est disposé en trois colonnes, entre lesquelles il a écrit des mots tirés du texte à l'aide de marqueurs rouges et bleus. Sur la première page figure au-dessus des colonnes une règle dessinée dont la présence pourrait être interprétée comme un rappel de la nature géométrique et spatiale de ce type de document. Il est également possible de la considérer comme un simple outil de mesure, applicable à une temporalité ou une spatialité, qui évoquerait alors la possibilité offerte aux lecteurs de se déplacer à travers le temps et l'espace en lisant ce texte. Comme dans la *Chicago Review* le document est introduit par un extrait d'une lettre de Burroughs dans laquelle il donne des instructions précises relatives à la mise en page de son texte, rappelant ainsi l'importance de cette dimension dans ses œuvres expérimentales.

¹⁵ « ICI ÉCRIVEZ MAINTENANT », (Burroughs in Berg, Box 7, Folio 50, Item 2), je traduis.

Conscient des contraintes auxquelles étaient soumis les éditeurs de *mimeos* ou de *littles*, il proposait même des alternatives à la mise en page originale de son texte, dans ce cas précis, le remplacement des mots calligraphiés par « une bande de points évoquant les télécriteurs IBM »¹⁶. L'association entre le langage et la machine qui figure dans les ouvrages de la *Nova Trilogy* était donc renforcée par l'inclusion directe d'un référent technologique dans le texte. En effet, que ce soit dans *The Soft Machine* – dont le titre assimile l'individu à une machine – ou encore dans *The Ticket That Exploded* et ses textes produits sur des chaînes de montages dans le chapitre « Writing Machine », Burroughs offre au lecteur un texte dont la production elle-même dépend d'une technique d'écriture qui repose sur la mécanisation, et illustre ainsi la domination progressive de la société par la technologie. Dans un article consacré aux machines à écrire dans l'œuvre de Burroughs, Anthony Enns affirme que le but d'une telle association était de « démontrer les effets de l'environnement électrique et médiatique sur la subjectivité ainsi que son impact au niveau national et mondial », mais également d'informer ses lecteurs sur les possibilités d'amélioration de l'individu et de la société au contact de cet environnement, qui dépendait selon lui « de notre capacité à prendre le contrôle des médias »¹⁷. En outre, il n'est pas anodin que Burroughs évoque les télécriteurs IBM, puisque ces machines servaient initialement à la transmission à grande vitesse de transactions boursières ; leur inclusion dans ses textes peut donc se lire comme un symbole de la domination de la machine financière sur le monde, et surtout comme un exemple de langage performatif, puisque le message diffusé avait valeur d'ordre boursier. Si les points entre les colonnes ne figurent pas dans le texte qui fut soumis à *Mother* – ses responsables ayant réussi à le mettre en page selon les souhaits de Burroughs – d'autres documents au format similaire contiennent ces perforations. Contrairement aux œuvres évoquées précédemment, ils ne furent pas publiés dans des *littles*, mais dans des *mimeos*.

¹⁶ « If the color is difficult to reproduce, a strip of dots between columns suggesting IBM ticker tape would be appropriate », (Burroughs in Moberg & Giles (eds.), p. 2).

¹⁷ « [...] The representation of writing machines in Burroughs's work, as well as his manipulations of writing machines in his working methods, demonstrate the effects of the electric media environment on subjectivity, as well as its broader impact on the national and global level. [...] Burroughs repeatedly emphasized that [the possibility of improv[ing] the human condition] was dependent on our ability to take control of the media », (Enns in Schneidermann & Walsh 2004, p. 96), je traduis.

Répétition et temporalité

En effet, au cours de l'année 1964, des textes en colonnes apparurent d'abord dans *My Own Mag* édité à Londres par Jeff Nuttall, puis à New-York, dans le magazine *Fuck You!*, publié par Ed Sanders. « 'Fluck you fluck you fluck you' » constitue la seule apparition de Burroughs au sein du magazine new-yorkais – il contribua toutefois à d'autres projets de Sanders – et il s'agit d'un texte en trois colonnes dont l'aspect est très différent de celui de *Mother* (Annexe 5). Imprimé en noir et blanc sur un papier de qualité inférieure à celle des *littles*, il n'est pas aussi flatteur à l'œil que « We Called Her Mother », mais possède toutefois des caractéristiques qui en font un document important. Ainsi, au bas de la page, Burroughs a inscrit la date, l'heure, et le lieu de rédaction de ce document, agrémentés de la mention « Past Time ». En insistant ainsi sur l'antériorité de la rédaction, il met en avant l'immédiateté de la consultation d'un tel texte, et renforce l'idée que chaque lecture l'actualise, puisque le regard ne suivra pas nécessairement la même colonne, et qu'un lecteur ne commencera pas forcément au même endroit qu'un autre. De même que la technique du *cut-up* comporte une dimension répétitive qui se manifeste par la dissémination des groupes nominaux d'un texte à l'autre et leur reprise en divers endroits d'une même œuvre, les textes en colonnes dont l'intérêt repose sur la relecture et la confrontation avec différents lecteurs mettent en évidence l'idée défendue par le philosophe Gilles Deleuze selon laquelle, « [la répétition] exprime à la fois une singularité contre le général, une universalité contre le particulier, un remarquable contre l'ordinaire, une instantanéité contre la variation, une éternité contre la permanence »¹⁸. En effet, chaque lecture d'un tel texte possède certes un sens différent et provoque des réactions propres à chaque lecteur, mais trouve son universalité dans la confrontation qu'en fait tout individu pour se l'approprier. En outre, chaque nouvelle consultation d'un tel document en révélera des aspects insoupçonnés jusqu'alors qui achèveront d'en souligner la nature atemporelle garante de leur éternité.

Une autre caractéristique de ces expérimentations formelles est leur absence de régularité qui se manifeste par des imperfections dans la mise en page, ou par l'agencement du texte dans les colonnes ou les cases. Ainsi, dans le texte « fluck you fluck you fluck you », les colonnes n'apparaissent pas de façon aussi distincte que dans les documents similaires publiés dans *My Own Mag* ou les *littles*, probablement en

¹⁸ (Deleuze [1968] 1993, p. 9).

raison du format de papier utilisé par Sanders, qui est moins large et moins long que celui utilisé par Nuttall. De même, parmi les différents textes de Burroughs publiés dans *My Own Mag* on remarque des imprécisions qui vont du chevauchement d'un mot par l'un des côtés de la case dans laquelle il figure (forme) à une fidélité relative aux règles qu'il s'est fixé (fond). Dans le premier exemplaire de *The Moving Times*, publié dans le numéro 5 de *My Own Mag*, la première colonne de la seconde page est supposée être composée à partir d'une lecture des trois colonnes de la première page. Or, le résultat révèle que Burroughs s'est livré à un travail de sélection et n'a pas suivi mécaniquement le texte tel qu'il était disposé, rappelant ainsi que ces textes relèvent davantage d'une expérimentation et d'un jeu, que d'une méthode à suivre à la lettre. Il semblerait que l'écrivain prenne ici un malin plaisir à proposer des méthodes de lecture et d'écriture, comme s'il voulait ainsi rappeler à ses lecteurs qu'il est avant tout intéressé par la libération de tout conditionnement, y compris celui qu'il propose comme une façon de briser les habitudes de ses récepteurs. De cette manière, Burroughs anticipe l'idée soutenue par Gilles Deleuze selon laquelle « la répétition c'est la transgression [qui] met en question la loi, [qui] en dénonce le caractère nominal ou général, au profit d'une réalité plus profonde et plus artiste »¹⁹. En invitant ses lecteurs à pratiquer la même activité que lui à partir du même texte, puis à en reproduire la forme en changeant le fond, il souhaite leur faire prendre conscience de la malléabilité des règles qu'il leur présente, et leur permettre de se réappropriier leur quotidien, au moyen d'une pratique artistique, ce qui n'est pas sans rappeler l'un des objectifs de l'avant-garde artistique.

Par ailleurs, l'idée que les *cut-ups* en colonnes ne constituent pas une science exacte et qu'ils comportent par conséquent des imprécisions renvoie à une autre caractéristique de la répétition telle que définie par Deleuze. En effet, celui-ci affirme que ce terme ne signifie pas sa reproduction « sous un concept absolument identique » et que « [l'artiste] ne juxtapose pas des exemplaires de la figure », mais « combine chaque fois un élément d'un autre exemplaire avec un autre élément d'un exemplaire suivant »²⁰. Selon lui, cela a pour effet d'introduire dans « [le] processus dynamique de la construction un déséquilibre, une instabilité, une dissymétrie, une sorte de béance qui ne seront conjugués que dans l'effet total »²¹. Si cette idée d'inclure un « déséquilibre » ou une « dissymétrie » dans l'élaboration d'un texte qui ne se résout qu'une fois la lecture complète terminée est applicable à la technique du *cut-up* dans son ensemble,

¹⁹ (*Ibid.*)

²⁰ (*Ibid.* p. 31).

²¹ (*Ibid.*)

cette définition correspond encore plus aux textes en colonnes proposés par Burroughs. En effet, ces documents invitent les lecteurs à faire fi de l'absence de régularité qui les caractérise, et les incitent au contraire à profiter de ces espaces de liberté dans lesquels ils peuvent expérimenter avec un texte-jeu qu'il leur est possible de transformer en un *texte-je* en le recombinaut selon leur propre schéma et non celui proposé par l'écrivain. Dans ce cas précis, il est possible d'affirmer que c'est en fait l'absence de régularité dans ces textes qui permet la répétition de l'exercice autant de fois que souhaitées : en effet, une trop grande précision dans la construction de ces documents en limiterait la réutilisation en figeant les permutations possibles. Cette idée d'une rejouabilité presque infinie figurait déjà dans le premier document soumis à Jeff Nuttall pour publication dans *My Own Mag*. Il s'agit d'un texte qui a été tapé de manière à être divisé en cases par une grille que Burroughs a dessinée par-dessus (Annexe 6). Il est volontairement inachevé, la dernière case ne comportant qu'une seule ligne de texte sans ponctuation qui suggère sa fin, ce qui rappelle au lecteur l'idée qu'il est face à un document dont la malléabilité et la présentéité importent plus que le sens. En-dessous du texte figure une injonction manuscrite, probablement ajoutée par Nuttall qui indique « to be read every which way », ce qui suggère bien l'idée que la lecture de ce document ne peut être complète qu'à condition d'en épuiser les variations, une tâche pratiquement irréalisable en raison du nombre de permutations possibles²².

Ainsi, par son apparence inachevée ainsi que par son importante rejouabilité renforcée par l'indication que le texte doit être lu dans tous les sens, le premier texte-grille diffusé dans *My Own Mag* mettait les lecteurs à contribution. Dans son étude consacrée au *cut-up*, Clémentine Hougue rappelle que cette collaboration indirecte était synonyme de liberté, puisque « la répétition du fragment et du geste de découpage-collage » libèrent « l'écriture et [le] lecteur, qui s'émancipent de l'œuvre unique » pour en élaborer une autre, plus personnelle²³. Elle précise en effet que le processus de répétition permet au lecteur d'exprimer sa « singularité », ce qui renforce son appropriation du texte²⁴. Il est par ailleurs possible de considérer qu'un texte à l'apparence amatrice, voire chaotique, ou en tout cas qui possède un caractère inachevé et publié dans un magazine *underground*, incitera davantage ceux qui le consultent à le

²² Si l'on considère le nombre de permutations possibles en constituant des phrases à partir de quatre cases différentes, on aboutit à un résultat de 18 671 940 variations possibles ; si l'on passe à cinq cases, le nombre obtenu est 552 689 424, ce qui illustre bien la réutilisation possible d'un tel texte et la quasi impossibilité d'en épuiser les permutations.

²³ (Hougue 2014, p. 380-381).

²⁴ (*Ibid.*)

remettre en jeu qu'un document possédant une mise-en-page professionnelle dans une revue littéraire ou dans un livre. Cette idée est également corroborée par un élément qui figure sur les textes expérimentaux publiés dans des *mimeos* puis dans des fascicules de la presse *underground* et non dans les *littles*, à savoir l'invitation adressée par Burroughs aux lecteurs de lui soumettre ou d'envoyer à l'éditeur le résultat de leurs propres expérimentations. Ainsi le premier numéro de *The Moving Times* publié dans *My Own Mag* n° 5 comportait une adresse aux lecteurs dans la dernière colonne qui les incitait à contribuer au magazine : « So send along a column of your times what you hear see as you read this paper looking out the window of a cafe a train in your mind where else back through word columns your time is moving » (Annexe 7)²⁵. On retrouve ici l'idée initiale qu'avait Burroughs de proposer aux lecteurs du *Readers' Digest* de contribuer à une expérience intitulée *Your Day* et qui correspondait presque mot pour mot au message inclus à la suite de *My Own Mag* (Voir note 5 p. 217). Toutefois, il est significatif qu'en l'espace de quelques mois son message se soit déplacé des pages d'un magazine commercial et populaire américain à celles d'un magazine *underground* miméographié britannique. En effet, cela illustre le décalage entre ses velléités d'atteindre le lectorat le plus vaste possible pour ses documents expérimentaux, et la possibilité effective de publier de tels textes dans la presse commerciale et conservatrice. Mieux valait publier régulièrement dans la presse alternative ou *underground* et entreprendre une correspondance voire une collaboration avec le lectorat de ces types de presse plutôt que d'attendre une hypothétique publication dans les pages d'un magazine commercial réputé.

Burroughs contribua donc au total à une douzaine de numéros de *My Own Mag*, la plupart du temps sous la forme d'un magazine factice inséré à la fin de chaque exemplaire. Au cours de cette période, les noms de ce fascicule évoluèrent de *The Moving Times* (n° 5, 7, 9, 11, 14, 15) à *The Burroughs* (n° 6, 8) en passant par *The Apomorphine Times* (n° 12) ou encore *The Dead Star* (n° 13). Il existe d'ailleurs dans les archives de l'écrivain un dossier qui comporte des documents vierges, mis en forme pour réaliser des *cut-ups* en colonne, ce qui illustre à la fois l'importance de cette méthode aux yeux de Burroughs, et la répétitivité associée aux pratiques du *cut-up*. Parallèlement, leur contenu évolua en se complexifiant : si les premiers numéros de *The Moving Times* ou *The Burroughs* ne comportaient globalement que du texte et de rares

²⁵ « Alors envoie une colonne de tes temps ce que tu entends vois en lisant ce journal en regardant par la fenêtre d'un café d'un train dans ton esprit quelque part ailleurs de retour à travers les colonnes de mots ton temps se meut », (Burroughs *in* Berg, Box 38, Folio 27, Item 27), je traduis.

illustrations, conservant ainsi une apparence proche de celle d'un journal, rapidement d'autres textes apparurent qui mêlaient différentes pratiques du *cut-up*, comme l'écriture en colonne et la disposition originale en quatre fragments juxtaposés, comme c'est le cas dans *The Apomorphine Times* (Annexe 8). L'origine de ce texte se trouve dans le numéro précédent de *My Own Mag* : suite à un article publié dans le *Sunday Times* qui critiquait le Docteur Dent auprès de qui Burroughs avait entrepris une cure au moyen de l'apomorphine qu'il considérait comme la seule méthode fonctionnelle de sevrage, il utilisa les pages du *mimeo* pour diffuser une lettre qui défende le médecin. Déçu par la réponse des éditeurs qui soulignaient le temps qu'il avait mis à leur répondre, il se servit à nouveau de *My Own Mag* et du *cut-up* pour défendre le docteur et critiquer le journal britannique. Il est par conséquent compréhensible qu'il ait mis à profit diverses méthodes de sa technique afin de composer un texte critique illustrant son mépris des remarques adressées à celui qu'il défendait. De façon similaire, il appliqua le *cut-up* aux critiques dont il fit l'objet dans le *Times Literary Supplement* au cours de l'année 1965. Dans ce même numéro de *My Own Mag* figurait également une adaptation de « The Last Words of Dutch Schulz », un texte qui fascinait Burroughs depuis quelques semaines puisqu'il s'agissait d'une transcription des derniers mots d'un mafieux new-yorkais, recueillis par des inspecteurs venus l'interroger.

My Own Dutch

Pour l'écrivain, ce texte constituait une forme de *cut-up* puisque ces dernières paroles n'avaient aucune continuité et, prononcées par un homme mourant, elles en révélaient l'inconscient. Il informait d'ailleurs Jeff Nuttall de sa découverte dans une lettre de mars 1965 qui comportait une mise en garde quant au pouvoir de ces ultimes mots : « The Dutchman has something to say to all writers and readers of prose everywhere. (Use with caution. These are hot words. Last words.) » (voir Annexe 28, première partie)²⁶. Le texte fut diffusé dans le numéro suivant de *My Own Mag* et fut mis en page de façon spectaculaire : en effet, il se présente sous la forme d'un hybride entre texte en colonnes et bande-dessinée, l'ensemble étant par ailleurs disposé en deux ou trois colonnes qui illustrent la façon dont les expérimentations formelles de

²⁶ « Le Hollandais à quelque chose à dire à tous les écrivains et lecteurs de prose où qu'ils soient. (À utiliser avec précaution. Ce sont des mots brûlants. Des derniers mots.) », (Burroughs in *Ibid.*, Box 80, Folio 8, Item 40), je traduis.

Burroughs se nourrissaient les unes les autres (Annexe 9). Une lettre de Jeff Nuttall envoyée à l'écrivain quelques jours après la parution de ce numéro illustre bien la liberté qui caractérisait leur relation artistique : on y apprend que le premier a pris la décision de publier le texte de « The Last Words of Dutch Schulz » sans avoir la certitude qu'il s'agissait de la contribution du second. Nuttall précise qu'il a agi selon son désir d'éditeur en expliquant qu'il ne pouvait pas résister à la tentation d'illustrer ce document, une affirmation qui corroborait l'idée de son ami selon laquelle ces mots étaient utilisables par tous les écrivains ou lecteurs, (Annexe 10)²⁷. Cependant, le texte auquel il fait référence n'est pas un original de Burroughs, mais une adaptation du programme pour une lecture de l'écrivain en février 1965 qui reproduisait le compte-rendu original des derniers mots du mafieux. La pièce qu'il réalisa pour cet événement était un *cut-up* sonore élaboré à partir du texte des policiers qu'il mélangea avec des extraits de coupures de presse relatives à des catastrophes aériennes ou à la guerre du Vietnam comme s'il souhaitait en augmenter la dimension eschatologique²⁸. Le résultat fut diffusé lors d'une lecture publique qui se déroula à New-York au East End Theatre dans le Lower East Side, alors que Burroughs entreprenait un voyage sur la côte est des États-Unis. Il est par conséquent possible de considérer que les premiers *cut-ups* publiés de ce document ne furent pas entrepris par l'écrivain mais bien par Jeff Nuttall qui réorganisa le document de façon à l'illustrer, puis en proposa une réécriture au numéro suivant, en remplaçant Dutch Schultz par son propre héros, Perfume Jack, dont les aventures dessinées illustraient chaque numéro de *My Own Mag* (Annexe 11).

De son côté, Burroughs soumit à Jeff Nuttall un texte dont l'apparence rappelle celle de son *TIME* publié la même année par C Press et qui reprenait également la thématique des derniers mots de Dutch Schultz. Ce document pourrait être considéré comme un condensé des techniques qu'il développa dans *My Own Mag* au cours de son année et demie de collaboration intensive. Il s'agit du fac-similé d'un *cut-up* disposé en trois colonnes, réalisé sur les pages d'un livre de comptes qui reprend la mise en page d'un magazine comme *TIME* : des images sont intégrées au texte et légendées. À l'instar de la plupart des contributions de Burroughs à *My Own Mag*, il s'agit d'un travail en cours comme en témoignent les ratures et fautes de frappe qui y demeurent. Si

²⁷ « (I assumed the Poets Theatre programme to be a contribution and anyway how the hell can you resist illustrating a thing like that??) », (Nuttall in *Ibid.*, Box 80, Folio 8, Item 42).

²⁸ « [...] The most interesting part of his reading was the tape-recorded cut-up derived from the death-bed ravings of Dutch Schultz intercut with news articles on Vietnam and air crashes », (Birmingham web 2010).

ces dernières peuvent être considérées comme des éléments constitutifs de l'attaque menée par l'écrivain contre le langage, comme il l'affirmait dans un courrier adressé à ses parents à la fin des années cinquante, elles témoignent également de la dimension actuelle d'un tel document²⁹. En effet, si l'on compare la version de « The Dead Star » publiée dans *My Own Mag* à celle qui fut éditée par Jan Herman en 1969, la première possède une apparence certes brouillonne mais qui retranscrit à merveille le bouillonnement intellectuel et créatif dans lequel était alors immergé Burroughs, tandis que la seconde, au visuel lisse et professionnel ressemble tellement à un article tiré d'un magazine commercial qu'elle en perd la dimension révolutionnaire et expérimentale qui caractérisait la version originale (Annexe 12). Deux éléments peuvent être analysés pour illustrer la différence d'atmosphère entre les deux versions : le support d'origine, et la mise en forme du texte. Ainsi, le document publié dans *My Own Mag* est une reproduction fidèle et minutieuse du manuscrit original élaboré dans des livres de comptes identiques à ceux dans lesquels Burroughs réalisa ses premiers *scrapbooks*³⁰.

Par ailleurs, le document initial a été tapé à la machine ce qui corrobore l'idée d'un texte expérimental, ou incomplet, dont les imperfections renforcent la dimension esthétique. Sa reproduction dans les pages de *My Own Mag* donnait l'impression au lecteur que le manuscrit venait d'être arraché de l'un des *scrapbooks* de Burroughs, et inséré dans le magazine pour lui permettre de le consulter, lui offrant ainsi un aperçu des œuvres non publiées de l'écrivain. À l'inverse, la version de Jan Herman publiée en 1969 par Nova Broadcast, une maison d'édition indépendante qu'il avait fondée, reprenait l'intégralité du texte de *My Own Mag* mais ne reproduisait pas le support initial, faisait disparaître les ratures et les fautes de frappe, et mettait en italique les mots soulignés dans le manuscrit. L'apparence professionnelle et lisse du document permet de renforcer l'illusion qu'il s'agit d'un véritable article de magazine, et si la nouvelle mise en page évite les chevauchement entre texte et images, elle en exclut certaines et recadre une partie de celles qui restent. Ce faisant elle annihile l'aspect artisanal et la dimension séditeuse qui constituaient les qualités du premier document. En effet,

²⁹ « PS. If my writing seems at times ungrammatical it is not due to carelessness or accident. The English language—the only really adjustable language—is in state of transition.. Transition and the old grammar forms no longer useful », (Burroughs 2013, p. 7).

³⁰ Des extraits du manuscrit original disponibles en ligne permettent de confirmer le support sur lequel ce texte fut réalisé. Par ailleurs, on trouve dans des *scrapbooks* réalisés ultérieurement des pages collées tirées de ces fameux livres de comptes, ce qui nous permet d'affirmer qu'il furent le premier support utilisé par Burroughs pour ces textes. Par exemple, le texte publié dans *My Own Mag* n° 11 était déjà un fac-similé d'un texte de Burroughs réalisé dans un livre de comptes, et comportant texte manuscrit, dactylographié et illustrations, (Annexe 13).

l'impression générale qui se dégage de la version publiée dans *My Own Mag* est celle d'un texte réalisé dans l'urgence et de façon clandestine, comme s'il contenait des informations capitales destinées à un lectorat d'initiés, rappelant la nature *underground* des deux magazines. Toutefois, la date qui figure sur le journal factice atténue rapidement l'idée d'un document contenant des informations inédites sur un événement récent, puisqu'elle ramène le lecteur près de trente années en arrière ; dans le même temps, la première date qui figure dans l'article est celle du 22 avril 1965. En un simple coup d'œil, quiconque lisait ce document lors de sa parution en août 1965 était donc ramené trente ans en arrière puis renvoyé dans le présent, avant que la légende de l'une des deux premières photos ne le renvoie à nouveau dans le passé : « Valentine Day Chicago Feb. 14 1929 ». De cette façon, Burroughs rappelait aux lecteurs l'une de ses préoccupations principales avec les textes en colonnes : la juxtaposition de différentes temporalités sur la page afin d'y naviguer.

Ces variations temporelles n'étaient pas nouvelles pour des personnes qui auraient eu accès aux numéros précédents de *My Own Mag* car le procédé associé aux *cut-ups* en colonnes était décrit dans le premier texte de ce type, publié un peu plus d'un an plus tôt. En revanche, ils constituaient des curiosités, voire des aberrations aux yeux d'autres lecteurs : ils ne se privaient pas d'en informer Jeff Nuttall lequel transmettait ces critiques à Burroughs, qui répondait par des textes aussi expérimentaux, mais accompagnés cette fois-ci d'une note explicative. Ainsi, le numéro 11 contenait une note annonçant aux lecteurs la présence dans ce fascicule de « Lettres de William Burroughs » qui expliquaient « clairement et franchement comment les *cut-ups* et les éléments de lecture transversale » qui y figuraient « devaient être compris » ; la note se terminait sur une invitation « aux âmes mécontentes qui parlent du *cut-up* comme « d'un truc à la mode » » de lire, attentivement, « deux fois »³¹. Le magazine fictif publié par Burroughs dans ce numéro était accompagné d'une légende de quelques lignes dont l'objectif était de définir les « points d'intersection » qui constituent un élément central du *cut-up*. La conviction intime de Burroughs était que la pratique de cette technique permettait de révéler des événements à venir en découpant l'ordre initial dans lequel les mots avaient été disposés dans une phrase. Dans le numéro 9 de *My Own Mag*, il donnait des exemples de correspondances entre des phrases tirées de ses *cut-ups* et des événements qui lui étaient arrivés à la suite afin d'illustrer le rapport entre

³¹ « Letters from William Burroughs [...] Showing plainly and bluntly how the cut-up and cross-reading elements published in My Own Mag are to be understood... discontented souls who talk about cut-up as 'a bit of a fad' please read... right through... twice... », (Nuttall 1965, web), je traduis.

sa technique et les événements. Il cite une phrase qui lui fut envoyée par Claude Pélieu, un écrivain français qui se trouvait alors aux États-Unis, et la croise avec une rencontre faite quelques jours auparavant :

[...] Noting suprizing intersection like from Claoude Piliou [sic] in San Francisco 'What were you doing at BULLGRAY'S TROPICO' Now it so happens I had met a very charming Southerner some days before whose name was Bill Gray (he made a point of the a)³².

Il précisait immédiatement qu'il ne considérait pas ces points d'intersection comme de la « télépathie » mais simplement comme une « question d'être au même endroit au même moment »³³. Quoi qu'il en soit, s'il lui était certainement pénible de devoir expliciter régulièrement ce qui lui semblait évident, étant plus impliqué que n'importe quel autre artiste dans le *cut-up*, les réactions et les textes qu'il recevait en réponse à ses expérimentations lui permettaient d'envisager l'élaboration d'un réseau international de praticiens du *cut-up*.

Les germes nécessaires à l'éclosion de cette communauté *cut-up* furent diffusés dès ses premières expérimentations. Il y encourageait ses amis arguant que la méthode était plus facile à comprendre en la pratiquant. À ce effet, il joignait à ses lettres des exemples de documents réalisés au moyen d'une des méthodes avec lesquelles il expérimentait, afin de pousser ses interlocuteurs à évoluer d'une position – passive – de lecteur à celle – active – de praticien. Toutefois, ces premières incitations étaient adressées à son entourage proche, constitué principalement d'écrivains et d'artistes, plus facilement sensibles à ces nouvelles pratiques que des individus n'ayant jamais été confrontés à des textes expérimentaux. Par conséquent, il entreprit au cours des années soixante d'inclure à ses textes issus du *cut-up* une dimension participative qui les rende plus accessibles et des textes didactiques qui la clarifient, pour inciter le plus grand nombre à s'en emparer. Nous avons évoqué précédemment le cas du premier exemplaire de *The Moving Times (My Own Mag n°5)* qui invitait les lecteurs à collaborer à ces textes au format inhabituel en envoyant leurs propres contributions au magazine. La nécessité pour Burroughs d'avoir un retour du public sur ses écrits s'exprimait déjà en 1954 dans une lettre à Jack Kerouac, et se retrouve à nouveau ici, renforcé par le

³² « On remarque des intersections surprenantes comme Claoude Piliou [sic] à San Francisco 'Que faisais-tu au BULLGRAY'S TROPICO' Il se trouve que j'avais rencontré un Sudiste charmant quelques jours auparavant, dont le nom était Bill Gray (il a insisté sur le a) » (Burroughs *in* Nuttall 1965, web), je traduis.

³³ « No I do not think of it as being telepathy in the confusing old sense but rather simply a question of being in the same place at the same time » (*Ibid.*), je traduis.

dévoilement aux lecteurs son adresse personnelle. Ce faisant, il leur donnait l'impression qu'il souhaitait entretenir avec eux une relation intellectuelle et personnelle qui ne passe pas par l'intermédiaire d'une maison d'édition ou d'un agent. Si son attitude évolua au cours des années suivantes à mesure qu'il accédait à la célébrité, mais également en raison de l'incompréhension d'un certain nombre de lecteurs, critiques et écrivains face à ses techniques, cette ouverture à ses récepteurs eut pour effet de le mettre en relation avec des individus issus de divers pays occidentaux qui n'hésitèrent pas à s'emparer de sa technique, voire de certaines de ses créations.

IV.A.2. Le lecteur-collaborateur

Après avoir offert à ses lecteurs la possibilité de le contacter pour lui soumettre leurs propres créations dans le premier numéro de *The Moving Times*, Burroughs leur proposa ensuite de transformer leur exemplaire du premier numéro de *The Burroughs (My Own Mag n°6)* en une œuvre unique et personnelle (Annexe 14). Ainsi la dernière page de ce magazine factice contenait un encart portant le message manuscrit suivant : « Traced from the format of Time Magazine P.40. September 13 1963. Put any picture that fits from your Time into this Time space »³⁴. Si cette légende peut se lire comme une simple instruction adressée aux lecteurs, elle illustre également la manière dont l'écrivain élaborait ces documents. On voit ici l'influence directe du magazine *TIME* – dont il livrera sa propre version quelques mois plus tard – mais également son souhait d'offrir à son public un espace où il puisse confronter sa sensibilité à celle de l'auteur. En effet, il ne lui donne pas de directives plus précises que celle d'insérer une image dans cet « espace-temps ». Un autre encart vierge portait simplement la mention « any picture », tandis qu'un autre, situé sur la même page, se présentait sous la forme d'une réclame qui suggérait une intertextualité entre ce magazine, et un numéro antérieur : « FOR YOUR WORD SOURCE SEE BURNED PAGE ISSUE OF MY OWN MAG »³⁵. Ainsi, Burroughs décrivait – de façon certes très implicite – la manière dont le texte

³⁴ « Élaboré à partir du format du magazine *TIME* p.40 13 septembre 1963. Insérez-y n'importe quelle image de votre temps qui corresponde dans cet espace-temps », (Burroughs in Nuttall 1964, web), je traduis.

³⁵ « POUR VOTRE RÉSERVOIR DE MOTS VOIR NUMÉRO AUX PAGES BRÛLÉES DE MY OWN MAG », (*Ibid.*), je traduis.

qu'il proposait pour ce numéro avait été réalisé, et suggérait à ses lecteurs d'utiliser le même matériau source pour composer une version différente du document. Ainsi, il espérait mettre en évidence l'intertextualité, et surtout l'importante rejouabilité associée au *cut-up*, tout en incitant son public à s'emparer de cette technique en suivant le même processus que lui. Il convient toutefois de relativiser la dimension didactique de ce genre de textes qui, si elle semblait claire pour Burroughs, ne l'était pas nécessairement aux yeux de récepteurs moins avertis, ce qui explique leur scepticisme. Néanmoins, en dépit de la nature parfois obscure de ses explications, la technique du *cut-up* se diffusa progressivement à travers l'avant-garde et la contre-culture, en offrant à ceux qui l'utilisaient la possibilité de dialoguer à distance avec lui.

Les contacts du cut-up

La technique du *cut-up* repose sur la juxtaposition de fragments textuels issus d'un même document ou de documents disparates, et la sélection des phrases ou expressions les plus pertinentes qui en jaillissent. Par conséquent, bien qu'elle permette une mécanisation de l'écriture par la production et la reproduction du hasard, elle dépend avant tout de la sensibilité de celui qui la pratique. Ce paramètre constitue très certainement la raison principale pour laquelle Burroughs n'eut de cesse au cours de ses années d'expérimentation avec le *cut-up* de rappeler à son entourage et à son public la nécessité de pratiquer soi-même la technique, au risque de la trouver inutile et inintelligible. En outre, l'écrivain était certainement conscient que même en pratiquant, certains individus demeureraient au mieux insensibles, au pire hostiles, à sa technique, étant donné que ses premières expériences avec d'autres écrivains n'avaient pas remporté leur adhésion totale. En revanche, il put rapidement compter sur le soutien et l'inventivité d'un jeune mathématicien nommé Ian Sommerville, qui l'aida à développer certaines applications technologiques de sa technique. Il devint rapidement l'un des principaux collaborateurs de Burroughs au cours de la première moitié des années soixante, et œuvra pour diffuser le *cut-up* auprès de ses collègues universitaires à Cambridge : « [...] This group is somethin else because they all dig Naked Lunch the greatest and I'll include the cutups next time I write to them », (Annexe 15)³⁶. Cet

³⁶ « [...] Ce groupe est différent parce qu'ils aiment tous Naked Lunch qu'ils considèrent comme le plus grand et j'inclurai les cut-ups la prochaine fois que je leur écrirai », (Burroughs *in* Berg, Box 80, Folio 20, Item 62), je traduis.

extrait tiré d'une lettre adressée à l'écrivain en janvier 1961 illustre sa volonté de promouvoir le *cut-up* auprès d'un public non-littéraire – « them » désigne ses futurs collègues – mais il témoigne surtout de l'importance de *Naked Lunch* comme révélateur de l'ouverture d'esprit d'un groupe donné et de sa potentielle sensibilité à des documents plus extrêmes encore. En outre, il rappelle que le *cut-up* est une pratique fondée sur le contact, tant au niveau de sa production – la mise en correspondance de différents textes – qu'à celui de sa diffusion : la promotion de ces documents nécessite que la méthode soit explicitée ou qu'on y soit initié, au risque d'être jugés inintelligibles et inutilisables.

L'importance jouée par le contact dans la technique du *cut-up* suppose que l'on considère le texte non seulement comme un espace de mise en relation de différents auteurs, ouvrages, médiums, mais aussi et surtout comme l'espace où se jouent les interactions entre l'auteur et ses récepteurs. La page devient alors une zone de contact aussi bien au niveau textuel que formel, et redistribue les rôles souvent figés de lecteur et scripteur. Par ailleurs, et c'est une des forces des documents produits au moyen de l'une des méthodes du *cut-up*, chaque lecture soumet le texte, pourtant figé par sa publication, à une remise en jeu de son contenu entre les mains de celui qui le consulte. Il est possible d'emprunter les mots de Fernande Schulmann qui dans son essai « Le lecteur voyeur » affirme : « Non point autant de lecteurs que de livres, mais autant de livres que de lecteurs, livre et lecteur dont chacun, loin de s'additionner, [...] forme un agglomérat singulier irréductible »³⁷. Cette idée selon laquelle chaque individu entretient une relation personnelle et unique avec un ouvrage, sans que celle-ci ne limite ou ne soit limitée par les interactions d'autres lecteurs avec le même texte, est particulièrement applicable au *cut-up*. En effet, bien que ces textes soient imprimés de façon identique – même si c'est discutable dans le cadre des *mimeos* dont chaque exemplaire pouvait être différent de l'autre en raison de l'instabilité du miméographe – chaque lecture d'un *cut-up* le réinitialise et lui offre une existence nouvelle en raison de la sensibilité de chaque lecteur. De cette façon, on peut affirmer que dans l'espace-temps de la lecture d'un tel document, celui qui lit se confond avec celui qui écrit, sans pour autant faire disparaître l'identité de l'un ou de l'autre. En effet, bien qu'un texte *cut-up* permette aux lecteurs de se faire temporairement scripteurs, seule une pratique active de la technique leur permet de jouer pleinement ce rôle. De la même façon, bien que le créateur d'un texte

³⁷ (Schulmann dans Collectif 1976, p. 62).

de *cut-up* soit également lecteur lors de l'incontournable travail de sélection, il en demeure le scripteur et alterne entre ces deux rôles au cours de l'élaboration du texte.

Les aller-retours entre les rôles d'auteur et de lecteur dans l'œuvre de Burroughs ont été décrits par Michael Sean Bolton dans *Mosaic of Juxtaposition*, un ouvrage où il évoque la « dissolution » des « frontières entre lecteur, narrateur et auteur », et affirme que « les récits de Burroughs nous permettent de les raconter nous-même »³⁸. Cette réflexion est motivée par une citation de Burroughs issue de *The Place of Dead Roads* (1983) dans laquelle il affirme que « les écrivains vivent dans leurs lecteurs »³⁹. Ces deux citations concernent l'œuvre de l'écrivain dans son ensemble, mais demeurent parfaitement applicables aux textes produits à l'aide de la technique du *cut-up*. En effet, si ces œuvres ne sont pas caractérisées par une narration claire – en particulier les textes expérimentaux publiés dans la presse *underground* – ils procèdent toutefois de la disparition de la frontière entre lecteur et auteur, précisément parce que le créateur d'un tel document est contraint d'adopter tour à tour les deux rôles. Le travail de sélection et de réécriture au cœur de cette pratique introduit une alternance perpétuelle entre lecture et écriture qui se poursuit avec la publication. En effet, même si l'on met de côté l'importante réutilisation par Burroughs d'un matériau déjà publié dans d'autres *cut-ups*, à partir du moment où un tel texte arrive entre les mains du lecteur, celui-ci doit accomplir la démarche inverse : de simple lecteur, il lui faut désormais se dédoubler en scripteur, au risque de ne pas libérer tout le potentiel de ce qu'il a sous les yeux. Ce faisant, il est à même d'entreprendre un dialogue avec l'auteur, que celui-ci soit vivant ou non, puisqu'il le ressuscite par son action, à la fois en lui permettant de vivre en lui, et parce que, selon Burroughs, « quiconque a écrit les mots demeure dans n'importe quel réarrangement de ses mots »⁴⁰. Bien que le dialogue entre auteur et lecteur par l'intermédiaire du texte soit un aspect commun à toutes les littératures, dans le cadre du *cut-up*, il revêt une importance supplémentaire en raison de l'absence de sens ou de syntaxe proposé par l'écrivain qui laisse une liberté interprétative totale à son public. Face à des textes dont la lecture n'est pas guidée par la construction de la phrase ou par l'intrigue, ceux qui les consultent peuvent exercer leur propre sensibilité et reconstruire

³⁸ « Readers also enter the texts and the boundaries between reader, narrator, and author dissolve. Just as Roland Barthes' "writerly text is ourselves writing", Burroughs narratives also open the possibility of ourselves narrating », (Bolton 2014, p. 122), je traduis.

³⁹ « Whenever anyone reads his words the writer is here. He lives in his readers », (Burroughs 1983, p. 42), je traduis.

⁴⁰ « Whoever wrote the words is still there in any rearrangement of his or her words », (Burroughs 2013, p. 22), je traduis.

une œuvre qui leur soit propre. Cette citation illustre également l'influence majeure qu'eut la pratique du *cut-up* sur l'œuvre de Burroughs, et souligne bien la façon dont il réutilisait des extraits de toute sa production écrite, y compris non fictionnelle, pour élaborer de nouveaux textes.

L'importance de l'interaction entre l'auteur et ses lecteurs, et la malléabilité de leurs rôles dans la pratique du *cut-up* permet aussi d'affirmer que ces textes étaient inscrits dans une atemporalité, ou plutôt dans un temps sans cesse en train de se faire, c'est-à-dire dans le présent. Ce contact qui transcende la temporalité et la spatialité, en maintenant un lien physique entre celui qui lit et celui qui écrit, est défini par Jean-Luc Nancy qui affirme dans *Corpus* (2001) :

Que nous le voulions ou non, des corps se touchent sur cette page, ou bien elle est elle-même l'attouchement (de ma main qui écrit, des vôtres tenant le livre). Ce toucher est infiniment détourné, différé – des machines, des transports, des photocopies, des yeux, d'autres mains encore se sont interposées –, mais il reste l'infime grain têtu, ténu, la poussière infinitésimale d'un contact partout interrompu et partout poursuivi. A la fin, votre regard touche aux mêmes tracés de caractères que le mien touche à présent, et vous me lisez et je vous écris. *Quelque part*, cela a lieu⁴¹.

La dernière phrase de cette citation pourrait être utilisée pour redéfinir la manière dont Burroughs souhaitait que ses lecteurs perçoivent ses textes, et particulièrement ceux en colonnes qui avaient pour but de faire voyager le lecteur à travers un espace-temps particulier : celui de la page et par extension celui de l'auteur. En outre, elle pourrait également définir la notion de point d'intersection, si problématique pour une partie du lectorat de Burroughs, et dont il proposa des définitions au cours de ses années d'expérimentations avec le *cut-up*. L'une d'entre elles figure dans un texte didactique publié dans le *Times Literary Supplement* en août 1964, alors même qu'il réalisait ses textes en colonnes pour *My Own Mag*, ces derniers provoquant des réactions mitigées en raison de leur complexité apparente.

⁴¹ (Nancy 2001, p. 47).

Les conseils de Lady Sutton-Smith

Dans un texte intitulé « The Literary Techniques of Lady Sutton Smith », il commence par rappeler qu'il n'a pas pour objectif de présenter les *cut-ups* comme « un nouveau mouvement littéraire » mais bien comme des « exercices amusants », ce qui rappelle la dimension ludique et humoristique qui caractérisait les premières expérimentations avec le *cut-up*, (Annexe 16)⁴². Il décrit ensuite le quotidien de Lady Sutton-Smith, un personnage fictif qui utilise la méthode des *cut-ups* en colonnes pour contrôler les allées et venues de ses domestiques : la première colonne contient le trajet tel qu'elle l'a imaginé, la seconde celui qui s'est déroulé comme le lui a raconté son employé, et la troisième est élaborée à partir des deux colonnes précédentes, et d'observations diverses. Il propose ensuite d'appliquer une partie de ces méthodes à l'écriture fictionnelle et conseille aux jeunes écrivains « d'écouter et d'enregistrer », ainsi que « d'apprendre à écouter avant d'apprendre à écrire », pour ensuite les inciter à se munir de leur « machine à écrire molle », à s'installer à la terrasse d'un café avec un magazine, à écouter et observer ce qui se passe autour d'eux au lieu de se parler à eux-même⁴³. Ce conseil – inspiré d'écrivains comme Hemingway – rappelle l'obsession de Burroughs pour le silence intérieur, un état qu'il souhaitait atteindre au moyen du *cut-up* en se débarrassant des mots pour accéder pleinement à la conscience : « The forward step must be made in silence. [...] in other words man must get away from verbal forms to attain the consciousness »⁴⁴. Même si une terrasse de café est rarement silencieuse, l'observation de l'environnement permet de court-circuiter le contrôle de la voix intérieure dont l'écrivain cherchait à se débarrasser afin d'obtenir une écriture qui constitue une transcription du réel la plus directe possible. Par ailleurs, l'image d'une « machine à écrire molle » est évidemment une métaphore du corps humain, ici assimilé à un enregistreur, ainsi qu'une référence implicite à son ouvrage *The Soft Machine*, paru quelques années auparavant. La confusion ici créée entre l'écrivain et son outil fait écho aux exemples récurrents d'association entre humains et machines dans la *Nova Trilogy*, et anticipe par ailleurs les théories de Deleuze et de Guattari qui décrivent la société et

⁴² « I do not present the techniques I use in writing as a solemn new literary movement but rather as amusing exercises [...] », (Burroughs [1964] 2016, web), je traduis. Il existe dans les archives de Burroughs conservées à New York des exemplaires de ce manuscrit, reproduits dans les annexes, (Annexe 16).

⁴³ « *My Advice to Young Writers* [...] Listen and record. Before you can write you must learn to listen. [...] Pick up your soft typewriter and walk. Sit down in a cafe somewhere drink a coffee read the papers and *listen don't talk* to yourself... », (*ibid.*), je traduis.

⁴⁴ « La prochaine avancée doit se faire en silence. [...] en d'autres termes, l'homme doit s'éloigner des formes verbales afin d'atteindre la conscience », (Burroughs 1999, p. 1-2), je traduis.

l'individu comme des machines. À la fin de *L'anti-Œdipe*, ils aboutissent en effet à une redéfinition de la société comme « une machine sociale » qui a valeur d'« instance machinisante », et dans laquelle « l'homme et l'outil *sont déjà* pièces de machine »⁴⁵. La correspondance – ou devrait-on dire « le point d'intersection » – entre cet extrait de leur œuvre et cet aspect de la technique du *cut-up* nous semblait trop importante pour ne pas être mentionnée, d'autant que ces auteurs évoquent la technique dans leur œuvre commune⁴⁶. Il convient également de rappeler que dans le cas de Burroughs, le *cut-up* est un outil dont l'une des fonctions initiales est de libérer l'homme de la machine sociale qui le conditionne pour ensuite la briser complètement.

Après avoir conseillé aux apprentis écrivains de sortir étudier leur environnement, Burroughs leur donne l'instruction « d'écouter et observer tandis qu'ils lisent » puis de « noter ce qu'ils voient et entendent tandis qu'ils lisent tel mot ou regardent telle image », avant d'ajouter, « ce sont les points d'intersection »⁴⁷. Il poursuit en comparant l'écrivain à un « agent secret » qui doit sans cesse être sur le qui-vive au risque de tomber entre les mains de ses ennemis, et ajoute que le même procédé peut être appliqué à la lecture d'un livre : « When you read a novel look and listen out »⁴⁸. Burroughs, on le voit ici, désigne comme points d'intersection à la fois les congruences qui se forment entre un texte et l'environnement dans lequel il est lu, les correspondances entre deux éléments pourtant disparates au sein d'un même espace textuel (les pages d'un magazine par exemple), ou encore la ressemblance inattendue et spontanée entre un personnage fictionnel et une personne photographiée dans un magazine, un tableau, une réclame, qui viendra alimenter et augmenter sa biographie fictive. Pour chacune de ces catégories, Burroughs donne des exemples concrets qu'il tire de ses archives personnelles, mais il n'hésite pas non plus à utiliser le contenu même de ce texte pour illustrer la façon dont fonctionne la technique du *cut-up*. Ainsi, soucieux de mettre en évidence l'importance et la prédominance du processus de sélection sur le reste des étapes de chaque méthode de sa technique, il commence par rappeler qu'il n'est nullement nécessaire d'utiliser toutes les lectures transversales, ni

⁴⁵ (Deleuze & Guattari 1972), p. 483.

⁴⁶ Clémentine Hougue dans son ouvrage consacré à la généalogie du *cut-up* mentionne également les correspondances entre Burroughs et Deleuze sans pour autant les présenter comme des incarnations l'une de l'autre, ou comme des « application[s] pratique[s] ». Le rapprochement qu'elle fait entre ces deux éléments repose sur un « mouvement de mise en question des concepts organisateurs de la pensée occidentale », une affirmation qui rappelle l'idée des points d'intersection chers à Burroughs, voir Hougue 2014, (p. 343).

⁴⁷ « Listen and look as you read [...]. Note what you see and hear as you read what words and look at what picture. These are *intersection points* », (Burroughs [1964] 2016, web), je traduis.

⁴⁸ « Lorsque vous lisez un livre, regardez et écoutez au-dehors », (*Ibid.*), je traduis.

tous les *cut-ups* ou tous les *fold-ins*, et préconise de ne conserver que ceux qui trouvent une place dans le texte en cours d'élaboration. Il insiste ensuite sur la nature fastidieuse d'une telle activité, et précise qu'il a « souvent considéré que le rejet du *cut-up* était principalement lié à une prémonition de la charge de travail et du degré de précision nécessaire à sa bonne utilisation »⁴⁹. Si cette affirmation recelait une part de vérité, elle sonne surtout comme une pique adressée à ceux qui cataloguaient le *cut-up* comme une pratique absurde, voire inutile, et d'une certaine façon était dirigée contre le journal même qui publiait le texte, à savoir le *Times Literary Supplement*, où le traitement de ses romans *cut-ups* avait été pour le moins sévère⁵⁰.

À la suite de sa remarque Burroughs propose un extrait en *cut-up* réalisé à partir de l'article qui permet effectivement de visualiser la manière dont il procède et met en évidence le processus perpétuel de juxtaposition et sélection qui précède la rédaction d'un texte *cut-up*. Il ne s'agit cependant pas d'un *cut-up* en colonnes mais plutôt d'un texte élaboré en lisant à partir de la première ligne puis en se déplaçant dans le texte de façon aléatoire. Le document se termine par une note qui rappelle les différentes méthodes de sa technique, sans oublier d'attribuer sa paternité à Brion Gysin. De cette façon, et bien qu'il ait été publié dans un journal auparavant hostile à ses travaux, le texte « The Literary Techniques of Lady Sutton Smith » constituait au moment de sa publication le meilleur document didactique alors produit par Burroughs sur le *cut-up*, en ce qu'il énonçait clairement et de façon concise les différentes méthodes et illustre à partir d'exemples précis la notion de « point d'intersection », primordiale pour saisir l'intérêt des textes en colonnes. Il est en revanche surprenant qu'un texte aussi méticuleux et aussi explicatif n'ait pas été publié dans plus de magazines, et particulièrement dans des fascicules de la presse *underground* et alternative, dont le lectorat constituait un vivier de collaborateurs plus vraisemblable que celui du *Times Literary Supplement*⁵¹. Cependant, on peut aussi considérer que Burroughs estimait nécessaire de défendre et définir précisément sa technique dans les pages de ce

⁴⁹ « Oh no of course you don't use *all* your cross column readings any more than you use all your cut ups of fold ins. You only use the ones that *fit* you know. Yes it is a lot of work picking them out and putting them *just here* in the right place. I have often thought much of the opposition to cut ups was perhaps a premonition of the amount of work and precision required to use them properly », (*Ibid.*), je traduis.

⁵⁰ À la suite d'une critique acerbe et partisane de *Naked Lunch*, *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded*, et *Dead Fingers Talk*, publiée par le TLS en novembre 1963, un débat entre écrivains, éditeurs, et membres du journal éclata avant que Burroughs ne s'exprime lui-même en janvier 1964, voir Skerl & Lydenberg 1991, (pp. 41-51).

⁵¹ Le catalogue des publications de William S. Burroughs ne mentionne qu'une seule reproduction de ce texte en 1968 dans le magazine *underground Glebe*, publié en Californie.

magazine commercial afin d'éviter qu'elle soit de nouveau associée à du charlatanisme, ou caricaturée. En outre, il était conscient que ces lecteurs là ne prendraient probablement jamais la peine de pratiquer le *cut-up*, tandis qu'il avait bon espoir que la jeunesse, qui lisait et faisait vivre la presse alternative et *underground*, serait plus facile à inciter à l'action. Si ce raisonnement se comprend et comportait une part de vérité, les réactions mitigées des lecteurs de *My Own Mag* concernant ses textes expérimentaux laissent supposer qu'ils auraient également eu besoin des conseils d'écriture de Lady Sutton-Smith.

Entre texte et œuvre d'art : esthétique du cut-up

L'une des raisons pour lesquelles les textes expérimentaux de Burroughs ne firent pas forcément l'objet d'une grande compréhension de la part de ses lecteurs tient à la façon dont ils étaient présentés. En effet, bien que leur nature expérimentale soit aisément perceptible, ils étaient toujours considérés comme des textes alors même qu'il eut été préférable de les présenter comme des œuvres d'art, ce qui aurait justifié la nécessaire participation des lecteurs face à de tels documents. Jean-Pierre Changeux, chercheur en neurosciences et auteur d'un ouvrage consacré au rapport entre le cerveau humain et la réception d'une œuvre d'art, rappelle que celle-ci, « participe à une forme de communication intersubjective où l'individualité du créateur et celle du spectateur tiennent [...] une place centrale », et précise que, « chaque spectateur se singularise par une composition » qui se manifeste par un « dialogue avec le tableau »⁵². Dans le cadre des textes de *cut-up*, le lecteur qui s'arrête à la dimension textuelle et communicationnelle de tels documents ne sera pas en mesure d'en percevoir ni les subtilités, ni le rôle majeur qu'il doit jouer pour achever puis recommencer l'élaboration de l'œuvre qu'il a sous les yeux. Ce faisant, il manquera la dimension esthétique de ces documents que seul son investissement peut libérer. Le philosophe Jean-Marie Schaeffer explique ainsi que, « le secret de toute expérience esthétique réussie réside dans sa capacité à piéger l'attention » et que pour y parvenir, « il faut qu'elle réussisse à engager l'attention dans une dynamique d'autoreconstruction qui reste ouverte », précisant que « les œuvres d'art sont généralement conçues précisément pour favoriser de telles reconstructions »⁵³. Si l'on considère les textes en colonnes proposés par

⁵² (Changeux 1994, pp. 40-41).

⁵³ (Schaeffer 2014, p. 87).

Burroughs au public de *My Own Mag*, il est relativement aisé de percevoir les éléments qui provoquent cette « dynamique d'autoreconstruction » : les encarts laissés vides pour que les lecteurs les complètent, les nombreuses incitations à collaborer qui y figurent, et surtout dans la nature mouvante du texte. En effet, l'absence de syntaxe, de continuité, et de narration permettent un investissement cognitif supérieur de celui qui lit. Cet aspect de ses textes en colonnes était délibérément élaboré et mis en avant par l'écrivain qui se faisait ici l'égal des artistes, puisque ces derniers « ont inventé de nombreuses stratégies visant précisément à piéger l'attention » de leurs récepteurs, afin que ces derniers complètent leurs œuvres en les observant⁵⁴. Néanmoins, les stratégies applicables au domaine pictural ou visuel ne le sont pas nécessairement aux champs textuels, ce qui pourrait expliquer pourquoi les *cut-ups* expérimentaux de Burroughs n'ont pas reçu l'adhésion d'une partie de ses lecteurs.

En effet, la dimension communicationnelle associée au langage rend compliquée sa requalification en un objet artistique concret puisque ce procédé même entre en contradiction avec sa fonction communicative. Il est décrit par Jean-Marie Schaeffer dans *L'expérience esthétique* et permet de comprendre la résistance rencontrée par les documents expérimentaux qui soumettaient le langage à un traitement visuel davantage que textuel. Il écrit en effet que « la création langagière et la réception esthétique peuvent investir la matérialité sonore ou graphique au-delà des frontières mêmes de la sphère proprement langagière », mais précise néanmoins que ces entreprises sont vouées à une forme d'incompréhension en raison du décalage entre le rôle initial du langage et celui qui lui est donné par l'artiste :

Dès lors que la production ou la réception d'un discours dotent la matérialité sonore ou graphique d'une prégnance attentionnelle propre, irréductible à sa fonction purement différentielle de support pour un « signifiant », elles vont à l'encontre de certaines règles fondamentales de la *communication* langagière pragmatique⁵⁵.

S'il est certain que Burroughs souhaitait utiliser le *cut-up* comme un outil pour contrer la communication et la manipulation à l'œuvre dans le langage, il semblerait qu'une partie des personnes exposées à cette technique n'ait pas été sensible à cette attaque. Sans même évoquer le cas de lecteurs ou de critiques effrayés par la manipulation du langage comme s'il s'agissait d'un tube de peinture, rappelons que le poète Gregory Corso, pourtant auteur de *Bomb* (1958) un poème publié sous forme de calligramme par

⁵⁴ (*Ibid.*)

⁵⁵ (*Ibid.* p. 97).

City Lights Book, et participant aux premières expérimentations avec le *cut-up*, en fut également l'un des premiers critiques, au motif qu'il n'acceptait pas que le langage soit détaché de son rôle de « support pour un signifiant », particulièrement dans la poésie. En effet, dans le post-script à *Minutes to Go*, il affirmait que s'il reconnaissait l'intérêt du *cut-up* pour « libérer les hordes de mots », il n'était sensible ni à la destruction du langage qu'elle induisait, ni à sa dimension mécanique qu'il résumait par l'expression « machine-poetry »⁵⁶. Gregory Corso était un poète attaché à l'âme de l'artiste derrière les mots, et l'action de les découper pour les réarranger, leur faire perdre leur sens ou les en libérer risquait du même coup de la faire disparaître et d'entraver la communication entre l'écrivain et ses lecteurs.

Cette hostilité peut s'expliquer par le fait qu'il participa aux balbutiements de la technique, une période au cours de laquelle Burroughs et Gysin la voyaient davantage comme un outil qui révélerait le sens caché d'un texte ou ressusciterait un écrivain en utilisant ses mots ; ils ne sélectionnaient pas encore les fragments ou les associations les plus pertinentes. Ainsi la façon dont le *cut-up* apparaissait aux yeux de Corso au début de l'année 1960 était aux antipodes de la richesse et de la complexité des textes publiés par Burroughs en 1964 et 1965, ce qui illustre à nouveau les nombreuses et radicales évolutions et transformations de ce procédé d'écriture en l'espace de quelques années. Ce sont certainement ces mutations rapides et imprévisibles qui augmentèrent la perplexité de certains lecteurs face à des textes dont ils devaient sans cesse réétudier le fonctionnement, et les poussèrent à d'acérées critiques. Pour y couper court, Jeff Nuttall en personne prit la défense de la technique, et proposa en exergue du dernier numéro de *The Moving Times* une définition des points d'intersection plus claire et plus concise que celle du *Times Literary Supplement*, dans laquelle il mettait justement en avant la dimension communicationnelle de ces textes :

Phrases which coincide with other people's cutup phrases or the unfolding news are called intersection points. They not only pinpoint the region of total communication but also create, in three column presentation, an uncertainty of temporal reference which can lead to a complete reorientation of one's sense of identity⁵⁷.

⁵⁶ « [...] If it can be destroyed *or* bettered up by the 'cut-up' method, then it is poetry I care not for, and so should be cut-up. [...] for this I have learned after such a short venture in uninspired machine poetry », (Corso in Collectif [1960] 1968, p. 63, je traduis).

⁵⁷ « Les phrases qui coïncident avec les *cut-ups* d'autres personnes, ou des faits d'actualités sont appelés des points d'intersection. Ils ne localisent pas seulement les zones de communication totale, mais ils créent également, lorsqu'ils sont disposés en trois colonnes, une incertitude sur les références temporelles qui peut entraîner une réorientation complète du sentiment d'identité de chacun », (Burroughs in Nuttall 1966, web). Je traduis.

Cette citation met en évidence la volonté partagée par Burroughs et Nuttall de transformer les pages de *The Moving Times* ou de *The Burroughs* en un espace où s'exprimeraient toutes les interactions possibles entre leur sensibilité et celle de chacun de leurs lecteurs, une zone dans laquelle la communication serait « totale » et directe, détachée de toute temporalité pour permettre à l'individu d'envisager ainsi une existence libérée des contraintes spatio-temporelles traditionnelles qui la caractérisent. La définition des textes en colonnes comme un espace-temps particulier dans lequel une nouvelle identité peut se déployer se retrouve d'ailleurs dans l'expression « semantic cosmonauts » utilisée par Nuttall pour définir les principaux utilisateurs du *cut-up*.

Si cette définition renforce bien évidemment la dimension spatiale des textes de *cut-up* et particulièrement ceux disposés en colonne ou en grille, elle fait également écho à un nombre important de tropes burroughsiens qui se développèrent en parallèle à cette technique. Ainsi, dès la Edinburgh Writer's Conference en 1962, Burroughs affirmait la possibilité d'une « mythologie pour l'ère spatiale » et il reprenait à son compte l'expression d'Alexander Trocchi qui le décrivait comme « un cosmonaute de l'espace intérieur »⁵⁸. Quelques années après la conférence et alors qu'il avait commencé à expérimenter avec les textes en colonnes et en grilles, Burroughs rédigea un texte intitulé « The Klinker Squadron », conservé dans ses archives à New-York, dans lequel il réaffirme que son travail consiste à explorer certaines zones de la psyché humaine, et l'assimile à celui du cartographe, (voir Annexe 1). Ce manuscrit se présente sous la forme d'un texte de deux pages, chacune divisée en trois sections que distinguent des lignes horizontales entre chaque paragraphe. Dans la marge du document, Burroughs a numéroté les sections, et écrit en face de chaque ligne « Space », ce qui laisse supposer qu'il souhaitait remettre ce document en forme, mais symbolise également l'inscription de l'espace sur sa page. Le bas de la première page est agrémenté de calligraphies de la main de Brion Gysin, d'ailleurs cité dans le texte comme « responsable du département de cartographie ». Il existe une seconde version de ce document dans lequel les sections sont séparées les une des autres par lesdites calligraphies, (voir Annexe 1), ainsi qu'une autre dans laquelle le texte original a été disposé dans un quadrillage qui évoque les *cut-ups* en grilles que réalisait Burroughs à la même époque. S'il nous rappelle la façon dont l'écrivain réutilisait son matériau d'un document à l'autre, n'hésitait pas à le fractionner encore plus afin de créer de nouvelles

⁵⁸ « In my writing i am acting as a map maker, an explorer of psychic areas, to use the phrase of Mr Alexander Trocchi, as a cosmonaut of inner space, and i see no point in exploring areas that have already been thoroughly surveyed », (Burroughs 1962, p. 6), je traduis.

œuvres, et aimait soumettre un même texte à différentes méthodes de la technique ; ce document contient aussi une phrase qui permet d'entériner la correspondance entre texte et œuvre picturale, en tout cas dans l'esprit de Burroughs : « A book is a map. A painting is a map »⁵⁹. En associant les deux productions à des cartes, il met à la fois en avant la façon dont les deux supports sont interchangeables à ses yeux, mais surtout, il réaffirme la nécessité pour les écrivains et les artistes, ainsi que pour leur public, de considérer l'espace artistique dans son ensemble, et ce qu'il soit visuel, sonore ou textuel, et de l'explorer.

Cette redéfinition de l'espace artistique comme un territoire qu'il est nécessaire de découvrir et de cartographier rappelle l'idée d'une « mythologie pour l'ère spatiale », puisque le dernier terme désigne à la fois le cosmos et une étendue. Elle contribue également à redéfinir la page d'un livre ou d'un journal comme un espace artistique similaire à celui d'un tableau, renforçant ainsi l'idée que les textes publiés par Burroughs à cette époque repoussaient les frontières de la littérature pour pénétrer le territoire des arts visuels. En effet, face aux *cut-ups* en colonnes ou aux textes présentés sous forme de grilles, les lecteurs doivent analyser la page avec une attention similaire à celle avec laquelle ils traiteraient un tableau, en analysant les différents éléments de la toile pour les rassembler ensuite en un ensemble signifiant. Si ce procédé est associé depuis longtemps à la peinture – ainsi Diderot qui se promène dans les toiles de Vernet pour les (d)écrire dans ses *Salons* – l'idée de se déplacer dans le texte comme s'il s'agissait d'un espace singulier était novatrice, et participait du projet plus global qu'avait Burroughs de remettre en question les habitudes de lecture de son public. En outre, la relation esquissée ici entre texte et territoire évoque un extrait de *Mille Plateaux* dans lequel Deleuze et Guattari affirment : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier même, des contrées à venir »⁶⁰. La relation entre écriture et espace présente dans les *cut-ups* de Burroughs est ici associée à l'acte de création du texte et attribuée à l'écrivain la double casquette d'explorateur et de cartographe. Cela s'explique logiquement par le fait que si l'écrivain s'en tient à la découverte de zones inexplorées de la psyché ou à l'exploration d'univers nouveaux, et qu'il ne garde pas trace de ses pérégrinations, alors son entreprise initiale sera rendue inutile. Pour le dire différemment, afin que l'écrivain soit reconnu en sa qualité d'explorateur, il est nécessaire qu'il produise une carte des nouveaux territoires qu'il

⁵⁹ « Un livre est une carte, un tableau est une carte », (Burroughs *in* Berg, Box 17, Folio 41, item 1), voir Annexe 1, je traduis.

⁶⁰ (Deleuze & Guattari 1980, p. 29).

découvre, au risque que ces derniers ne soient considérés que comme des produits de son imagination, comme des fantasmes. Ainsi, c'est la carte produite qui donne à l'écrivain sa licence d'explorateur, qui entérine ses découvertes et permet aux lecteurs de planifier leurs voyages sur ses traces.

Un autre point central de la citation de Deleuze et Guattari réside dans l'idée que l'espace décrit par l'écrivain n'est jamais achevé, et qu'il est un territoire dont la limite se refuse sans cesse à ses tentatives de le cartographier entièrement. L'idée d'une « contrée à venir » doit également se lire comme un rappel de l'importance du lecteur pour compléter le travail initial de cartographie entrepris par l'écrivain. En effet, dans le cadre de ses *cut-ups*, et particulièrement ceux en colonne, la carte-texte est sans-cesse réactualisée par le travail de reconstruction du lecteur qui, en confrontant sa sensibilité et sa perception à celle de l'écrivain dans l'espace du texte, en explore des zones nouvelles auxquelles il donne vie par sa lecture. Ainsi, si le scripteur est également cartographe, c'est bien le lecteur qui constitue la contrée à venir dont il dresse la carte ; l'écrivain ne peut au mieux qu'esquisser les contours de ce paysage qu'il distingue par-delà les pages de son manuscrit, et il dépend du lecteur pour achever ce processus. Pour autant, l'œuvre soumise au lecteur pour qu'il la complète est la version définitive que l'écrivain lui transmet afin qu'il la réactualise et se l'approprie ; elle n'est pas un travail en cours d'élaboration qui dépend de son action de récepteur pour être terminée. Pour reprendre les termes de Deleuze et Guattari, la carte que constitue le texte d'un écrivain offre au lecteur la possibilité d'explorer le territoire ainsi cartographié de quelque manière qu'il le souhaite, voire de l'enrichir au moyen de ses propres découvertes ; pour autant, le support initial, à savoir le texte de l'écrivain, demeure intact, malgré ses nombreuses utilisations par le lecteur, et c'est là une de ses richesses. Nous retrouvons dans cette idée du texte comme la carte incomplète d'un territoire inachevé les théories de Baudrillard sur le simulacre, et son affirmation selon laquelle ce n'est plus le territoire qui précède la carte, mais bien la carte qui précède et engendre le territoire.

L'écriture cut-up

Le rapport entre espace et écriture qui caractérise l'œuvre de Burroughs, et particulièrement celle produite au cours de sa période *cut-up*, est également un aspect d'un concept théorisé par le philosophe Jean-Luc Nancy dans *Corpus* (2001), et qu'il

nomme excription. Il commence par expliquer que la littérature repose sur « le corps signifiant » qui incarne « l'absolue contradiction de ne pas pouvoir être *corps* sans l'être *d'un esprit*, qui le désincorpore », soulignant ainsi l'importance de la matière émanant de l'auteur et du support qui la transmet au lecteur⁶¹. En effet, sans la trace laissée sur la page par les mots, la pensée d'un écrivain ne pourrait se matérialiser de façon durable, et ainsi se transmettre aux lecteurs pour qu'ils se l'approprient, et le « désincorpore » à nouveau. Ensuite, le philosophe cite différents exemples de corps littéraires, et précise que même l'écriture, « la production [...] de la littérature », forme un corps offert au lecteur, « signifiant éperdument jusqu'au bord de la non-signifiante, mais signifiant, encore »⁶². Cette dichotomie entre corps signifié et corps signifiant est pour lui prédominante dans la littérature, au point que tout ce qui s'en écarte « ne sera même pas écrit », ou plutôt ne sera écrit que, « si l'« écriture » indique cela qui s'écarte de la signification, et qui, pour cela, s'excrit »⁶³. Il précise ensuite le contexte dans lequel l'excription peut se manifester, avant de considérer le statut des mots dans un tel contexte :

L'excription se produit dans le jeu d'un espacement in-signifiant : celui qui détache les mots de leur sens, toujours à nouveau et qui les abandonne à leur étendue. Un mot, dès qu'il n'est pas absorbé sans reste dans un sens *reste* essentiellement étendu *entre* les autres mots, tendu à les toucher, sans les rejoindre pourtant : et cela est le langage en temps que *corps*⁶⁴.

Cette dernière citation semble adaptable aux textes produits par la technique du *cut-up*, dans lesquels les mots sont justement détachés de tous signifiés fixes par la fragmentation du texte, l'absence de syntaxe, et la nécessité du travail du lecteur pour leur donner un sens.

Un autre aspect de cette citation adaptable au *cut-up* est l'idée du « langage en temps que corps » qui sous-entend que le langage possède une matérialité qui le rend manipulable à l'envi par le lecteur, d'autant plus que les mots qui le composent sont étendus entre les autres mots, ce qui permet ainsi de les manipuler avec autant de facilité que s'il s'agissait de couleurs. Pour aller plus loin, il est possible d'affirmer que le langage en tant que corps nécessite l'investissement du lecteur afin de n'être pas qu'un corps inerte mais bien une entité dotée d'une existence, et par extension que l'enjeu de

⁶¹ (Nancy 2001, p. 62).

⁶² (*Ibid.*)

⁶³ (*Ibid.*)

⁶⁴ (*Ibid.*)

toute lecture, mais particulièrement dans le cadre des œuvres produites par le *cut-up*, est de donner vie au texte. La notion d'excrit est donc centrale pour étudier de tels documents, puisqu'elle renforce l'idée selon laquelle c'est leur lecture et leur appropriation par un lecteur qui réactive leur existence en permettant à toute individualité de s'y confronter. Cette affirmation est corroborée par un article de Jean-Luc Nancy rédigé en 1988, et dans lequel il précise sa définition de la notion d'excriture, affirmant : « l'écriture excrit le sens, [...] elle montre que ce dont il s'agit, *la chose même*, [...] l'existence de toute chose dont il « est question » dans le texte [...] a lieu hors de l'écriture »⁶⁵. Il ajoute que « ce « dehors » – tout entier excrit dans le texte – est l'infini retrait de sens par lequel chaque existence existe »⁶⁶. Ainsi, l'excriture serait la possibilité offerte au lecteur de remettre en jeu ce qui a été rédigé par l'auteur d'un texte, l'espace de liberté dans lequel il ou elle peut confronter sa sensibilité et son interprétation à celle de l'écrivain, une zone de « contact », de « touche », pour reprendre des termes que le philosophe associe à la relation entre celui qui lit et celui qui écrit. Si ce paramètre existe dans un texte linéaire tel que celui d'un roman, il est encore plus flagrant dans des œuvres qui, à l'instar des *cut-ups* publiés par Burroughs dans la presse alternative et la presse *underground*, exigeait des lecteurs une attitude active et non consumériste face au texte.

L'idée d'une telle pratique de la lecture et de l'écriture s'accorde bien avec la volonté qu'avait l'écrivain de transformer ses écrits en incitations à l'action, et l'espoir qu'il avait que ses lecteurs s'emparent de sa technique. En effet, s'il arrivait à convaincre la jeunesse qui lisait la presse *underground* d'utiliser ces méthodes novatrices d'écriture et de lecture, il devenait possible d'espérer que le moment venu, il pourrait les inciter à une activité qui soit plus révolutionnaire, plus active. Il expliquait ainsi à Brion Gysin dans une lettre de novembre 1966 qu'il était extrêmement satisfait d'observer des réactions positives à ses expérimentations avec des enregistreurs, et mentionnait Alexander Trocchi dont le Project Sigma attirait de nombreux jeunes qui « [voulent] *quelque chose à faire* »⁶⁷. Afin de contribuer à ce projet d'occupation d'une jeunesse en quête d'activités pour se réapproprier son quotidien, son environnement, et son existence, Burroughs continua à leur proposer des écrits dans

⁶⁵ (Nancy 2013, p. 318).

⁶⁶ (*Ibid.*)

⁶⁷ « Response on the tape recorder article has been excellent so far [...]. Alex [Trocchi] is in contact with a lot of young people through Project Sigma [...] plenty of young people here who want *something to do* », (Burroughs 2013, p. 235), je traduis.

lesquels ils devaient plonger pour en explorer toutes les possibilités, ou encore des textes qui s'apparentaient davantage à des modes d'emploi ou à des ordres de bataille, qu'à des œuvres de fiction, et par lesquels il espérait répondre à ce désir. Il est ainsi possible de considérer que pour Burroughs, la création artistique sous n'importe quelle forme demeurait l'une des meilleures réponses qui soit à toute tentative de contrôler l'individu, et constituait également une activité par laquelle il était possible de se réapproprier le réel, en s'y exposant dans un premier temps afin de pouvoir mieux le retranscrire en mots par la suite. Cette dimension de son œuvre permet ici de convoquer à nouveau la notion d'excription que le philosophe Jean-Luc Nancy considère comme l'une des caractéristiques de toute écriture ou lecture, affirmant ainsi : « Écrire et lire c'est être exposé, s'exposer à ce non-avoir (à ce non-savoir) et ainsi à l'excription »⁶⁸.

Le non-avoir dont il est question ici concerne l'impossibilité pour ces deux activités de faire exister de façon matérielle ce qu'elles présentent sur la page. Toutefois, cela n'est pas une limitation pour Jean-Luc Nancy, mais bien ce qui permet à la lecture et à l'écriture de constituer des expériences personnelles et uniques. Si l'on considère la manière dont Burroughs a essayé tout au long de sa carrière de faire pénétrer le réel sur la page et la fiction dans le réel, il est possible d'affirmer que son écriture, et particulièrement celle influencée par le *cut-up* constitue une exécriture, c'est-à-dire une représentation de l'être de l'existence⁶⁹. Ainsi les textes qu'il proposait à ses lecteurs et dans lesquels il les incitait à se faire écrivain leur offraient-ils la possibilité de se confronter à une véritable recréation de leur propre existence, ou leur donnaient-ils en tout cas la possibilité de ne plus considérer la barrière entre réel et fiction comme infranchissable, et ces deux sphères comme des domaines distincts. En effet, puisque l'excrit est ce qui permet de libérer l'écriture de toute signification abusive et de tout sens figé, il devient nécessaire lors de la lecture de transposer sur les mots un sens personnel, inédit, et qui ne privera pour autant ni le texte ni celui qui le consulte de son unicité, puisqu'il fera partie de la multitude de sens de la communauté des lecteurs et des scripteurs. Par ailleurs, Burroughs a toujours œuvré à faire sortir son écriture de la page, à écrire vers l'extérieur et l'autre plutôt que vers l'intérieur et le soi. Les expériences qu'il proposait à ses lecteurs reposaient en effet généralement sur l'interaction d'un individu avec son environnement et sur le parasitage de cet

⁶⁸ (Nancy [1988] 2013, p. 318).

⁶⁹ (*Ibid.*)

environnement au moyen de l'écriture et inversement, ou en tout cas sur des aller-retours entre le texte et son contexte immédiat.

Le texte « *The Invisible Generation* » publié en 1966 dans *International Times* incitait les lecteurs à se munir d'un enregistreur et à l'utiliser afin de piéger leur entourage en parasitant leur environnement sonore avec des enregistrements antérieurs⁷⁰. La rencontre dans un même lieu entre de sons enregistrés préalablement et de ceux du moment au cours duquel ils sont rejoués rappelle l'idée que l'excrit constitue un hors-texte provoqué par le texte lui-même, et dans lequel il disparaît, de la même façon que les sons préenregistrés sont excrits. En effet, ces enregistrements demeurent sur la bande magnétique comme une trace d'un espace-temps particulier que leur écoute évoque chaque fois qu'un auditeur s'y plonge, et ils sont ouverts vers le dehors puisqu'ils en proviennent et y retournent chaque fois qu'ils sont joués dans la rue, perdant au passage leur sens initial mais en créant un nouveau. Comme l'explique Serge Grunberg dans une étude consacrée au corps chez William S. Burroughs, « le magnétophone, comme instrument extérieur de création, délivre l'auteur de la possession comme de la propriété »⁷¹. Par ailleurs, lors de l'enregistrement, la capture de la réalité entraîne paradoxalement sa disparition, en rendant manifeste son artificialité, sa présence et son absence, c'est-à-dire son existence en tant qu'excriture. Cette idée d'une bande magnétique qui ne signifie rien d'autre que sa nature d'enregistrement et dont la seule vocation est son utilisation dans un autre texte ou un autre espace-temps, rappelle également les propos de Jean-Luc Nancy selon lesquels, « [Le] dehors n'est pas celui d'un référent auquel renverrait la signification »⁷². Au contraire, la bande magnétique ne signifie rien d'autre que le parasitage du quotidien dans lequel elle est rejouée, elle n'a pour référent direct que des éléments qui ont disparu et ne signifie rien d'autre que ce qu'elle a enregistré. C'est au contraire grâce au sens incomplet qui la caractérise qu'elle pourra être rejouée en divers lieux par diverses personnes, et permettra à chacun de l'harmoniser avec sa propre existence. Ainsi plus que toute autre œuvre de *cut-up*, ces enregistrements destinés à être rejoués dans divers lieux à divers moments relevaient de l'excrit, puisqu'ils ne signifiaient que dans le

⁷⁰ « you need a philips compact cassette recorder gandy machine for street recording and playbck you can carry it under our coat for recording looks like a transistor radio for playback playback in the street will show the influence of your sound track in operation of course the most undetectable playback is street recordings people don't notice yesterday voices phantom car holes in time », (Burroughs [1966] 1971, p. 162). Les espaces plus grands entre les différentes phrases reproduisent la disposition originale du texte publié.

⁷¹ (Grunberg 1979, p. 149).

⁷² (Nancy [1988] 2013, p. 318).

contexte de leur itération, et encore, ne signifiaient alors ni le réel ni un passé enregistré, mais bien leur être en tant que trace d'une réalité désormais absente et pourtant ramenée à la présence.

Au cours des années pendant lesquelles il expérimenta avec le *cut-up*, Burroughs fit évoluer sa technique afin de proposer à ses lecteurs des documents interactifs qui nécessitaient une lecture active de leur part, au risque de passer à côté de ce qui faisait leur intérêt en tant que texte. Ces productions prirent dans un premier temps la forme d'œuvres hors normes ce qui les rendaient d'emblée difficiles à publier par des éditeurs commerciaux ou leur inclusion dans des livres, et certains magazines. Il put néanmoins compter sur le soutien de la presse alternative puis de la presse *underground* naissante qui lui offrirent un support au moyen duquel proposer ces documents, et inciter ses lecteurs à l'action, en leur proposant de devenir des collaborateurs à part entière. Si une partie de son lectorat demeura relativement hostile à ce genre de textes, allant même jusqu'à en questionner l'intérêt littéraire, Burroughs put compter sur le soutien et l'intérêt d'écrivains tels que Carl Weissner en Allemagne, ou encore Claude Pélieu aux États-Unis. Il entreprit avec ces deux hommes une collaboration importante qui déboucha sur de nombreuses publications dans lesquelles figuraient des textes communs, ou encore des créations de chacun. Par ailleurs, cette communication permit à Burroughs d'élaborer un réseau international de praticiens du *cut-up* grâce auquel il put atteindre un plus large public, et faire connaître ses méthodes de San Francisco à Berlin, puis les voir évoluer et se diffuser au cours des années soixante-dix alors même qu'il avait personnellement réduit son utilisation de cette technique. Il est à noter qu'il entreprit cette diffusion massive en parallèle à la contestation étudiante comme s'il souhaitait l'accompagner par ses écrits. Ainsi, il est possible de regrouper les textes qu'il produisit à cette époque et le public pour lequel il les produisait sous la maxime de Jean-Luc Nancy qui reprend la célèbre phrase de Nietzsche, « « Deviens ce que tu es », vieille parole de notre culture, se change en « sois ce que tu deviens » : jusqu'à l'infinité de tes possibles, sans consécration finale »⁷³. Accompagné de ses cosmonautes sémantiques et fort d'un contexte favorable à ses expérimentations, Burroughs entreprit au cours de la dernière partie des années soixante une exploration de cette infinité, et sans espoir réel d'un quelconque succès final autre que celui de la diffusion de ses œuvres.

⁷³ (Nancy 2001, p. 141).

IV.B. « SPREADING IT OUT » : CUT-UP, PRESSES ALTERNATIVE ET UNDERGROUND

Après avoir consacré la première moitié des années soixante à l'élaboration de nouvelles méthodes de *cut-up* destinées à permettre aux écrivains de rattraper leur retard sur les arts visuels, Burroughs entreprit de les diffuser auprès de l'avant-garde artistique et intellectuelle, puis auprès de la contre-culture naissante. Si dans un premier temps ses œuvres au format inhabituel et à la dimension visuelle importante furent publiées dans des magazines alternatifs ou des *mimeos*, ses textes *cut-ups* les plus polémiques et didactiques reçurent un accueil très favorable dans la presse *underground*, à la fois en raison de l'aura sulfureuse qui entourait Burroughs, mais aussi et surtout parce qu'ils s'inscrivaient parfaitement dans l'atmosphère révolutionnaire et libertaire de l'époque. Au cours de cette période, il écrivait principalement depuis Londres, où il s'était installé au début de l'année 1963, voyageant cependant régulièrement à Tanger, qu'il appréciait toujours pour son climat et son atmosphère particulièrement propice à la création. En effet, une partie importante de ses textes en colonnes ou en grilles furent élaborés depuis la ville marocaine au cours de l'année 1964, avant qu'il ne parte pour les Etats-Unis, où il passa environ six mois en immersion au sein de l'avant-garde littéraire et artistique, ce qui lui permit de consolider son inclusion dans les réseaux de publication d'alors. Burroughs était en effet expatrié et souvent en déplacement, et il n'était donc pas en mesure d'être physiquement présent aux événements qui structuraient ces communautés : les lectures publiques, les *happenings*, les vernissages. S'il assista et participa à un certain nombre de ces manifestations au cours de son séjour étasunien de 1965, et participa à quelques performances depuis Londres, il lui était nécessaire d'avoir des intermédiaires plus impliqués que lui dans ces communautés pour y diffuser son travail. Ces différents individus lui permirent de diffuser ces textes dans des magazines situés en France, en Allemagne, et bien sûr aux États-Unis et en Angleterre, mais ils participèrent également à l'évolution de cette technique comme une pratique inscrite dans son époque.

En effet, la fragmentation d'un texte, la coprésence de différentes temporalités sur une même page, couplées à la dislocation du sens par le *cut-up* préfiguraient la découverte par une partie de la jeunesse occidentale des drogues hallucinogènes et de l'élargissement de la perception qu'elles introduisaient. S'il était très circonspect à l'égard de ces substances, considérant au contraire qu'il était possible de les remplacer

par des expériences avec le *cut-up*, Burroughs devint l'un des principaux collaborateurs de la presse *underground*, publiant à partir de 1966 dans tous les fascicules phares de ce type de presse : le *Los Angeles Free Press*, le *San Francisco Oracle*, ou encore *International Times* et *Rat*. Si ces publications lui offrirent une visibilité bienvenue auprès de la jeunesse anglo-saxonne et contribuèrent à façonner son image culte, elles eurent également pour effet de le faire progressivement revenir à un style d'écriture plus conventionnel à mesure que les années soixante se terminaient. Ainsi, dès 1967 il contribua de façon régulière à *Mayfair*, un magazine pour hommes dans lequel il tint une chronique régulière pendant plusieurs années. La plupart des textes de cette époque avaient une forme linéaire, et s'ils contenaient des *cut-ups*, ce n'était que de manière sporadique. Cette diminution progressive du *cut-up* dans ses textes à partir de 1968 s'explique également par le fait qu'il avait passé la période 1965-1967 à pousser la technique dans ses retranchements, assisté par ses cosmonautes sémantiques qui lui firent l'honneur de publications intégralement consacrées au *cut-up* ou à son œuvre⁷⁴. En parallèle, la fin des années soixante vit apparaître Burroughs dans des entretiens qui furent publiés par de nombreux magazines *underground* achevant ainsi sa transformation en objet (contre-)culturel de masse, et anticipant la récupération du *cut-up* par une nouvelle frange d'artistes, en Europe et aux Etats-Unis à partir de 1970. Cependant, des précédents avaient déjà eu lieu suite à la publication des *cut-ups* en colonnes dans *My Own Mag* édité par Jeff Nuttall, dont le format fut repris et poursuivi par deux proches de Burroughs : Carl Weissner et Claude Pélieu. Il avait auparavant été diffusé par Ed Sanders dont le magazine *Fuck You* et le pamphlet *Marijuana Newsletters* bénéficièrent tous deux de contributions de l'écrivain.

IV.B.1. Nuttall, Weissner, Pélieu : internationalisation de la technique

Au début de sa carrière, Burroughs dépendait du travail de promotion effectué par son ami Allen Ginsberg pour diffuser ses œuvres, et ses premières publications dans la presse alternative eurent lieu dans le sillage de celles des *Beats*. Ce phénomène dura

⁷⁴ L'expression « semantic cosmonaut » est utilisée par Jeff Nuttall dans *My Own Mag* pour décrire le réseau de collaborateurs qui s'articula autour de Burroughs, notamment dans le cadre de ses expérimentations avec les *cut-up* en colonnes.

jusqu'à la découverte du *cut-up* par Brion Gysin et son adoption par l'écrivain, qui déboucha progressivement sur la création et la consolidation de plusieurs réseaux de collaborateurs à travers le monde occidental. Ainsi, les premiers textes de l'écrivain apparurent dans des magazines qui avaient déjà publié les auteurs de la *Beat Generation* (*The Black Mountain Review*, *Chicago Review*, *Yugen* ou encore *Semina*) et qui faisaient confiance à l'expertise de Ginsberg (et parfois Kerouac) concernant la qualité des travaux proposés par Burroughs. Les textes en question étaient alors des extraits de *Naked Lunch*, un ouvrage dont la réception au sein de l'avant-garde littéraire et artistique fut très positive, et la notoriété renforcée par la censure dont il fit immédiatement l'objet aux États-Unis. Si l'engouement sincère pour ce livre lui permit de s'affirmer comme une figure littéraire d'importance, ses expériences ultérieures avec la technique du *cut-up* laissèrent perplexe plus d'un éditeur ou écrivain. Entre 1960 et 1963, il publia quelques extraits des ouvrages *cut-ups* qu'il était en train d'élaborer en parallèle à des extraits de *Naked Lunch*, de *The Yage Letters*, ou à des interviews. L'absence de clarté qui caractérisait les premiers *cut-ups* est certainement l'une des causes du relatif manque d'intérêt d'une partie de la presse alternative pour cette technique. Ainsi, lorsque Leroi Jones prit contact avec Burroughs en 1962 pour lui faire part de son projet d'anthologie littéraire, il lui expliqua qu'il souhaitait publier des extraits de *The Soft Machine* et de *Novia Express* [sic], précisant toutefois qu'il voulait « améliorer sa section » en expliquant « qu'elle n'était pas suffisante » s'il ne pouvait sélectionner « des extraits de *Naked Lunch* » (Annexe 17)⁷⁵.

Bien que Jones ne critique pas véritablement le *cut-up* dans cette lettre, il sous-entend clairement que ces textes ne sont pas suffisamment représentatifs de l'œuvre de Burroughs, et surtout qu'ils ne se suffisent pas à eux-mêmes et requièrent la présence de *Naked Lunch* à leur côté pour intéresser les lecteurs. De même, Paul Carroll admettait en 1960 qu'il trouvait les textes de Gysin « nouveaux et terriblement difficiles à apprivoiser », (Annexe 18)⁷⁶. Burroughs lui répondit quelques mois plus tard en lui rappelant que ce qu'il lui envoyait « [faisait] partie d'une structure à part entière qui ne serait compréhensible qu'une fois complète », et qu'il lui transmettrait un « document auto-explicatif », (Annexe 19)⁷⁷. Le texte qu'il lui soumit plusieurs semaines plus tard

⁷⁵ « What I want is to swell your section, which is not at all sufficient if I can't take from *Naked Lunch* », (Jones in Berg, Box 79, Folio 26, item 30), je traduis.

⁷⁶ « As I told you I find Gysin new & terribly difficult to get into », (Carroll in *Ibid.* Box 79, Folio 13, Item 1), je traduis.

⁷⁷ « Remember that what I am sending you is part of a whole structure and will be i think readily understandable when the structure is completed. In any case I will try to send you something in the line

était présenté comme une explication et une illustration de la méthode de Brion Gysin, mais il ne fut pas inclus dans *Big Table*, dont le dernier numéro fut publié au cours de l'été 1960. « Have You Seen Slotless City » apparut en revanche dans le magazine alternatif écossais *Sidewalk* en 1960, accompagné d'un court encart didactique intitulé « The Cut-Up Method of Brion Gysin » supposé illustrer la technique utilisée pour rédiger les deux versions du texte. Il s'agit d'un concentré de la note explicative qui accompagnait le premier texte *cut-up* envoyé à Paul Carroll, « But Is All Back Seat of Dreaming », qui fut publié dans *Big Table* au printemps 1960. Si cet encart didactique suffisait certainement à Burroughs puisqu'il était l'instigateur de ces méthodes et pratiques, il n'était pas suffisamment précis pour des individus qui découvraient la technique, passant sous silence l'un de ses paramètres clés, le processus de sélection. En effet, la comparaison entre le manuscrit du texte-source et la version *cut-up* publiée dans *Sidewalk* met en évidence ce travail – certes minime à ce stade de la technique – par la disparition de certains fragments et la non linéarité dans leur sélection, permettant ainsi de visualiser plus facilement les coupures effectuées par Burroughs (Annexe 20). Or, ce travail n'est pas réalisable si l'on part du texte publié, car sa mise en forme ne permet plus de distinguer les pages à partir desquelles le *cut-up* a été réalisé, rendant ainsi encore plus obscure la correspondance entre la méthode décrite et l'œuvre produite. Ainsi, puisqu'une partie des magazines dans lesquels il avait publié jusqu'alors était peu réceptive à ces nouveaux textes, et que ses explications ne satisfaisaient pas la curiosité de leurs lecteurs, il entreprit, au cours des années soixante, de rassembler autour de lui des individus sensibles à sa pratique, attentifs à la mise en page des *cut-ups* et enclins à diffuser et défendre la technique auprès d'un public souvent décontenancé par ces textes.

Nuttall et Sanders : premiers relais

Si l'année 1964 commença pour Burroughs par une lettre adressée au *Times Literary Supplement* afin de défendre la technique du *cut-up*, elle se poursuivit dans une atmosphère d'intense création et expérimentation, initiée par la publication dans *Gnaoua* d'un extrait de *Nova Express* qu'il était en train d'achever, et d'un poème en *cut-up*. Ces deux textes dataient de la fin de l'année 1963 et avaient été rédigés avant

of self explanatory unit », (Burroughs in *Ibid.*, Box 79, Folio 13, Item2), voir Annexe 18, je traduis.

que Burroughs n'aboutisse à son idée d'utiliser le format journalistique pour disposer ses *cut-ups*. Cependant, bien qu'ils ne relèvent pas encore de cette phase d'expérimentation qui est également caractérisée par l'apparition d'un réseau de praticiens, ils permettent d'esquisser le noyau d'artistes autour duquel gravitait l'écrivain. Ainsi, à la suite des *cut-ups* de Burroughs figurait un collage photographique réalisé par Ian Sommerville, un texte de Brion Gysin, un autre d'Harold Norse, un écrivain rencontré au Beat Hotel, ou encore deux poèmes d'Allen Ginsberg, et l'un de Michael McClure. Symboliquement, ce magazine représente un carrefour de sa période *cut-up* puisqu'il faisait figurer côte à côte son plus ancien collaborateur et soutien (Ginsberg), l'initiateur de la technique du *cut-up* et l'interlocuteur privilégié de Burroughs (Gysin), son amant et assistant technique responsable des applications sonores et visuelles du *cut-up* (Sommerville), ainsi qu'un membre historique de ses années parisiennes (Norse) et un auteur affilié à l'avant-garde littéraire américaine qui lui avait ouvert ses pages au début de sa carrière littéraire (McClure). À l'instar des *cut-ups* en colonnes dans lesquels passé et présent se rencontrent, s'entrechoquent, et se mélangent, *Gnaoua* représentait un entre-deux dans cette décennie *cut-up* et une cristallisation des expériences de Burroughs avec cette technique, comme évoqué au chapitre précédent. La présence de Gysin dans le sommaire rappelle en effet sa paternité de cette technique et son influence majeure sur l'écrivain, celle de Sommerville annonce les expérimentations visuelles et sonores de la seconde partie des années soixante, tandis que celle de Ginsberg peut se lire comme une évocation des débuts de Burroughs dans la presse alternative, à l'époque où son nom était souvent situé en-dessous celui des ses plus illustres amis. Enfin, l'origine géographique de ce magazine possède également une symbolique importante : il fut publié depuis Tanger, une ville dans laquelle Burroughs entreprit sa mue pour devenir l'écrivain de *Naked Lunch*, puis dans laquelle il aboutit au format en trois colonnes qui lui permit d'entamer une nouvelle phase d'expérimentation et de création.

Cette nouvelle période de création fut également stimulée par la rencontre de l'écrivain avec l'artiste, écrivain, musicien et éditeur Jeff Nuttall à Londres en Janvier 1964. Au cours de l'année précédente, Nuttall avait envoyé à Burroughs des exemplaires du premier *My Own Mag* et dès le second numéro, publié en décembre 1963, figurait un court texte en *cut-up* dont le manuscrit original est conservé dans les archives de l'écrivain, et dont il existe également des versions sous forme de grilles, illustrant ainsi la réutilisation qu'il faisait d'un même matériau pour le soumettre à

différentes méthodes (Annexe 21). Quelques semaines plus tard, il envoya à Nuttall un texte en grilles qui fut publié dans le quatrième numéro de *My Own Mag*, et annonçait l'intense collaboration entre les deux hommes pendant les deux années à venir. Elle fut caractérisée principalement par les textes en colonnes que Burroughs soumit à l'éditeur, des documents censés imiter la mise en page d'un magazine pour mieux dissimuler le processus de démolition du langage qui y était entrepris. Nuttall raconte dans *Bomb Culture* son émerveillement face à ces premiers *cut-ups* et affirme qu'ils étaient « troublants », non pas parce qu'ils constituaient des « fuites de l'imagination », mais au contraire, parce qu'ils étaient « appliqués à la réalité afin de la détruire »⁷⁸. Si l'excitation de l'éditeur peut se comprendre en raison de la nature révolutionnaire du contenu de ces documents et de leur processus de composition aussi novateur que leur lecture qui effaçait l'ordre habituel de gauche à droite et de haut en bas, il semblait presque en oublier que son magazine parodiait également la mise en page d'un journal professionnel : disposition en colonnes et encarts visuels séparés du texte. Ainsi, il est possible que les expérimentations de Burroughs avec le format en trois colonnes aient été motivées et stimulées par la lecture du magazine de Nuttall, dont l'organisation incitait le lecteur à lire à travers les différentes colonnes. D'ailleurs, le numéro 4, dernier exemplaire publié avant l'apparition des fascicules factices de l'écrivain, avait sa une disposée en trois colonnes bien distinctes, et servit d'ailleurs de texte-source à *The Burroughs* publié dans le numéro 6. Ainsi, même s'il est certain que c'est Burroughs qui est à l'origine de la réflexion qui alimentait ses textes en colonnes, il est très envisageable qu'il ait pu développer ces idées au contact du travail de Nuttall, puisqu'il composait ses propres textes à partir de ceux de son ami éditeur.

Les *cut-ups* en colonnes, caractéristiques de la production de Burroughs au cours de la période 1964-1966 furent majoritairement diffusés dans *My Own Mag* et ce fascicule constitua à l'époque le support privilégié par Burroughs pour les promouvoir. Néanmoins, il publia également des textes au format inhabituel dans des magazines littéraires alternatifs américains, comme *The Insect Trust Gazette* – dont le titre provient de *Naked Lunch* – avec un exemple de *cut-up* en grilles, (Annexe 22)⁷⁹. Ici, le manuscrit ou le document complet ne sont pas proposés aux lecteurs, et à la place le texte est mis

⁷⁸ « I read it. Very good. Crazy. Too much. Then I typed it on to the skin and read it again. Jesus Christ. [...] The unnerving thing that made the *Moving Times* like a cataclysm was that this was not preached or put forward as a legitimate flight of the imagination. This was being applied to reality in order to destroy reality », (Nuttall [1968] 1972, p. 152-153), je traduis.

⁷⁹ Pour plus d'information sur ce magazine, voir « Jed Irwin on the Insect Trust Gazette » et « Insect Trust Gazette » sur <http://www.realitystudio.org>.

en page comme s'il s'agissait d'un récit. Apparaissent ici les limitations du format des *littles* pour diffuser des textes à la forme inhabituelle : puisque leur taille ne permettait pas d'intégrer les manuscrits de Burroughs tels quels, les éditeurs devaient recourir à des stratégies de mise en page qui, paradoxalement, complexifiaient son propos initial au point de le rendre inintelligible. En effet, en ne permettant pas à leurs lecteurs de visualiser le texte divisé dans les cases du quadrillage, ils les privaient de l'aspect ludique de ces œuvres, et présentaient à la place un texte encore plus fractionné et illisible que l'original. En outre, le décalage visuel entre les textes présentés et le court paragraphe explicatif qui les précède prive le lecteur de son rôle actif, puisque l'intérêt affirmé de ces œuvres est qu'il existe plusieurs façons de les lire, une dimension qui disparaît dans la mise en page de ce *little*⁸⁰. Ce choix était probablement lié au format de *The Insect Trust Gazette* qui ne pouvait reproduire des documents comme les manuscrits en grille entre ses pages sans les rendre illisibles, puisqu'il fallait pour ce faire en modifier l'échelle, un processus qui nécessitait du temps et du matériel que ne possédaient pas nécessairement les éditeurs. À l'inverse, les magazines miméographiés avaient une souplesse de mise en forme qui en faisaient des candidats naturels à la publication de tels documents.

Cependant, ils n'étaient pas toujours synonymes de réussite éditoriale ou esthétique, comme l'illustre le texte « Fluck You Fluck You Fluck You » publié par Ed Sanders dans *Fuck You!*. Cette publication n'est représentative ni de la qualité des *mimeos* qu'il réalisait alors, ni de celle des mises-en-page que Burroughs proposait habituellement aux magazines⁸¹. En effet, il existe dans les archives de l'écrivain un texte qui est très vraisemblablement le manuscrit original de ce texte, et dont la qualité est en deçà des *cut-ups* en colonnes qu'il réalisait pour Nuttall, (Annexe 24). Ce document est issu d'un dossier dont tous les éléments ont été composés depuis Tanger en 1964, comme l'indique une note manuscrite de l'auteur ; s'il ne s'agit pas directement du manuscrit transmis à Sanders, il est toutefois très probable qu'il soit l'un des brouillons. Il est ainsi possible de considérer que l'écrivain, absorbé par ses « responsabilités éditoriales » pour *The Moving Times* ou *The Burroughs* a envoyé à l'éditeur un document représentatif de ses expérimentations avec le format en colonnes,

⁸⁰ « The reading of the grid back to straight prose can be done say one across and one down. Of courses there are any number of ways in which the grid can be read off », (Burroughs in Irwin 1964, p. 27).

⁸¹ Voir également dans cette annexe un exemple de une et de sommaire réalisés par Sanders qui mettent en évidence sa grande maîtrise du miméographe et de la mise en page, (Annexe 23).

sans pour autant y accorder le même soin qu'aux documents multimédia qu'il proposait à Nuttall⁸². D'ailleurs, il existe une lettre de Sanders adressée à Burroughs dont la date prêle à confusion (11/19/22) mais qui lui fut probablement envoyée à la fin de l'année 1963, et qu'il ne put récupérer qu'en janvier 1964 lors de son court séjour à Paris. Cette affirmation peut être corroborée par la référence de Sanders au numéro 4 de *Fuck You!* qui fut publié au cours de l'année 1963, mais également par la mention de l'éditeur sur ses difficultés à joindre l'écrivain, qui le poussèrent à lui adresser ce courrier directement auprès de sa maison d'édition parisienne, Olympia Press : « Don't know where in the fuck to send this, guess c/o Olympia », (voir Annexe 2, Partie I)⁸³. Burroughs ne prit donc probablement connaissance de ce courrier qu'une fois de retour à Tanger, c'est-à-dire en février 1964.

Or, d'après sa correspondance avec Nuttall, il avait déjà pour objectif de mettre au point un numéro spécial Tanger pour lequel il possédait des documents au format du journal d'une petite ville – renforçant ainsi l'idée que cette forme lui vint à l'esprit au cours de son séjour entre Paris et Londres, alors qu'il était exposé aux premiers numéros de *My Own Mag*. La lettre suivante, qu'il lui envoya en mars 1964, laisse supposer que la réponse de Nuttall fut positive, puisqu'elle contenait les documents en question, accompagnés de quelques explications les concernant, mais insistait surtout sur l'importance de conserver la disposition en colonnes pour reproduire l'illusion d'un journal et faciliter la lecture d'une colonne à l'autre :

I enclose material for the Tanger[sic] issue editing up to you. I hope you can arrange to keep the three column fomrat[sic] should suggest a small town newspaper. I think the material is self explaining. [...] P.S. Rather important that the print should line up from column to column to facilitate cross column reading, (Annexe 25)⁸⁴.

Étant donné la propension qu'avait Burroughs à se plonger entièrement dans une activité lorsqu'elle l'intéressait, on imagine aisément qu'il délaissa toute autre pratique le temps d'élaborer les textes nécessaires à ce numéro de *My Own Mag*. De plus,

⁸² L'expression est tirée d'une lettre de Burroughs à Alex Trocchi de mai 1964 : « This will be a short letter. My editorial duties with *The Moving Times* [...], are what might be called urgent », (Burroughs 2013, p. 157), je traduis

⁸³ « Je n'ai aucune putain d'idée où envoyer cette lettre, c/o d'Olympia je suppose », (Sanders in Berg, Box 80, Folio 18, Item 40), je traduis.

⁸⁴ « Ci-joint le matériau pour le numéro spécial Tanger je te laisse le soin de l'éditer. J'espère que tu pourras conserver le format sur trois colonnes, censé suggérer le journal d'une petite ville. Je pense que ce matériau s'explique de lui même. [...] P.S. Il est plutôt important que l'impression soit alignée de colonne en colonne afin de faciliter une lecture de l'une à l'autre », (Burroughs in *Ibid.*, Box 80, Folio 8, Item 17), je traduis.

puisque le texte de Sanders est issu d'une somme de documents rédigés rue Delacroix à Tanger, il est possible d'affirmer qu'il ne put être réalisé qu'à partir d'avril 1964 alors que l'écrivain était occupé à préparer les numéros suivants de ses fascicules factices, produisant de la sorte un nombre important de brouillons et textes inachevés parmi lesquels il préleva le document envoyé au rédacteur de *Fuck You!*. Ainsi, même s'il était probablement satisfait d'être sollicité par des *mimeos* américains, et conscient de la diffusion que lui permettrait une telle publication, il était si impliqué dans *My Own Mag* qu'il n'eut pas le temps de proposer à Sanders un texte aussi abouti que ceux qu'il proposait à Nuttall. En outre, l'éditeur américain avait affirmé dans sa lettre initiale que ni le contenu, ni la forme ne posaient problème. Si ces deux aspects ne l'embarrassaient pas, Burroughs de son côté était très pointilleux à leur sujet, et le fait qu'il le laisse se charger de la publication d'*APO-33* quelques mois plus tard laisse supposer qu'il était satisfait de son travail.

Cependant, cette seconde entreprise ne fut pas couronnée de succès en raison du décalage trop important entre la version soumise par Burroughs et sa mise en forme par Sanders qui modifiait la place des illustrations et surtout changeait le contenu et la disposition de ses colonnes sur la page. Étant donné que ce paramètre était le plus important aux yeux de l'écrivain lorsqu'il travaillait avec ce format de texte, il est logique qu'il n'ait pas été satisfait du résultat. Il semble ici se dégager une forme de schéma de publication identique entre Nuttall et Sanders : dans un premier temps, Burroughs leur transmet un texte indépendant destiné à tester la qualité de leurs publications (*Roosevelt After Inauguration* pour Sanders, « Warning Warning Warning » pour Nuttall), puis il leur envoya ses premiers documents en colonnes (« Fluck You Fluck You Fluck You » pour l'un, *The Moving Times* pour l'autre) comme s'il souhaitait mettre à l'épreuve leur travail d'éditeur. Ensuite, il leur transmet des documents qui représentaient des défis formels si l'on considère l'outil miméographe qu'ils utilisaient (*APO-33* pour *Fuck You Press*, *The Dead Star* pour *My Own Mag*), mais qui témoignaient de sa confiance en leur travail. Si Nuttall se sortit de cette série d'épreuves avec les honneurs, Sanders n'eut pas la même réussite, certainement parce qu'il n'avait pas été habitué à ces documents composites de la même façon que l'éditeur de *My Own Mag* qui en l'espace d'un an en avait imprimé une dizaine. En outre, Burroughs avait progressivement augmenté la dimension visuelle des œuvres qu'il transmettait à Nuttall, comme s'il souhaitait l'entraîner à publier des documents de plus en plus riches et de

plus en plus complexes⁸⁵. Ainsi, avant de lui transmettre *The Dead Star* qui constitue avec *TIME* son expérimentation visuelle et textuelle la plus aboutie, il lui avait transmis une version de *The Moving Time* réalisée dans un *scrapbook*, que son ami éditeur avait reproduite telle quelle. Il avait également pu apprécier dans le numéro suivant son initiative de transformer le texte des derniers mots de Dutch Schulz en une bande dessinée qui illustre sa virtuosité au miméographe, (voir Annexe 11). D'ailleurs, dans une lettre datée du 20 avril 1965, donc quelques semaines avant la parution de ce numéro, Burroughs félicitait son ami pour son travail sur ce dernier exemplaire, ce qui permet d'affirmer qu'il était globalement satisfait de leur collaboration, (Annexe 26)⁸⁶.

À l'inverse lorsqu'il reçut le résultat du travail d'Ed Sanders sur le manuscrit d'*APO-33*, il ne prit même pas la peine de lui adresser une lettre pour l'informer de sa déception et de son refus du document en l'état, mais chargea Brion Gysin de lui annoncer la nouvelle, comme le rappelle Barry Miles dans *A Life* :

When he realized that this was what the book was going to look like, he quickly dispatched Brion Gysin [...] where Ed worked to inform him that bill was displeased and not ready to let it go out that way⁸⁷.

Si la réaction de Burroughs est compréhensible par l'espoir qu'il avait de voir ce texte important publié, elle l'est également si l'on considère les critiques dont ses textes en colonnes faisaient l'objet depuis qu'il avait entrepris de les diffuser. En effet, ces documents peinaient à convaincre les lecteurs de leur intérêt littéraire ou artistique, ils étaient parfois assimilés à des « objets trouvés » lorsqu'ils n'étaient pas simplement assimilés à une forme de paresse intellectuelle, destinée à échapper à « la tâche difficile et contraignante d'ordonner l'expérience intime du désordre », pour reprendre les mots de David Lodge⁸⁸. Si cette critique n'était pas directement adressée aux *cut-ups* en colonnes, elle résumait toutefois les reproches principaux qui étaient faits à cette

⁸⁵ Cette idée d'un test est corroborée par Nuttall lui-même qui dans *Bomb Culture* utilise le terme « testing » à plusieurs reprises pour caractériser la relation qui l'unissait à Burroughs : « Burroughs sent his first *testing* letters from Tanger. [...] Through the casual drift of the conversation Bill interspersed testing, hinting remarks, nudging me towards an understanding of what he was doing with cut-up », (Nuttall [1968] 1972, pp. 145-146).

⁸⁶ « Want to tell you again what a great job you did on the last issue of My Magazine », (Burroughs in Berg, Box 80, Folio 8, Item 30).

⁸⁷ « Lorsqu'il [Burroughs] comprit qu'il s'agissait de ce à quoi le livre allait ressembler, il envoya Brion Gysin [...] là où travaillait Sanders pour l'informer que Bill était insatisfait et ne comptait pas le laisser être publié tel quel », (Miles 2014, p. 440), je traduis. Voir l'article « #3: The Fuck You Press APO-33 » publié par Jed Birmingham sur <https://www.realitystudio.org> dans lequel il relate la genèse de cette version et l'analyse, puis la compare à d'autres travaux d'Ed Sanders.

⁸⁸ « The cut-up method [...] seems a lazy shortcut, a way of evading the difficult and demanding task of reducing to order the personally felt experience of disorder », (Lodge in Skerl & Lydenberg 1991, p. 82), je traduis.

technique : elle était perçue comme une solution de facilité et une manifestation de la paresse de ses utilisateurs aboutissant à la production d'œuvres désordonnées. Afin de tordre le cou à ce genre de critiques, Burroughs était obligé de s'assurer que la forme de ses textes expérimentaux était irréprochable et proche de celle d'un texte publié dans un magazine commercial, au risque de se voir également qualifié d'artiste brouillon. Son inquiétude concernant la mise en page de ses textes, qu'il exprimait auprès de Nuttall et qui lui faisait refuser le travail de Sanders, était une conséquence de sa volonté d'être considéré comme un artiste consciencieux et appliqué, et non comme un écrivain sensationnel, pornographique, et paresseux. Sanders fut vexé par cet incident, mais se tut, par respect pour la figure de Burroughs, et pour l'inspiration qu'il avait trouvée dans son œuvre⁸⁹. En effet, dans les premières pages de *Fug You*, son autobiographie, l'éditeur cite deux fois l'écrivain comme une influence directe : la première à propos de l'expression « Total Assault on Culture » qui figurait sur la une de chaque *Fuck You*, et la seconde concernant des poèmes dont le titre fut inspiré par *The Soft Machine*. Ce rejet de la part de l'écrivain fut donc d'autant plus douloureux pour Sanders qu'il émanait d'un homme dont il s'était inspiré et qu'il admirait ; les deux hommes cessèrent toute collaboration.

Trocchi, Sigma et sTigma

Un autre homme lié à Nuttall et Burroughs en raison de son implication dans la contre-culture anglo-saxonne, mais également en sa qualité d'initiateur du *Project Sigma* était l'écrivain écossais Alexander Trocchi. Son entreprise avait pour objectif d'unir des artistes, des écrivains, et des individus intéressés par « de nouvelles pratiques créatives » qui ne dépendent pas d'un « mouvement artistique déterminé », et plus précisément par un « rapport nouveau à la création », qui élimine « les courtiers de l'industrie de la culture », à savoir « les éditeurs et les vendeurs d'arts », pour aboutir à une « autonomie créatrice au sein du capitalisme lui-même »⁹⁰. Ce projet occupa Trocchi pendant plusieurs années, de 1964 à 1977, et bénéficia dans ses premières

⁸⁹ « My feelings were hurt, but I kept a tab on my lips. Burroughs was Burroughs, one of the founding Beat Quartet (K, G, B and Corso) », (Sanders 2011, p. 137).

⁹⁰ « Rather than total confrontation, Trocchi suggests a more subtle practice of installing the material basis for a new practice of creation. It is no longer a question of a new journal or art movement. [...] It's a question of new relations of creation. [...] Trocchi wanted to bypass the brokers of the culture industry – the publisher and art dealers. In an extraordinary mix of the practical and the sublime, he plots the means of creative autonomy within capitalism itself », (Wark 2011, pp. 125-126), je traduis.

années du soutien de William S. Burroughs et Jeff Nuttall par l'entremise de *My Own Mag*. Il n'est pas ici question de faire la généalogie ou d'analyser le *Project Sigma* en profondeur, mais plutôt de mettre en évidence les liens qui unissaient différents membres de la contre-culture, même lorsqu'ils étaient en désaccord concernant leur vision de la société, qu'ils cherchaient à infiltrer et modifier. Burroughs était très positif au sujet de l'entreprise de l'écrivain écossais, soulignant les correspondances entre son travail dans *My Own Mag* et certaines expériences du *Project Sigma*. Toutefois il n'hésitait pas à demander des précisions sur les objectifs précis de ce projet, et il était soucieux de faire respecter le travail éditorial de Nuttall, indiquant à Trocchi que, s'il souhaitait utiliser le titre *Moving Times* pour son portfolio, il était souhaitable qu'il prenne d'abord contact avec l'éditeur de *My Own Mag*⁹¹. Le soutien de Burroughs se manifestait également par ses incitations successives à contacter des membres de son réseau personnel afin de donner à *Sigma* une plus grande visibilité et un plus grand impact : il conseilla par exemple à Trocchi de contacter Anthony Balch, Michael Portman ou encore Ian Sommerville, en lui rappelant qu'il était nécessaire et primordial « d'unir les forces disponibles »⁹². Ainsi, il semblerait que ce qui importait le plus à Burroughs était la création d'une union *underground* articulée autour du *cut-up* et de ses applications sonores, qu'il défendait et diffusait par l'entremise de *My Own Mag*. Pour cette raison, il était enclin à mettre ses contacts à la disposition de quiconque s'impliquait dans l'un de ces deux projets.

Ce désir d'associer les forces vives de la contre-culture rappelle d'une certaine manière le travail incessant de Ginsberg pour faire connaître et publier les œuvres de Burroughs dans la presse alternative à la fin des années cinquante. Cela permet de mesurer l'importance grandissante de l'écrivain au sein des différentes communautés qui se croisaient et collaboraient parfois ensemble au sein de l'*underground*. Comme le *Project Sigma* constituait « un exemple remarquable de création d'un contre-réseau », il n'est pas surprenant que Burroughs et Nuttall l'aient soutenu puisque tous deux étaient soucieux d'organiser la résistance artistique et intellectuelle aux forces obscures du capitalisme et de l'*establishment*⁹³. L'idée d'un contre-réseau peut s'appliquer au projet

⁹¹ « I am a little confused and would appreciate a precise brief run down on the enterprises you mention. I think that if the title *Moving Times* is used, it should carry a byline for *My Own Mag* and that Nuttall should be consulted », (Burroughs 2013, p. 166).

⁹² « We have had an unexpectedly good response to *The Moving Times* which has put me in touch with a number of people in England thinking along the same lines who would be interested in Sigma if they knew about it. Very important to unite available forces », (*Ibid.* p. 157), je traduis.

⁹³ « [...] Project sigma is still a signal instance of creating a counter-network », (Wark 2011, p. 158), je traduis.

de Burroughs en ce qu'il était connecté aux différentes communautés contre-culturelles qui fleurissaient en Europe et aux États-Unis, sans pour autant y être impliqué de façon profonde, au contraire par exemple de Ginsberg ou Berrigan. Le premier naviguait entre différents groupes d'artistes et d'écrivains, les aidant à se lancer, organisant des lectures en soutien à des membres de la contre-culture, tandis que le second était à la fois poète et éditeur d'un magazine alternatif, ce qui lui permettait d'être au contact, et au cœur de la vie intellectuelle et artistique américaine⁹⁴. De son côté, Burroughs contribuait à un certain nombre de publications alternatives, mais il n'était pas au centre d'un mouvement ou d'un réseau avant de rencontrer Nuttall et d'utiliser *My Own Mag* pour l'élaborer. Il est possible de considérer que le succès de ce magazine et des fascicules factices qui y figuraient ait incité Burroughs à se positionner comme point central d'un groupe contre-culturel fondé sur le *cut-up*, et lui ait donné l'envie et la motivation de proposer à partir de 1966 des textes polémico-didactiques. Par ces documents, il souhaitait occuper une jeunesse désœuvrée et en quête d'activités pour se réapproprier son environnement et son quotidien. Ces objectifs avaient été ceux de Nuttall également, qui entreprit dès 1965 de créer un réseau subversif en collaboration avec Trocchi, intitulé « sTigma ».

La première mention de ce projet se trouve dans une lettre adressée par Nuttall à Burroughs entre septembre 1964 et mars 1965, et probablement écrite au début de l'année 1965, puisque la dernière lettre envoyée par l'écrivain à l'éditeur, datée du 29 décembre 1964 n'y fait pas référence. Cette entreprise est décrite par son créateur comme un hybride entre « environnement/happening/traumatique/exposition » qui présenterait aux visiteurs « des couloirs, des passages (certains sombres), des intérieurs domestiques nauséux, des salles d'attentes, des pissotières etc... le tout accompagné de sons et d'odeurs », (Annexe 27)⁹⁵. L'utilisation du terme *happening* fait apparaître la connaissance par Nuttall de l'avant-garde artistique américaine dans laquelle cette forme de création était déjà ancrée, et laisse supposer qu'il était intéressé par les interactions entre le public et les œuvres qui leur étaient présentées. En effet, dans un ouvrage consacré à l'explosion artistique au sein du Greenwich Village dans les années

⁹⁴ Dans une lettre de mai 1964, Burroughs incitait son ami poète à se verser un salaire pour ses activités au sein de la communauté littéraire, et lui conseillait également de promouvoir *My Own Mag* auprès des libraires qu'il connaissait : « Dear Allen : \ You seem to be running a literary aid society should incorporate and pay yourself a salary », (Burroughs 2013, p. 158).

⁹⁵ « For some time, John Latham, myself and one or two others have been turning over the idea of an environment/happening/traumatic/exhibition. We now look like getting a place to put it on. We envisage corridors, passages (some dark), nauseous domestic interiors, waiting rooms, urinals etc.. and all this with sound and smells », (Nuttall in Berg, Box 80, Folio 8, Item 26), je traduis.

soixante, Sally Banes affirme que, « le Happening en tant que genre était apparu précisément comme un moyen de rendre les arts visuels plus participatifs pour les spectateurs »⁹⁶. Dans cette lettre, Nuttall ne mentionnait pas le terme « sTigma » qui n'apparut que plus tard dans une missive adressée à Burroughs en mars 1965 et dans laquelle il dressait également la liste des participants à cette exposition, parmi lesquels figurait Alex Trocchi, dont l'influence sur le nom de cette exposition était perceptible, et assumée par l'éditeur de *My Own Mag*. Si la lecture de poésie intitulée « International Poetry Incarnation » qui eut lieu au Royal Albert Hall en mai 1965 est souvent considérée comme l'un des actes fondateurs de l'*underground* britannique, il est possible d'affirmer que ses graines furent semées au cours de sTigma, et que cette exposition constituait une étape nécessaire à l'explosion de la scène contre-culturelle londonienne⁹⁷. L'élément déclencheur de cette lecture légendaire fut l'arrivée à Londres d'Allen Ginsberg en mai 1965, alors que Burroughs se trouvait à New-York et que sortait le douzième numéro de *My Own Mag*, justement consacré à l'exposition sTigma qui s'était tenue au mois de mars précédent dans le sous-sol de la librairie londonienne Better Books ; la première lecture du poète américain se tint d'ailleurs dans ce même lieu.

Si l'on se fie au compte-rendu proposé par Nuttall de sTigma dans sa correspondance avec Burroughs, il apparaît que bien qu'il n'ait pas eu la même postérité que la lecture publique du Royal Albert Hall – un événement devenu légendaire en raison de la présence de Ginsberg ou encore Gregory Corso – il fit l'objet d'une couverture médiatique non négligeable et séduisit un nombre conséquent de visiteurs chaque jour. Au-delà de la fréquentation et de la visibilité de son événement dans les médias, c'est bien l'attitude des visiteurs qui satisfaisait Nuttall, comme il l'expliquait dans sa lettre : « Was hugely successful – TV, radio, national press. 100 victims a day passing through coming out joyful, angry nauseated, lost exultant, never untouched »⁹⁸. La volonté de l'éditeur de reconnecter l'individu avec son environnement pour lui permettre de se le réapproprier ne pouvait qu'être satisfaite par de telles réactions. Même si ces visiteurs étaient moins nombreux et moins visibles que les 8000

⁹⁶ « [...] Happenings as a genre had erupted precisely as a way to make visual art more participatory for the spectator », (Banes 1993, p. 57), je traduis.

⁹⁷ Nuttall à propos de cette lecture de 1965 : « [...] The Underground was suddenly there on the surface, in open ground with a following of thousands. [...] sigma has exploded into a giant rose », (Nuttall [1968] 1972, p. 183).

⁹⁸ « Immense succès – TV, radio, presse nationale. 100 victimes par jour passaient à travers et en ressortaient joyeux, énervés, nauséux, perdus, exaltés, jamais indifférents », (Nuttall *in* Berg, Box 80, Folio 8, Item 27), voir Annexe 27, je traduis.

spectateurs qui se pressèrent à la « International Poetry Incarnation », c'est bien sTigma qui offrit à Nuttall la possibilité de promouvoir et défendre sa conception de la contre-culture et d'appeler dans les pages de *My Own Mag* à une union des différentes factions qui s'y croisaient, rappelant ainsi les conseils de Burroughs à Trocchi. Ainsi, ce numéro de mai 1965 s'ouvrait sur un long éditorial dans lequel il dressait un rapide compte-rendu de sTigma et exprimaient son désir de voir cet événement faire des émules :

The exhibition took place in Better Book's basement [...]. It wasn't an exhibition. It was an experience and it was called the sTigma to indicate the close affiliation of some of its artists to sigma. [...] It was a labyrinth designed to make people feel more. I suggest it would be a good thing if sTigmas sprang up in church rooms, unused basements, deserted prefabs all over the world, (Annexe 28)⁹⁹.

Il donnait ensuite une définition concise et personnelle du *Project Sigma* comme « le postulat que les gens doivent changer maintenant ou s'éteindre », puis annonçait une liste de personnes intéressées par ce changement avant de préciser qu'être sigma ne signifiait pas « attendre les ordres émanant de chez Trocchi », mais bien de « continuer à faire ce qu'elle faisaient »¹⁰⁰. Cette dernière précision rappelle que Nuttall, bien qu'intéressé et séduit par une partie des idées de l'écrivain écossais, était néanmoins opposé à toute forme de vénération et de dépendance, qu'il s'agisse d'un dieu, d'un individu ou d'une substance, n'hésitant pas à stigmatiser la consommation d'héroïne au sein de l'*underground*. En effet, puisque l'un des objectifs de sTigma était de permettre aux gens de mieux ressentir leur environnement direct et de se le réapproprier, il devait lui sembler paradoxal que des individus se placent sous la coupe d'un homme, si influent ou intéressant soit-il.

La suite et la fin de cet éditorial mettent en évidence la difficulté d'unifier les différentes factions qui évoluaient au sein de la contre-culture britannique et américaine, puisque Nutall y affirme notamment que certaines personnes auront « la nausée » en voyant les noms de certains individus inclus dans cette liste, et propose à la place de « simplement se rencontrer pour discuter de ce que chacun fait »¹⁰¹. Ainsi, l'éditeur de *My Own Mag* souhaitait utiliser la visibilité que lui conférait son magazine et les

⁹⁹ « L'exposition se déroula dans la cave de Better Books [...]. Il ne s'agissait pas d'une exposition. Il s'agissait d'une expérience intitulée sTigma [qui signifie « stigmaté » en anglais] afin de marquer les rapports ténus entre certains artistes et sigma. [...] C'était un labyrinthe destiné à faire ressentir les gens davantage. Je pense qu'il serait positif que des sTigmas poussent dans les églises, les sous-sols inutilisés, les préfabriqués déserts autour du monde », (Nuttall 1965, web), je traduis.

¹⁰⁰ « To be sigma, as I understand it, is to hold the following simple premise – that people must now change or become extinct. [...] To be sigma is not to await guidance or acknowledgement from 6 St. Stephens Gardens (chez Trocchi.) It is, for each of these people / groups, simply to continue what they are doing », (*Ibid.*), je traduis.

illustres contributeurs qui y publiaient pour provoquer des changements radicaux dans la société et une prise de conscience qui aboutisse à une insurrection organisée et unifiée. Dans le numéro suivant, il incluait un certain nombre de réponses à ce message se terminant par une remarque qui peut se lire comme une critique implicite du battage médiatique autour de la lecture du Royal Albert Hall, et corrobore l'idée selon laquelle *sTigma* constituait un prédécesseur négligé et trop vite oublié de l'*underground* britannique : « Operations held up because the whole bit seemed superceded by the Albert Hall session and the bacchic rout in Allen Ginsberg's wake. Now everybody's back in the old rut again [...] », (Annexe 29)¹⁰². Cette citation laisse également supposer chez Nuttall la crainte que cet événement hyper médiatisé rende caduc son projet initial, considéré comme une union des forces vives de la contre-culture britannique. Le numéro suivant, publié en décembre 1965, présentait un compte-rendu d'une première réunion au cours de laquelle rien de concret n'avait été décidé, tandis que le numéro 15, diffusé à partir d'avril 1966, s'ouvrait sur un nouvel éditorial dans lequel l'éditeur tentait de préciser son projet révolutionnaire, de clarifier certaines de ses affirmations, et développait les divergences entre ses idées et celles de l'*underground* britannique. Malgré tout, il se concluait sur un appel à l'unité qui mettait les lecteurs face à leurs responsabilités, en laissant entendre qu'un refus d'une telle union s'apparentait à abandonner tout espoir de victoire finale : « The only real obstructions, as I see it, are the ones so common among ourselves – solipsism, professional jealousy and junk. WITH CO-OPERATION WE COULD ALL ACTUALLY WIN. DO WE REALLY WANT TO WIN ? », (Annexe 30)¹⁰³. Les critiques formulées ici à l'égard de la scène contre-culturelle mettent en évidence le décalage entre Nuttall, un homme dont l'engagement politique avait commencé dans les années cinquante en opposition au nucléaire, et la nouvelle jeunesse révoltée qui voyait davantage la libération par la drogue, la sexualité, et la musique. Tandis que Burroughs souhaitait donner des choses à faire à la contre-culture, bien qu'il soit critique de certaines de ses pratiques, Nuttall s'efforçait de la mettre face à ses contradictions, espérant ainsi provoquer un

¹⁰¹ « Now I am well aware that everyone on the list will find someone else on the list whose mere mention invokes waves of disgust and nausea. Nevertheless I most strongly feel that it would be a good idea simply to meet and tell each other what we are doing », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁰² « Opérations suspendues puisque tout cela a été supplanté par la session à l'Albert Hall et la débacle bacchique dans le sillage d'Allen Ginsberg. Maintenant, tout le monde est retourné à sa vieille routine [...] », (Nuttall 1965, web), je traduis.

¹⁰³ « Les seules véritables obstructions, telles que je les vois, sont celles qui sont si bien partagées par tous – solipsisme, jalousie professionnelle, et came. EN COOPÉRANT NOUS POURRIONS TOUS GAGNER. VOULONS NOUS VRAIMENT GAGNER ? », (Nuttall 1966, web), je traduis.

électrochoc suffisant pour entraîner une union de ses forces vives, avant qu'elles ne se perdent dans des luttes intestines et des guerres microcholines.

Weissner et Pélieu : les cosmonautes du cut-up

Pendant son voyage aux États-Unis au cours de l'année 1965, Burroughs diffusa ses textes dans quelques fascicules nord-américains avant que l'année suivante ne le voie se recentrer sur l'Europe, et particulièrement sur le Royaume-Uni et l'Allemagne en raison de nouvelles collaborations. En effet, bien qu'il eût diffusé une partie de ses textes en colonnes dans des magazines alternatifs (*Mother*) ainsi que dans des *mimeos* (*C: A Journal of Poetry*), la plupart ne furent publiés que dans *My Own Mag* dont la diffusion internationale dépendait des commandes de libraires indépendants qui souhaitaient promouvoir ce type de magazine, et qui n'étaient pas déjà saturés par les publications alternatives locales. D'ailleurs, la correspondance entre Nuttall et l'écrivain révèle que les contacts de ce dernier furent utiles à la diffusion de *My Own Mag*, et que Burroughs les transmet aux membres de son réseau sans attendre que l'éditeur en fasse la demande, conscient qu'ils bénéficieraient tous deux d'une telle diffusion : « I have sent out a number of copies where they will do us some good », (Annexe 31)¹⁰⁴. Dans cette même lettre, l'écrivain donne à son ami une liste de libraires européens et américains susceptibles d'être intéressés par ce magazine. Cependant, les réactions les plus actives et les collaborations les plus intenses émanèrent, de façon inattendue, d'Allemagne, et de façon logique, des États-Unis, où le couple bilingue installé à San Francisco formé par Mary Beach et Claude Pélieu s'empara de la technique et devint, plus tard, responsable de la traduction des œuvres *cut-ups* de Burroughs. Enfin, à mesure que *My Own Mag* perdait de la vitesse en raison des autres activités de Nuttall, mais aussi de l'écrivain, dont le séjour américain au cours de l'année 1965 avait fait évoluer les préoccupations, les presses *underground* britanniques et américaines se présentèrent comme des alternatives, devenant ses supports privilégiés.

Dans *Bomb Culture*, Jeff Nuttall évoque la diffusion des textes en colonnes et les réactions qu'ils suscitèrent auprès des lecteurs en utilisant l'image d'un radar, comme pour mettre en évidence la difficulté de faire contact avec et de rencontrer des individus

¹⁰⁴ « J'ai envoyé un certain nombre de numéros là où ils nous seront bénéfiques », (Burroughs *in* Berg, Box 80, Folio 8, Item 20), je traduis.

intéressés par la technique : « No sooner had the *signals gone out* in that fifth issue of *My Own Mag* than they started to come back. [...] Harold Norse was on the *wavelength* »¹⁰⁵. Dans ce même extrait, il évoque les collaborateurs de Burroughs à cette époque comme des « voyageurs » ou des « cosmonautes », et explique que ce dernier terme commença à être employé à la même période, tout en insistant sur la dimension collective de cette collaboration¹⁰⁶. Même si l'affirmation selon laquelle le terme « cosmonaute » fut utilisé pour la première fois est inexacte – Alex Trocchi avait déjà choisi ce terme pour décrire les œuvres de son ami écrivain au moment de la conférence d'Édimbourg en 1962 – elle fait écho au texte « Nut Note on the Cut-up Thing » qu'il rédigea et publia dans l'un des derniers numéros de *My Own Mag*, afin de clarifier l'entreprise de Burroughs. Cette expression met aussi en avant l'importante dimension spatio-temporelle de ces textes élaborés comme des machines à voyager à travers le temps et l'espace, en témoigne le terme « cosmic comics » associé par l'écrivain à ses *cut-ups* antérieurs¹⁰⁷. La dimension spatiale associée par Nuttall aux praticiens du *cut-up* rappelle que la course à l'espace était un élément d'actualité récurrent à l'époque, et une thématique qui fascinait certains auteurs. Par ailleurs, elle est présente dans certaines expressions utilisées par Burroughs, comme l'idée d'« années lumières de retard » sur les travaux qu'il doit rendre. Cette idée d'un déplacement à travers le temps et l'espace se retrouve également dans la rapidité avec laquelle les textes en colonnes suscitèrent des réactions depuis des zones géographiques distinctes. Ainsi, Nuttall évoque des retours depuis San Francisco (le couple Pélieu-Beach, Philip Lamantia), Paris (Harold Norse) et Heidelberg (Weissner), ce qui permet de tracer un axe *cut-up* à travers les États-Unis, l'Atlantique et l'Europe, rappelant ainsi les propres déambulations de l'écrivain.

La particularité de ce réseau est que son éclosion est observable dans les pages du magazine même qui lui permit de se manifester. Ainsi, dès le numéro 9, Burroughs évoque dans la lettre qu'il inclut en exergue à *The Moving Time* une lettre qui lui a été adressée par un certain « Claude Pilieu », un nom qui figure également dans *The Moving Times* du numéro 7 ce qui permet de supposer que ce dernier se manifesta dès

¹⁰⁵ « À peine les signaux avaient-ils été *émis* par le cinquième numéro de *My Own Mag* qu'ils commencèrent à revenir. [...] Harold Norse était sur la même *longueur d'onde* », (Nuttall [1968] 1972, p. 155), je souligne et traduis.

¹⁰⁶ « Other voyagers—the word 'cosmonaut' was coined about this time—were sending the record of their mental impulses and cosmic readings to Burroughs and to one another », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁰⁷ « Dear Ira, I enclose for your magazine several pages of work in progress which Brion has aptly called Cosmic Comics », (Burroughs *in* ASU, Box 4, Item 3), voir Annexe 6 du chapitre précédent.

que les premiers *cut-ups* en colonnes lui parvinrent¹⁰⁸. Ce nom était certainement familier de William S. Burroughs, puisque Péliu avait publié en 1964 chez City Lights Books son recueil *Automatic Pilot*, édité par Ed Sanders. En plus de mettre en évidence la collaboration entre différents pôles de la contre-culture, cette publication était l'une des premières à se réclamer directement de l'œuvre de Burroughs, (Annexe 32)¹⁰⁹. Il s'agissait d'un ensemble de textes produits à l'aide de la technique du *cut-up* et qui en reprenait la mise en page : absence de ponctuation, utilisation des tirets pour marquer les césures. Certains extraits de ce recueil reprennent d'ailleurs des expressions ou des thèmes burroughsiens, ce qui permet d'affirmer que Péliu utilisa ses œuvres pour composer ses propres *cut-ups*. Une autre particularité des textes de cet auteur est qu'ils étaient rédigés en français puis traduits par sa femme, Mary Beach, ce qui créait certainement des associations inattendues puisque la traduction des termes français vers l'anglais les chargeait les termes d'une masse de signifiés nouveaux. En dépit de ces apparitions précoces dans le magazine, Péliu disparut des pages de *My Own Mag* pendant cinq numéros avant d'y refaire surface dans le numéro 15 qui s'ouvrait sur un éditorial de Jeff Nuttall dans lequel ce dernier exposait sa vision de la société et de l'*underground*. L'écrivain français y est mentionné parmi la liste des « individus [...] et magazines qui s'intéressent à la subversion plutôt qu'à la littérature, l'art, la pornographie, les films *underground*, l'héroïne et autre artisanats ruraux et désuets »¹¹⁰.

Il y publiait deux extraits de son dernier recueil, *With Revolver Aimed... Finger Bowls*, qui étaient inclus à la suite de *The Moving Times*, annonçant ainsi la collaboration ténue entre les deux écrivains, ainsi que la passation de pouvoir qui eut lieu dans les numéros suivants. Aux côtés de Péliu, figuraient un certain nombre de membres de l'avant-garde littéraire et de la contre-culture anglo-saxonne, tels Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Ted Berrigan ou encore Ed Sanders. Parmi eux, on trouvait également deux personnes intimement liées au tandem Burroughs-Nuttall : Alexander Trocchi et Carl Weissner. Le premier avait fait la connaissance de Burroughs en 1962, était régulièrement publié dans *My Own Mag* depuis le numéro 8, étant lié à Nuttall par leur intérêt commun pour le projet Sigma, dont il était l'initiateur ; le second

¹⁰⁸ La faute de frappe dans le nom de Péliu est à mettre au crédit de Jeff Nuttall, puisque la lettre originale ne comporte pas de faute.

¹⁰⁹ La page de garde portait ainsi la mention « The Fuck You/ press *fug-press* in close and evil association, collusion & gropery with CITY LIGHTS BOOKS ».

¹¹⁰ « I give here a list of individuals, organisations, institutions, magazines which seem to me to be concerned with subversion rather than literature, art, pornography, underground movies, heroin or other quaint rural handicraft », (Nuttall 1966, web), voir Annexe 29, je traduis.

en revanche n'apparut à partir du numéro 12 de *My Own Mag*, avec un texte dont la mise en forme mêlant texte et écriture hiéroglyphique rappelait fortement celle du « Giver of Winds Is My Name » rédigé par Burroughs et publié par Ted Berrigan dans *C*, au cours de l'été 1964. S'il pourrait s'agir d'une heureuse coïncidence, il est plus vraisemblable que Weissner avait eut accès au magazine américain et avait été inspiré par les œuvres qui y figuraient. Suite à sa première apparition dans *My Own Mag*, il continua d'être publié dans tous les numéros suivants, soit directement, soit par l'inclusion de ses textes ou des références directes à ses travaux. En outre, il fut le premier des collaborateurs de Burroughs à prendre le contrôle de *The Moving Times*, dont il rédigea l'exemplaire qui figure dans le numéro 14 de *My Own Mag*. Absent du numéro 16, comme la plupart des contributeurs habituels, Carl Weissner réapparut toutefois aux côtés de Claude Pélieu dans l'ultime numéro de ce magazine, pour annoncer la migration de *The Moving Times* vers deux fascicules : le premier, *Klactoveedsedsteen* qu'il éditait, le second, *Bulletin From Nothing* édité par le poète français.

Ce magazine était édité depuis San Francisco par Mary Beach et Claude Pélieu avec l'aide de Jan Herman, distribué par City Lights Books, et il constituait un bon aperçu de l'implication du couple dans la contre-culture américaine. Ainsi, on trouve dans le premier numéro des textes de Lawrence Ferlinghetti, Ed Sanders ou encore Charles Plymell, un poète proche de l'avant-garde littéraire américaine qui édita par la suite un magazine de *comics*. Cet exemplaire contenait également des textes de Burroughs, Nuttall, Pélieu et Beach, ce qui en faisait un point d'intersection notable entre la contre-culture américaine et la britannique. Ce fascicule se distinguait également par sa diffusion de collages réalisés par le couple franco-américain, mais aussi et surtout par sa mise en page impeccable qui le distinguait des *mimeos* dans lesquels les textes de Burroughs étaient publiés, (Annexe 33). Le texte qu'il publia dans le premier numéro différait d'ailleurs de ceux qu'il diffusait dans *My Own Mag* puisqu'il s'agissait d'un document en deux, puis une et non trois colonnes, qui ne reprenait d'ailleurs pas la mise en page d'un journal ; il est à nouveau possible de considérer que les obligations de l'écrivain envers *My Own Mag* couplées à son séjour étasunien l'empêchèrent de proposer un texte plus complexe. Le second numéro de *Bulletin From Nothing* était encore davantage centré sur la nébuleuse *cut-up* puisqu'il faisait figurer principalement des œuvres de Pélieu, Burroughs, Beach et Nuttall ; participaient également Ed Sanders, Peter Orlovsky – amant d'Allen Ginsberg et poète

– ainsi que l’artiste français Jean-Jacques Lebel, qui devint par la suite l’un des relais de l’œuvre de Burroughs en France. Le numéro était à nouveau caractérisé par une importante dimension visuelle à travers les nombreux collages qui y figuraient, la plupart réalisés par Péliou. Ainsi, ce magazine constituait un fascicule *cut-up* multimédia qui mettait en évidence les applications de la technique avec différents supports, comme le ferait *Klacto 23* quelques années plus tard.

Au contraire du texte que Burroughs avait proposé pour le numéro précédent et qui différait radicalement de ce qu’il produisait alors, celui de notre exemplaire était un condensé de ses diverses préoccupations. Il s’agit du fac-similé d’un texte élaboré dans ses *scrapbooks* – renforçant ainsi l’idée d’un magazine multimédia consacré aux aspects visuels et textuels du *cut-up* – intitulé « Palm Sunday Tape » dans lequel l’écrivain évoquait des expérimentations sonores avec la technique. Si l’on en croit le catalogue de ses archives conservées à New-York, il s’agissait d’un document produit dans le cadre de ses tentatives d’exploiter les derniers mots de Dutch Schulz, une affirmation corroborée par la correspondance entre le format de ces deux documents : tous deux furent réalisés dans un livre de comptes, et le texte de l’une des illustrations de « The Dead Star », une photo de une indiquant « Tornado Dead 223 » figure en exergue du texte publié dans *Bulletin From Nothing*. En revanche, ce document se distingue du reste de la production de Burroughs à l’époque en ce qu’il s’agit d’un document imitant le format d’un journal, mais disposé en deux colonnes et non en trois. Par ailleurs, il constitue un exemple intéressant de l’influence des rêves sur son écriture puisqu’à la suite du texte figurent deux pages portant la mention « Ore From Dream Mine Used To Make Palm Sunday Tape ». Le passage de deux à trois colonnes pourrait être perçu comme une solution de facilité – plus d’espace pour taper, moins de retours à la ligne, et moins de contraintes concernant l’espace disponible – mais puisque Burroughs rédigea *TIME* et « The Dead Star » à la même période, il est possible qu’il s’agisse d’une adaptation au format du magazine dans lequel il publiait. En effet, si *My Own Mag* était un fascicule dans lequel ses *cut-ups* sur trois colonnes pouvaient aisément être reproduits, les *littles* tels que *Bulletin From Nothing* avait une taille trop réduite pour permettre une impression optimale de ces documents. Il est également possible de considérer que l’écrivain ayant passé près de deux ans à expérimenter avec le format sur trois colonnes ait souhaité changer. En effet, le texte contenu dans ce magazine présente un Burroughs en pleine évolution, abandonnant progressivement les *cut-ups* en colonnes pour se concentrer sur ses expériences avec les *cut-ups* sonores, qui l’accaparèrent au

cours des années suivantes, stimulé par ses collaborations avec Ian Sommerville et Carl Weissner.

En l'espace de quelques numéros de *My Own Mag*, Carl Weissner était passé du statut d'admirateur inconnu à celui de collaborateur établi et régulier, considéré comme un cosmonaute sémantique, et il avait tissé avec Burroughs une relation qui se poursuivit au cours des années soixante et soixante-dix. Installé en Allemagne à Heidelberg, il édita et diffusa un *mimeo* intitulé *Klactoveedsedsteen* dont parurent cinq numéros (0 à 4) avant que le fascicule ne soit renommé *Klacto 23* à l'occasion d'un numéro spécial Burroughs et enfin *Klacto 23 International* pour sa dernière incarnation. Burroughs contribua aux numéros 3 et 4 puis aux deux éditions spéciales, aux côtés de Nuttall, Ginsberg, mais également Charles Bukowski, Diane DiPrima et Claude Pélieu, ce qui permet d'affirmer que *Klacto* constituait alors un panorama complet et varié de la production littéraire de la contre-culture occidentale, (Annexe 34). La collaboration entre Weissner et Burroughs commença en 1966 et fut stimulée par l'intérêt du premier pour les applications sonores du *cut-up* avec lesquelles le second expérimentait de façon intense à l'époque. En outre, tandis que Nuttall et Trocchi développaient leurs projets *Sigma* et *sTigma*, l'éditeur allemand contribuait à PANic – une entreprise de subversion du quotidien initiée par les artistes Alejandro Jodorowsky et Roland Topor en 1962 – et dont il donnait des exemples dans le numéro 14 de *My Own Mag* : « There are packs of newspapers piled up in front of kiosks etc early each morning. several teams get some of them, stamp 'CENSORED' across lower half of frontpage [...] and censor obscenities like "escalation", "bomb to parley" », (Annexe 35)¹¹¹. Jodorowsky contribua d'ailleurs au numéro 4 de *Klacto* dont il dessina la couverture, et très vraisemblablement une illustration du texte de Burroughs – Pélieu – Weissner qui y figurait, (Annexe 36). Ces tentatives de s'attaquer à la machine médiatique faisaient bien évidemment écho à *Sigma* et *sTigma* mais également aux œuvres en colonnes de Burroughs, et elles permettaient d'envisager un réseau *cut-up* et subversif international. Weissner s'émouvait d'ailleurs d'une telle correspondance entre leurs travaux dans le numéro 13 de *My Own Mag* : « [...] It's amazing to recognise the basic affinities in thought and aim of numerous people/groups all over europe & the USA »¹¹². Dans la

¹¹¹ « Il y a des piles de journaux devant les kiosques chaque matin etc tôt chaque matin. plusieurs équipes les récupèrent, tamponnent « CENSURÉ » à travers la moitié de la première page [...] et censurent des obscénités telles que « escalade », « bombe en pourparlers » », (Weissner in Nuttall 1966, web), je traduis.

¹¹² « Il est remarquable d'observer des affinités élémentaires dans les pensées et les objectifs de nombreux groupes/individus à travers l'Europe et les États-Unis », (Weissner in Nuttall 1965), voir An-

continuité de cette affirmation, il développa en parallèle à ses contributions au magazine de Nuttall son propre fascicule international, qui reposait sur un noyau d'auteurs relativement similaires.

Si les trois premiers numéros de *Klacto* ne faisaient pas figurer d'auteurs possédant la notoriété de Burroughs ou Ginsberg, à partir du numéro 3, l'implication de Weissner au sein de la nébuleuse *cut-up* se manifesta clairement : ce numéro contenait des contributions de Burroughs et Nuttall, qu'il est possible de considérer comme une faveur adressée à un nouveau collaborateur. D'ailleurs, le nom de l'écrivain américain figurait en tête de la liste des contributeurs sur la couverture, et il était le seul inscrit en majuscules dans le sommaire, ce qui laisse entrevoir l'aura qui était alors la sienne. Le texte qu'il proposait s'intitulait « A TAPE RECORDER EXPERIMENT » et il était précédé par l'extrait d'une lettre qu'il avait envoyée à Weissner dans laquelle il le félicitait pour la qualité du numéro précédent de *Klacto* et soulignait les correspondances entre leurs travaux. L'inclusion de cette missive en exergue de son texte peut se lire comme un désir de l'éditeur allemand de mettre en évidence le soutien et la complicité intellectuelle qui l'unissaient à Burroughs. Le numéro suivant, publié en novembre 1966 entérinait l'inclusion de Weissner au sein de la contre-culture internationale : en plus de faire figurer les poétesses de l'avant-garde américaine Diane Di Prima et Carol Bergé, des écrits de Péliou, Nuttall et Norse, le magazine était dorénavant disponible dans les librairies phares de la contre-culture occidentale, à savoir, City Lights Books à San Francisco, Better Books et INDICA Books (dont Barry Miles était le fondateur) à Londres. En l'espace de quelques mois, ce fascicule relativement anonyme était parvenu à faire contact avec des membres-clés de la scène littéraire alternative internationale, ce qui lui permit d'augmenter son tirage – le numéro 4 n'était édité qu'à 300 exemplaires – et d'envisager une internationalisation de son magazine qui se fit manifester avec *Klacto 23* puis *Klacto 23 International*.

Cette dimension apparaissait dès la couverture de *Klacto 23*, publié en septembre 1967, sur laquelle des photographies de Burroughs et Ginsberg occupaient la moitié de l'espace, surplombées par une mosaïque dans laquelle apparaissaient Harold Norse, Charles Bukowski, Claude Péliou, Mary Beach, ou encore Jeff Nuttall. En effet, en illustrant ce numéro avec les visages de ses plus illustres contributeurs, Weissner mettait en avant l'inclusion de son magazine dans ce réseau d'artistes international, tout en soulignant l'importance du collage dans l'élaboration d'une partie des textes qui y

nexe 28, je traduis.

figuraient. Ce numéro constitue d'une certaine manière l'un des temps forts des expérimentations de Burroughs avec les *cut-ups* sonores, qui étaient à l'origine de sa collaboration avec Weissner. En plus des textes *cut-ups* qu'il contenait, et de la présence de l'article de Burroughs « Parenthetically 7 Hertz » consacré à l'utilisation du *cut-up* sonore et du son en général comme arme, qui faisait écho à « The Invisible Generation » publié un an auparavant, *Klacto 23* contenait une cassette d'enregistrements. Y figuraient des lectures d'extraits d'œuvres ou de poèmes par les membres du réseau *cut-up* international (Burroughs, Nuttall, Péliou lu par Beach, Gysin) et d'autres écrivains comme Bukowski ou Carol Bergé. Ainsi, ce magazine était un bon exemple d'œuvre multimédia réunissant à la fois du texte, du son et de l'image, afin de présenter à ses lecteurs un panorama le plus complet des travaux communs à ces auteurs de nationalités et de sensibilités différentes. L'aspect global de ce numéro se manifestait également par la traduction en anglais de textes rédigés en allemand, qui mettaient en évidence sa diffusion locale et internationale. Suite à la publication de ce numéro, Weissner partit pour les États-Unis où il put capitaliser sur les relations qu'il avait nouées par l'entremise de son magazine, et collaborer à son tour avec des acteurs de la contre-culture américaine tels que Jan Herman avec qui il travailla à l'élaboration de *The San Francisco Earthquake*, ainsi que Mary Beach et Claude Péliou.

À son retour, il commença à travailler à la conception de *Klacto 23 International*, un fascicule dont le format tranchait avec celui des précédents numéros, puisqu'il s'agissait d'un poster plié à la manière d'un quotidien comme le *New-York Times* (Annexe 37). À nouveau, l'aspect international apparaissait clairement à travers la mention des villes de Francfort, Londres, Paris, New-York, San Francisco, Los Angeles, et Calcutta, mais également par la présence de textes en langue anglaise, allemande, et française. De plus, la une faisait référence aux œuvres en colonnes réalisées par Burroughs grâce à la date du 17 septembre 1899 qui figurait déjà dans le premier numéro de *The Moving Times*. Il est par conséquent possible d'affirmer que Burroughs avait une influence sur les œuvres de certains des artistes qui gravitaient autour de lui en les incitant à utiliser ses techniques de composition pour réaliser leurs textes ou pour orienter leur production, ainsi que sur le format des magazines qu'ils produisaient. Ainsi, *Klacto 23 International* peut être considéré comme une variation de ses colonnes réalisées pour *My Own Mag* puisqu'il en reprend le concept (il s'agit d'un faux journal) ainsi que la mise en page (trois colonnes mêlant texte et illustration). En revanche, contrairement aux textes de Burroughs, les différents textes qui y figuraient

étaient clairement distingués les uns des autres ; peut-être Carl Weissner avait-il encore en mémoire l'incompréhension d'une partie des lecteurs face aux *cut-ups* en colonnes, et ne souhaitait-il pas tomber dans un tel écueil. En outre, tandis que les textes en colonnes que l'écrivain américain publiait dans *My Own Mag* constituaient des expériences de subversion et de déconditionnement de l'individu, *Klacto* était un magazine destiné à diffuser ces méthodes et ces expériences. Par conséquent, il était préférable que sa forme ne constitue pas un obstacle à la lecture, au risque de s'aliéner une partie des individus qui auraient pu s'y intéresser. Si les liens entre Burroughs, la contre-culture britannique, américaine et allemande sont connus, il convient maintenant d'évoquer les partisans français du *cut-up*, dont certains apparaissaient d'ailleurs dans *Klacto* 23.

La « French Connection » : les héritiers de My Own Mag

Avant de présenter les écrivains français qui s'intéressèrent au *cut-up* et à la diffusion de cette technique dans la presse *underground* française, il est nécessaire de rappeler que la technique possède, d'une certaine façon, la nationalité française puisqu'elle y est née, et que les précédents évoqués – « Pour faire un poème dadaïste » – sont également liés à ce pays. Ainsi, il est surprenant que le *cut-up* ait dû attendre la fin des années soixante pour exploser dans la presse, soit près de dix ans après son apparition dans une chambre d'hôtel parisienne. Dans les mois qui suivirent la découverte de la technique, Burroughs publia dans le magazine *Haute Société* un texte bilingue consacré à Hassan I Sabbah, puis une traduction du texte « Testimony about a Sickness » dans la prestigieuse *Nouvelle Revue Française* afin de se donner une image respectable en vue d'un procès qui eut lieu en 1961. Il avait été associé malgré lui dans une affaire de trafic d'héroïne à cause d'un échange de lettres avec un ami de Tanger, et espérait que la parution de ce texte permettrait d'adoucir l'opinion du juge à son égard, et donc le verdict : « Burroughs had written a deposition to shield himself from accusation of promoting—or indeed dealing—drugs »¹¹³. Suite à ces deux publications, Burroughs n'apparut plus dans la presse française avant la parution en 1966 dans *Apparatus* de la traduction d'une interview donnée en 1961. Il faut attendre 1967 pour

¹¹³ « Burroughs avait écrit une déposition afin de se protéger des accusations d'apologie – ou de revente – de la drogue », (Miles 2014, p. 356).

voir Burroughs réapparaître dans des revues françaises, d'abord dans le quatrième numéro d'*Opus International* – un magazine français consacré à l'art contemporain – avec « Cieux brûlants, idiot » une traduction d'un texte *cut-up* réalisée par Claude Pélieu et Mary Beach. Cette même année parurent également des traductions par le couple franco-américain de ses allocutions au cours de la Edinburgh Writer's Conference.

Il apparaît ici que l'un des éléments déclencheurs de l'apparition de Burroughs dans la presse française fut le travail de traduction de ses œuvres *cut-up* entrepris par le couple Pélieu-Beach qui aboutit à la parution chez Christian Bourgois de *La Machine Molle* en 1968. Il est possible d'affirmer qu'avant que ces deux individus ne s'intéressent à la traduction de ses œuvres dans la foulée de leurs expérimentations avec le *cut-up*, personne n'était en mesure de les traduire en français. Un autre paramètre important qui explique la recrudescence de ses publications francophones, est l'explosion de la presse *underground* française dans la foulée des mouvements étudiants de Mai 68. Contacté au cours de ce travail de recherche, l'écrivain Lucien Suel, qui édita le magazine *underground* français *Starscrew* à partir de 1977, raconte cependant qu'il n'avait pas connaissance à cette époque de l'influence des écrivains de la *Beat Generation*, qu'il avait découverts dans un article du *Magazine Littéraire* en 1966. Il apprit cependant quelques années après que des poèmes de Ginsberg étaient déclamés sur les barricades parisiennes, faisant résonner les mots du poète dans la ville qui l'avait tant inspiré une décennie auparavant. Pour lui, c'est surtout à la suite des événements de Mai 68 que les œuvres des *Beats* eurent une influence sur la contre-culture française, notamment grâce à la tournée du Living Theatre en Europe, mais également en raison de l'explosion des mouvements hippies. Par ailleurs, le magazine *Actuel*, qui avait commencé en 1967 comme un magazine destiné au jazz et à la musique contemporaine, fut ressuscité par Jean-François Bizot en 1970, et posa les fondations d'autres publications similaires qui fleurirent au cours des années soixante-dix. Selon Lucien Suel, ce magazine devint alors une « caisse de résonance » de la contre-culture américaine. Burroughs y figura d'ailleurs dès le second numéro avec une interview réalisée par Bizot ainsi qu'un extrait de *Nova Express* traduit à nouveau par Mary Beach. Toutefois, il n'y eut que peu de publications de textes de *cut-up* par Burroughs dans la presse *underground* française, alors même qu'une scène *cut-up* française existait, comme l'illustre la présence d'Henri Chopin et François Dufrêne dans *Klacto* 23.

Le premier était l'éditeur du magazine alternatif *OU*, fondé en 1964 et alors sous-titré « revue de poésie évolutive », qui devint ensuite *OU Revue-Disque* et dans lequel furent diffusés des enregistrements audio de *Valentine's Day Reading*. Le second était un écrivain et poète français associé au mouvement lettriste qui essaima à travers l'Europe et les États-Unis, et trouva d'ailleurs un espace d'expression dans la presse littéraire alternative. L'intérêt de ces deux hommes pour la dimension sonore de l'écriture explique leur inclusion dans le sommaire et dans la cassette diffusée avec *Klacto 23*, sur laquelle figurait également un enregistrement de Brion Gysin publié auparavant dans *OU Revue-Disque*. Weissner connaissait donc l'existence de cette revue française, et il est possible d'affirmer qu'il est à l'origine des apparitions ultérieures de Burroughs dans ce fascicule. D'ailleurs, la première occurrence d'une collaboration entre l'écrivain américain et Chopin ne fut pas sonore mais visuelle : il s'agissait d'un poster réalisé à partir d'extraits en anglais et en français de « The Electronic Revolution », diffusé en 1971 avec les numéros 39/40 de *OU*. Ainsi, Henri Chopin rendait hommage à la fois à la dimension visuelle de certains *cut-ups* mais également à l'hétéroglossie que l'on retrouvait à l'origine des premiers textes. Ce poster était en fait une annonce de la publication à venir de *The Electronic Revolution 1970-1971* en édition limitée et numérotée, agrémentée d'illustrations de Brion Gysin. Le texte était publié en français et en anglais, et traduit par Chopin, qui réalisa d'ailleurs la mise en page de cet ouvrage. Ainsi, on retrouve chez cet écrivain français la double casquette d'écrivain-éditeur qui caractérisait une partie importante de la presse alternative et *underground* américaine, et européenne, puisque Carl Weissner ou Jeff Nuttall étaient à la fois producteurs et diffuseurs de leurs œuvres. Lucien Suel décrit d'ailleurs un processus similaire concernant sa carrière, en y rajoutant une étape préliminaire : il explique qu'il fut avant tout lecteur, puis devint éditeur avant de finalement se pencher sur l'écriture, faisant le parallèle avec les chanteurs de rock qui le devinrent après avoir entendu d'autres chanteurs.

Le mimétisme qui incitait des jeunes gens à s'emparer de leur plume ou à réunir leurs forces pour éditer un magazine se retrouve également dans la production d'un noyau de jeunes écrivains français qui, au début des années soixante-dix, publièrent un texte où l'influence burroughsienne est palpable, intitulé *Manifeste électrique aux paupières de jupes*. Composé en 1971 par seize écrivains français, ce texte s'inscrivait dans la continuité du bouleversement de la société initié par les événements de mai 68, et faisait de la poésie un vecteur du changement. Publié par la maison d'édition Le

Soleil Noir, sa parution s'accompagna d'un événement multimédia organisé dans une librairie parisienne, à l'instar de ce qui se faisait au sein de l'*underground* américain ou britannique. À cette occasion furent projetés des films *underground* dont certains étaient réalisés par les signataires du manifeste (Annexe 38). Si le titre était une référence explicite aux travaux de Burroughs, le contenu du manifeste était également lié à sa nébuleuse *cut-up*. Ainsi, certains textes lui étaient dédiés, tandis que d'autres avaient été coécrits avec Alexander Trocchi, l'un des plus anciens collaborateurs de l'écrivain américain. Le blog tenu par Matthieu Messagier, l'un des écrivains à l'origine de cette entreprise fait figurer des coupures de presses tirées d'*Actuel* chroniquant cet ouvrage en soulignant à la fois la paternité évidente de Burroughs sur ce texte, mais aussi en insistant sur la nécessité de communiquer autour de cet ouvrage au risque de le voir disparaître :

Trop peu d'entre vous ont eu l'occasion de voir chez leur libraire le Manifeste Électrique [...]. Demandez-le sinon il sera étouffé (prix bas, pas de pub, pas de gros bénéfices à prendre pour le diffuseur et ses représentants, ni pour les libraires, vu l'assurance d'une vente très réduite par manque de vedettes au sommaire, et de critiques dans la presse). C'est un des très rares bouquins présentant ce qu'écrivent les nôtres à l'heure actuelle en France¹¹⁴.

Cette chronique soulignait la difficulté pour des ouvrages expérimentaux de trouver leur public, faisant écho ici aux critiques de Burroughs sur l'absence de visibilité offerte à ses œuvres dans la presse *mainstream*, et sa difficulté pour atteindre son lectorat potentiel. En revanche, la présence dans *Actuel* d'une critique de cet ouvrage met en évidence la solidarité qui existait au sein de l'*underground* français, imitant ainsi l'autonomie de la scène *underground* américaine.

Environ un an après parut un autre ouvrage consacré à la jeune scène *cut-up* française, intitulé *Parvis à l'écho des cils*, qui faisait cette fois figurer des « vedettes » à son sommaire ; apparaissaient sur la couverture les noms d'Allen Ginsberg, Claude Pélieu, Carl Weissner, Brion Gysin et William S. Burroughs. Si la plupart des œuvres incluses dans cette publication étaient des textes des auteurs français qui l'avaient initiée, les travaux transmis par Burroughs pour ce recueil illustrent bien l'évolution qu'avait subie la technique au cours de sa décennie de pratique. Il s'agissait en effet d'extraits de ses *scrapbooks* reproduits en noir et blanc, et sur lesquels on distinguait autant de texte que d'image, ainsi que des phrases en espagnol, vraisemblablement

¹¹⁴ (Matthieu Messagier 2020, web), voir Annexe 38.

tirées d'articles de journaux, (Annexe 39). Ces documents étaient donc des hybrides entre texte et image et par leur hétéroglossie, ils rappelaient à la fois les premiers *cut-ups* réalisés à Paris et les versions bilingues de certains de ces textes, qui constituaient les premières apparitions de Burroughs dans la presse française. En outre, ils donnaient à voir la complexité des *scrapbooks* sur lesquels il fondait une partie de son écriture, puisque les points d'intersection qui s'y formaient lui permettaient ensuite d'élaborer de nouvelles histoires. En revanche, l'intérêt littéraire de cette œuvre était bien en deçà de celui des textes publiés dans *My Own Mag* ou de celui de « The Dead Star », puisqu'il s'agissait davantage d'un aperçu de ses travaux préparatoires que d'un texte-jeu, offert aux lecteurs pour qu'ils se l'approprient. Néanmoins, à cette époque, Burroughs avait déjà abandonné le *cut-up* en tant qu'activité principale pour revenir à un style d'écriture plus linéaire, et il est possible que la perspective de publier un énième texte *cut-up* l'ait peu intéressé. De plus, puisqu'il était sollicité par ces jeunes praticiens français, il était certainement satisfait d'avoir trouvé en eux, comme en Weissner avant eux, des héritiers de sa technique qui continuent à faire résonner les messages de résistance qu'il avait entrepris de diffuser plusieurs années auparavant, et de la faire évoluer.

Au cours de sa décennie d'expérimentations intensives avec le *cut-up*, Burroughs développa en parallèle des réseaux de collaborateurs au sein desquels il avait le plus souvent un rôle de démarreur ou de dynamiteur. En effet, s'il essaya dans un premier temps de créer son propre cercle de collaborateurs *cut-ups* en rassemblant autour de lui ses premiers praticiens, il se heurta rapidement à leur résistance face à une technique dont l'utilité leur échappait, et qu'ils trouvaient complexe à cerner. À la suite des premiers rejets de ses textes par des magazines pourtant inscrits dans l'avant-garde ainsi que par les milieux littéraires conservateurs, il entreprit de clarifier les différentes méthodes associées au *cut-up* en les théorisant souvent de façon incomplète, ou en diffusant des textes « auto-explicatifs » qui demandaient toutefois une importante réflexion de la part de ceux qui souhaiteraient s'en emparer. Si cette complexité lui aliénait d'emblée une partie de la contre-culture, surtout intéressée par la libération de la sexualité et l'exploration de mondes parallèles générés par les drogues, elle avait d'une certaine manière un rôle sélectif. En effet, les lecteurs qui faisaient l'effort de comprendre le fonctionnement de tels textes devenaient des collaborateurs du réseau *cut-up* souhaité par Burroughs, lui transmettant leurs propres documents, créant leurs propres magazines, et diffusant ainsi le message de résistance inhérent à la technique à travers leurs propres communautés. Bien que ce phénomène ne se soit pas développé de

façon uniforme à travers le temps et l'espace, il permit à l'écrivain d'aboutir à la constitution d'une nébuleuse de collaborateurs rassemblés autour de lui à la fois en raison de leur intérêt pour le *cut-up* ou parce qu'ils souhaitaient attaquer les valeurs de la société occidentale conservatrice. Il serait même possible d'affirmer que la structure des différents réseaux burroughsiens imitait celle de ses textes *cut-up* : de même qu'un texte issu de cette technique consiste en un ensemble de mots disposés de façon arbitraire sur la page que la lecture de chacun permettra de vitaliser, les écrivains, artistes et individus qui gravitaient autour de Burroughs n'étaient pas nécessairement reliés, interagissaient aussi bien avec l'écrivain qu'entre eux, créant ainsi de nouvelles associations. En outre, à l'instar d'un texte de *cut-up* qui peut être utilisé pour en produire d'autres, les réseaux élaborés par ou autour de l'écrivain donnèrent naissance à des groupes similaires. Ainsi, le travail de Nuttall lorsqu'il collaborait avec Burroughs était différent de celui avec Alex Trocchi, de même que l'écrivain ne produisait pas les mêmes œuvres pour Carl Weissner et Ira Cohen. Mais tous étaient des participants à son réseau de « cosmonautes » internationaux et ils eurent chacun un rôle majeur dans l'évolution de la technique à des périodes différentes. Il est possible de considérer que c'est cette adaptabilité et la malléabilité importante de la technique – en dépit de sa complexité apparente – qui permirent à Burroughs et au *cut-up* de s'inscrire dans l'esthétique de leur époque, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe.

IV.B.2 Sex, Drugs, & Rock'n Roll : le cut-up comme esthétique de son temps

La publication de *The Naked Lunch* en 1959 par Olympia Press permit à Burroughs d'intégrer la communauté littéraire avec une étiquette d'écrivain visionnaire et novateur, tout en renforçant l'aura sulfureuse qui l'entourait depuis la parution de ses premiers textes. En effet, les descriptions précises de scènes d'intoxication, d'exécution, et de sexe sur fond de cris de révoltes et de musique arabe créaient un univers singulier et nouveau qui intéressait et interrogeait certains lecteurs autant qu'il en dégoûtait d'autres. De même, l'homosexualité de l'écrivain, son addiction à l'héroïne, ou encore le meurtre accidentel de sa femme en faisaient un personnage clivant quoique fascinant, ce qui explique son adoption rapide par la presse alternative. En effet, il représentait un

mélange équilibré d'écriture novatrice et de personnalité provocante qui reflétait bien certaines préoccupations de l'avant-garde de l'époque. Si Burroughs était satisfait de son apparition dans la presse commerciale, il était en revanche très critique sur la manière dont il y était dépeint, n'hésitant pas à interpeller les éditeurs qui publieraient des informations à son sujet qu'il jugeait fausses, ou qu'il ne souhaitait pas faire connaître. De même, si l'article « Deposition » que Burroughs rédigea à la suite de la publication de *The Naked Lunch* le présentait sous une apparence respectable – au point de s'attirer les critiques d'Allen Ginsberg pour son manque de courage – il avait aussi pour objet de distinguer l'écrivain et son travail, afin de ne pas être promu uniquement pour des raisons biographiques. Paradoxalement, il justifiait auprès de ses parents le ton sensationnaliste de l'article dont il était l'objet dans *LIFE* en leur expliquant qu'il était nécessaire et habituel pour un tel fascicule de « mettre en avant les éléments sensationnels au détriment des faits »¹¹⁵. Sans doute était-il également conscient de l'importance de ce magazine aux États-Unis, et de la chance que représentait la publication d'un tel article, quand son livre paraissait. Il ironisait d'ailleurs à propos de l'image négative qui y était faite de lui, affirmant qu'il ne lui restait plus qu'à boire son thé dans des crânes humains, et rappelait à sa mère que quiconque avait du succès dans quelque domaine que ce soit s'exposait à ce genre de traitement¹¹⁶.

Cependant, s'il était peu critique à l'égard du sensationnalisme de l'article publié de *LIFE*, probablement parce qu'il lui offrait une publicité bienvenue afin de lancer sa carrière, les années soixante le virent radicalement changer de posture. Il intenta ainsi un procès au magazine *TIME* qui avait diffusé de fausses informations à son sujet et refusa la parution dans le *New York Times* une réclame qui mettait en avant les aspects les plus clivants de sa personnalité afin de promouvoir l'un de ses ouvrages, non précisé dans la lettre¹¹⁷. Ce changement d'attitude peut s'expliquer par le mauvais traitement qu'avaient reçu ses œuvres *cut-up* dans la presse *mainstream*, un élément qui le poussait certainement à privilégier une publicité articulée autour de sa production littéraire plutôt que focalisée sur des éléments biographiques « croustillants ». D'ailleurs, l'un des éléments sur lesquels il reprenait la réclame du *New York Times* concernait la

¹¹⁵ « Yes I have read the article in *Life* and after all.. a bit silly perhaps.. but it is a mass medium.. and sensational factors must be played up at the expense often of fact.. », (Burroughs 2013, p. 13, je traduis).

¹¹⁶ « In order to earn my reputation I my have to start drinking my tea from a skull since this is the only vice remaining to me [...] But really, anyone in the public eye that is anyone who enjoys any measure of success in his field is open to sensational publicity », (*Ibid.*)

¹¹⁷ « Dear Mr Gunsburg \ I cannot sign or give my approval to the proposed ad for the *New York Times* which I consider to be of sensational and misleading nature », (*Ibid.* p. 194.)

qualification de *Naked Lunch* comme un « best-seller », une affirmation qui, bien qu'exagérée, peut se comprendre si l'on compare son succès à celui des ouvrages de la *Nova Trilogy*, mais qui rappelait à Burroughs la difficulté pour ces derniers ouvrages à trouver un lectorat favorable. Par conséquent il est compréhensible qu'il ait utilisé son aura pour attirer à lui une jeunesse en quête de modèles par le biais de la presse alternative puis *underground* tout en s'assurant que son image dans les médias *mainstream* conservateurs n'était pas celle d'un écrivain-junkie afin que leur traitement de ses œuvres n'en fasse pas les frais. Ainsi, même lorsqu'il était en désaccord avec ses détracteurs, il conservait dans ses courriers un ton factuel et courtois pour éviter qu'on l'attaque sur la forme de ses diatribes, et pour mettre en évidence le décalage profond entre la crudité ou la nature expérimentale de ses écrits publiés, et sa personnalité publique. Cependant, il ne put échapper à sa transformation en icône au cours des années soixante, qui se manifesta à la fois visuellement, textuellement, et musicalement. Burroughs était en effet opposé à toute forme d'immobilisme, et les évolutions constantes auxquelles il soumit sa technique pendant une décennie témoignent de sa volonté de demeurer au contact de l'avant-garde puis de la contre-culture, ainsi que de la jeunesse.

Texte et drogue

Bien qu'il ne faille pas résumer l'œuvre de Burroughs à l'écriture de la came ou de la défonce, cette thématique parcourt ses livres où figurent toujours des scènes d'intoxication ou liées à une prise de stupéfiant. Ayant lui-même été un consommateur de diverses substances tout au long de sa vie – en dépit de ses affirmations selon lesquelles il n'en utilisait plus – il n'est pas surprenant que ses textes y fassent régulièrement référence, que ce soit de façon positive ou négative. Ainsi, s'il admettait en 1965 avoir utilisé des opiacés de façon « intermittente » pendant douze ans, il utilisait le passé pour décrire cette expérience afin de convaincre son interlocuteur de sa sobriété d'alors¹¹⁸. Pour autant, il n'hésitait pas à associer son nom à d'autres drogues, que ce soit l'apomorphine dont il faisait l'apologie comme une solution efficace contre l'addiction à l'héroïne, ou le cannabis dont il était consommateur et défenseur, comme en témoigne sa participation à la *Marijuana Newsletter* éditée en 1965 par Ed Sanders.

¹¹⁸ « It is true that I was addicted to opiates for 12 years on and off », (*Ibid.*), je traduis.

Il est à noter que Sanders fut associé à ou initiateur de deux croisades pro-drogues entreprises par Burroughs au cours de l'année 1965 tandis qu'il voyageait aux États-Unis, ce qui permet d'affirmer que ces projets trouvèrent leur origine dans les rencontres entre les deux hommes. Il est important de se rappeler que ce séjour permit à l'écrivain de rencontrer en personne un certain nombre d'artistes ou écrivains avec qui il avait été publié dans la presse alternative ou *mainstream*, et de mesurer directement sa notoriété au sein de ces cercles. Toutefois, une partie de l'intérêt qui lui était accordé était lié à son image sulfureuse et notamment à sa réputation de junkie, comme le raconte le cinéaste Jerry Bloedow dans l'ouvrage de Daniel Kane consacré à l'avant-garde littéraire new-yorkaise : « Burroughs showed up back in town. He went off back in the corner [of Le Metro], and people were clustered around him. All that was happening was that people were dealing drugs »¹¹⁹. Cette citation révèle l'aura de Burroughs mais insiste surtout sur le lien avec sa réputation de toxicomane. Conscient de cette image, il craignait d'ailleurs de faire l'objet d'un coup monté de la police qui l'arrêterait pour possession de stupéfiants, alors même qu'il n'était pas dépendant à ce moment-là¹²⁰.

Cependant, si cette réputation était un frein à son adoption par les milieux littéraires conservateurs – de même que son homosexualité affirmée – elle faisait de lui un candidat naturel pour écrire sur la drogue, un sujet auquel il avait consacré son premier livre, qui figurait de façon extensive dans les suivants, et qui avait fait l'objet du premier article publié sous son nom dans *The British Journal of Addiction* en 1957. Ce texte, qui fut ensuite publié dans certaines éditions de *Naked Lunch*, contenait de nombreuses informations de l'auteur sur ses expériences avec diverses substances, mais traitait principalement de l'héroïne et de la cocaïne. Il permettait toutefois de percevoir l'intérêt scientifique de l'écrivain pour ce sujet qui demeura intact au cours des décennies suivantes. En effet, contrairement à certains écrivains qui voyaient dans la drogue une source d'inspiration et n'hésitaient pas à lui associer une dimension mystique – citons les *Peyotes Poems* de Michael McClure ou encore *Red-Dirt Marijuana and Other Tastes* de Terry Southern – Burroughs était très critique à l'égard

¹¹⁹ « Burroughs était de retour en ville. Il s'installa dans un coin au fond du bar, et les gens s'agglutinaient autour de lui. Tout ce qui se passait est que les gens vendaient de la drogue », (Kane 2003, p. 40), je traduis.

¹²⁰ « For Burroughs it was a difficult time to be in New York [...]. Penalties for dealing and being in possession of marijuana or opiates were harsh, but it was the attempts at entrapment by the police that worried Burroughs. [...] He was not addicted to anything, just smoking a little pot [...] », (Miles 2014, p. 442).

des effets de l'addiction, et ne promouvait pas l'utilisation des stupéfiants pour atteindre d'autres niveaux de perception. S'il révisa progressivement son jugement au cours des années soixante et soixante-dix, affirmant par exemple que l'utilisation du cannabis favorisait l'imagination, il était en revanche opposé à toute diabolisation d'une substance ou d'une autre, et militait avant tout pour que les drogues et leurs utilisateurs soient traités de façon humaine et sur des bases scientifiques, plutôt que diabolisés et soumis aux préjugés et aux interdits moraux de l'Amérique puritaine. Ainsi, dans son texte de 1957, lorsqu'il évoque le cannabis, il précise immédiatement que ses « effets néfastes » ont été exagérés « de façon grossière » et explique que « la drogue nationale [des États-Unis] est l'alcool et que toute utilisation d'une autre substance est vue avec horreur », avant d'ajouter que « les gens ne croient que ce qu'ils ont envie de croire, sans considération pour les faits »¹²¹. Le cannabis avait d'ailleurs fait l'objet d'une diabolisation au cours des années trente pendant lesquelles il avait été renommé « marijuana », un terme mexicain que le gouvernement américain entreprit de substituer au terme « hemp » qui désignait toute variété de chanvre au moment de le rendre illégal, afin de jouer sur la connotation négative de ce terme d'origine espagnole qui liait la substance à l'immigration illégale.

Burroughs était en fait principalement opposé à la manipulation des individus par les médias de masse et les gouvernements, et il apparaît que son soutien à LEMAR – un mot valise formé à partir de l'expression « Legalize Marijuana » – l'association qui élaborait *The Marijuana Newsletter* relevait principalement de sa volonté de tordre le cou aux préjugés qui circulaient sur cette drogue et non d'une quelconque apologie. Le contenu de sa contribution était d'ailleurs très sérieux comparé à celui du reste de ce magazine où figuraient certes des articles informatifs, mais également des sections plus provocantes telles que le « Cassidy's Closings » qui faisait la liste des variétés disponibles et de leur prix pour une quantité donnée. Le premier texte que Burroughs publia dans ce fascicule était une colonne factuelle soulignant le manque de logique de l'administration américaine qui interdisait une substance au motif qu'elle menait au crime, alors même que l'alcool, source et vecteur d'activités criminelles demeurait autorisé. Il développait aussi un autre argument en faveur d'une légalisation du cannabis : son illégalité mettait *de facto* les acheteurs au contact de trafiquants qui leur proposaient régulièrement d'autres substances. Ainsi, il souhaitait avant tout que ce

¹²¹ « The ill effect of marijuana have been grossly exaggerated in the U.S. Our national drug is alcohol. We tend to regard the use of any other drug with special horror. [...] People believe what they want to believe without regard for the facts », (Burroughs [1957] 2014, p. 224), je traduis.

stupéfiant ne soit plus victime d'une diabolisation excessive et abusive et soit analysé de façon scientifique afin d'en étudier les effets positifs et négatifs. Il n'invoquait pas les libertés individuelles ni n'incitait quiconque à sa consommation, mais demandait simplement un traitement impartial du cannabis, que ce soit d'un point de vue scientifique ou légal. Le sérieux de Burroughs concernant cette drogue se manifeste également dans la manière dont il rédigea ce court article : alors qu'il était absorbé par ses *cut-ups* et particulièrement ceux en colonnes, il envoya à Sanders un texte linéaire rédigé sur une feuille d'un livre de comptes, support caractéristique de ses œuvres expérimentales (Annexe 40). En revanche, il ne put résister à la tentation d'utiliser la technique du *cut-up* pour réaliser son second article pour le numéro suivant.

Il s'agissait d'un texte réalisé à partir de l'article publié dans le *New-York Journal* par Jim Bishop, qui reprenait tous les poncifs et idées reçues à propos du cannabis que Burroughs dénonçait, et s'interrogeait sur la possibilité de publier un tel magazine. Il semblerait que le chroniqueur n'était pas au fait de l'existence de la presse alternative qui publiait depuis plusieurs années des fascicules au contenu polémique, voire illégal, sans avoir recours à des imprimeurs puisqu'elle s'auto-publiait et diffusait grâce au miméographe. La suite de l'article commentait des extraits de la *newsletter*, citait sans surprise le « Cassidy's Closing » comme l'une de ses sections choquantes, et terminait sa diatribe par une incitation adressée à « ceux qui croient en la loi et l'ordre » de « soutenir les forces de police et à leur manifester du soutien dans leur lutte », (Annexe 41)¹²². En revanche, il ne faisait aucunement référence au texte de Burroughs qui figurait pourtant sur la première page de *The Marijuana Newsletter*, ce qui permet d'affirmer que l'écrivain avait réussi son pari : proposer un texte sur le sujet qui ne provoque par l'ire de ses détracteurs. Cependant, face à la mauvaise fois de Bishop qui était d'ailleurs présenté comme un « tisserand de bons mots et de sagesse » par le *New-York Journal*, il dégaina son arme favorite : le *cut-up*¹²³. Le texte qu'il proposa était introduit par un paragraphe qui indiquait les sources utilisées et reprenait l'image du tisserand, probablement pour moquer le manque de modestie du chroniqueur :

this text made by weaving the words of Jim Bishop William Buckley Jr and Ben Burroughs in with the last words of Dutch Schulz the last words of Pilot Captain

¹²² « It is time for those of us who believe in law and order to tell our police department that we stand beside them in their struggle », (Bishop *in* OSU, Box 1), je traduis.

¹²³ « Jim Bishop weaves words of wit and wisdom three times a week in The Journal American », (*Ibid.*)

Clarke [...] and the last words in the diary of Protestant missionaries (5) who had flown to convert the Auca Indians in Ecuador [...] and Billy the Kid [...] ¹²⁴.

Cette réponse à Bishop était en fait composée de textes produits par des symboles de la société conservatrice américaine – le chroniqueur, le politicien William Buckley Jr, fervent maccarthyste et candidat à la maire de New York, et Ben Burroughs, un poète populaire qui publiait dans les quotidiens américains – mélangés aux dernières paroles d’individus divers comme Billy the Kid ou des missionnaires protestants partis convertir des Indiens en Amazonie. Il est en outre possible de considérer ce texte comme l’une des nombreuses expériences entreprises par Burroughs suite à sa découverte des derniers mots de Dutch Schultz, puisqu’il est mentionné parmi les sources, ce qui permet de souligner à nouveau l’importance de ce texte sur sa production de l’année 1965.

En mixant ainsi le conservatisme américain avec ces derniers mots, Burroughs souhaitait certainement réduire Jim Bishop au silence et transformer sa chronique polémique et imprécise en un texte poétique qui contenait un certain nombre de phrases faisant écho à l’image positive du cannabis que LEMAR essayait de diffuser : « Pot is the first fit step. [...] Let me Jim Bishop weave some words of wit and wisdom. [...] Let them leave me alone » ¹²⁵. Le texte ne contenait aucune phrase rédigée par Burroughs lui-même, comme s’il souhaitait combattre le chroniqueur en utilisant ses propres mots afin d’en révéler l’absurdité et lui signifier sa mauvaise appréciation de la consommation de cannabis aux États-Unis. Néanmoins, aucun des deux textes rédigés par l’écrivain pour *The Marijuana Newsletter* ne s’apparentait à une incitation à la consommation ou à une idéalisation de cette substance. Il est par conséquent paradoxal de le voir figurer à la une des deux numéros de cette *newsletter*, dans une police plus grande que celle de LEMAR, comme s’il était l’un des plus fervents avocats de cette substance, alors même qu’il tenait les propos les plus mesurés à son sujet. Ce détail est révélateur de l’image de prophète de la drogue qui entourait Burroughs aux États-Unis, une réputation dont il essayait paradoxalement de se défaire à une période de sa vie au cours de laquelle il n’était dépendant d’aucune substance particulière. Il était d’ailleurs

¹²⁴ « Texte réalisé en entremêlant les mots de Jim Bishop, William Buckley Jr et Ben Burroughs avec ceux du Pilote Capitaine Clark [...] et les ultimes mots du journal de missionnaires protestants (5) partis évangéliser les Indiens Auca en Equateur [...] et Billy the Kid », (*Ibid.*), voir Annexe 41, je traduis.

¹²⁵ « L’herbe est la première étape convenable. [...] Laissez-moi Jim Bishop tisser des mots d’intelligence et de sagesse. [...] Permettez-leur de me laisser tranquille », (*Ibid.*), je traduis. La dernière phrase pourrait également se traduire par « Laissez-les, laissez moi tranquille », illustrant ainsi la liberté offerte par l’absence de ponctuation dans la lecture d’un texte de *cut-up*.

en décalage avec une partie de la contre-culture naissante concernant un autre stupéfiant qui y était très prisé, à savoir le LSD. Il avait découvert cette substance au cours de l'été 1961 sous la tutelle de Timothy Leary et avait immédiatement émis des réserves, puis des critiques à son sujet, au motif que cette drogue était « plus dangereuse qu'utile », provoquant des « douleurs profondes, des états d'anxiété, voire des décès »¹²⁶.

Il n'est pas surprenant que Burroughs, soucieux de libérer l'individu de la prison de mots et d'images dans laquelle il vivait, n'ait pas été un promoteur de substances hallucinogènes produisant des visions où il était possible de se perdre. De même, dans une interview pour *Rolling Stone* en 1972, il expliquait qu'il n'était pas sensible aux prétendus bénéfices de cette substance, et qu'il n'en appréciait pas les effets puisqu'elle emmenait ses consommateurs dans des zones sur lesquelles ils n'avaient aucun contrôle, ce qui était paradoxalement l'un des effets attendus, lui rappelait Brion Gysin¹²⁷. Cependant, il soutint ouvertement Timothy Leary malgré leurs désaccords sur le LSD, lorsque celui-ci devint la cible des autorités américaines, et fut arrêté en 1965 pour possession de cannabis. Burroughs adressa alors un chèque de cent dollars à son comité de soutien, arguant que des criminels de guerre avaient reçu des peines de prisons plus courtes et un traitement moins virulent que le chanvre de l'acide. Ainsi, il apparaît que grâce à ses années d'intoxication et d'addiction, l'écrivain n'ignorait pas les ravages que pouvaient provoquer certaines substances, et utilisa sa notoriété pour émettre plusieurs « mises en garde » au cours des années soixante et soixante-dix. Cependant, de même que l'aiguille ne ressort jamais complètement, comme l'affirme le photographe Larry Clarke, Burroughs ne se départit jamais totalement de son image de junkie, qui le rendait à la fois antipathique aux yeux de la société conservatrice dont il était issu, et sympathique aux yeux de la contre-culture qu'il n'épargnait pas cependant. Au début des années soixante-dix, il proposait d'ailleurs comme alternative à la consommation de stupéfiants, et particulièrement de drogues hallucinogènes, la création d'universités dans lesquelles les élèves apprendraient à « planer pour de bon » à l'instar d'un maître Zen, et rappelait que, « tout ce qui pouvait se faire de manière chimique pouvait se faire

¹²⁶ « I consider [hallucinogenic drugs] more dangerous than useful. They can produce states of acute pain and anxiety even death [...] », (Burroughs 2013, p. 215), je traduis.

¹²⁷ « [...] Lots of people that take it all the time, *they* think they're benefiting, but I don't as an observer. [...] Couldn't they have done the same with majoun [hashish] ? \ **Gysin** : I don't think so. It doesn't take you quite as far out. \ **Burroughs** : Not quite as far, but at least there I'm in an area that I can control . . . \ **Gysin** : No, but the experience is to get into an area that you can't control and realize you can go there and come back again », (Burroughs 1999, pp. 62-63).

différemment »¹²⁸. Avant d'analyser précisément le programme de ces universités nouvelles, il est nécessaire d'évoquer l'influence de Burroughs dans un autre domaine de la contre-culture d'alors : la musique.

Listen To My Last Words

L'une des relations les plus flagrantes entre Burroughs et l'industrie musicale est sa présence sur la pochette de l'album des Beatles, *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*, sorti en 1967. Cette apparition est l'une des premières de l'écrivain américain dans la culture *mainstream*, puisque cet album, bien qu'il ait également été adopté par la contre-culture occidentale, était le produit du premier groupe superstar de cette époque, et permettait à Burroughs de figurer aux côtés d'un symbole de la culture de masse. Par ailleurs, s'il apparaissait sur la pochette, l'écrivain ne figurait dans aucune chanson de l'album, même implicitement, à la différence du *White Album* dont la piste expérimentale « Number 9 » était un collage sonore où son influence est vraisemblable. En effet, son amant Ian Sommerville était un proche du groupe et il œuvra à la transformation en studio d'un appartement dont Paul McCartney et Ringo Starr étaient co-propriétaires, y enregistrant notamment les démos d'« Eleanor Rigby », ainsi que des expérimentations sonores de Burroughs¹²⁹. Ainsi, si l'écrivain eut une influence directe ou indirecte sur un grand nombre de musiciens, dans des registres allant du jazz au thrash-metal en passant par le hip-hop, l'année 1967 fut marquée par la parution de deux enregistrements de sa part : l'un consistait en un collage sonore réalisé pour le magazine *Aspen*, le second était un enregistrement dans lequel il lisait des extraits de ses textes, qui fut publié dans *Klacto* 23. Il avait auparavant enregistré un ensemble de lectures qui s'étaient déroulées dans la librairie parisienne « The English Bookshop » et fut publié en 1965 sous le nom de *Call Me Burroughs*, avant d'être réédité aux États-Unis un an plus tard. Cet album permit à de nombreuses personnes de découvrir le timbre et la diction particulière de l'écrivain dont l'avant-garde avait pu faire l'expérience au cours de ses lectures publiques lors de son retour dans son pays natal. En revanche, il ne témoignait pas de la complexité des nombreuses expérimentations

¹²⁸ « To bring the use of these drugs into perspective I would suggest that academies be established where young people will learn to get really high...high as the Zen master is high when his arrow hits a target in the dark [...] Remember anything that can be done chemically can be done in other ways », (Burroughs [1969] 2008, p. 137), je traduis.

¹²⁹ (Miles 2014, pp. 450-451).

sonores qu'il réalisa entre 1964 et 1966 et qui aboutirent à l'élaboration d'articles tels que *The Invisible Generation*. S'il poursuivit ses expériences au-delà de cette période, leurs germes se trouvent dans les travaux qu'il réalisa au cours de ces deux années. La terminologie *cut-up* se vit agrémentée d'un nouveau terme, « *cut-in* », un mot-valise formé de *cut-up* et *fold-in*, qui désignait les inserts audio réalisés de façon aléatoire sur une bande enregistrée¹³⁰.

Dans *A Change Is Gonna Come*, un ouvrage consacré aux liens entre musique et mouvements sociaux aux États-Unis, Craig Werner explique que les années soixante, « plus que toute autre période de l'histoire américaine », sont « inextricablement liées à et identifiées par leur musique », et ajoute que « les musiciens [...] partageaient l'idée que la musique pouvait changer le monde, le renouveler [...] »¹³¹. Il précise également que « les musiciens les plus puissants de la fin des années soixante associèrent tous leurs sons aux changements sociaux révolutionnaires », et affirme que « dénuée de toute simplification idéologique, la musique était souvent un argument irréfutable en faveur du nouveau monde, davantage que n'importe quel manifeste »¹³². La recrudescence de l'utilisation de supports sonores par Burroughs était donc d'une certaine façon une manière de se fondre dans le moule de la contre-culture, en particulier lorsqu'il décrivait l'utilisation du son comme une arme. Par exemple, au cours de l'année 1966, *The Invisible Generation* fut d'abord publié dans *International Times*, puis réimprimé dans le *Los Angeles Free Press* et l'un des folios du *Project Sigma*, illustrant ainsi l'adéquation entre ces expériences et les intérêts de la jeunesse en révolte. La musique apparut dans les livres de Burroughs dès *Junky* où elle est mentionnée comme un élément du décor de certaines scènes mais également comme un moyen d'affronter les affres de la désintoxication : « When you're sick, music is a great help. Once in Texas, I kicked a habit on weed, a pint of paregoric and a few Louis Armstrong records »¹³³. Ainsi, dès son premier ouvrage, l'écrivain laissait entendre que cet élément pouvait avoir des pouvoirs physiologiques et accroître la sensation de bien-être d'un individu.

¹³⁰ Le *splice-in* évoqué par Clémentine Hougue et auquel nous faisons référence au début de cette partie constitue de son côté le collage de deux bandes distinctes.

¹³¹ « More than any other period of American history, [the sixties] remain inextricably identified with their music. Sharing a belief that they could change the world, musicians [...] shared a sense that music should make it new [...] », (Werner [1998] 2006, p. 123), je traduis.

¹³² « [...] The most powerful musicians of the late sixties associated their sound with revolutionary social change. Generally avoiding ideological simplification, the music usually made a more compelling case for the new world than the manifestos [...] », (*Ibid.*), je traduis.

¹³³ « Quand vous êtes malade, la musique est d'un grand secours. Une fois, au Texas, je me suis débarrassé de mon addiction avec de l'herbe, une pinte de parégorique, et quelques albums de Louis Armstrong », (Burroughs [1953] 1977, p. 32), je traduis.

Paradoxalement, la plupart de ses expérimentations sonores de la seconde moitié des années soixante avaient pour objectif de provoquer des réactions déplaisantes ou proposaient d'utiliser le son comme une arme. Dans *Naked Lunch*, la musique était à nouveau présente comme arrière-plan de l'action à travers des chansons précises qui plongeaient le lecteur avec tous ses sens dans l'univers particulier d'Interzone. La *Nova Trilogy* disposait également de sa propre bande-son, et particulièrement *The Ticket that Exploded*, décrit par Oliver Harris comme « le livre le plus musical de Burroughs » ; il précise également que « le recyclage » des mots de l'écrivain par d'autres musiciens était une conséquence de leur « originalité » mais également un aspect de « l'opération réécriture » qui visait à « se désintoxiquer du langage lui-même en le découpant »¹³⁴. La musique dans l'œuvre de Burroughs a donc toujours oscillé entre un rôle passif (accompagnement, décor) et actif (matériau-source pour des *cut-ups*, arme de résistance).

L'utilisation du son comme un matériau manipulable n'était pas une initiative burroughsienne – c'est encore Brion Gysin qui fut à l'origine des premiers *cut-ups* sonores – puisqu'un certain nombre de compositeurs aux États-Unis ou en France expérimentaient alors avec ce support comme s'il s'agissait d'une matière première. Ainsi, John Cage, Earle Brown ou encore Pierre Schaeffer et Pierre Henry œuvrèrent au cours des années cinquante et soixante à libérer la musique des considérations mélodiques pour proposer à leurs auditeurs des pièces qui éliminaient la virtuosité au profit de l'interprétation personnelle et libre de partitions souvent minimalistes et qui délaissaient les notations habituelles – portées et notes – au profit d'un autre système d'écriture, rappelant ainsi l'un des objectifs du *cut-up*. Le rapport entre la musique concrète et l'écriture expérimentale de Burroughs est manifeste si l'on considère cette définition de la première, donnée par Albert Richard, éditeur de *La Revue musicale* :

Le matériau de la Musique concrète est le son à l'état natif, tel que le fournit la nature, le fixent les machines, le transforment leurs manipulations. \ Entre ces parcelles et les multiplications d'elles-mêmes, il n'y a pas d'autres relations affectives ou acoustiques que celles qui règnent dans l'Univers Physique dispersé et scintillant. \ L'espace empli par la Musique Concrète est celui que commande la

¹³⁴ « Since Burroughs' words have an indelible originality it's no coincidence they've inspired an A to Z of musicians [...], but the art of recycling words was also the method of "operation rewrite," Burroughs' mission to kick the habit of language itself by cutting it up. [...] *The Ticket* is by far the most musically-minded of all Burroughs' books [...] », (Harris in Burroughs [1962] 2014, pp. x-xi), je traduis.

machine et son au-delà, ce monde de vibrations, de couleurs, de volumes encore inconnu à nos oreilles de musiciens, encore prisonnier des mécanismes¹³⁵.

Nous retrouvons dans cette présentation de la musique concrète des paramètres de la technique du *cut-up*, tels que l'utilisation d'un matériau brut, le recours à un outil ou une machine pour le manipuler, et l'absence de relation apparente entre les différentes unités, si ce n'est l'espace-temps dans lequel elles sont disposées. De plus un autre lien entre les deux pratiques s'observe dans l'idée qu'elles produisent des formes nouvelles qui rompent avec celles qui les ont précédées, se plaçant d'emblée dans le champ de l'avant-garde. D'ailleurs, Burroughs affirmait dans *The Job* que les expérimentations musicales avec le *cut-up* étaient allées plus loin que celles qu'il avait entreprises avec l'écriture : « John Cage and Earle Brown have carried the cut-up method much further in music than I have in writing »¹³⁶. Il avait pourtant développé un certain nombre de méthodes applicables au médium sonore pour sa technique.

En effet, l'un des liens clairs entre Burroughs et la contre-culture occidentale de la période 1967-1974, se situe dans leur utilisation commune de la musique ou encore du son comme une arme au service de la rébellion, en témoignant les liens ténus qui unissaient certaines organisations comme les *Students for a Democratic Society* et la scène folk américaine¹³⁷. S'il ne prit pas part aux grands-messes qui structurèrent la communauté hippie et la jeunesse révoltée – Festival de Monterey, Festival de Woodstock, Festival de l'Île de Wight – il assista au Phun City, un festival qui se déroula en Angleterre en 1970 et qui constituait le premier événement de ce genre qui soit totalement gratuit. Il publia ensuite un texte important intitulé « The Electronic Revolution 1970-1 » dans lequel il proposait d'appliquer ses expérimentations sonores au domaine du divertissement, anticipant ainsi la récupération de sa technique par les chaînes de télévisions consacrées à la musique telles que *MTV*. Certaines des applications qu'il proposait étaient directement liées au festival, ce qui laisse supposer qu'il y avait trouvé un espace-temps propice au développement de ses expériences. Il

¹³⁵ (Richard dans Schaeffer 1977, p. 63). Voir également l'article de Benoît Delaune, « Collage, montage, cut-up, musique concrète : figures de l'interprétation du chaos dans l'œuvre chez William Burroughs et Pierre Schaeffer », publié dans *TRANS* en 2008.

¹³⁶ « John Cage et Earle Brown ont poussé le *cut-up* beaucoup plus loin en musique que je ne l'ai fait à l'écrit », (Burroughs & Odier [1969] 2008, p. 33, je traduis).

¹³⁷ « For a brief time in the early sixties, a cluster of mostly white, mostly middle-class students seemed determined to gorge a new politics attuned to the ideal of the beloved community. Armed with acoustic guitars and an earnest belief in interracial brotherhood, the musicians connected with the folk revival brought the movement's basic values as close to the pop culture mainstream as they've ever been, before or since. In the early sixties, their energies coalesced around the Students for a Democratic Society (SDS) », (Werner, [1998] 2006, p. 44).

suggérait ainsi de truffer le site d'enregistreurs, certains vierges, d'autres contenant des enregistrements de festivals antérieurs, de chansons ou de bulletins d'information. L'objectif était de mélanger ce matériau avec ce qui serait enregistré au cours du festival, afin de proposer aux festivaliers une expérience d'autant plus immersive qu'ils seraient également responsables de son élaboration. En effet, Burroughs conseillait d'agrémenter ces enregistrements sonores de projections de films, dont une partie à caractère sexuel, qui seraient également soit pré-enregistrés, soit réalisés sur place ; il ajoutait que le tout pourrait être amélioré à condition que, « le plus de festivaliers possible apporte des enregistreurs » afin de réaliser ces expériences en direct¹³⁸. Ainsi, non seulement Burroughs souhaitait que la relation entre *cut-up* et son aboutisse à l'augmentation sensorielle d'une expérience donnée, mais il était également soucieux de l'agrémenter d'un volet visuel, rappelant d'une certaine façon le processus évolutif de sa première période expérimentale.

Ainsi, de même qu'il avait commencé par considérer le *cut-up* comme une arme qui permette de « régler ses comptes » avec la littérature pour ensuite évoluer vers des applications visuelles de cette technique – photo et collage visuels – et aboutir à des textes qui fondaient ensemble texte et image, ses expérimentations sonores, d'abord considérées sous leur aspect guerrier, évoluèrent rapidement vers une expérience multimédia, multi-sensorielle, et poétique dont on trouve des illustrations dans *The Wild Boys*. La diffusion et la promotion de ces nouvelles méthodes de *cut-up* suivirent le chemin des précédentes : elles apparurent dans la presse *underground* et plus précisément dans les fascicules du réseau *cut-up*, à savoir, *Klactoveedsedsteen* (n° 3 et 4) ou encore *Bulletin From Nothing* (n° 2). Cependant, au contraire des premières expérimentations qui étaient proposées au lecteur de façon brute, sans indications particulières sinon de les pratiquer, celles-ci étaient précédées d'un paragraphe explicatif qui décrivait précisément la marche à suivre pour leur réalisation. D'ailleurs, ces indications permettent de comprendre l'apparition de textes sur deux colonnes dans sa production, alors même qu'il avait rédigé et publié des dizaines de textes sur trois colonnes : ceux-ci étaient des mises en page imitant le format d'un journal, ceux-là symbolisaient les deux bandes magnétiques sur lesquelles travaillait l'écrivain. Il décrivait ce format dans un paragraphe explicatif de l'un des textes issu de ces expériences, publié dans le magazine édité par Carl Weissner :

¹³⁸ « The festival could certainly be enhanced if as many festival goers as possible bring portable tape recorders to record and play back at the festival », (Burroughs [1969] 2008, p. 182), je traduis. Les expériences que nous décrivons juste au-dessus sont tirées des pages 181-182 de *The Job*.

Type out recording in one column. Now type out a second column replacing the words in column 1 with words having a similar sound. [...] If you have a two track machine record on two tracks column one and two and play back so the two tracks run simultaneously¹³⁹.

Le texte publié dans *Bulletin From Nothing* quelques mois auparavant était également introduit par quelques lignes qui décrivaient son élaboration, mais il n'était pas aussi didactique que le suivant, ce qui permet de suggérer que Burroughs lui-même n'avait pas encore abouti à une méthode précise. En revanche, l'apparition progressive de textes sur deux colonnes dans les fascicules de la presse alternative et *underground* prouve que l'écrivain était alors en train d'évoluer du textuel vers le sonore ; les introductions qui les précédaient soulignent également sa volonté manifeste de se faire comprendre, et annonçaient la nature didactique des textes qu'il publia à la fin des années soixante.

Pluralisme et média

En raison de ses nombreux travaux avec la technique du *cut-up* sur des supports divers au cours de la décennie 1959-1969, Burroughs essaima dans des domaines variés qui lui permirent de s'inscrire dans l'esthétique de son époque, et d'anticiper certains aspects de la décennie suivante. Nous avons évoqué précédemment son inclusion sur la pochette de *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band* pour introduire ses travaux sonores, mais cet album peut également être utilisé pour souligner son inclusion dans la culture populaire visuelle. En effet, à partir de la seconde moitié des années soixante (1966), il commença à apparaître de façon régulière en une de magazines *underground* à l'instar d'autres personnalités de la contre-culture comme Allen Ginsberg ou Timothy Leary. Ses apparitions étaient aussi bien visuelles (*Los Angeles Free Press*, *Rat*, *Rolling Stone*, *Intrepid*) que scripturales, c'est-à-dire, pour les magazines dont la couverture était une illustration ou n'en comportait pas, son nom figurait en évidence, le plus souvent au-dessus de celui des autres contributeurs. Cette visibilité s'explique par sa popularité grandissante au sein de la contre-culture, mais également par l'éclectisme de sa production, qui lui permettait d'apparaître indifféremment dans des magazines consacrés à la littérature, au cinéma, à la musique, ou encore à une critique de la société

¹³⁹ « Tape ton enregistrement dans une colonne. Maintenant, dans une seconde colonne tape la colonne 1 en remplaçant des mots par d'autres qui ont le même son. [...] Si tu as un enregistreur à deux pistes enregistre deux pistes colonnes une et deux et rejoue-les afin qu'elles tournent en même temps », (Burroughs in Weissner 1966), je traduis, voir Annexe 34.

occidentale. Délaissant progressivement les magazines alternatifs destinés à une élite éclairée – mais aussi en raison de leur remplacement progressif par la presse *underground* – Burroughs termina les années soixante en publiant régulièrement une chronique dans le magazine pour hommes *Mayfair* qu’il poursuivit ensuite dans le magazine musical alternatif *Crawdaddy* à partir de 1975. Cette évolution était également consécutive à sa nouvelle notoriété qui lui permettait d’accéder à des publications avec un plus fort tirage que les *mimeos* de la première moitié des années cinquante, et par conséquent d’atteindre un plus large public que celui de la seule presse *underground*.

De plus, l’existence de réseaux tels que *Underground Press Syndicate* ou *Liberation News Service* favorisait la réutilisation d’articles ou d’interviews par plusieurs magazines et réduisait de fait les interactions entre auteur et fascicule puisqu’un article pouvait ensuite être réutilisé par tous les adhérents de ces services. Ce fut le cas notamment de l’interview qu’il accorda au magazine *Rat* en 1968 et qui fut réimprimée aussi bien dans des magazines réputés de la presse *underground* – *Los Angeles Free Press*, *San Francisco Express Times* – que dans des publications moins célèbres et au plus faible tirage – *Spokane Natural*, *Love Underground Press* – ce qui illustre bien l’esprit de solidarité et de partage qui animait ce mouvement (Annexe 43). Il n’était d’ailleurs pas rare que des magazines fassent de la publicité pour des publications de la même ville, ainsi le *San Francisco Express Times* diffusant des réclames pour le *San Francisco Earthquake*, auquel contribuait d’ailleurs Burroughs. Si le partage d’articles au sein de la presse *underground* constituait une aubaine pour des fascicules émergents dont le faible tirage ou le personnel réduit limitait l’action, il signifiait également qu’un auteur qui soumettait un texte à un magazine était payé en conséquence (s’il était question d’une rémunération), mais qu’ensuite, il était susceptible de le voir apparaître dans d’autres publications, sans toucher de droits ni être sollicité pour rédiger un autre article. Ainsi, si ce système permettait aux adhérents de *LNS* ou *UPS* de se renforcer, il était synonyme de moins de sollicitations pour les écrivains, qui devaient chercher d’autres sources de revenus, mais surtout d’autres moyens de diffuser leur production, même s’ils comprenaient et soutenaient la démarche de la presse *underground*. Au sortir des années soixante, la presse alternative qui avait absorbé une partie des revenus et du public de la presse *underground* constituait un support de choix dans lequel diffuser. De façon symbolique, la première apparition de Burroughs dans le magazine *Rolling Stone* eut lieu dans le même numéro

qui annonçait le décès prématuré et accidentel de Janis Joplin ainsi que les funérailles de Jimi Hendrix. Son texte était une nouvelle humoristique et didactique intitulée « The Discipline of D.E » dans lequel il décrivait une méthode permettant de réaliser n'importe quelle action de la manière la plus simple et la plus efficace¹⁴⁰. La coprésence dans un magazine alternatif de l'annonce de la disparition de ces deux icônes et de ce texte didactique symbolisait d'une certaine manière la transition entre la fin des idéaux du mouvement, et leur récupération progressive au cours des années soixante-dix.

En effet, malgré sa récupération comme une icône subversive et un symbole de la contre-culture, Burroughs n'était pas nécessairement en phase avec tous les groupes qui s'y croisaient. Par exemple, il était relativement peu sensible au pacifisme des hippies et à leur conviction que la non-violence mènerait à une redéfinition du monde. Au contraire, il considérait que ces idées étaient soutenues par le pouvoir en place, pour qui la promotion de l'amour et la non-violence étaient bénéfiques, et il affirmait que pour sa part, la seule façon dont il appréciait de voir un policier recevoir des fleurs était dans un pot jeté depuis une fenêtre en hauteur¹⁴¹. Si ce genre de déclarations lui assurait l'approbation de la partie radicale de la contre-culture, elle était en décalage avec l'angélisme de la majorité de ses membres et leurs désirs d'éveil des consciences au moyen du psychédéisme ou d'une interprétation simpliste des philosophies orientales. En effet, Burroughs n'adhérait pas à la prise de stupéfiants pour élargir la conscience, il ne s'intéressait que partiellement au bouddhisme dont il ne connaissait pas les caractéristiques¹⁴². Comme l'explique Serge Grunberg dans un ouvrage consacré au corps dans l'œuvre de l'écrivain, « [celui-ci] [avait] l'athéisme militant et ne [s'était] pas libéré des paradis artificiels pour en trouver un autre qui à ses yeux ne s'en séparait pas foncièrement »¹⁴³. Paradoxalement, il était alors occupé à explorer une toute autre conception de l'individu en s'impliquant dans la Scientologie. S'il n'est pas ici question de discuter dans le détail son rapport avec cette secte, il apparaît que cet intérêt lui aliéna ceux de la contre-culture qui ne comprenaient pas son soutien à un organisme qu'ils

¹⁴⁰ « DE is a way of *doing*. [...] DE simply means doing whatever you do in the *easiest* most relaxed way you can manage which is also the quickest and most efficient way [...] », (Burroughs [1966] 1973, p. 58).

¹⁴¹ « The people in power will not disappear voluntarily, giving flowers to the cops just isn't going to work. This thinking is fostered by the establishment ; they like nothing better than love and non-violence. The only way I like to see cops given flowers is in a flower pot from a high window », (Burroughs [1969] 2008, p. 74).

¹⁴² Dans une interview de 1974, il expliquait : « I am not very well acquainted with the literature, still less with the practice of yoga and Zen. But on one point I am fully in agreement, that is, all is illusion », (Burroughs 1999, p. 84).

¹⁴³ (Grunberg 1979, p. 63).

associaient à l'establishment, et ceux qui voyait pas d'un bon œil ces critiques. En effet, la période qui s'étend de 1967 à 1974 était caractérisée par une disparition des icônes de la contre-culture – musiciens, écrivains, leaders politique – couplée à une consommation de stupéfiants importante qui n'avait d'égal que la répression policière qui la visait, et transformait une partie des individus qui structuraient la contre-culture en des sujets de choix pour des sectes ou autre groupes de charlatans. Il serait d'ailleurs possible de considérer la dimension didactique des textes de Burroughs, ainsi que leur ton prophétique et parfois grandiloquent comme une tentative de se substituer à l'un des guides spirituels qui y prospéraient.

Cependant, l'écrivain était trop au courant des systèmes de pouvoirs qui structuraient la société et qu'il s'attachait à décrire depuis *Junky* – la drogue symbolisant pour lui le « moule du monopole et de la possession » – pour conserver une image positive de la Scientologie, qu'il critiqua ouvertement à partir du début des années soixante-dix¹⁴⁴. Ainsi, dans un article publié en Mars 1970 dans le *Los Angeles Free Press*, il prenait ouvertement position contre le fonctionnement de la secte et la nature totalitaire de la gestion de L. Ron Hubbard, bien qu'il reconût un intérêt pour certaines de ses méthodes, en particulier en comparaison de la psychanalyse¹⁴⁵. Les dérives autoritaires et l'absence de contradiction possible au sein de la Scientologie furent rendues manifeste par la réaction – certainement désirée par Burrouhgs – de la secte qui, par l'entremise de Gordon Mustain publia une réponse à cet article dans le même journal quelques numéros plus tard. Celui-ci critiquait les affirmations de l'écrivain et lui proposait à la place d'utiliser son influence pour inciter des individus qui souhaiteraient voir et étudier les documents secrets de la secte à commencer par en apprendre les bases en achetant bien évidemment les ouvrages nécessaires : « Let them do this, Bill, let them buy and study these books. Use your influence to get them to look and understand these basics, then let them come to Scientology officials and ask for more »¹⁴⁶. Si la requête de Gordon Mustain allait d'une certaine façon dans le sens des critiques de Burroughs qui dénonçait la vénalité de la secte ainsi que sa hiérarchie

¹⁴⁴ « Junk is the mold of monopoly and possession », Burroughs [1959] 2014, p. 200, je traduis.

¹⁴⁵ « I would not be writing this article unless I was convinced that Scientology is worth serious consideration. I feel that I have benefited greatly from Scientology processing. [...] I said that Scientology can do more in ten hours than psychoanalysis can do in ten years. [...] If the Scientologists persist in a self-imposed isolation and in withholding their materials from those best qualified to evaluate and use them, they may well find themselves bypassed », (Burroughs [1972] 1978, pp. 5-6).

¹⁴⁶ « Qu'ils viennent, Bill, qu'ils achètent et étudient ces ouvrages. Utilise ton influence pour les faire s'intéresser à ces bases, puis qu'ils viennent vers les membres de la Scientologie et en demandent davantage », (Mustain in Kunkin 1970, p. 36), je traduis.

abusive, l'intégralité de cet article provoqua l'ire de l'écrivain pour une raison autre que son contenu partisan : l'auteur de l'article s'adressait à lui par son prénom. La lettre ouverte qu'il lui adressa et qui fut publiée par le *East Village Other* en Juillet 1970 s'ouvrait sur un long paragraphe dans lequel il s'insurgeait contre la familiarité de son détracteur, particulièrement dans le cadre de sa diatribe. L'énervement de l'écrivain face à ce qu'il considérait comme un manque de respect flagrant illustre parfaitement son rapport paradoxal à la contre-culture : s'il était enclin à s'y impliquer pour diffuser ses travaux et essayer d'intéresser la jeunesse, il était peu sensible à la vulgate psychédélique et à la familiarité qui caractérisait ce mouvement. Le reste de la lettre reprenait ses critiques initiales et en ajoutait de nouvelles qui ciblaient directement les liens de la Scientologie avec l'establishment. Ainsi, en quelques articles et surtout, grâce à la réaction – prévisible – de la secte, Burroughs était parvenu à atteindre l'objectif qu'il s'était fixé avec un projet intitulé *My Own Business* : créer son propre magazine *underground* dans lequel il souhaitait inviter des personnalités à clarifier leur opinion sur un sujet donné.

Cette entreprise dont il présentait les grandes lignes dans sa correspondance de la fin de l'année 1969 et du début des années soixante-dix avait pour objectif de différencier « les méchants des gentils » au sein de la contre-culture, en provoquant des individus afin d'obtenir des réponses précises de leur part ou de laisser les lecteurs y répondre à leur place s'ils ne répondaient pas aux sollicitations du magazine, expliquant qu'il n'était pas possible de « gagner » contre ce format¹⁴⁷. Comme souvent, il était extrêmement optimiste concernant la faisabilité de ce projet et affirmait dans une lettre à Brion Gysin qu'il visait un tirage de 500 000 exemplaires par numéro en s'associant avec la presse *underground* américaine, et lui expliquait qu'une telle association serait bénéfique pour la diffusion de leurs travaux¹⁴⁸. Ce projet ne se réalisa finalement pas, et le seul exemplaire de *My Own Business* fut publié en 1970 par le *East Village Other* aux côtés de la lettre ouverte à Gordon Mustain. Burroughs passa d'ailleurs une partie des années soixante-dix à essayer de promouvoir – sans beaucoup de succès – ses ouvrages

¹⁴⁷ « The touchstone of *MOB* enables us to tell the good guys from the bad guys on this set. [...] Each issue will contain a feature column called "On Call". "We will call on a number of key personalities whose present position seems ambiguous to clarify that position. [...] The questions of course are written and published before the lucky person has a chance to read them. If he answers, we ask more questions, if he doesn't we invite the readers to answer from him. You can't win "On Call" », (Burroughs 2013, pp. 313-314), je traduis.

¹⁴⁸ « So please do send something. This is a newspaper not a little magazine. I can set up an arrangement to syndicate articles in the American underground press which means a circulation of 500,000. Of course this is the best possible advertising for your own work », (*Ibid.*, p. 314).

dans la presse *underground* et à répondre à des critiques sur son travail ou celui de Brion Gysin. Suite à une critique négative du livre *The Process* de son ami peintre publiée dans le *Los Angeles Free Press*, il prit la plume pour défendre à la fois cet ouvrage et la technique du *cut-up*. Sans détailler ici les arguments du critique ou ceux de l'écrivain, il apparaît que le crédit dont Burroughs et le *cut-up* faisaient initialement l'objet dans la presse alternative puis dans la presse *underground* après son apparition s'était progressivement réduit, à la fois en raison de ses activités scientologues que d'une perte d'intérêt du public pour une technique qui, bien qu'elle eût évoluée, demeurait globalement obscure et destinée à quelques *happy fews*. D'une certaine manière, Burroughs, par ses expérimentations avec divers supports, ainsi que ses interactions avec des groupes aussi divers que les scientologues, les membres de la Nouvelle Gauche américaine, ou encore des rockers britanniques anticipaient les caractéristiques de l'art des années soixante-dix : le pluralisme et l'individualisme. Ces deux éléments sont associés par Arthur Danto qui dans son ouvrage *Après la fin de l'art* explique que, « les années soixante-dix représentaient une période dont l'histoire artistique est presque impénétrable » durant laquelle « il n'existait pas vraiment de mouvements » mais uniquement des « travaux individuels », affirmant enfin que « le pluralisme caractérisa la production de l'art durant cette décennie »¹⁴⁹. L'évolution de la carrière de Burroughs au cours des années soixante préfigurait donc de façon inconsciente le monde artistique de la décennie suivante, peut-être parce que ses expérimentations avec le *cut-up* lui avait permis d'entrevoir le futur de l'art.

Dans ce chapitre, il a été question d'étudier les utilisations de la technique du *cut-up* dans des domaines politiques et littéraires et d'analyser la manière dont ces applications ont influencé son évolution et ont incité Burroughs à brouiller les frontières entre texte, image – animée ou fixe –, et son. Cette entreprise s'accompagnait en outre d'une redéfinition du rôle du lecteur dont la participation active face à la lecture de tels textes était requise afin d'en réaliser le potentiel et d'en saisir la richesse. Pour autant, l'écrivain attendait une collaboration importante de son public sans nécessairement en préciser les attentes, ce qui eut pour effet de limiter l'implication de ses lecteurs et de donner l'occasion à ses détracteurs de réduire les textes produits par sa technique à des écritures vides de sens et dénuées de tout intérêt littéraire. Néanmoins, à travers l'Europe et les États-Unis, des individus furent séduits par le projet burroughsien et son

¹⁴⁹ (Danto [1992] 1996, pp. 300-301).

inventivité et s'en emparèrent à leur tour pour le faire évoluer et le diffuser, permettant ainsi l'élaboration de divers réseaux de praticiens du *cut-up* qui essaieraient aussi bien au sein de l'avant-garde littéraire et artistique new-yorkaise que parmi les rockers et les pop-stars du *Swinging London*. Alors qu'il avait bénéficié de l'explosion de la presse alternative et de l'implication de ses amis *Beats* dans ce milieu pour diffuser ses premières œuvres, Burroughs profita de l'avènement de la presse *underground* pour proposer à la jeunesse révoltée à qui elle s'adressait des textes politiques et polémiques, pour les inciter à l'action, et développer des applications pratiques de sa technique. Cependant, malgré son prestige au sein de la contre-culture des années soixante, son rejet d'une partie des intérêts des différentes communautés qui s'y croisaient, couplé à sa fascination pour la Scientologie, et à son obsession pour le *cut-up* l'empêchèrent d'atteindre la jeunesse aussi directement qu'il l'aurait souhaité et pu. Puisqu'il ne lui était pas possible de continuer à l'intéresser avec ses textes expérimentaux, Burroughs entreprit progressivement de revenir à un style d'écriture plus linéaire et utilisa son aura pour proposer à ses lecteurs des textes didactiques dans lesquels il leur proposait d'utiliser diverses méthodes d'écriture ou d'apprentissage afin de former une nouvelle société. Ce projet utopique se matérialisa au cours des années soixante-dix, notamment à travers les « Academy Series », des articles publiés dans la presse alternative, ainsi que lors des colloques organisés par ses soutiens en honneur de son œuvre. Ce faisant, Burroughs parvint à rester au contact des évolutions artistiques, littéraires et musicales des années soixante-dix, et continua d'influencer des jeunes artistes autour de lui.

PARTIE III : MYTHE(S) ET CUT-UP

CHAPITRE V. CUT-UP : CONTESTER, DÉNONCER, RÉSISTER

V.A. LA RÉVOLUTION *CUT-UP* : « MORE RIOTS & MORE VIOLENCE »

La seconde partie de ce travail de recherche était consacrée à l'analyse du développement de la technique du *cut-up*, ainsi qu'à ses applications littéraires et politiques au cours des années soixante. Dans un premier temps il s'agissait de mettre en évidence les multiples formes et supports utilisés par William S. Burroughs pour expérimenter avec sa technique et développer des méthodes nouvelles applicables aussi bien aux médiums visuels et textuels que sonores. Dans un second temps, l'objectif était d'étudier les magazines qui ouvrirent leurs pages à l'écrivain et à ses textes hors normes puis d'analyser l'élaboration des différents réseaux au sein desquels le *cut-up* se diffusa, notamment grâce au rôle de relais joué par certains collaborateurs aux États-Unis, en Angleterre, ainsi qu'en France et en Allemagne. Cette analyse nous a permis de présenter le *cut-up* comme une boîte à outils mise à disposition des créateurs, permettant d'élaborer des œuvres qui requièrent une participation importante de la part des récepteurs, au risque de n'en saisir que l'aspect le plus obscur ou le moins signifiant. En outre, il nous a été possible de mettre en évidence l'évolution de ce procédé au contact de différents collaborateurs, ainsi que la façon dont Burroughs a progressivement affiné les différents modes d'emploi du *cut-up* afin de le promouvoir auprès d'un nombre important d'individus. En effet, l'une des évolutions tardives de cette technique était ses applications révolutionnaires, et son utilisation à des fins insurrectionnelles motivées par l'explosion des mouvements de contestation étudiante à travers le monde occidental : Prague, Paris, Chicago. Fort de son statut de plus en plus important au sein de la contre-culture internationale, l'écrivain se mua progressivement en un prophète, proposant à ses lecteurs et auditeurs d'utiliser le *cut-up* comme une arme afin d'obtenir gain de cause dans leur lutte contre l'*establishment*. Cependant, il n'était que partiellement convaincu par un certain nombre d'aspects de ces mouvements, qui étaient eux-mêmes dubitatifs à son égard, en raison de son affiliation avec des groupes tels que la Scientologie, mais aussi à cause de la complexité de sa technique. Néanmoins, entre la fin des années soixante et le milieu des années soixante-dix, William S. Burroughs parvint à faire taire une partie de ces détracteurs en clarifiant sa position concernant la

secte, et en proposant à ses lecteurs des textes didactiques dans lesquels il décrivait précisément les possibilités offertes par les différentes méthodes du *cut-up*.

Le premier chapitre de cette dernière partie sera consacré à l'utilisation du *cut-up* comme un moyen de contestation et comme une arme de résistance, ainsi qu'à la manière dont l'écrivain a transformé cet objet littéraire en un programme révolutionnaire radical. Seront également présentées et analysées les « académies » qu'il souhaitait mettre en place afin de former de nouveaux individus capables de prendre à leur charge l'élaboration d'une nouvelle société, et dont il existe de nombreux exemples dans ses textes rédigés au cours de cette période (1968-1977). Il sera également question de la façon dont la technique s'est adaptée à de nouveaux lecteurs, ainsi qu'à son enseignement, que ce soit par Burroughs ou par des particuliers. La chronologie de ce chapitre s'étirera de la participation de l'écrivain à la Convention Démocrate de Chicago en 1968 à la publication de *The Third Mind*, un recueil des différentes méthodes et applications possibles du *cut-up*, en France en 1977. Ainsi, il sera possible d'analyser la façon dont la technique, évolution après évolution, est progressivement sortie du giron de ses créateurs pour devenir un objet culturel utilisé librement, et transformé par de nouveaux praticiens. Puisqu'une partie des textes rédigés par Burroughs au cours de cette période fut publiée dans la presse, il sera également important d'analyser les magazines auxquels il contribuait alors en comparaison de ceux auxquels il contribuait dans les années soixante. En effet, s'il n'était alors pas opposé à l'idée de contribuer gratuitement à la presse *underground* en raison de la visibilité qu'elle lui offrait, les années soixante-dix le virent progressivement négocier des contrats de plus en plus intéressants, à mesure qu'il évoluait de pilier de la contre-culture à figure majeure de la littérature américaine, célébrée lors de colloques dédiés à son œuvre et à son influence, où se croisaient universitaires, écrivains, et musiciens. En effet, l'un des domaines dans lequel son aura subversive demeura intacte est celui de la musique, au point qu'il fut surnommé « le parrain du Punk » à partir de son retour aux Etats-Unis en 1974. De ses textes de fiction à ses manifestes politiques, en passant par son image de « gentleman junkie », Burroughs connut au cours des années soixante-dix un regain d'intérêt qui concernait toutefois moins sa production que son mode de vie, en témoigne la recrudescence des interviews et sollicitations dont il faisait alors l'objet ; l'homme invisible de Tanger était devenu une icône dont les paroles avaient valeur d'évangile.

V.A.1. L'Anti William S. Burroughs

L'un des aspects récurrents de l'œuvre de William S. Burroughs est son opposition aux systèmes de contrôle imposés à l'individu, qu'ils soient endogènes ou exogènes. En effet, bien que les préjugés moraux et les tabous religieux émanent d'une autorité extérieure, ils activent leur contrôle sur une personne depuis l'intérieur à la différence de la police, de l'armée ou de la drogue – rappelons que pour l'écrivain, l'addiction est une « maladie de l'exposition »¹. Par ailleurs, il considérait que le contrôle le plus important émanait du langage, et particulièrement du langage écrit qu'il entreprit de détruire avec la technique du *cut-up* au cours des années soixante. L'un de ses objectifs était de proposer à ses lecteurs une mythologie pour l'ère spatiale, et d'utiliser les différentes méthodes qui composaient le *cut-up* pour libérer l'individu du langage qui l'entravait sur terre et l'empêchait de voyager à travers l'espace. Le lien entre conquête spatiale et écriture expérimentale se manifeste par exemple dans la désignation des praticiens du *cut-up* comme des « astronautes », inspirée par l'écrivain Alex Trocchi qui, dès 1962, décrivait Burroughs comme un « cosmonaute de l'espace intérieur ». Le démontage du langage auquel il se livra au cours de cette période le vit manipuler aussi bien du texte que du son ou de l'image, avant de se tourner vers des applications politiques à partir de 1965, dans le sillage de la contestation étudiante occidentale. Toutefois, il serait injuste de ne considérer la dimension politique du *cut-up* qu'à partir de cette date alors même que les premiers textes publiés dans *Minutes To Go* avaient pour objectif de politiser leurs lecteurs, bien qu'ils n'avaient pas vocation à imiter un manifeste, comme l'explique Oliver Harris :

Minutes to Go represents a political mobilization of friends [...] but [its] distinctive feature [...] is the absence of anything remotely resembling a direct aesthetic or political statement².

Il précise que, de cette manière, ce premier recueil de *cut-up* avait pour politique la promotion de la pratique davantage que la diffusion d'un message précis destiné à soutenir un parti ou une cause, si ce n'est celle d'inciter les lecteurs à l'action. S'il

¹ « The idea that addiction is somehow a psychological illness is, I think, totally ridiculous. It's as psychological as malaria. It's a matter of exposure », (Burroughs in Knickerbocker 1965, web).

² « *Minutes to Go* représente une mobilisation politique d'amis [...] mais son aspect le plus important [...] est l'absence de quoi que ce soit qui s'apparente à un manifeste politique ou esthétique », (Harris in Schneidermann & Walsh 2004, pp. 181-182), je traduis.

s'agissait dans un premier temps de les faire pratiquer cette écriture nouvelle, Burroughs entreprit progressivement d'instrumentaliser la jeunesse révoltée.

Chicago, 1968, et les paradoxes du psychédéisme

L'un des premiers contacts directs entre l'écrivain et les mouvements contestataires eut lieu à Chicago en 1968 à l'occasion de la Convention nationale démocrate qui aboutit à la nomination de Hubert Humphrey pour affronter Richard Nixon lors de l'élection présidentielle américaine. Si la campagne démocrate fut marquée dans un premier temps par la décision de Lyndon B. Johnson de ne pas briguer un second mandat, puis par l'assassinat de Robert Kennedy à la fin d'un meeting, la violence policière qui s'abattit sur les manifestants pacifiques au cours de la convention choqua l'opinion publique américaine. Une preuve de l'impact de cette répression sur la société étasunienne figure dans la sixième saison de la série *Mad Men* (2013) où les protagonistes visionnent les images de la brutalité des forces de l'ordre alors qu'elles sont diffusées en direct à travers le pays. Cet événement est l'un des quelques marqueurs temporels qui donnent à la série son cadre chronologique, parmi lesquels on trouve l'assassinat de John Fitzgerald Kennedy, celui de Dr. Martin Luther King Jr., ou encore celui de Bobby Kennedy quelques semaines avant la Convention. Ainsi les manifestations pacifiques opposées à la guerre du Vietnam et la violente réaction des forces de l'ordre à leur rencontre sont mises par les producteurs sur un même plan en terme d'importance pour la société américaine que les meurtres de certaines de ses icônes, ou que les premiers pas de l'homme sur la lune (saison 7). D'ailleurs, les réactions des personnages de la série face à ces images violentes mettent en évidence la fracture au sein de la population entre les partisans de la paix, et ceux de la loi et l'ordre : tandis que Don Draper et ses collaborateurs s'indignent d'une telle brutalité, certains de leurs clients, plus âgés, sont outrés de la visibilité offerte à ceux qu'ils considèrent comme une « honte » pour leur pays, et dont il moquent les cheveux longs. Malgré le fort soutien populaire pour le candidat démocrate opposé à la guerre, c'est bien le vice-président de Johnson qui fut finalement choisi pour s'opposer à Nixon, qu'il ne parvint pas à battre. Les cris des manifestants qui scandaient alors « The Whole World Is Watching » furent vite recouverts par celui des hélicoptères au dessus des rizières.

Alors installé à Londres où il suivait assidûment les cours de l'Église de Scientologie, Burroughs reçut une offre du magazine *Esquire*, un journal de mode qui était réputé pour la qualité de ses articles et de ses textes de fiction. Il y avait déjà publié en 1964 – un *cut-up* à propos de Tanger – et en 1968 – un article mêlant espionnage, scientologie, et virus – lorsqu'il lui fut proposé de s'envoler pour Chicago afin de couvrir la convention démocrate en compagnie du réalisateur Terry Southern et de l'écrivain Jean Genet. La présence de ce dernier eut un impact décisif sur sa décision, puisqu'il n'avait alors qu'un intérêt restreint pour les affaires politiques de son pays natal, comme l'explique Barry Miles dans *A Life* : « Bill accepted this unusual assignment in part because he very much wanted to meet Genet [...] »³. S'il partit pour Chicago avec une conscience politique peu développée, et une relative ignorance de l'importance de la contestation dans l'ensemble du pays, le temps qu'il passa aux côtés des manifestants et de son ami Allen Ginsberg lui ouvrit les yeux concernant la possibilité d'une insurrection de masse pour laquelle il entreprit de rédiger un certain nombre de modes d'emploi. Ce changement d'attitude s'explique à la fois par la rencontre de l'écrivain avec les mouvements *hippies* et par la violence de la répression à laquelle ils firent face dans une ville pourtant gouvernée par un maire démocrate. En effet, Burroughs put observer en direct les milliers de grenades lacrymogènes tirées sur la foule par la police puis par la Garde Nationale, mais aussi expérimenter avec des enregistreurs pour essayer de perturber – sans succès – la manifestation. Il s'exprima contre la brutalité qu'il avait observée devant une foule de manifestant rassemblés dans l'un des parcs de la ville mais demeura en revanche relativement insensible à la non-violence prônée par les responsables du mouvement. Il affirmait d'ailleurs cette idée dans l'article rédigé ensuite avec Jean Genet pour le magazine et inclus quelques années plus tard dans le recueil *Exterminator!* qui regroupe des textes polémiques rédigés à cette époque : « I find myself in the second row of the nonviolent march feeling rather out of place since nonviolence is not exactly my program »⁴.

³ (Miles 2014, p. 473). Barry Miles cite également l'étonnement de l'écrivain Paul Bowles quant au choix du magazine de sélectionner Burroughs qu'il nomme « l'homme le plus apolitique de la planète », (*Ibid.* p. 474).

⁴ « Je me retrouve au deuxième rang de la marche non-violente et je me sens plutôt en décalage puisque la non-violence ne fait pas vraiment partie de mes plans », (Burroughs [1973] 2008, p. 96), je traduis.

D'ailleurs, cet article mettait en évidence sa vision binaire et belliqueuse de la situation, qu'il nommait « Confrontation Totale »⁵. En effet, il retranscrit en premier lieu l'idée de « nous » contre « eux », à savoir la contre-culture dans son ensemble, face à l'autorité représentée par les policiers – désignés par les termes « cops » ou « pigs », utilisés de façon extensive dans la presse *underground* –, par la garde nationale, les services secrets, et l'appareil étatique. Celui-ci est d'ailleurs tourné en ridicule dans la seconde partie de l'article, une *routine* mettant en scène un candidat à l'élection présidentielle en meeting à Chicago, qui n'est autre qu'un babouin nommé Homer Mandrill – rappelant ainsi l'une des premières routines de Burroughs, « Roosevelt After Inauguration », dans laquelle le président fait remplacer tous les membres de son cabinet par des animaux similaires. Ce candidat factice reprend tous les poncifs associés à la droite américaine : bellicisme, racisme, anti-communisme, anti-drogue – particulièrement le cannabis – et opposition à la contre-culture. Par ailleurs, l'action est rapidement révélée aux lecteurs comme une mise en scène, puisqu'un technicien contrôle les réactions de la foule, mais aussi celles du singe, et surtout, celles de la police : « The Technician [...] is sitting in front of three instrument panels, one labeled P.A. for Purple Ass, one labeled A. for Audience, a third P. for Police »⁶. Ainsi, il est le seul en mesure de contrôler les réactions des trois groupes de participants à cette mascarade, et d'en décider l'issue. Celle-ci est dramatique pour le candidat Mandrill qui succombe aux balles de la police venue l'arrêter au motif qu'il n'est ni tenu en laisse ni muselé ainsi que le stipulent les lois de la ville, après que le technicien eut enclenché le mode « rage » du simien sur son tableau de contrôle. Ce meurtre est ensuite révélé comme étant le fait d'un « Négro communiste Juif rendu fou par des injections de marijuana » et déguisé en policier, révélant ainsi la présence d'un « complot communiste »⁷. Tout cela permet à A.J., un personnage récurrent de l'œuvre de Burroughs, de prendre le contrôle de la suite des événements, en proposant un nouveau candidat. La « morale » de cette *routine* semble être qu'il ne sera pas possible pour la contre-culture de renverser la société tant qu'elle n'aura pas pris possession du tableau de contrôle et ne sera pas aussi amoral et manipulatrice qu'A.J. ; la politique semble en

⁵ « What is happening in America today is [...] *Total Confrontation* », (*Ibid.*, p. 101), je traduis.

⁶ « Le Technicien [...] est assis en face de trois tableaux de contrôle, un nommé C.M. pour Cul Mauve, un autre P. pour Public, un troisième P. pour Police », (*Ibid.*, pp. 103-104), je traduis.

⁷ « [...] A.J. called for five minutes of silent prayer in memory of our beloved candidate, "Cut down in Grant Park by the bullets of an assassin . . . A Communistic Jew Nigger inflamed do madness by injections of marijuana . . . The fact that the assassin had, with diabolical cunning disguised himself as a police officer indicates the workings of a far-flung Communistic plot the tentacles of which may reach the White House itself [...]" », (*Ibid.* p. 108), je traduis.

outre représenter à ses yeux une énième illusion. L'écrivain dressait d'ailleurs un constat amer dans la première partie de cet article en expliquant que « les mensonges étaient évidents », que « la machine était exposée aux yeux de tous », et que la population américaine était manipulée « sous son propre nez »⁸. Il essaya alors de proposer des solutions à cette manipulation évidente et pourtant acceptée.

D'un autre côté, l'inadéquation ressentie par l'écrivain entre son rejet de la non-violence et sa présence au sein des manifestations pacifistes organisée par les Yippies – une branche de la contre-culture, contraction de « Young » et « Hippie » – à Chicago, était moins évidente qu'il ne le supposait. Ainsi la Convention nationale démocrate eut un rôle de déclencheur pour une partie de la presse *underground* qui délaissa alors les fleurs et le pacifisme pour la radicalisation, comme l'explique Abe Peck, alors rédacteur en chef de *Seed* : « [...] I wrote a piece saying if you're coming to Chicago, be sure to wear some armor in your hair. I was saying come, but it's not going to be incense and peppermints »⁹. Cette prise de conscience était consécutive à la crispation des tensions entre les divers groupes opposés au gouvernement américain – hippies, SDS, Black Panther Party – et l'administration de Lyndon B. Johnson, notamment au sujet de la guerre du Vietnam. Cependant, le radicalisme de Peck n'était pas du goût de tous ces groupes, et son article provoqua de nombreux débats au sein de la contre-culture dont une partie n'était pas prête à des actions violentes ou extrêmes, et n'imaginait pas le déferlement de violence de la police, en dépit des mises en garde de journalistes *underground* locaux. En effet, les Yippies souhaitaient organiser un festival en marge de la convention, comme en témoigne le plan du parc adjacent à la salle dans laquelle elle se tenait¹⁰. Les magazines qui prônaient le psychédélisme et invitaient la jeunesse américaine à se rendre à San Francisco ou, dans ce cas précis à Chicago, se virent progressivement concurrencés par des périodiques qui étaient davantage intéressés par

⁸ « The lies are obvious, the machinery is laid bare. All Americans are being shoved by the deadweight of a broken control machine right in front of each other's faces », (*Ibid.*, pp. 101-102), je traduis.

⁹ « [...] j'écrivis alors un article qui disait si tu viens à Chicago, porte une armure dans tes cheveux. Je disais, viens, mais ça ne va pas être encens et pastilles à la menthe », (Peck in Stewart 2011, p. 164), je traduis. Sean

¹⁰ (Stewart 2011, p. 45). Nous avons reproduit le programme évoqué en Annexe 1 bis. En outre, Abe Peck explique dans son ouvrage *Uncovering the Sixties*, que les Yippies essayèrent de se présenter comme les leaders d'une contre-culture unifiée afin d'attirer l'attention de la presse commerciale, alors même que des voix s'élevaient contre un projet jugé irresponsable et trop commercial : « Aware that straight-press reporters couldn't tell Jefferson Airplane from the Jefferson Memorial, Yippies claimed to speak for a united counterculture. [...] Despite the egalitarian rhetoric, the most mediagenetic Yippies set the agenda without any feedback or control from below. \ As time went on, the underground press began testing the New York Yippies. Who'd made them leaders. What were the ethics of media organizing. Would the event be a Festival?riot?hype? » de 1985, pp. 102-103.

la diffusion d'un message politique, et la diffusion d'informations sensibles destinées à stimuler la rébellion de leur lectorat. À New-York, le magazine *Rat* fondé par Jeff Shero visait un lectorat « radical », composé de « barjots politisés », et de « leaders d'opinion », et couvrait autant qu'il organisait des « manifestations » et informait ses lecteurs à propos de la « draft », des « universités libres » ou des « concerts de rock »¹¹. La dimension militante du magazine s'illustre par exemple dans la présentation du personnel dont une partie était présentée comme s'il s'agissait d'une « guérilla », (Annexe 1).

Burroughs apparut régulièrement dans ce magazine au cours de l'année 1968, notamment avec une interview par Jeff Shero – réalisée à la suite de la Convention nationale Démocrate – qui se terminait dans le dernier numéro de l'année avec un article intitulé « On Scientific Repression », réimpression d'un article de *Mayfair*, le magazine pour homme britannique dans lequel il tenait une colonne régulière depuis 1967. Dans cet entretien, l'écrivain se réjouissait notamment de la radicalisation d'une partie de la contre-culture, ainsi que du rôle joué par les médias de masse à Chicago, et affirmait que les confrontations entre manifestants et forces de l'ordre constituaient des bons dispositifs de perturbation. Il était en revanche plus critique des objectifs et des cibles visées par la contestation, et préconisait de s'attaquer aux recherches scientifiques menées en secret par le gouvernement avec la complicité de certains chercheurs :

It seems to me that the most important point of all student revolt should be a demand that all research [...] be made public with specific reference to so-called top-secret government projects. [...] As soon as you focus a real beam of attention there, there are going to be professors working on those projects who will reveal what is going on. [...] Disrupt, attack, use any tactics necessary with the demand that we want to know what's going on¹².

Il est à souligner en premier lieu que Burroughs se concentrait ici sur les révoltes étudiantes, négligeant de fait les autres groupes contestataires – Black Panthers, féministes – probablement en raison du lectorat de *Rat* qui était largement affilié à *Students for a Democratic Society*. En effet, Jeff Shero était un ancien membre de *New*

¹¹ « Aimed at radicals, politicized freaks, and opinion-leaders, the *Rat* sought to synthesize New Left politics and the countercultural lifestyle. It covered and fomented demonstrations, offered information on draft counseling free universities, and rock concerts », (Peck 1985, p. 93), je traduis.

¹² « Il me semble que l'aspect le plus important des révoltes étudiantes devrait être la demande que toutes les recherches [...] soient rendues public, en particulier les soit-disant projets top-secrets du gouvernement. [...] Dès que vous attirez l'attention sur ce sujet, il y aura des professeurs travaillant sur ces projets qui vont révéler ce qui se passe. [...] Perturbez, attaquez, utilisez toutes les tactiques nécessaires et demandez à savoir ce qui se passe. [...] Je pense que l'accent devrait être mis sur les recherches secrètes », (Burroughs 1999, pp. 36-37), je traduis.

Left Notes, un journal édité par le mouvement étudiant, et il avait à cœur de mélanger politique et contre-culture (entendre sexe, drogue et rock'n'roll) dans son journal, comme le rappelle Abe Peck : « Columbia also made Jeff Shero's *Rat* the underground press's hottest publication. [...] What about a paper that appreciated both SDS and LSD? »¹³. Il n'est pas surprenant qu'un magazine qui mêlait ainsi les deux principales préoccupations de la contre-culture ait reçu les faveurs de Burroughs, puisqu'il était lui-même à la recherche d'une synthèse entre son intérêt pour les drogues – hallucinogènes mis à part – et ses préoccupations politiques et révolutionnaires.

Ensuite, l'interview souligne la volonté qu'avait l'écrivain de révéler les machinations du gouvernement, et surtout de permettre à la jeunesse révoltée de prendre conscience du monde qui l'entourait, afin de le détruire. Que ce soit dans cet entretien ou dans l'article qu'il publia pour *Esquire* suite à la Convention, il souscrivait par exemple à l'utilisation du LSD afin d'abolir la bourgeoisie, alors même qu'il avait manifesté son opposition à cette drogue auparavant, et continua de le faire par la suite. Il avait alors certainement conscience qu'il s'aliénerait une partie des lecteurs en manifestant une position trop critique vis-à-vis de cette substance. De toute façon, son projet principal ne passait pas par l'utilisation de la drogue ou de la non-violence mais bien par le piratage des médias de masse afin de prendre le contrôle de la classe moyenne américaine¹⁴. Une fois en possession d'un tel média, le programme de Burroughs était de diffuser ses messages de résistance et de proposer à ses auditeurs un contenu similaire à celui qu'il proposait déjà aux lecteurs du magazine *Mayfair*. Ces articles avaient en effet pour objectif de familiariser les lecteurs avec son projet révolutionnaire et s'inscrivaient dès le début en porte-à-faux par rapport à la contre-culture, particulièrement au sujet des drogues hallucinogènes et du psychédélisme dans son ensemble. Comme nous l'avons évoqué au chapitre précédent, l'écrivain préconisait de substituer des exercices mentaux à la consommation de stupéfiants et rappelait qu'il n'était pas nécessaire de consommer de la drogue pour « planer ». En outre, il était très critique de la famille mononucléaire, conservatrice, qu'il voyait comme la raison principale du conditionnement verbal et moral qui empêchait l'individu d'être libre, et considérait qu'une éducation par l'état n'était qu'une reproduction d'une éducation

¹³ « Columbia fit aussi de *Rat*, édité par Jeff Shero, le fascicule le plus « chaud » de la presse *underground*. [...] Quoi de mieux qu'un journal qui appréciait autant les SDS que le LSD ? », (Peck 1985, p. 93).

¹⁴ « We've got to get them all [the TV channels]. As soon as we get them all, we control this whole stupid middle class. We've got America », (Burroughs 1999, p. 34).

tribale, qui elle-même était une reproduction de la cellule familiale traditionnelle¹⁵. Afin de lutter contre ce phénomène, il évoquait une solution proposée par son ami Brion Gysin, qui était de rémunérer les enfants pour qu'ils aillent à l'école, la somme augmentant à mesure qu'ils progressaient afin de leur donner une indépendance financière qui les incitent à se libérer de leur famille¹⁶.

Si le fait de rémunérer des élèves peut être discuté, c'est surtout l'autonomie par l'argent qui plaçait d'emblée Burroughs en décalage avec le reste de la contre-culture dont l'un des objectifs était justement de se débarrasser des valeurs matérialistes de la société occidentale. En effet, cette libération économique entrainait en conflit avec l'éthique affichée par la majeure partie de la contre-culture qui refusait de reconnaître l'argent comme une valeur, prônait la gratuité, et ne le voyait que comme un moyen de financer les magazines de la presse *underground* et de se procurer les substances nécessaires à l'évasion vers un état de conscience augmentée¹⁷. D'ailleurs, il n'était pas rare que les éditeurs de magazines dussent se justifier auprès de leurs lecteurs au sujet des publicités qu'ils publiaient dans leurs pages, notamment celles à caractère sexuels, ou encore celles pour des groupes de rock. Dans l'éditorial du numéro 23 de *Rat*, Jeff Shero s'expliquait à propos de la publication d'une réclame à caractère sexuel, en expliquant qu'il aimerait mieux ne pas publier la moindre publicité, mais que la survie de son magazine en dépendait. Il refusait également de jouer un rôle de censeur, et surtout alertait ses lecteurs à propos de l'hypocrisie des maisons de disques qui finançaient une grande partie de cette presse, alors même qu'ils captaient la majorité des revenus issus de la contre-culture¹⁸. Il concluait sa diatribe en rappelant que le contrôle opéré par les maisons de disques polissait le contenu des groupes de rock tout en en

¹⁵ « It has frequently been proposed that children be brought up by the state. And what is the state but a simple extension of the tribe which in turn is an extension of the family? To shift the care of children from the private family to the state family is nothing to the purpose. This means that our children will surface in the same straight jacket of dogmatic verbal formulations as is now imposed by the private family », (Burroughs 1967, p. 15).

¹⁶ « [Brion Gysin] suggests that children be paid to go to school the allowance increasing as they advance in training they progressively achieve economic freedom from the family which gives them an incentive », (*Ibid*).

¹⁷ Sur la gratuité, voir par exemple Annexe 1, et l'omniprésence du terme « free » sur la carte du festival.

¹⁸ « The really insidious advertising isn't the [sexual] stuff [...] but the rock advertising which sustains the whole of the underground press. [...] Rock music more than any other form has reflected and grown out of the struggle. But the commercialization of rock is already robbing the movement of the truth of the music it has produced. [...] The record companies have realized that the underground press is a critical opinion making force and create special hip advertising which is all run in all the papers. [...] They're making money off us! », (Shero 1969, p. 14).

diminuant la qualité, et se moquait de l'attitude « puritaine » de ceux qui dénonçaient les publicités pornographiques, négligeant par là même toute considération féministe :

These companies through their underground press campaign stimulate interest in mediocre groups, while more creative musicians are judged less marketable and are never heard. \ If revolutionaries want to criticize RAT's advertising policy, then they should talk about what's meaningful – the co-optation of the youth culture of revolt. They shouldn't waste their breath on Puritan pyroxisms[sic] [...]. They should attack us for our rock ads on which we're dependent and they should try to help us create an alternative¹⁹.

L'unité souhaitée par une partie de la contre-culture – principalement, les Yippies – était donc davantage une façade qu'une réalité, notamment en raison de la multiplicité des voix qui s'exprimaient au sein du mouvement. Celle de Burroughs, dont les écrits avaient alors vocation à structurer la révolte étudiante, n'était qu'une parmi d'autres, et elle se diffusait de façon épisodique dans divers fascicules, rendant difficile une vision globale de sa pensée d'alors. Il entreprit de régler ce problème en élaborant à la fin des années soixante un manuel d'insurrection qui ne fut pas publié intégralement de son vivant, mais dont des extraits apparurent soit dans la presse *underground* et alternative, soit dans *The Job*.

À la même période, il s'impliqua de façon intensive dans une organisation qui l'isola du bouillonnement de la contre-culture, la Scientologie. il en était arrivé, sans doute sous l'influence de ses amis et des textes publiés par la secte, à la conclusion que le mot était un virus qui enferme l'individu, sa seconde moitié, comme l'explique Robin Lydenberg : « Burroughs describes an original parasitic invasion of the human individual by the alien word. Lodging itself within the body, the word dominates and possesses the individual, subjecting him to a dual life, to restrictions of binary opposition »²⁰. Lorsqu'il arriva à cette conclusion au cours de la rédaction de *The Ticket That Exploded*, Burroughs connaissait l'existence de la Scientologie et certaines de ses théories, mais il ne s'y était pas encore intéressé de façon approfondie ; il est aisé de voir l'attrait qu'eut alors – malheureusement – pour lui cette secte qui promettait de

¹⁹ « Par leurs campagnes dans la presse *underground*, ces compagnies créent un intérêt pour des groupes médiocres, tandis que des musiciens plus créatifs sont jugés moins vendeurs et ne sont jamais entendus. \ Si les révolutionnaires veulent critiquer la politique des publicités de RAT, ils devraient parler de ce qui a du sens – la cooptation de la culture juvénile révolutionnaire. Ils ne devraient pas gaspiller leur salive dans des soubresauts puritains [...]. Ils devraient nous attaquer sur nos publicités pour des groupes de rock dont nous dépendons et nous aider à trouver une alternative », (*Ibid.*), je traduis.

²⁰ « Burroughs décrit une invasion parasitaire originelle de l'individu humain par le mot étranger. En se nichant à l'intérieur du corps, le mot domine et possède l'individu, et le soumet à une vie duelle, le restreint à des oppositions binaires », (Lydenberg 1987, p. 123), je traduis.

purger l'inconscient des mots et des associations de mots qui contrôlaient l'individu. D'ailleurs des références à cette secte parsemaient déjà les premiers textes de *cut-up*, en témoigne le texte « Words Death by William Lee Dealer » dans lequel figurent des citations attribuées à L. Ron Hubbard, ainsi que l'idée que le mot est un virus, (Annexe 2)²¹. Suite à la publication de *Minutes to Go*, William S. Burroughs continua à expérimenter avec des articles de journaux et des textes d'auteurs dont il était féru, avant de se détacher de ces sources pour entreprendre le découpage et le remontage de ses propres textes qui aboutit à la rédaction de la *Nova Trilogy*.

Burroughs et la Scientologie : entre besoin et rejet

Le relatif échec de Burroughs avec ses textes polémiques peut s'expliquer par son implication d'alors avec la Scientologie qui suscitait l'incompréhension d'une partie de ses proches, en particulier Allen Ginsberg et Ian Sommerville. Pourtant, l'écrivain avait manifesté un intérêt pour cette secte dès la fin des années cinquante, sous l'influence de Brion Gysin, mais également parce qu'il était séduit par certaines promesses offertes par L. Ron Hubbard dans ses textes, notamment celle de l'effacement des boucles de mots dans lesquels sont stockés les souvenirs et les traumatismes d'une personne : les engrammes. Si la relation entre les *cut-ups*, les engrammes et la secte n'apparaît pas d'emblée comme une évidence, la vie personnelle de Burroughs se charge de les associer. En effet, à partir du mois d'octobre 1959, il enjoint depuis Paris son ami Allen Ginsberg à s'intéresser à l'ouvrage *Dianetics* de L. Ron Hubbard et termine l'une de ses missives par une formule issue d'un manuel de scientologie, tout en précisant à son propos : « Utilisée davantage pour manipuler que pour soigner »²². La date à partir de laquelle il se mit à s'intéresser à ce sujet n'a rien

²¹ « In THEE beginning was THE word.. the word was a virus.. "Function always comes before form" L Ron Hubard. Virus made man.. Man is virus [...] "STOP CHANGE START???" L Ron Hubard[sic] », Collectif 1968, p. 59. Figurent également dans les archives de Burroughs des manuscrits rédigés pour *Minutes to Go* mais qui ne furent pas publiés, et dans lesquelles la Scientologie est explicitement nommée, ainsi que son fondateur, et l'un de ses centres, Saint Hill Manor. Le titre de ce document est « CLOSE YOUR EYES », ce qui fait écho à la pratique de l'audition au cours de laquelle les « élèves » se font face les yeux fermés : « CLOSE YOUR EYES. IMAGINE DEATH CIRCLES YOU [...] THEN THE CHILDREN WERE ORDERED TO OPEN THEIR EYES AND LOOK AT A REAL OBJECT. AT SAINT HILL MANOR THE CENTER OF HUBARD COMMUNICATIONS », (Burroughs in Berg, Box 7, Folio 46, Item 10).

²² « Remembering has many levels. We remember our operations under anaesthesia [sic] according to L. Ron Hubbard—DIANETICS—went on to *Scientology*, which you would do well to look into. [...] William Seward Burroughs "Hello—Yes—Hello" [...] Movement now called "*Scientology*"; used more for manipulation than therapy. Known to Russians since long time », (Burroughs 1993, pp. 429-

d'anodin, elle correspond en effet à la période au cours de laquelle l'influence de Brion Gysin sur son quotidien se fit de plus en plus importante et remplaça progressivement celle de Ginsberg ; or l'artiste britannique était lui-même proche de cette pensée qu'il présenta à son ami. Burroughs passa la seconde moitié des années soixante à étudier la secte et les possibilités de contrôle de l'individu au moyen des engrammes, une obsession qui l'éloigna à la fois de la vie culturelle et artistique qui agissait alors Londres et de certaines de ses connaissances, comme l'explique Barry Miles :

Scientology alienated him from his greatest love, Ian [Sommerville], and wasted years of his life. [...] Without question, his period in London was poisoned his obsession with Scientology. [...] [It] would have been utterly different, happier, more sociable and more productive [...]²³.

L'intérêt de Burroughs pour la Scientologie était à la fois motivé par l'influence de Brion Gysin, lui-même scientologue, mais aussi et surtout en raison du potentiel qu'il voyait dans la promesse faite par la secte de vider les mots de leur substance. En effet, l'un des postulats de dernière est qu'il existe une zone de l'inconscient qui réagit selon un principe de réponse à des stimuli – l'esprit réactif ou « reactive mind » – dans laquelle se trouverait l'origine des douleurs et maladies psychiques ou mentales : une douleur est associée de façon inconsciente à un mot, une impression, un souvenir, et est réactivée chaque fois que son déclencheur est stimulé. Si le contenu précis de cette zone n'est pas précisé par Ron L. Hubbard, les auditions réalisées par les scientologues avaient pour finalité de libérer l'individu de ces associations et des réactions néfastes qu'elles entraînent. Or, l'un des objectifs de Burroughs avec la technique du *cut-up* était d'effacer les mots et dans le même temps d'annuler les réactions qu'ils entraînent chez un individu, comme par exemple le fait pour un soldat de se mettre au garde-à-vous lorsqu'il en reçoit l'ordre. L'écrivain souhaitait progressivement remplacer le langage par une écriture hiéroglyphique qui rende la communication et la compréhension directes et immédiates, et court-circuite ainsi toute tentative de manipulation du langage par un état ou un groupe de presse dans le but de contrôler l'individu. L'une des promesses de la Scientologie est en effet d'effacer du cerveau les engrammes, c'est-à-

432), je traduis. L'affirmation de Burroughs selon laquelle ces techniques relèvent davantage de la manipulation que de la guérison était probablement renforcée par le fait qu'elles soient connues des Russes depuis longtemps.

²³ « La Scientologie l'éloigna de son plus grand amour, Ian [Sommerville], et gâcha plusieurs années de sa vie. [...] Sans aucun doute, son séjour londonien fut empoisonné par son obsession pour la Scientologie. [...] [Il] aurait été tout à fait différent, plus heureux, plus social, et plus productif [...] », (Miles 2014, p. 471), je traduis. Barry Miles consacre le chapitre quarante-deux de sa biographie de William S. Burroughs à ses rapports avec la secte au cours des années soixante.

dire des mots, des sons ou des sensations enregistrés dans des états d'inconscience et qui réactivent chez leur porteur les douleurs ou sensations déplaisantes associées à l'état d'inconscience dans lequel ils ont été perçus, ce qui les assimile, selon Burroughs, à des parasites, à des virus²⁴. Après cinq années passées à suivre les programmes de la Scientologie et à l'espionner afin de se faire sa propre opinion de cette structure, Burroughs publia dans la presse *underground* une série d'articles entre 1967 et 1972, et il utilisa également des brochures de la secte, ainsi que des formulaires d'audition pour réaliser ses *cut-ups*. Il conclut finalement qu'en dépit du potentiel de certaines méthodes de cette secte, il était en désaccord avec elle sur de trop nombreux points pour être soupçonné d'en faire l'apologie²⁵.

Alors que Burroughs s'intéressait à la destruction du langage pour déconditionner l'individu, il n'est pas étonnant que les théories développées dans *Dianetics* (1950), l'un des ouvrages fondateurs de la secte, l'aient intéressé. David S. Wills a consacré un ouvrage à la relation longue et tumultueuse entretenue par l'écrivain avec la secte, dans lequel il affirme qu'il doit une partie de ses expérimentations avec le *cut-up* à sa découverte de la Scientologie, citant par exemple la répétition des fragments d'une page à l'autre et la pratique de l'*auditing* scientologue qui consiste à répéter les engrammes jusqu'à leur effacement. Cette affirmation fait suite à une citation d'Allen Ginsberg à propos de l'un des objectifs du *cut-up*, à savoir la « démystification d'une image » par sa répétition²⁶. Si un tel lien peut se concevoir étant donné que Burroughs a été introduit au *cut-up* et à la Scientologie au même moment et par la même personne – Brion Gysin au Beat Hotel en 1959 –, il nous paraît abusif de créditer la secte d'une telle importance sur la genèse d'une technique d'écriture aussi complexe, et dont les évolutions prirent de multiples formes au cours de la décennie durant laquelle l'écrivain expérimenta avec elle. De plus, la citation qui sert de point de départ à cette affirmation

²⁴ Voir « The Burroughs Academy, Bulletin 2: The Engram Theory » publié dans *Mayfair* en Novembre 1967, pp. 28-31.

²⁵ « In view of the fact that my articles and statements on Scientology may have influenced young people [...] I feel an obligation to make my present views on the subject quite clear. Some of the techniques are highly valuable and warrant further study and experimentation. [...] On the other hand I am in flat disagreement with the organisational policy. [...] Mr. Hubbard's overtly fascist utterances [...] can hardly recommend him to the militant students. [...] Scientology is a model control system, a state in fact [...] », Burroughs [1972] 1978, p. 3 ; p. 18.

²⁶ « Years later, Ginsberg would attempt to explain Burroughs' early fascination with the Cut-up Method, and he ties it firmly to the issues that drew Burroughs into scientology : [...] rehearsing and repeating it over and over, and looking at it over and over, often enough. Finally the hypnotic attachment, the image, becomes demystified. \ What he is describing is, in fact, the auditing process, which required repetition as a means of removing traumas and trouble from the mind », (Wills 2013, p. 68), je traduis.

n'est pas de Burroughs mais de l'un de ses amis et collaborateur, qui, s'il expérimenta partiellement avec le *cut-up*, n'en avait pas une compréhension complète. D'ailleurs, dans cette même interview, il réitère son affirmation concernant la répétitivité des scènes à caractère sexuel dans le *cut-up*, négligeant de fait tous les autres aspects de cette technique – création d'images nouvelles, poéticité, retranscription d'états de conscience augmentée –, et surtout en prenant l'exemple d'une scène de *Naked Lunch* qui ne fut pas rédigée en utilisant le *cut-up*, (Annexe 3)²⁷. S'il décrit ensuite des aspects avérés de la technique, notamment le déconditionnement de l'individu par le découpage de ses automatismes, il semblerait que sa vision du *cut-up* à travers un prisme uniquement sexuel en néglige les aspects créatifs les plus importants²⁸.

Dans une démarche assez similaire, Burroughs n'a considéré la Scientologie dans un premier temps que comme un système philosophique et non comme une organisation fondée sur une hiérarchie, une culture du secret, et le culte de la personnalité de son fondateur. Il avait pourtant souligné dès les premières lettres écrites à Ginsberg à ce sujet qu'il considérait que ce « mouvement » était utilisé pour manipuler davantage que pour soigner, mais changea certainement d'avis lorsqu'il découvrit des correspondances entre ce qu'il essayait de réaliser avec le *cut-up* et les théories de L. Ron Hubbard. Comme l'explique David S. Wills, les différentes approches de Burroughs, qui semble à la fois conseiller et critiquer la Scientologie, s'expliquent par les différents textes-sources auxquels il faisait référence : d'un côté l'ouvrage *Dianetics*, dans lequel le fondateur de la secte décrit l'aspect « pseudo-scientifique » de son projet, et de l'autre, *Scientology* (1950 et 1952) qui en constituait la dimension religieuse et décrivait les règles permettant aux adeptes de s'élever dans l'église²⁹. Quoi qu'il en soit, l'intérêt qu'il manifestait pour la Scientologie dans son ensemble au début des années soixante est sans commune mesure avec celui qu'il lui accorda lorsqu'il entreprit de suivre les cours proposés par la secte à partir de 1967.

²⁷ « At the end of “The Blue Movie” [Ed: a section of *Naked Lunch*], there is a sequence of rehearsals over and over again, like cut ups of the same scene and the same characters over and over [...]. The image is completely washed out through experience”, (Ginsberg in Hutchinson 1972, p. 20).

²⁸ « [Burroughs] can look at his most tender, personal, romantic images objectively, and no longer be attached to them. And that's the purpose of the cut-ups: to cut out of habit reactions, to cut through rehearsed habit, to cut out into open space, into endless blue space where there is room for freedom and no obligation to repeat the same image over and over again, to come the same way over and over again », (*Ibid.*).

²⁹ « It is important to note that he was aware of the difference between Scientology and Dianetics – which is to say the religion and the pseudo-science that it was based upon. From the very start, Burroughs was fascinated by Hubbard's theories rather than his rules and system of belief. He viewed Dianetics as an important discovery in the realm of mental health, whereas he saw Scientology as a way of manipulating large numbers of people », (Wills 2013, p. 63), je traduis.

Durant des années précédentes, il avait été éloigné de Londres, se rendant d'abord à Tanger en 1964, puis aux États-Unis où il passa la majorité de l'année 1965. De retour en Angleterre au début de l'année 1966, il se concentra sur ses expériences avec des enregistreurs qui aboutirent à la rédaction de « The Invisible Generation », publié à la fin de cette année. Son implication avec la secte reprit de l'importance lorsqu'il se mit à publier une série d'articles qui y étaient consacrés dans *Mayfair*, dont le ton alternait entre positif et négatif, avant de devenir radicalement critique après qu'il eut achevé ses cours et atteint le statut de « Clear ». Le lien existant entre *cut-up* et Scientologie peut donc être considéré mais de la même manière qu'il existe un lien entre la presse et cette technique : Burroughs a utilisé ces deux sources pour faire évoluer sa technique, ou encore pour essayer d'appliquer ses méthodes à des documents ou des formats les plus divers possibles, espérant ainsi en explorer toutes les possibilités.

L'écrivain devint toutefois un adepte de la secte pendant une courte période, entre la fin de l'année 1966 et 1968, au cours de laquelle il acheva ses cours afin d'atteindre le statut souhaité. L'une des justifications de son intérêt pour une secte qui avait déjà assez mauvaise presse dans la contre-culture, et apparaissait aux yeux de certains de ses proches comme de la charlatanerie, était qu'il souhaitait s'élever suffisamment haut dans l'organisation afin d'avoir accès à des documents secrets, présentés par L. Ron Hubbard comme des moyens de combattre le contrôle imposé par la société. Cependant, qu'importent les sommes dépensées par Burroughs pour payer les cours nécessaires à l'obtention d'un statut qui lui permette d'y accéder, ces textes demeuraient hors de sa portée, et les théories du fondateur de la secte ne pouvaient être vérifiées ou encore diffusées au plus grand nombre, facilitant selon-lui la manipulation de la population par des agences gouvernementales telles que la CIA³⁰. Ce paradoxe, couplé à l'importante hiérarchie et à la manipulation des adhérents afin d'asseoir sur eux l'emprise d'Hubbard constituèrent des éléments déclencheurs de sa désaffiliation progressive de la secte. Il en fut finalement renvoyé au début de l'année 1969 au motif qu'il avait divulgué des informations confidentielles, et utilisé les techniques d'*auditing* sur lui-même à des fins expérimentales, rompant ainsi le pacte qui l'unissait à la secte :

³⁰ « [Burroughs] claims that the CIA is performing shady experiments and that Scientology is effectively aiding them by keeping their information hidden from the population, who could otherwise use it to fight control. [...] [He] continues to press the matter by asking whether or not Hubbard and Scientology would be willing to open up to the world and have their ideas verified for the good of society », (*Ibid.*, p. 156-157).

WILLIAM BURROUGHS [...] is hereby declared in a condition of Treason. [...] [He] has betrayed the trust bestowed in him with Confidential Material. [...] He has taken himself off the road to Total Freedom. He is not to enter any Scientology Church or Organisation³¹.

Ce communiqué officiel clôturait de façon formelle la relation entre l'écrivain et la secte, moins de six mois après qu'il eut été utilisé pour la propagande scientologique par le biais de leur magazine, dans lequel il été célébré pour avoir atteint le statut de « Clear »³². L'expression « Total Freedom » rappelle d'ailleurs le terme « Total Confrontation » utilisé par Burroughs dans le texte qu'il proposa à *Esquire* suite à la Convention de Chicago, ce qui illustre bien l'influence qu'avait la secte sur le contenu de ses écrits. En effet, en 1968, il était au point culminant de son implication avec la secte, puisqu'il fut déclaré « Clear » en juin. Si ce paramètre est difficilement contestable, il n'est pas question pour nous d'aller aussi loin que David S. Wills qui lie le développement de la technique du *cut-up* à la Scientologie. En effet, Burroughs a longuement travaillé avec le *cut-up* avant de se plonger dans la secte, s'inspirant aussi bien des écrits qu'elle diffusait que d'articles issus de magazines scientifiques ou encore de chansons populaires, et s'il s'y impliqua à la fin des années soixante, ce fut majoritairement en raison d'un mal-être profond, causé par sa situation personnelle.

Il existe dans ses archives une section consacrée aux textes en lien avec la secte qui totalise cent vingt-quatre items, un nombre important, mais à mettre en perspective avec les centaines d'items en lien avec sa période *cut-up*. Si l'on considère par exemple uniquement ses expérimentations avec des textes en colonnes, le Folio 108 de la Berg Collection contient près d'une centaine de manuscrits à ce format, auxquels on peut par exemple ajouter les soixante *cut-ups* en grilles contenus dans le Folio 79 qui n'est constitué qu'à partir des textes de ce type rédigés lors de son séjour à Tanger en 1964. Si la Scientologie figure effectivement dès les premiers textes de *cut-up*, c'est davantage en tant que trace de son intérêt à ce sujet que pour en faire l'apologie, au même motif que d'autres théories considérées comme pseudo-scientifiques telles que les orgones – une énergie vitale liée à l'activité sexuelle – décrites par Wilhelm Reich ou la télépathie,

³¹ « WILLIAM BURROUGHS [...] est déclaré par la présente en situation de trahison. [...] [Il] a trahi la confiance qui lui avait été accordée par les documents Confidentiels. [...] Il a pris la route de la Liberté Totale. Il ne pourra plus entrer dans une église de Scientologie ou l'une de ses organisations », (*Ibid.*, p. 144-145), je traduis.

³² « In their magazine *Advance*, his achievement was celebrated [...]. The article quotes him as saying, "It feels marvelous! Things you've had all your life, things you think nothing can be done about – suddenly they're not there anymore!" », (*Ibid.*, p. 129).

qu'il pratiquait avec sa femme Joan Vollmer lorsqu'ils habitaient au Texas³³. On pourrait également citer la forte croyance qu'avait Burroughs en la magie et la possession, au point de considérer que le meurtre de sa femme avait été en partie causé par un « Ugly Spirit » qui se serait emparé de lui, et qu'il chercha à exorciser par l'écriture, mais aussi peut-être par la Scientologie. Ainsi, il est tout à fait vraisemblable que cette secte lui soit apparue comme une source de réconfort, tandis qu'il était « brisé, blessé et en manque de repères », lui permettant, espérait-il, de « se soigner » de ses « terribles souvenirs », pour finalement se « réparer », comme l'explique David S. Wills³⁴. En revanche, il nous paraît abusif de considérer comme lui que l'homosexualité et l'addiction constituaient des « handicaps » aux yeux de l'écrivain, alors même qu'il a souvent affirmé qu'il était devenu accro à l'héroïne principalement parce qu'il y avait été exposé³⁵.

De même, il serait possible de considérer qu'il est devenu un adepte de la secte parce qu'il y a été exposé, développant, comme avec la drogue, une dépendance progressive qui culmina, pour la première en 1968, et pour la seconde en 1957, avant qu'il ne s'en désintoxique progressivement, pour l'une grâce à un regain d'espoir et d'intérêt en l'insurrection politique ainsi qu'une prise de conscience du charlatanisme de L. Ron Hubbard, pour l'autre grâce à l'apomorphine³⁶. Par ailleurs, de même qu'il déclarait qu'il n'avait jamais rien écrit de valable alors qu'il était accro à l'héroïne, et que son addiction lui avait tout au plus permis d'entrer en contact avec un univers dont il s'inspira pour ses écrits, la Scientologie n'eut sur son écriture qu'une influence extérieure, lui offrant au mieux une grille de lecture de son environnement et de son inconscient dont il tira des textes et des personnages, mais elle n'eut pas le rôle déterminant dans le développement de la technique du *cut-up* que lui prête David S. Wills³⁷. Lorsqu'il affirme par exemple que la volonté exprimée par l'écrivain d'améliorer le processus d'*auditing* au moyen du *cut-up* constitue une preuve de

³³ « Lucien [Carr] witnessed Bill and Joan playing their telepathy game. [...] According to licen the results were astonishing [...] », (Miles 2014, p. 190).

³⁴ « [By 1968] Scientology was becoming more than just a weapon in the fight against the word virus, but was becoming a tool for him to heal himself. All his life Burroughs sought such things. He was a deeply scarred human being with a mind full of awful memories and what he perceived as handicaps – his homosexuality and drug addiction » ; « [...] Burroughs was a perfect target for people like the Scientologists. He was broken and hurt, confused and seeking something to fix himself. In Scientology he found hope », (Mills 2013, p. 119 & p. 158).

³⁵ Voir note précédente, et pour l'exposition, voir *supra* note 1.

³⁶ Burroughs lui-même associait la secte à la drogue qui l'avait sauvée de l'addiction : « He claims he owes as much to scientology as to apomorphine », (Bowles in Miles 2014, p. 468).

³⁷ « [...] Junk narrows consciousness. The only benefit to me as a writer (aside from putting me into contact with the whole carny world) came to me after I went off it », (Burroughs in Knickerbocker 1965, web).

« l'entrelacement de ces deux concepts dans son esprit », il nous semble que cela reflète davantage la conviction qu'avait Burroughs que sa technique pouvait améliorer n'importe quel texte ou pratique³⁸. Par ailleurs, la présence dans ses divers textes de *cut-up* de termes issus de la scientologie ne constitue pas nécessairement une preuve de son influence sur la technique, pas plus que le discours outrancier ou raciste de certains personnages de ses œuvres ne constituait une preuve d'un tel état d'esprit chez l'écrivain. L'utilisation du jargon scientologue dans ces documents peut en effet se lire comme une parodie, une volonté de le tourner en dérision, de la même façon qu'il utilisa le *cut-up* pour découper les textes de ses critiques les plus virulents et ainsi les retourner contre eux ; il eut par ailleurs recours au même procédé lorsqu'il répondit à Jim Bishop dans la *Marijuana Newsletter* en proposant un *cut-up* réalisé en utilisant principalement les mots de l'article initial. Après avoir exploré les diverses facettes de la secte et ayant finalement pris conscience de l'incompatibilité entre l'asservissement de l'individu qu'elle provoquait et ses objectifs révolutionnaires de libération de la jeunesse, Burroughs prit ses distances avec l'église, sans pour autant abandonner certaines des idées de son fondateur, dont subsistent des traces dans ses textes polémiques, tels ceux rédigés pour le *Revised Boy Scout Manual*.

V.A.2. Les révoltes du *cut-up*

Le *cut-up* fut présenté par ses premiers utilisateurs comme un moyen d'entreprendre un « règlement de compte avec la littérature », tandis que la *Nova Trilogy* mettait en scène un conflit interplanétaire résolu au moyen des différentes méthodes de la technique. Par conséquent l'une de ses caractéristiques implicites est qu'elle relève du combat, de l'opposition, et peut donc être utilisée comme une arme, aussi bien par des personnages que par des individus. Ainsi, l'une des particularités de la

³⁸ « He had associated Scientology and the Cut-up Method for more than a year [...]. He was thinking about improving the auditing process, demonstrating once again how interwoven these two concepts were in his head », (Wills 2013, p. 76), je traduis. Dans une lettre à Ginsberg fin 1960, il évoque notamment la possibilité d'utiliser des enregistreurs afin d'améliorer l'effacement des traumatismes d'un individu en précisant que sa méthode « rationalise la *dianétique* » et que l'utilisation d'un enregistreur à cette fin est « son idée » : « Above method can also be used as therapy. [...] This is streamlining *dianetics* therapy system [...]. The use of tape recorder to facilitate this process and the use of cut ups is my idea. *It works. Try it* », (Burroughs 2013, pp. 59-60).

trilogie est qu'elle met en scène des agents qui utilisent le *cut-up* pour contrecarrer les plans des criminels Nova, et que les ouvrages qui la composent ont été rédigés en utilisant des procédés similaires, comme si Burroughs souhaitait convaincre ses lecteurs de son efficacité diégétique et narrative. Cependant, le succès relatif rencontré par ces romans demande qu'on nuance le succès de l'entreprise de destruction du langage et la libération de l'individu qui en découle, puisque les exemples de révolte décrits dans la *Nova Trilogy* n'ont pas été suivis par une insurrection générale de la part de ses lecteurs, si ce n'est parfois contre la forme de ces ouvrages, et leur inintelligibilité supposée. Oliver Harris explique d'ailleurs que l'une des erreurs de Burroughs a été de considérer que le succès diégétique des partisans pour se libérer signifiait également celui de ses romans et de la technique qui y était présentée :

The mechanical simplicity of the cut-up methods, which was so essential to their promotion determines in the trilogy a political analysis and mode of action which is too simplistic: Burroughs's proleptic declaration of victory [...] too optimistically conflates success *in* the novels with the *success of* them³⁹.

En effet, si les protagonistes de la trilogie parviennent à renverser le complot Nova, c'est avant tout parce qu'ils maîtrisent toutes les méthodes du *cut-up*, ce qui n'était pas le cas des lecteurs, qui devaient à la fois décoder le message des ouvrages, et s'appropriier l'outil qui avait permis leur élaboration. Conscient de ce problème, Burroughs réécrivit plusieurs fois les différents tomes de la trilogie afin de mieux encadrer son usage de la technique, et il en proposa des applications révolutionnaires concrètes à partir de la seconde moitié des années soixante, dont certaines furent rassemblées dans le *Revised Boy Scout Manual*, qui fit l'objet d'une publication partielle en 1982.

Idées novatrices, image endommagée, et public absent

Dans un article consacré à la dimension politique du *cut-up*, Oliver Harris dresse un constat peu flatteur de la réception des textes polémiques et politiques de William S. Burroughs. Il cite un extrait de « *Electronic Revolution* » dans lequel Burroughs

³⁹ « La simplicité mécanique des méthodes du *cut-up*, essentielle pour leur promotion, détermine dans la trilogie une analyse politique et un mode d'action qui sont trop simples : la déclaration précoce de victoire [...] associe de façon trop optimiste le succès dans les romans avec le succès des romans », Harris *in* Schneidermann Walsh 2004, p. 189), je traduis.

s'interroge sur les personnes qui ont effectivement lu ses textes antérieurs tels que « The Invisible Generation », à part « des agents de la CIA » ; il affirme également que les millions de « partisans » souhaités par l'écrivain n'étaient peut-être même pas des « milliers » ou des « centaines », mais seulement lui-même⁴⁰. Plusieurs raisons peuvent être invoquées afin d'expliquer ce constat d'impuissance, notamment le support dans lequel ils étaient diffusés, ou encore la versatilité de l'auteur sur certains sujets. En effet, les premiers textes polémiques de Burroughs furent diffusés dans la presse *underground*, généralement locale et confidentielle, et dont l'essor rapide signifiait que de nombreux fascicules apparaissaient simultanément, créant ainsi un phénomène de surcharge qui éclipsait certaines publications. Le tirage restreint et la faible durabilité d'un certain nombre de ces magazines achevaient de les rendre inaccessibles une fois qu'ils avaient tous été distribués, et par conséquent limitait la portée des articles qui y étaient publiés. Ainsi « The Invisible Generation » fut-il publié dans le troisième numéro de *The International Times*, qui, s'il devint l'un des périodiques phares de la contre-culture britannique était alors encore en phase d'expansion. C'est sa réimpression en une du *Los Angeles Free Press* quelques semaines plus tard lui permit d'atteindre un public plus important, mais néanmoins limité par rapport à ce qu'il espérait, malgré l'enthousiasme dont il faisait preuve dans sa correspondance de l'époque : « Excellent response to "The Invisible Generation" it was reprinted in the *Los Angeles Free Press* and quite a number of the young people here carrying out the experiment »⁴¹. Il est fort probable que Burroughs surestimait le nombre d'individus qui s'emparaient effectivement de ses méthodes, en témoigne sa réaction ultérieure dans « Electronic Revolution ».

Si cet article eut un succès raisonnable et encouragea certainement certains adolescents à mettre en place les techniques qui y étaient proposées, il ne provoqua pas le renversement de l'ordre social établi que l'écrivain espérait, notamment parce qu'il fut publié alors que le psychédéisme culminait, et que la contre-culture n'avait pas encore été poussée dans ses retranchements comme ce fut le cas après 1968. En effet, s'il existait déjà des groupes qui s'intéressaient à l'insurrection – le groupe PANic dont faisait partie Carl Weissner par exemple – la plupart des jeunes gens qui formaient le

⁴⁰ « (I wonder if anybody but CIA agents read this article or thought of putting these techniques into actual operation)' (ER 15). In other words, not millions, not thousands, maybe no partisans at all—only Burroughs », (Harris in Schneiderman-Walsh 2004, p. 190), je traduis.

⁴¹ « Excellents retours sur « The Invisible Generation » qui a été réimprimé dans le *Los Angeles Free Press* et un certain nombre de jeunes gens ici qui reproduisent ces expériences », (Burroughs 2013, p. 246), je traduis.

lectorat de la presse *underground* étaient plus sensibles aux messages de paix et d'amour qu'à ceux de manipulation de l'opinion au moyen d'enregistreurs. D'une certaine manière, Burroughs se trouvait dans un entre-deux lorsqu'il publia ce texte : les réseaux qui avaient diffusé ses premiers textes expérimentaux étaient arrivés à une saturation de *cut-up*, tandis que ceux qui auraient pu s'emparer d'une telle évolution de la technique n'étaient pas encore suffisamment constitués pour que l'expérience soit concluante. La référence discrète aux Beatles dans ce texte – orthographié « beatle » par un Burroughs peu intéressé par leur musique – ressemble davantage à une tentative maladroite d'attirer l'attention de ses jeunes lecteurs, tandis que l'affirmation selon laquelle les *cut-ups* peuvent être « extrêmement drôles » illustrée par un exemple d'émission radiophonique diffusée vingt ans auparavant donnent l'impression qu'il était alors en décalage avec une partie du lectorat qu'il ciblait. Bien qu'éminemment respecté comme l'auteur de l'un des romans fondateurs de la contre-culture – *Naked Lunch* – Burroughs avait rendu perplexe une partie de ses lecteurs en se concentrant sur les développements de la technique du *cut-up* et en ne produisant que des textes expérimentaux qu'il leur laissait le soin de décoder. Sa fascination pour la Scientologie avait aussi entamé une partie de son crédit, particulièrement auprès de ses anciens collaborateurs qui ne comprenaient pas son intérêt pour une telle arnaque. Ian Sommerville était encore plus virulent et lui reprochait de chercher d'un moyen de « contrôler les gens », ce qui peut sembler contradictoire avec la volonté qu'il avait de libérer l'individu et la jeunesse, et souligne la complexité de la personnalité de Burroughs, y compris pour ses proches⁴². En 1966, le magazine *Jaguar* proposait d'ailleurs deux termes pour le définir, « prophète » ou « pornographe », en exergue d'une interview qui mettait en évidence le premier aspect.

⁴² « Ian Sommerville accused Bill of just trying to get power over other people. [...] Many people were turned off by his conversation which returned time and again to Scientology », (Miles 2014, pp. 468-471), je traduis. Voir également l'essai de Roy Pennington rédigé en 1973 et inclus en appendice de la collection pirate des textes publiés dans *Mayfair* qu'il publia la même année : « Burroughs is in great danger, not only of being misunderstood, but also is at great risk of becoming one (power-freak) himself », (Pennington in Birmingham 2009, web). Si Burroughs avait fait preuve de bienveillance à l'égard de Roy Pennington concernant sa version pirate de *TIME*, il fut moins enchanté par cette collection pirate. En effet, il considérait que ceci était préjudiciable pour les magazines qui demandaient la permission de publier, mais également que cela risquait de diminuer l'impact d'une publication officielle de ces textes : « Calder & Boyars perturbed since all the material is to be used in a forthcoming book [...]. I do feel that publication without permission prejudice the position of magazines like Anteus that ask for permission. Shorter: bad for the business », (Burroughs in Pennington, collection personnelle). Il y a là une volonté de faire respecter sa paternité sur ses textes, comme s'il était inquiet qu'elles lui échappent ou soi mal-interprétées dans le cadre d'une publication non-officielle.

Les textes didactiques qu'il commença à publier à la fin des années soixante étaient effectivement consacrés aux méthodes de déconditionnement de l'individu, mais ils avaient un aspect didactique qui confinait parfois au prosélytisme, probablement une conséquence de l'implication de Burroughs avec la secte, mais aussi de la prise de conscience qu'il possédait une certaine aura dans la contre-culture et pouvait donc se permettre d'être messianique. Cependant, il fut à nouveau confronté à un problème de décalage entre la portée qu'il désirait pour ses textes et le magazine dans lequel il furent publiés. En effet, si Graham Masterton l'éditeur de *Mayfair* était sensible aux écrits de Burroughs, de son propre aveu, cela n'était pas le cas de la majorité des lecteurs de son magazine, qui de toute façon ne le lisait pas pour les essais qui y étaient publiés, mais plutôt pour les photos de jeunes filles dénudées :

In actual fact we received very little reaction from the readership and I suspect that few of our hardcore readers actually bothered to read his articles... or indeed, any of the features and stories that we published. [...] You have to remember that William was never easy to read and his thinking was way ahead of his time [...]. If I could get [*Mayfair's* readers] to read even half a page before they turned over to ogle [girls] [...] with not much on [...] then I counted that as a success for the counter-culture⁴³.

Cette citation renforce l'impression de Burroughs que peu de personnes avaient réellement lu ses textes didactiques, un fait attribué par l'éditeur à la fois à la faible distribution de son magazine qui n'était pas diffusé aux États-Unis, explique-t-il, et à la différence entre les lecteurs de l'écrivain et ceux de *Mayfair*⁴⁴. Le manque d'intérêt des lecteurs pouvait également s'expliquer par la forme de certains textes – « The Invisible Generation » ne contient ni ponctuation ni majuscules, seuls quelques renvois à la ligne structurent le texte – ainsi que par le mélange de fiction, pseudo-science, et sémantique qui rendait l'ensemble difficile d'accès pour des lecteurs qui découvraient son univers.

Cependant, la fidélité de Graham Masterton qui publia vingt-et-une de ces chroniques, puis des histoires indépendantes, dans son magazine permit à Burroughs d'affiner sa réflexion politique et de se sevrer progressivement du *cut-up*, tout en lui

⁴³ « En vérité nous recevions peu de réactions de la part de notre lectorat, et je soupçonne la plupart de nos lecteurs les plus assidus de ne s'être jamais donné la peine de lire ses articles... ni aucune des histoires que nous publions d'ailleurs. [...] Il faut se rappeler que William n'était jamais facile à lire et que sa pensée était très en avance sur son temps. [...] Si je pouvais faire lire [aux lecteurs de *Mayfair*] ne serait-ce qu'une demi page avant qu'ils ne les tournent pour reluquer [des filles] [...] en petite tenue [...] alors je le considérai comme une victoire pour la contre-culture », (Masterton *in* Birmingham 2009, web), je traduis.

⁴⁴ « *Mayfair's* circulation was not enormous and it was not published in the United States, so the Burroughs Academy did not reach a very wide audience at the time. I don't think that many of William's followers would have been natural *Mayfair* buyers either », (*Ibid.*).

offrant une source de revenus non négligeable : « [...] The *Mayfair* articles were [important] to William as writer and a thinker, and how they also helped him to pay the rent »⁴⁵. Cependant, ils n'atteignirent pas le public américain qui était le plus à même d'apprécier des textes qui les incitaient à recourir à une écriture hiéroglyphique afin de contrecarrer le contrôle du langage sur eux, ni ceux qui décrivait les « académies » burroughsienne ou faisaient la promotion d'armes sonores. Si certains de ces textes furent republiés dans des magazines américains comme *RAT*, il fallut attendre la parution de *The Job* en 1970 pour qu'un plus large public puisse accéder à ces textes, et quatre années de plus pour que « Electronic Revolution » y soit inclus. Entre temps, la contre-culture avait perdu de la vitesse, elle s'était éparpillée dans des luttes intestines, et elle avait subi la répression du gouvernement américain, tandis que la presse *underground* avait finalement été supplantée par la presse alternative. Cependant, si l'on se fie à sa correspondance préalable à la parution de ce recueil (novembre 1969), Burroughs avait une stratégie bien précise pour en faire la publicité : publier dans *Mayfair* et dans la presse *underground* américaine des articles à charge contre L. Ron Hubbard afin de créer une controverse qui fasse parler de son livre⁴⁶. Cette idée illustre d'abord la rapidité avec laquelle l'écrivain avait changé d'avis concernant la Scientologie, alors même qu'il encourageait Brion Gysin à se procurer et expérimenter avec l'E-Meter au mois de mars ; ensuite, elle souligne la connaissance qu'avait Burroughs du fonctionnement de la publicité et du marketing ; enfin, elle donne du crédit aux affirmations selon lesquelles son obsession pour le contrôle et la manipulation le transformait progressivement en un manipulateur, ici prêt à créer et alimenter une controverse afin de faire parler de son livre. Toutefois, cette attitude s'expliquait par sa crainte – justifiée – que ses livres ne feraient pas l'objet de l'attention médiatique qu'il souhaitait, comme elle lui assurait des ventes, et par conséquent une rémunération. En outre, elle lui donnait une occasion de régler ses comptes avec la Scientologie tout en redorant son blason auprès de certains lecteurs qui ne comprenaient pas qu'il s'y soit tant impliqué.

⁴⁵ « [...] Les articles de *Mayfair* furent [importants] pour William en tant qu'écrivain et penseur, et ils lui permirent également de payer son loyer »,

⁴⁶ « I am planning a publicity campaign on *The Job*; an article to be published in *Mayfair* here and in the underground press in America denouncing Hubbard as a Fascist and challenging him to come out with his confidential material. This should occasion a flap [...] », (Burroughs 2013, p. 309).

Les craintes de Burroughs concernant le faible intérêt de la presse commerciale et des presses *underground* et alternatives s'avérèrent fondées, puisque dans les semaines qui suivirent la parution de *The Job*, seul un journal – *The Guardian*, quotidien affilié à la presse *mainstream* – en fit une critique, tandis que *International Times*, dans lequel il était pourtant régulièrement publié, ne publia qu'une réclame alors que le livre était déjà sorti depuis plusieurs semaines. Cet échec devait autant à la négligence de la maison d'édition britannique, Jonathan Cape, qui ne transmit pas d'exemplaires aux personnes désignées par l'écrivain, ni aux différents éditeurs de la presse *underground* dans laquelle il souhaitait être chroniqué, qu'au désintéressement progressif de la contre-culture pour les expérimentations et les techniques d'insurrection littéraires. L'une des raisons de ce désintérêt est qu'une partie importante des éléments décrits dans *The Job* avaient déjà été publiés dans les magazines que Burroughs sollicitait pour promouvoir son livre. Ainsi « The Invisible Generation », dont l'inclusion dans le livre en constituait l'un des points forts, avait été publié dans *IT* et dans *The Los Angeles Free Press* plusieurs années auparavant, ce qui explique pourquoi les éditeurs de ces journaux n'étaient ni impatients, ni excités à l'idée de lire cet ouvrage. D'ailleurs, les éditeurs n'étaient pas les seuls à demeurer insensible face aux techniques « révolutionnaires » proposées par Burroughs : en effet, l'écrivain avait espéré que le festival Phun City qui se tint à l'été 1970 en Angleterre constituerait un terrain d'essai grandeur nature pour ses expériences avec des enregistreurs. Il avait notamment publié un article intitulé « Scrambles » dans *IT* dans lequel il incitait les lecteurs à se munir d'une de ces machines et à l'emmener avec eux afin de mettre en pratique les méthodes de perturbation du réel qu'il proposait ; cet article fut réutilisé mot pour mot dans l'essai « Electronic Revolution 1970-71 ». Malgré cette promotion, le festival ne se transforma pas en expérimentation géante, au grand dam de Burroughs, qui concluait dans la lettre qu'il adressa à Brion Gysin pour lui raconter cet événement : « What a job it is to get people to do anything »⁴⁷. Ni son obsession pour le contrôle et la manipulation de l'individu, ni son désir d'instrumentaliser la jeunesse révoltée n'étaient parvenus à le transformer en un prophète électrique, pire, il était devenu la cible d'attaques au sein même de la contre-culture.

Au cours de l'année 1970, il fut notamment pris à partie par l'écrivain et journaliste Lawrence Lipton, qui fut affilié aux *Beats* et publia *Holy Barbarians* en 1959, un ouvrage consacré à l'avant-garde littéraire et artistique de la côté Ouest. Il fut

⁴⁷ « Qu'il est difficile de faire faire des choses aux gens », (Burroughs 2013, p. 341), je traduis.

présent entre autres à la lecture de poésie au cours de laquelle Allen Ginsberg déclama, nu, et pour la première fois, son poème *Howl*, un des moments fondateurs de la *Beat Generation*, qu'il décrit dans son livre. Il devint ensuite l'un des contributeurs réguliers du *Los Angeles Free Press*, publiant à la fois des chroniques politiques et des critiques de livres. Il était présent en tant que journaliste lors de la Convention nationale démocrate à Chicago, où il fut frappé par la violence ainsi que par des policiers, et publia un compte-rendu détaillé de l'événement. Son traitement journalistique et précis était radicalement différent de celui proposé par Burroughs et Genet dans *Esquire*, ce qui peut s'expliquer par la différence entre ce fascicule et le journal pour lequel il travaillait. Le premier était un magazine de divertissement *mainstream*, certes progressiste, qui voyait dans l'association de Burroughs et Genet – Eugène Ionesco était initialement prévu – l'occasion d'obtenir une couverture plus « percutante » et « incisive » que le serait un reportage « conventionnel », (Annexe 4)⁴⁸. Le second était un journal *underground* qui avait démontré son professionnalisme en couvrant divers événements jusqu'alors négligés par la presse *mainstream*, et souhaitait ainsi se démarquer des autres publications californiennes telles que *Open City* ou le *San Francisco Oracle*⁴⁹. Lawrence Lipton avait déjà critiqué l'article « The Invisible Generation » lors de sa parution en 1966, au motif que les techniques développées par Burroughs s'apparentaient à du « phonomontage », une pratique qu'il avait enseignée, et étaient déjà largement utilisées à la télévision et dans la publicité⁵⁰.

En mars 1970, il publia dans *Living Arts*, une annexe mensuelle au *Los Angeles Free Press* consacrée à la culture, une critique de l'ouvrage de Brion Gysin *The Process*, dans laquelle il s'interrogeait sur l'absence de *cut-up* dans un livre pourtant écrit par son inventeur. Le titre – « The Famous Cut-up Writing Technique: Press Agency or Fraud » – était délibérément provocateur, sans doute pour obtenir une réponse de Burroughs, une méthode qui rappelle celle qu'il décrivait lui-même pour faire la promotion de *The Job*. Les critiques concernaient à la fois le livre, il reprochait notamment à Gysin son

⁴⁸ « If the four of you should be able to so arrange your schedules, the results would be most striking and considerably more incisive, I'd guess, than anything else prepared through conventional coverage », (Hayes in Berg, Box 74, Folder 4, Item 4), je traduis.

⁴⁹ « The willingness of *Open City* and *Oracle* to satisfy the psychedelic fringe of Los Angeles' hip audience with color and freaked-out art was undoubtedly the reason *Freep* emphasized News and features. *Freep* considers itself an alternative to the *Los Angeles Times* and has a lot more coverage than most underground papers », Glessing 1970, p. 101.

⁵⁰ « [Burroughs's] proposal isn't even a good example of the cut-up technique. In fact, it isn't cut-up at all. It is just plain everyday sound lab tape editing of the sort that is now widely practiced today even in the television commercials. (Phonomontage is the name I gave to tape editing as an art form in my classes at the Free University of California, which I founded in 1964 [...]). That was the substance of my criticism of Burroughs "the invisible generation" », (Lipton in Kunkin 1970, p. 29), je traduis.

manque d'originalité stylistique, et la promotion qui en était faite par Burroughs qu'il jugeait équivalente à celle d'un attaché de presse. Il dénonçait également la nature sectaire des proches de Burroughs, utilisant régulièrement l'image de « l'axe Tanger-Paris-New-York » pour décrire le réseau de collaborateurs qui utilisaient le *cut-up*⁵¹. Il critiquait également le manque de clarté des explications proposées par l'écrivain sur l'utilisation de la technique, et mettait en doute l'utilisation de la technique dans les ouvrages qui s'en réclamaient : « The absence of any trace of cut-up in "The Process" throws serious doubt on the whole cut-up propaganda, including doubt about the use of cut-up in all of your own books »⁵². Burroughs répondit par une lettre ouverte publiée à la fin du mois de juin dans laquelle il reprenait point par point les critiques qui lui étaient adressées et y répondait, rappelant notamment que le *cut-up* était un outil offert aux écrivains, utilisable dans certaines situations, et renvoyait à *The Third Mind* (alors non-publié) pour expliquer et clarifier son utilisation de la technique. La réponse de Burroughs est par moments pathétique, car elle corrobore un certain nombre des critiques de Lipton, notamment celles concernant le fonctionnement sectaire de son réseau, et semble ignorer que celui-ci lui avait déjà manifesté ses réserves sur « The Invisible Generation » dont il cite des passages.

Dès la semaine suivante, le critique lui répondit à son tour, en isolant les passages les plus vindicatifs et en exprimant un certain nombre de remarques qui mettent en évidence la façon dont les obsessions de Burroughs pour le contrôle et le *cut-up* lui avaient fait perdre une partie du crédit qu'il avait obtenu en tant qu'écrivain. Lipton pointait notamment du doigt les hésitations de l'écrivain au sujet du mode d'emploi de la technique : « In every successive interview [...], Burroughs retreats one more step from the oracular doubletalk of his original claim for the technique, adding [...] exceptions »⁵³. Il lui rappelait également que *The Third Mind* n'avait pas encore été publié, et démontrait que la réponse qu'il lui avait faite dans le numéro précédent ne faisait qu'accentuer l'impression de clique qui se dégageait de lui et ses collaborateurs :

⁵¹ « The fact is that Gysin has been (still is) the Great Unread of the Tangier-Paris-New York Axis [...] », (Lipton *in* Kunkin, Lipton et al. 1970, p. 33), je traduis.

⁵² « L'absence de *cut-up* dans *The Process* me fait sérieusement douter de toute la propagande autour de cette technique, y compris concernant l'utilisation du *cut-up* dans vos propres ouvrages », (*Ibid.*, p. 48), je traduis.

⁵³ « Au cours de ses interview successives [...] Burroughs s'éloigne progressivement de la langue de bois prophétique au sujet de sa technique, et ajoute [...] des exceptions », (Lipton *in* Kunkin, Lipton et al. 1970, p. 29), je traduis.

As to *The Third Mind* [...] I would be grateful to you if you would tell me where I can find it, and I will buy it and read it. [...] If Mr. Burroughs were not so hung up on his fantasy of intergalactic plot and counterplot aimed at picturing pseudoscience fiction battle for thought control, he would not have to be told that his notion of rumor spreading tapes is not a viable revolutionary weapon. [...] If you think of yourself as a member of a literary clique, a closed coterie from which The Word goes out from time to time, [...] you tend to think of all dialogue, all criticism, anything that questions The Word as *an attack*⁵⁴.

Le raisonnement de Lipton portait aussi bien sur la technique du *cut-up* comme outil littéraire que sur son utilisation comme une arme d'insurrection, et rappelle l'isolement dans lequel Burroughs se trouvait, sorti de son réseau de proches collaborateurs. Par ailleurs, la référence à un « complot intergalactique » et à des guerres de « pseudo-science-fiction » est une critique implicite de son implication avec la Scientologie. Il est assez surprenant et édifiant, de voir l'écrivain pointé du doigt pour des attitudes proches de celles qu'il critiquait chez les scientologues, comme s'il n'avait finalement pas appris de son expérience à leur contact. Lipton continua à critiquer les tactiques d'insurrection proposées par Burroughs, par exemple dans sa colonne « Radio Free America » pour le *Los Angeles Free Press*, dans laquelle il se moquait de l'expression « Invisible Generation », (Annexe 5). Il dénonçait notamment la promotion faite par l'écrivain et ses proches de ce genre de méthodes qu'il jugeait « stupide », avant d'ajouter que le terme « invisible » pouvait s'expliquer par l'inexistence d'une telle génération, à part dans l'« imagination » des auteurs⁵⁵.

Si cet échange à distance n'est pas forcément représentatif de l'ensemble de la contre-culture ou de la presse *underground*, il met toutefois en évidence le manque de crédit dont Burroughs faisait l'objet dans l'un de ses magazines phares. Assez logiquement, il devint à la même époque un contributeur régulier de la presse alternative où sa notoriété se suffisait à elle-même, et où il n'était pas remis en question par les lecteurs ou par les responsables du journal. Il apparut dans *Crawdaddy* où il publia des extraits de *The Job*, ainsi que dans *Rolling Stone*, tout en continuant sa colonne

⁵⁴ « Concernant *The Third Mind* [...] je serais reconnaissant si vous pouviez m'indiquer où je peux le trouver, je l'achèterai, et le lirai. [...] Si Mr. Burroughs n'était pas autant accro à son fantasme de complot intergalactique et de contre-complot destiné à mettre en scène des batailles de pseudo-science-fiction pour contrôler la pensée, il n'y aurait pas besoin de lui dire que l'idée de diffuser des rumeurs pré-enregistrées n'est pas une arme révolutionnaire viable. [...] Si vous vous considérez comme un membre d'une clique littéraire, d'une coterie fermée d'où émane Le Mot de temps à autres, [...] vous finissez par considérer tout dialogue, toute critique, tout ce qui questionne Le Mot comme une *attaque* », (*Ibid.*), je traduis.

⁵⁵ « Revolution can be fun [...], but it becomes reckless stupidity when a handful of writers take it to mean fake radio broadcast, creating riot by rumor and mistaking spontaneous fear and panic in the streets. [...] One reason why the Invisible Generation is invisible could be that it doesn't exist except in the imagination [...] », (Lipton in Kunkin 1970, p. 4), je traduis.

mensuelle dans *Mayfair*. Malgré les critiques qui lui avaient été adressées et le relatif manque d'intérêt de la contre-culture pour ses théories, il demeurait intimement convaincu que ses activités d'insurrection avec le *cut-up* pouvaient fonctionner, et, fidèle à la conviction que « les écrivains font arriver les choses », il les rassembla dans le but de publier un véritable manuel d'insurrection destiné à la jeunesse⁵⁶. En effet, bien qu'il fût féru d'armes à feu au point d'écrire sur le sujet de façon approfondie dans sa dernière trilogie, en 1970, il était convaincu – paraphrasant d'une certaine façon les paroles de Jésus Christ, ce qui renforce son image prophétique – qu'il était plus utile à la contestation, et plus efficace avec une machine à écrire qu'avec un pistolet : « Well I can do more for any revolution sitting at this typewriter than I could plinkering around the streets with a Beretta 25 »⁵⁷. Parmi les techniques alternatives qu'il proposait dans la lettre d'où est issue cette citation figurait le « contrôle de masse des ondes cérébrales » dont l'utilisation pourrait permettre de « créer une barrière d'ondes épileptiques » et précisait que « cela [n'était] pas de la science-fiction », avant d'affirmer que « tout cela était possible au moyen de techniques existantes »⁵⁸. Si Brion Gysin pouvait être sensible à de telles élucubrations de la part de son ami, il n'est pas compliqué d'imaginer la perplexité des membres la contre-culture face à de telles affirmations, et pire, celle d'éditeurs face à de telles théories, ce qui pourrait expliquer partiellement la difficulté à publier ses textes polémiques.

Se tenir prêt à toutes éventualités : The Revised Boy Scout Manual

Avec *The Third Mind* et *Queer*, *The Revised Boy Scout Manual* constitua longtemps l'arlésienne des ouvrages de Burroughs : il fit l'objet d'une publication partielle dans le magazine *Re/Search* en 1982, avant d'être finalement publiée en 2018 par l'Ohio University Press. Ainsi, dans la bibliographie assemblée par Joe Maynard et Barry Miles publiée en 1973, le manuel est présenté comme « le titre provisoire » d'un livre « jamais publié », dont le contenu a été incorporé à la *Nova Trilogy* ou *The Wild*

⁵⁶ « I realized what writers write happens », (Burroughs 1999, p. 25), je traduis.

⁵⁷ « Ma foi je peux faire plus pour n'importe quelle révolution assis à cette machine à écrire que je le pourrais en tirant à vue dans les rues avec un Beretta 25 », (Burroughs 2013, p. 310), je traduis.

⁵⁸ « The weapon to use is mass control of brain waves. [...] 400,000 epileptic waves makes quite an electric fence. No, this is not science fiction. All this is quite possible in terms of existing techniques », (*Ibid.*), je traduis.

*Boys*⁵⁹. Le recueil commença à apparaître dans la correspondance de l'écrivain en Avril 1970, alors que celui-ci était au faîte de sa paranoïa, de son obsession pour le contrôle, et de sa volonté d'utiliser le *cut-up* comme une arme révolutionnaire. Il y est fréquemment mentionné par Burroughs qui décrit la progression de son élaboration, et n'hésitait pas à décrire son contenu comme « une propriété brûlante », comme « un traité approfondi » à propos des « sciences et tactiques révolutionnaires, avec une attention particulière aux assassinats »⁶⁰. Cette brutalité contraste avec son attitude quelques mois auparavant lorsqu'il considérait qu'il était plus utile derrière sa machine à écrire qu'avec un pistolet dans la rue, et proposait de substituer des armes psychiques aux armes à feu. Elle est une nouvelle preuve de la rapidité avec laquelle Burroughs pouvait changer d'avis sur un sujet donné, et laisse également supposer que le rejet de ses derniers ouvrages ou leur faible promotion et succès l'avaient incité à se radicaliser. Par ailleurs, il est important de souligner que ce recueil – d'abord prévu comme un article – était présenté par Burroughs comme le successeur de *The Job* ainsi que comme un préambule à *The Wild Boys* qu'il était encore en train d'écrire, rappelant ainsi l'idée que ses œuvres n'en formaient qu'une seule⁶¹. Ces explications données à son agent, Peter Matson, révèlent également l'intense activité littéraire de l'écrivain entre 1969 et 1971 : en plus des ouvrages sus-cités, il rédigeait également à l'époque des articles pour la presse alternative, et défendait activement ses théories dans la presse *underground*. Cependant, après six mois de références régulières à ce projet, il décida de le laisser de côté, en raison de l'absence d'intérêt pour ce qui y était présenté, expliquant, désabusé, à Brion Gysin qu'il en avait assez de « s'exposer » à des gens qui lui « crachaient au visage » et ne « suivaient pas ses suggestions », avant de conclure qu'il conserverait ce recueil comme un « livre secret », puisque « lorsque vous essayez de le donner, personne n'en veut »⁶².

⁵⁹ « [These books and] *The Revised Boy Scout Manual* [...] do not appear in this bibliography as they were working titles of books never published, incorporated into *The Soft Machine*, *The Ticket that Exploded*, and *The Wild Boys* », (Maynard & Miles 1973, p. xxi), je traduis.

⁶⁰ « *The Revised Boy Scout Manual* is a hot property. [...] This is as exhaustive treatise illustrated with stories and characters on revolutionary science and tactics with particular attention to assassination . . . », (Burroughs 2013, p. 326), je traduis.

⁶¹ « The article on revolutionary science and tactics has now grown into a short book of about 80 pages and should be published as such. [...] I think it will sell but it is essential to get it out right away as a follow up on *The Job* and as preparation for *The Wild Boys*. In fact this book forms an introduction to *The Wild Boys* », (*Ibid.*, p. 329), je traduis.

⁶² « Very good idea to hold back the *Scout Manual*. One gets tired of going out on a limb for people who spit in one's face and don't follow any of the suggestions proposed. I will keep this back as a secret book. Enough of this open bank. You try to give it away and nobody wants it », (*Ibid.*, p. 347), je traduis.

Cette citation révèle à la fois la frustration qu’occasionnaient ces échecs littéraires accumulés – l’année 1970 fut particulièrement difficile pour Burroughs – et la difficulté de l’écrivain à accepter que les événements ne se déroulent pas de la manière qu’il souhaitait, ou qu’il jugeait la plus optimale. En revanche, il ne semble pas considérer que les refus de la part des divers éditeurs à qui il avait proposé son manuel aient pu être occasionnés par le contenu, au mieux radical, au pire abject, qui y était proposé. En effet, sans même consulter le recueil, les aperçus qu’il en donne dans sa correspondance révèlent une inadéquation totale entre l’esprit de son époque et celui qu’il souhaitait promouvoir dans son texte :

We have *fun* when we kill people. And we have fun with the ones we don’t kill . . . *The Revised Boy Scout Manual*. Cover shows a beautiful freckled scout burning the American flag in a fire of dead leaves: Be Prepared. “*Zur jeden massen mord stehen wir bereit . . .*” (“For every mass murder let us stand *prepared* (Old S.A. song)⁶³.

Si le radicalisme avait déjà gagné certains groupes – notamment des membres des *Black Panthers* qui, à l’instar d’Elridge Cleaver préconisaient le viol comme acte d’insurrection et manifestaient une violente homophobie –, le début des années soixante-dix fut marqué par les « retour à la terre » et la formation de communautés autonomes comme celle créée par Allen Ginsberg à East Hill Farm. De plus, bien que le début de cette période ait été marqué par d’importantes « divisions au sein de la société », par « une radicalisation des hippies », ainsi que par des « manifestations gigantesques » et un « activisme politique violent », peu de personnes pouvaient se retrouver dans un texte qui s’ouvraient sur une citation d’un pilier du régime nazi⁶⁴. L’autre citation était moins surprenante : il s’agissait de la maxime « Nothing is true. Everything is permitted » attribuée à Hassan I Sabbah, qui est l’un des *leitmotivs* de la période *cut-up* de Burroughs.

L’idée selon laquelle rien n’est vrai et tout est permis peut se lire comme une tentative de l’écrivain de justifier les méthodes extrêmes – assassinat, viol, manipulation – qu’il décrivait dans son manuel. Elle peut également être considérée comme

⁶³ « Nous nous amusons lorsque nous tuons des gens. Et nous nous amusons avec ceux que nous ne tuons pas . . . *The Revised Boy Scout Manual*. Sur la couverture un magnifique scout en train de brûler le drapeau américain sur un tas de feuilles mortes : Soyez Prêts. « *Zur jeden massen mord stehen wir bereit . . .* » (« Tenons-nous *prêt* pour chaque meurtre de masse ». (Vielle chanson S.A.) » (Burroughs 2013, p. 326), je traduis. La ponctuation est celle de Burroughs.

⁶⁴ « at the beginning of the seventies America was a society divided.; opposition to the Vietnam War was at its height, and the right-wing establishment was using all its powers to crush the anti-war, pro-youth counter-culture; [...]. The hippies were becoming radicalised. It was a time of huge demonstrations, and of violent political activism », (Miles 2011, p. 5), je traduis.

l'affirmation que la société est un tissu de mensonges et de fausses apparences qu'il est permis d'abattre par tous les moyens possibles. De plus, le sous-titre de cet ouvrage, « an electronic revolution », met en évidence son inclusion dans le corpus auquel Burroughs travaillait alors, et qui déboucha sur *The Job*, *The Wild Boys*, et *Port of Saints*, ainsi que sur plusieurs articles indépendants. Toutefois, la particularité de ce recueil est qu'il développait des théories burroughsiennes esquissées dans la presse alternative et *underground*, offrant ainsi à l'écrivain la possibilité d'en proposer des versions plus complètes et plus didactiques. *The Revised Boy Scout Manual* s'ouvre sur la constatation que les méthodes d'insurrection du début du XXe siècle ne sont plus viables, voire contre-productives : « Plinking around the streets with a beretta 25 is little to the purpose [...]. Bombs in the Post Office [...]? What is this, the I.R.A. in 1916? »⁶⁵. Le ton ironique et provocateur de l'écrivain rappelle celui de certains de ses personnages comme le Dr. Benway, et l'on retrouve dans cette citation des expressions présentes dans sa correspondance qui renforcent l'intertextualité caractéristique de son œuvre. Cet aspect fait d'ailleurs dire à Antonio Bonome, l'un des chercheurs en charge de la publication posthume de cet ouvrage, qu'il a longtemps eu une existence « fantasmatique » et « parasitique », constituant un « texte fantôme » entre *The Job* et *The Electronic Revolution*, au point de pousser les lecteurs à se demander lequel de ces trois ouvrages est une « citation » des autres⁶⁶. Cette interrogation légitime néglige cependant la décennie d'expérimentation avec le *cut-up* qui précède l'élaboration de ces différents textes, et l'influence que cette pratique a eu sur la production de Burroughs, aussi bien dans le contenu que dans la constitution de ces œuvres. De plus il se démarque des textes sus-cités par sa longueur (il s'agit d'un texte de 75 pages alors que « Electronic Revolution 1970-71 » en fait 25) et par sa nature (*The Job* est un recueil d'entretiens, « Electronic Revolution 1970-71 » est un essai).

The Revised Boy Scout Manual est un manuel, un livre de méthodes d'insurrections, qui propose dès la seconde page un plan en cinq points pour mener à bien une révolution. D'ailleurs, à l'instar d'un manuel, cet ouvrage contient divers types de textes sur des sujets précis qui cristallisent les intérêts de Burroughs à cette période

⁶⁵ « Tirer à vue dans la rue avec un Beretta 25 n'a que peu d'intérêt [...]. Des bombes dans les bureaux de poste [...] ? Nous ne sommes plus au temps de l'I.R.A. de 1916 », (Burroughs 2018, p. 3), je traduis.

⁶⁶ « In more than one metaphorical way, *The Revised Boy Scout Manual* negotiates its existence between the phantasmatic and the parasitic. Until recently, this book clearly marked an absence, an aural blind spot [...]. It was a phantom text [...]. Perhaps some readers familiar with *The Job* and *The Electronic Revolution* will ask after reading the *RBSM* how big a quote can be, and which text is quoting which [...]. », (Bonome in *Ibid.* p. x), je traduis.

(1969-1970). Ils sont présentés par John Bennett, l'un des chercheurs en charge de la publication du recueil, dans l'un des textes introductifs :

1. Historical and social analysis [...] ; 2. Conjectures about possible alternative sociohistorical scenarios [...] ; 3. Technical advice and information on weaponry and tactics [...] ; 4. Fantasy scenarios of actions and events, stemming from WSB's interest in science fiction, and from his "Routines" [...] ; 5. Discussion of the use of language, cut-up techniques, and "scrambling" to affect social reality and consciousness [...] ; 6. Citations of research into mental functioning, memory, drugs, and the like, to bolster his proposals for social action ; 7. Clear-headed assessments of the effectiveness and morality of the method and scenarios he discusses [...] ; 8. Nostalgia for a boyhood in an idealized Midwestern setting⁶⁷.

Ces catégories ne sont pas hermétiques, et sont souvent mélangées dans le recueil, une technique étant régulièrement illustrée par une mise-en-scène fictionnelle. Une division moins détaillée rassemblant les points 1 et 7 – Faits historiques et critique –, 3, 5, et 6 – techniques révolutionnaires –, et 2, 4, 8 – fiction et fantasmes –, permettrait de comparer plus facilement ces écrits à ceux déjà publiés par Burroughs ainsi qu'à ceux à venir, mais également de mettre en évidence ses préoccupations d'alors. En effet, dans *The Job*, par exemple, l'écrivain propose des méthodes d'insurrection, des analyses pertinentes sur la société ou sur le *cut-up*, illustrant ainsi son érudition et son esprit scientifique, mais il se laisse également aller à des diatribes misogynes dont il est parfois difficile de dire si elles représentent son opinion ou constituent des *routines* destinées à provoquer et choquer les lecteurs. En revanche, *The Wild Boys* contient peu de contenu théorique, mais il est une mise en scène assumée d'une révolution telle qu'espérée par Burroughs, où l'on croise également une profonde nostalgie pour l'enfance et St. Louis, Missouri, où il grandit. Enfin, si l'on considère des ouvrages comme ceux de sa *Late Trilogy*, on y retrouve un intérêt pour l'histoire alternative ainsi qu'une fascination pour les armes à feu : l'une des trames narratives de *Cities of the Red Night* (1981) imagine l'impact de la découverte du fusil à pompe sur l'expansion des communes pirates du XVIIe siècle, et contient des descriptions minutieuses de fabrication d'armes.

⁶⁷ « 1. Analyse historique et sociale [...] ; 2. Suppositions concernant de potentielles scénarios socio-historiques alternatifs [...] ; 3. Conseils techniques et informations sur l'armement et la tactique [...] ; 4. Scénarios fantasmés d'actions et d'événements, émanant de l'intérêt de Burroughs pour la science-fiction et de ses routines [...] ; 5. Discussions autour de l'utilisation du langage, des techniques du *cut-up*, et du « brouillage » pour affecter la réalité sociale et la conscience [...] ; 6. Citations issues de recherches sur le fonctionnement mental, la mémoire, la drogue, et assimilés, pour renforcer ses propositions d'action sociale ; 7. Évaluations lucides de l'efficacité et de la moralité de ses méthodes et des scénarios proposés [...] ; 8. Nostalgie de l'enfance dans un décors idéalisé du Midwest », (Bennet in *Ibid.*, p. xxii), je traduis.

Dans *The Revised Boy Scout Manual*, Burroughs commence par donner une liste d'actions à effectuer afin de mener à bien une révolution pour se libérer de la « domination étrangère », un terme qui désigne l'influence du colonisateur sur le colonisé, et plus largement l'influence d'un système politique sur un individu : il propose de « décréter une nouvelle ère et de mettre en place un nouveau calendrier », de remplacer « le langage étranger », de « détruire » ou « neutraliser » les « divinités étrangères », de « détruire les mécanismes étrangers de contrôle gouvernemental », de saisir les « richesses » et les « terres » des « individus étrangers »⁶⁸. Le terme « alien » utilisé par l'écrivain connote également une invasion extra-terrestre qui rappelle l'intrigue de la *Nova Trilogy*, où le langage est présenté comme un virus extra-terrestre utilisé par une partie des criminels intergalactiques pour dominer l'univers en faisant implorer les planètes. Par ailleurs, la redondance du terme « destroy » souligne le nihilisme de Burroughs, son désir d'en finir avec les formes traditionnelles de société, au point d'appliquer certaines des techniques qu'il propose, comme l'utilisation d'un calendrier alternatif. Il illustre ensuite ce plan en imaginant le résultat de la révolution bolivarienne si elle avait suivi ses conseils et conclut en affirmant que « le cours de l'histoire aurait été modifié »⁶⁹. Cette constatation rappelle que malgré ses tentatives de proposer des modes d'emploi révolutionnaires, Burroughs demeure un écrivain de fiction dont l'activité est de raconter des histoires – si inspirées du réel soient-elles –, une pratique qui s'accorde difficilement avec une étude politique approfondie et vraisemblable. D'ailleurs, dans sa dernière trilogie, publiée à partir de 1981, de nombreux personnages ont un rôle de faussaire et sont amenés à réécrire l'histoire, diégétique et historique, un geste que le chercheur Timothy S. Murphy assimile à une attaque contre la loi :

Hence the writer functions most importantly as a forger of film scripts throughout Burroughs's late trilogy: he constructs alternative scripts that undermine and even replace the transcendent script of the law. [...] Burroughs's forgers [...] work to produce this indiscernibility of imaginary and real in order to break the control of truth and law over time, to break the determinism of repressive history⁷⁰.

⁶⁸ « To achieve independence from alien domination and to consolidate revolutionary gains, five steps are necessary: \ 1. Proclaim a new era and set up a new calendar; \ 2. Replace alien languages; \ 3. Destroy or neutralize alien Gods; 4. Destroy alien machinery of governmental control; \ 5. Take wealth and land from individual aliens », (*Ibid.*, p. 4), je traduis.

⁶⁹ « So the face of history is changed », (*Ibid.*, p. 5), je traduis.

⁷⁰ « Ainsi, l'écrivain fonctionne comme un faussaire de scripts cinématographiques dans la dernière trilogie de Burroughs : il conçoit des scripts alternatifs qui discréditent et remplacent le script transcendantal de la loi. [...] Les faussaires burroughsiens [...] travaillent à rendre le réel et l'imaginaire indiscernables afin de briser le contrôle de la vérité et de la loi sur le temps, et détruire le détermi-

Le rôle que Burroughs attribua à ses personnages dans ces derniers romans, et sa volonté de présenter au lecteur des utopies et contre-utopies trouvent donc leur origine dans *The Revised Boy Scout Manual*. Cependant, tandis que les premiers sont toujours présentés comme des fictions, le second se présente comme un texte didactique. Par conséquent, les lecteurs ne sont pas plongés dans un univers imaginaire qui les informe sur les dysfonctionnements de leur société et leur donne des pistes pour la modifier, mais dans un texte qui se présente comme un mode d'emploi pour changer leur monde.

Ainsi, lorsque Burroughs précise que sa réécriture de la révolution bolivarienne est une « fantaisie illustrée », cela renforce le caractère vraisemblable du reste de son texte, et souligne sa volonté de présenter au lecteur un manuel crédible⁷¹. L'écrivain énumère ensuite les possibilités qui s'offrent aux révolutionnaires modernes, évoque les armes à feu, les attentats à la bombe, ainsi que les armes biologiques et chimiques, et décrit deux méthodes novatrices : les assassinats sur listes et les assassinats aléatoires (RA pour « random assassination »). La première méthode consiste à assassiner les responsables de la manipulation et de l'asservissement de la population dont il est nécessaire de dresser une liste. Burroughs précise qu'il ne s'agit pas des « cibles évidentes », comme les « politiciens, les agents des stupés, ou les flics » qualifiés de « serviteurs qui obéissent aux ordres »⁷². Conscient qu'un tel catalogue n'est pas facile à obtenir ou à compléter, Burroughs explique qu'il suffit d'attendre que les vrais responsables se dénoncent, et propose de commencer par un banquier suisse : « The list is guess work of course, but the real higher-ups will soon expose themselves. So for a start we assassinate a Swiss banker—never go wrong on that »⁷³. L'autre méthode d'assassinat qu'il qualifie d'« ingénieuse » et dont il attribue la paternité à Brion Gysin, rappelle la décimation à laquelle se livraient les armées romaines en cas de mutineries :

The ingenious concept of random assassination has been proposed by Brion Gysin. Five people a day in five districts are killed. [...] Since the choice is completely random there is no pattern and the assassinations cannot be predicted or anticipated. Exempt from this daily lottery are the police and the military [...] [so as] to stir

nisme d'une histoire répressive », (Murphy 1997, p. 176-177), je traduis.

⁷¹ « To return from this illustrated fantasy, consider the weapons and tactics available to present-day revolutionaries in the West », (*Ibid.*), je traduis.

⁷² « So who do you assassinate by list? Not the obvious targets—the politicians, narks, and pigs. They are servants who obey orders [...] », (*Ibid.*, p. 6.), je traduis.

⁷³ « La liste est un travail de déduction, bien sûr, mais les vrais responsables se dénonceront bien vite d'eux-mêmes. Alors commençons par assassiner un banquier suisse—vous ne pouvez pas vous tromper avec eux », (*Ibid.*, p. 7), je traduis.

resentment in the populace and so set the stage for a subsequent accusation that Rightist plotters carried out RA to create an emergency and seize power⁷⁴.

Sans même prendre en compte l'apologie du meurtre faite par Burroughs, ce qui saute aux yeux est la dimension manipulatrice de cette méthode, qui n'est pas pensée comme un moyen de résoudre une crise de la société, mais au contraire comme une façon d'aggraver les conflits qui la minent en montant une partie de la population contre l'autre. Cette technique rappelle celle des criminels Nova décrite dans *The Ticket That Exploded* : « [...] It is precisely the work of the nova mob [...] to create and aggravate the conflicts that lead to the explosion of a planet. [...] »⁷⁵. Ainsi, l'influence du *cut-up* sur *The Revised Boy Scout Manual* peut être soulignée à la fois au niveau de sa composition (réutilisation de textes déjà rédigés) et au niveau des activités révolutionnaires proposées (utilisation du hasard, méthodes issues de la *Nova Trilogy*, ou développées au cours de la décennie *cut-up*). Cela permet de renforcer l'inscription de ce texte dans l'ensemble de la production de Burroughs avec la technique du *cut-up*, bien qu'il ne s'agisse pas d'un texte expérimental. En outre, cela révèle à nouveau l'interdépendance des textes de l'écrivain qui se répondent d'un ouvrage à l'autre, variations perpétuelles de thèmes récurrents.

Communautés alternatives et société nouvelle

Dans la suite du manuel, l'écrivain continue de développer les méthodes qu'il juge adéquates pour mener à bien une révolution, parmi lesquelles figurent des techniques déjà évoquées dans d'autres textes, comme le déconditionnement de l'individu au moyen des diverses applications du *cut-up* afin de lui permettre de voyager dans l'espace, ou encore l'utilisation d'outils scientologues (E-Meter), ainsi que des actes citoyens comme le vote : « You have numbers. Use them. The vote is a weapon. Drop in to register and vote. Forty million people could also make the boycott a total

⁷⁴ « Le concept ingénieux d'assassinat aléatoire a été proposé par Brion Gysin. Cinq personnes de cinq quartiers d'une ville sont tués chaque jour. Les catégories de personnes et les quartiers sont tirés au sort. [...] Puisque le choix est totalement aléatoire, il n'y a pas de modèle et les assassinats ne peuvent pas être prédits ou anticipés. Sont exemptés de cette loterie quotidienne les policiers et les militaires [...] [afin de] provoquer de la rancœur parmi la plèbe et ainsi préparer le terrain à une accusation selon laquelle des complotistes de droite ont utilisé les RA afin de créer une situation d'urgence et de prendre le pouvoir », (*Ibid.*), je traduis.

⁷⁵ « [...] Le travail de la bande nova est précisément [...] d'aggraver les conflits qui mènent à l'explosion d'une planète », (Burroughs [1962] 2014, p. 62), je traduis.

weapon »⁷⁶. Cependant, ces techniques sont éclipsées par les méthodes violentes et radicales qu'il préconise en parallèle, par exemple, l'assassinat de masse des « salauds du monde entier » au motif qu'ils « empoisonnent l'air que nous respirons »⁷⁷. Ces personnes sont l'ensemble de la bourgeoisie américaine, étroite d'esprit, raciste, convaincue d'être dans son droit et de détenir la vérité qu'elle impose au reste de la population. Burroughs préconise de les « massacrer » puis de les transformer en farine animale ou en engrais, avant de conclure de façon très imagée : « Faites disparaître la ceinture de la Bible et vous apercevrez le jardin d'Eden »⁷⁸. L'outrance de ses propos rappelle la prose cruelle et cynique de *Naked Lunch*, tandis que le lexique utilisé – « wipe out » évoque les textes de *cut-up* dans lesquels il essayait d'effacer le langage. Par ailleurs, il convient de se rappeler que dès 1964, il présentait la nouvelle mythologie qu'il souhaitait élaborer comme articulée autour de « la violence et les conflits », en précisant que l'amour n'y jouait qu'un rôle minime⁷⁹. Néanmoins, la violence des solutions proposées par l'écrivain – y compris selon les standards de la presse *underground* – permet de relativiser ses difficultés à faire publier son manuel. En effet, alors que le conflit entre contre-culture et gouvernement s'enlisait, de même que celui au Vietnam, aucune maison d'édition ne souhaitait prendre le risque de publier un tel brûlot, susceptible d'aggraver une situation déjà explosive. Par ailleurs, le mélange des genres au sein du recueil – fiction, didactique, politique – compliquait sa qualification : il n'était pas possible de le présenter comme un roman, puisque le texte était décrit comme un « manuel », mais si les éditeurs le présentaient de la sorte, ils ne pouvaient le publier à cause de son contenu radical, misogyne, et très violent.

En outre, une partie importante de ce recueil avait déjà fait l'objet de publications, que ce soit dans la presse *underground*, alternative, ou encore dans *The Job*, en particulier à partir de la seconde édition américaine de 1974 qui incluait l'intégralité de « Electronic Revolution 1970-71 ». Étant donné que ce texte d'environ vingt-cinq pages était prévu comme conclusion de *The Revised Boy Scout Manual*, cela signifiait que le tiers final avait déjà été publié, soit dans un recueil, soit en tant que

⁷⁶ « Vous êtes nombreux. Utilisez cela. Le vote est une arme. Allez vous inscrire et votez. Quarante million de personnes pourraient faire du boycott une arme totale », (Burroughs 2018, p. 30), je traduis.

⁷⁷ « SLAUGHTER THE SHITS OF THE WOLD, THEY POISON THE AIR WE BREATHE. \ You know who they are in America, 20 years minimum for possession of marihuana, decent church-going nigger-killing crackers, and don't forget the womenfolk is worse than the men. Decency leagues, anti-obscenity drives, they poison the air we breathe », (*Ibid.*, p. 21), je traduis.

⁷⁸ « Wipe out the bible belt and you will glimpse the Garden of Eden » (*Ibid.*, p. 23), je traduis.

⁷⁹ « In this work [*Nova Trilogy*] I am attempting to create a new mythology for the space age. [...] Love plays little part in my mythology, which is a mythology of war and conflicts », (Burroughs 1999, p. 11), je traduis.

texte indépendant, comme ce fut le cas avec l'édition franco-britannique publiée par Blackmoor Head Press en 1971. Néanmoins, Burroughs proposait également des nouveautés dans son manuel, notamment concernant l'identification des ennemis et des alliés de la révolution qu'il souhaitait mettre en place. Ainsi, le projet intitulé « My Own Business », initié en 1969 fut développé dans les pages du *Revised Boy Scout Manual*, avant d'être publié dans le *East Village Other* en Juillet 1970, et reproduit ensuite dans divers fascicules occidentaux. L'écrivain utilise ce terme pour caractériser le « droit de chaque individu de posséder son espace intérieur, de faire ce qui l'intéresse avec ceux qu'il souhaite voir », et précise que ce droit était davantage respecté « un siècle auparavant que dans une société permissive »⁸⁰. Il explique également que MOB signifie par ailleurs le « droit de chaque groupe de se retirer dans des communes de leurs choix afin de voir ceux qu'ils souhaitent », avant de citer les hippies comme exemple de ces MOBS⁸¹. Cet exemple illustre à nouveau la relation paradoxale de Burroughs à la contre-culture : s'il ne partageait pas le pacifisme de certains hippies ni leur goût des substances psychédéliques, il n'hésitait pas à les citer en exemple de son projet sociétal ; cela semble pourtant aller à l'encontre de ses théories sur la famille développées dans *The Job*, puisque ces communautés constituent des extensions de la structure familiale. Dans le même passage, il différencie également les MOBS des communautés comme la Mafia ou le Ku-Klux-Klan en expliquant qu'ils ne constituent pas des exemples de MOBS, au motif qu'ils se mêlent des affaires des autres, et empêchent les authentiques MOBS de réussir à se débarrasser de la société actuelle :

We will make the MOB stand on criminals and criminal communes clear. A criminal is someone who commits crimes against property and crimes against persons. We feel that criminals are not minding their own business. [...] These [organizations] may be communes but they are not MOBS. Criminal communes like the Mafia may exist in symbiosis with existing social orders. No criminal MOBS on a mass scale could render existing societies obsolete⁸².

⁸⁰ « MY OWN BUSINESS . . . M.O.B.... MOB ... assumes the right of every individual to possess his inner space, to do what interests him with people he wants to see. In some areas this right was more respected a hundred years ago than it is in the permissive society », (*Ibid.*, p. 39), je traduis.

⁸¹ « MOB of course assumes the right of any group of individuals to withdraw into communes of their choice quite simply to see people they want to look at and not have people they don't want to look at shoved at them night and day. These withdrawals units are called MOBS. The Hippies already operate MOBS », (*Ibid.*, p. 39), je traduis.

⁸² Nous clarifions la position des MOB à propos des criminels et des communautés criminelles. Un criminel est quelqu'un qui commet des crimes contre la propriété, et des crimes contre les personnes. Nous considérons que les criminels ne s'occupent pas de leurs affaires. [...] Ces [organisations] peuvent être des communautés, mais elles ne sont pas des MOBS. Les communautés criminelles comme la Mafia peuvent exister en symbiose avec l'ordre social existant. Aucune MOB criminelle ne pourrait rendre obsolète les sociétés existantes », (*Ibid.*, p. 40), je traduis.

L'importance des MOBS pour l'écrivain était donc à la fois sociétal et moral : d'un côté il souhaitait permettre à chacun de vivre en harmonie avec des personnes partageant des idées et des intérêts similaires, et de l'autre, il souhaitait faire disparaître la société établie en la remplaçant par ces communautés autonomes, sans pour autant recourir à la violence des groupes armés ou criminels.

Cela peut sembler paradoxal si l'on considère les techniques décrites dans le début du manuel, mais s'explique si l'on regarde la structure de *The Revised Boy Scout Manual*. Burroughs commence en effet par développer ses théories les plus choquantes et les plus provocantes, à la fois comme un moyen de dissuader des lecteurs qui ne seraient pas prêts à une révolution radicale et comme une façon de satisfaire ses lecteurs les plus véhéments. Puis, il propose progressivement des formes révolutionnaires vraisemblables, telles que celles décrites dans l'extrait évoqué, et dans « *Electronic Revolution 1970-71* » qui le suit directement. En effet, bien qu'il fût opposé à la société dans laquelle il évoluait, Burroughs avait parfaitement conscience que les techniques d'assassinat de masse qu'il décrivait avaient plus de chance d'être utilisées par ceux qu'il souhaitait justement détruire, mais également que recourir à ces méthodes transformeraient ceux qui les utilisaient en ennemis. À la fin de la section consacrée au MOBS, l'écrivain relativise son apologie de la violence et attribue une partie de l'échec des diverses révolutions à la confusion des révolutionnaires quant à l'objectif de leur lutte : le changement ou la violence. Il prône (comme dans l'ensemble de sa production de cette époque) l'utilisation des méthodes de *cut-up* avec le son et l'image, sans pour autant minimiser le désir de représailles des individus victimes de la société : « It is difficult for those who have suffered outrageous brutality and oppression to forget about vengeance, which is why I postulated the wholesome catharsis of MA »⁸³. Si cette explication semble être également pour lui une façon de se justifier de sa véhémence et de son extrémisme, il laisse finalement entendre qu'il s'agissait d'une énième métaphore pour désigner l'effacement des mots et des images ennemis, avant d'introduire son texte « *Electronic Revolution 1970-71* » qui clôturait le recueil⁸⁴. Burroughs y a simplement adjoint un court paragraphe explicatif dans lequel il tempère son enthousiasme concernant l'utilisation des méthodes ultra-violentes qu'il a décrites au motif qu'elles pourraient être contre-productives afin de mener à bien la révolution.

⁸³ « Il est difficile pour ceux qui ont été victimes de la brutalité outrancière et l'oppression d'oublier leur soif de vengeance, c'est pourquoi j'ai postulé la saine catharsis des AM [Assassinats de Masse) », (*Ibid.*, p. 42), je traduis.

⁸⁴ « Actually MA is the Mass Assination of enemy word and image », (*Ibid.*), je traduis.

Il préconise finalement l'utilisation d'armes chimiques et biologiques dont l'avantage est qu'elles peuvent être fabriquées dans une cave par des individus formés préalablement. Il termine en conseillant finalement l'utilisation d'armes qui permettent de changer la conscience, et qu'il nomme des « armes d'illusion »⁸⁵.

L'ultime phrase de *The Revised Boy Scout Manual* fait suite à ce désir d'utiliser l'illusion comme une arme révolutionnaire, il s'agit de la maxime attribuée à Hassan I Sabbah et qui figurait déjà sur la page de garde du manuel. Cela crée un écho entre le début et la fin de l'ouvrage qui peut se lire comme une invitation adressée aux lecteurs d'interroger la véracité de ce qu'ils viennent de consulter, et par extension le monde qui les entoure. En outre, le désir qu'avait l'écrivain de mener à bien la révolution en modifiant la conscience de ses lecteurs rappelle ses objectifs initiaux avec le *cut-up* qui étaient de guérir l'humanité de la « maladie » qu'il avait « diagnostiquée » dans *Naked Lunch* et *The Soft Machine* en utilisant le « remède » qu'il proposait dans *The Ticket that Exploded* et *Nova Express*, à savoir, le *cut-up*⁸⁶. D'une certaine façon, *The Revised Boy Scout Manual* constitue la quintessence des expériences de Burroughs avec sa technique, puisqu'en plus de son influence directe sur sa composition et son contenu, elle est un hybride entre fiction et manifeste, texte et son. Ainsi, l'un des manuscrits de référence est en fait un enregistrement de l'écrivain lisant son texte pour en garder une trace, dont les sections furent d'abord publiées dans la presse *underground* ou alternative, avant qu'une version incomplète ne paraisse dans les années 80 dans un magazine. De plus, à l'instar de la plupart de ses expérimentations radicales avec le *cut-up* (textes en grilles ou en colonnes, enregistreurs), ce manuel ne rencontra pas l'adhésion espérée du public, non pas parce qu'il était inintelligible, mais justement parce qu'il était un composite de textes avec lesquels il était déjà familier en raison de leur publications antérieures, dont le contenu n'était que partiellement en phase avec ses intérêts. À défaut de réussir à diffuser un manuel d'insurrection, Burroughs se remit à écrire des textes fictionnels dans lesquels il insérait des passages didactiques, et il dilua ses textes théoriques dans des œuvres collaboratives, notamment avec des illustrateurs,

⁸⁵ « Undoubtedly [assassination techniques] could be highly effective but [they] could provoke such countermeasures and such a reaction on the part of a terrified populace that the revolution would be in danger of total suppression. \ Mass Assassination I have described as a utopian fantasy [...]. However, in practice MA has usually been taken over by precisely the undesirable ten percent [...] Biological and chemical weapons remain one of the most important factors, since they *can* be made in basement laboratories by anyone with the necessary training. \ The weapons I wish advocate are weapons that change consciousness—cutups, scrambling, use of videotapes, etc. The weapons of illusion », (*Ibid.*, pp. 72-73), je traduis.

⁸⁶ « In *The Naked Lunch* and *The Soft Machine* I have diagnosed an illness, and in *The Ticket That Exploded* and *Nova Express* is suggested a remedy », (Burroughs 1999, p. 11), je traduis.

afin d'accomplir la fusion entre texte et image qu'il avait entreprise avec le *cut-up*. Par ailleurs, une partie de ses idées réapparut au début des années quatre-vingt-dix sous la plume d'auteurs qui soulevaient des thématiques similaires : notions de communauté, autonomie, et rejet du contrôle gouvernemental.

V.B. « ACADEMY 23 » : CUT-UP EN PRAXIS

Jusqu'à présent, nous avons évoqué les diverses méthodes du *cut-up* à travers leurs applications littéraires, leur diffusion par le biais de la presse alternative puis *underground*, et leur utilisation par des artistes et des écrivains proches de Burroughs. Nous avons principalement étudié ces paramètres à travers le prisme de l'écrivain, et lorsque nous avons analysé les réseaux grâce auxquels il a diffusé sa technique, c'était pour mettre en évidence son influence directe sur leur constitution (Trocchi et Nuttall), sur le rôle central qu'il y possédait (Weissner Pélieu), ou encore sur son importance comme caution intellectuelle et figure subversive (Sanders). Malgré ses nombreuses collaborations au cours des années soixante, sa pratique du *cut-up* demeura une activité majoritairement solitaire, et les occasions au cours desquelles il pratiqua physiquement avec d'autres contributeurs constituent des exceptions et non la norme. Même lorsqu'il se trouvait dans les mêmes lieux que certains de ses collaborateurs, comme à Tanger à l'été 1961 ou 1964, il continuait à travailler de façon autonome, alors même qu'il aurait pu recréer une atmosphère créatrice partagée similaire à celle du Beat Hotel cinq ans auparavant. Excepté son voyage à Heidelberg en 1965 pour rencontrer Carl Weissner et expérimenter directement avec lui sur les *cut-ups* sonores, il n'existe que peu d'occasions au cours desquelles l'aspect collaboratif de la technique se manifesta clairement. En effet Burroughs alla jusqu'à considérer ses relations amicales et amoureuses comme des formes de contrôle qu'il était possible et nécessaire de détruire au moyen du *cut-up*, provoquant l'incompréhension de ses amis et augmentant leur scepticisme envers cette technique :

Bill was cold and distant with his old friends [...]. Just as [he] had been cutting up his relationships and attachments to his parents and lovers with his photographic collage, he had moved on and was now doing it in person. Instead of his friend and ex-lover, Ginsberg found a remote, emotionless, suspicious individual who snarled

that friendships were just another form of control that had to be cut-up. [...] Though [Burroughs] was claiming to be immune from attachment, he was clearly relishing his role as a mentor to Ian [Sommerville] and Mickey [Portman]⁸⁷.

Ainsi, l'une des raisons pour lesquelles le *cut-up* n'a pas obtenu le succès escompté par Burroughs pourrait être son obsession parallèle pour le déconditionnement de l'individu qui s'apparentait *de facto* à une forme de contrôle, et le poussait à prophétiser et imposer sa technique plutôt qu'à l'enseigner et la promouvoir.

Cette constatation permet de proposer une relecture de la technique du *cut-up* à la lumière de l'opposition entre pratique et *praxis*. Bien que ces deux termes soient régulièrement utilisés comme des synonymes, ils possèdent chacun des caractéristiques propres qui désignent différents aspects d'une activité. Les philosophes antiques distinguaient la *praxis* de la *poiésis* au motif que la première visait la fabrication d'un objet suivant un ensemble de règles pour sa bonne réalisation, tandis que la seconde désignait l'acte de production inconscient d'une chose. La *praxis* est également différente de la *theoria* puisqu'elle « désigne le perfectionnement de soi, l'usage », et « réfère à un champ d'actions qui acquiert dans la pensée d'Aristote une véritable dignité philosophique » qui n'est pas liée à « une dimension abstraite ou une activité de contemplation » valorisant ainsi « le caractère de processus du *faire* »⁸⁸. Cependant ces oppositions ne sont pas « absolues », comme l'explique le philosophe Adolfo Sanchez Vasques :

Le fait que la théorie soit contemplation et non action réelle, ne signifie point qu'elle ne maintient pas certaines relations avec la *praxis* [...]. D'un autre côté – celui de la *praxis* – l'élément théorique au sens large ne laisse pas d'être présent. Il est certain que dans notre faire, il y a toujours à voir ou à prévoir ce que nous faisons [...]. En conséquence, la distinction du faire et du voir, de théorie et *praxis*, non seulement n'exclut pas mais suppose certaines relations mutuelles en vertu desquelles la *praxis* fonde la théorie, la nourrit et l'impulse de manière à ce que cette théorie s'intègre comme moment nécessaire de la *praxis*⁸⁹.

⁸⁷ « Bill était froid et distant avec ses anciens amis [...]. De la même façon [qu'il] avait découpé ses relations et liens avec ses parents et ses amants grâce au collage photographique, il le faisait désormais en personne. À la place de son ami et ancien amant, Ginsberg retrouva un homme distant, impassible, et suspicieux qui grognait que l'amitié était juste une autre forme de contrôle qu'il était nécessaire de découper. [...] Alors même que [Burroughs] affirmait être immunisé contre les relations, il se délectait clairement de son rôle de mentor pour Ian [Sommerville] et Mickey [Portman] », (Miles 2014, pp. 392-393), je traduis.

⁸⁸ (Rozier 2014, pp. 243-244). Nous écrivons *praxis* en italiques mais nous le laisserons en caractère de base s'il apparaît de la sorte dans les citations, cf. citation suivante.

⁸⁹ (Vasques 1977, p. 144).

L'idée que la théorie est indissociable de la *praxis* se rattache, selon Donald Nonini, à l'interprétation de ce terme par la pensée marxiste, qui l'oppose à celui de *practice*. Il le définit comme « la façon habituelle et coutumière de faire quelque chose » et rappelle que, pour Marx, « la *praxis* consiste en des actions humaines auto-réflexives fondées sur la théorie » dont l'objectif n'est autre que « l'émancipation de la classe ouvrière de la domination de la classe et de l'état capitalistes »⁹⁰. En partant de ces différentes définitions, et sans rentrer dans une étude marxiste des textes de Burroughs, il apparaît que sa posture vis-à-vis de sa technique a commencé par une considération pratique (comme lorsqu'il enjoignait Allen Ginsberg à l'essayer plutôt qu'à la théoriser) avant d'évoluer vers une conception praxique (lorsqu'il promouvait l'utilisation du *cut-up* comme une façon de changer la conscience et la société). À mesure qu'il développait de nouveaux aspects de cette technique il lui sembla de plus en plus nécessaire de proposer un appareil théorique pour accompagner sa technique, et de l'inscrire dans une réflexion plus globale sur la manière dont elle pouvait accompagner voire provoquer l'évolution de la société.

V.B.1 Art, Société, (r)évolution :

Si l'art peut être considéré comme une *praxis* en raison de l'importante part théorique qui accompagne les gestes de certains créateurs, le lien entre ces deux termes ne constitue pas une évidence si l'on considère le sens marxiste du second. Au contraire, l'efficacité de l'art en tant que *praxis* politique est considérée comme « décevant[e] » par Herbert Marcuse qui, dans *La dimension esthétique* (1977), affirme que, « plus une œuvre est immédiatement politique, plus elle perd son pouvoir de décentrement et de radicalité, la transcendance de ses objectifs de changement »⁹¹. La relation entre art et *praxis* est davantage présente si l'on considère l'activité artistique (qu'elle soit production ou consommation) comme une *praxis* sociale, que l'on peut définir comme l'ensemble des activités communes à un ensemble d'individus grâce auxquelles ils interprètent, informent et influencent leur quotidien. D'ailleurs l'une des seules

⁹⁰ « For Marx, praxis consisted of theoretically informed and self-reflexive human action devoted to the emancipation of the working class from domination by the capitalist class and the capitalist state », (Nonini 2016, p. 242), je traduis.

⁹¹ (Marcuse [1977] 1979, p. 13).

occurrences de cette expression dans la critique burroughsienne figure dans l'ouvrage de Clémentine Hougue, où elle rappelle que Guy Debord « dénonce [...] l'insuffisance de l'action réelle [du surréalisme et du futurisme] » et leur « reproche » « leur manque de prise en compte du contexte social » ainsi que « leur inefficacité politique », rappelant la « nécessité » de considérer l'art « comme *praxis* sociale »⁹². Malgré l'importante connotation politique des premiers *cut-ups* publiés dans *Minutes to Go* du fait de leur origine – ils furent réalisés à partir de journaux – ils n'avaient pas vocation à transformer la société de façon durable, et présentaient tout au plus aux lecteurs un moyen de « régler leur compte » avec la littérature. La particularité de ces premiers textes est qu'ils n'étaient pas considérés comme des œuvres d'art, ni n'avaient vocation à être considérés comme tel – au contraire de documents ultérieurs – puisqu'ils étaient présentés comme des illustrations d'une méthode auto-explicative proche de la *praxis* au sens aristotélicien, c'est-à-dire, viser l'amélioration d'un résultat (l'écriture) au moyen de la répétition d'une pratique (le *cut-up*). Ce n'est qu'ensuite que l'évolution de la technique et la requalification de certains documents produits comme des œuvres d'art, l'ont rapprochée de l'interprétation marxiste du terme, à savoir, l'idée que l'art en tant que *praxis* peut modifier la conscience d'un individu pour l'inciter à mener une révolution ou transformer son environnement.

Renouveler la pratique de l'écriture

L'objectif affirmé par Burroughs et ses premiers collaborateurs lors de la parution de *Minutes to Go* n'était rien de moins que régler leurs comptes avec la littérature, un désir qui semble difficile à satisfaire par la seule pratique de l'écriture. En effet, de même que Burroughs affirmait une décennie plus tard qu'il était improbable que le problème du langage soit réglé par le langage, combattre la littérature en publiant un recueil de textes pouvait sembler paradoxal. D'ailleurs, tous n'étaient pas d'accord quant à la finalité de leur pratique, qui était alors vierge de toute théorie littéraire ou politique : Gregory Corso refusa de signer les exemplaires limités publiés par Gaït Frogé pour manifester son hostilité envers la technique, tandis que Brion Gysin expérimentait déjà avec les permutations d'une phrase ou le remplacement des mots par des symboles. Burroughs de son côté proposait principalement des textes réalisés à

⁹² (Hougue 2014, p. 151).

partir d'articles de journaux ou de poèmes existants ainsi qu'un texte fictionnel reprenant le personnage de Lee the Agent qui figurait dans *Naked Lunch*, illustrant ainsi sa volonté d'appliquer la technique au format romanesque. Cependant, la présence des deux versions du texte « FROM SAN DIEGO UP TO MAINE », l'une en prose, l'autre en vers, la seconde étant un *cut-up* de la première, soulignait la répétition d'une pratique sur un ensemble de textes, et laissait poindre la volonté de l'auteur de trouver le geste juste qui lui permette de composer le texte juste. D'ailleurs, au moment de l'élaboration et de la publication de *Minutes to Go*, il était encore en phase d'apprentissage et d'affinage de la méthode et ne sélectionnait pas encore les fragments les plus intéressants, se contentant de découper le texte jusqu'à aboutir à un résultat satisfaisant, donc dans une démarche praxique classique. En effet, bien qu'il existerait rapidement une dimension théorique à sa pratique, le *cut-up* n'avait pas encore fait l'objet des différentes évolutions qui permirent à Burroughs de le faire évoluer d'une activité ludique permettant de modifier la façon dont un texte est composé vers une activité politique destinée à modifier la conscience de ses lecteurs.

La théorisation de la technique se fit progressivement à mesure que Burroughs essayait de l'appliquer à un format long comme celui des volumes de la *Nova Trilogy*. Dans un premier temps, les explications concernant l'utilisation de la technique du *cut-up* étaient disséminées dans les textes qui étaient produits en l'utilisant, mettant ainsi en évidence la dimension autoréflexive de la technique et rappelant sa nature de *praxis*. Ces indications pouvaient être explicites ou implicites : ainsi, dans *The Soft Machine*, on rencontre des scènes dans lesquelles les personnages sont découpés pour être réassemblés avec d'autres corps (« Pretend an Interest »), tandis que le chapitre « The Mayan Caper » s'ouvre sur une description des expériences de Burroughs avec des journaux. Cependant, ces chapitres rédigés après la première publication de cet ouvrage (1961) ne furent incorporés à l'ensemble qu'à partir de sa réédition (1966). Entre-temps, l'écrivain avait développé la méthode du *fold-in* et l'avait présentée lors de la Edinburgh Writers' Conference, à l'occasion de laquelle il avait également décrit les applications cinématographique (effets de *flashback* et de *flashforward*) de sa technique. D'autres textes explicatifs avaient été transmis à des magazines alternatifs en complément de textes rédigés à l'aide du *cut-up*. Cependant, ces explications étaient souvent peu claires, donnaient parfois l'impression d'être illustrées par des exemples qui faisaient figures d'exception, et compliquaient finalement davantage qu'elles ne clarifiaient. Cela peut s'expliquer par l'idée que, comme le *cut-up* était alors considéré par Burroughs

comme une *praxis* au sens aristotélicien, il s'agissait par conséquent d'une pratique « consciente d'elle-même », une « action concertée, [...] précédée et accompagnée de décisions et d'évaluation »⁹³. Dans le cadre de ses premiers textes, l'objectif initial était l'introduction du hasard dans la pratique de l'écriture, une tâche qui s'accordait mal avec une théorisation et des instructions poussées, puisqu'elle guidait une démarche qui reposait de façon importante sur la spontanéité.

L'écrivain explique d'ailleurs dans le texte fondamental « The Cut Up Method of Brion Gysin » que la spontanéité ne peut pas être désirée, qu'elle n'est pas quelque chose qui peut être « produit de façon accidentelle », mais précise qu'il est possible d'« introduire un facteur spontané imprévisible au moyen d'une paire de ciseaux »⁹⁴. Ainsi, Burroughs n'était préalablement pas autant intéressé par l'explication de sa méthode que par son efficacité à produire des textes « accidentels » résultant d'une pratique dont il n'avait alors pas réalisé toutes les applications. Il écrivait en outre dans la suite de ce document que « tout le monde [pouvait] faire des cut-ups », précisant qu'ils étaient « expérimentaux » et constituaient « quelque chose à faire » plutôt qu'un motif de « discussion ou de débat »⁹⁵. Ces explications permettent de considérer le *cut-up* lors des premiers mois de son utilisation comme une *praxis*, puisque la technique n'était alors perçue que comme une activité détachée de toute théorie précise, si ce n'est le mode opératoire à répéter pour la pratiquer. Ainsi, ces premières expériences furent marquées par des approximations aussi bien dans sa mise en œuvre que dans ses objectifs – absence de sélection, tentatives d'utiliser la technique pour prédire l'avenir – qui compliquaient sa transmission auprès du public, si avant-gardiste soit-il. En effet, si Burroughs avait une idée précise des applications de sa technique, et conservait, même dans la pratique répétitive et mécanique des premières expérimentation, une approche théorique, celle-ci n'était pas claire pour ses lecteurs qui découvraient le résultat de plusieurs découpages et ré-assemblages. Ses injonctions à pratiquer, répétées à travers divers textes n'étaient pas accompagnées d'une notice suffisamment claire ni d'un objectif défini qui permette à ses lecteurs de s'emparer de cette *praxis*. Pour l'écrivain et pour Brion Gysin, il n'était pas nécessaire de donner davantage d'informations concernant la technique puisqu'ils considéraient que les textes ainsi produits étaient

⁹³ (Gillet 1996, pp. 121-122).

⁹⁴ « Had no way to produce the accident of spontaneity. You can not will spontaneity. But you can introduce the unpredictable spontaneous factor with a pair of scissors », (Burroughs *in* Berg, Box 7, Folio 50, Item 2), je traduis, voir Annexe 2 Chapitre IV.

⁹⁵ « Cut-ups are for everyone. Any boyd [sic] can make cut-ups. It is experimental in the sense of being something to do. [...] Not something to talk and argue about », (*Ibid.*), je traduis.

auto-explicatifs, en témoigne « Cut-ups Self-Explained » qui fut publié dans *The Third Mind* en 1978⁹⁶.

Dans le cas du *cut-up* il y a donc une importante part empirique qui se manifeste par la démarche de Burroughs qui consistait à essayer diverses méthodes et à étudier les résultats produits avant de réfléchir à une application répétée sur divers supports ; la pratique précède de très loin la théorie. Oliver Harris ne dit d'ailleurs pas autre chose lorsqu'il explique que « ce qui rend Burroughs intéressant, c'est son échec à appliquer ou développer correctement une théorie », et précise que « la priorité accordée par Burroughs aux pratiques expérimentales et matérielles s'est perdue dans le brassage théorique » provoquée par les relectures de ses textes à la lumière du « post-structuralisme » ; il termine en expliquant que c'est justement « l'absence d'un contexte théorique qui a permis à Burroughs d'expérimenter autant »⁹⁷. Les manifestations les plus évidentes de cette phase d'intense expérimentations se trouvent dans les manuscrits et les brouillons laissés de côté au moment de l'élaboration d'un ouvrage. Parmi ses documents conservés à l'Université d'État d'Ohio (OSU) se trouve un dossier contenant une somme importante de manuscrits élaborés entre *Naked Lunch* et *The Soft Machine*. Ces documents furent envoyés au vendeur de livres rares Henry Wenning en septembre 1961, alors que Burroughs se trouvait à Palm Beach, et lui sont présentés comme « caractéristiques » de ses « méthodes de travail »⁹⁸. L'écrivain précise qu'il ne s'agit pas du manuscrit d'un seul ouvrage, mais de matériau source pour ces deux ouvrages, qui sont pourtant très distincts puisque l'un relève du *cut-up* et l'autre non. Si certains passages de ces deux livres sont identifiables, quelques pages ressemblent davantage à des expériences formelles qui rappellent les documents composites de l'archive « Operation Soft Machine /Cut ». On y retrouve l'association entre des mots et des symboles ou des chiffres mais cette fois dans un contexte fictionnel : les passages les plus expérimentaux sont entrecoupés d'extraits de scènes à caractère explicites, typiques de *The Soft Machine* (Annexe 6).

⁹⁶ Rappelons également l'ordre donné par Burroughs à Ginsberg au sujet du *cut-up*, que nous évoquons au premier chapitre : « Don't think about it. Don't theorize. Try it. [...] Try it », (Burroughs 2013, p. 31).

⁹⁷ « What makes Burroughs so interesting is inseparable from his *failure* to apply or develop theory "properly." His cut-up project of the 1960s is a case in point: the priority Burroughs gave to experimental and material practices has been lost in the theoretical shuffle, as critics have reread his texts in light of the "linguistic turn" of (post)structuralism, when it was precisely the *lack* of such a theorized context that enabled Burroughs' experimentalism in the first place », (Harris 2003, p. 38), je traduis.

⁹⁸ « The material i am sending now is typical and shows something of my work methods », (Burroughs in OSU, Box 17, Folio 130A), je traduis.

Il est par conséquent envisageable de les considérer à la fois comme une nouvelle variation des expériences décrites et entamées dans l'archive sus-cités et comme des tentatives d'intégrer ces méthodes à un texte fictionnel. Cependant, on remarque rapidement dans ce document que Burroughs ne semble pas appliquer ces méthodes de façon régulière : tandis qu'il était possible de suivre son raisonnement dans l'archive en raison de sa relative régularité, dans ces pages, la substitution d'un mot vers un symbole ne s'accomplit pas de manière logique ce qui complique le texte tout en discréditant cette méthode. En revanche, ces manuscrits comportent des tentatives de provoquer un effet de ralenti sur la page qui fait d'ailleurs écho à ce qui y est écrit. Ainsi, la phrase « wanta screw you bend over loosen your ass » qui sert d'origine aux différentes permutations évoquées est accompagnée à la fin du document par le complément circonstanciel de manière « slower and slower ». Celui-ci entraîne une réécriture de la phrase initiale en espaçant toutes les lettres ce qui force le lecteur à ralentir son rythme de lecture, puisque le trajet de son œil entre chaque lettre qui composent les mots est plus important. Néanmoins, quelques pages plus tard ce même procédé est utilisé mais cette fois précédé des termes « faster », « separate » ou « space », comme si l'écrivain souhaitait, dans une démarche scientifique, vérifier les applications d'une méthode dans des contextes totalement différents afin d'en tirer la meilleure utilisation. Cependant, l'absence de ce procédé dans les versions révisées de *The Soft Machine*, dans les textes publiés à cette période, ou dans *The Third Mind* permet d'affirmer que ce processus ne fut pas retenu par Burroughs qui privilégia finalement d'autres méthodes. Nous avons sélectionné cet exemple mais il aurait été possible d'en prendre d'autres, tant l'écrivain a fait emprunter des chemins divers au *cut-up* pendant sa décennie d'expérimentation sans pour autant les achever. Au contraire, il se concentra progressivement sur un nombre plus restreint de méthodes qu'il affina et expliqua durant la seconde moitié des années soixante.

Façonner de nouvelles mythologies

La nécessité pour Burroughs de développer une théorie, même superficielle, du *cut-up* peut être considérée comme une conséquence de son utilisation dans le cadre romanesque, telle qu'elle fut présentée à Édimbourg en 1962. Cependant, l'une des spécificités de la présentation de l'écrivain au cours de ce colloque réside dans

L'association de sa technique avec la mythologie, et plus précisément la possibilité d'en proposer une nouvelle pour l'ère spatiale. L'association entre ces deux éléments est réalisée dans le dernier paragraphe du texte qui présente et explique les possibilités fictionnelles offertes par le *fold-in* et peut donc être considérée comme l'aspect le plus important de cette présentation. Il y rappelle la dimension expérimentale, praxique, de sa technique, tout en réaffirmant l'idée qu'elle ne sera pas utilisable par tous et pour tous les écrits, avant d'annoncer l'avènement d'un nouveau mythe : « A new mythology is possible in the space age where we will again have heroes and villains with respect to intentions towards this planet »⁹⁹. Il apparaît d'emblée que cette nouvelle mythologie est conflictuelle, qu'elle implique deux factions qui s'opposent et dont l'affrontement sera dépassé et résolu par le *cut-up*. Ce système lui permettait à la fois de proposer une nouvelle application de sa technique, mais également de la présenter comme une *praxis* sociale, à savoir une « activité organisée » commune à tous les individus, et dont la pratique permet de façonner leur environnement et de « structurer la société »¹⁰⁰. Il préfigurait en outre les nombreuses tentatives de Burroughs de transformer sa technique en une arme révolutionnaire applicable à la lutte contre le conservatisme de la société. D'ailleurs, rappelons qu'il liait cette nouvelle mythologie à la guerre et aux conflits, comme s'il souhaitait d'emblée que le *cut-up* joue le rôle d'arme de résistance qu'il développa par la suite. D'ailleurs, une histoire inachevée, rédigée en 1961 mais jamais publiée, permet d'observer les variations de ce mythe nouveau, particulièrement dans un texte qui ne relève pas à proprement parler du *cut-up*.

Ce manuscrit s'intitule « Over the Hills and Far Away », une phrase qui crée immédiatement des effets d'intertextualité, puisqu'elle figure de façon récurrente dans l'œuvre de Burroughs. En outre, certains personnages de ce texte figurent dans la *Nova Trilogy*, tels que « Johnny » et « Iam », un bricoleur inspiré d'Ian Sommerville, ou encore « The Piper » et « Ali », ainsi que les garçons indiens qui servent de guides aux protagonistes, un rôle qu'ils assument également dans *The Soft Machine* ; on peut également citer « The Butcher » qui est mentionné par le Sorcier, et évoque le personnage de « Sammy the Butcher », l'un des criminels Nova. La présence de ces noms et la date de rédaction du texte permettent d'affirmer qu'il fut rédigé à la même

⁹⁹ « Une nouvelle mythologie pour l'ère spatiale est possible, dans laquelle nous aurons à nouveau des héros et des méchants concernant leurs intentions pour cette planète », (Burroughs in McCrindle 1962, p. 7), je traduis.

¹⁰⁰ « Let us define an individual's social praxis as his or her organized activity viewed from the perspective of its impact on the structure of society. [...] Social practice is activity in which all people are engaged », (Gergen & Basseches in Kidd & Saks (eds.), p. 36), je traduis.

période que les premiers ouvrages de la trilogie, de même que la présence des tirets en lieu et place de toute ponctuation rappelle les *cut-ups* que l'écrivain produisait alors. L'histoire est celle de Johnny, un jeune garçon qui fait la rencontre d'Iam dans son grenier après avoir pris la décision de se fabriquer un vaisseau spatial, une entreprise compliquée par la surveillance opérée par « The Old Time Witch » et « The Blind Wizard », qui souhaitent garder tous les habitants de ce monde « sous leur pouvoir », (Annexe 7)¹⁰¹. Ainsi, bien que ce texte soit présenté dans le catalogue des archives de Burroughs à New-York comme une histoire pour enfants, la thématique de la résistance d'une poignée de protagonistes à un contrôle opéré par des forces supérieures – un sorcier et une sorcière – est présente dès les premières pages, tandis que les méthodes proposées par Iam pour mettre le vaisseau en mouvement rappellent des techniques proches du *cut-up*. Par ailleurs, figurent dans cette histoire un nombre important de lieux qui évoquent ceux de *The Soft Machine* : les lagons, la tour du magicien qui rappelle l'injonction « Towers Open Fire » qui parcourt la trilogie, ou encore la hutte dans laquelle Johnny boit du *yagé*. De même, des expressions, des images, et des atmosphères se retrouvent d'un texte à l'autre : la sorcière est réanimée au moyen d'un verre de « heavy fluid », une expression qui apparaît régulièrement dans *The Soft Machine* ; le jardin abandonné et laissé à l'abandon dans lequel se termine l'histoire évoque la ville dévastée de Puerto Joselito décrite dans le chapitre « Pretend an Interest ».

Par ailleurs, l'absence de résolution de ce conflit en raison du caractère inachevé de cette histoire pourrait aussi se lire de façon métaphorique comme la preuve que l'écrivain n'avait pas encore élaboré les moyens de contrer le pouvoir et le contrôle de ces deux personnages, qu'il n'avait pas encore trouvé le remède pour guérir la maladie diagnostiquée dans *The Soft Machine*, comme il l'expliquait en interview à Eric Mottram. Un autre élément qui permet d'associer ce texte linéaire aux œuvres plus expérimentales réalisées par Burroughs au cours de sa période *cut-up* est l'utilisation de méthodes affiliées à cette technique par les différents protagonistes. La première phrase prononcée par un personnage est d'ailleurs « commence avec ce que tu as dans tes mains--c'est toujours comme ça qu'on commence », un conseil qui pourrait s'appliquer à des individus qui souhaiteraient pratiquer le *cut-up*, et rappelle la façon dont Burroughs, Gysin et leurs collaborateurs ont d'abord découpé et réassemblé des

¹⁰¹ « « Now we must start--it won't be easy--The Old Time Witch and The Blind Wizard want to keep us all of us here under their power” », (Burroughs in Berg, Box 3, Folio 10, Item 1), je traduis.

journaux qu'ils avaient sous la main, voire sous le coude¹⁰². Ensuite, Iam utilise un procédé similaire à celui décrit dans le texte « The Photo Collage », lorsqu'il « dispose des cartes postales au soleil » et « prends des photos des photos », ainsi que des clichés des « peintures » réalisées par l'oncle de Johnny¹⁰³. Si le contenu de ce premier collage photographique n'est pas précisé, celui réalisé ensuite pourrait être assimilé à un « Concentré de collage », tels que Burroughs les décrivait : Iam « découpe des photo d'avions, de fusées, et de vaisseaux spatiaux » qu'il colle ensuite sur les ailes et les roues de l'engin qu'il est en train de fabriquer avec Johnny¹⁰⁴. L'objectif semble être ici d'utiliser ces images afin de donner à ce véhicule le pouvoir de voler en lui associant des images d'objets volants. L'absence de clarté quant au type de collage réalisé permet de supposer que l'écrivain n'avait pas encore abouti à une qualification claire des différents procédés, ou encore qu'il n'avait pas pour objectif de théoriser sur leur application dans un document pensé comme une histoire pour enfants. De plus elle corrobore l'importance croissante jouée par Ian Sommerville dans sa vie personnelle et artistique, puisque c'est lui qui est à l'origine de la méthode des collages photographiques, et qu'il est régulièrement surnommé « Technical Tilly » dans la trilogie ; d'ailleurs la ressemblance phonique entre son nom – Ian – et celui du personnage de « Over the Hills and Far Away » – Iam – renforce également cette idée.

Un dernier aspect important de cette histoire inachevée est le rôle clé joué par la fabrication du vaisseau spatial. En effet, d'une certaine manière, sa réalisation constitue le premier acte de résistance par lequel les protagonistes espèrent se libérer du contrôle opéré sur eux par le Sorcier et la Sorcière. Pour le dire autrement, c'est le passage à l'acte, la réalisation d'un désir – celui de se construire un vaisseau spatial – qui provoque l'apparition d'Iam, puis l'acceptation de cette aide par Johnny qui scelle leur opposition aux deux antagonistes de l'histoire ainsi que leur complicité. La fabrication du vaisseau, une activité partagée par les deux personnages représente d'une certaine manière une *praxis* sociale, elle matérialise l'union des deux protagonistes contre leurs ennemis, et leur permet à la fois d'organiser la suite de la résistance – ils peuvent désormais voyager à la rencontre des partisans – et de blesser le Sorcier à distance. Celui-ci a en effet un squelette fait de métal qui « chauffe et rougeie lorsque quelque

¹⁰² « Start with what you have in hand--That's always the way to start », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁰³ « He [Iam] had found an old box camera--He spread the post cards out in the sun light and took pictures of the pictures--He found the paintings made by Johnny's uncle and he took pictures of the paintings », (*Ibid.*), je traduis. La référence au coude est expliquée dans la note 15 du chapitre II.

¹⁰⁴ « And he cut-out pictures of planes and rockets and space ships and pasted these onto the wings and the wheels of the bicycle », (*Ibid.*), je traduis.

chose ne se passe pas bien » et lui cause des « douleurs insoutenables si bien qu'il se sent autorisé à punir quiconque menace son pouvoir »¹⁰⁵. Comme il le rappelle quelques paragraphes plus loin, il se considère comme l'incarnation des « Problèmes » et de la « Loi », et souhaite avant tout que rien ne change, un immobilisme caractéristique des systèmes de contrôle et de domination sclérosés que Burroughs souhaitait combattre¹⁰⁶. Ainsi, sans même s'attaquer directement à leurs ennemis, Johnny et Iam parviennent à les déstabiliser et à provoquer des tensions entre eux, ce qui peut se lire comme une incitation à l'action de la part de Burroughs. Plus précisément, il s'agit d'un appel à l'action concrète, spontanée et irréfléchie, en collaboration avec d'autres partisans qui semblent se dévoiler d'eux-même à mesure que l'on agit. L'histoire peut donc se lire comme une variation linéaire et métaphorique sur l'importance du *cut-up* comme *praxis* sociale, et sur l'acte de création collaboratif, tout en mettant en évidence l'importance de l'utilisation par Burroughs d'éléments autobiographiques dans ses œuvres, ici la présence du technicien, ainsi que la référence aux « rennes verts » dont rêve Johnny qui sont en fait un souvenir d'enfance de l'écrivain. Ce texte constitue donc un développement inattendu de la technique du *cut-up* qui émanait certainement du besoin qu'avait son créateur de la diffuser et de la promouvoir sans nécessairement la théoriser, au risque de lui faire perdre son potentiel révolutionnaire. La technique du *cut-up* ne constituait à l'origine qu'une activité pratique certes « consciente d'elle-même » mais non théorisée, une *praxis*, qui se transforma progressivement en une *praxis* sociale, à mesure que l'écrivain lui découvrait des applications politiques et révolutionnaires. Près d'une décennie plus tard, il avait fait subir à la technique des évolutions importantes et précisé ses utilisations dans un contexte insurrectionnel, qui la rapprochait de la définition marxiste du terme *praxis*.

Le cut-up comme praxis révolutionnaire

Comme évoqué dans les précédents chapitres, Burroughs s'impliqua progressivement dans la contre-culture de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix, aussi bien parce qu'il y voyait un moyen de promouvoir et diffuser ses œuvres, mais également puisqu'il la considérait comme un terrain d'expérimentation

¹⁰⁵ « His bones were made of metal that glowed and heated up when anything went wrong and put him in great pain so that he felt right in punishing anyone who threatened his power », (*Ibid.*), je traduis.

¹⁰⁶ « What trouble? What law?-- We are Trouble-- We are The Law », (*Ibid.*), je traduis.

pour les méthodes de *cut-up* qu'il développait. Il commença à émettre le souhait de publier un recueil des différentes manières de pratiquer cette technique en 1965, mais dut patienter treize années supplémentaires pour qu'il soit finalement publié, alors même que le contexte révolutionnaire qui l'avait poussé à théoriser et expliquer les diverses applications dans la presse avait disparu. Il y a en effet une distinction entre les paragraphes explicatifs joints à ses textes expérimentaux comme ceux de *My Own Mag* et ceux publiés dans *The International Times* ou *Klacto*. En effet, les premiers avaient davantage un rôle didactique, informant les lecteurs de la manière dont ils avaient été élaborés pour le cas où ils souhaiteraient réaliser un document similaire, tandis que les seconds ajoutaient aux explications une dimension prosélyte qui avait pour objectif de faire sortir le *cut-up* dans la rue pour participer à la révolution. Les encarts théoriques qui agrémentent les premiers textes en colonnes sont davantage des tentatives de lutter contre l'attitude passive de consommation du texte par certains lecteurs, que de véritables appels à l'insurrection, à la différence de « The Invisible Generation ». Par ailleurs, les quelques passages didactiques de la *Nova Trilogy* – notamment dans *The Ticket That Exploded* – sont attribués à Ian Sommerville, comme si Burroughs ne souhaitait pas être tenu responsable de la théorisation de sa technique, privilégiant de son côté une méthode empiriste et soulignant son caractère auto-explicatif. Si les explications qu'il donnait du *cut-up* demeurèrent relativement obscures au cours de sa décennie d'expérimentation, il intégra progressivement des appels à l'action et à l'union des forces de la contre-culture, allant même jusqu'à parodier la fin du *Manifeste du Parti Communiste* lors de la révision de *The Ticket That Exploded* en 1967 : « Carry Corders of the world unite. You have nothing to lose but your prerecordings »¹⁰⁷. Le chapitre « In that game » qui tripla de longueur entre l'édition originale et sa réédition fut augmenté des dernières avancées de l'écrivain avec les *cut-ups* sonores et contenait de nombreuses injonctions adressées aux lecteurs, montrant qu'il avait désormais l'intention de guider la jeunesse occidentale en révolte.

Dans ce contexte, l'invitation de Burroughs à découper le langage et à le retourner contre l'autorité familiale ou étatique a valeur d'appel à l'insurrection, d'autant plus si l'on considère comme Herbert Marcuse que, « la syntaxe, la grammaire, le vocabulaire sont des actes moraux et politiques »¹⁰⁸. Le démontage-remontage du discours officiel ou du langage ordinaire devient ainsi une attaque contre la morale et la

¹⁰⁷ « Carry Corders de tous les pays unissez-vous. Vous n'avez rien à perdre que vos pré-enregistrements », (Burroughs [1962] 2014, p. 189), je traduis.

¹⁰⁸ (Marcuse [1964] 1967, p. 245).

politique. Pour autant, lorsque l'écrivain décrit dans des essais tels que « Scribe Street » des méthodes de remplacement du langage au moyen d'un système pictural fondé sur les hiéroglyphes, il semble reproduire ce que le philosophe allemand considère comme du contrôle. Ce dernier explique en effet que :

Le langage rituel et autoritaire [...] exerce le contrôle en opérant une réduction sur les formes et sur les signes linguistiques de la réflexion, de l'abstraction, du développement, de la contradiction : il les réduit en substituant les images aux concepts¹⁰⁹.

Ainsi considéré, le projet burroughsien semble aller à l'encontre de lui-même, puisque la lutte contre le conditionnement qu'opère le langage sur un individu par la substitution des mots et des symboles introduit une forme de réponse automatique qui s'apparente à du contrôle. Cependant, Burroughs ajoute immédiatement à cette traduction une phase de destruction de ce nouvel alphabet, qui repose sur la permutation des images, et précise que, « pour détruire les effets de la formulation verbale dans votre système nerveux », il suffit de « traduire les mots en hiéroglyphes et d'ensuite permuter l'ordre des symboles »¹¹⁰. Si l'adresse au lecteur pourrait être considérée comme un procédé didactique, le contenu du texte s'apparente davantage à un reconditionnement qu'à une véritable libération, notamment par l'utilisation d'un lexique militaire : « The first glyphs you will learn are the commands for the drills you will be doing this afternoon »¹¹¹. Ce vocabulaire repris tout au long du document, ainsi que la référence à L. Ron Hubbard rappelle l'influence qu'exerçait alors la Scientologie sur lui, et qui se traduit notamment par un isolement social et créatif aux antipodes de l'origine du *cut-up*.

Il est finalement possible de considérer que la technique fut plus proche d'une *praxis* dans un sens marxiste, c'est à dire « la production par les hommes de leur existence » par une pratique « originellement sociale », et « trans-individuelle », lorsque Burroughs essayait d'établir un contact avec ses lecteurs en les incitant à participer à l'élaboration de leur propre texte en reprenant ses techniques, que lorsqu'il leur proposait des exercices quasi-militaires inspirés par une secte¹¹². Cependant, on

¹⁰⁹ (*Ibid.*, pp. 138-139).

¹¹⁰ « To destroy in your nervous system the effects of a verbal formulation, you have only to put the words in hieroglyphs and the permutate the order of the symbols », (Burroughs [1969] 1971, p. 207), je traduis.

¹¹¹ « Les premiers glyphes que vous apprendrez sont les ordres des manœuvres que vous accomplirez cet après-midi », (*Ibid.*, p. 208), je traduis.

¹¹² (Rozier 2014, p. 245).

remarque que les applications les plus radicales et les plus politiques du *cut-up* furent développées par l'auteur alors qu'il était encore très impliqué avec les scientologues, notamment afin d'évaluer pleinement le potentiel révolutionnaire de l'« E-Meter », et de trouver des correspondances entre ses théories et celles de l'église. Ce phénomène pourrait s'expliquer par son besoin de trouver un appareil théorique nouveau qui lui permette d'inscrire sa technique dans un cadre existant, comme pour lui donner davantage de crédit. Ce faisant, il espérait certainement convaincre un public plus important du bien-fondé de ses expériences et les inciter à s'emparer des méthodes qu'il proposait. En agissant de la sorte, il accomplit malheureusement une démarche opposée : le mélange de théorie littéraire et de scientologie ne séduisit pas les lecteurs, tandis que ses méthodes étaient critiquées dans la presse *underground* en raison de leur inefficacité supposée. Ainsi, Burroughs semble avoir négligé ce qui rendait le *cut-up* intéressant et attirant, c'est-à-dire, son absence de règles ou de théorie claire et sa dimension ludique ; bien que ces paramètres aient complexifié sa diffusion initiale, ils amenaient plus facilement les lecteurs à le pratiquer afin de le comprendre, que des textes qui dictaient un processus expérimental à suivre de façon méticuleuse. Les expérimentations sonores dont il fit la promotion à partir de la seconde moitié des années soixante auraient certainement été mieux accueillies si elles avaient été accompagnées d'exemples concrets d'enregistrements comme ce fut le cas avec *Klacto 23* qui était accompagné d'une cassette audio. Malheureusement, il s'agissait d'un enregistrement de l'écrivain en train de lire un extrait de *Nova Express* et pas d'une expérience sonore telle que celles qu'il présentait dans l'article « Parenthetically 7Hz » publié dans le même numéro (Annexe 8).

Ce texte est notamment caractérisé par son importante dimension théorique : il s'ouvre sur des références explicites à la Scientologie développées tout au long du premier tiers qui se termine sur un *status quo* : s'il n'est pas certain que les théories de L. Ron Hubbard sont « correctes ou non », Burroughs est convaincu que certaines bandes sons provoquent des effets néfastes pour l'individu¹¹³. Il poursuit ensuite sa démonstration en évoquant des expériences avec les ultrasons – une partie de ce texte fut réutilisée pour *The Job* – ainsi que des théories figurant dans « The Invisible Generation » qu'il illustre par un court paragraphe fictionnel. Il y est question d'agents de la CIA, de bandes-sons « engrammes », de drogues et de massacres de communistes.

¹¹³ « Whether Hubbard's theory is correct or not there are sound tracks that bring you down ugly sounds that can be concentrated and directed and put out where you want damage done », (Burroughs in Weissner 1967, pas de pagination), je traduis.

À la suite de ce mélange de théories pseudo-scientifiques et de textes fictionnels, l'écrivain commence son paragraphe par un message adressé aux lecteurs dans lequel il les incite à essayer les méthodes qu'il évoque, oubliant qu'il n'a pas proposé le moindre exemple d'un tel enregistrement : « Now if anyone doubts that these techniques work try them and see »¹¹⁴. Par ailleurs, ce paragraphe supposé être le plus didactique du texte n'est finalement qu'un ensemble de directives vagues accompagnées par des affirmations sans justifications, par lesquelles l'écrivain souhaitait certainement convaincre ses lecteurs : « Infra-sound shouldn't be too hard to manage one big police whistle and you are in business. Now you will see that person having trouble ». De telles phrases n'avaient que peu de chance d'attirer le lecteur, d'abord parce qu'elles étaient précédées par un ensemble incohérent, ensuite parce qu'elles n'étaient aucunement accompagnées d'exemples, et enfin parce qu'elles reposaient uniquement sur l'interprétation par leur auteur de théories diverses. En outre, Burroughs adoptait ici un ton péremptoire peu adapté à la promotion de l'utilisation de ses méthodes, et tendait le cou à d'éventuels critiques, qui ne manquèrent pas d'attaquer la validité de ses propos. Ainsi, la transformation du *cut-up* en une arme *underground* n'eut lieu que dans un cadre littéraire, et ne dépassa jamais l'espace de la page. Que ce soit dans la contre-culture britannique ou américaine, il n'y eut pas de hordes d'étudiants armés d'enregistreurs et de bandes-sons aux effets néfastes dans les rues ou dans les festivals, ces instruments étant davantage utilisés pour produire des enregistrements pirates des concerts. Quant aux tactiques de parasitage et de manipulation de l'information à l'aide du *cut-up* qu'il souhaitait promouvoir, elles furent plus utilisées par le gouvernement américain et ses diverses agences de renseignement pour infiltrer et déstabiliser l'*underground* que par les acteurs de ce mouvement¹¹⁵. Il fallut attendre les années quatre-vingt et l'apparition du *sampling* et du hip-hop pour que l'association de différentes bandes-son afin de produire des effets positifs ou néfastes ne se démocratise.

Bien que le *cut-up* ne provoqua pas le séisme littéraire et sociétal souhaité par l'écrivain, il fit toutefois l'objet de publications qui lui étaient intégralement consacrées. Ces numéros spéciaux illustrent l'importance qu'eut ponctuellement la technique dans la contre-culture, comme avec *Arcade*, un magazine britannique dont le premier numéro était étiqueté « William Burroughs Special ». Il contenait quelques extraits de la *Nova*

¹¹⁴ « Bon, si quelqu'un doute que ces techniques fonctionnent, essayez-les et vous verrez », (*Ibid.*), je traduis.

¹¹⁵ Voir à ce sujet *Unamerican Activities* de Geoffrey Rips (1981), un ouvrage qui répertorie et analyse l'infiltration de l'*underground* américain par la CIA notamment.

Trilogy, ainsi que des collages visuels ou encore des textes inspirés par la technique. En plus de révéler l'importance qu'avait Burroughs et certaines de ses méthodes en Angleterre en 1964, ce magazine offrait à ses lecteurs une activité ludique qui peut s'apparenter à une forme de *praxis*. Il comprenait une paire de lunettes à découper qui imitait le regard de l'écrivain et était décrite comme des « Rose Tinted Spectacles » permettant de « revivre le merveilleux plaisir d'une expérience innocente » et d'« examiner la vie avec la fraîcheur d'une nouvelle vision » ; une fois découpées, elles offraient la possibilité au porteur d'« observer la fusion paisible des soucis en un paysage lointain éclairé par le soleil », et de s'« abandonner complètement dans la clarté de la satisfaction personnelle »¹¹⁶. Cet accessoire jouait sur le sens de l'expression « see something through rose-tinted spectacles » – faire preuve d'un optimisme à toute épreuve – et incitait les lecteurs du magazine à se munir d'une paire de ciseaux, au moins pour découper ces lunettes, au mieux pour découper les pages et en élaborer de nouvelles. Deux années plus tard, *International Times* publia un poster élaboré à partir de « The Invisible Generation » qui présentait un patron découpable permettant de réaliser une machine à mots et ainsi de créer de nouveaux textes sans nécessairement découper ou plier les pages d'un livre. Néanmoins, la dimension pratique de cet item échappa à la majorité de ses acquéreurs puisqu'ils le considéraient davantage comme un poster à collectionner, et ne prirent donc pas la peine de le découper, manquant par la même occasion son rôle de générateur de textes. Ainsi, le caractère séditieux de ce poster fut ignoré, et produisit même l'effet inverse, comme l'explique Jed Birmingham :

By merely hanging on the wall and inviting itself to be appreciated as art, it is in danger of becoming yet another brick in it. Burroughs distrusted psychedelics for precisely encouraging this passive impulse¹¹⁷.

La relation entre *cut-up* et *praxis* au sens marxiste du terme ne fut donc qu'un fantasme irréalisable, à la fois en raison de son opacité, et à cause du manque d'intérêt de la contre-culture pour les différentes méthodes que proposait Burroughs. Si la technique était appréciée et reconnue comme pratique littéraire, ses applications politiques ne convainquirent que de rares collaborateurs ou proches de l'écrivain. De son côté, ce

¹¹⁶ « See the world through your own Rose Tinted Spectacles. Feel again the pleasurable wonder of innocent experience. Examine life with the freshness of new vision. Cut out your own pair of Rose Tinted Spectacles and place on nose. Observe the tranquil melting of troubles into a distant, sun coloured, landscape. Surrender utterly to the glow of inner contentment », (Collectif, 1964), je traduis.

¹¹⁷ « En étant vaguement accroché au mur et en demandant qu'on l'apprécie comme un œuvre d'art, il courait le danger d'en devenir une autre brique. Burroughs se méfiait du psychédéisme précisément à cause de l'élan passif qu'il encourageait », (Birmingham 2016, web), je traduis.

dernier fut finalement contraint de définir cette pratique de façon plus précise, ce qui acheva de faire disparaître la spontanéité qui la caractérisait à ses débuts.

V.B.2 Enseignement(s) du *cut-up*

À défaut de parvenir à transformer le *cut-up* en une arme pour la révolution, Burroughs se mua au cours des années soixante-dix en une figure respectée et écoutée, et il proposa de plus en plus de textes informatifs sur la façon dont il concevait la société et ses évolutions. Ce statut professoral culmina au milieu de la décennie, avec la combinaison de son retour aux Etats-Unis en 1974, où il enseigna pendant un semestre au City College, et la reprise d'une colonne régulière dans le magazine *Crawdaddy* à partir de 1975. Si la première expérience fut dans l'ensemble peu agréable, la seconde s'avéra être un succès, en témoignent les négociations entre le fascicule et l'agent de l'auteur pour que ses cachets soient revus à la hausse, (voir Partie I, Annexe 13). Son retour dans son pays natal s'accompagna également d'une hausse de sa notoriété : puisqu'il se trouvait désormais géographiquement au cœur de l'avant-garde artistique américaine, il put s'y impliquer de façon directe et redorer son image écornée par sa relation avec la Scientologie et sa promotion incessante du *cut-up* comme un remède à tous les maux de la société américaine. Barry Miles décrit précisément les changements radicaux qu'entreprit Burroughs à son retour aux États-Unis afin d'éviter de s'aliéner une partie de la contre-culture comme il l'avait fait en Angleterre :

When he left London he got rid of his E-meter and disposed of his Scientology books. [...] Once in New York he made little mention of [it] and played down its importance in his life in conversation with friends and interviews. \ In New York [...] he took the role of senior figure in the drug culture, the man who had been there who had come back and written about it. He was the elder statesman, a celebrity of sorts¹¹⁸.

La première partie de cette citation souligne l'impact délétère qu'eut la secte sur sa réputation, au point qu'il s'empessa de faire disparaître cette tache en l'effaçant de son

¹¹⁸ « En quittant Londres, il se débarrassa de son E-meter et jeta ses livres de Scientologie. [...] De retour à New-York, il [y] fit peu d'allusions et minimisa l'importance qu'elle avait eu dans sa vie lorsqu'il discutait avec ses amis ou au cours d'interviews. [...] À New-York [...], il joua un rôle de mentor dans la culture de la drogue, celui de l'homme qui y a été, en est revenu, et à écrit à ce propos. Il en était le doyen, une sorte de célébrité », (Miles 2014, p. 513), je traduis.

existence ; qu'il se débarrasse alors de ses ouvrages scientologues fait d'ailleurs écho à l'effacement des mots promu par le *cut-up*. On retrouve également ici l'une des tactiques révolutionnaires qu'il conseillait dans *Port of Saints* et qu'il décrivait à David Bowie dans une interview commune en 1974 : « The final strategy is stopping the world, to ignore and forget the enemy out of existence »¹¹⁹. La seconde partie de la citation de Barry Miles renforce l'idée que les gens qui gravitaient autour de Burroughs étaient plus intéressés par son image et ses histoires que par ses théories sociales ou linguistiques, ce qui ne l'empêcha pas de continuer à mêler les deux dans les textes qu'il publia au cours de cette période.

Burroughs et les universités

Le rôle de Burroughs comme un professeur ou un mentor n'était pas quelque chose de nouveau pour lui, puisqu'il avait déjà adopté cette posture auprès de Ginsberg et Kerouac alors qu'ils étaient étudiants. De même, lors de sa décennie d'expérimentation avec le *cut-up* il avait été amené à adopter une posture similaire auprès de certains collaborateurs, notamment Carl Weissner ou Claude Pélieu. Dans une lettre, il suggérait par exemple à ce dernier d'« alterner » entre *cut-up* et narration linéaire, afin de « renforcer » les deux pratiques¹²⁰. Cependant, ces rôles étaient informels, et relevaient davantage du statut de gourou que de celui de professeur, et trouvaient leur origine dans la collaboration active qu'il entretenait avec certains artistes ; d'ailleurs, dans la lettre adressée à Pélieu, son conseil est précédé d'une formule de politesse qui laisse supposer que Burroughs respectait le travail de son ami, et ne souhaitait pas entraver sa liberté créatrice par des remarques qu'ils suivraient aveuglément : « May I venture a suggestion »¹²¹. À partir des années soixante-dix, il put expérimenter ce rôle d'enseignant dans les conditions habituelles d'un professeur d'université. L'expérience de l'enseignement supérieur qu'il vécut à New-York n'était pas une nouveauté pour lui. Étudiant à Harvard dans les années trente, il avait également suivi des cours d'anthropologie au Mexico City College lorsqu'il s'y était installé en

¹¹⁹ « La stratégie finale est d'arrêter le monde, d'ignorer et d'oublier l'ennemi de notre existence », (Burroughs 1973, p. 171), je traduis.

¹²⁰ « Try interposing some straight narrative with the cut up material narrative::cut ups :: narrative continued :: cut ups. This potentiates both narrative and cut ups », (Burroughs OSU, Box 1, Folio 6), je traduis. On notera l'utilisation des doubles points pour marquer la césure entre deux types de textes qui rappelle son utilisation dans *The Wild Boys*.

¹²¹ « Puis-je avancer une suggestion ? », (*Ibid*), je traduis.

1949. Déjà, en 1972, il avait été invité à participer à l'Université du Nouveau Monde, une institution alternative fondée en Suisse par Al De Grazia, le frère de l'avocat qui avait défendu *Naked Lunch* lors de son procès pour obscénité. Tournée vers « le monde de demain », elle fut créée pour répondre à la « faillite » des institutions mondiales et à l'avenir « lugubre » de l'humanité en « organisant » et en « activant » des formes de monde « bénéfiques »¹²². La combinaison d'une université et de la volonté d'organiser le futur faisait écho aux intérêts de Burroughs à cette époque, qui se manifestaient notamment dans ses « Burroughs Academy Bulletin » diffusés par *Mayfair*, et qui s'apparentaient à un programme universitaire à distance. On retrouve également les caractéristiques des utopies humanistes, telles que l'abbaye de Thélème : un lieu dédié à l'enseignement et à la connaissance, organisé de façon autonome par les individus qui s'y côtoient, qu'ils y enseignent ou apprennent. Le projet de De Grazia se révéla toutefois être une arnaque qui força son fondateur à fuir le pays avant même que l'auteur n'arrive afin d'éviter des poursuites pour publicité mensongère¹²³.

Une fois sur place, Burroughs découvrit en effet que les locaux de l'université étaient inexistantes, que les élèves logeaient dans différentes habitations dispersées dans le village de Haute Nandaz, et que ses frais d'hébergement n'étaient pas pris en charge puisque l'université éphémère se trouvait dans une situation financière critique. L'écrivain était d'ailleurs intimement convaincu qu'elle allait « faire faillite à tout moment », comme il l'écrivait à Brion Gysin et Anthony Balch restés à Londres¹²⁴. Malgré ces désagréments matériels, Burroughs était relativement enthousiaste concernant le projet initial, et fut rassuré quand au bout de quelques jours il découvrit que ses dépenses étaient prises en charge, et qu'il pouvait se procurer de la codéine de façon parfaitement légale. Il passa alors la majeure partie de son temps à lire de la science-fiction dans sa chambre dont il ne sortait que pour de rares discussions avec les étudiants. S'il ne donna qu'une seule conférence, il apprécia néanmoins de rencontrer des jeunes gens intéressés par ses théories – parmi lesquelles la Scientologie figurait encore en bonne place – et profita du silence et de l'isolement offert par le lieu où il se trouvait ; l'un de ses seuls regrets était d'avoir oublié ses dossiers et son E-meter afin de

¹²² « [The University of the New World] faces toward the world of the future. Its mission is to design and activate beneficial world forms », (De Grazia 1971, web), je traduis.

¹²³ « By the time Bill got there in October 1971, Al de Gracia had already left the country, with the Swiss authorities accusing him of misleading advertising », (Miles 2014, p. 492), je traduis. Les informations que nous donnons sur ce lieu proviennent de cette page et de la suivante.

¹²⁴ « As you suspected no pay. No money in fact. University may fold at any time », Burroughs 2013, p. 370, je traduis.

leur proposer un cours complet sur les découvertes scientifiques récentes, et notamment le fait que « la science-fiction » se transformait en « faits » plus rapidement qu'il était possible de l'écrire¹²⁵. Cette expérience le mit en tout cas en contact avec des individus pour qui ses théories n'étaient pas synonymes de charlatanisme ou de manipulation, et lui permit de sonder directement les intérêts de ces étudiants. De plus, cette université éphémère influença certainement certaines théories qu'il développait à la même époque, notamment celle des MOB, développée dans *The Revised Boy Scout Manual*, et qui faisait l'apologie de communautés autonomes et hermétiques fondées par des individus partageant les mêmes centres d'intérêts. L'une des particularités de cette université était l'utilisation d'une monnaie alternative nommée « vaches » qui, bien qu'elle ne soit pas acceptée par les commerçants locaux, renforçait le caractère alternatif de cette entreprise. En outre, elle se révéla une expérience d'enseignement bien plus positive que celle qu'il vécut quelques années plus tard, notamment parce qu'il avait la possibilité de discuter de sujets qui lui tenaient alors à cœur, et d'échanger avec des étudiants autrement plus intéressés que ceux qu'il rencontra ensuite à New-York. D'ailleurs, l'introduction à l'interview qu'il donna au magazine *Rolling Stone* en 1972 évoque les « allées et venues » de « jeunes gens » rencontrés par l'auteur lors de son séjour en Suisse, ce qui suggère qu'il tissa des liens durables avec eux¹²⁶.

À l'inverse, Burroughs ne garda que des souvenirs négatifs de son semestre de cours au City College de New-York, et évoquait deux raisons principales : l'attitude des étudiants, et l'incapacité à écrire de la fiction à cause du temps que lui prenait la préparation de ses cours. En outre, l'écrivain était convaincu qu'il n'était pas possible d'enseigner l'écriture créative, ce qui était pourtant la raison pour laquelle il avait été recruté. À son grand désarroi, la majorité des élèves n'assistaient pas à ces cours parce qu'ils s'intéressaient à l'écriture, mais parce qu'ils souhaitaient valider leurs crédits, et que Burroughs leur apparaissait comme une « bonne poire » qui ne les « recalerait » pas¹²⁷. Il y a une certaine ironie à voir l'écrivain qualifié de « mark » alors même que l'un des leitmotifs de la *Nova Trilogy* est « wise up the marks », une phrase par laquelle

¹²⁵ « It would be a great place for all of us to spend a month or two during the year looking at clear clean air and silence and stars [...]. I haven't been able to do much [...] teaching but have turned some of the students on to automatic shaping and interested some militant blacks in the use of lie detectors. One kid wants to come to London and learn how to use the E-Meter. I only wish I had it with me. [...] I could give a real course here on recent far out discoveries, science fiction becoming science fact faster than you can write it, but I don't have my files », (*Ibid.*, pp. 372-376), je traduis.

¹²⁶ « [...] Various young people, many of whom Burroughs met while teaching at the University of the New World in Switzerland, were in and out », (Burroughs 1999, p. 51), je traduis.

¹²⁷ « They were just taking the course for credits, and Bill looked like an easy mark who would not flunk them », (Miles 2014, p. 509), je traduis.

il souhaitait mettre en évidence la nécessité d'éduquer la population sur le conditionnement et le contrôle dont elle faisait l'objet, afin de transformer ces « bonnes poires » en individus avisés. Il est probable que l'écrivain pâtissait de sa réputation d'ex-junkie ainsi que de son implications affichée dans la contre-culture qui poussait certainement ses élèves à le considérer au mieux comme un allié qui ne les exclurait pas s'ils lisaient des magazines en cours, au pire comme un imposteur puisqu'il ne croyait pas lui-même en ce qu'il enseignait. Finalement, Burroughs valida les semestres de tous ses étudiants, et conclut qu'il ne souhaitait plus enseigner puisque cette activité lui prenait trop de temps et l'empêchait d'écrire : « I don't like [teaching] [...]. It's a lot of work, and it's very time consuming. I find it impossible to do any writing while I'm teaching »¹²⁸. Ces affirmations permettent de relativiser l'absence d'une dimension pédagogique dans les textes de *cut-up* : l'écrivain était bien plus intéressé par le développement de sa technique que par son enseignement, de même que ses textes didactiques publiés dans la presse *underground* ou *The Job* s'apparentaient davantage à des marches à suivre qu'à de véritables cours. D'ailleurs, l'article « Technology of Writing » publié en 1993 dans *The Adding Machine* et rédigé à partir des conférences qu'il donna à la Jack Kerouac School of Disembodied Poetics en 1975 se termine sur une injonction récurrente dans ses textes *cut-up*, et qui place la pratique au-dessus de la théorie pure : « [...] Sit down at your typewriter and write »¹²⁹. Ce conseil renforce toutefois la dimension praxique de l'écriture – et du *cut-up* – puisqu'il sous-entend que le seul moyen de devenir écrivain est de pratiquer cette activité pour se perfectionner en la réalisant.

Malgré ces expériences d'enseignement malheureuse, l'influence de Burroughs sur la génération suivante d'écrivains et artistes est extrêmement importante. Que ce soit William Gibson, fondateur du genre cyberpunk ou Kathy Acker auparavant, en passant par Will Self, l'écrivain américain a également influencé des essayistes radicaux comme Peter Lamborn Wilson *alias* Hakim Bey. Cet essayiste se fit connaître dans les années quatre-vingt pour ses *zines* miméographiés qu'il envoyait par la poste et qualifiait de « fatwas psychédéliques »¹³⁰. Les *zines* sont d'une certaine façon les héritiers du

¹²⁸ « Je n'aime pas [enseigner] [...]. C'est beaucoup de travail et ça prend beaucoup de temps. Il m'est impossible d'écrire quoi que ce soit lorsque j'enseigne », (Burroughs 1999, p. 96), je traduis.

¹²⁹ « Asseyez-vous à votre machine à écrire, et écrivez », (Burroughs 1993, p. 36), je traduis.

¹³⁰ « Hakim Bey became famous in 1980s zine culture for his cryptic documents drafted on a manual typewriter and ornamented with various random images and Sufi calligraphy printed on color paper with a Gestetner stencil duplicator and sent through the mail as psychedelic *fatwas* », (Knight 2012, p. 71), je traduis.

mimeos, et la filiation est d'autant plus évidente dans ce cas puisque l'outil utilisé par Bey était identique à celui de la *mimeo-revolution*. Par ailleurs, le mélange entre textes polémiques et calligraphies religieuses rappelle les textes hybrides de *cut-up* réalisés par l'écrivain dans les années soixante. Fondateur de l'« Ontologisme Anarchique », l'essayiste partage également avec Burroughs une fascination pour Hassan I Sabbah, au point que le chercheur Michael Muhammad Knight écrit qu'il « ressemble à un personnage créé par Burroughs » et même « à l'une de ses pensées incarnées et écrivant ses propres ouvrages »¹³¹. La ressemblance entre Hakim Bey et l'écrivain américain se mesure à nouveau lorsque le premier publia son essai « Temporary Autonomous Zone » en 1991. Il s'ouvre sur une référence aux utopies pirates du XVIII^e siècle – l'un des thèmes de *Cities of the Red Night* (1981) – à laquelle Bey lie immédiatement le nom de Burroughs. D'autres thématiques de cet essai font d'ailleurs écho à certaines fascinations de l'écrivain américain (rejet de la famille mononucléaire, nécessité d'une révolution psychologique qui précède puis accompagne l'insurrection, rejet de toute forme de contrôle par un état ou une institution). Mais un autre point commun aux deux hommes est leur refus de définir précisément leurs projets, et de privilégier une méthode auto-explicative qui incite leurs lecteurs à entreprendre ce qu'ils décrivent :

[...] I don't intend the TAZ to be taken as more than an *essay* ("attempt"), a suggestion, almost a poetic fancy. Despite the occasional Ranterish enthusiasm of my language I am not trying to construct political dogma. In fact I have deliberately refrained from defining the TAZ—I circle around the subject, firing off exploratory beams. In the end the TAZ is almost *self explanatory*. If the phrase became current it would be understood without difficulty . . . understood *in action*¹³².

Ainsi, bien que la technique du *cut-up* n'apparaisse pas dans cet essai, le mélange entre politique, polémique et poétique qui caractérisait ces textes semble avoir inspiré Hakim Bey qui prône la pratique plutôt que la théorie, une démarche similaire à celle de

¹³¹ « [...] Ontological Anarchism proclaims that nothing is true, everything is permitted. [...] Bey's use of Sabbah puts Burroughs in action. Hakim Bey himself seems like a character that Burroughs would have created, a thought of Burroughs's made flesh and now writing his own books », (*Ibid.*, p. 72), je traduis. Cette idée fait d'ailleurs écho à l'affirmation de l'écrivain dans *The Job* selon laquelle il écrit dans l'espoir que des lecteurs se transforment en ses personnages ; Bey semble avoir réalisé ce souhait : « A novelist is essentially engaged in creating characters. He needs the reader in that he hopes that some of his readers will turn into his characters », (Burroughs [1969] 2008, p. 56), je traduis.

¹³² « Je n'attends pas que la TAZ soit considérée comme davantage qu'un essai (« tentative »), une suggestion, presque une lubie poétique. Malgré l'enthousiasme râleur occasionnel de mon langage je n'essaie pas d'élaborer un dogme politique. En fait, je me suis délibérément abstenu de définir la TAZ —je tourne autour du sujet, en tirant des rayons explicatifs. Au final, la TAZ est presque *auto-explicative*. Si l'expression devenait courante, elle serait comprise sans difficultés . . . comprise *en action* », (Bey [1985], 2003, p. 97), je traduis et souligne.

Burroughs deux décennies auparavant. D'ailleurs, au dos de l'édition de l'ouvrage *TAZ* figurent des citations de nombreuses personnalités de la nébuleuse *cut-up*, Harold Norse, Allen Ginsberg, et William S. Burroughs, comme si l'éditeur souhaitait insister sur la filiation entre ces différents artistes.

Enseigner le cut-up

Burroughs n'enseigna jamais le *cut-up* de façon académique, d'abord parce qu'il n'en eut pas l'occasion, et ensuite parce qu'il n'en voyait pas la nécessité. En revanche, d'autres personnes, furent influencées par son œuvre et ses méthodes au point de souhaiter les diffuser auprès de leurs étudiants et élèves. Il existe dans les archives de l'auteur conservées à l'Université d'État d'Ohio un dossier qui contient les lettres envoyées en 1981 par Alex Albright, un enseignant à l'Université de la Nouvelle-Orléans. Il y décrit son expérience de l'enseignement du *cut-up* à ses étudiants, ainsi qu'à des élèves de lycée dont « personne ne voulait » et avec qui il n'a eu d'autre choix que celui d'« avancer »¹³³. La perspective de faire pratiquer la technique à des élèves en difficulté résonne avec sa dimension séditionnaire et anti-autoritaire et explique en partie le succès de cette expérience ; à l'inverse, lorsqu'il évoque ce même cours avec les étudiants il explique les avoir « embrouillés » avec ses explications¹³⁴. Ce phénomène peut se lire comme une illustration de l'affirmation de Burroughs selon laquelle le déconditionnement fonctionne d'autant plus s'il commence à un jeune âge, une idée évoquée dans le *Revised Boy Scout Manual*. Il y explique notamment que pour obtenir l'indépendance d'un pays tiers et « changer le cours de l'histoire », il est nécessaire de détruire ses systèmes de contrôle – parmi lesquels le langage figure en bonne place – et donne l'exemple de l'Amérique du Sud où l'influence de l'Espagne pourrait être contrecarrée en arrêtant d'apprendre l'espagnol aux enfants¹³⁵. Il est ainsi possible de considérer que, par extension, plus un individu est exposé au *cut-up* de façon tardive, moins il est susceptible d'y être sensibilisé. Dans le cas des cours d'Alex Albright, ce

¹³³ « I also presented the cut-up technique to a class of high school students, cast-offs from the other classes [...]. I didn't know what to do but proceed », (Albright in OSU, Box 21, Folder 168), je traduis.

¹³⁴ « I tried to lecture to a graduate class [...] and confused the class with the enclosed [...] lecture. [...] The results from [the high school students] are also enclosed, many of which I was quite pleased with », (*Ibid.*).

¹³⁵ « All forms and records [of the Spanish bureaucracy] to be destroyed. [...] The children will not speak Spanish nor kneel in any Christian church. So the face of history is changed », (Burroughs 2018, p. 5), je traduis.

phénomène semble se vérifier à travers l'enthousiasme des élèves de lycée comparé au relatif inintérêt des étudiants, un aspect qui fit certainement écho aux propres expériences de Burroughs avec l'enseignement. Avant d'évoquer le contenu du cours et des textes transmis par ce professeur, il convient d'analyser certains aspects formels de sa lettre qui traduisent l'influence de l'écrivain.

La première phrase de sa missive insiste en effet sur l'importance des ouvrages de l'auteur dans sa vie, au point d'utiliser le terme « présence » pour décrire ce sentiment. D'une certaine façon, cela fait écho à l'idée selon laquelle un écrivain demeure dans ses mots et qu'ils constituent un corps offert au lecteur pour entamer un acte de communication. Cette affirmation est renforcée par l'impression de l'enseignant que les « idées et les images » de Burroughs le « suivent »¹³⁶. Cependant, avant même que le contenu de la lettre ne commence, l'influence de l'écrivain est observable dans la façon dont Alex Albright a rédigé la date : celle-ci est inscrite en chiffres mais elle est précédée par des symboles, qui sont ceux associés aux chiffres sur la machine à écrire (Annexe 9). Nous observons ici une manifestation claire du remplacement du langage par un système différent, ce qui permet de considérer que l'enseignant était au courant des nombreuses méthodes de *cut-up*, peut-être grâce à la publication de *The Third Mind* quelques années auparavant. En effet, dans ce recueil, une section conséquente est consacrée aux poèmes-permutations de Brion Gysin réalisés au moyen d'un ordinateur, et qui font figurer côte à côte lettres, chiffres et symboles (Annexe 10). La lettre suivante illustre un autre aspect du langage décrit par Burroughs, à savoir, son rôle dans la création et la diffusion de fausses informations. Il s'agit d'un extrait du journal de l'enseignant dans lequel il raconte avoir écouté la radio et entendu un extrait d'une lecture de l'écrivain lors de la Nova Convention, suivie par l'annonce de son décès par la présentatrice. Il explique avoir immédiatement appelé la station afin de clarifier la situation, et réussi à convaincre les présentateurs que l'écrivain n'était pas mort ; quelques minutes plus tard, un autre extrait de lecture se terminait par une rectification. Cette anecdote illustre l'aura qui entourait Burroughs et l'absence d'informations fiables à son sujet à l'époque, en raison de son image légendaire. Par ailleurs, si les événements comme la Nova Convention étaient conçus comme des célébrations de son œuvre et de ses méthodes, ils avaient malgré eux une dimension funeste, comme s'il était nécessaire de s'empressement de le fêter tant qu'il était encore en vie.

¹³⁶ « Enclosed is the sum of some experiences of mine relating to your presence in my life as a result of your books: ideas and images which seem to follow me about », (Albright in OSU, Box 21, Folio 168), je traduis.

À la suite de cet extrait de journal, Alex Albright a joint ses notes de cours qui consistent en une trentaine de pages synthétisant la plupart des expérimentations entreprises par Burroughs au cours de sa décennie *cut-up* et mettant en évidence l'importance de *The Third Mind*. Les références littéraires évoquées par l'enseignant sont similaires à celles décrites dans l'ouvrage – John Dos Passos, Tristan Tzara – tandis que les méthodes qu'il mentionne sont des variations des *cut-ups* en colonnes ou des tentatives de contrecarrer l'influence de la télévision et des informations sur l'individu. L'accent sur les dangers de l'exposition prolongée à ce médium rappelle qu'il s'adressait à un jeune public qu'il essayait de convaincre de l'utilité de cette technique pour sortir d'une attitude passive vis-à-vis du langage et de son environnement :

But maybe one of the reasons the word has lost much of its power and fascination is that our use of it, our methods of employing it, [...] has failed to develop. It's been rendered useless to a large degree as a method of entertaining masses. [sic] because the masses no longer need it. We don't talk that much; we listen and look. We're passive¹³⁷.

Ainsi, non seulement il souhaitait initier ses élèves à une nouvelle façon d'écrire et de lire, mais aussi il utilisait, à l'instar de Burroughs, le *cut-up* comme un outil pédagogique pour faire passer d'autres messages. Ses notes préparatoires se terminent sur deux aspects principaux de la technique : le fait que le *cut-up* le plus important est le « quotidien » d'un individu et l'idée que le résultat de cette technique sera toujours de la « fiction »¹³⁸. Ces aspects nous semblent primordiaux puisqu'ils informent les deux rôles-clés de cette pratique : permettre aux écrivains d'écrire d'une façon nouvelle en introduisant des effets proches de ceux des arts visuels dans leurs textes et apprendre à mieux appréhender son environnement et ainsi améliorer la façon dont on l'interprète ou le décrit. Loin de s'opposer ces caractéristiques illustrent le double rôle du *cut-up* : à la fois outil de compréhension de son environnement et technique de transcription de cet univers en mots, symboles, voire couleurs ; à la fois caméra et banc de montage, pour employer une métaphore cinématographique.

¹³⁷ « Mais peut-être l'une des raisons pour lesquelles le mot a perdu autant de son pouvoir et de sa fascination est que notre utilisation, nos méthodes d'usages [...] ont échoué à se développer. Il a été rendu inutile dans une large mesure comme un moyen de divertir les masses. Parce que les masses n'en ont plus besoin. Nous ne parlons plus beaucoup ; nous écoutons et nous regardons. Nous sommes passifs », (*Ibid.*), je traduis.

¹³⁸ « But the biggest cut-up of all is your daily life. The random juxtapositions of all the information around you. [...] The result will ALWAYS be fiction [...] », (*Ibid.*), je traduis.

En sus des informations précises et détaillées proposées par Alex Albright à ses élèves, l'échantillon de textes et de carnets de bords qu'il proposait à Burroughs lui rappela certainement l'animosité qu'il rencontra lorsqu'il promouvait sa technique. Parmi la dizaine de participants au cours qui donnent leur avis sur la technique, six la trouvent inutile et compliquée à mettre en place, tandis que les autres, malgré leur avis positif, soulignent la première impression négative qu'ils en ont eu. Toutefois, tous se prêtent au jeu de produire des textes en utilisant les différentes méthodes proposées par leur enseignant. L'un des élèves a même utilisé le format des poèmes-permutations pour donner son avis négatif sur la technique : « This writing is very stupid \ Very stupid this writing is \ writing very stupid is this \ Very stupid writing is this »¹³⁹. Un autre a joint le collage de journaux, de documents de cours, et d'ouvrages qu'il a réalisés pour ensuite souligner les phrases nouvelles qu'il a utilisés pour son texte, mettant ainsi en évidence les différentes étapes de l'élaboration de son texte (Annexe 11). Dans un autre collage, figure même un extrait du *Reader's Digest*, créant ainsi un effet d'intertextualité inattendu entre les premières expériences de Burroughs qu'il souhaitait – ironiquement – proposer à ce magazine et les travaux d'un élève de la Nouvelle Orléans près de vingt ans plus tard. Il est également à noter que des élèves soulignent leur changement d'appréciation de la technique, qu'ils jugeaient inutile ou inintelligible avant de la pratiquer et de se rendre compte de son efficacité. Nous retrouvons ici la dimension pratique du *cut-up* qui ne peut s'apprécier pleinement qu'à condition d'être pratiqué, et ainsi de permettre à la théorie de prendre forme sous les yeux de celui qui l'utilise. Quoi qu'il en soit, Alex Albright semble avoir parfaitement réalisé son objectif qui était d'initier ses élèves à cette technique et d'observer leurs réactions davantage que leurs productions. Il semble par ailleurs avoir trouvé un meilleur équilibre entre pratique et théorie que Burroughs dans la manière dont il la présente à ses élèves, probablement parce qu'il a pu bénéficier d'un ouvrage comme *The Third Mind* afin d'élaborer un cours. Si le *cut-up* fut enseigné comme une méthode d'écriture – ce qui est l'un de ses aspects initiaux – il convient désormais d'analyser ses enseignements.

¹³⁹ « Cette écriture est vraiment stupide \ Vraiment stupide cette écriture est \ Écriture vraiment stupide cette est \ Vraiment stupide écrire cette est », (*Ibid.*), je traduis. Un autre élève informe l'enseignant qu'il lui enverra la facture d'aspirine, tandis que l'un des journaux commence sobrement par : « What I think of the cut-ups : \ SUCKS ».

Les enseignements du cut-up

Que ce soit dans les tomes de la *Nova Trilogy*, dans les textes indépendants qu'il publia dans la presse alternative puis *underground*, dans les articles rédigés pour des magazines pour hommes intitulés « Burroughs Academy Bulletin », ou encore dans ses interviews et finalement *The Third Mind*, Burroughs n'eut de cesse d'expliquer ce qu'il avait appris grâce au *cut-up*. Dans les archives de l'auteur conservées à l'Université d'État d'Arizona figure un texte intitulé « Towards a Field Theory of Word » dans lequel Burroughs explique qu'après avoir étudié le sujet pendant une douzaine d'années et accumulé des données, il est nécessaire d'élaborer une « théorie des champs du mot » afin de ne pas être submergé par les résultats accumulés¹⁴⁰. Malheureusement, il décrit ensuite des dimensions de sa technique qui relèvent davantage de la pseudo-science que de la littérature, notamment l'idée que le *cut-up* permet d'entrevoir le futur, ou encore que le mot est – littéralement – un virus. Dans la suite du document, il évoque la possibilité de contaminer un candidat à la présidentielle au moyen d'un virus produit grâce à des enregistreurs, reprend le mythe de la création en remplaçant Adam, Eve et Dieu par des enregistreurs, ou évoque l'utilisation des hiéroglyphes pour remplacer le langage, des éléments qui mettent surtout l'accent sur la confusion qui régnait alors dans son esprit. En effet, bien que ce document soit un brouillon ou une ébauche puisqu'il n'en existe pas de version publiée, il manifeste surtout une incapacité de son auteur à synthétiser ses idées à propos du *cut-up*, probablement à cause des diverses évolutions qu'il lui avait fait subir. Les applications politiques ou révolutionnaires de cette technique étaient moins vraisemblables que ne l'était son utilisation dans le domaine fictionnel ou artistique ; or « Towards a Field Theory of Word » élude complètement ces aspects. Il est important de se rappeler qu'entre 1972 et 1973, les années précédant son retour aux États-Unis, Burroughs était diminué psychologiquement, et supportait de plus en plus mal d'habiter en Angleterre, notamment en raison des problèmes politiques. D'ailleurs, lors d'une visite à Londres en 1973, Allen Ginsberg fut frappé et inquiet par l'état de son ami, et entreprit de le rapatrier à New-York¹⁴¹.

¹⁴⁰ « I have experimented with cut up for twelve [sic] years and accumulated a mass of data. Without a field theory one would simply be swamped in data that could go on for any number of years », (Burroughs in ASU, Box 1, Item 1), je traduis.

¹⁴¹ « When Allen Ginsberg visited London in 1973 for a poetry reading [...] he was shocked by Bill's low spirits. On his return to the States, Ginsberg approached the City College of New York and suggested that they invite Burroughs to teach. [...] [Burroughs] accepted at once », (Miles 2014, pp. 504-505).

De retour dans son pays natal, il abandonna ses velléités révolutionnaires et se concentra sur la rédaction de nouveaux romans qui, bien qu'ils ne contiennent que peu ou pas de *cut-up*, lui permirent de privilégier ses applications littéraires et artistiques. Ainsi, dans les interviews qu'il donna à partir de 1974, il insiste principalement sur l'importance du *cut-up* comme outil pour les écrivains, et surtout sur l'idée que « la vie est un *cut-up* »¹⁴². Si cette théorie était déjà évoquée dans *The Job*, elle était d'une certaine façon noyée dans les nombreuses autres définitions de la technique, et était moins développée que ses utilisations dans un contexte révolutionnaire. Pourtant, c'est précisément en développant cette idée de la vie comme un *cut-up* que l'écrivain aurait pu atteindre le plus grand nombre d'individus. En effet, si l'on part de l'affirmation d'Herbert Marcuse selon laquelle, « l'avant-garde lutte pour trouver [le] moyen [...] qui rendrait la vérité artistique à nouveau communicable », alors il apparaît que Burroughs l'avait trouvé grâce à sa technique permettant de traduire en termes artistiques sa vision du monde¹⁴³. En effet, pour le philosophe, l'industrialisation et la technologie transforment le monde et ses idées, et font disparaître les espaces dans lesquels l'homme trouvait une « réalité qualitativement différente » (forêts, ciel, vallées) ; ceux-ci ne sont plus des « espaces de contradiction », ils ne permettent plus à l'art d'exprimer cette contradiction. Or, on pourrait considérer que Burroughs était parvenu à accomplir cette tâche au moyen d'une technique qui permet d'interpréter et de représenter la vie, autant qu'elle détruit le langage et par conséquent le monde industriel dominant. Pour reprendre les termes de Marcuse, d'une certaine manière, le *cut-up* permettait à la fois de produire une nouvelle vérité artistique mais également de la communiquer. En effet, en proposant au lecteur un texte à reconstruire, les œuvres en *cut-up* s'inscrivent profondément dans la production de l'avant-garde, présentée par le philosophe allemand comme le fait de « communiquer la rupture avec la communication » ; elles rendent manifeste l'idée que « le mot refuse l'ordre raisonnable, unitaire de la phrase » en faisant « exploser la structure de sens pré-établie, et en devenant un « objet absolu » », désignant ainsi « un univers intolérable, un univers qui se défait – un discontinu »¹⁴⁴. Cependant, si le *cut-up* est représentation de cette discontinuité, il est aussi un moyen de recréer un univers à partir des fragments de l'ancien, de le représenter dans le sens de proposer à nouveau.

¹⁴² « Life is a cut-up, by its nature. Every time you look outside the window, you're cutting up », (Burroughs 1999, p. 93), je traduis.

¹⁴³ (Marcuse [1964] 1967, p. 100).

¹⁴⁴ (*Ibid.*, p. 102).

C'est la raison pour laquelle les œuvres produites par Burroughs à l'aide de cette technique ne peuvent pas être caractérisées de la même façon que ce que Marcuse nomme des « classiques modernes », à savoir les « beatniks et l'avant-garde » au motif qu'ils « [distraient] l'homme de bonne volonté sans faire courir de danger à sa bonne conscience »¹⁴⁵. En incitant le lecteur à construire le texte qu'il a sous les yeux, les œuvres de *cut-up* relèvent davantage de la *praxis*, de la participation, que du divertissement ou de la distraction. Par ailleurs, il est important de rappeler que, pour Burroughs, l'un des rôles majeurs de l'art, si ce n'est le seul, est pédagogique, didactique, et pas seulement ludique ou représentatif : « one of the functions of art [...] is to make people aware of what they know and what they don't know that they know »¹⁴⁶. Il est important de noter que dans le recueil *With William Burroughs* édité par Victor Bockris, l'écrivain donne cette définition mais en remplaçant le mot « art » par « poète », une version qui permet de convoquer à nouveau les théories d'Herbert Marcuse. En effet, celui-ci explique que « le langage poétique parle de ce qui appartient à ce monde, de ce qui est visible, tangible, audible, dans l'homme et la nature – et de ce qui n'est ni vu, ni touché, ni entendu »¹⁴⁷. Cette définition pourrait s'appliquer au *cut-up* qui est une tentative de rendre perceptibles les processus inconscients qui s'effectuent en permanence chez un individu, mais également de lui permettre de mieux percevoir son environnement en le représentant d'une façon qui, bien qu'elle lui semble inintelligible, est plus proche de la manière dont il se présente à lui. Langage poétique et *cut-up* peuvent donc tous deux être considérés à la fois comme des moyens de représentation et comme un langage de cognition puisqu'ils transmettent au lecteur une interprétation du monde dont l'un des objectifs est de stimuler chez lui une réflexion sur la façon dont il le perçoit et l'interprète. De plus, par son accessibilité et sa dimension collaborative, le *cut-up* incite celles et ceux qui y sont exposés à le pratiquer et à le diffuser afin d'accroître son potentiel révolutionnaire et instructif.

Cependant, l'échec de la technique en tant que nouveau moyen de représentation ainsi que comme langage de subversion et de cognition doit davantage au manque de clarté de Burroughs dans ses explications et au nombre trop important de ses applications qu'à son absorption par ce qu'elle réfute, pour reprendre les termes

¹⁴⁵ (*Ibid.*, p. 104).

¹⁴⁶ « L'un des rôles de l'art [...] et de faire prendre conscience aux gens de ce qu'ils savent et de ce qu'ils ne savent pas qu'ils savent », (Burroughs 1999, p. 223), je traduis.

¹⁴⁷ (Marcuse [1964] 1967, p. 101).

d'Herbert Marcuse¹⁴⁸. C'est justement parce que l'écrivain n'a pas suffisamment défini les possibilités de sa technique et a préféré la présenter comme une solution à tous les maux de la société qu'elle s'est diluée dans cette dernière. En essayant de faire sortir le *cut-up* du domaine artistique pour le transférer vers le politique, il a certes réalisé l'un des objectifs de l'avant-garde, mais il a aussi fait perdre à sa technique son pouvoir subversif qui n'était jamais aussi important que dans un cadre littéraire ou artistique, puisqu'il permettait ainsi de réinterpréter son quotidien ou de le percevoir de façon plus directe, ainsi que de le représenter. Puisque la technique était une tentative de révéler le caractère factice de la société et de signifier au lecteur la façon dont il était manipulé par le langage, il était nécessaire qu'elle en demeure détachée, au risque de se confondre avec eux. En effet, si l'on considère avec Herbert Marcuse que « plus la société est ouvertement irrationnelle, plus la rationalité de l'univers artistique est grande », il apparaît que le *cut-up* était un moyen adéquat de la représenter, avant justement que Burroughs lui fasse perdre cette dimension rationnelle en essayant de l'utiliser pour modifier directement son environnement. La puissance du *cut-up* et sa dangerosité résidaient dans son utilisation artistique et fictionnelle, et non dans les tentatives d'en faire une arme révolutionnaires ; au contraire, ces dernières ont fait perdre à la technique et à son créateur une crédibilité qu'il avait été difficile de trouver. Cette efficacité se mesure d'ailleurs d'autant plus dans les ouvrages rédigés après ses années d'expérimentation et dans lesquels la technique n'apparaît que partiellement ; le *cut-up* vient alors dynamiter le texte et dynamiser des scènes de jouissance ou d'intoxication. D'ailleurs, au fil des interviews de la dernière partie de sa carrière, Burroughs soulignait la faible utilisation qu'il faisait des *cut-ups* dans ses œuvres, et mettait plutôt en évidence leur utilité dans des cas bien précis. Il était en revanche très sollicité sur sa vision de la société, des arts, et sur sa vie personnelle, ce qui montre que malgré son échec relatif à enseigner le *cut-up* de façon précise et claire, et en dépit de ses expériences d'enseignement peu agréables, il était une figure professorale appréciée et recherchée, dont la réputation attirait les foules à chacune de ses lectures, et dont l'aura lui permit de devenir un mentor pour des nouvelles contre-cultures : le punk et le hip-hop.

¹⁴⁸ « Toute tentative pour capture de nouveau le grand Refus dans le langage littéraire sera fatalement absorbé par ce qu'elle réfute », (*Ibid.*, p. 104).

Dans ce chapitre, nous avons souhaité analyser la technique du *cut-up* sous un angle social et présenter ses nombreuses incarnations dans la seconde moitié des années soixante. Qu'elles soient utilisées pour proposer des textes didactiques ou des pamphlets destinés à la contre-culture, les nombreuses méthodes développées par Burroughs transformèrent cet outil littéraire en un couteau-suisse révolutionnaire qui n'eut pourtant pas le succès escompté. Parmi les raisons de cet échec certaines sont directement imputables à l'écrivain, dont les accointances malheureuses avec la Scientologie lui coûtèrent une partie de sa crédibilité, et donnèrent à ses détracteurs des arguments pour interroger la validité de ses théories. En outre, l'absence d'explications claires concernant les diverses façons d'utiliser le *cut-up* eut également un impact négatif sur sa perception par le grand public qui, s'il appréciait Burroughs comme figure contre-culturelle, était relativement insensible à ses pratiques littéraires expérimentales. Néanmoins, cette absence d'explication était également liée à la façon dont l'écrivain voyait sa technique, c'est-à-dire comme une *praxis*, une activité dont la pratique permettait de saisir la théorie, plutôt que comme un rituel dont il faudrait observer toutes les étapes. Rappelons d'ailleurs que l'écrivain lui-même se permettait de ne pas suivre à la lettre les règles qu'il distillait à ses lecteurs, soit directement dans ses œuvres, soit dans des textes informatifs. À la charnière des années soixante et soixante-dix, son discours se radicalisa, à mesure qu'il délaissait l'expérimentation littéraire pour les applications révolutionnaires de sa technique, et publiait de nombreux textes polémiques dans lesquels il discutait davantage des moyens de déconditionner la société que de l'élaboration de ses œuvres ; il publia néanmoins deux romans au cours de cette période, dans lesquels le *cut-up* était utilisé de façon parcimonieuse pour produire des effets précis, ainsi qu'il présentait la technique au début des années soixante. Ils lui servirent également pour illustrer certaines théories qu'il exposait dans ses interviews ou articles pour la presse alternative.

En effet, ces années virent également Burroughs se transformer en une figure professorale dont l'avis était recherché et dont la réputation sulfureuse attirait la jeunesse en rébellion. Si les premières tentatives de l'écrivain pour l'intéresser et la guider furent relativement infructueuses, notamment en raison de son manque de clarté et de son implication avec les scientologues, il devint un symbole pour le mouvement punk à partir de 1974, année de son retour aux États-Unis. C'est dans son pays natal qu'il put entamer le troisième acte de sa carrière et rencontrer des artistes sur qui il avait eu une influence directe, sans nécessairement qu'ils aient collaboré avec lui. Célébré

comme un *gentleman junkie* par la contre-culture new-yorkaise, il fut néanmoins déçu par ses rares expériences d'enseignement, alors même qu'une partie importante de ces textes rédigés jusqu'alors était conçue comme des brochures universitaires destinées à façonner une nouvelle société. S'il continua à publier des articles dans lesquels il décrivait des tentatives d'amélioration de l'individu ou de son environnement, il délaissa progressivement le ton prophétique qui avait été le sien auparavant pour devenir une figure respectée et dont l'avis était recherché sur des sujets variés, mais davantage centrés sur l'art et la littérature que la politique. Son retour à New-York s'accompagna également d'une activité nouvelle, les lectures publiques, qui lui permit à la fois de s'assurer une rémunération, et de mesurer sa popularité auprès de la jeunesse. Il fit ainsi la rencontre de nombreux musiciens et artistes de l'avant-garde des années soixante-dix avec qui il collabora parfois, mais qui le fréquentait surtout pour sa grande érudition, et son mode de vie particulier pour un homme de son âge ; à soixante ans passés, il continuait à se piquer régulièrement, et consommait des stupéfiants sans aucune retenue. Quoi qu'il en soit, malgré ses égarements scientologues des années soixante, et son radicalisme parfois outrancier du début des années soixante-dix, Burroughs fut célébré au cours de manifestations et de colloques tout au long de la seconde moitié de cette décennie, et vécu l'avènement d'une pratique inspirée de sa technique : le hip-hop.

CHAPITRE VI. RÉCEPTIONS DU *CUT-UP*

VI.A. Burroughs Superstar

Le retour aux États-Unis de Burroughs fut un événement déterminant et salutaire pour la troisième et dernière partie de sa carrière, entamée avec la publication de *Cities of the Red Nights* (1981). En revenant dans son pays natal, l'écrivain put non seulement se débarrasser de certaines lubies et fréquentations discutables – notamment la Scientologie – mais aussi se replonger dans une scène artistique et littéraire foisonnante qui l'inclut immédiatement. Si nous évoquons au chapitre précédent ses expériences d'enseignement négatives, elles furent rapidement remplacées par une activité qui le mettait également au contact de la jeunesse, mais cette fois pour un résultat positif : les lectures publiques de textes et poèmes. Accompagné de son secrétaire James Grauerholz, il sillonna les États-Unis pour lire d'université en université, ce qui lui permit de mesurer le succès de son œuvre sur de nouvelles générations de lecteurs et de se familiariser avec les nouvelles formes de contre-cultures qui agitaient le pays. Lorsqu'il revint à New-York, le Punk était en son âge d'or, et Burroughs, dont l'œuvre avait inspiré des musiciens dans des genres allant du rock progressif au heavy metal en passant par le jazz-fusion, fut rapidement adopté par cette scène, notamment grâce à ses liens avec Patti Smith. Précédé par sa réputation de toxicomane et d'écrivain scandaleux, auteur de l'un des livres clés de l'avant-garde et de la contre-culture des années soixante, il fut rapidement adopté par la scène Punk qui le surnommait affectueusement « le parrain », et venait lui rendre visite à son domicile dans le Bowery. Son appartement était également le théâtre de nombreux repas et discussions avec ses anciens collaborateurs et amis de la *Beat Generation* ainsi qu'avec des artistes, dont une partie fut conservée et transcrite dans un recueil édité par Victor Bockris et publié en 1981 ; on y croise Lou Reed, Joe Strummer Susan Sontag ou encore Debbie Harry et Jean-Michel Basquiat.

Ainsi, en l'espace de quelques mois, Burroughs passa d'un isolement extrême à Londres, où il ne voyait plus que de rares amis et amants, à une socialisation importante que ce soit au sein de l'avant-garde littéraire ou la contre-culture. Épaulé par de jeunes collaborateurs, il s'immergea dans la scène punk, multipliant les interviews par, pour, et

dans des magazines musicaux ou écrivant des chansons pour des groupes. L'étude de sa correspondance et de ses archives nous permettra d'illustrer la notoriété de l'écrivain au sein de ces diverses communautés, notamment à travers les sollicitations qui lui étaient adressées, que ce soit pour lui proposer de lire ou pour l'inviter à assister à un vernissage ou une première. Dans les années qui suivirent son retour aux États-Unis, il fit également l'objet de colloques et célébrations organisés en son honneur dans son pays natal ou en Europe, soulignant son adoption nouvelle par les cercles académiques, et renforçant ainsi son aura. Le contraste entre l'anonymat relatif dans lequel il avait progressivement sombré en Europe et la célébrité retrouvée à New-York eut cependant pour effet collatéral de l'éloigner de ses préoccupations les plus radicales et de le faire abandonner les applications politiques du *cut-up*. Il avait de toute façon progressivement délaissé la technique à partir de 1973 suite à la publication de *Port of Saints*, revenant à une écriture linéaire et un style plus direct. Cependant, il continua à faire vivre son œuvre *cut-up* dans ses lectures, et assista depuis New-York à l'émergence du hip-hop, un courant musical sur lequel ses travaux eurent une influence indirecte mais néanmoins importante. L'objet de ce chapitre sera donc à la fois de proposer une analyse de la réception de Burroughs suite à son retour d'Europe, que ce soit dans les milieux universitaires, littéraires, ou artistiques, et enfin de proposer une comparaison entre ses textes expérimentaux et l'apparition spontanée du hip-hop à la fin des années soixante-dix. En effet, que ce soit dans le rapport à une œuvre originale, dans la combinaison de divers textes pour en produire un nouveau, ou encore dans l'utilisation de l'art pour faire passer des messages socio-politiques, ces deux pratiques, bien que séparées par deux décennies et distinguées par les médiums utilisés, possèdent davantage de points communs que l'une et l'autre peuvent le laisser supposer.

VI.A.1. Conventions, colloques, lectures : le *cut-up* en tournée

Débutées à la suite de son semestre d'enseignement, les lectures publiques permirent à Burroughs de se reconnecter avec son public, ou plus précisément de mesurer l'engouement dont il faisait l'objet de la part de certaines personnes, qu'elles soient adolescentes ou adultes, artistes ou universitaires. Ces événements lui

redonnèrent confiance en lui, en ses écrits, et surtout lui permirent de toucher un plus vaste public que ses romans, d'autant qu'il ne publia pas de texte majeur pendant plusieurs années, tandis qu'il sillonnait l'Amérique pour aller lire dans différents campus. Ces événements offrirent également à Burroughs l'opportunité de se constituer un nouveau réseau de collaborateur qu'il rencontra en revenant à New-York, et qui l'aidèrent à structurer son quotidien, en invitant d'autres personnes à dîner avec lui, ou en organisant des soirées au cours desquelles se croisaient des figures de *l'intelligentsia* new-yorkaise, mais aussi des musiciens et des artistes avec qui il se produisit ensuite. Ces activités furent progressivement complétées par la participation à des colloques ou des événements organisés en son honneur, qui entreprirent de le faire passer du rang d'auteur expérimental et scandaleux, à écrivain incontournable de la littérature américaine. Son admission à l'Académie des arts et des lettres américaines en 1983 suivie par son obtention du rang de Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres en 1984 entérinèrent ce nouveau statut. Le rôle des diverses manifestations évoquées ci-dessus dans l'obtention de ces honneurs ne doit pas être sous-estimé, puisque c'est grâce à elles que les milieux académiques se sont progressivement penchés sur son œuvre. Ce phénomène se vérifie lorsque l'on consulte l'ouvrage *William S. Burroughs At the Front*, publié en 1991 : tandis que la décennie 1960-1970 fut marquée par des critiques virulentes des textes de l'écrivain, voire par des attaques, la période 1970-1980 marque l'apparition d'études approfondies et impartiales de ses textes. Cela signifie que les manifestations telles que le Colloque de Tanger, organisé dès 1975 à Genève par Gérard-Georges Lemaire ont permis aux théories de Burroughs et Gysin de « pénétrer [la] culture » et de la « [sortir] de son provincialisme »¹.

Le retour à Tanger

En 1975, un jeune homme de 26 ans nommé Gérard-Georges Lemaire commença à élaborer une manifestation culturelle autour des travaux de William S. Burroughs et Brion Gysin avec le *cut-up*. Lemaire achevait alors ses études à Paris, et il avait créé l'année précédente une collection de littérature étrangère chez Flammarion. Il entreprit alors d'organiser une manifestation littéraire et culturelle autour des travaux de Burroughs et Gysin afin de signifier l'importance de ces écrivains à ses yeux,

¹ (Lemaire *in* Burroughs & Gysin 1976, p. 10).

notamment leur aspect « explosif » et ses « répercussions »². Pour faire écho à ces paramètres, le colloque ne fut pas organisé autour de la littérature uniquement, mais il fut agrémenté de performances musicales, chorégraphiques et théâtrales qui permirent d'illustrer toutes les facettes de cette technique. D'ailleurs, Lemaire utilise deux termes qui se complètent pour définir sa manifestation : il l'évoque d'abord comme une « matrice » permettant de « susciter » ou « inventer » des « expressions non-discursives », avant de présenter l'association entre l'écrivain et l'artiste comme une « factory »³. Si le premier terme rappelle les *cut-ups* qui constituent d'une certaine façon des générateurs de textes puisque les mots qui les composent peuvent être réutilisés, de même que le texte en lui-même, l'utilisation du mot « factory » place d'emblée la technique et sa production au carrefour de l'écriture, des arts visuels, et de la musique. La Factory était en effet le gigantesque atelier aménagé par Andy Warhol dans trois lieux successifs de Manhattan, où il tourna ses films, peignit et organisa des expositions, ainsi qu'un espace dans lequel il permit à des musiciens – notamment le Velvet Underground – de se produire. L'utilisation par Gérard-Georges Lemaire d'une telle expression pour caractériser l'œuvre de Burroughs et Gysin a donc pour objectif d'en souligner immédiatement la dimension multimédia, ainsi que de l'inscrire dans la production avant-gardiste américaine des années pop-art. En outre, la traduction de ce terme – usine – rajoute une connotation mécanique et machinique bienvenue à la technique du *cut-up* qui était présentée comme un outil par ses créateurs, et permettait de mécaniser la production du hasard.

Les informations disponibles sur le Colloque de Tanger sont peu nombreuses, et proviennent pour la plupart de l'ouvrage du même nom, publié un an après sa tenue (1976), et présenté par son éditeur comme, « un élément [...] inscrit dans une stratégie plus vaste », un « témoignage », qui « rassemble des documents et tout un réseau de communication entre les différentes disciplines et les différents modes d'actualisation d'un nouveau mode de pensée »⁴. Cette citation recouvre plusieurs aspects fondamentaux de la technique du *cut-up*, notamment l'idée qu'elle constitue un moyen d'élaborer de nouvelles façons de penser, et elle souligne en outre son importante dimension collaborative en évoquant le « réseau de communication » qui existe entre ces différentes applications. C'est pour ces raisons et au regard des nombreuses disciplines évoquées dans cet entretien introductif que les participants à ce colloque sont

² (*Ibid.*).

³ (*Ibid.*, p. 11).

⁴ (*Ibid.*).

aussi bien des universitaires – Gérard-Georges Lemaire, Philippe Mikriammos – que des écrivains – Henri Chopin, Philippe Sollers – ou des musiciens – Patrick Eudeline, Steve Lacy. Cet éclectisme s’explique par la volonté qu’avait Gérard-George Lemaire de ne pas proposer un colloque académique ou scientifique, mais plutôt d’élaborer « un événement en fonction des rencontres, des réactions, des circonstances », et « de toutes les possibilités qui s’offriraient »⁵. Nous retrouvons ici la spontanéité associée à l’acte de création d’un texte de *cut-up*, dont le résultat final ne peut jamais être décidé à l’avance puisque chaque découpage – remontage entraîne une réactualisation du texte source et du texte cible ; à chaque itération, objectifs et résultats sont remis en jeu. Le colloque de Tanger permit également à de nombreux praticiens du *cut-up*, de la poésie sonore, ou du collage visuel de se rencontrer physiquement et d’échanger sur leurs pratique, recréant ainsi l’intense atmosphère collaborative qui animait les publications alternatives et *underground* qui les publièrent initialement. D’ailleurs, à l’instar du contenu de certains de ces magazines, le colloque fut le lieu de critiques, de représentations artistiques, ainsi qu’un espace de discussions et d’échanges autour de la pratique du *cut-up*.

Si la forme du colloque n’était pas arrêtée dès sa conception, les objectifs de Gérard-George Lemaire étaient en revanche clairement définis. Il expliquait que son désir était que les travaux de Gysin et Burroughs sortent la littérature française de sa « pratique désuète » et de son jeu sur « des stéréotypes dix-neuviémistes », afin de modifier à la fois « les comportements sociaux » et « ses propres structures » qui « fonctionnent comme agents perturbateurs, modèles, ou utopies de notre psychisme »⁶. De plus, l’utilisation du terme « provincialisme » cité précédemment pour critiquer la littérature française rappelle la dénonciation que faisait déjà Antonin Artaud du théâtre dans *Le théâtre et son double* :

Un théâtre qui soumet la mise en scène et la réalisation, c’est-à-dire tout ce qu’il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d’idiot, de fou, d’inverti, de grammairien, d’épicier, d’anti-poète et de positiviste, c’est-à-dire d’Occidental⁷.

Bien qu’ils n’évoquent pas les même pratiques littéraires, il faut souligner que le critique et le dramaturge dénoncent des maux similaires : le premier regrette les stéréotypes dans lesquels la littérature s’est enfermée perdant ainsi son pouvoir de

⁵ (*Ibid.*, p. 9).

⁶ (*Ibid.*, p. 10).

⁷ (Artaud 1939, p. 50).

modification du quotidien d'un individu, tandis que le second dénonce la soumission de la scène au texte, arguant que cela fait perdre sa substance au théâtre. En d'autres termes, tous deux semblent regretter l'accaparement de la culture par les valeurs de la bourgeoisie et la prévalence du mot écrit sur l'acte créatif spontané, révolutionnaire et libérateur. La performance est d'ailleurs régulièrement associée à la pratique du *cut-up* et parfois plus généralement à la pratique de l'écriture chez Burroughs, comme lorsque Philippe Mikriammos propose de considérer l'écrivain en premier lieu comme un « conteur », avant de préciser qu'il est « un conteur qui sait aussi écrire »⁸. Cette emphase sur l'oralité de son œuvre est certainement l'une des raisons pour lesquelles Henri Chopin, l'un des premiers poètes-sonores, dit de lui qu'il est « celui qui voit le mieux la poésie sonore [...] parce qu'il en a su l'importance au travers des cut-ups », rappelant que celle-ci « n'exige aucune compréhension ni explication puisqu'à chaque instant elle provoque la Transformation »⁹. Caractère mouvant, oralité, et aspect multimédia, le Colloque de Tanger fut donc une première célébration extrêmement précise et respectueuse des nombreuses expériences entreprises par Burroughs et Gysin avec le *cut-up*.

Colloque et musicalité

En outre, la dimension sonore de cette pratique est renforcée par la présence dans le recueil de textes élaborés suite au colloque de « Chansons » attribuées à Brion Gysin, et qui rappellent les tentatives de Burroughs dans ce domaine. Ces œuvres ne possèdent pas l'impression d'un déluge de mots qui caractérise les textes de *cut-ups*, en revanche, certaines reprennent des mises en pages familières. La chanson « Clementeena Sooperstar » est composée d'un premier couplet qui est ensuite suivi par trois colonnes que le lecteur peut décider de lire l'une après l'autre, ou en se déplaçant de l'une à l'autre, rajoutant ainsi une dimension ludique à une pratique – le chant – qui l'est déjà. Il faut également souligner l'influence des œuvres de Burroughs sur ces textes qui se manifeste par des références claires à des personnages issus de ses romans, ou par des fragments textuels que l'on y retrouve régulièrement. Ainsi, « Blue Baboon Blues » utilise le personnage du babouin qui figure au chapitre « campus of interzone

⁸ (Mikriammos *in* Burroughs & Gysin 1976, p. 104)

⁹ (Chopin *in* *Ibid.*, p. 57).

university » dans *Naked Lunch* ; « Dead Weight » reprend presque *verbatim* plusieurs extraits de ce même chapitre (Annexe 1) ; « Home Is the Heroin » possède une thématique qui se rattache évidemment à Burroughs, et commence sur une phrase extraite d'un chapitre de *Naked Lunch* : « How many years threaded on a needle of blood ? »¹⁰ ; Enfin, la chanson « I Got the Fear » est un *cut-up* de différents extraits du même roman, ce qui permet d'affirmer que Gysin souhait célébrer à la fois l'oralité et la musicalité des textes de son ami, tout en démontrant par l'exemple l'efficacité de la technique pour produire de nouveaux textes à partir d'un matériau existant. L'utilisation de *Naked Lunch* pour composer des chansons n'est pas anodine, puisque cet ouvrage est considéré par certains critiques comme l'un des premiers dans lesquels « le mot devient chair », et recrée « le son des organes mous », un « son protoplasmique », « approprié aux manques rugueux de drogue ou de sexe » puisqu'il permet aux organes de « prendre la parole »¹¹. Si Burroughs put expérimenter directement avec le son au cours de la décennie suivante dans le cadre de ses travaux sur le *cut-up*, la relation entre texte écrit et son était déjà centrale dans son œuvre, en témoignent les *routines* qui la parsemaient.

Invité au Colloque de Tanger, le musicien et critique de Rock Patrick Eudeline ne disait pas autre chose lorsqu'il associait la lecture de l'écrivain américain à l'acte de « RÉVEILLER LA CHOSE ÉCRITE » et la transformer en un « « média chaud » qui ne soit plus *lettre morte*, mais le son même de la Ville » ainsi que celui du « battement du sang radioactivé qui envahit nos veines »¹². Il va même plus loin dans l'association entre écriture et existence lorsqu'il affirme que l'écriture de Burroughs constitua pour lui – « teenager électrique » – « la révélation [...] d'une autre voie d'écrire-vivre [...] une autre voie pour regarder la vie »¹³. S'il utilise le terme « voie » pour désigner le chemin que lui indiqua l'écrivain, par homonymie, il serait possible de transformer sa citation en utilisant le terme « voix », ce qui rajouterait une dimension prophétique au message de Burroughs. Cela permettrait également de faire écho aux lectures publiques qui permirent à un grand nombre de personnes de découvrir son œuvre, et surtout de prendre conscience de sa grande dimension orale, sonore, et charnelle. Eudeline alla même plus loin et adapta avec son groupe des textes de Burroughs, adaptations qui

¹⁰ « Combien d'années enfilées sur cette aiguille de sang ? », (Burroughs [1959] 2014, p. 81), je traduis.

¹¹ « The sound of the word *schlupp* is the word made flesh, the sound of soft organs, a protoplasmic sound [...]. It is an appropriate sound for the unhewn hungers of junk or sex, for it is the body's interior making its needs conspicuously known within the world—all organs, all-organism finding itself in speech », (Kahn 1999, pp. 300-301), je traduis.

¹² (Eudeline in Burroughs & Gysin 1976, p. 124).

¹³ (*Ibid.*).

figurent dans le recueil tiré du colloque, et qui permettent de visualiser l'orchestration souhaitée (voir Annexe 1). Contrairement à Gysin qui s'inspira de *Naked Lunch* pour ces chansons, le chanteur français puisa dans *The Wild Boys* les images et les textes nécessaires à son projet. Il est à noter que son objectif était d'aller à l'encontre de la dimension littéraire du colloque afin de présenter sa vision de l'écrivain, ce qu'il « représente pour d'autres personnes et qu'il est foncièrement », à savoir « un vieux pédé, un ancien junkie qui a joué à Guillaume Tell avec sa femme, qui se promenait avec des Luger sous son oreiller »¹⁴. Si la description de Burroughs proposée par Patrick Eudeline était aux antipodes de la façon dont l'écrivain souhaitait qu'on le désigne, elle mettait toutefois en avant l'aura dont il faisait l'objet dans les milieux musicaux, et l'image a-littéraire qui était la sienne et prenait parfois le pas sur sa production.

Le Colloque de Tanger mérite parfaitement son nom en ce qu'il a réactivé certains aspects de l'œuvre de l'écrivain dont la genèse eut lieu dans cette ville. Que ce soit l'omniprésence des références à *Naked Lunch* à la fois dans les communications et dans certains textes produits, l'importance accordée au son dans ses livres, ainsi que les allusions à son image sulfureuse, ces éléments participèrent à la recreation de l'atmosphère créatrice particulière de cette ville qui joua un rôle prépondérant dans sa carrière. Après une période d'adaptation pendant laquelle Burroughs était surtout sensible aux aspects négatifs de Tanger, il commença à apprécier la ville de plus en plus, à mesure qu'il y retrouvait des repères familiers – vie intellectuelle, sociale, affective – et devint de plus en plus sensible à son environnement. Il l'associe régulièrement au son, par exemple dans une lettre de 1956 adressée à Allen Ginsberg qui contient une idée de *routine* autour de la crainte du *jihad* :

I got a great idea. A number called the Jihad Jitters . . . Start is we hear riot noises in the distance. Ever hear it? It's terrific . . . You wouldn't believe such noises could result from humans, all sorts of strange yips. Then the sound of shop shutters slamming down. Then the vocal come on. [...] So finally all the voices together mix with the riot noises [...]. And the music will be Arab, jazz, strains of the Marseillaise, old Berber tunes, etc.¹⁵.

¹⁴ (*Ibid.*, p. 334-335).

¹⁵ « J'ai une super idée. Un numéro appelé les Jetons du Jihad . . . Au début on entend des bruits d'émeutes au loin. Tu as déjà entendu ça ? C'est effrayant . . . Tu n'imagines pas que de tels sons puissent émaner d'êtres humains, toutes sortes de jappements. Puis le son des rideaux métalliques des magasins qui s'abattent sur le sol. Puis le chant commence. [...] Finalement, toutes les voix se mélangent aux sons de l'émeute [...]. Et la musique sera Arabe, du jazz, des accords de la Marseillaise, des vieilles chansons berbères, etc. », (Burroughs 1993, pp. 339-341), je traduis.

Dans cet extrait, on observe l'attention de l'écrivain concernant les sons qui l'entourent, un aspect qui est à relier au format de la *routine*, dont l'oralité constitue l'une des dimensions clés. Il est également à souligner que Burroughs semble vouloir illustrer l'aspect international de la ville principalement avec du son, et propose ici un mélange dont la traduction la plus efficace serait un collage sonore qui permettrait de superposer ces fragments musicaux. Ainsi, le collage et le montage, qui devinrent ses activités textuelles principales au cours de la décennie suivante, étaient déjà présents dans son esprit d'un point de vue sonore.

Plus tard, dans *The Job*, Burroughs insistait sur l'importance de la musique comme un moyen de contrôle, en particulier dans le monde musulman, dont il disait qu'il était « pratiquement contrôlé par la musique », ajoutant que « l'association créée au moyen de la musique était l'une des plus puissantes »¹⁶. Par ailleurs, il n'hésita pas à proposer plus tard des exemples d'armes reposant sur l'utilisation du son, que ce soit son « sifflet tueur » dont il faisait l'apologie dans des articles publiés dans la presse alternative, puis *The Job*, ou encore les garçons sauvages de *The Wild Boys* qui disposent d'une troupe de soldats en les faisant littéralement mourir de rire en imitant différents sons : « The boys pull their eyes up at the corners yacking in false Chinese. The effect was irresistibly comic. Then the boys laughed. [...] laughing *inside* us »¹⁷. Ce rire contagieux qui permet de se débarrasser d'une armée sans efforts est l'un des types d'armes sonores imaginées par Burroughs, mais également une métaphore de la manière de combattre un ennemi vieillissant : en imitant des personnes asiatiques et en se moquant de leur accent, les garçons sauvages utilisent des clichés racistes qui amusent les soldats américains, et les contaminent en les faisant rire. Ainsi, le son et le rire agissent ici comme des virus qui paralysent les soldats, provoqués par leur sensibilité à des stéréotypes racistes éculés qui facilitent leur contamination. L'écrivain semble ici encourager l'utilisation de l'humour et de la mise en scène pour parasiter le pouvoir, ce qui explique le succès de cet ouvrage auprès des musiciens de rock, comme l'affirme Patrick Eudeline : « Pour moi [...] ce livre est une des plus belles choses qu'on ait écrites sur le mythe de l'adolescent révolté, sur tous les clichés de la révolte juvénile, du nihilisme [...] »¹⁸. Le rire libérateur et contagieux opposé à la rigueur de l'armée fait

¹⁶ « Music is extremely important. The whole Moslem world is practically controlled by music. Certain music is played at certain times, and the association of music is one of the most powerful », (Burroughs [1969], 2008, p. 33), je traduis.

¹⁷ « Les garçons tirent les coins de leurs yeux et jacassent en faux chinois. L'effet était irrésistiblement comique. Puis les garçons rient. [...] Ils riaient *en nous* » (Burroughs 1971, p. 132), je traduis.

¹⁸ (Eudeline in Burroughs & Gysin 1976, p. 334).

certainement partie des aspects du livre qui séduisirent la jeunesse lorsqu'il parut, à l'instar de *Naked Lunch*, dans lequel les scènes les plus abjectes coexistaient avec des *routines* extrêmement amusantes, qui favorisèrent son succès. Bien que le *cut-up* ait parfois été présenté comme une manière d'atteindre l'écriture du silence, à la suite du Colloque de Tanger, toutes les célébrations de l'œuvre de Burroughs comportaient une dimension musicale ou sonore affirmée, que ce soit par les interventions de musiciens, ou par des lectures de textes. Ce phénomène souligne à la fois l'immense oralité qui parcourt son œuvre, y compris les textes *cut-up*, et l'influence de ses ouvrages et de son image sur la scène musicale.

La Nova Convention et la dilution du cut-up

Si le Colloque de Tanger constitua la première manifestation de ce type organisée en l'honneur de Burroughs, Gysin, et de leurs travaux sur le *cut-up*, elle ne possède pas l'aura et le glamour de sa version américaine, la Nova Convention. Tandis que le colloque organisé à Genève en 1975 avait été pensé comme un événement consacré au *cut-up* et à son influence sur la production d'artistes divers, la Convention qui eut lieu en 1979 à New York ressemblait davantage à une réunion de la contre-culture des années soixante autour de la figure tutélaire de Burroughs. Cet événement est rentré dans la légende de la contre-culture américaine en raison des nombreuses stars qui y ont participé, que ce soit dans le public ou sur la scène ; en revanche, il est considéré à juste titre, comme un événement mineur pour la critique burroughsienne, comme l'explique Barry Miles : « The event lost any claim to academic inquiry and became an exercise in fame and an excuse for the downtown art scene to strut their stuff »¹⁹. L'élaboration de cette manifestation commença d'ailleurs par un impair qui révèle le peu d'importance accordée aux travaux de Burroughs lors de sa conception : Brion Gysin, pourtant le collaborateur principal de l'écrivain au cours des années soixante, et instigateur de la technique du *cut-up* ne fut pas initialement convié à participer, ce qui provoqua son incompréhension et son amertume, d'autant que des universitaires étaient invités. Si cet oubli fut rapidement corrigé après que les organisateurs en eussent pris conscience, il illustre d'emblée le décalage entre cet

¹⁹ « L'événement perdit toute légitimité comme manifestation universitaire et devint un exercice de célébrité et une excuse pour toute la scène artistique du centre [de New-York] de se faire remarquer » (Miles 2014, p. 539).

événement et une manifestation comme le colloque de Tanger : celui-ci avait placé le binôme Gysin-Burroughs au cœur de l'événement et laissé les autres participants s'y rattacher en fonction de leur rôle, tandis que celle-là avait décidé d'organiser une célébration mondaine dont Burroughs était l'objet, sans pour autant réfléchir à son contenu académique ou littéraire.

Ainsi, quand, dans un article consacré à l'événement, Kirsten Galvin présente cette manifestation comme la première à reconnaître l'importance de l'écrivain aux États-Unis, il convient de préciser que, selon nous, cette reconnaissance portait davantage sur son influence en tant que symbole qu'en tant qu'écrivain²⁰. D'ailleurs, la multitude d'intervenants (musiciens, chercheurs, artistes, écrivains) souligne que c'était Burroughs en tant que point focal de la contre-culture qui était célébré, et non son œuvre en particulier. De même, si son association de la diversité créatrice du *downtown* new-yorkais avec la multitude de pratiques associées au *cut-up* est une comparaison à laquelle nous souscrivons, il nous semble que « les impulsions *do-it-yourself* qui célébraient la spontanéité, l'hybridité, la collaboration et l'amateurisme » se manifestaient déjà au cours de la *mimeo-revolution* près de deux décennies auparavant²¹. Ainsi, il serait préférable de considérer que ces caractéristiques sont l'apanage de toute communauté artistique avant-gardiste, que ce soit la scène poétique du Lower East Side, dans les années cinquante, l'activisme politique et psychédélique des années soixante, ou encore la frénésie Punk des années soixante-dix. Par ailleurs, il nous semble que si l'influence de Burroughs sur ce bouillonnement doit être considérée, alors ce sont les essais de son « Academy Series » et sa promotion de communautés autonomes et organisées autour de pratiques rituelles communes dans des ouvrages comme *The Wild Boys* qui viennent à l'esprit, plutôt que les textes fragmentés et expérimentaux de sa *Nova Trilogy*. En revanche, la Nova Convention peut être comparée au *cut-up* en terme de déception du public, un parallèle qui n'est pas proposé par Kirsten Galvin, bien qu'elle définisse précisément les raisons de ce dépit :

²⁰ « [...] The Nova Convention joined an unusual assortment of artists, rockers, publishers, academics, countercultural figures and audience members [...] to recognize his wide influence for the first time in the United States », (Galvin in Hawkins & Wermer-Colan 2019, p. 80), je traduis.

²¹ « [...] Downtown, like the cut-up encouraged different art forms, genres, histories, and identities to cross pollinate. [...] The cut-up, as a metaphor for the creative space of Downtown, puts into stark relief Downtown's do-it-yourself impulses that celebrated spontaneity, hybridity, collaborations, and amateurism », (*Ibid.*, pp. 82-85), je traduis.

The “suburban kids” in the audience were disillusioned by the Nova Convention’s unintentional false advertisement and increasingly lost patience as they withstood the long repetitive passages of Philip Glass instead of the greatest hits of the Rolling Stones. [...] The Nova Convention’s hybridity sent mixed-messages in terms of audience expectations and reception. It represents a taste clash due to age (teens) and geography (suburban) which extends, to education, class, and gender [...] ²².

À l’instar du *cut-up* et des romans de la *Nova Trilogy* qui déçurent certains lecteurs qui s’attendaient à lire la suite de *Naked Lunch*, ou n’étaient que peu sensibles à ses expérimentations langagières, la Nova Convention ne séduisit que partiellement le public qui s’y était pressé en raison des stars supposées s’y produire – Keith Richards en tête, qui annula finalement au dernier moment.

À travers cet exemple, il est aisé de remarquer que la Nova Convention fut d’abord pensée comme un événement culturel en l’honneur de Burroughs au cours duquel son œuvre serait évoquée, et non à l’instar du Colloque de Tanger, comme une célébration et une discussion de ses travaux agrémentées de performances artistiques. La lecture du programme de l’événement permet d’ailleurs de se rendre compte du déséquilibre qui existait entre contenu académique et contre-culturel : une soirée de trois heures intitulée « Burroughs Now » était prévue le vendredi soir, isolée au milieu de deux soirées de projections, mais également des concerts le soir même et les soirs suivants, préfigurant ainsi le décalage entre les attentes du public et ce qu’ils virent, (Annexe 2). De plus, les concerts des artistes les plus réputés étaient organisés dans d’autres lieux que ceux de la Convention, et payants. La soirée gratuite au cours de laquelle était programmé Keith Richards était complète depuis l’annonce de sa participation, et les jeunes gens venus l’admirer ne connaissaient ni les théories de Burroughs sur le *cut-up* ni n’étaient éduqués à la musique concrète, ce qui explique leur incompréhension et leur rejet des performances de Phillip Glass ou Laurie Anderson. La présence de Zappa – un musicien bien plus inspiré par Burroughs que Keith Richards ou les Stones – comme lot de consolation n’apaisa pas totalement la colère d’une partie du public, mais elle permit au moins de faire figurer un guitariste de rock sur scène ; on entend d’ailleurs sur l’enregistrement de sa lecture que son entrée sur scène est certes, applaudie, mais également accompagnée de « We want Keith » qui illustre bien l’attente

²² « Les « gosses de banlieue » du public furent désabusés par la publicité mensongère involontaire de la Nova Convention, et perdirent progressivement patience tandis qu’ils assistaient aux longs passages répétitifs de Philippe Glass au lieu des tubes des Rolling Stones. [...] L’hybridité de la Nova Convention envoya des messages ambivalents concernant les attentes du publics et sa réception. Elle représente un choc des goûts en raison de leur âge (des adolescents), leur origine géographique (les banlieues) qui s’est étendu à leur éducation, leur classe sociale, et leur genre », (*Ibid.*, p. 89), je traduis.

suscitée par sa non-venue, et renforce l'impression que Burroughs était secondaire pour ces jeunes gens²³. D'ailleurs, sur la dizaine d'événements prévus, l'écrivain ne figurait que deux fois au programme, bien qu'il assistât à la majorité, ce qui renforce l'idée que cet événement était moins une critique de son œuvre qu'une célébration de son existence.

La Nova Convention coïncida avec la parution de *The Third Mind* aux États-Unis, mais il est dommage que ces deux événements n'aient pas été davantage associés : cela aurait permis au public de consulter le livre avant de se rendre à la Convention, et par conséquent de mieux appréhender le contenu des œuvres de Burroughs ; cela aurait également provoqué davantage de discussions littéraires à défaut d'être académiques. En effet, ce n'est pas l'absence de discussions entre universitaires au cours de cette manifestation qui en limite, selon nous, l'intérêt – d'autant plus dans le cadre du *cut-up* qui gagne à être pratiqué plutôt qu'expliqué – mais bien l'accumulation d'artistes et d'écrivains venus promouvoir leurs travaux et renforcer leur inclusion dans la contre-culture new-yorkaise en s'associant à l'une de ses figures légendaires. Perdus au milieu des performances, les textes de Burroughs ne furent finalement que peu entendus, ou même évoqués, mais ils retinrent toutefois l'attention des journalistes présents lorsqu'il furent prononcés par leur auteur : « Of the other performers, Mr. Burroughs himself was the most appealing, and this had less to do with what he was reading than with how he read it »²⁴. En revanche, le journaliste était beaucoup plus critique des autres participants de la Nova Convention, affirmant que si certains avaient proposé des performances « engageantes et innovantes », leur contenu était « resté bloqué dans le borborygme de la nausée existentialiste »²⁵. Bien que ces critiques paraissent excessives, elles émanaient d'un journaliste musical, lui-même musicien et clarinettiste, qui connaissait l'atmosphère expérimentale de la contre-culture new-yorkaise ; d'ailleurs, elles rejoignent globalement celles faites *a posteriori* par Barry Miles dans la biographie de Burroughs :

As usual in these things, there was a lot of jockeying for position, many large egos were involved, and in the end it became a celebration of Burroughs as a celebrity, with little academic or critical analysis of his work. [...] A number of musical

²³ « On veut Keith », (Zappa in Collectif 1979), je traduis.

²⁴ « De tous les participants, Mr. Burroughs lui-même était le plus attractif, et cela avait moins à voir avec ce qu'il lisait qu'avec la façon dont il le lisait », (Palmer 1978, web), je traduis.

²⁵ « One noted in the performances of some of the other artists that while their manner was engaging and innovative, the matter, when it was more or less linear, was still stuck in the mire of existentialist nausea », (*Ibid.*) je traduis.

events and readings were arranged in Burroughs's honor (or in some cases to increase the participants' own fame by association)²⁶.

Ainsi, tandis que le Colloque de Tanger fut organisé dans un relatif anonymat et devint légendaire au cours des années suivantes grâce à la publication des actes du colloque qui illustraient et expliquaient l'œuvre commune de Burroughs et Gysin, la Nova Convention fut désirée, pensée et élaborée comme un événement légendaire qui rassemble toute la contre-culture et l'avant-garde new-yorkaise de l'époque, mais eut peu d'impact sur la réception de Burroughs comme écrivain. En revanche, elle contribua à l'établir comme un symbole de la contre-culture, et renforça son étiquette de « Parrain du Punk ».

Influencés par le succès médiatique de la Nova Convention, des éditeurs essayèrent de mettre en place des événements similaires, notamment en Allemagne, où Lutz Reinecke, fondateur de la maison d'édition alternative Zweitausendeins (2001), qui publia de nombreux écrivains et artistes de la contre-culture américaine – Bukowski, Robert Crumb, Ken Kesey – souhaitait organiser un événement multimédia (Annexe 3). Carl Weissner, collaborateur régulier de Burroughs dans les années soixante, fut chargé par l'éditeur de lui soumettre l'idée de ce projet, et de l'inviter à y participer, puisqu'il était déjà en contact avec l'écrivain, dont il traduisait les œuvres. L'objectif de cet événement était de « rassembler sur scène », à Francfort, des écrivains publiés par 2001, ainsi que des musiciens, de les faire tourner à travers les principales villes allemandes – Cologne, Hambourg, Munich, Berlin – et de produire un « double album » des meilleures performances, ainsi qu'un documentaire²⁷. Nous voyons ici l'influence claire de la Nova Convention, aussi bien dans l'association d'écrivains, d'artistes visuels et de musiciens, que dans la volonté de conserver des traces sonores et visuelles des différentes interventions. En effet, à la suite de cet événement, un album avait été produit et diffusé à partir de décembre 1979, qui contenait des extraits des discussions,

²⁶ « Comme d'habitude dans ce genre d'événements, il y eut beaucoup de rivalités pour les places, de nombreux gros égos, et cela se transforma en une célébration de Burroughs comme une célébrité, avec peu de contenu universitaire ou d'analyse critique de son œuvre. [...] De nombreuses performances furent prévues en l'honneur de Burroughs (ou dans certains cas, afin d'accroître la notoriété des participants, par association » (Miles 2014, p. 537), je traduis.

²⁷ « Lutz Reinecke has asked me to help him organize a 2001 Tenth Anniversary event scheduled for 24th January of next year in the largest hall available in Frankfurt (seats 3,000 plus). The idea is to get on stage some of the authors he's publishing, and some of the European musicians he's signed on his label [...] It is possible that there will be repeat performance in Cologne, Hamburg, Munich, and maybe Berlin. [...] The other Americans we are contacting are : Joan Baez, Patti Smith, Bukowski, Ken Kesey, Robt. Crumb, Hunter S. Thompson, Frank Zappa. [...] There will be a double LP of the event(s). [...] Show will be documented on Film [...] », (Weissner *in* OSU, Box 39, Folder 365), je traduis.

des lectures ou des performances qui avaient eu lieu à cette occasion. Après avoir répondu positivement aux sollicitations de Weissner par l'entremise de son secrétaire, James Grauerholz, Burroughs fit parvenir à son ancien collaborateur les adresses de Patti Smith et Frank Zappa, illustrant ainsi son inclusion dans la contre-culture new-yorkaise des années soixante-dix. La particularité de la tournée organisée par 2001 est qu'il n'était pas question de discussions académiques autour de l'œuvre de Burroughs, mais seulement de performances. Dans ce contexte, la présence de l'écrivain au milieu d'autres figures majeures de la contre-culture américaine ou d'artistes renommés apparaît plus logique que lors de la Nova Convention, d'autant que l'événement de la maison d'édition allemande était élaboré pour célébrer ses dix années d'existence. D'ailleurs, l'absence de John Giorno, pourtant réputé pour les interprétations de ses poèmes, et inventeur de « Dial-a-Poem », un service de poème à la demande par téléphone, semble étonnante, alors même qu'il collaborait activement avec Burroughs à cette époque.

Malgré l'enthousiasme de l'écrivain à l'idée de participer à cette tournée, l'événement fut annulé, en raison de l'absence d'engagements fermes de la part des musiciens que Lutz Reinecke souhaitait recruter. Ce dernier ne souhaitait pas « prendre le risque de poursuivre ce projet » ce qui permet de suggérer que, à l'instar de la Nova Convention qui avait été fortement médiatisée en raison de la venue supposée de Keith Richards, la viabilité du projet de 2001 reposait davantage sur la venue des musiciens renommés aux côtés d'écrivains de renom que l'inverse²⁸. La présence, même confirmée, d'écrivains réputés comme Bukowski ou de dessinateurs renommés comme Crumb ne remplissait pas les salles, contrairement à Patti Smith ou Joan Baez. De même, si le nom de Burroughs avait une aura importante aux États-Unis ou en Angleterre où il constituait une inspiration directe pour de nombreux artistes, et attirait un public suffisant pour envisager d'élaborer un événement en son honneur, il n'en allait pas de même en Allemagne, en dépit de collaborations antérieures importantes. À la place de cette tournée multimédia avortée, l'éditeur proposait d'organiser une série de lectures d'auteurs individuels, au motif qu'elle serait plus facile à organiser et à prendre en charge par le personnel de la maison d'édition. Burroughs ne donna pas suite à cette idée, certainement parce qu'il était déjà occupé à sillonner les États-Unis en compagnie

²⁸ « I'm sorry to report that plans for the 2001 Tour (scheduled for next January) had to be dropped. The promoter failed to come up with firm commitments from Zappa, Baez and two or three others and just generally proved unreliable in all sorts of ways. So that Lutz Reinecke felt that it would be too much of a risk to go ahead with the project », (*Ibid.*) je traduis.

de James Grauerholz et John Giorno pour réciter ses textes dans des universités où il faisait régulièrement salle comble, et rencontrait un public désireux de le rencontrer et d'entendre sa voix et sa diction si particulière. Cette activité était d'ailleurs l'une de ses principales sources de revenus suite à son retour dans son pays natal, et elle contribua à façonner son image de prophète de la contre-culture ; comme l'écrit Barry Miles dans la biographie de l'écrivain : « une carrière nouvelle et lucrative commençait. [...] Durant la décennie suivante, une portion considérable de ses revenus provenait de lectures »²⁹.

VI.A.2 Godfather of Punk

Burroughs prit conscience de sa popularité et de sa notoriété au sein de la contre-culture américaine des années soixante-dix à son retour aux États-Unis lors d'un événement organisé en son honneur par le poète John Giorno à la St Mark's Church dans le Lower East Side. La *standing ovation* qu'il reçut de la part des spectateurs ce soir là eut un rôle de déclencheur pour sa nouvelle carrière, mais elle lui permit également de mesurer le succès de ses textes et de ses théories sur ses lecteurs. Tandis qu'il avait quitté l'Angleterre de façon anonyme, isolé, et déconsidéré par une partie de ses anciens collaborateurs, il atteint rapidement à New-York une notoriété similaire à celle des musiciens Punk et des artistes en vogue de la contre-culture américaine : « Burroughs was astonished by his reception. The audience loved him. [...] Fans surrounded him for autographs ». S'il avait déjà vécu un accueil chaleureux et été le centre de l'attention de l'avant-garde littéraire américaine lors de son retour en 1965, cette fois, il était célébré par une nouvelle génération d'artistes qui saluaient aussi bien ses qualités littéraires et artistiques que son image de *gentleman junkie* ayant survécu à des années d'intoxication que n'auraient pas reniées les Punks qui peuplaient désormais le Lower East Side. Au côtés d'une nouvelle génération de collaborateurs qui lui permirent de toucher un large public, Burroughs partit sur les routes américaines pour déclamer ses textes, à l'instar d'un musicien qui partirait en tournée, renforçant encore un peu son image de « Parrain du Punk ». Sa proximité avec Patti Smith, ses tentatives de collaboration avec des groupes comme DEVO, ou encore sa fréquentation de Debby

²⁹ « It was a new career, and a lucrative one », (Miles 2014, p. 514), je traduis.

Harry ou Joe Strummer contribuèrent également à façonner cette image. Cette notoriété tardive – si l'on compare par exemple celle de Jack Kerouac ou Allen Ginsberg au cours des décennies précédentes – suggère que Burroughs était en avance sur son époque, utilisant déjà dans la *Nova Trilogy* des expressions telles que « heavy-metal », alors même que les musiciens de rock n'utilisaient pas ou peu la distorsion. Son image de rock-star se renforça d'autant plus à la suite de la parutions d'albums de ses performances, parfois accompagnées de musiciens comme sur *You're the Guy I Want to Share My Money With* (1981) élaboré en collaboration avec la performeuse et musicienne Laurie Anderson ainsi que John Giorno. À leur contact il se constitua un nouveau réseau de collaborateurs, certes moins inspirés par ses travaux que ceux avec qui il travaillait dans les années soixante, et parfois davantage intéressés par leur propre notoriété que par l'œuvre de Burroughs. Néanmoins, sans ces collaborations, il n'aurait pas été en mesure de s'affranchir de ses contraintes économiques ni de s'installer durablement au Kansas, d'où il rédigea et publia sa dernière trilogie.

The Reverend Lee Rides Again

Dans une lettre adressée à ses parents plus de dix ans avant son retour définitif aux États-Unis, Burroughs écrivait, en référence à l'un de ses ancêtres maternels qui était un pasteur itinérant, « The Reverend Lee rides again »³⁰. Cette formule était motivée par ses voyages à venir, alors qu'il prévoyait de revenir dans son pays natal afin d'honorer un engagement du magazine *Playboy*. Elle pourrait sans problème être adaptée à son expérience sur les routes américaines dans le cadre de ses tournées de lectures. D'ailleurs, il est assez émouvant de voir l'écrivain partir sur les routes américaines près de vingt ans après les épopées de ses autres amis *Beats*, Kerouac, Ginsberg et Cassady. En effet, si Burroughs a beaucoup voyagé au cours de sa vie, il a davantage sillonné l'Amérique Centrale que les états américains, et n'a pas pris part aux traversées intercostales de ses amis, n'apparaissant que comme une étape du périple de Sal Paradise dans *On The Road*. Ses lectures étaient donc pour lui l'occasion de rencontrer ses admirateurs à travers le pays, mais également de marcher sur les traces de ses anciens amis et collaborateurs, comme s'il leur rendait hommage. Deux hommes jouèrent un rôle déterminant dans ces expéditions : James G. Grauerholz, son assistant

³⁰ (Burroughs 2014, p. 170), je traduis.

personnel et secrétaire, et John Giorno, un poète et performeur new-yorkais. Le premier mit à profit son expérience dans l'organisation de tournées pour des musiciens – il avait auparavant accompli cette tâche pour son propre groupe – et il veillait à ce que Burroughs conserve une attitude professionnelle au cours de ses événements³¹. Le second profita certes de la notoriété de Burroughs pour accroître la sienne, mais il était également un soutien moral, physique et sexuel inconditionnel, ainsi qu'un très bon orateur, ce qui lui permettait de justifier sa présence auprès de l'écrivain. En outre, il était très impliqué dans le Poetry Project at Saint Mark's Church, une association fondée à New-York par Ted Berrigan qui proposait des ateliers d'écriture et de lecture de poèmes, et servit de pépinière à un nombre important d'écrivains des années soixante et soixante-dix. Malgré des désaccords concernant leur rapport à Burroughs – Grauerholz reprochait notamment à Giorno de profiter de l'image de l'écrivain pour augmenter sa propre notoriété et de l'idolâtrer – ils lui permirent de se produire à travers le pays et de se consacrer pleinement à son œuvre.

Avant de collaborer avec Burroughs, John Giorno avait été l'un des poètes les plus innovants de l'avant-garde américaine des années soixante, et il avait mis au point l'entreprise « Dial-A-Poem » qui permettait à quiconque souhaitait entendre un poème d'appeler un numéro et d'entendre l'un des textes préenregistrés à cet effet³². En outre, il était parfaitement conscient de l'importance d'utiliser les médias afin de promouvoir ses travaux et ses performances, tout en étant une figure importante de la contre-culture new-yorkaise et disposant d'un réseau conséquent :

Giorno made the simple discovery that if he drew media publicity to an arts project, he would receive a lot of attention. The *New York Times* wrote a story about “Dial-A-Poem,” and as a result, the phones rang incessantly³³.

Il profita de ses expériences avec la poésie sonore pour créer son propre label grâce auquel il put produire des albums tels que *You're The Guy I Want to Share My Money With*, le compte-rendu de la Nova Convention ou encore *The Best Of William*

³¹ « James knew a great deal about bookings and gigs, having toured with his own rock'n'roll band. He saw no difference between a band playing at a university or college and Bill doing a reading there ; the logistics were the same », (Miles 2014, p. 514).

³² « Giorno had already achieved some notoriety for his “Dial-A-Poem” experiments [...] [he] set up about twelve different telephone lines that broadcast twelve different prerecorded poems. One would call the “Dial-A-Poem” telephone number and listen to a randomly selected text », (Kane 2003, p. 184), je traduis.

³³ « Giorno découvrit simplement que s'il attirait l'attention des médias sur un projet artistique, il recevait beaucoup d'attention. Le *New York Times* écrivit un article sur « Dial-A-Poem » et le téléphone se mit à sonner sans cesse », (*Ibid.*, p. 185), je traduis.

Burroughs. En contrepartie, Giorno participa à la majorité des lectures de Burroughs dont il constituait la première partie, profitant ainsi de sa notoriété, et provoquant chez les anciens collaborateurs de l'écrivain ainsi que chez ses proches une animosité plus ou moins importante, à mesure qu'il tirait profit de la situation. Par exemple, il se mettait régulièrement en scène aux côtés de l'écrivain comme l'un de ses collaborateurs majeurs, négligeant parfois des amis anciens, et des soutiens importants tels qu'Allen Ginsberg : « When he released his *Best of William Burroughs* [...] Giorno included seven photographs of himself with Burroughs in the booklet but only four of Bill with Allen Ginsberg »³⁴. Cependant, il était également une aide quotidienne pour l'écrivain à qui il rendait visite régulièrement – il habitait l'appartement du dessus –, cuisinant ses repas et s'assurant qu'il ne manquait de rien, à une époque où James Grauerholz n'était pas encore devenu son assistant personnel.

Cependant, l'admiration sans faille que Giorno vouait à Burroughs – Miles utilise le terme « gourou » pour désigner son statut – était parfois synonyme d'aveuglement, notamment dans le cadre des lectures au cours desquelles l'écrivain n'était parfois pas en condition de donner le meilleur de lui-même. Tandis que James Grauerholz n'hésitait pas à lui faire part de ses craintes qu'il ne soit pas apte à lire ou à le modérer afin qu'il reste capable, John Giorno louait ses qualités d'orateur, qu'importe l'ébriété de Burroughs, et était convaincu qu'il séduirait et charmerait son auditoire dans tous les cas, ce qui était faux³⁵. D'ailleurs, après quelques lectures improvisées ratées, l'écrivain les rendit plus professionnelles, préparant d'avantage ses textes en amont : il s'entraînait à les lire, les annotait (respirations, rythme), et apprit également à ne pas « recommencer à lire avant que toute la salle ait cessé de rire »³⁶. D'ailleurs, dans ses archives, on trouve un manuscrit de l'époque de la rédaction de *The Place of Dead Roads*, c'est-à-dire entre 1981 et 1983, et qui comporte de nombreuses ratures et

³⁴ « Lorsqu'il sortit son *Best of William Burroughs* [...] Giorno inclut sept photos de lui avec Burroughs, mais seulement quatre de Bill avec Allen Ginsberg » (Miles 2014, p. 553), je traduis.

³⁵ « John Giorno and James had very different approaches to Burroughs. For Giorno, Burroughs was like a guru and could do no wrong, even if he was on tout and almost too inebriated to read his work. James remembered, "I would say, 'William's too drunk,' and John would say, 'Oh, but he's a great wisdom teacher.' [...] Some of the readings were a disaster. More than he [Burroughs] realized. But he did many great ones." [...] \ John on the other hand wrote "He'd get drunk [...] and stoned [...] before every performance and then walk out onstage cold grey and focused and give a magnificent performance. Each show was a masterpiece, exhilarating audiences with his clarity », (*Ibid.*, pp. 553-554), je traduis.

³⁶ « [...] He recognized the need for a professional approach to public performance. James coached him in microphone technique; he read his pieces aloud and timed them marking them up for emphasis and pauses. He learned not to resume reading until the audience had stopped laughing », (*Ibid.*, p. 514), je traduis.

corrections, qui laissent penser qu'il s'agit d'un texte qu'il lut lors de l'une de ses nombreuses performances, (Annexe 4). En outre, il est intéressant de voir que James Grauerholz mit sa carrière de musicien au profit de Burroughs à la fois d'un point de vue logistique – il organisa de nombreuses lectures à travers le pays – et d'un point de vue scénique, le conseillant sur la manière la plus professionnelle de lire un texte ou sur la façon de parler dans un micro, probablement parce qu'il avait lui-même l'habitude de réagir en fonction du public. Les conseils qu'il lui prodigua eurent un effet très positif sur l'écrivain, et lui permirent de devenir un orateur très apprécié, au point qu'il apparut en 1981 dans l'émission *Saturday Night Live* où il lut deux textes. Au cours de cette période, il se produisit aux Etats-Unis, mais également en Europe, le plus souvent aux côtés de Giorno et Gysin, recroisant parfois des anciens collaborateurs comme Gregory Corso. Ces lectures organisées dans des pays où il avait vécu et où ses travaux avaient déjà eu une influence sur la contre-culture des années soixante lui permirent de se faire adopter de nouveau par une nouvelle génération, comme le souligne Barry Miles à propos de la Final Academy, sorte de Nova Convention britannique, qui mêla cinéma, musique, arts plastiques et littérature : « [...] Overall it went down very well and served the same purpose as the Nova Convention, establishing Burroughs as a mentor for the young generation »³⁷. Ce rôle de mentor qu'il avait essayé de jouer à la fin des années soixante lui fut donc finalement accordé par la génération suivante, et il se manifesta également dans ses collaborations musicales avec le mouvement Punk.

Si la Nova Convention avait permis à Burroughs de se rapprocher des artistes Punk new-yorkais des années soixante-dix, la Final Academy qui eut lieu entre Londres, Liverpool, et Manchester le mit au contact de groupes alternatifs britanniques tels que Psychic TV, Throbbing Gristle, ou 23 Skidoo (ce dernier groupe tire son nom d'un texte de l'écrivain). Bien que l'événement ait été considéré comme un succès et son introduction dans la nouvelle contre-culture britannique, il convient de nuancer cette affirmation à la lecture des chroniques qui parurent alors dans la presse. Un journaliste du magazine *Melody Maker* considérait par exemple que Burroughs avait un « talent » et une « virtuosité » « évidents », mais regrettait qu'il se produise dans une « boîte de nuit » et recommandait plutôt de « se pelotonner dans un fauteuil avec son dernier ouvrage » au lieu de « faire des efforts » pour l'écouter en raison d'un système

³⁷ « [...] Dans l'ensemble, tout se passa très bien, et joua le même rôle que la Nova Convention, à savoir, établir Burroughs comme un mentor pour les nouvelles générations », (*Ibid.*, p. 572).

d'amplification défectueux, (Annexe 5)³⁸. Le magazine musical et culturel *The Face* fondé en 1980 allait encore plus loin en affirmant que Burroughs était « indifférent » aux « jeunes artistes » qui avaient participé à cette manifestation, qu'elle n'était qu'un prétexte à sa « cooptation » par un « nouveau mouvement morbide », et qu'il ne s'y était rendu que pour des raisons financières, (Annexe 6)³⁹. Alertés par Genesis P-Orridge, l'un des membres fondateurs de Throbbing Gristle, et spécialiste du *mail-art*, Burroughs et James Grauerholz écrivirent au magazine afin de leur faire part de leur mécontentement, mais également pour rappeler que l'écrivain, bien qu'il ait un historique de collaboration avec certains de ces artistes n'avait pas vocation à leur donner sa bénédiction :

Steve Taylor's self-important, muddle-headed opinions are his own business, but I fail to see how he concludes I was "co-opted" by taking part in The Final Academy. I have known Genesis P-Orridge for many years, and I am grateful for the effort he [...] and many others put into making the affair a success. It doesn't follow that Psychic TV, et al., expected me thereby to give my "blessing" to each and every artist involved, if indeed I were ever in a position to do so in the first place. \ As to my supposed "indifference to young artists", Tayler's [sic] statements are unfair and untrue. [...] I have quite enough to keep me busy with my own work without trying to fulfill the capricious expectations of some rock journalist, (Annexe 6)⁴⁰.

On retrouve dans cette citation la volonté qu'avait Burroughs que son nom ne soit pas associé à de fausses affirmations, particulièrement à une époque où la forme était devenue plus importante que le fond, comme l'explique Miles : « This was the Warhol era: the surface was everything; fame, glamour, and success were what counted, not

³⁸ « [...] The amplification's so poor we're having to strain to follow. [...] Not decrying the man's talent – his virtuosity is self-evident – but Bill Burroughs should not be placed on a late-night dance-floor. Better to nestle chairwards with the latest Burroughs paperback and forget that I was to enjoy the event », (Barber in Oldfield 1982, p. 39), je traduis.

³⁹ « Talking to Burroughs, he revealed a marked indifference to young "artists" of any sort and even in straightforward literary terms, was unaware of any new writers in Britain [...]. That's Burroughs' business. But the attempt to co-opt him into some morbid new "movement" here clearly had very little to do with him. He was adamant about the reasons for his visit: "I *have* to do readings, I couldn't live off my income from books." », (Taylor in Logan 1982, p. 14), je traduis.

⁴⁰ « Les opinions suffisantes et brouillonnes de Steve Taylor sont ses affaires, mais je ne vois pas comment il a pu conclure que j'avais été « coopté » par ma participation à la Final Academy. Je connais Genesis P-Orridge depuis des années, et je suis reconnaissant des efforts qu'il a faits, [...] ainsi que beaucoup d'autres afin que cet événement soit un succès. Ce n'est pas pour autant que Psychic TV et autres attendaient que je donne ma « bénédiction » à tous les artistes impliqués, pour autant que j'aie la légitimité de le faire. \ Quant à ma supposée « indifférence aux jeunes artistes », l'affirmation de Tayler [sic] est fausse et injuste. [...] J'ai assez à faire avec mon propre travail, pour ne pas essayer de répondre aux attentes capricieuses d'un journaliste de rock », (Burroughs OSU, Box 4, Folder 44), je traduis. L'écorchage du nom du journaliste dans la seconde partie de cette critique était certainement délibéré, précisément lorsqu'on sait le soin qu'accordait Burroughs à la correspondance ; il s'agissait certainement pour l'écrivain de signifier un peu plus son mépris à son critique.

contenu »⁴¹. Burroughs, conscient de ces changements, entreprit sans nécessairement modifier le contenu de ses œuvres de se façonner une image publique qui lui permette de les diffuser, aussi bien auprès de la jeune génération que de ses précédents lecteurs.

DEVO, Joe Strummer & la Punk Culture

Tandis que les lectures de Burroughs aux côtés de John Giorno et Laurie Anderson étaient saluées dans la presse comme « l'émergence de la post-avant-garde », l'écrivain était également reconnu par de nombreux artistes de la contre-culture musicale, aussi bien pour son mode de vie tumultueux que pour ses textes sulfureux⁴². Ainsi, durant ses années d'occupation du « Bunker », un appartement situé au sous-sol d'une ancienne YMCA, à New-York, il recevait régulièrement des musiciens star de la contre-culture Punk, notamment Patti Smith, mais également des anonymes qui venaient se shooter en sa compagnie, alors même qu'un des points de distribution d'héroïne les plus importants de la ville se trouvait à quelques blocs ; le produit qui s'y échangeait était d'ailleurs appelé « Dr Nova », en hommage à *Nova Express*, au grand plaisir de l'écrivain⁴³. Outre les artistes évoqués précédemment, Burroughs était proche du couple formé par Debbie Harry et Chris Stein (Blondie), qu'il invita chez lui, et chez qui il allait parfois dîner et discuter avec eux de phénomènes paranormaux dont ils avaient été témoins. Cependant, l'écrivain n'était pas assez bon musicien ni même amateur de musique pour se laisser cataloguer comme le « Parrain du Punk », affirmant qu'il ne comprenait pas pourquoi il était considéré comme tel, et proposant sa propre définition du terme : « The only definition of the word is that it might refer to a young person who is simply called a punk because he is young, or some kind of petty criminal »⁴⁴. Il expliquait par ailleurs que certains de ses personnages correspondaient à

⁴¹ « C'était l'ère Warhol : tout n'était que surface ; célébrité, glamour, succès étaient ce qui comptait, pas le contenu », (Miles 2014, p. 540).

⁴² « It felt to me like the emergence of the post-avant-garde », (MacAdams *in* Burnham 1981, p. 38), je traduis.

⁴³ « The Bunker years were drug years. Virtually everyone Burroughs knew or was was continually smoking [...], shooting [...] or swallowing [...]. They talked endlessly about drugs [...]. New York was awash with heroin. [...] Fans came bearing gifts. [...] Bill usually scored through someone else or accompanied people [...]. The pushers were in tough competition with each other and all had their own drug brand [...]. Bill was flattered that one on Rivington Street was called Dr. Nova », (Miles 2014, pp. 550-551), je traduis.

⁴⁴ « La seule définition de ce terme est qu'il renvoie à une jeune personne qui est simplement appelée un punk parce qu'elle est jeune, ou une sorte de délinquant », (Burroughs *in* Bockris [1981] 1996, p. 127), je traduis.

cette définition, mais que le terme « punk » n'était pas encore utilisé pas encore dans les années cinquante et soixante pour les désigner comme tel ; pour lui, le mouvement Punk était une « création médiatique », une critique qu'il exprimait également de façon implicite à propos de la *Beat Generation*, qui commençait alors à faire l'objet d'études approfondies⁴⁵. En outre, il était sensible à l'énergie et l'intensité communiquées par les concerts d'artistes affiliés au mouvement Punk, mais préconisait d'assister à de telles performances plutôt que d'écouter les enregistrements qui ne permettaient pas de les retransmettre convenablement. Il est probable que cette remarque était motivée par sa fréquentation des clubs de New-York où se produisaient des artistes de ce mouvement, mais aussi et surtout parce qu'il était lui-même devenu un artiste performeur dans le cadre de ses lectures, des événements qui donnaient à ses textes un nouveau souffle, une nouvelle épaisseur, et les rendaient plus accessibles à un large public.

La relation entre Burroughs, le mouvement Punk, et la diffusion de son œuvre se manifestait également par des projets ambitieux, qui reposaient sur des financements par des stars telles que Iggy Pop ou David Bowie. La correspondance entre l'écrivain et Brion Gysin contient en effet quelques lettres qui mentionnent l'intérêt de James Osterberg pour ses livres, et son désir d'en réaliser une adaptation (Annexe 7). Le chanteur souhaitait rencontrer l'écrivain, une rencontre que le peintre jugeait nécessaire, incluant dans son courrier les adresses auxquelles celui-ci pouvait être contacté. À la même époque, Burroughs et James Grauerholz étaient impliqués avec Jacques Sterne et Howard Brookner – deux fréquentations de l'époque du *Beat Hotel* – pour réaliser une adaptation de *Junky*, et Dennis Hopper avait été inclus au projet. Malheureusement, en dépit de l'enthousiasme des participants, aucun script décent ne fut produit, tandis que de larges quantités de cocaïne étaient ingérées ; finalement James réalisa son propre script qu'il envoya à Gysin pour que celui-ci le transmette à Iggy. Ce dernier déclara à l'artiste qu'il avait « adoré » le manuscrit, et le nom de David Bowie fut évoqué, à la fois pour soutenir le projet et pour y jouer le rôle de Bill Lee, malgré des réticences de James Grauerholz qui le trouvait « froid et sans émotions » ; en revanche, il mentionnait l'intérêt de Patti Smith à qui il avait promis un rôle qu'il avait d'ailleurs « écrit pour

⁴⁵ « I think the so-called punk movement is indeed a media creation », (*Ibid.*), je traduis. Concernant l'artificialité du mouvement *Beat Generation* d'un point de vue littéraire, voir *The Job* (p. 52) : « I don't associate myself with [the Beat Movement] at all, and never have either with their objectives or literary style. [...] You couldn't find four writers more different, more distinct » ; voir aussi *Conversations with William S. Burroughs*, (p. 168) : « The Beat Movement was more sociological than literary. Of course the Beat writers have something in common, but not a great deal from a literary point of view [...] ».

elle »⁴⁶. Néanmoins, à la suite de ces échanges pourtant prometteurs, il n'y eut pas de rencontre entre Burroughs et Iggy Pop, et le projet disparut aussi rapidement qu'il était apparu. Le chanteur fut directement en contact avec James Grauerholz qu'il rencontra à New-York, et avec qui il partagea quelques soirées, mais il était alors installé à Berlin en compagnie de David Bowie, ce qui compliquait davantage les rencontres possibles pour discuter sérieusement d'un projet de film. En revanche, cet épisode illustre à nouveau l'influence qu'exerçait Burroughs sur les artistes affiliés au mouvement Punk, particulièrement ses textes qui accordaient une large place à la drogue. Dans ces conditions, il est compréhensible que l'écrivain n'ait pas été sensible à son affiliation avec ce mouvement, ou à sa désignation comme « Parrain du Punk ». Cela ne l'empêcha pas pour autant de s'essayer à des collaborations directes avec certains artistes.

Ainsi, en 1982, il adressait personnellement une lettre au bassiste Jerry Casale, co-fondateur du groupe Devo, une formation qui mêlait les synthétiseurs et sonorités de la New-Wave avec l'énergie et l'insolence du Punk. Soutenu par des artistes comme David Bowie et Iggy Pop, il connut ses premiers succès en 1978 dès la sortie de son album *Q: Are We Not Men? We Are Devo!*, produit par Brian Eno. S'il est possible de considérer que c'est grâce à la connexion entre David Bowie, Iggy Pop et William Burroughs que Devo s'est retrouvé au contact de l'écrivain, il apparaît que c'est James Grauerholz qui joua le rôle d'entremetteur, comme l'explique Casale : « I've known James Grauerholz for a few years now, and he's always told William about us »⁴⁷. Cela renforce l'idée que Grauerholz était un point d'entrée dans la contre-culture vital pour Burroughs, assurant sa correspondance et ses collaborations avec ses vieux amis tout en initiant de nouveaux contacts parmi les artistes de la nouvelle génération. En outre, dans l'interview dont est tirée la précédente citation, le bassiste de Devo manifeste non seulement son appréciation de l'écrivain mais aussi sa bonne connaissance de son œuvre. Ainsi, il regrette la sortie du film de Ridley Scott *Blade Runner*, au motif qu'il ne réalisait pas les promesses que son budget laissait espérer ; le bassiste déplore également que les réalisateurs n'aient pas utilisé le contenu du roman éponyme de Burroughs, rendant par là même toute adaptation de cet ouvrage impossible, puisque le titre était désormais affilié à une autre œuvre. Mais la particularité de la relation entre

⁴⁶ « Iggy claims he has read your script and loves it [...] » ; « I personally see my Bill Lee character as more of a Don Sutherland; Bowie sees cold, emotionless. Patti is back in N.Y. and she is of course very interested to be part of JUNKY -- I wrote Mary for her », (Gysin & Grauerholz in OSU, Box 42, Folio 417), je traduis.

⁴⁷ « Je connais James Grauerholz depuis quelques années maintenant, et il a toujours parlé de nous à Burroughs », (Casale in OSU Box 10, Folio 68), je traduis.

l'écrivain et le groupe Devo est qu'il leur a écrit et soumis des paroles suite à un dîner au Bunker au cours duquel l'idée avait été évoquée. En effet, si Burroughs inspira régulièrement les textes de chanteurs ou groupes de l'ère Punk, et d'autres courants musicaux, il n'alla jamais jusqu'à écrire des textes pour des artistes, ce qui rend cette tentative particulièrement importante.

En outre, elle est révélatrice de l'atmosphère littéraire dans laquelle il était désormais immergé, délaissant le *cut-up* et l'expérimentation pour revenir à des univers auxquels il avait été exposé dès son plus jeune âge. En effet, il écrivit la chanson en 1982, c'est-à-dire après la parution de *Cities of the Red Night* (1981), et alors qu'il était en train de rédiger *The Place of Dead Roads* qui parut l'année suivante. Or, dans ces livres, il reprend et développe le concept de la « Johnson Family », tiré de l'ouvrage *You Can't Win* rédigé par Jack Black, un malfrat du début du XXe siècle. Ce livre eut une profonde influence sur le jeune Burroughs qui en fit la découverte alors qu'il était adolescent, et contribua à son attirance pour les mondes interlopes, peuplés de criminels obéissant à un code de valeurs qui lui semblait plus approprié que celui qu'il apprenait dans son milieu bourgeois. La chanson qu'il soumit à Devo était une variation sur le thème des « Johnson », puisqu'elle faisait référence aux métiers utilisés par ces voleurs comme une couverture pour leurs activités criminelles, appelés « sticks » dans leur jargon. Dans les archives de l'écrivain conservées à l'Université d'État d'Ohio, on trouve le manuscrit des paroles qu'il leur proposait ainsi que quelques paragraphes explicatifs qui définissent le terme et soulignent le lien entre la chanson et le roman qu'il était en train de rédiger : « You mentioned when we met [...] that you'd like to see some possible lyrics for Devo, so I am sending along some verses that came to me while working on [...] my new book »⁴⁸. En outre, dans le même Folio, on trouve une interview du bassiste par le magazine *High Times* dans laquelle il explique n'avoir pas réussi à adapter le texte proposé par Burroughs, et cite la lettre que ce dernier lui avait adressée (Annexe 8). Il manifeste ensuite son admiration pour l'écrivain et affirme que le texte ressemble à « un rap tiré de son dernier livre avec Clem Snide », que le texte a probablement été « loché en cinq minutes », avant de conclure, « ce type est incroyable »⁴⁹. Le texte trouva finalement sa place sous une forme remaniée dans

⁴⁸ « Tu m'as dit lors de notre dernière rencontre [...] que tu aimerais voir des paroles potentielles pour Devo, donc je t'envoie quelques couplets qui me sont venus alors que je travaillais sur mon [...] nouveau livre », (Burroughs *in Ibid.*), je traduis.

⁴⁹ « The whole thing sounds like a rap out of his book with Clem Snide! [...] You know, I mean the guy is tremendous—he probably knocked that out in five minutes... », (Casale *in Ibid.*), je traduis. L'utilisation par Casale du terme « rap » pour désigner le texte de Burroughs évoque également le *hip-*

l'ouvrage même qui avait inspiré son élaboration ; si Burroughs avait désormais délaissé le *cut-up*, il travaillait toujours en assemblant des sources diverses, soulignant l'importance de cette pratique sur ses méthodes de composition.

Enfin, le rapport entre l'écrivain et la contre-culture Punk s'observe dans les collaborations qu'il entreprit avec des dessinateurs tels que Steven Clay Wilson, ou encore Malcolm McNeill, deux figures des *comics underground*. La différence majeure entre ses collaborations avec des artistes visuels et celles avec des groupes est que les premières participaient d'une volonté d'associer ses textes à des illustrations dans le prolongement de ses travaux avec le *cut-up* ; il n'était pas ici question d'inspirer ou d'écrire des paroles pour un groupe, mais bien de travailler à quatre mains à la réalisation d'une œuvre hybride entre texte et image. Dans un article consacré à *Ah Pook Is Here*, un projet inachevé de roman graphique élaboré par Burroughs et McNeill, Christophe Becker précise que contrairement à leur première collaboration pour *The Unspeakable Mr Hart*, les deux hommes travaillèrent régulièrement ensemble, l'écrivain établissant d'ailleurs avec le dessinateur un « lien de professeur à élève » qui était absent de leur première entreprise : « Il ne s'agit plus pour McNeill d'illustrer Burroughs, mais de travailler de concert et de véritablement s'associer avec lui »⁵⁰. Bien que novice dans le domaine des *comics*, l'écrivain avait une idée précise du format qu'il souhaitait pour cet ouvrage, de même qu'il espérait pouvoir développer ses théories sur la relation entre mots et images dans le cadre de cette collaboration. En dépit du bon avancement de ce projet pour lequel il existait des dizaines de planches, ainsi qu'un scénario complet, il ne vit jamais le jour, puisque aucune maison d'édition n'était prête à assumer les coûts de production d'un tel ouvrage – planches extrêmement complexes en couleurs – ou les frais qu'occasionneraient sa censure. En effet, tandis que l'écrivain et le dessinateur considéraient leur entreprise comme un moyen de critiquer la société et ses dérives, les éditeurs potentiels voyaient le projet sous un angle financier qui était difficilement conciliable avec le radicalisme de cette œuvre. Ainsi, comme l'explique Christophe Becker, « le projet *Ah Pook*, finit [...] par se heurter aux réalités économiques comme à cette *bien-pensance* qu'elle persiste à vouloir abattre »⁵¹. Quelques planches seulement furent finalement publiées dans le magazine *Rush* – une

hop, un genre qui déferlait alors sur New-York, et s'immisçait dans la contre-culture.

⁵⁰ (Becker 2015, web, url : <http://popenstock.ca/dossier/article/heroes-and-villains-2-william-s-burroughs-et-le-comic-book-contemporain-ah-pook-he>).

⁵¹ (*Ibid.*).

publication dédiée à la drogue – en décembre 1976, offrant aux lecteurs un aperçu de ce que les deux hommes avaient à l’esprit.

Le paragraphe qui introduisait ces pages présentait l’œuvre comme « un roman-image non publié », et non inachevée, probablement afin d’intéresser d’éventuels éditeurs⁵². L’expression « roman-image » souligne la façon dont Burroughs et McNeill mettaient sur un pied d’égalité texte et image, et évoque le roman graphique. Bien qu’il apparaisse dès les années soixante, ce terme ne fut popularisé qu’en 1978 avec l’ouvrage *A Contract With God* publié par Will Eisner, pour désigner « un type de texte mêlant mots et images [...] une histoire complète en un volume »⁵³. Ainsi, si l’on considère l’objectif de Burroughs et McNeill, il eut été possible à *Ah Pook* d’être l’un des premiers ouvrages de ce genre controversé en raison de sa nature « fourre-tout »⁵⁴. En effet, son élaboration commença en 1970 et il aurait dû être publié en juillet 1972, un contrat ayant même été signé avec Straight Arrow Books l’année précédente⁵⁵. Comme pour *The Third Mind*, ce sont des limitations techniques et la nature trop novatrice du projet qui le rendirent caduc, alors même qu’il est possible de considérer que s’il avait été publié quelques années plus tard, il aurait bénéficié de l’engouement que provoqua l’apparition du genre du roman-graphique. Enfin, il est à noter que si Burroughs peut être considéré comme un précurseur des artistes multimédias – il travailla aussi bien le texte que l’image (fixe ou animée), et le son – il ne cherchait pas à dresser de comparaisons entre ses œuvres et leurs adaptations. Interrogé à la fin de sa vie sur ce qu’il pensait de l’adaptation de *Naked Lunch* par David Cronenberg, et sur ce que le cinéaste avait fait de son livre, il répondait que l’ouvrage était toujours disponible à la lecture et précisait qu’il n’était de toute façon possible que d’adapter un court fragment d’un roman, ajoutant que film et texte étaient de toute façon deux médias distincts⁵⁶. Il est possible d’appliquer cette idée à sa production *cut-up* : plutôt que de chercher à

⁵² « Show here are 12 pages from an unpublished 130 page image-novel by William S. Burroughs and Malcolm McNeill », (Burroughs in Chasin et al. 1976, p. 39), je traduis.

⁵³ « Graphic novel [...] a type of text combining words and images [...] most commonly refers to a complete story presented as a book rather than a periodical », (Murray 2010, web, url : <https://www.britannica.com/art/graphic-novel>), je traduis.

⁵⁴ Ce terme est né de la nécessité de distinguer en anglais des œuvres considérées comme adultes et qualitatives des *comics* qui étaient considérées comme destinées aux enfants, et de piètre qualité. Cependant, la différence entre *comics* et *graphic novel* est minime, et sert davantage d’élément marketing aux librairies et maisons d’éditions qui souhaitent déculpabiliser des lecteurs qui n’assureraient pas de lire une bande dessinée. Cette explication est tirée de l’article cité ci-dessus.

⁵⁵ (Becker 2015, web).

⁵⁶ « Well remember that a film cannot use more than a tiny fragment of a novel. [...] “What have they done to my novel? They haven’t done anything. It’s still up there on the shelf for people to read” [...] They’re two different media », (Burroughs & Taylor (ed.), p. 249), je traduis.

comparer ses *cut-ups* visuels, textuels, ou sonores, il est plus intéressant de les considérer comme des variations autour d'une même pratique visant à améliorer ou compléter des méthodes existantes. Ainsi, les incarnations visuelles ou sonores réalisées au moyen de la technique constituent des œuvres indépendantes de leur pendants textuels, et non des adaptations ou transcriptions. D'ailleurs cette diversité s'observe également dans les différents objectifs assignés à chaque méthode : tandis que le *cut-up* sous sa forme textuelle la plus simple évoque une langue poétique, les collages sonores réalisés au moyen d'un enregistreur avaient des vocations polémiques et politiques manifestes.

La multitude d'expériences menées autour de la technique du *cut-up* pendant plus d'une décennie explique en partie la grande variété d'artistes qui ont été inspirés ou influencés par Burroughs, que ce soit dans le domaine des arts visuels ou sonores. En 1992, Allen Ginsberg lui proposait une liste des groupes sur qui il avait eu une influence, en la divisant en deux catégories : celles « littéraires et conscientes » et celles « indirectes »⁵⁷. Il énumère ensuite les groupes ou artistes ayant eu recours au *cut-up* : John Cage, Bob Dylan, ou encore le Jefferson Airplane et le Grateful Dead ; il cite ensuite des formations de l'ère « pre-punk » : Lou Reed, Patti Smith, Steely Dan – leur nom provient d'un vibromasseur géant qui apparaît dans *Naked Lunch* – et Frank Zappa ; il continue ensuite en nommant des artistes punk des années soixante et soixante-dix, parmi lesquels Richard Hell, Blondie et les Clash ainsi que des groupes associés au post-punk ou la new-wave : Sonic Youth, Laurie Anderson et The Smith ; il évoque pour finir des artistes proches de la performance sonore comme Throbbing Gristle, Psychic TV – deux groupes de Genesis P-Orridge – et Cabaret Voltaire, ou encore des groupes de musique industrielle : Nine Inch Nails, et Ministry. Cette énumération dilue certes la distinction initiale annoncée par Ginsberg, mais elle permet de mesurer l'impact immense de Burroughs sur la production musicale de la fin des années soixante au début des années quatre-vingt dix. Bien que le poète évoque des artistes rock, il est surprenant de ne pas voir figurer le groupe de rock progressif Soft Machine, dont le nom est directement inspiré par l'écrivain, de même que l'on peut s'interroger sur l'absence de musiciens de jazz tels qu'Ornette Coleman qui réalisa d'ailleurs la bande son du film *Naked Lunch*. En outre, l'absence de groupes tels que Joy Division et leur chanson « Interzone » est surprenante, tant l'esthétique noire du

⁵⁷ « So I asked this kid [...] to make a list of all the band that had been influenced by your work. [...] He's saying there are two kinds. Some are literate and conscious, and some have indirect influence », (Ginsberg *in Ibid.*, p. 231), je traduis.

groupe, et l'androgynie de son chanteur, Ian Curtis, semblent sorties d'un roman de l'écrivain. On pourrait également citer la chanson « Enjoy the Silence » (1991) du groupe britannique Depeche Mode, dont la thématique et les paroles – « Words like violence / break the silence / come crashing in / into my little world / painful to me / pierce right through me [...] / words are very unnecessary / they can only do harm » – rappellent l'obsession de Burroughs pour le silence et le pouvoir destructeur du langage. Un autre genre majeur apparu à la fin des années soixante-dix est absent de la liste d'Allen Ginsberg : il s'agit du hip-hop, dont de nombreuses caractéristiques évoquent les travaux de Burroughs avec le collage textuel, visuel ou sonore.

VI.B. « Fight The Power » : Burroughs et l'explosion du hip-hop

Lorsque Burroughs fut invité à lire dans l'émission *Saturday Night Live* en 1981, il reçut un accueil chaleureux du public et des autres invités, d'autant plus qu'il était le premier, et le dernier écrivain à participer à ce *show*⁵⁸. À l'occasion de l'émission présentée ce soir là par Lauren Hutton, il lut un extrait de *Twilight's Last Gleamings* agrémenté d'effets sonores afin de renforcer l'illusion d'un navire faisant naufrage. Dans les archives de l'écrivain conservées à l'Université d'État d'Ohio, on trouve les feuillets annotés de sa lecture, où son clairement indiqués les effets spéciaux nécessaires (Annexe 9). C'est d'ailleurs cet aspect « performance » qui explique la présence de Burroughs sur le plateau de cette émission. Celle-ci est en effet réputée pour ses interventions en direct d'artistes ou de comédiens de renom, et Burroughs semble avoir été invité davantage en tant qu'artiste performeur qu'en tant qu'écrivain (bien qu'il fût présenté comme tel par la présentatrice). D'ailleurs, il ne fut pas interviewé au court de l'émission, et son dernier ouvrage – *Cities of the Red Night* – pourtant publié quelques semaines auparavant ne fit pas l'objet d'une publicité de la part des producteurs de l'émission. Cette apparition télévisuelle eut donc pour effet de faire passer Burroughs à la postérité et de lui offrir une notoriété sans précédent dans un pays dont les institutions l'avaient jusqu'alors boudé, mais surtout, elle entérinait son nouveau statut de

⁵⁸ La page wikipedia de l'émission propose une liste de tous les invités de l'émission parmi lesquels ne figure qu'un seul écrivain, William S. Burroughs, et ce malgré l'apparition d'écrivaine star dans les années 2000 telles que J.K. Rowling, ou encore Margaret Atwood.

performeur. De plus, elle permit à l'écrivain de proposer au public une version totale de *Twilight's Last Gleamings* puisque les effets sonores ajoutés étaient indiqués dans le corps du texte initial ; en outre, cette *routine* fut rédigée par Burroughs et un ami d'enfance et destinée à être jouée plutôt que lue. Ainsi, *Saturday Night Live* permit à l'écrivain de réaliser complètement cette œuvre plus de quarante-cinq ans après son élaboration. Il existe d'ailleurs un manuscrit datant de la rédaction de *Nova Express* dans lequel cette pièce fut incluse et sur lequel on remarque que Burroughs a ajouté les paroles de l'hymne américain en tête et en pied de chaque page, comme pour donner l'illusion que cette chanson accompagne le texte, et créer un texte multimédia (Annexe 10).

L'autre invité de l'émission à laquelle participa Burroughs évoluait dans un registre bien différent puisqu'il s'agissait du bassiste, chanteur, et leader du groupe Stone City Band, Rick James, qui venait présenter son nouvel album : *Street Songs*. Si l'artiste partageait avec l'écrivain un goût pour les excès et les substances illicites, rien ne les associait, du moins directement. En revanche, tous deux sont liés, le premier de manière explicite, le second de manière implicite, à l'apparition du hip-hop à la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt dix. Ainsi, de nombreux extraits ou échantillons – *sample* – des chansons de cet artiste furent utilisés – « samplés » – par des artistes hip-hop comme base pour composer les boucles mélodiques – *loops* – sur lesquelles des MC – *master of ceremony* – venaient déclamer leurs textes. De même, l'utilisation non déclarée de morceaux existants pour composer une autre œuvre à laquelle vient s'ajouter un nouveau texte, généralement polémique ou politique, rappelle fortement les expériences de Burroughs avec le *cut-up*, tandis que la dimension *live* du hip-hop évoque les lectures ou performances de l'écrivain. En outre, à l'instar de la technique développée par l'écrivain qui connut de nombreuses variations et fut appliquée à de nombreux médiums, le hip-hop fondait en un même creuset danse, musique, écriture, et arts visuels, rappelant ainsi les avant-gardes des années soixante. Néanmoins, l'objectif de cette dernière partie ne sera pas de proposer une définition du hip-hop comme une création burroughsienne, ni même de chercher une filiation directe entre *cut-up* et hip-hop, mais plutôt de considérer ce qui relie ces pratiques entre elles, et d'analyser la façon dont le *cut-up* s'est disséminé de la page aux platines. Nous étudierons dans un premier temps les aspects techniques communs aux deux pratiques avant de nous concentrer sur leur dimension politique et polémique, tout en étudiant les rapports entretenus par Burroughs avec des artistes proches ou impliqués dans la culture

hip-hop. Cela nous permettra de clore ce travail de recherche consacré aux évolutions et aux dynamiques du *cut-up* ainsi qu'à sa diffusion auprès de réseaux littéraires, artistiques, et contre-culturels.

VI.B.1. *Cut-up* & hip-hop : techniques communes

Publié en 2013 par Simon Strong, l'ouvrage *Even the Old Dude Is Cool* est un recueil des œuvres publiées ou inspirées par Burroughs entre 1953 et 2013, qui met l'accent sur les créations musicales et cinématographiques. Un rapide examen de l'index par genres révèle que seules trois entrées figurent sous l'étiquette « hip-hop », et qu'elles s'étalent de 1988 à 1998 ; la musique industrielle compte sept occurrences, qui vont de 1981 à 1989, tandis que la musique électronique est mieux représentée avec dix-huit exemples sur une période de trente ans, entre 1979 et 2009⁵⁹. Une autre catégorie de l'index concerne les enregistrements auxquels Burroughs a directement participé, parmi lesquels on trouve des lectures, certaines d'ailleurs mises en musique, ainsi que des œuvres expérimentales. Parmi ces titres figure l'album de hip-hop *Spare Ass Annie and Other Tales* une collaboration entre l'écrivain et le duo The Disposable Heroes of Hiphoprisy sortie en 1993. Il s'agit d'extraits de lectures de Burroughs adaptés à des samples semblables à ceux sur lesquels les MC s'affrontaient. Ainsi, on remarque aisément que l'influence directe de l'écrivain sur le genre hip-hop est presque inexistante, et que la charnière entre les années soixante-dix et quatre-vingt fut surtout marquée par ses apparitions dans le champ de la musique électronique ou industrielle. Cependant, il existe des rapports importants entre hip-hop et électro : l'utilisation d'échantillons sonores tirés d'œuvres existantes pour en créer une nouvelle, et une appropriation des nouvelles technologies dans le domaine du son. Ainsi, les premiers MC déclamaient leurs textes sur des boucles créées par des DJ qui isolaient les extraits les plus rythmés d'un titre et le répétaient *ad libitum* en l'alternant sur deux platines, ce qui demandaient une importante dextérité, ainsi qu'une collection de vinyles importante – il était nécessaire de posséder deux exemplaires d'un même titre si l'on souhaitait

⁵⁹ L'index se trouve aux pages 108-115 de l'ouvrage de S. Strong. Par ailleurs, afin d'éviter des répétitions qui alourdiraient le texte, l'abréviation « électro » sera utilisée à la place de « musique électronique ».

utiliser son *break* de batterie de dix secondes. Au milieu des années quatre-vingt, l'apparition de l'échantillonneur numérique rendit obsolète la pratique initiale, et offrit aux artistes de plus grandes possibilités créatrices. Ces avancées technologiques contribuèrent à développer le hip-hop, et à le faire sortir de son existence *underground* pour l'imposer progressivement comme un style dominant. À l'instar de Burroughs et Gysin qui bénéficièrent de la démocratisation des enregistreurs ou des balbutiements de l'informatique afin de développer des applications et des méthodes nouvelles du *cut-up*, le hip-hop sut s'approprier les outils qui lui permirent de libérer son potentiel.

Gangs et Communitas : émergence sociale du hip-hop

L'une des caractéristiques initiales du hip-hop est son apparition dans un contexte politico-social délétère : la ghettoïsation massive du Bronx entreprise à la fin des années soixante culmina dans les années soixante-dix avec l'explosion de la criminalité liée au chômage chez les jeunes qui atteignait alors 60 à 80 % dans ce quartier. Dans son ouvrage fondamental *Can't Stop, Won't Stop*, Jeff Chang compare l'apparition du Blues à celle du hip-hop en affirmant que si le premier s'était développé dans un contexte de travail forcé et d'exploitation, le second apparut en raison de l'absence d'emploi⁶⁰. L'une des conséquences de ce chômage fut l'explosion de la criminalité avec des affrontements réguliers entre des gangs juvéniles, qui ne sont pas sans rappeler les bandes de garçons sauvages décrites dans *The Wild Boys*. En outre, selon Jeff Chang, ces gangs « durs, crasseux » recyclaient l'imagerie nazie et idolâtraient les Hells Angels, ils ne se souciaient guère d'une quelconque idéologie et préféraient « structurer le chaos »⁶¹. L'image associée à la structuration du chaos évoque l'entropie, un terme régulièrement associé au *cut-up*. En effet, en proposant aux lecteurs des textes dans lesquels le sens semble absent, remplacé par un déluge verbal inorganisé, Burroughs leur offre la possibilité de donner une structure à cet ensemble incohérent et donc de s'accaparer le désordre. Si le goût pour le chaos et l'absence de théorie politique précise évoquent le nihilisme provocateur du *Revised Boy Scout Manual* élaboré à la même période (1971-1973), la manière dont les gangs se

⁶⁰ « If blues culture had developed under the conditions of oppressive, forced labor, hip-hop culture would arise from the conditions of no work », (Chang 2005, p. 13), je traduis.

⁶¹ « [The gangs] were rough, grimy, dirty-down, all cut sleeves and Nazi patches. [...] They did not burn for a distant ideology. They idolized the Hell's Angels. [...] Gangs structured the chaos. [...] In time, some residents began to see them as the real law on the street », (*Ibid.*, p. 48-49), je traduis.

substituèrent dans ces zones aux services sociaux et aux forces de l'ordre rappelle le désir qu'avait Burroughs de voir apparaître des communautés autonomes en lieu et place de la société ; ce désir trouva sa manifestation la plus évidente dans *The Wild Boys*, puis dans *Cities of the Red Night*. Elles rappellent en outre les *communitas*, un terme défini par l'anthropologue Victor Turner comme « une relation spontanée entre des individus historiques, idiosyncratiques concrets » et que l'éditeur Graham St Johns décrit comme « une reformation d'une relation affective avec les co-liminaires » et « désigne un sentiment de communauté immédiate » qui peut impliquer « le partage de connaissance ou convictions spécifiques »⁶².

Au sein des gangs, le sentiment de communauté était renforcé par des signes distinctifs, des couleurs propres à chaque bande, ainsi que par un territoire qu'il était nécessaire de défendre. L'organisation du chaos par les gangs passait également par la sécurisation des zones d'un quartier livrées au trafic de drogues qui rendaient la vie des résidents impossible. Les gangs se livraient ainsi à des descentes dans les immeubles qui servaient de supermarché à ciel ouvert pour les dealers, et de salle de *shoot* pour les *junkies*, affirmant qu'ils faisaient ainsi le « sale boulot » des policiers peu soucieux de ce phénomène qui empoisonnait l'existence des riverains⁶³. Malgré ces initiatives sociales, les conflits entre les différents gangs devinrent à leur tour un poison pour les habitants du Bronx, et à la charnière des années 1971-1972, les principales bandes du quartier se réunirent pour signer un traité de paix, suite à la mort brutale d'un jeune membre, assassiné alors qu'il essayait de promouvoir la paix entre les différentes factions. Outre la fin des affrontements, l'une des conséquences immédiates de cet accord fut la transformation de la dynamique interne de la jeunesse du Bronx, comme le souligne Jeff Chang :

Change was sweeping through the Bronx. Youthful energies turned from nihilistic implosion to creative explosion. [...] Instead of the kind of power that came from ideology, collectivity, or the barrel of a gun, this was the kind of power that came from celebrating being young and free. Gangs were dissolving. The new kids coming up were obsessed with flash, style, *sabor*. For them, the block party—not the political party—was the space of possibility⁶⁴.

⁶² « A *communitas* is an unmediated relationship between historical, idiosyncratic, concrete individuals », (Turner 1974, p. 77), je traduis ; « *Communitas* [is] the (re)formation of affectual relationship with co-liminars. [...] *Communitas* designates a feeling of immediate community and may involve the sharing of special knowledge and understanding », (St Johns 2008, p. 7), je traduis.

⁶³ « It got to the point where they were shooting up on rooftops, in the hallways. And then what else came with drug addiction? Burglaries. So we get rid of them [...]. The cops weren't doing anything. We were doing their dirty work », (Chang 2005, p. 49), je traduis.

À partir de 1972, les bandes qui subsistaient ne s'affrontaient plus en utilisant des armes, mais se mesuraient à la puissance de leurs *sound-systems*, et rapidement à l'excentricité de leurs pas de danse ainsi qu'à l'originalité de leurs rimes. Un autre moyen d'affirmer son identité tout en évitant de faire couler le sang fit également rapidement son apparition dans le Bronx au début des années soixante : le graffiti.

Tandis que la danse – b-boying – permettait aux membres de différentes bandes de s'affronter sans armes, et d'affirmer la supériorité d'un groupe sur un autre, l'art du graffiti était un signe de provocation adressé à la fois aux artistes rivaux, mais aussi et surtout à la ville de New-York qui avait laissé le Bronx tomber en désuétude, et ne se souciait guère du sort de ses habitants. Pour Jeff Chang, la motivation principale derrière la transgression effectuée par les graffeurs était la quête de « célébrité » d'une « génération invisible » pour qui la visibilité offerte par un graffiti symbolisait « la richesse » et « un handicap transformé en atout »⁶⁵. S'il s'agissait d'être vu, il était aussi et surtout question de l'être régulièrement au risque de voir sa réputation décroître aussi rapidement qu'elle avait pu être améliorée par telle performance ou tel dessin. La prolifération des graffeurs dans le Bronx au début des années soixante-dix créa une émulation et une compétition intenses qui permirent à de nombreux artistes de se perfectionner en un temps record. Il fallait graffer dans des endroits toujours plus emblématiques, de façon toujours plus régulière, afin de gagner le respect de ses pairs, et ainsi de se sentir exister, pour des jeunes dont la visibilité était encore restreinte aux pages des faits divers. Comme l'écrit Joseph Schloss, « bien se produire et se produire régulièrement étaient aussi important l'un que l'autre », puisque « quelqu'un qui est créatif mais ne le montre que rarement ne sera pas respecté »⁶⁶. Cette dimension pratique associée au graffiti rappelle en quelque sorte l'insistance de Burroughs concernant l'importance de pratiquer le *cut-up* plutôt que le théoriser ; de même, le désir des graffeurs d'afficher leur nom sur des bâtiments officiels, des rames de métros et des panneaux publicitaires sous-tend une critique de la société qui à son tour fait écho au règlement de compte avec la littérature associé dans un premier temps au *cut-up*. Par

⁶⁴ « Le changement balayait le Bronx. L'énergie de la jeunesse évolua de l'implosion nihiliste à l'explosion créatrice. [...] À la place du pouvoir émanant d'une idéologie, d'une collectivité, ou du canon d'un pistolet, il s'agissait d'un pouvoir célébrant le fait d'être jeune et libre. Les gangs se dissolvaient. Les nouveaux jeunes étaient obsédés par l'éclat, le style, le goût. Pour eux, une « block party » représentait un espace de possibilités, au contraire d'un parti politique », (*Ibid.*, pp. 64-65), je traduis.

⁶⁵ « You wanted fame. To an invisible generation, fame itself was like wealth, liability transformed into asset », (*Ibid.*, p. 118), je traduis.

⁶⁶ « [In graffiti], the twin components of performing well and performing often are equally valued. Someone who is creative, but rarely shows it will not be respected », (Schloss 2009, p. 75), je traduis.

ailleurs, il serait possible de considérer que le mélange de dessin et d'écriture qui caractérise le graffiti, ainsi que l'utilisation d'un lettrisme difficile à décoder pour les non-initiés, rappelle certaines expériences de Burroughs avec sa technique. De même la dernière œuvre de Brion Gysin, un immense tableau de plus de seize mètres de long réalisé en 1985 s'intitule d'ailleurs « Calligraphiti of Fire », soulignant ainsi l'inclusion du graffiti dans le champ des arts plastiques. En outre, l'expression « génération invisible » utilisée par Jeff Chang résonne d'ailleurs avec le texte « The Invisible Generation » publié par l'auteur de *Naked Lunch* à la fin des années soixante dans lequel il proposait à la jeunesse des expériences sonores et visuelles, afin d'accroître leur perception et d'augmenter leur conscience.

Ce texte s'ouvre sur la phrase, « ce que nous voyons est défini en majeure partie par ce que nous entendons », une affirmation qui pourrait s'appliquer aux pratiques associées au hip-hop : la musique, l'écriture, la danse, et le graffiti⁶⁷. En effet, avant l'apparition de ces techniques, les résidents du Bronx avaient de leur quartier une vision négative, provoquée par les conflits entre gangs, la prolifération du trafic et de l'addiction à l'héroïne, et renforcée par le phénomène de ghettoïsation qui faisait bien comprendre aux minorités colorées qu'elles étaient considérées comme des citoyens de seconde zone. Le quartier s'auto-détruisait en raison de la corruption, de l'inaction des politiques, et de la cupidité des propriétaires qui préféraient voir des immeubles brûler afin de toucher les assurances qu'ils avaient contractées, plutôt que d'effectuer de coûteux travaux de rénovation. Ainsi, au milieu de la cacophonie des sirènes des pompiers et des policiers mêlées aux coups de feu que s'échangeaient les gangs, les habitants du Bronx voyaient leur quartier brûler, victime des incendies provoqués par des *junkies* qui acceptaient ce sale boulot en échange de quelques dollars nécessaires à l'achat de leur dose. Quelques années plus tard, les mêmes habitants de ce quartier le virent se redynamiser et sortir progressivement des ruines au son des boucles mélodiques hypnotisantes sur lesquelles des MCs venaient déclamer leur haine et leurs espoirs ; ils voyaient les corps des b-boys et b-girls onduler et se figer soudain en des poses certes provocantes ou menaçantes, mais qui avaient remplacé les silhouettes tracées à la craie autour des cadavres ; ils pouvaient admirer chaque matin les nouvelles créations des graffeurs sur les rames du métro qui serpentaient à travers le quartier et s'élançaient vers Manhattan. Il serait ainsi possible de considérer que l'apparition du

⁶⁷ « what we see is determined to a large extent by what we hear », (Burroughs [1966] 1971, p. 160), je traduis.

hip-hop en tant que musique accompagna la métamorphose du Bronx à la fin des années soixante-dix, et permit à ses habitants de percevoir leur quartier sous un jour nouveau qui, s'il n'avait pas effacé le racisme, le chômage, et la pauvreté, avait fait disparaître la violence du paysage. S'il n'est pas question de suggérer que le Bronx était devenu un havre pour ses habitants à la fin des années soixante-dix, ou que le hip-hop était l'ingrédient nécessaire à l'évolution du quartier, il est néanmoins primordial de souligner que cette transformation fut rendue possible et accélérée par la perception nouvelle que ses habitants en avaient, un phénomène qui fut en partie produit par la prolifération des *block-party*, et donc du hip-hop. D'ailleurs, bien avant que cette musique devienne *mainstream*, ou que des compétitions officielles de b-boying voient le jour, le graffiti quitta le Bronx et devint la coqueluche des galeries d'art, préfigurant ainsi la démocratisation d'un genre musical qui n'était encore qu'à ses balbutiements⁶⁸.

Un micro, deux platines : les ciseaux du hip-hop

À l'origine du hip-hop se trouvent les soirées organisées à partir des années soixante-dix dans le Bronx par les différentes communautés – africaines-américaines et latinos – qui y vivaient, et se retrouvaient pour danser sur leurs chansons favorites, principalement des titres de funk, de soul ou de rock. Progressivement les *disc-jockeys* – DJ – se mirent à isoler les passages rythmiques des chansons qu'ils passaient, après avoir remarqué que les danseurs se déchaînaient à leur écoute. Cette libération corporelle et mentale à l'écoute du *break* – le nom donné à ces quelques mesures exclusivement rythmiques – s'expliquait par son pouvoir transcendant, comme l'explique le chercheur Joseph Schloss : « The break was an opportunity. It was a moment on a record that was so powerful that it could [...] overpower day-to-day reality and become an environment unto itself »⁶⁹. La danse ainsi pratiquée revêtait alors une dimension cathartique, permettant d'évacuer les brimades subies au quotidien par la population noire, et de libérer les corps sans retenue lors des affrontements – pacifiques – entre danseurs. Tandis que dans un premier temps les participants dansaient sur l'intégralité d'un morceau et « réservaient leurs meilleurs mouvements pour le *break* »,

⁶⁸ « [Graffiti] was the first movement to break out of the seven-mile world », (Chang 2005, p. 119). L'expression « seven-mile world » désigne une zone de onze kilomètre carrés qui s'étend dans le Bronx autour de Crotona Park, et d'où le hip-hop émergea progressivement.

⁶⁹ « Le *break* constituait une opportunité. C'était un passage du morceau si puissant qu'il pouvait [...] vaincre la réalité quotidienne et devenir un environnement en soi », (Schloss 2009, p. 18), je traduis.

les DJ se mirent à se concentrer sur ces parties rythmiques et à les isoler à l'aide une méthode popularisée par DJ Kool Herc : « l'utilisation de deux copies d'un même enregistrement sur deux platines » qui permettait au DJ de « répéter l'un de ces *break* à l'infini en rembobinant l'un des vinyles tandis que l'autre jouait »⁷⁰. On aperçoit ici une particularité importante des pistes instrumentales à l'origine du hip-hop, à savoir, l'effacement de la temporalité par la répétition infinie d'un motif rythmique qui, bien que connu par les danseurs et les MCs – ces derniers doivent garder en tête le rythme initial afin de retomber sur le temps –, crée un espace-temps singulier et distinct de leur quotidien. Il est possible de rappeler ici les propos de Gilles Deleuze au sujet de la répétition qu'il assimile à « la transgression » ajoutant qu'elle révèle « une réalité plus profonde et plus artiste »⁷¹. La dimension transgressive de la répétition s'exprime d'autant plus dans le hip-hop que les DJ ne versaient aucun droits aux artistes dont ils utilisaient les œuvres. Cela nous permet néanmoins d'établir un lien structurel entre *cut-up* et hip-hop, tous deux fondés sur le détournement affirmé de supports déjà existants afin d'élaborer un nouvel objet artistique.

Si l'affirmation sous-jacente du *cut-up* était que les mots appartiennent à tout le monde, celle du hip-hop pourrait être que les notes, les rythmes, et les mélodies peuvent et doivent être partagés. En effet, de même que les premiers textes de *cut-up* furent élaborés à partir de textes-sources existants, le hip-hop est redevable à la soul, à la funk, et au disco qui lui fournirent le matériau musical nécessaire à l'élaboration des boucles sur lesquels les MCs venaient scander leurs textes. En effet, les soirées au cours desquelles des DJ passaient des disques s'enflammaient lorsqu'arrivaient les *break* instrumentaux, et surtout rythmiques. Il était donc nécessaire de posséder une culture musicale approfondie afin de connaître les titres qu'il était le plus judicieux d'utiliser afin de faire danser les foules. Le pionnier du genre, DJ Kool Herc se vit d'ailleurs rapidement conseiller par son père de dissimuler les pochettes des albums qu'il passait afin que leurs *breaks* ne se retrouvent pas dans le *mix* d'un DJ concurrent à la soirée suivante⁷². Nous voyons ici une différence majeure avec les premiers textes de *cut-up* :

⁷⁰ « The earliest b-boys danced to these songs in their entirety, saving their best (or most hostile) moves for the break ; that was why the deejays began to focus on the breaks in the first place. This focus soon led to an innovation, credited to DJ Kool Herc, of using two copies of the same record on two turntables, a process which enabled the deejay to repeat a given break endlessly by rewinding one copy while the other was playing », (*Ibid.*, p. 28), je traduis.

⁷¹ (Deleuze [1968] 1993, p. 9).

⁷² « “My father said, ‘Hide the name of your records because that’s how you get your rep. That’s how you get your clientele.’ You don’t want the same people to have your same record down the block,” Herc says », (Herc *in* Chang 2005, p. 79), je traduis.

en effet, Burroughs, Gysin, Beiles, et Corso nommèrent précisément les textes utilisés pour élaborer leur premiers textes publiés dans *Minutes to Go*. Il n'était pas question pour eux de dissimuler cette origine, d'autant que connaître la source d'un *cut-up* permettait de mieux saisir le processus de découpage, remontage et sélection de la technique. À l'inverse, les DJs n'étaient pas enclins à diffuser leurs techniques ou leurs catalogues de disques puisque ces éléments assuraient leur originalité et par conséquent, leur succès. Ainsi, les premiers DJs étaient définis par trois éléments complémentaires : la puissance de leur *sound-system*, la qualité de leur collection de disques, et la fidélité de leur public⁷³. Si DJ Kool Herc régna sur le Bronx de 1973 à 1977, à la suite du black-out de New-York et du pillage de certains magasins qui s'ensuivit, de nombreux concurrents apparurent, et achevèrent d'attirer à eux un public qui n'était plus en phase avec lui.

Dans le sillage de la Zulu Nation d'Afrika Bambaata qui fut l'un des premiers DJs à quitter le Bronx pour jouer à Harlem, de nombreux artistes quittèrent leur quartier afin de diffuser ce nouveau genre musical. Herc, diminué par une agression survenue au cours d'une soirée, resta dans le Bronx. En plus d'un matériel de meilleur qualité, les nouveaux DJs star – Afrika Bambaata et surtout Grandmaster Flash – entreprirent de perfectionner la technique du « merry-go-round » développée par Herc. En effet, si ce procédé permettait d'étendre le *break* de façon infinie, il n'était pas utilisé de façon précise et méticuleuse par son inventeur, ce qui avait pour conséquence de casser le rythme, puisque la boucle ne reprenait pas sur le temps. Cela compliquait la tâche des MCs ou des danseurs qui ne pouvaient pas rapper ou danser en continu, au risque de se trouver en décalage avec le support rythmique et musical. Grandmaster Flash, un jeune DJ qui avait grandi dans l'ombre de DJ Kool Herc entreprit alors de perfectionner la technique et y parvint en s'inspirant des DJs de musique disco qui utilisaient deux copies du même disque afin d'en prolonger un passage à l'infini⁷⁴. Au cours de plusieurs mois d'étude, d'entraînement et de perfectionnement, il réalisa qu'il était possible de mesurer précisément la durée d'un break sur un disque, et par conséquent de le faire recommencer exactement à son début, conservant ainsi le rythme de la boucle. Cependant, l'accueil du public lors de la soirée qu'il organisa afin de promouvoir sa

⁷³ « Herc remained the undisputed king of the borough by virtue of his records, his loyal crowd, and his sound system », (*Ibid.*, p. 83), je traduis.

⁷⁴ « But Herc, Flash felt, was sloppy. The break went around, but it never came back on beat because Herc was dropping the needle all over the place. Flash saw Pete "DJ" Jones seamlessly extending disco records by mixing two copies of the same record, and realized he could apply the same technique to the music he really loved », (*Ibid.*, p. 112), je traduis.

nouvelle manière de mixer fut en deçà de ses espérances, et l'amena à prendre conscience que le *mix* seul ne suffisait pas et qu'il lui fallait un accompagnement vocal permanent afin de mettre en valeur ses boucles infinies⁷⁵. Il y a encore ici un parallèle possible avec le *cut-up*. En effet, l'échec partiel de Grandmaster Flash lors de sa première soirée ne venait pas d'une mauvaise exécution de sa part, ni d'une technique erronée, mais bien du décalage entre les attentes du public et ce qu'il leur proposait. Ses auditeurs n'avaient pas en tête le cheminement intellectuel et technique qui l'avait amené à développer ces différentes méthodes de mix. Le résultat, trop novateur les déçut davantage qu'il les séduisit.

On retrouve ici l'incompréhension d'une partie des éditeurs de revues indépendantes ou de *mimeos* qui ne savaient pas comment réagir face aux textes de *cut-up* que leur soumettait Burroughs, notamment parce qu'ils étaient présentés tels quels, sans explications précises sur le processus préalable à leur élaboration. De même, tandis que les participants aux *block-parties* formés par DJ Kool Herc s'attendaient à retrouver un style similaire chez ses concurrents et furent stupéfaits par la performance de Grandmaster Flash, les lecteurs de *Naked Lunch* qui avaient été séduits par le style unique de Burroughs furent déçus par *The Soft Machine* lors de sa parution. L'ouvrage, trop expérimental, tranchait radicalement avec son prédécesseur, ce qui poussa l'écrivain à le réécrire au cours des années soixante, et à définir sa méthode de façon plus précise. Le *cut-up* fut décliné en de nombreuses méthodes au cours de cette décennie à mesure que Burroughs découvrait de nouvelles utilisations possibles et cherchait à les mettre en place. En revanche, ce processus solitaire fut plus long que dans le cadre du hip-hop, dont l'évolution rapide est consécutive de l'intense compétition qui régnait dans le Bronx. Puisque l'une des caractéristiques des DJs est, selon Joseph Schloss, d'être « très précisément conscients des réactions du public », il était impossible pour eux de ne pas être en constante évolution afin de proposer aux danseurs un contenu qui les satisfasse⁷⁶. En outre, les *block-parties* avaient à l'époque un rôle pacificateur : en permettant à la jeunesse de se dépenser en dansant au rythme des DJs, elles remplaçaient les affrontements sanglants qui avaient secoué le Bronx au

⁷⁵ « Then [Flash] understood that each record's rhythm had its own circumference to trace, that the break could be measured from point to point [...]. After months of study and refinement, Flash finally felt he had perfected the mix. In the summer of '75, it was time to take it to the waiting world. But the reaction was not what he had expected. [...] You could be good, you could be smart, you could be scientific, but being smart, and good, and scientific was not going to rock off a party by itself. [...] "I realized I needed vocal accompaniment to help spark this concept" », (*Ibid.*, p. 113), je traduis.

⁷⁶ « DJs [...] are acutely conscious of audience reactions [...] », (Schloss 2004, p. 32), je traduis.

début des années soixante-dix. C'est la raison pour laquelle Jeff Chang explique que Grandmaster Flash fut « chanceux » lors de sa soirée ratée : « si une fête ne bougeait pas, la violence rôdait toujours aux alentours »⁷⁷. Grâce à l'ajout de trois puis quatre MCs à ses soirées, Flash et ses acolytes – rapidement désignés comme Grandmaster Flash and the Furious Five – devinrent les nouvelles coqueluches du Bronx, et leur soirées achevèrent de siphonner le public des pionniers comme DJ Kool Herc. À mesure que des MCs se joignaient aux DJs lors des soirées, ces derniers entreprirent de transformer le mix en une performance propre, utilisant des techniques qui sont depuis considérées comme les mouvements de base de cette pratique.

Scratch et Sampling : quand cut-up et hip hop se rencontrent

La plus emblématique de toutes ces techniques est certainement le scratch qui consiste selon le dictionnaire Larousse à « placer un disque vinyle sur une platine et à faire aller le bras de lecture d'avant en arrière le long du sillon pour obtenir un gribouillis sonore » afin d'accompagner « un morceau de rap »⁷⁸. Cette définition est quelque peu imprécise, en ce qu'elle omet de préciser que c'est bien le DJ qui fait accélérer ou ralentir le vinyle en appuyant dessus, et non le bras de la platine qui bouge ; par ailleurs, l'utilisation du terme « gribouillis » semble connoter une certaine méconnaissance de l'importance de ce procédé dans l'art du mix, et de ses multiples utilisations, même hors du hip-hop. Le scratch désigne l'action d'un DJ sur un vinyle qui a pour effet d'accélérer ou ralentir la vitesse de lecture, déformant le son initial, voire le remplaçant par un bruit indéterminé qui efface la mélodie et le rythme de l'enregistrement, et transforme la platine elle-même en un instrument de musique⁷⁹. Le scratch est une technique qui partage un certain nombre de paramètres avec le *cut-up* : toutes deux furent découvertes par accident, toutes deux permettaient aux artistes de manipuler directement leur médium, et enfin, toutes deux permettent la recréation d'un bruit blanc rappelant l'entropie, un procédé qui fait écho au chaos dans lequel elles émergèrent. Toutefois, comme le rappelle Joseph Schloss, le scratch ne naquit pas de

⁷⁷ « And Flash figured out he got off easy that day—if a party wasn't being rocked, violence was always lurking right behind », (*Ibid.*) je traduis.

⁷⁸ (Larousse 2020, web).

⁷⁹ « [Scratching] involves spinning a record backwards and forwards very fast while the needle is in the groove. When handled in this way, a record can be turned into a percussive instrument », (Herbridge in Forman & Neal 2004, pp. 224-225), je traduis.

l'« environnement oppressif » dans lequel évoluait GrandWizzard Theodore, bien que ce procédé ait rapidement été « adopté » et « nourri » par ce contexte : « c'est une technique qu'il découvrit par accident, apprécia, et incorpora à ses concerts. S'il ne l'avait pas fait il y a peu de raisons [...] de penser que quelqu'un d'autre l'aurait fait »⁸⁰. Cette découverte accidentelle fut toutefois immédiatement adoptée par de nombreux DJs qui à leur tour entreprirent de la faire évoluer.

Nous retrouvons ici une démarche proche de celle de Burroughs et ses collaborateurs avec le *cut-up* : la technique, découverte par accident, lui permit à terme de développer des applications révolutionnaires qu'il diffusa auprès de la contre-culture, mais elle ne naquit pas dans le tumulte des années soixante ; de même, elle fut utilisée par Burroughs parce qu'il fut séduit par son potentiel, et il est possible de considérer que s'il ne l'avait pas été, Brion Gysin n'aurait certainement pas poussé le *cut-up* aussi loin. Enfin, si Burroughs demeure l'artisan principal de l'évolution du *cut-up*, il put compter sur le soutien et l'inventivité de ses collaborateurs, notamment lorsqu'il entreprit de développer les applications sonores et visuelles de la technique. Par ailleurs, le *cut-up* et le *scratch*, par leur apparition spontanée et accidentelle s'imposèrent certainement à leurs utilisateurs parce qu'ils permettaient de manipuler le support utilisé – texte ou vinyle – de façon directe, et ainsi de se le réapproprier tout en le détournant de son utilisation initiale. En effet, lorsqu'un DJ pratique le *scratch* sur un vinyle, il modifie le son original et imprime sa marque sur le titre qu'il est en train de mixer ; le *scratch* constitue à la fois une signature et une preuve de virtuosité qui entraîne le respect des auditeurs, et des autres DJs⁸¹. Le *scratch*, en effaçant le son initial permet d'attirer l'attention sur le travail du DJ, sur la façon dont il isole, transforme en boucle, et conserve un *break* pendant une durée indéterminée. En outre, *cut-up* et *scratch* partagent l'acte de transformer des objets du quotidien en des instruments de composition : ainsi, le *cut-up* transforme une paire de ciseaux ou un cutter en un outil permettant de créer de nouveaux textes, tandis que le *fold-in* transforme le livre lui-

⁸⁰ « GrandWizzard Theodore, for example, was not forced by his oppressive environment to invent scratching when he deejayed in the mid-1970s; it was a technique that he discovered by accident, liked, and chose to incorporate into his performances. And if he hadn't, there is little realistic reason to assume that someone else would have. While his sociocultural environment nurtured and embraced his innovation, it did not create it », (Schloss 2004, p. 27), je traduis.

⁸¹ Joseph Schloss explique notamment que dans les années quatre-vingt dix, les producteurs avaient remplacé les DJs comme supports sonores des rappeurs, mais que s'il n'étaient pas en mesure de réaliser leur propres *scratch* sur leurs morceaux, ils étaient moins respectés que s'ils en étaient capables : « [...] Specific deejaying techniques, especially scratching [...] have become an essential part of the producers' arsenal. [...] While this is not an insurmountable problem for nondeejaying producers—they can bring in deejays to do the scratches—producers are more respected if they can do their own scratches », (*Ibid.*, pp. 55-56), je traduis.

même en un outil d'écriture ; de son côté, le *scratch* renverse la relation entre la platine et le vinyle, puisqu'au lieu de servir à passer un enregistrement, celle-ci devient un instrument à part entière qui permet au DJ de faire étalage de son inventivité et de sa maîtrise de l'outil qu'il utilise. Il y a donc dans le *cut-up* comme dans le *scratch* une volonté de transformer voire de transgresser l'utilisation initiale d'un objet – les ciseaux, le livre, la platine, et le vinyle – afin de produire des sens ou des sons nouveaux en effaçant ou en détournant les messages initiaux.

Enfin, le *scratch* et le *cut-up* se rejoignent en ce qu'ils procèdent tous deux par un effacement du message initial du texte utilisé pour en proposer une réinterprétation qui ne laisse plus apparaître que quelques éléments choisis du matériau source. Le terme « texte » est ici employé pour désigner aussi bien le contenu d'un livre que l'enregistrement gravé sur un vinyle. Ainsi, lorsqu'un DJ pratique le *scratch*, la mélodie est effacée et remplacée par les sons indistincts du frottement de l'aiguille de la platine sur le sillon, et elle ne réapparaît que lorsque le DJ laisse le vinyle tourner à nouveau, ce qui permet par exemple de mettre en évidence un passage particulier d'un enregistrement. Ce procédé est régulièrement utilisé sur les voix ou sur des thèmes musicaux afin de le transformer en des *leitmotifs* hypnotiques sur lesquels les MCs viennent déclamer leurs textes. En outre, si le *scratch* permet de modifier voire d'effacer tout ou partie d'un morceau, il offre également aux artistes la possibilité de faire disparaître la temporalité propre à chaque œuvre. En effet, un morceau est défini par sa durée, il comporte généralement une introduction suivie de quelques couplets, d'un refrain, et généralement d'un pont ou *break* dans la terminologie hip-hop. Or, le rôle initial du DJ avant l'apparition du hip-hop était justement de faire disparaître ces notions de début et de fin en enchaînant les vinyles afin de proposer au public une suite musicale ininterrompue sur laquelle il pouvait danser sans s'arrêter. Néanmoins, dans ce contexte, les morceaux étaient joués tels quels, parfois remixés par le DJ qui modifiait les fréquences de certains passages afin de mettre en valeur la ligne de basse ou un riff instrumental précis. Pour autant, la structure n'était pas modifiée, et si la fin et le début d'une chanson étaient absents, son déroulement demeurerait intact. En revanche, dans le hip-hop, le DJ abolit la temporalité d'une façon encore plus radicale : il sélectionne un extrait, parfois minime, d'un morceau, et le transforme en une boucle qui dure aussi longtemps que nécessaire au MCs ou aux danseurs pour s'affronter. De plus, il n'est plus question de faire se succéder des morceaux entiers, mais bien des cellules prélevées aussi bien sur un même morceau ou sur des albums différents, de styles parfois opposés.

L'effet produit est alors celui d'un *continuum* sonore et rythmique dans lequel le quotidien disparaît, l'apparition d'un espace-temps infini dans lequel les artistes pouvaient s'exprimer sans limite, comme le souligne cette phrase récurrente des débuts du hip-hop : « Can't stop, won't stop ».

En effaçant le début, la fin, la chronologie d'un morceau, voire sa mélodie même, le DJ se réappropriait le son et abolissait les notions de propriété intellectuelle dans un geste transgressif que reflétait également la véhémence des textes déclamés par les MCs. Quelques années plus tard, l'apparition et la démocratisation du séquenceur numérique élargit l'horizon des possibilités offertes aux DJs : ils pouvaient désormais superposer des dizaines de séquences musicales afin de créer un nouveau morceau et ainsi de se libérer un peu plus d'un enregistrement initial. Utilisant des fragments de plus en plus courts et les retravaillant de façon à les rendre pratiquement impossible à identifier, les *beatmakers* soulignaient leur volonté de s'affranchir des œuvres originales, tout en incitant implicitement leurs auditeurs à identifier les *samples* utilisés. Toutefois, on pourrait considérer, comme pour le *cut-up*, que l'identification des sources permettant l'élaboration d'un nouveau texte est une entreprise certes gratifiante, permettant de sanctionner une culture ici littéraire, là musicale, mais néanmoins assez inutile tant elle va à l'encontre de la démarche créatrice initiale. En effet, accompagnés par des boîtes à rythmes et des synthétiseurs, les séquenceurs offraient à leurs utilisateurs la possibilité de créer des morceaux sans pour autant posséder une formation musicale poussée : la part belle était faite à l'improvisation, à la pratique à la manipulation de ces machines afin d'aboutir à un son nouveau, dans lequel étaient parfois superposés extraits de films, bruits de rues, fragments de musique classique, de *hits* funk et disco. Comme le *scratching* ou le *cut-up*, le *beat-making* – ou *sampling* – est une pratique qui laisse libre cours à l'imagination de celui qui s'y consacre et qui permet de s'affranchir des notions de propriété intellectuelle en se réappropriant des fragments d'œuvres existantes. Joseph Schloss rappelle notamment que les *beatmakers* considèrent le *sampling* comme légitime, inaliénable et fondateur de leur genre musical et suggère que l'une des raisons pour lesquelles l'éthique du *sampling* n'a pas été considérée ni correctement traitée par le milieu universitaire c'est précisément parce que les chercheurs s'intéressent justement à la problématique du plagiat et de la propriété intellectuelle⁸². Ainsi, le *cut-up* développé à Paris à la charnière des années cinquante et

⁸² « Hip-hop producers, among themselves, feel no need to justify sampling; it is the foundation of the musical system. This may be why so called producers' ethics have largely been overlooked by the academic community—they simply do not bear on the questions that most scholars have been interested

soixante, le *sampling*, et le *scratching*, apparus à New-York à l'intersection des années soixante-dix et quatre-vingt partageaient des caractéristiques esthétiques communes : recours à des sources déjà existantes pour composer un matériau nouveau ; rejet de la propriété intellectuelle par l'anonymisation des fragments utilisés ; utilisation de la répétition pour effacer la temporalité ; volonté de provoquer une disparition du sens par la création d'un chaos maîtrisé. Si ces paramètres possèdent une dimension esthétique majeure, ils n'en demeurent pas moins des prises de positions politiques, notamment dans le rapport à une œuvre existante ou encore dans l'utilisation de procédés artistiques à des fins politiques.

VI.B.2. *Hip-hop* et *cut-up* : de l'art au politique.

À mesure que le hip-hop quittait l'anonymat des *block-parties* du Bronx pour les studios d'enregistrement de Manhattan, de nombreuses associations parentales découvrirent la véhémence des propos tenus par certains MCs, ainsi que les thématiques récurrentes du hip-hop. La sexualité, la consommation de stupéfiants pour échapper à un quotidien morose étaient perçus comme des influences négatives sur la jeunesse – alors même que la génération précédente avait adopté le slogan « Sex Drug & Rockn'Roll ». Par conséquent, l'étiquette « Warning Explicit Content Parental Advisory » qui ornait déjà de nombreux albums de métal et de hard-rock se multiplia sur les enregistrements hip-hop. En effet, entre la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt-dix le contenu des paroles de ces albums avait glissé vers une célébration de la violence, de la sexualité débridée et consommée d'un point de vue majoritairement masculin, mais également vers une certaine politisation. Ce cocktail de sexe, de politique et de violence mélangés à la nouvelle popularité du *hip-hop* apparaissait comme une menace pour une partie de la société américaine. Pour autant celle-ci n'était pas nécessairement dirigée vers une élite blanche ou vers la classe politique dominante. S'il existait des *crews* comme Public Enemy qui s'attaquaient directement au racisme dont étaient victime les Africains-Américains et réglèrent leurs comptes avec des années de ségrégation micro en main, ils étaient minoritaires dans le paysage hip-hop. En

in », (*Ibid.*, p. 101), je traduis.

revanche, la violence était au cœur des performances de chaque MCs mais visait avant tout le quotidien misérable de la majorité des habitants du Bronx : il s'agissait davantage d'une démarche cathartique, d'une volonté d'attaquer la réalité de l'existence dans le ghetto, de transformer cette dureté en une performance, un texte sur lequel faire danser les gens que d'un réel manifeste politique. En effet, si le *hip-hop* naquit en réaction à un contexte socio-politique précis, il n'était pas politique en tant que tel à ses débuts : il s'agissait avant tout de divertir le public pour lui permettre de s'évader de la monotonie et la morosité qui l'entourait. Ainsi, à l'instar du *cut-up*, les applications politiques du hip-hop apparurent dans un second temps, alors même que ce genre avait déjà pénétré les avant-gardes musicales et artistiques du début des années quatre-vingt.

« *It's like a jungle sometimes* » : le *hip-hop* contre lui-même

Comme le souligne Jeff Chang, le *hip-hop* naquit à une époque où les mouvements pour les Droits Civiques étaient en perte de vitesse, concurrencés par une frange conservatrice d'Africains-Américains qui en raison de leur élévation sociale, considéraient que le racisme avait disparu⁸³. Il va même jusqu'à affirmer que la gauche africaine américaine n'était plus que l'ombre d'elle-même, et précise que dans les années quatre-vingt, il n'y avait plus aucun lien entre les représentants de la jeunesse et les activistes politiques. Dans ce contexte, il était très difficile pour les artistes *hip-hop* de s'identifier à un courant politique donné ou de structurer politiquement leur public, d'autant que celui-ci venait justement à ces concerts pour danser et oublier la corruption, le racisme, et les affrontements entre bandes rivales. Jeff Chang rappelle notamment la façon dont des DJs comme Afrika Bambaata utilisaient leur art pour canaliser la violence qui menaçait régulièrement d'éclater lors de ces soirées :

When he was DJing and a fight would break out [...] he'd stop the music and then he'd play four bars of James Brown and stop the music again. And he goes, 'You like that? Stop fighting'. And everyone would stop fighting and he'd turn on the music again⁸⁴.

⁸³ « At [that] time [...] the right-wing and its coterie of well-funded Black conservatives had absorbed the language of civil rights to claim that Blacks were no longer oppressed [...] », (Chang 2005, p. 224).

⁸⁴ « Quand il mixait et qu'une bagarre éclatait [...] il éteignait la musique et jouait quatre mesures de James Brown puis il arrêta de nouveau la musique. Il disait : « Vous aimez ça ? Arrêtez de vous battre ». Et tout le monde s'arrêtait et il remettait la musique », (*Ibid.*, p. 171), je traduis.

Ainsi, même lorsqu'il s'agissait de danser et de s'amuser, les stigmates d'années d'affrontements entre bandes rivales étaient visibles et menaçaient de compromettre ce genre nouveau. Les premiers *hits* du *hip-hop*, tels que « The Message » par GrandmasterFlash & the Furious Five ou « Rapper's Delight » de Sugarhill Gang, ne s'y trompaient pas et présentaient la morosité et la violence du Bronx ainsi que les désillusions quotidiennes, qu'elles soient amoureuses, financières, professionnelles, sans pour autant s'attaquer au gouvernement ou à la ségrégation latente⁸⁵. En effet, de nombreux MCs, tels que Bambaata ou Grandmaster Flash étaient soucieux de propulser leur musique hors du Bronx, car ils étaient conscients qu'elle avait le pouvoir de réunir ensemble les différentes communautés sociales et artistiques new-yorkaises.

Le milieu artistique new-yorkais de la fin des années soixante-dix faisait en effet la part belle aux mélanges, à la mixité, et de nombreux artistes furent séduits par ce genre nouveau. Ces rencontres doivent beaucoup à des intermédiaires tels que FAB 5 Freddy, un graffeur qui permit à Afrikaa Bambaata ou Grandmaster Flash de se produire lors de soirées mondaines prestigieuses, tels qu'un vernissage du peintre Keith Haring en 1981. La même année, FAB réitéra l'expérience lors d'une exposition consacrée au graffiti au cours de laquelle de nombreux MCs et DJs se produisirent, ce qui permit au milieu artistique de Manhattan de réaliser que le *hip-hop* était plus qu'une curiosité supportée par quelques enregistrements, mais bien une scène, un courant à part entière⁸⁶. Ces soirées permirent aux pionniers du *hip-hop* d'être reconnus en tant que tels, et leur ouvrirent les portes des clubs les plus prestigieux ; la migration du genre de l'anonymat du Bronx vers les scènes les plus prestigieuses commença à ce moment-là. Pourtant, comme un rappel des injustices endurées par les Africains-Américains au cours de la ségrégation, le premier numéro un à contenir un passage *hip-hop* ne fut pas produit par des artistes issus du Bronx, mais par le groupe de Punk et de New-Wave, Blondie, qui dans « Rapture » célébrait justement la mixité de ces soirées. Il n'est pas question ici d'accuser les membres du groupe d'une quelconque appropriation culturelle, Debby Harry était très proche de la scène *hip-hop*, et amie avec FAB 5 Freddy qui apparaît d'ailleurs dans le clip de la chanson. Il y a simplement une certaine ironie tragique

⁸⁵ Paradoxalement, « Rapper's Delight » était considéré par les amateurs de *hip-hop* comme une trahison et une arnaque, puisque les membres de Sugarhill Gang n'avaient aucune expérience de la scène avant l'enregistrement, et parce que la bande-son sur laquelle ils rappaient avaient été enregistrée par des musiciens, voir Chang 2005, pp. 130-131.

⁸⁶ Cité par Jeff Chang, FAB raconte : « It was wildly received. All these cool new wave heads came down and loved it. I knew nobody had a sense or clue about anything because barely any real rap records had hit the market commercially [...] but nobody really understood it as like a scene » (*Ibid.*, p. 151).

lorsque l'on considère que le premier enregistrement estampillé « hip-hop » n'en était pas un, et que le premier numéro un de ce genre fut obtenu par un groupe blanc déjà largement connu. Toutefois, ces considérations ne semblent pas avoir effleuré l'esprit des différents protagonistes, puisque, comme l'explique Jeff Chang, lors de cette période, la « ségrégation raciale et sociale était oubliée au profit d'un métissage culturel »⁸⁷. Néanmoins, ce mélange artistique, racial et social ne dura que brièvement, alors que les années quatre-vingt se développaient. Les photos pleines de glours de Debby Harry aux côtés de Grandmaster Flash ou FAB 5 Freddy illustraient bien ce métissage artistique, mais en profondeur, les inégalités demeuraient entre l'élite artistique et sociale de Manhattan et les habitants du Bronx ou de Brooklyn.

La politisation du hip-hop coïncide de fait avec le conservatisme affiché de l'administration de Ronald Reagan durant laquelle de nombreuses associations de bienséance s'émurent de la violence des propos des artistes hip-hop et entreprirent d'en censurer une partie. En effet, si les débuts de ce genre furent marqués par une certaine volonté de transcender les barrières raciales ou de classe, la recrudescence des inégalités au cours des années Reagan et le renouveau avorté des quartiers les plus défavorisés des métropoles américaines (New-York et Los Angeles notamment) poussèrent de nombreux rappeurs à se radicaliser. Ainsi, de la même façon que Burroughs avait d'abord pensé le *cut-up* comme un outil mis à disposition des écrivains, puis comme une technique permettant de travailler différents supports, avant de la transformer en une arme de contestation au contact de l'administration Nixon, le *hip-hop* passa en quelques années d'un genre marginal et festif à un objet culturel et politique majeur. Des groupes tels que Public Enemy furent des pionniers de cette radicalisation, utilisant les médias – blancs – pour diffuser leur musique et surtout leurs idées, convaincus que leurs interviews constituaient un meilleur spectacle que les concerts d'autres groupes⁸⁸. Cependant, si ces événements contribuèrent à l'image de Public Enemy comme un groupe politisé et provocateur qui considérait que le rôle des médias blancs était simplement de « transmettre leur message », ils n'avaient pas pour autant un agenda politique bien défini, comme l'explique Jeff Chang :

⁸⁷ « On the season's shortlist, race and class segregation was out, cultural crossover was in », (*Ibid.*), je traduis.

⁸⁸ « "Our interviews," Chuck [D] says, "Were better than most people's show" », (*Ibid.*, p. 251), je traduis.

In fact, Public Enemy was still trying to figure out what it was about. [...] Chuck told a reporter, “When kids have no father image, who fulfills that role? The drug dealer in the neighborhood? Motherfucking Michael Jordan? Rappers come along and say, ‘This is everything you want to be. You want to be like me, I’m your peer, and I talk to you everyday.’ So the kid is being raised by [rappers] because [rappers are] talking to him more directly than his parents ever did”. [...] Public Enemy’s worldview began with a scathing generational critique of Black America. [...] Public Enemy’s theme was Black collectivity, the one thing that had been lost in the post-Civil Rights bourgeois individualist goldrush⁸⁹.

Ce qui semblait dominer le projet socio-politique du groupe était la communication avec la jeunesse africaine-américaine, ainsi que son éducation, sans pour autant proposer un discours militant bien défini. On retrouve ici la démarche qu’avait Burroughs d’établir un contact et un dialogue avec la jeunesse révoltée des années soixante et soixante-dix, sans nécessairement s’inscrire dans la polarisation politique de cette période. L’essentiel pour ce dernier était également d’éduquer, de former les adolescents et les jeunes gens en rébellion contre l’*establishment* britannique ou américain, et de créer des communautés autonomes rassemblées autour de valeurs communes.

D’une certaine manière, on pourrait considérer les influences politiques de Public Enemy comme une forme de collage rassemblant pêle-mêle militantisme Noir (Winnie et Nelson Mandela), Nation of Islam (Malcolm X, Louis Farrakhan), communisme (Mao Zedong), panarabisme (Mouammar Khadafi), et république islamique (Ayatollah Khomeini)⁹⁰. Ce patchwork anti-impérialiste laisse avant tout entrevoir l’absence d’une figure dominante à laquelle les rappers pouvaient s’identifier, un manque déjà évoqué au sujet des débuts du *hip-hop* et qui expliquait son apolitisme initial. À nouveau on songe aux textes politiques de Burroughs qui mélangeaient des théories diverses et parfois antinomiques, et n’étaient fondés sur aucune figure dominante, si ce n’est celle de l’écrivain lui-même⁹¹. Cependant, la

⁸⁹ « De fait, Public Enemy essayait encore d’identifier ce qu’ils représentaient. [...] Chuck expliquait à un reporter, « Quand les gosses n’ont pas de figure paternelle, qui remplit ce rôle ? Le *dealer* du quartier ? Ce putain de Mickael Jordan ? Les rappers viennent et disent ‘Voilà ce que tu veux être. Tu veux être comme moi, je suis ton pair et je te parle tous les jours.’ Alors le gosse est élevé par les [rappers] parce que [les rappers] lui [parlent] plus directement que ses parents ne l’ont jamais fait ». [...] La vision du monde de Public Enemy commença avec une critique cinglante de l’Amérique noire. [...] Le thème majeur de Public Enemy était la collectivité noire, cette idée qui avait été perdue dans la ruée vers l’or individualiste et bourgeoise de l’après Droits Civiques », (*Ibid.*, p. 252), je traduis.

⁹⁰ « So Public Enemy’s worldview did not adhere to traditional politics. [...] As Minister of Information, Griff told reporters Public Enemy was drawing on the thinking of Malcolm X, Mao Zedong, the Ayatollah Khomeini, Moammar Khaddafi, Winnie and Nelson Mandela, and Minister Farrakhan », (*Ibid.*, p. 253), je traduis.

⁹¹ On pourrait également évoquer l’apolitisme des *Beat*, un phénomène déjà évoqué dans le présent travail, qui se manifestait par des emprunts à des philosophies, idéologies, voire religions diverses, dans le but de créer un univers idiosyncratique éloigné du dualisme communisme contre capitalisme

volonté de groupes comme Public Enemy de s'inscrire dans une tradition anti-impérialiste représentée par des figures identifiables constituait un acte politique en lui-même, un désir de fonder leur critique sociale sur des bases solides. En s'attaquant à des icônes de la culture populaire américaine blanche telles que Elvis Presley ou John Wayne dans la chanson « Fight the Power », Chuck D et ses acolytes soulignaient leur décalage avec celle-ci, et ré-affirmait leur attachement à une identité africaine-américaine en citant notamment James Brown et son « I'm Black and I'm Proud »⁹². Pour les membres du groupe, ainsi que pour de nombreux Africains-Américains, les visages de la culture de masse américaine ne représentaient rien auquel il puisse s'identifier, et contribuait à l'impression d'être des étrangers, des citoyens de seconde zone, dont les héros n'apparaissaient pas sur les timbres poste. Sortie sur *Fear of a Black Planet*, un album sous-titré « The counterattack on world supremacy », ce titre développait le décalage entre les icônes africaines-américaines du groupe et la culture dominante américaine, et appelait à combattre le pouvoir au nom de la liberté d'expression. En outre, le titre de Public Enemy figurait à la bande-originale du film *Do the Right Thing* de Spike Lee, ce qui rappelait l'association initiale entre *hip-hop*, graffiti, danse et performance : un genre multimédia qui mélangeait des formes d'arts diverses pour proposer un nouveau message. Provocateur, violent, mais d'une grande qualité musicale et porté par un message politique qui appelait à une certaine union contre l'impérialisme, le titre de Public Enemy faisait davantage consensus que les brûlots anti-police du groupe NWA, issu de Compton, un quartier de Los Angeles.

Articulé autour du rappeur et dealer Eazy-E et du producteur Dr Dre, le groupe NWA – pour Niggaz Wit Attitudes – défraya la chronique à la fin des années quatre-vingt avec son titre « Fuck the Police » dans l'album *Straight Outta Compton*. En effet, leur message détonnait avec le conservatisme des années Reagan, qui avait pénétré les textes de rappeurs tels que Rakim ou Chuck D de Public Enemy. Puisque l'administration américaine avait abandonné la jeunesse africaine-américaine, ces rappeurs, soucieux de l'éduquer, parlaient de « contrôle et de discipline » dans leurs textes⁹³. À l'inverse, les membres de NWA, et les artistes proches du sous-genre de hip-

qui caractérisait cette période.

⁹² Le couplet exact se présente comme suit : « Elvis was a hero to most / but he never meant shit to me you see / straight up racist that sucker was / simple and plain / Motherfuck him and John Wayne / 'Cause I'm Black and I'm proud / I'm ready and hyped plus I'm amped / Most of my heroes don't appear on no stamps », (Chuck D 1989, web), je traduis.

⁹³ « Reaganism had eliminated youth programs while bombarding youths with messages to desist and abstain [...]. Even the East Coast utopians like Rakim and Chuck talked control and discipline », (*Ibid.*, p. 319), je traduis.

hop qui serait bientôt appelé « Gangsta Rap », prônaient les « excès », et « célébraient les dealers, les salopes dupées, les ennemis tués, et les policiers assassinés », des thématiques en totale contradiction avec la moralité affirmée de la société bourgeoise américaine ; ces messages s'accompagnaient d'une injonction à ne plus attendre, à se saisir maintenant de ce qui était désiré⁹⁴. Ce dernier aspect rappelle l'urgence qui accompagnait les premiers textes de *cut-up*, ainsi que la volonté affichée dans la trilogie Nova de récupérer ce qui a été volé par une élite dominante. Par ailleurs, on retrouve le recours à des images violentes, à des messages provocants ou abusifs destinés à mettre mal à l'aise les lecteurs les plus conservateurs qui caractérisent l'œuvre de Burroughs. En plus de choquer les parents de millions d'adolescents blancs, les textes de NWA provoquaient l'incompréhension dans les rangs de la communauté hip-hop. À l'avant-garde de cette critique se trouvaient notamment les femmes, qui ne comprenaient pas et méprisaient à juste titre la façon dont elles étaient représentées dans la plupart des titres de Gangsta Rap. En outre, pour de nombreux MCs, ou DJs, le hip-hop était sur la voie de rendre sa voix à une partie de la communauté noire puisqu'il lui offrait une visibilité jamais égalée jusqu'alors. Il y avait donc une crainte au sein même de la nébuleuse hip-hop que des groupes tels que NWA se révèlent contre-productifs pour les revendications affichées par des artistes tels que Public Enemy. En outre, le Gangsta Rap, au contraire des albums politisés de Public Enemy, était toutefois perçu par les maisons de disque comme un produit facile à commercialiser. En effet, ses prises de position misogynes, homophobes et violentes étaient moins dérangeantes pour l'ordre établi que les incitations à l'action du *hip-hop* progressif ou l'affirmation d'une identité noire commune et fédérée : la médiatisation du Gangsta Rap permettait à la fois de rendre invisible le *hip-hop* politisé et renforçait les stéréotypes raciaux associés aux Africains Américains⁹⁵.

Par conséquent, de nombreux animateurs radio africain-américain bannirent ces titres de leurs émissions, et les MCs furent progressivement contraints de choisir leur camp, comme l'explique Jeff Chang :

⁹⁴ « By contrast, excess was the essence of NWA's appeal. These poems celebrated pushers, played bitches, killed enemies, and assassinated police. Fuck delayed gratification they said, take it all now », (*Ibid.*), je traduis.

⁹⁵ « Much gangsta rap [...] has, to date, displayed very little evidence of the hip-hop concept of knowledge of the self and certainly makes no attempt to engage critically with structures of domination. Many gangsta rap lyrics center on the accumulation of wealth, male sexual conquest, drug abuse, and misogyny. This recipe has made gangsta rap an exploitable commodity in the hands of the major record labels as their message pose no significant threat to hegemony », (Haupt 2008, p. 147), je traduis.

The media dam holding back representations of youths of color was near to bursting and hip-hop gave them the confidence the flood would soon come. [...] The first boycotts against NWA came from community radio DJs and hip-hop writers, who were publicly outraged at the crew's belligerent ignorance, and privately ambivalent about the music's [...] power. [...] NWA was going to force every hip-hop progressive to confront his or her relationship to the music and to choose sides⁹⁶.

Cette polarisation du *hip-hop* eut pour effet d'accélérer l'opposition entre côte Est et côte Ouest : le *hip-hop* progressif de Public Enemy d'un côté, celui violent et sexiste de NWA de l'autre. Si la qualité de la musique n'était pas remise en question – Dr Dre était déjà un *beatmaker* reconnu et respecté – les positions de NWA étaient considérées comme « incohérentes » d'un point de vue militant, précisément parce qu'elles ne militaient pour rien qui soit défendable. Face à ces critiques, les membres du groupe réagirent en se présentant comme des journalistes, qui défendaient sans scrupules les trafiquants et les gangsters ; de cette manière, ils se plaçaient entre les critiques et la culture *mainstream* et revendiquaient la « réalité » de leurs textes⁹⁷. Toutes proportions gardées, ce rejet du radicalisme, de la provocation, et de l'outrage par une partie de la contre-culture au nom d'une respectabilité difficilement acquise, rappelle la façon dont l'*underground* américain et britannique se désolidarisa de Burroughs lorsqu'il s'intéressa à la Scientologie et se radicalisa au cours des années soixante-dix. De même, l'acte de se présenter comme un journaliste afin de faire passer son discours pour une critique sociale, et d'en diminuer la dimension outrancière rappelle certaines des techniques développées par Burroughs au cours des années soixante et soixante-dix. Enfin, la volonté de représenter la vie de la façon la plus vraisemblable possible, de la représenter sur la page, rappelle les objectifs qu'il s'était fixés avec le *cut-up*. S'il n'est pas question d'affirmer que l'écrivain eut une influence déterminante sur ce genre musical, il est possible de considérer que ses expérimentations langagières, ainsi que son discours politique radical des années soixante et soixante-dix anticipaient certaines

⁹⁶ « Le barrage médiatique qui bloquait la représentation des jeunes de couleur était prêt à rompre, et le *hip-hop* les confortait dans l'idée que l'inondation arriverait bientôt. [...] Les premiers boycotts contre NWA émanèrent des animateurs de radio associatives et des écrivains *hip-hop*, qui étaient publiquement outrés de l'ignorance belliqueuse du groupe, mais en privé, étaient partagés quant au pouvoir [...] de cette musique. [...] NWA allait forcer tous les progressistes du *hip-hop* à confronter leur relation à cette musique et à choisir leur camp », (Chang 2005, p. 327), je traduis.

⁹⁷ « By calling themselves journalists, Ice Cube and NWA outmaneuvered the hip-hop progressives, positioning themselves between the mainstream and those voices. No one else, they claimed, was speaking for the brother on the corner but them—loudly, defiantly and unapologetically. [...] From now on, rappers had to *represent*—to scream for the unherad and otehrwise speak the unspeakable », (*Ibid.*, p. 328), je traduis.

des pratiques que le *hip-hop* développa au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt dix.

Sampling or stealing : le plagiat comme geste politique

Finalement, l'un des rapprochements les plus clairs entre Burroughs et le *hip-hop* constitue le rapport à l'emprunt, à la citation, et au plagiat. Ces thématiques ont déjà été évoquées dans le cadre du *cut-up* et dans celui du *hip-hop*, mais il est nécessaire de les présenter à nouveau, à travers un prisme plus politique. Par nature, *sampling* et *cut-up* découlent du collage, pratique artistique majeure – pour ne pas dire principale – du vingtième siècle. Or, comme le précise Clémentine Hougue en ouverture de son ouvrage consacré au *cut-up*, « le collage se caractérise par une mise en tension de l'*esthétique* et du *politique* » qui vise à représenter « les fractures, voire [le] chaos du monde » tout en étant « une *action* sur le langage »⁹⁸. Si cette définition s'applique parfaitement au *cut-up*, elle peut également être appliquée au *hip-hop* dont le mélange de culture populaire – musicale, cinématographique, ou littéraire – et de messages politiques vise justement à représenter le monde chaotique des MCs. Les liens entre collage et *cut-up* sont clairement identifiables et on fait l'objet de nombreuses études, en revanche, il semble important de rappeler que le *sampling* peut être analysé de la même façon. Dans *That's the Joint!*, un ouvrage d'articles scientifiques consacrés au *hip-hop*, Michael Eric Dyson souligne la filiation entre le *hip-hop*, le collage, et la tradition musicale africaine-américaine, avant de préciser que le *sampling* est tout à la fois « post-moderne » et « transgressif »⁹⁹. Ces adjectifs ont déjà été utilisés dans le cadre de cette étude pour caractériser le *cut-up*, et il est logique de les retrouver associés au *sampling*. La suite de cette définition renforce d'ailleurs l'idée d'une correspondance entre *cut-up* et *hip-hop*, en soulignant l'idée que sampler c'est interrompre la stabilité musicale et le courant narratif d'une œuvre pour produire une nouvelle création. Or ces deux aspects se trouvent à l'origine même du *cut-up*, puisque le découpage-remontage d'un texte permet également de briser sa continuité narrative et d'élaborer une œuvre nouvelle, ou

⁹⁸ (Hougue 2014, p. 24).

⁹⁹ « The practice of sampling expresses the impulse to collage that characterizes the best of black musical traditions, particularly jazz and gospel. Sampling is also postmodernist activity that merges disparate musical and cultural forms to communicate an artistic message. Sampling is a transgressive activity because rappers employ it to interrupt the narrative flow and musical stability of other musical texts, producing a new and often radically different creation », (Dyson in Forman & Neal (eds.) 2004, p. 68), je traduis.

encore de déstabiliser le lecteur en provoquant des effets d'analepse et de prolepse qui interrogent sa conception du temps, et par extension de l'espace. Ainsi, sans même considérer les rapports existant entre le *cut-up* et le hip-hop au sujet de la propriété intellectuelle et du plagiat, on remarque des similitudes importantes qu'il est nécessaire de souligner. S'il n'est pas question de considérer le hip-hop comme l'héritier du *cut-up* il est possible et primordial de considérer celui-ci comme un préambule à celui-là.

Pratique expérimentale et multimédia, le *cut-up* a pénétré de nombreux champs de la contre-culture et de l'avant-garde, dont les traces se retrouvent dans le *sampling*, lui-même devenu une pratique avant-gardiste et contre-culturelle. Quelques unes de ces traces – notamment l'utilisation de l'aléatoire dans le processus de création – apparaissent d'ailleurs dans la méthode de composition utilisée par les *beatmakers*, notamment Chuck D, qui décrit ce fonctionnement dans une interview :

A lot of the samples [...] came from me taping radio stations, taking bites of interviews, commercials. Sometimes I might go through the dial, just sampling *at random*, keeping it on a cassette, listen to the cassette and say, "Well, being that I'm the lyric writer, how should I arrange these *fragments* so they'll add up to a kind of a song?". [...] We approach every record like it was *a painting*. Sometimes, on the sound sheet, we have to have a separate sheet just to list the samples for each track. [...] The chorus is music *going backwards*. Our music is all about samples in the right area, layers that pile on each other. We put loops on top of loops on top of loops, but then in the mix, *we cut things away*¹⁰⁰.

Cette description proposée par l'un des maîtres du *hip-hop* de la façon dont il compose ses œuvres et les pense résonne intensément avec les nombreuses définitions du *cut-up* proposées par Burroughs, ainsi qu'avec les différentes applications qu'il en a tirées. On retrouve dans la citation de Chuck D l'utilisation de l'aléatoire, la notion de fragments qu'on assemble pour élaborer une œuvre, le rapport à la peinture, le renversement de la temporalité dans certaines sections – ici le refrain –, et enfin, le découpage, l'élagage du montage obtenu pour ne conserver que les passages les plus pertinents. En quelques

¹⁰⁰ « De nombreux samples [...] provenaient de mes enregistrements de stations de radio, de morceaux d'interviews, de publicités. Parfois, je faisais juste défiler les stations, je samplais *au hasard*, j'enregistrais sur une cassette, j'écoutais puis je me disais : « Bon, étant donné que je suis le parolier, comment pourrais-je arranger ces *fragments* afin qu'ils s'additionnent en une chanson ? ». [...] Nous considérons tous les disques comme s'il s'agissait de *peintures*. Parfois, sur la partition, nous avions une autre feuille qui listait tous les samples utilisés pour chaque piste. [...] le refrain c'est de la musique jouée à l'envers. Notre musique consiste en des samples placés au bon endroit, des couches empilées les unes sur les autres. On additionne les boucles, encore et encore, puis pour le montage final, on découpe certaines parties », (Dery in *Ibid.*, p. 410), je traduis, et je souligne les termes qui relient entre eux *cut-up* et *hip-hop*.

phrases, le *beatmaker* résume une dizaine d'années d'expérimentations burroughsiennes avec le *cut-up*, ce qui met deux choses en évidence.

D'abord, que le *cut-up*, lui-même inspiré du collage, en constitue un développement et un prolongement, notamment au niveau textuel, qui s'est ensuite diffusé dans l'avant-garde et la contre-culture, défrichant de ce fait des espaces d'expérimentation nouveaux. Ensuite, cette citation révèle les correspondances parfois intangibles qui existent entre des disciplines distinctes, et qui pour autant méritent d'être soulignées, non pas pour affirmer la paternité de l'une sur l'autre, mais plutôt pour révéler la manière dont l'art peut contaminer la société, et tel un virus dormant qui se réveille plusieurs années après avoir pénétré le corps de son hôte, s'y disséminer de façon imperceptible, jusqu'à son explosion. On retrouve ici l'idée des points d'intersection mais également la notion du langage comme un virus qui parcourt l'œuvre *cut-up* de Burroughs. En effet, si le *hip-hop* n'est pas l'enfant – légitime ou non – du *cut-up*, il était nécessaire que celui-ci existe pour que celui-là apparaisse ensuite, il fallait que le *cut-up* se développe, se diversifie, et se diffuse avant de disparaître, afin de renaître sous une forme nouvelle après quelques années de sommeil ; d'une certaine façon, ce processus est déjà celui qui liait ensemble collage et *cut-up*. Une ultime comparaison entre *cut-up* et *hip-hop* se trouve dans l'utilisation de textes déjà existants, en l'occurrence, des morceaux déjà enregistrés, produits et diffusés. En effet, pour Burroughs période *cut-up* comme pour les artistes *hip-hop*, le recours à un matériau déjà existant pour créer de nouvelles œuvres était inhérent à leur pratique, et constituait en même temps une provocation à l'égard des conventions artistiques qui placent l'originalité au centre ainsi qu'une remise en question de la notion de propriété intellectuelle qui s'apparente à un acte politique. L'objectif commun à Burroughs et aux *beatmakers* était tout à la fois de produire une représentation cohérente et multiple du réel, tout en dénonçant les structures de domination et de manipulation de l'individu qui s'y exercent.

On pourrait considérer que l'objectif qu'avait Burroughs de représenter plusieurs espaces-temps sur une page se retrouve dans les morceaux de *hip-hop* qui faisaient coïncider les rythmes syncopés des vinyles de Funk qui animaient les *blocks-parties* avec les sons des sirènes signifiant l'arrivée de la police, les coups de feu échangés par des bandes rivales, ou encore, plus paisible, les échanges entre les habitants, les invectives, les bruits du quotidien. Ces collages sonores permettaient de condenser l'atmosphère d'un quartier, d'en présenter simultanément différentes facettes, et

servaient de support à l'ajout d'un nouveau texte, lui-même composé de différents fragments : citations d'œuvres cinématographiques, littéraires, musicales, références politiques, et bien évidemment, textes originaux écrits par les MCs. Le résultat de ces superpositions pourrait être considéré comme une version moderne et actualisée des techniques développées par Burroughs, notamment dans « Les techniques littéraires de Lady Sutton-Smith », de même que l'utilisation d'effets sonores précis pour donner de la profondeur au texte déclamé rappelle l'écriture de scripts cinématographiques qui occupa l'écrivain à la fin des années soixante. Quoi qu'il en soit, *hip-hop* et *cut-up* partagent la volonté de faire entendre à leur public une langue nouvelle, détachée des contraintes de temporalité, de narration, et de propriété intellectuelle. Ainsi, tandis que l'utilisation d'enregistrements déjà existants ne gênait aucunement les *beatmakers* il existait des règles tacites interdisant par exemple la réutilisation par un *beatmaker* d'un extrait récemment samplé par un pair¹⁰¹. On observe alors que les notions d'originalité et de propriété intellectuelle ne concernaient plus le matériau de base, mais bien son utilisation et les modifications qui lui étaient ainsi apportées. De même que Burroughs comparait les mots aux couleurs utilisées par un peintre pour réaliser ses tableaux, les *beatmakers* utilisaient des boucles mélodiques ou rythmiques pour peindre leur quotidien. Cependant, c'est là que réside peut-être la différence majeure entre le *cut-up* et le *hip-hop* : tandis que l'originalité et la création d'un nouveau message était au cœur de la démarche du *sampling*, l'épuisement du langage et du sens voulu par Burroughs encourageait au contraire la réutilisation d'un même matériau – voire de ses propres textes – par différents praticiens, afin de le vider de tout sens en en créant de nouveaux. Reste alors cette ultime maxime, que nous avons constituée d'un extrait d'*Œuvres Croisées* et d'un extrait de l'essai « Les Voleurs », publié à la même période : « La machine à écrire appartient à tout le monde – Volez tout ce que vous verrez ».

¹⁰¹ « “No Biting”: One Can't Sample Material That Has Been Recently Used by Someone Else », (Schloss 2004, p. 105).

CONCLUSION

Le présent travail de recherche s'inscrit dans la continuité des études menées par Noëlle Batt, Benoît Delaune et plus récemment Clémentine Hougue, consacrées à la généalogie du *cut-up*, ainsi qu'à ses utilisations dans le cadre fictionnel. À l'instar des travaux anglophones consacrés à cette technique, la critique française s'est principalement intéressée à son importance dans la *Nova Trilogy*. Ainsi, tandis que les romans qui composent le corpus *cut-up* initial ont été abondamment analysés, de nombreux articles et textes indépendants publiés dans les presses alternatives puis *underground*, ainsi que de nombreux inédits ont échappé à une étude approfondie, rendant difficile une vision d'ensemble de la technique. Le *cut-up* a occupé William S. Burroughs pendant plus d'une décennie, alors que les romans de la *Nova Trilogy* ont été publiés dans la première moitié de ce laps de temps. Il était donc nécessaire de proposer une étude de la technique qui prenne en compte les documents rédigés à la même période mais à des fins non romanesques, notamment les textes politiques, polémiques, pseudo-scientifiques, ou encore poétiques. Ainsi, l'ouvrage *Cutting Up the Century* (2019), consacré au *cut-up* hors *Nova Trilogy* et édité par Alex Wermer-Colan et Joan Hawkins proposait un panorama de ces documents pour la plupart inédits, sans pour autant les inscrire dans une chronologie de la technique. À l'inverse *Shift Linguals* (2011) d'Edward S. Robinson proposait une étude des différentes périodes du *cut-up* à travers les différentes collaborations de Burroughs ainsi qu'en analysant les travaux de ses héritiers – Kathy Acker, Stewart Home – sans pour autant analyser les spécificités propres à chaque méthode (*cut-up*, *fold-in*, *cut-ins*), ni se départir de la *Nova Trilogy* comme corpus principal. Il était donc nécessaire afin d'aboutir à une étude la plus complète du *cut-up* de proposer une analyse des différentes méthodes de cette technique, de les relier aux différents groupes de collaborateurs qui gravitaient autour de Burroughs, et de ne pas fonder ce travail sur la *Nova Trilogy*. Si l'héritage littéraire du *cut-up* n'a pas été analysé dans cette étude, c'est d'abord parce que ce travail a été effectué dans d'autres travaux anglophones ou francophones, mais également car il s'agissait de dresser un panorama le plus complet de la technique tout en conservant William S. Burroughs comme point focal.

De cette façon, nous avons défini le *cut-up* comme une technique mise dans un premier temps à disposition des écrivains, puis proposée à l'avant-garde comme une actualisation du collage, et finalement proposée à l'ensemble de la contre-culture comme un outil révolutionnaire. Nous avons également considéré la fonction prophétique du *cut-up*, telle que Burroughs la développa dans la seconde moitié des années soixante, en parallèle de son implication dans l'église de Scientologie. En revanche, nous avons peu évoqué la thématique du mot-virus telle qu'elle est développée dans la *Nova Trilogy*, précisément car cet aspect a été largement analysé au cours des décennies précédentes. Cependant, parmi les techniques proposées par Burroughs aux jeunes révoltés des années soixante et soixante-dix, un certain nombre reposait sur le parasitage ou la manipulation de l'environnement sonore au moyen du *cut-up*, ce qui rejoint l'idée d'une contamination par le langage. Nous avons enfin analysé la relation ténue unissant *cut-up* et musique, d'abord dans le cadre de l'avant-garde des années soixante, puis dans celui du *hip-hop*. Cette conclusion constituait l'un des axes de recherche originels de cette étude, et s'il n'a jamais été question de considérer le *hip-hop* comme l'héritier du *cut-up*, les deux pratiques possédaient trop de points communs pour qu'il n'en soit pas fait mention. Toutefois, la relation entre ces deux pratiques ne doit pas être considérée autrement que comme un point d'intersection, une rencontre inattendue et pourtant logique entre deux éléments disparates. Par ailleurs, si la première partie de ce travail de recherche semble parfois éloignée du *cut-up*, c'est qu'il était important d'évoquer le cheminement littéraire, artistique et personnel qui a mené Burroughs à s'y consacrer. En effet, une partie des réseaux évoqués dans la suite de cette étude s'est constitué alors qu'il n'était pas encore un écrivain reconnu. En outre, pour reprendre les mots d'Alex Wermer-Colan et Joan Hawkins, Burroughs était « un ensemble de voix, plutôt qu'une simple perspective », une personnalité « fragmentée, diffuse, non-linéaire, hétérogène, vaste mais insaisissable » qu'il nous semblait nécessaire de présenter avant de plonger dans une technique toute aussi complexe¹.

Les différentes méthodes et évolutions de la technique du *cut-up* ainsi que les réseaux de collaborateurs qui les ont utilisées se sont suivies de façon naturelle, presque organique, au rebours de la dimension machinique et déshumanisée de cette pratique.

¹ « This kaleidoscope of critical essays and original manuscripts mirrors the multifaceted nature of Burroughs himself : fragmented, diffuse, nonlinenear, heterogeneous, vast yet elusive. But it also recognizes, and takes for granted, that Burroughs as a name and moniker refers to a collection of voices, rather than a single perspective », (Wermer-Colan & Hawkins 2014, p. 11).

Ainsi, l'architecture chronologique de ce travail de recherche n'était pas un choix initial, mais s'est imposée progressivement, à mesure que l'une des méthodes évoluait vers une autre, et que de nouveaux utilisateurs remplaçaient les anciens ; on retrouve ici d'une certaine façon la méthode de composition de Burroughs qui utilisait régulièrement le matériau non-retenu d'un ouvrage pour composer le suivant. D'ailleurs, la dimension chronologique de la technique se retrouve de façon précise dans les archives de l'écrivain, la plupart des documents étant classés par type de *cut-up*, année et lieux. Ainsi, les *cut-ups* en grilles et en colonnes ont été pour la majeure partie élaborés à Tanger, alors que Burroughs séjournait Calle Larachi, en 1964 et 1965 ; de même, les expérimentations de Burroughs avec le support journalistique furent réalisés à New-York et Londres l'année suivante. Face à ce phénomène, il était logique de proposer une analyse qui suive le cheminement artistique, intellectuel, et spontané de l'évolution du *cut-up*, d'autant plus que cela nous permettait de la mettre en parallèle avec les événements historiques dans lesquels Burroughs était plongé, et qui influençaient à la fois le fond et la forme de ses écrits. La fascination pour les derniers instants d'Hiroshima et Nagasaki dans la *Nova Trilogy* rappelle par exemple que le monde était alors plongé dans la crainte d'un conflit atomique entre États-Unis et URSS, de même que les références à Nixon, au Watergate, ou à Martin Luther King dans les textes de la seconde moitié des années soixante révèlent l'implication grandissante de Burroughs dans la contre-culture. D'ailleurs, une autre justification à la structure chronologique de ce travail de recherche est l'analyse des *cut-ups* publiés dans la presse *underground* et alternative : puisque ces deux types de presse ont été en vogue à des périodes distinctes, il était préférable de les présenter dans leur ordre d'apparition. Cela permettait, en outre, d'inscrire l'analyse des textes de Burroughs dans un cadre historique précis, et de mettre en évidence l'influence des supports de publication sur la forme ou le contenu des *cut-ups* ainsi publiés.

Par ailleurs, cette structure chronologique ne nous a pas empêché de proposer des analyses plus formelles et plus structurelles dans le cadre de documents mêlant différentes pratiques : ainsi les manuscrits inédits de *The Photo Collage* ou encore ceux de *Operation Soft Machine* (1961-1963), qui témoignent d'une vision globale des utilisations de la technique, alors même qu'elle n'était encore qu'à son commencement. Ces documents, non-publiés jusqu'à présent, constituent la preuve qu'il n'est pas possible de comprendre l'étendue des possibilités du *cut-up* en se cantonnant à la *Nova Trilogy*, ni d'ailleurs en se limitant au support texte. Par leur fusion du visuel et du

textuel, ces documents brisent l'affirmation de Burroughs selon laquelle le *cut-up* serait un « outil à la disposition des écrivains », et le présentent de fait comme un ensemble de méthodes utilisables par tous les artistes². D'ailleurs, l'absence de définition précise de la technique à cette époque pourrait se justifier par la volonté qu'avait Burroughs de rappeler l'importance de la pratique, de la répétition, afin de réaliser le caractère « fractal et kaléidoscopique » du *cut-up*³. En outre, à l'époque de l'élaboration de ces documents hybrides, Burroughs correspondait régulièrement avec des peintres et des compositeurs afin d'échanger avec eux sur les utilisations possibles du *cut-up* et par là même de faire évoluer sa technique. Nous avons évoqué dans cette étude l'importance que revêtait la musique dans les textes de Burroughs, mais il apparaît qu'il s'y intéressait aussi en tant que forme à part entière. Ainsi, les *cut-ups* sonores qu'il réalisa dans la seconde moitié des années soixante n'auraient peut-être pas vu le jour sans son intérêt préalable pour la musique concrète d'Earle Brown ou Pierre Schaeffer. D'ailleurs, cette production n'a pour l'instant fait l'objet d'aucune étude approfondie, alors même qu'il sera nécessaire de l'analyser afin de compléter la définition du *cut-up*. Cela permettrait certainement de mieux cerner les liens qui unissent Burroughs à la musique électronique et au *sampling*, une relation que nous avons évoquée à la fin de ce travail de recherche, mais de façon succincte, et sans les lier de façon directe. Une étude de l'influence du *cut-up* et de Burroughs sur la musique des années soixante-dix, quatre-vingt et quatre-vingt-dix serait toutefois un bon moyen d'analyser le changement de statut de l'écrivain qui sur cette période devint une icône culturelle célébrée pour son mode de vie et son aura davantage que pour ses textes.

Les segments de cette étude consacrés aux différentes célébrations organisées autour de Burroughs visaient justement à souligner le décalage existant entre l'image publique de Burroughs et sa véritable personnalité : perçu comme un rescapé de la came et idolâtré pour son image provocante, il était alors surtout concentré sur l'élaboration de sa dernière trilogie et la prise en charge de son fils victime de graves problèmes de santé. Les organisateurs de la Nova Convention avaient d'ailleurs souhaité capitaliser sur cette image sulfureuse plutôt que sur son véritable talent d'écrivain et sur la grande variété de documents qu'il avait produit au cours de la décennie précédente. De même, les nombreuses célébrités qui se présentaient au Bunker pour dîner en sa compagnie étaient parfois davantage en quête de photo-souvenirs que de discussions approfondies.

² Rappelons que quelques mois séparent cette affirmation des documents hybrides évoqués ici, ce qui souligne à nouveau la rapide évolution de la pratique et des objectifs de Burroughs.

³ (Girard 2012, web).

Ainsi, lors d'un dîner, Lou Reed, après avoir posé quelques questions relativement inintéressantes à Burroughs, lui demanda finalement s'il l'ennuyait, donnant ainsi l'impression qu'il craignait avant tout de le décevoir par son manque de conversation. La réponse interloquée de Burroughs suggère qu'il était dubitatif quant à son statut pour ces personnes, et ne s'attendait pas à une question aussi directe. D'ailleurs, lors du même repas, il affirmait que les écrivains n'avaient pas de secrets, et que tout figurait dans leurs écrits, ce qui laisse supposer qu'il souhaitait avant tout que l'on s'intéresse à ses livres plutôt qu'à sa personne. Ce mélange entre réputation littéraire et célébrité s'observe également dans ses archives, notamment les dossiers contenant les invitations qu'il recevait : vernissages, soirées de lancement d'une boîte, projections, mais également lectures de poésies, événements caritatifs. Burroughs était alors sollicité de toutes parts, invité à collaborer au scénario d'un film consacré à Kerouac, convié à l'élection de Mr. Peanuts par le magazine FILE, ou contacté par des artistes en quête de ses conseils (Annexe 1). Il continuait également à recevoir des textes d'admirateurs ou d'écrivains amateurs qui souhaitaient lui montrer leur utilisation du *cut-up*, rappelant ainsi l'importante dissémination de cette pratique au cours de la décennie précédente.

Burroughs assumait son statut d'icône dans la contre-culture et l'*underground* des années soixante, soixante-dix et quatre-vingt, avant de se retirer à Lawrence, dans le Kansas, afin de fuir sa notoriété new-yorkaise et son héroïne de piètre qualité. Le coût de la vie à New-York était également trop élevé pour ses revenus modestes et il était en quête d'un lieu où s'établir durablement. Burroughs s'éloigna des villes alors qu'elles commençaient à être touchées par un virus alors inconnu qui se répandait comme une traînée de poudre, particulièrement chez les junkies et les homosexuels : le VIH. Il est d'ailleurs possible que sa notoriété l'ait préservé de ce virus, comme l'explique Barry Miles :

Bill's fame may have actually saved his life. Many of the junkies he was shooting up with in the Bunker were also gay and several of them [...] subsequently died of AIDS. Burroughs's seniority meant that he always got the first shot, so he always had a clean needle and was never exposed to the blood of the other people using the same works⁴.

⁴ « La notoriété de Bill lui sauva vraisemblablement la vie. Beaucoup des junkies avec qui il se piquait au Bunker étaient également gays, et un certain nombre d'entre eux [...] mourut ensuite du SIDA. En raison de son ancienneté, Burroughs se piquait toujours en premier, par conséquent, il avait toujours une aiguille propre et ne fut jamais exposé au sang d'autres personnes utilisant la même seringue », (Miles 20014, p.547), je traduis.

À Lawrence, il acheva la rédaction de sa dernière trilogie, il commença à peindre après le décès de son ami, collaborateur et mentor, Brion Gysin, et il continua à recevoir des artistes et des célébrités telles que Patti Smith et Laurie Anderson, Timothy Leary et Allen Ginsberg, ou encore Kurt Cobain. Il revint cependant régulièrement à New-York afin d'y rencontrer son agent, ou pour des occasions mondaines, comme en 1984 pour son anniversaire, une soirée à laquelle se pressèrent toutes les célébrités de l'époque : Madonna, Sting et Andy Summers de Police, David Cronenberg, ou encore Philip Glass. Si ces soirées étaient l'occasion pour Burroughs de replonger dans le bouillonnement culturel de New-York, elles étaient aux antipodes de sa personnalité discrète et surtout de la posture « anormale » qui fut la sienne au cours de sa carrière.

En effet, que ce soit à Tanger, à Paris, ou à Londres, et même en Amérique centrale dans les années cinquante, Burroughs a toujours cultivé une certaine discrétion, liée à la fois à son homosexualité et à sa toxicomanie. Surnommé l'homme invisible, toujours habillé en costume trois-pièces, portant chapeau et souvent parapluie, son image contrastait drastiquement avec le contenu de ses ouvrages, et avec son mode de vie. De plus, Burroughs avait développé depuis l'enfance une fascination pour les criminels du début du XXe siècle, et il admirait leur faculté à se fondre dans une foule, à disparaître en un instant. D'ailleurs il racontait que le meilleur conseil qu'il ait jamais reçu lui avait été prodigué par un mafieux : il s'agissait toujours, dans la rue, de voir avant d'être vu. Pour un malfrat, cela pouvait être une question de vie ou de mort, pour un écrivain, cela signifiait la faculté à observer des scènes, des attitudes, des personnes qui nourrissent l'imagination. Ainsi, pour mieux observer, Burroughs avait pris l'habitude de ne pas se faire repérer, préférant le fond des cafés aux premiers rangs, fuyant les objectifs des photographes, et investissant à New-York un appartement sans fenêtres, situé au sous-sol. Une fois installé à Lawrence, il conserva cette posture « anormale » : il habitait en périphérie de la ville afin de pouvoir s'adonner librement au tir ; il gardait un contact régulier avec la contre-culture new-yorkaise bien qu'il n'y fût plus directement plongé ; il attirait à Lawrence des artistes de ce même *underground* ce qui attirait en même temps des artistes locaux, des universitaires, etc. De cette façon, il était à la fois l'*outsider* et l'entraîneur, la menace hantant la lisière, invisible mais influent, craint mais respecté, isolé mais en contact permanent avec l'extérieur. D'ailleurs, si une partie de la bonne société de Lawrence voyait d'un mauvais œil l'arrivée de cet homme à la réputation sulfureuse, et au passé trouble, la majorité de ses fréquentations de l'époque conservent de lui l'image d'un parfait *gentleman*,

raccompagnant ses invités jusqu'à leur véhicule et les saluant jusqu'à ce qu'ils aient disparu de son champ de vision.

Il est d'ailleurs possible de considérer que le terme anomal peut s'appliquer au *cut-up*, puisque cette technique, pourtant largement diffusée dans l'avant-garde littéraire et artistique des années soixante, n'est jamais sortie de l'anonymat de ces mêmes communautés sur lesquelles elle a pourtant eu une influence déterminante. Ainsi, lorsque Brion Gysin découvrit ce qui deviendrait le *cut-up*, une pratique similaire existait déjà, bien qu'elle fût dormante depuis près d'une décennie : le collage. Popularisée au début du siècle par Braque et Picasso, elle séduisit les Surréalistes et les Dadaïstes, avant d'être progressivement délaissée dans le tumulte de la Seconde Guerre mondiale. D'ailleurs, sitôt les premiers *cut-ups* réalisés, Burroughs et Gysin soulignèrent les précédents du *cut-up*, ce qui leur permettait également de donner une légitimité à cette nouvelle pratique. De plus, le *cut-up* apparut dans l'anonymat et l'entre-soi du Beat Hotel, et c'est pourtant depuis cette colonie excentrée d'artistes et d'écrivains américains qu'il commença à émettre, pour le dire avec les mots de Jeff Nuttall. En outre, si cette technique attira l'œil de la presse alternative de l'époque et fut largement diffusé dans les *littles* ou les *miméos*, elle laissait dubitatif un certain nombre d'écrivains, qui étaient vraisemblablement aussi fascinés qu'effrayés par cette pratique, assimilée parfois à de la plomberie, pour reprendre l'expression de Samuel Beckett. La diffusion de textes *cut-ups* depuis la périphérie vers le centre rappelle précisément l'anomal : rédigés depuis Paris par un écrivain alors marginal et adressés à la contre-culture américaine, ils étaient littéralement un « phénomène de bordure », une « multiplicité » définie par « non pas par les éléments qui la composent en extension, ni par les caractères qui la composent en compréhension, mais par les lignes et les dimensions qu'elle comporte en « intension » »⁵. L'image du *cut-up* comme un texte dynamique mêlant intensité et intention que suggère ce néologisme deleuzien caractérise parfaitement le caractère à la fois ludique et explosif de ces œuvres. Par ailleurs, il fait écho à la plasticité de la langue encouragée par Burroughs dans ces textes.

La souplesse langagière que permet le *cut-up* se double d'un rapport extrêmement libre à la paternité d'un texte : ainsi, puisqu'il s'agit de réutiliser des textes déjà existants, les notions de plagiat et d'originalité sont remises en question. Il est donc davantage question d'alliance que de filiation, pour reprendre les termes que Deleuze et

⁵ (Deleuze & Guattari, p. 299).

Guattari associent à l'anomal. Non pas filiation entre différents écrivains, même lorsqu'il s'agit de réécrire leurs textes, le *cut-up* est une alliance, un « pacte », un acte qui comporte une « puissance dangereuse et contagieuse », celle de faire justement dérailler le langage⁶. On retrouve cette idée d'une alliance dans la façon dont les DJs mixaient des extraits de différents disques afin de créer une nouvelle mélodie, un nouveau support sur lequel les MCs auxquels ils étaient associés – là encore alliance et non filiation – venaient ajouter un texte. Ainsi, le *cut-up* apparut comme une pratique périphérique, *praxis* diffusée par des supports alternatifs, *underground*, c'est-à-dire des canaux souterrains, secrets, pour influencer progressivement d'autres artistes, eux-mêmes situés à la marge, et de contact en contact, constituer des réseaux d'utilisateurs de la technique selon un rapport d'alliance. Ce même rapport d'alliance existait déjà d'une certaine manière entre le collage et le *cut-up*, et il caractérise également le lien entre *cut-up* et hip-hop. De façon plus générale, bien que le *cut-up* ait connu un succès certain dans le milieu littéraire au début des années soixante, puis un regain d'intérêt dans la contre-culture suite aux expérimentations de Burroughs avec les utilisations révolutionnaires de la technique, il n'a jamais été une forme artistique dominante comme le collage au début du XXe siècle, ou le hip-hop depuis les années quatre-vingt-dix. En revanche, il constitue un chaînon indéniable entre collage visuel, collage textuel, collage sonore, et *sampling*, d'autant plus que ces différentes formes ont toutes été utilisées, théorisées, et développées par Burroughs, certes à des degrés différents. De prochains travaux de recherche devront analyser les dizaines d'heures de collages sonores réalisés par l'écrivain, et les comparer à ses textes ainsi qu'à ses expérimentations visuelles afin de compléter la définition du *cut-up*.

Au cours de ce travail de recherche, nous avons souhaité proposer une analyse du *cut-up* qui prenne en compte un corpus plus large que celui généralement utilisé – la *Nova Trilogy* – et qui présente également l'évolution de cette technique à travers les différents réseaux de collaborateurs qui s'en sont emparés. Notre analyse n'est pas exhaustive, et s'est concentrée sur certains réseaux, notamment en lien avec la presse *underground* ou alternative. Là encore, nous avons sélectionné en fonction de l'importance des publications, mais également des découvertes dans les différents fonds d'archives consultés. Les lettres envoyées par l'enseignant Alex Albright à Burroughs nous ont permis d'étudier la réception du *cut-up* par des élèves de lycée des années quatre-vingt ; la découverte du manuscrit de « Over the Hills and Far Away » dans un

⁶ (*Ibid.*, p. 301).

fond d'archive différent de celui de « The Photo Collage » nous a permis d'apprécier une application fictionnelle d'un texte purement théorique ; les nombreuses lettres que nous avons pu consulter ont également facilité la compréhension de certains réseaux, et mis en évidence le rôle central joué par Burroughs dans chacun d'eux ; les nombreux manuscrits étudiés ont enfin facilité la compréhension du *cut-up*, de la manière dont un texte se transformait en un autre, parfois plusieurs années plus tard. Ce travail de recherche présente un panorama du *cut-up* sur une période donnée et en prenant en compte un certain nombre de supports de publication et en analysant certains des réseaux les plus actifs de praticiens du *cut-up* à cette période. Il pourra être poursuivi en analysant d'autres magazines, d'autres collaborateurs, dans d'autres pays, et à d'autres époques. L'important est de continuer à travailler et analyser cette pratique comme une entreprise collective, comme une mise en contact de textes, d'individus, ou, pour utiliser les mots de Jean-Luc Nancy, comme une « articulation de parole », un « dialogue », un « partage des voix », c'est-à-dire, comme « la littérature »⁷.

⁷ (Nancy 1986 [2004], p. 189).

BIBLIOGRAPHIE

I. OUVRAGES CONSULTÉS

ŒUVRES DE WILLIAM S. BURROUGHS

BURROUGHS, William Seward. *Junky: The Definitive Text of "Junk"*, Ed O. Harris, London : Penguin Classics, [1953] 2003.

BURROUGHS, William Seward. *Naked Lunch: The Restored Text*, Ed O. Harris, London : Penguin Classics, [1959], 2015.

BURROUGHS, William Seward ; GYSIN, Brion. *Minutes to Go*, San Francisco : Beach Books, [1960] 1968.

BURROUGHS, William Seward ; GINSBERG, Allen. *The Yagé Letters: Redux*, Ed. O. Harris, [1963] 2006, London : Penguin Classics

BURROUGHS, William Seward. *The Soft Machine*, Ed O. Harris, London : Penguin Classics, [1961], 2014.

BURROUGHS, William Seward. *The Ticket That Exploded*, Ed O. Harris, London : Penguin Classics, [1962], 2014.

BURROUGHS, William Seward. *Nova Express*, Ed O. Harris, London : Penguin Classics, [1964], 2014.

BURROUGHS, William Seward. *Roosevelt After Inauguration*, New York : Fuck You Press, 1964.

BURROUGHS, William Seward; ODIER, Daniel. *Entretiens avec William Burroughs*, Paris : Éditions Pierre Belfont, 1969.

BURROUGHS, William Seward; ODIER, Daniel. *The Job*, London : Penguin Classics [1969], 2008.

BURROUGHS, William Seward. *The Wild Boys*, London : Penguin Classics, [1971], 2008.

BURROUGHS, William Seward. *Port of Saints*, Berkeley CA : Blue Wind Press, [1973] 1980.

BURROUGHS, William Seward. *Ali's Smile Naked Scientology*, Bonn : Expanded Media Editions, [1972], 1978.

- BURROUGHS, William Seward ; GYSIN, Brion. *Le Colloque de Tanger*, Paris : Christian Bourgeois Editeur, 1976.
- BURROUGHS, William Seward ; GYSIN, Brion. *The Third Mind*, New-York : Viking Press, 1978.
- BURROUGHS, William Seward. *The Place of Dead Roads*, London : Penguin Classics, [1983] 2015.
- BURROUGHS, William Seward. *The Burroughs File*, San Francisco : City Lights Books, 1984.
- BURROUGHS, William Seward. *Queer*, New York : Viking Press, 1985.
- BURROUGHS, William Seward. *The Adding Machine: Selected Essays*, New York : Arcade Publishing, [1985], 1993.
- BURROUGHS, William Seward. *The Letters, 1945 to 1959*, Ed. O. Harris, London : Picador, 1993.
- BURROUGHS, William Seward. *Conversations with*, Ed. A. Hibbard, Jackson : University Press of Mississippi, 1999.
- BURROUGHS, William Seward. *Rub out the Words*, Ed. O. Harris, London : Penguin Classics, [2012], 2013.
- BURROUGHS, William Seward. *Don't Hide the Madness : William S. Burroughs in Conversation with Allen Ginsberg*, Ed. S. Taylor, New-York : Three Rooms Press, 2018.
- BURROUGHS, William Seward. *The Revised Boy Scout Manual*, Ed. G. D. Smith & J. M. Bennett Columbus : the Ohio University Press, 2018.

OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS À WILLIAM S. BURROUGHS ET AU CUT-UP

- AMBROSE, Joe ; HITCHIN, A.D.. *CUT UP! An Anthology Inspired by the Cut-Up Method of William Burroughs and Brion Gysin*, Oneiros Books, 2014.
- BOLTON, Michael Sean. *Mosaic of Juxtaposition: William S. Burroughs' Narrative Revolution*, Amsterdam, New-York : Rodopi, 2014.
- CAVENEY, Graham. *Gentleman Junkie, The Life and Legacy of William S. Burroughs*, Boston: Little Brown and Company, 1998.

- CLERC, Adrien. *Guerrilla Conditions :La folle épopée cinématographique d'Antony Balch avec William Burroughs, Richard Gordon et tous les autres*, Ecclesfield : LedaTape Organisation, 2014.
- CRAN, Rona. *Collage in Twentieth-Century Art, Literature, and Culture: Joseph Cornell, William Burroughs, Frank O'Hara, and Bob Dylan*, Farnham: Ashgate, 2014.
- GRUNBERG, Serge. « À la recherche d'un corps » *Langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs*, Paris : Seuil, 1979.
- HARRIS, Oliver. *William Burroughs and the Secret of Fascination*. Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press, 2003.
- HARRIS, Oliver ; SCHNEIDERMAN, Davis, WALSH, Ian. *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, London, Sterling, VA : Pluto Press, 2004.
- HARRIS, Oliver (ed.); MACFADYEN, Ian (ed.). *Naked Lunch@50: anniversary essays*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 2009.
- HAWKINS, Joan ; WERMER-COLAN, Alex. *William S. Burroughs: Cutting Up the Century*, Bloomington : Indiana University Press, 2019.
- HOUGUE, Clémentine. *Le Cut-Up de William S. Burroughs : Histoire d'une révolution du langage*. Dijon : Les presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2014.
- KNIGHT, Michael Muhammad. *William S. Burroughs VS. The Qur'an*, Berkeley : Soft Skull Press, 2012.
- LYDENBERG, Robin. *Word Cultures: Radical Theory and Practice in William S. Burroughs' Fiction*, Urbana : University of Illinois Press, 1987.
- MILES, Barry. *William S. Burroughs, a Life*, London : Weidenfeld and Nicolson, [2014], 2015.
- MURPHY, Timothy. *Wising up the Marks*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1997.
- ROBINSON, Edward S.. *Shift Linguals: Cut-Up Narratives from William S. Burroughs to the Present*, New-York : Rodopi, 2011.
- RUSSEL, Jamie. *Queer Burroughs*, New York : Palgrave, 2001.
- SCHOTTLAENDER, Brian E.C.. *Anything But Routine: A Selectively Annotated Bibliography of William S. Burroughs v. 4.0*, San Diego: The Library, UC San Diego, 2016.

SKERL, Jennie; LYNDENBERG, Robin. *William S. Burroughs at the Front: Critical Reception*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1991.

SOBIESZEK, Robert. *Ports of Entry: William S. Burroughs and the Arts*. Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art, 1996.

STRONG, Simon. *Even the Old Dude is Cool : William S. Burroughs on the Wheels of Steel and the Silver Screen*, Melbourne : The LedaTape Organisation, 2013.

OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS À LA BEAT GENERATION ET À LA CONTRE-CULTURE

BANES, Sally. *Greenwich Village 1963: Avant-Garde Performance and the Effervescent Body*, Durham : Duke University Press, 1993.

CAMPBELL, James. *The is the Beat Generation: New York – San Francisco – Paris*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1993.

DIDION, Joan. *Slouching Towards Bethlehem*, [1967], 2009, Seattle : Scriptor Press.

GINSBERG, Allen. *The Letters of Allen Ginsberg*, Ed. B. Morgan, Cambridge (MA) : Da Capo Press, 2008.

KANE, Daniel. *All Poets Welcome: the Lower East Side Poetry Scene in the 1960s*, Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 2003.

LANE, Véronique. *The French Genealogy of the Beat Generation: Burroughs, Ginsberg and Kerouac's Appropriations of Modern Literature, from Rimbaud to Michaux*, New-York : Bloomsbury Academic, 2017.

LAWLOR, William T.. *Beat Culture: Icons, Lifestyles, and Impact*, Santa Barbara : ABC Clio, 2005.

MALAGNAT, Lucie. *La Beat Generation en France : importation, traduction, et édition*, mémoire de Master Professionnel Sciences Humaines et Sociales, Mention Métier du livre, parcours édition, sous la direction de Sébastien Lemerle, Université Paris Nanterre, 2017.

MILES Barry. *In the Seventies: Adventures in the Counterculture*, London : Serpent's Tail, 2011.

MORIN, Edgar. *Journal de Californie*, Paris : Éditions du Seuil, 1970.

NUTTALL, Jeff. *Bomb Culture*, London : Paladin, [1968], 1970.

- RUSSEL, Jamie. *The Beat Generation*, Harpenden : Pocket Essentials, 2002.
- SANDERS, Ed. *Fug You : AN Informal History of the Peace Eye Bookstore, the Fuck You Press, the Fugs, and Counterculture in the Lower East Side*, Cambridge MA : Da Capo Press, 2011.
- SAVRAN, David. *Taking it Like a Man: White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton : Princeton University Press, 1998.
- STEWART, Sean (ed.). *On the Ground : An Illustrated Anecdotal History of the Sixties Underground Press in the U.S.*, Oakland : PM Press, 2011.
- WARK, McKenzie. *The Beach Beneath the Street : the Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, Brooklyn NY : Verso Books, 2015.
- WOLF, Reva. *Andy Warhol, Poetry, and Gossip in the 1960s*, Chicago : The University of Chicago Press, 1997.

OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS À LA PRESSE AMÉRICAINE

- AARONS, Philip, E. ; ROTH, Andrew (ed.) ; BRAND, Victor. *In Numbers: Serial Publications by Artists Since 1955*, Zurich : JRP-Ringier, 2010.
- ALLEN, Gwen. *Artists' Magazines: An Alternative Space for Art*, Cambridge, MA : MIT Press, 2011.
- ANDERSON, Elliott ; KINZIE, Mary (ed). *The Little Magazine in America: A Modern Documentary History*, New-York : The Pushcart Press, 1978.
- ARMSTRONG, David. *A Trumpet to Arms: Alternative Media in America*, Boston : South End Press, 1981.
- CLAY, Steven; PHILLIPS, Rodney (ed.). *A Secret Location on the Lower East Side: Adventures in Writing, 1960-1980*, New York : The New York Public Library and Granary Books, 1998.
- DAVIS, Richard. *The Press and American Politics: The New Mediator*, Upper Saddle River : Prentice-Hall, [1995], 1996.
- EMERY, Michael C. ; EMERY, Edwin. *The Press and America: an Interpretative History of the Mass*, Boston : Allyn and Bacon, [1954], 1996.
- GLESSING, Robert J.. *The Underground Press in America*, Bloomington and London : Indiana University Press, [1970], 1971.
- KESSLER, Lauren. *The Dissident Press: Alternative Journalism in American History*, Beverly Hills : Sage Publications, 1984.

MCMILLIAN, John. *Smoking Typewriters, The Sixties Underground Press and the Rise of Alternative Media in America*, New York : Oxford University Press, 2011.

MORRIS, Ian ; DIAZ, Joanne (ed.). *The Little Magazine in Contemporary America*, Chicago : The University of Chicago Press, 2015.

PECK, Abe. *Uncovering The Sixties: The Life and Times of The Underground Press*, New York : Citadel Underground Press, 1991 [1985].

RIPS, Geoffrey. *Unamerican Activities – The Campaign Against the Underground Press*, San Francisco : City Lights Books, 1981.

SCHUDSON, Michael. *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*, New York : Basic Books, Inc., Publishers, 1981.

SMITH, Larry ; SWANBERG, Ingrid (ed.). *d.a.levy & the mimeograph revolution*, Huron (OH) : Bottom Dog Press, 2007.

VAUGHN, Stephen L. (Ed.). *Encyclopedia of American Journalism*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2008.

OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS À L'HISTOIRE DE L'ART, AUX ARTS PLASTIQUES, ET À LA MUSIQUE

ARASSE, Daniel. *Le Détail : Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, [1992], 1996.

ARDENNE, Paul. *Un art contextuel*, Paris : Flammarion, 2002.

CHANG, Jeff. *Can't Stop Won't Stop : A History of the Hip-Hop Generation*, New-York : Picador, 2005.

CHANGEUX, Jean-Pierre. *Raison et Plaisir*, Paris : Éditions Odile Jacob, 1994.

CHATEAU, Dominique. *Sémiotique et esthétique de l'image : théorie de l'iconicité*, Paris : L'Harmattan, [1997] 2007.

DANTO, Arthur. *Après la fin de l'art*, (trad. Claude Hary-Schaeffer), Paris : éditions du Seuil [1992], 1996.

FORMAN, Murray ; NEAL, Mark Anthony. *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*, New-York : Routledge, 2004.

HAUPT, Adam. *Stealing Empire : P2P, Intellectual Property and Hip-Hop Subversion*, Cape Town : HSRC Press, 2008.

- HEINICH, Nathalie ; SCHAEFFER, Jean-Marie. *Art, création, fiction : Entre philosophie et sociologie*, Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- HEINICH, Nathalie ; SCHAEFFER, Jean-Marie ; TALON-HUGON, Carole (dir.). *Par-delà le beau et le laid, enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014.
- JAUSS, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*, (trad. Claude Maillard), Paris : Gallimard, 1978.
- MARCUSE, Herbert. *La dimension esthétique : Pour une critique de l'art marxiste*, trad. de l'angl. par Didier Coste, Paris : Editions du Seuil, [1977] 1979.
- MCCLURE, Michael. *Lighting the Corners: On Art, Nature, and the Visionary*, Albuquerque, NM : American Poetry, 1993.
- MITCHELL, Thomas W.J. *Iconology : Image Text, Ideology*, Chicago : The University of Chicago Press, 1986.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'expérience esthétique*, Paris : Gallimard, 2015.
- SCHAEFFER, Pierre. *De la musique concrète à la musique même*, Paris : La revue musicale, 1977.
- SCHLOSS, Joseph G. *Foundation : B-Boys, B-Girls and Hip-Hop Culture in New-York*, Oxford : Oxford University Press, 2009.
- SEEL, Martin. *L'art de diviser : le concept de rationalité esthétique*, trad. Claude Hary-Schaeffer, Paris : Armand Colin[1985], 1993.
- WERNER, Craig. *A Change Is Gonna Come : Music, Race & the Soul of America*, Ann Arbor MI : University of Michigan Press, [1998] 2006.
- ST JOHNS, Graham. "Victor Turner and Contemporary Cultural Performance: An Introduction", in ST JOHNS, Graham (Ed). *Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, New-York: Berghan Books, 2008, pp. 1-37.

OUVRAGES CRITIQUES CONSACRÉS À LA LITTÉRATURE ET À LA PHILOSOPHIE

- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du Seuil, 1973.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981.

- BOURDIEU, Pierre. *Ce que parler veut dire*, Paris : Fayard, 1982.
- DERRIDA, Jacques. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*, Paris : Éditions Galilée, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et Répétition*, Paris : Presses Universitaires de France, [1968] 1993.
- DELEUZE, Gille ; GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 1 : l'Anti-Oeudipe*, Paris : Les éditions de Minuit, 1972.
- DELEUZE, Gille. GUATTARI, Félix. *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Les éditions de Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gille. PARNET, Claire. *Dialogues*, Paris : Flammarion, [1977] 1996.
- GOLDING, Alan. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*, Madison : University of Wisconsin Press, 1995.
- GREENE, Roland ; CUSHMAN, Stephen (eds.). *The Princeton Handbook of Poetic Terms*, Princeton : Princeton University Press, 2016.
- HALLOWAY, Lawrence ; KALINA, Richard (ed.). *Imagining the Present: Context, Content, and the Role of the Critic*, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2006.
- HOUEN, Alex. *Experimental American Writing since the 1960's*, Oxford : Oxford University Press, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*, Paris : Éditions Métailié, 2006.
- NANCY, Jean-Luc. *La Communauté affrontée*, Paris : Éditions Galilée, 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *La Communauté désœuvrée*, Paris : Christian Bourgeois Éditeur, Coll. « Détroits », [1986], 2004.
- NANCY, Jean-Luc. *Ego Sum*, Paris : Flammarion Coll. « La philosophie en effet », 1979.
- NANCY, Jean-Luc. *L'Autre Portrait*, Paris : Éditions Galilée, Coll. « Écritures/Figures », 2014.
- NANCY, Jean-Luc. *La pensée dérobée*, Paris : Galilée, Coll. « La Philosophie en effet », 2001.
- NANCY, Jean-Luc. *Le poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg : La Phocide, Coll. « Philosophie – d'autre part », 2008.
- PADGETT, Ron (ed.). *The Teachers and Writers Handbook of Poetic Form*, New-York : Teachers & Writers Collaborative, [1987], 2000.

SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*, London : Penguin Classics [1966], 2009.

AUTRES OUVRAGES :

BEY, Hakim. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Brooklyn : Autonomedia, [1985], 2003.

GENET, Jean. *Miracle de la rose*. Paris : Marc Barbezat – L'Arbalète, 1946.

KEROUAC, Jack. *Pomes All Sizes*, San Francisco : City Lights Books, 1994.

II. ARTICLES CONSULTÉS

ARTICLES CONSACRÉS À WILLIAM S. BURROUGHS

AYERS, David. « The Long Last Goodbye: Control and Resistance in the Work of William Burroughs », in *Journal of American Studies*, vol. 27, n°2 (Aug., 1993), pp. 223-236, web. URL : <http://www.jstor.org/stable/40467261>

BIRMINGHAM, Jed. « #3 The Fuck You Press APO-33 », web 2016.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/3-the-fuck-you-press-apo-33/>

BIRMINGHAM, Jed. « Collecting William S. Burroughs and the Arts », web 2012.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/collecting-william-s-burroughsand-the-arts/>

BIRMINGHAM, Jed. « David Budd rencontre William Burroughs et Earle Brown chez Rodolphe Stadler », web 2012.
<https://realitystudio.org/texts/david-budd-rencontre-william-burroughs-et-earle-brown-chez-rodolphe-stadler/>

BIRMINGHAM, Jed. « My Own Mag », web [2006] 2009.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

BIRMINGHAM, Jed. « Speed, Apomorphine, Mimeo, and the Cut-Up », web 2008.
<http://realitystudio.org/bibliographic-bunker/apo-33/speed-apomorphine-mimeo-and-the-cut-up/>

BIRMINGHAM, Jed. « Valentine's Day Reading », web 2010.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/valentines-day-reading/>

- BIRMINGHAM, Jed. « William S. Burroughs, *Esquire*, and New Journalism », web 2010. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-s-burroughs-esquire-and-new-journalism/>
- BIRMINGHAM, Jed. « William S. Burroughs and J.G. Ballard », web 2012. <https://realitystudio.org/scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/>
- BIRMINGHAM, Jed. « William S. Burroughs and John Wieners' Measure », web 2016. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/william-s-burroughs-and-john-wieners-measure/>
- BIRMINGHAM, Jed. « William Burroughs to Gerard-Georges Lemaire, 18 Dec 1978 », web 2020. <http://realitystudio.org/biography/william-burroughs-to-gerard-georges-lemaire-18-dec-1978/>
- BURROUGHS, William Seward. « The Burroughs Academy, Bulletin 2: The Engram Theory », in *Mayfair*, vol. 2 n° 11 (November 1967), pp. 28-31.
- BURROUGHS, William Seward. « The Literary Techniques of Lady Sutton Smith », in *Times Literary Supplement* (August 1964), pp. 682-683, web 2016. <https://www.the-tls.co.uk/articles/burroughs-beat/>
- CLAISSE, Frédéric. « Cont(ôle)-fiction : de l'Empire à l'Interzone », in *Multitudes*, n° 48, 2012, p. 106-117.
- DELAUNE, Benoît. « Texte itératifs et stéréotypes chez William S. Burroughs : de l'intertextualité à l'autostéréotypie » in *Cahiers de Narratologie*, n°17, 2009.
- GIRARD, Didier. « William Burroughs's Final Countdown : Against the Moral Grain », in *Dagger* (2018), web. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02568870/document>
- GIRARD, Didier. « Ghost of Chance: William Burroughs' Risk Interzones », in *Pratiques du hasard*, Presses Universitaires de Perpignan, 2012, web. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-02568866/document>
- HARRIS, Oliver. « "Burroughs Is a Poet Too, Really": The Poetics of *Minutes to Go* », [2005], 2010, web. <https://realitystudio.org/scholarship/burroughs-is-a-poet-too-really-the-poetics-of-minutes-to-go/>
- KAHN, Douglas. « Three Receivers: Burroughs and Radio » in *Experimental Sound and Radio*, MIT Press 2001, pp. 73-80.
- LYDENBERG, Robin. "Sound Identity Fading Out: William Burroughs' Tape Experiments", in KAHN, Douglas ; WHITEHEAD, Gregory (eds). *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde*, Cambridge, MA: The MIT Press, 1992, pp. 409-437.

PETERSON, R.G. « A Picture Is a Fact: Wittgenstein and the *Naked Lunch* » in *Twentieth Century Literature*, vol 12 (July 1966), pp. 78-86.

ARTICLES ISSUS DE LA PRESSE ALTERNATIVE ET UNDERGROUND

ANDERSON, Chester. « Two-Page Racial Rap », [1967], 2012, web. https://www.diggers.org/Communication-Company-Archives/Chester_Anderson_Paper_BL_Folder_02_February_1967/index.html

ANDERSON, Chester. « Uncle Tim's Children », [1967], 2012, web. http://www.diggers.org/CommunicationCompany-Archives/Chester_Anderson_Papers_BL_Folder_04_April_1967/index.html

BURROUGHS, William Seward. « Censorship », *The Transatlantic Review*, no. 11, 1962, pp. 5–10. www.jstor.org/stable/41512076

BURROUGHS, William Seward. « Grids », *The Insect Trust Gazette*, n° 1 (Summer 1964), pp. 27-31.

BURROUGHS, William Seward. « We Called Her Mother Wouldn't You », in *Mother* n° 3 (November/December 1964), pp. 2-4.

COLLECTIF. « A Word to Our Readers », in *Dissent* n°1, 1954 <http://dissentmagazine.org/files/wordtoreaders1954.pdf>

COLLECTIF. « Overview: Who were (are) the Diggers? », in *The Digger Archives*, [1993] 2018, web. <http://www.diggers.org/overview.htm>

DREYER, Throne; SMITH, Victoria. « The Rag: The Movement and the New Media », 1969 (1/03). <http://www.nuevoanden.com/rag/newmedia.html>

KOSTAKIS, Peter ; LANGE, Art. « Interview with Paul Carroll », in *Brilliant Corners*, n°6, Summer 1977, pp. 41-58

KOSTAKIS, Peter ; LANGE, Art. « Interview with Paul Carroll Part 2 », in *Brilliant Corners*, n°7, Fall 1977, pp. 20-30

LLOYD-ELLIS, Donna. « The Underground Press in America », in *Journal of Popular Culture*, 1971.

PALANDRI, Guido. « Waldport: An interview with William Everson », in *Imprint: Oregon*, vol. 5, n°1-2, 1978, pp. 5-30.

POLLACK, Frederick. « Elitism and the Littleness Of Little Magazines » in *Southwest Review*, vol. 61, n°3, Summer 1976, pp. 297-303, web. <https://www.jstor.org/stable/43468867>

TROCCHI, Alexander. « Sigma: A Tactical Blueprint », in *City Lights Journal* n° 2 (1964), web. <http://www.notbored.org/sigma.html>

YOUNG, Allen. « Allen Cohen and the S.F. Oracle », in DOVE, Tony. *Rockument*, web. <http://www.rockument.com/blog/haight-ashbury-in-the-sixties/allen-cohen-and-the-s-f-oracle/>

ARTICLES CONSACRÉS À LA *BEAT GENERATION* ET À LA CONTRE-CULTURE

ALLARD, Laurence. « Dire la réception – Culture de masse, expérience esthétique et communication », in *Réseaux*, volume 12, n° 68, 1994, pp. 65-84.

BARBER, Katrine; ELKINS JONES, Eliza. « “The Utmost Human Consequence”: Art and Peace on the Oregon Coast, 1942-1946 », in *Oregon Historical Quarterly*, vol. 107, n° 4, 2006, pp. 510-535, web. <https://www.jstor.org/stable/20615684>

BIRMINGHAM, Jed. « #4 The Urgency Press Ripoff Edition of TIME », web 2016. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-top-23-most-interesting-burroughs-collectibles/4-the-urgency-press-ripoff-edition-of-time/>

BIRMINGHAM, Jed. « Anthony Linick on Nomad », web 2007. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/bunker-interviews/anthony-linick-on-nomad/>

BIRMINGHAM, Jed. « Big Table », web 2019. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/big-table/>

BIRMINGHAM, Jed. « Black Mountain Review », web 2010. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/black-mountain-review/>

BIRMINGHAM, Jed. « Insect Trust Gazette », web 2006. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/insect-trust-gazette/>

BIRMINGHAM, Jed. « Interview with Alex Neish, Editor of Jabberwock and Sidewalk », web 2009. <https://realitystudio.org/interviews/interview-with-alex-neish-editor-of-jabberwock-and-sidewalk/>

BIRMINGHAM, Jed. « Interview with Tom Veitch on William S. Burroughs », web 2009. <https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/bunker-interviews/interview-with-tom-veitch-on-william-s-burroughs/>

- BIRMINGHAM, Jed. « Jed Irwin on the Insect Trust Gazette », web 2007.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/bunker-interviews/jed-irwin-on-the-insect-trust-gazette/>
- BIRMINGHAM, Jed. « Semina Culture », web 2007.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/semina-culture/>
- BIRMINGHAM, Jed. « The Complete Contents of *Semina* 1-9 », web 2011.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/the-complete-contents-of-semina-1-9/>
- BIRMINGHAM, Jed. « Yugen », web [2006] 2012.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/yugen/>
- BURDICK, Eugene. « The Politics of the Beat Generation », in *The Western Political Quarterly*, vol. 12, n°2, 1959, pp. 553-555, web.
https://www.jstor.org/stable/443990readnow=1&loggedin=true&seq=1#page_scan_tabcontents
- FREDMAN, Raymond. « Surrealism Meets Kabbalah: The Place of *Semina* in Mid-Century California Poetry and Art », web 2007.
http://writing.upenn.edu/library/Fredman-Stephen_Semina.html
- HUTCHINSON, Roger (ed.). « Allen Ginsberg ‘Your Own Heart Is your Guru’—An Interview », in *International Times*, vol. 1, n° 148, pp. 17-20, web.
http://www.internationaltimes.it/archive/index.php?year=1973&volume=IT-Volume-1&issue=148&item=IT_1973-02-23_B-IT-Volume-1_Iss-148_017
- KANE, Daniel. « *Angel Hair* Magazine, the Second-Generation New York School and the Poetics of Sociability », in *Contemporary Literature*, vol. 45, n° 2 (Summer, 2004), pp. 331-367.
- KANE, Daniel. « « Genesis: Grasp », and the Blank Generation : From Poetry to Punk in New York’s Lower East Side », in *Contemporary Literature*, 2011, pp. 330-369.
- MENAND, Louis. “It Took a Village”, in *The New-Yorker*, vol. 84 n° 43, web.
<https://www.newyorker.com/magazine/2009/01/05/it-took-a-village>
- JAMESON, Fredric. “Periodizing the 60s”, in *Social Text*, n° 9/10, 1984, pp. 178-209.
- STELLA, Rachel. « *Two Cities* : Jean Fanchette et la revue bilingue de Paris », in *La Revue des Revues*, n° 46, 2011, pp. 46-61.

ARTICLES CONSACRÉS À L'HISTOIRE DE L'ART, AUX ARTS PLASTIQUES ET À LA MUSIQUE

- AGOSTO, Marie-Christine. « Pour une approche métakinésique de la peinture gestuelle de Jackson Pollock », in *Motif, la revue HCTI*, n°1, Brest : Université de Bretagne Occidentale, 2016, pp. 59-74.
- BÜRGER, Peter. « Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-Garde* », in *New Literary History*, vol. 41, n° 4 What is an Avant-Garde? (Autumn 2010), Baltimore: The John Hopkins University Press, pp. 695-715.
- FRIED, Michael. “Art and Objecthood” in FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, pp. 147-172.
- FRIED, Michael. “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella” in FRIED, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: The University of Chicago Press, 1998, pp. 213-265.
- INGOLD, Tim. « L’outil, l’esprit et la machine : une excursion dans la philosophie de la « technologie » », in *Technique et Culture*, n° 54-55, 2010, pp. 291-311.
- KRAUSS, Rosalind. « *A Voyage on the North Sea* », in *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London : Thames and Hudson, 2000.
- LORD, Catherine. « Wonder Waif Meets Super Neuter », in *The MIT PRESS*, 2010, pp. 135-163
- LINKER, Kate ; GLICENSTEIN, Jérôme ; MÆGLIN-DELCROIX, Anne. « Le Livre d’artiste comme espace alternatif. 1980 », in *Nouvelle revue d’esthétique*, no. 2, (2008), pp. 13-17
- MURRAY, Christopher. « Graphic Novel », in *Encyclopedia Britannica*, [2010] 2017, web. <https://www.britannica.com/art/graphic-novel>
- NANCY, Jean-Luc. « L’excrit » in *ALEA* (Rio de Janeiro, 15/2, Juillet-Décembre 2013), pp. 312-320
- PRINZ, Jesse. « Emotion and Aesthetic Value », web. <http://subcortex.com/EmotionAndAestheticValuePrinz.pdf>
- ROSENBERG, Harold. « The American Action Painters », in *Art News*, vol. 51, n°8, (December 1952), pp. 22-50.
- BROWN, Earle. « Some Notes on Composing », [1963], web 2020. <https://foundationforcontemporaryarts.org>

MAGAZINES :

COLLECTIF. *Minutes to Go*, Paris : City Lights Books, 1960.

COLLECTIF. *Motifs*, *La revue HCTI*, (n° 1), 2016. http://revuemotifs.fr/?_page_id=16

COLLECTIF. *San Francisco Oracle*, 20 Sep. 1966.

COHEN, Ira (Ed.) ; JONES, Leroi (Ed.). *Yugen* (n° 3), 1958. Scans disponibles sur <https://realitystudio.org>.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/yugen/>

KUNKIN, Art. *Los Angeles Free Press* (vol. 7, n° 297). Scans disponibles sur [https://](https://voices.revealdigital.org)
voices.revealdigital.org
<https://voices.revealdigital.org/?a=d&d=BGJFHJH19700327&e=-----en-20--1--txt-txIN-----1>

KUNKIN, Art. *Los Angeles Free Press* (vol. 7, n° 321). Scans disponibles sur [https://](https://voices.revealdigital.org)
voices.revealdigital.org
<https://voices.revealdigital.org/?a=d&d=BGJFHJH19700911&e=-----20--1--txt-txIN-----1>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 4), (March 1964). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 5), (May 1964). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 6), (July 1964). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 9), (November 1964). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 11), (February 1965). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 12), (May 1965). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 13), (August 1965). Scans disponibles sur [https://](https://realitystudio.org)
realitystudio.org.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 14), (December 1965). Scans disponibles sur <https://realitystudio.org>.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

NUTTALL, Jeff. *My Own Mag* (n° 15), (April 1966). Scans disponibles sur <https://realitystudio.org>.
<https://realitystudio.org/bibliographic-bunker/my-own-mag/>

AUTRES :

COLLECTIF. *The Nova Convention*, 1979 [Vinyle], New-York : Giorno Poetry System.
Enregistrements disponibles sur <https://www.ubu.com/index.html>
<https://www.ubu.com/sound/nova.html>

INDEX

A

Acker, Kathy.....**384, 452**
Agosto, Marie-Christine.....**188**
Albright, Alex.....**386, 387, 388, 389, 459**
Allen, Donald.....**62**
Anderson, Laurie.. **407, 412, 417, 423, 457**
Armstrong, David.....**74, 75**

B

Bakhtine, Mikhaïl.....**115, 116**
Balch, Anthony.....**196, 218, 283, 382**
Ballard, J.G.....**144**
Bambaata, Afrika.....**433, 440, 441**
Banes, Sally.....**152, 200, 285**
Barthes, Roland.....**132**
Basquiat, Jean-Michel.....**396**
Baudrillard, Jean.....**227, 266**
Beach, Mary..... **121, 171, 288, 289, 290, 291, 294, 295, 297**
Beatles, The.....**109, 153, 309, 344**
Becker, Christophe.....**21, 421**
Beckett, Samuel.....**458**
Beiles, Sinclair.....**22, 95, 98, 113, 114, 115, 120, 137, 159, 165, 433**
Berkson, Bill.....**177, 213**
Berman, Wallace.....**166, 167, 168**
Berrigan, Ted. **18, 145, 148, 149, 151, 166, 168, 169, 191, 242, 284, 290, 291, 413**
Birmingham, Jed.....**11, 18, 50, 95, 145, 155, 156, 379**
Blackburn, Paul.....**60, 66**

Bockris, Victor.....**17, 392, 396**
Bolton, Michael Sean.....**17, 222, 227, 228, 256**
Bourseiller, Christophe.....**13, 183**
Bowie, David.....**109, 153, 381, 418, 419**
Bowles, Paul.....**31, 35, 206, 210**
Brainard, Joe.....**242**
Brown, Earle.....**198, 199, 211, 226, 238, 311, 312, 455**
Brown, James.....**440, 444**
Budd, David.....**197, 198, 200, 226, 238**
Bukowski, Charles.....**293, 294, 295, 409, 410**
Bürger, Peter.....**183**
Burroughs, William S. **10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 62, 63, 66, 67, 68, 69, 72, 78, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198,**

199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207,	<i>Colloques et Manifestations</i>
208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215,	Colloque de Tanger.....21, 398, 399,
216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,	401, 402, 403, 405, 407, 409
224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231,	Edinburgh Writers' Conference...108, 173,
232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239,	194, 209, 214, 229, 367
240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247,	Final Academy.....21, 415, 416
248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256,	Nova Convention.....21, 387, 405, 406,
257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264,	407, 408, 409, 410, 413, 415, 455
265, 266, 268, 269, 270, 271, 272, 273,	
274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281,	<i>Lieux de résidence</i>
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,	Londres.....19, 21, 51, 99, 106,
290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297,	109, 118, 146, 166, 199, 244, 272, 276,
298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,	279, 285, 294, 295, 327, 335, 338, 382,
306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313,	390, 396, 415
314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 323,	Paris.....36, 50, 51, 92, 94,
324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332,	95, 96, 97, 106, 110, 113, 116, 119, 165,
333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340,	166, 167, 180, 197, 198, 213, 279, 289,
341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348,	295, 300, 323, 334, 349, 398
349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356,	Tanger.....21, 26, 31, 32, 35,
357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364,	36, 51, 96, 97, 98, 105, 106, 140, 148,
365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372,	166, 174, 178, 206, 210, 229, 272, 276,
373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380,	278, 279, 280, 296, 324, 327, 338, 339,
381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388,	349, 363, 403, 406
389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396,	
397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404,	<i>Œuvres de Burroughs</i>
405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412,	And the Hippos Were Boiled in their
413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420,	Tanks.....39, 41, 164
421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428,	APO-33.....149, 280, 281
429, 430, 433, 434, 436, 442, 443, 445,	Junky.....28, 29, 32, 40, 41, 43, 44, 45, 46,
446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 454,	88, 159, 235, 310, 317, 418
455, 456, 457, 458, 459, 460	

- *Late Trilogy*

Cities of the Red Night..... 12, 89, 228, 355, 385, 396, 420, 424, 428

The Place of Dead Roads.....256, 414, 420

Naked Lunch.....11, 18, 21, 23, 25, 27, 28, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 66, 85, 90, 93, 97, 98, 105, 106, 108, 111, 112, 113, 117, 118, 122, 124, 130, 131, 139, 141, 142, 146, 156, 159, 165, 166, 167, 169, 179, 193, 206, 215, 222, 224, 226, 228, 235, 254, 255, 274, 276, 277, 301, 302, 303, 304, 311, 337, 344, 359, 362, 367, 369, 382, 402, 403, 405, 407, 422, 423, 430, 434

Nova Trilogy.....10, 11, 28, 91, 92, 93, 95, 105, 107, 111, 112, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 155, 172, 175, 176, 185, 192, 195, 202, 203, 204, 212, 216, 217, 222, 233, 234, 258, 303, 311, 334, 341, 342, 351, 356, 358, 367, 371, 375, 378, 383, 390, 406, 407, 412, 453, 454, 459

Nova Express....10, 26, 92, 135, 138, 174, 175, 176, 178, 179, 195, 200, 212, 213, 214, 215, 239, 275, 297, 362, 377, 425

The Soft Machine.....10, 92, 107, 111, 113, 122, 127, 131, 160, 176, 194, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 228, 243, 258, 274, 282, 362, 367, 369, 370, 371, 372, 434

The Ticket that Exploded.10, 92, 125, 133, 161, 176, 206, 213, 214, 215, 226, 243, 311, 333, 358, 362, 375

Port of Saints.....217, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 354, 381, 397

Queer.....29, 30, 32, 45, 118, 235, 351

Revised Boy Scout Manual. 341, 342, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 383, 386, 427

Roosevelt After Inauguration 67, 160, 179, 280, 328

The Burroughs File.....12, 155, 175, 236

The Cut-Ups.....218

The Electronic Revolution 1970-1971. 298

The Exterminator..103, 163, 203, 204, 208

The Invisible Generation.....124, 219, 270, 295, 310, 338, 343, 345, 347, 348, 349, 375, 377, 379, 430

The Wild Boys.....25, 88, 203, 217, 218, 219, 220, 221, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 313, 351, 352, 354, 355, 403, 404, 406, 427, 428

The Yagé Letters.....33, 37, 67, 160

Towers Open Fire.....196, 199, 218

Twilight's Last Gleamings...164, 424, 425

Ouvrages collectifs

Minutes to Go.....22, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 103, 107, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 122, 129, 130, 136, 137, 139, 158, 159, 162, 163, 170, 171, 173, 203, 204, 207, 208, 263, 325, 334, 366, 367, 433

The Job.....22, 30, 38, 93, 104, 142, 185, 191, 193, 211, 312, 333, 346, 347, 348, 350, 352, 354, 355, 359, 360, 377, 384, 391, 404

The Third Mind12, 93, 94, 99, 153,
163, 164, 205, 216, 236, 324, 349, 350,
351, 369, 370, 387, 388, 389, 390, 408,
422

C

Cage, John.....198, 311, 312, 423
Carr, Lucien.....39, 41, 43, 44
Carroll, Paul.....48, 49, 157, 170, 274, 275
Casale, Jerry (DEVO).....419
Chang, Jeff.....427, 428, 429, 430, 435,
440, 442, 445
Chopin, Henry.....297, 298, 400, 401
Chuck D (Public Enemy).....444, 448
Clair, Adrien.....196
Clarke, Larry.....308
Cobain, Kurt.....457
Cohen, Ira....171, 173, 174, 175, 176, 177,
301
Corso, Gregory.....22, 38, 49, 50, 66,
91, 95, 96, 98, 113, 114, 120, 159, 162,
164, 165, 234, 262, 263, 285, 366, 415,
433
Cran, Rona.....108
Creeley, Robert.....64, 66
Cronenberg, David.....422, 457
cummings, e.e.....159, 174, 177
Curtis, Ian (Joy Division).....424

D

Debord, Guy.....129, 130, 366
Deleuze, Gilles..... 66, 185, 244, 245, 258,
265, 266, 432, 458
Depeche Mode.....424

Didion, Joan.....83
DiPrima, Diane.....67, 293
DJ Kool Herc.....432, 433, 434, 435
Dreyer, Thorne.....74
Dufrêne, François.....297
Duncan, Robert.....66

E

Elvins, Kells.....26, 40, 164
Eudeline, Patrick.....400, 402, 403, 404
Everson, William / Brother Antoninus.. 56,
57

F

FAB 5 Freddy.....441, 442
Fanchette, Jean.109, 110, 113, 114,
121, 171
Ferlinghetti, Lawrence.....37, 48, 67, 68,
69, 73, 290, 291

G

Genesis P-Orridge.....21, 416, 423
Genet, Jean.....19, 90, 221, 327, 348
Getty, John Paul.....136
Gibson, William.....384
Ginsberg, Allen.....27, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44,
45, 46, 47, 48, 50, 61, 66, 67, 68, 87, 90,
91, 96, 97, 98, 116, 117, 146, 147, 156,
163, 164, 165, 166, 168, 179, 205, 206,
208, 234, 235, 273, 274, 276, 283, 284,
285, 287, 290, 291, 293, 294, 297, 299,
302, 314, 327, 334, 335, 336, 337, 348,

- 353, 363, 365, 381, 386, 390, 403, 412, 414, 423, 424, 457
- Girard, Didier.....231
- Girodias, Maurice....50, 97, 98, 105, 111, 113, 146, 165, 170, 171, 235
- Glass, Philip.....407, 457
- Glessing, Robert J.....13, 16, 75, 79, 80, 85, 87
- Grandmaster Flash.....433, 434, 435, 441, 442
- GrandWizzard Theodore.....436
- Grauerholz, James.....396, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419
- Grunberg, Serge.....139, 193, 270, 316
- Guattari, Felix.....258, 265, 266
- Gysin, Brion.....12, 22, 26, 36, 38, 51, 87, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 105, 113, 114, 115, 118, 120, 121, 125, 145, 149, 151, 158, 159, 163, 165, 172, 179, 184, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 196, 197, 199, 205, 206, 211, 212, 216, 219, 220, 237, 238, 239, 241, 242, 260, 263, 264, 268, 274, 275, 276, 281, 295, 298, 299, 308, 311, 318, 319, 332, 334, 335, 336, 346, 347, 348, 351, 352, 357, 366, 368, 372, 382, 387, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 406, 409, 415, 418, 427, 430, 433, 436, 457, 458
- H**
- Harloff, Guy.....199
- Harris, Oliver.....28, 30, 33, 35, 102, 135, 137, 159, 174, 176, 178, 206, 207, 208, 215, 235, 311, 325, 342, 369
- Harry, Debbie.....396, 412, 417, 441, 442
- Hassan, Ihab.....123, 193
- Hawkins, Joan.....452, 453
- Hefner, Hugh.....149
- Henry, Pierre.....311
- Herman, Jan.....86, 250, 291, 295
- Hibbard, Allen.....164
- Holmes, John Clellon.....43, 46, 47
- Home, Stewart.....452
- Hougue, Clémentine.....17, 95, 99, 103, 106, 111, 112, 132, 140, 157, 204, 246, 366, 447
- Hubbard, L. Ron.....317, 334, 335, 337, 338, 340, 346, 376, 377
- Huncke, Herbert.....39
- J**
- Jauss, Hans-Robert.....23
- Jodorowsky, Alejandro.....293
- Jones, Hettie.....179
- Jones, Leroi / Baraka, Amiri.....37, 67, 69, 166, 173, 179, 274
- K**
- Kane, Daniel.....14, 59, 304
- Kerouac, Jack.....27, 31, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 98, 160, 164, 252, 274, 381, 384, 412, 456
- Knight, Michael Muhammad.....385
- L**
- Lacy, Steve.....400
- Lamantia, Philip.....48, 289

Leary , Timothy.....**82, 308, 314, 457**
 Lebel, Jean-Jacques.....**96, 292**
 Lee, Spike.....**444**
 Lemaire, Gérard-Georges.....**12, 398, 399, 400**
 Lipton, Lawrence.....**216, 347, 348, 349, 350**
 Luce, Henry.....**117, 136, 137, 145**
 Lydenberg, Robin.....**94, 99, 193, 333**

M

Magazines

Magazines pour hommes

- Américains
 Mayfair.....**345, 346**
 Playboy.....**85, 147, 148, 149, 412**
 - Britanniques
 Jaguar.....**344**

Magazines alternatifs

- Allemands
 Klacto.....**292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 309, 375, 377**
 - Américains
 C: A Journal of Poetry..... **148, 149, 151, 168, 169, 191, 202, 288**
 Dissent.....**53**
 Esquire..... **19, 26, 27, 85, 90, 217, 221, 327, 331, 339, 348**
 Evergreen Review.....**61, 62, 71**
 Floating Bear.....**67, 173, 179**
 Fuck You! A Magazine of the Arts.....**65, 66, 202, 244, 278, 279, 280**
 High Times.....**420**

I.F. Stone's Weekly.....**53**
 Intrepid.....**314**
 Journal For the Protection of All Beings **68**
 Kulchur.....**63, 73, 179, 180**
 Mayfair**19, 87, 88, 273, 315, 330, 331, 338, 345, 351, 382**
 Measure.....**170**
 Mother.....**232, 242, 243, 244, 288**
 Neon.....**63**
 Neurotica.....**43, 44, 47**
 Rush.....**421**
 San Francisco Earthquake.....**86**
 Semina.....**166, 167, 168, 180, 274**
 The Insect Trust Gazette.....**277, 278**
 The Outsider.....**173**
 The Realist.....**78, 80**
 The Untide.....**56**
 Village Voice....**53, 55, 75, 78, 79, 80, 135**
 - Écossais
 Jabberwock.....**164**
 Sidewalk.....**164, 275**
 - Français.....
 OU.....**51, 298**
 - Musicaux
 Crowdaddy.....**19, 85, 87, 88, 89, 121, 315, 350, 380**
 Rolling Stone. **19, 163, 308, 314, 315, 350, 383, 407**

Little Magazines
 - Américains
 Big Table.**37, 48, 49, 50, 51, 157, 166, 170, 180, 275**

Black Mountain Review.....37, 47, 64,
65, 274

Chicago Review.....37, 48, 49, 240,
242, 274

Yugen.....37, 63, 70, 166, 179, 242, 274

- Tanagerois

Gnaoua.....171, 172, 175, 179, 196,
202, 275, 276

Magazines littéraires

- Américains

Paris Review.....61, 85, 149, 164

- Britanniques

Times Literary Supplement.....141, 142,
248, 257, 260, 263

Magazines underground

- Allemand

Klactoveedsedsteen.....72, 291, 293, 313

- Américains

Bulletin From Nothing.....72, 291, 292,
313, 314

Chicago Seed.....55

East Village Other.....152, 318, 360

Los Angeles Free Press.....74, 76, 87,
152, 173, 310, 314, 315, 317, 319, 343,
347, 348, 350

Love Underground Press.....315

Marijuana Newsletter. .148, 273, 303, 305,
306, 307

Open City.....348

Rat83, 85, 87, 104, 152,
273, 314, 330, 331, 332

San Francisco Earthquake....152, 295, 315

San Francisco Express Times.....315

San Francisco Oracle.....82, 152, 273, 348

Spokane Natural.....315

Women's LibeRATion.....83

- Britanniques

International Times..... 78, 124, 152, 270,
273, 310, 343, 347, 375, 379

IT.....347

My Own Mag15, 72, 144,
146, 147, 148, 150, 181, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 257,
261, 262, 273, 276, 277, 279, 280, 283,
284, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 292,
293, 295, 296, 300, 375

- Français

Actuel.....297, 299

Mailer, Norman.....51, 55

Marcuse, Herbert..... 203, 365, 375, 391,
392, 393

Marx, Karl.....365

Maynard, Joe.....351

McClure, Michael.....48, 276, 304

McMillian, John.....77, 83, 135

McNeill, Malcolm.....421, 422

Messagier, Matthieu.....299

Michelson, Peter.....240, 241, 242

Mikriammos, Philippe.....225, 400, 401

Miles, Barry.....39, 41, 78, 99, 101, 105,
113, 124, 148, 281, 294, 327, 351, 380,
381, 405, 408, 411, 414, 415, 416, 456

Mitchell, Thomas W.J.....190

Morin, Edgar.....79

Mottram, Eric.....	141, 372	Pennington, Roy.....	171
Murphy, Timothy S.....	17, 130, 223, 356	Pollack, Felix.....	62, 65
Mustain, Gordon.....	317, 318	Pop (Osterberg), Iggy.....	418, 419
N		Pound, Ezra.....	44, 64, 102
Nancy, Jean-Luc.....	17, 41, 138, 139, 193, 257, 266, 268, 269, 270, 271	Public Enemy.....	439, 442, 443, 444, 445, 446
Neish, Alex.....	164	R	
Nonini, Donald.....	365	Rauschenberg, Robert.....	182
Norse, Harold.....	173, 276, 289, 294, 386	Reed, Lou.....	396, 423, 456
Nuttall, Jeff.....	72, 144, 146, 147, 148, 150, 151, 181, 244, 245, 246, 249, 251, 263, 264, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 298, 301, 363, 458	Rexroth, Kenneth.....	67
NWA (Niggaz Wit Attitudes).....	444, 445, 446	Robinson, Edward S.....	102, 120, 184, 208, 213, 452
O		Rosenberg, Harold.....	241, 242
O'Hara, Frank.....	166	Rosenthal, Irving.....	48, 49, 156
Odier, Daniel.....	30, 142	Russell, Jamie.....	52
Olson, Charles.....	64, 66	S	
Orlovsky, Peter.....	96, 291	Sanchez-Vasques, Adolfo.....	364
P		Sanders, Ed.....	65, 66, 148, 149, 166, 244, 245, 273, 278, 279, 280, 281, 282, 290, 291, 303, 304, 306, 363
Padgett, Ron.....	60, 242	Saroyan, Aram.....	151
Page, Jimmy.....	153	Savran, David.....	34, 42
Parnet, Claire.....	185	Schaeffer, Jean-Marie.....	20, 201, 261, 262
Patchen, Kenneth.....	57	Schaeffer, Pierre.....	311, 455
Peck, Abe.....	55, 329, 331	Schloss, Joseph.....	429, 431, 434, 435, 438
Pélieu, Claude.....	72, 252, 271, 273, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 363, 381	Schudson, Michael.....	52
		Schulmann, Fernande.....	255
		Self, Will.....	384
		Skau, Michael.....	144
		Smith, Patti.....	410, 411, 417, 418, 423, 457

Titre : Évolutions et dynamiques du *cut-up* : des textes non-fictionnels de William S. Burroughs aux réseaux littéraires et artistiques (1959 – 1981)

Mots clés : *cut-up* – avant-garde – écriture expérimentale – réseaux – presse alternative et *underground* – multimédia

Résumé : Cette thèse est consacrée à la diffusion et aux évolutions du *cut-up*, une technique d'écriture développée par William S. Burroughs et Brion Gysin à partir de 1959. Pensée comme un moyen de réintroduire l'aléatoire dans l'écriture ainsi que comme un procédé permettant aux écrivains de manipuler les mots comme les peintres manipulent leurs couleurs, cette pratique a connu de nombreuses applications au cours des années soixante. Les utilisations de cette technique ont été développées par Burroughs dans le cadre fictionnel, ainsi que dans les pages de la presse alternative puis *underground*, entraînant de fait des applications plus révolutionnaires et polémiques du *cut-up*. Par ailleurs, Burroughs s'est appuyé sur différents réseaux de collaborateurs selon qu'il travaillait dans le domaine littéraire, visuel, ou sonore.

Ces réseaux ont contribué à l'évolution de la technique du *cut-up* puisqu'ils amenaient Burroughs à imaginer de nouvelles manières de l'utiliser en fonction de l'objectif ou du support de publication. Ainsi, les *cut-ups* en colonnes furent largement développés grâce à Jeff Nuttall qui les publiait dans *My Own Mag*, de même que certaines applications visuelles du *cut-up* doivent beaucoup à la fréquentation par Burroughs de peintres ou cinéastes de l'avant-garde. Progressivement abandonné par Burroughs à partir des années soixante-dix, le *cut-up* a trouvé des actualisations dans l'esthétique des années quatre-vingt notamment dans le *hip-hop* dont il peut être considéré comme une des sources d'inspiration. A la même époque, Burroughs était en effet devenu une icône culturelle, reçu notamment dans l'émission *Saturday Night Live*, et recevant Lou Reed, Joe Strummer ou encore Jean-Michel Basquiat à dîner.

Title : Cut-up's evolutions and dynamics : from William S. Burroughs's non-fictional texts to literary and artistic networks (1959 – 1980)

Keywords : cut-up – avant-garde – experimental writing – networks – alternative and underground press – multimedia

Abstract : This research work deals with the diffusion and evolutions of the cut-up technique. Cut-up is a writing technique developed by William S. Burroughs and Brion Gysin from 1959 onwards. Designed as a means to introduce randomness into writing and as a technique enabling writers to use words the way painters use colors, this practice has gone through several practical applications during the Sixties. These uses have been developed by Burroughs in the fictional field, as well as in the pages of the alternative and *underground* press, turning cut-up into a revolutionary and polemical practice. Besides, Burroughs relied on different networks of collaborators, whether he was working in the textual, visual or sound field.

These networks were instrumental to the evolutions of cut-up as they led Burroughs to imagine new ways of using it depending on his objective or on the publishing medium. Indeed, column cut-ups were largely developed thanks to Jeff Nuttall who published them in *My Own Mag*; similarly, many visual uses of cut-up are indebted to Burroughs's links with several avant-garde painters and movie-makers. Progressively abandoned by Burroughs from the mid-seventies onwards, cut-up has been updated in the aesthetic of the eighties, particularly in hip-hop, which it indirectly inspired. At that time, Burroughs had become a cultural icon, invited to *Saturday Night Live*, and dining with Lou Reed, Joe Strummer or Jean-Michel Basquiat.