

LE CUT-UP : L'INVENTION D'UN SIÈCLE

L'œuvre de William S. Burroughs (1914-1997), et en particulier sa technique du cut-up, est d'une radicalité et d'une originalité qui trouvent peu d'équivalents au XX^e siècle. Véritablement révolutionnaires, dans la forme comme dans le fond, les romans de Burroughs pourraient apparaître à première vue comme une sorte d'anomalie de la littérature, une marge extrême de l'écriture, un attentat au langage qui les sort du cours de l'histoire littéraire. Pourtant, il n'en est rien : non seulement le cut-up s'intègre dans une généalogie qui lie les techniques de collage littéraire à diverses démarches contestataires, mais encore est-il particulièrement en prise avec les questions sociales, politiques, esthétiques et culturelles de son temps. Le cut-up a donc une histoire, qui s'inscrit dans des espaces intermédiaires, entre modernité et post-modernité, entre littérature et peinture, entre les États-Unis et l'Europe, et plus particulièrement la France.

En effet, malgré les nombreuses controverses qu'elle a suscitées, l'œuvre de Burroughs a très tôt bénéficié d'un accueil favorable en France, grâce à des personnalités comme Maurice Girodias, fondateur des éditions Olympia Press, premier éditeur du *Festin nu* en 1959, ou Gérard-Georges Lemaire, qui contribua à la création de *The Third Mind* (publié d'abord par Flammarion en 1976 et seulement deux ans plus tard aux États-Unis) et qui organisa en 1975 le Colloque de Tanger, une manifestation pluridisciplinaire qui mit William Burroughs sur le devant de la scène. Depuis quelques années, cet intérêt semble se réactiver (rééditions, expositions, colloques, thèses) ; un regain de popularité qui a certainement à voir avec l'étonnante actualité des thèmes abordés par l'auteur.

La relation particulière de l'auteur avec la France est aussi liée à l'évolution de son écriture. En 1958, William S. Burroughs quitte Tanger, où il a rédigé *The Naked Lunch* (*Le Festin nu*), pour s'installer dans un petit hôtel de la rue Gît-le-Cœur, dans le 6^e arrondissement de Paris, qui sera bientôt baptisé le « Beat Hotel », où il retrouve le peintre et poète d'origine canadienne Brion Gysin (1916-1986), rencontré quelque temps plus tôt (une plaque

apposée en 2010 y commémore désormais leur passage). À cette époque, Gysin travaille sur des expérimentations de collages picturaux : en découpant accidentellement des journaux, Burroughs et lui s'aperçoivent que deux fragments réagencés peuvent constituer un message cohérent. Le cut-up vient de naître : une origine française pour un procédé qui contribuera à faire de William Burroughs une figure essentielle de la contre-culture américaine. Car si Burroughs attribue l'invention du cut-up à Gysin, c'est bien lui qui va développer et systématiser cette forme de collage, en l'appliquant à la forme romanesque, dans *The Soft Machine (La Machine molle)*, publié pour la première fois en 1961 puis en 1966 dans une nouvelle version, dans *The Ticket That Exploded (Le Ticket qui explosa)*, paru en 1962 et remanié en 1967 et dans *Nova Express* (1964), seul *opus* qui n'ait pas subi de modifications. Cette « trilogie Nova » constitue une œuvre radicale et novatrice.

Né à Saint-Louis (Missouri) le 5 février 1914, petit-fils de l'inventeur d'une machine à calculer enregistreuse (la Burroughs Adding Machine), William Seward Burroughs sort diplômé de Harvard en 1936 et voyage une première fois en Europe, notamment à Paris et à Vienne, où il étudie la médecine. En 1939, il s'installe à New York ; en 1944, il rencontre Allen Ginsberg et Jack Kerouac à l'université de Columbia : tous trois sont à l'origine de ce qu'on appellera la Beat Generation. Souvent considéré comme chef de file de ce mouvement, Burroughs déclare pourtant :

Je ne m'associe pas du tout [aux auteurs du mouvement Beat] et je ne l'ai jamais fait. Ni avec leurs buts, ni avec leur style littéraire. J'ai des amis personnels parmi le mouvement Beat : Jack Kerouac, Allen Ginsberg et Gregory Corso sont tous de proches amis de longue date, mais nous ne faisons pas du tout la même chose, ni dans l'écriture, ni dans nos points de vue. Vous ne pourriez pas trouver quatre écrivains plus différents, plus distincts. C'est simplement un cas de juxtaposition plutôt qu'une association réelle de styles littéraires ou de buts généraux¹.

1. BURROUGHS, William S. et ODIER, Daniel, *Le Job* [1969], trad. Philippe Mikriammos, Belfond, Paris, 1979, p. 39.

Il faut préciser que, concernant la Beat Generation, la notion même de « mouvement », qui tendrait à borner ses acteurs au sein des frontières d'une définition, pose question. En effet, l'expression a été médiatisée par l'écrivain et journaliste John Clellon Holmes – qui publie le 16 novembre 1952, dans le *New York Times Magazine*, un article intitulé « This is a Beat Generation » – mais elle n'est pas le fait des auteurs eux-mêmes.

En 1946, Burroughs doit quitter New York, du fait de ses problèmes avec la justice, pour détention d'armes, fausses ordonnances, possession de drogue et conduite en état d'ivresse. Après un séjour au Texas, il s'exile à Mexico en 1949 avec sa femme, Joan Vollmer, qu'il tue accidentellement deux ans plus tard. Il quitte alors le Mexique et part en Amérique du Sud en quête du *yage*, une plante hallucinogène : il raconte son expérience dans *The Yage Letters* (1963) et *Queer*, qui est la suite de son autobiographie (*Junky*, publié sous le pseudonyme de William Lee en 1953), mais ne sera publié qu'en 1985.

En janvier 1954, Burroughs s'installe à Tanger : il est rejoint au printemps 1957 par Ginsberg et Kerouac ; ces derniers l'aident alors à organiser les feuillets épars du manuscrit du *Festin nu*. À Tanger, les Beats intègrent un cercle artistique et littéraire dont Paul Bowles constitue le centre actif. Cette rencontre sera déterminante, puisque c'est Bowles qui présentera à Burroughs le peintre Brion Gysin. Tanger est une étape importante pour William Burroughs, qui y rédige ce qui va devenir son *opus* le plus célèbre.

En 1958, Ginsberg et son compagnon Peter Orlovsky sont à Paris. Burroughs les y rejoint et s'installe dans le « Beat Hotel », où transite la bohème américaine. Burroughs y retrouve Brion Gysin : c'est à ce moment que les deux hommes inventent le cut-up. L'étape parisienne devient donc le théâtre d'une véritable révolution dans l'écriture de Burroughs, mais aussi dans sa carrière : en 1959, Maurice Girodias, qui dirige la maison d'édition Olympia Press, publie *Le Festin nu*. Paris est aussi un lieu de rencontre avec les poètes français (Henri Chopin, Bernard Heidsieck, Claude Pélieu, Jean-Jacques Lebel), sur lesquels Burroughs, Gysin et Ginsberg auront une grande influence. De ces rencontres naîtront de nombreux projets collectifs (lectures, festivals et ouvrages) et une collaboration aussi active que durable.

Parallèlement à la rédaction de la trilogie Nova, William Burroughs s'engage à partir de 1962 dans l'écriture de plusieurs films en collaboration avec Ian Sommerville, rencontré à Paris, et le réalisateur anglais Anthony Balch. Ces films (*Towers open Fire*, *The Cut-Ups*, *Bill and Tony*, *William Buys a Parrot*) constituent une application de la technique du cut-up à l'image mobile. En 1966, William Burroughs s'installe à Londres pour une durée de sept ans. Il rentre à

New York en 1974 ; son succès ira croissant. Désormais, il n'emploie plus le cut-up que comme méthode préparatoire et adopte une écriture moins morcelée : naissent ainsi, entre autres, *The Wild Boys* (*Les Garçons sauvages*, 1971), *Exterminator !* (1973) et *Ports of Saints* (*Havre des saints*, 1973), ainsi qu'une autre trilogie, composée de *Cities of the Red Night* (*Les Cités de la nuit écarlate*, 1981), *The Place of Dead Roads* (*Parages des voies mortes*, 1983) et *The Western Lands* (*Les Terres occidentales*, 1987). Il publie également de nombreux articles et textes courts, peint et multiplie les collaborations avec des écrivains et artistes de toutes disciplines, américains et européens, jusqu'à sa mort le 5 août 1997.

Encore mal connu du grand public, Burroughs est pourtant un des écrivains les plus audacieux de son époque ; son œuvre se distingue aussi bien par son invention formelle que par la radicalité des thèmes qu'elle met en jeu.

LE CUT-UP DANS L'HISTOIRE DU COLLAGE LITTÉRAIRE

Le collage : de la toile...

Le cut-up étant une forme de collage, son histoire prend sa source dans le collage pictural : si cette nouvelle technique de création « n'apparaît » pas au XX^e siècle, son emploi est lié à une pensée de la modernité. Les pratiques de collage existent depuis longtemps dans les arts décoratifs ou appliqués : on les trouve dans les calligraphies japonaises du XII^e siècle, où des papiers de différentes couleurs sont collés pour servir de support à la calligraphie, et sur les reliures et les couvertures des manuscrits médiévaux persans. Puis l'Europe du XVIII^e siècle voit le développement des canivets (de petites cartes, souvent religieuses, confectionnées à partir de collage de dentelles et d'images), et à partir du XIX^e siècle, le collage sert à la réalisation de cartes de vœux et de cartes postales. Le collage est employé dans les beaux-arts également bien avant le XX^e siècle. On pense ainsi aux feuilles d'or ou d'argent, aux pierres et bijoux dans l'art sacré, notamment russe et gothique, mais aussi au peintre vénitien Gentile Bellini (1428-1507) : pour un retable commandé par des marchands d'étoffes, il utilise des bandes de tissus pour en réaliser le paysage. Florian Rodari assimile même les *Saisons* d'Arcimboldo (1563) à un « collage mental² ». Mais le critique d'art distingue ces précédents des collages modernes sur le plan de la monstration

2. RODARI, Florian, *Le Collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers décollés*, Skira, Genève, 1988, p. 11.

du procédé : en effet, avant les papiers collés cubistes, les procédés cités « passent sous silence » le collage, le dissimulent, ou du moins ne le revendiquent pas comme geste créateur. L'introduction d'éléments collés laisse ainsi intactes les notions de virtuosité et de savoir-faire de l'artiste et ne crée pas d'hétérogénéité dans la composition. Au XX^e siècle en revanche, le collage va affirmer son caractère brut et se montrer comme principe même de la création artistique.

La paternité de la technique du collage en tant que principe essentiel de la composition picturale est généralement attribuée aux cubistes Braque et Picasso (rejoints en 1914 par Juan Gris). Le collage moderne entre en rupture avec l'académie par l'introduction de matériaux préformés, papiers peints et papier journal. Cette pratique met en question la notion d'œuvre, devenue perméable à des éléments issus du réel, en même temps que celle d'artiste, qui devient un assembleur. Le collage participe donc d'une réflexion sur la nature et la fonction de l'art.

La notion de « modernité » – terme clé qui conditionne la pensée de l'art comme la pensée de son histoire aux XIX^e et XX^e siècles – sous-tendrait donc la notion de collage : à la fois réflexion sur la création et modélisation d'un monde en crise, le collage révèle le *Zeitgeist* de son temps. En cela, il porte toujours, de manière plus ou moins explicite, une dimension politique : par le statut particulier qu'il confère à l'artiste, il se fait l'écho d'une politique de la création ; par la fragmentation et l'hétérogénéité qu'il présente, il met en question les structures des sociétés industrielles, en particulier leur usage de la presse et des médias en général. De son introduction chez les cubistes, en passant par les différents emplois qu'en feront les dadaïstes et les surréalistes, le collage va s'affirmer, à partir des années 1970, comme une caractéristique récurrente de « l'esthétique postmoderne ». Les mutations de cette pratique tout au long du siècle dessinent ainsi une histoire de la critique du système occidental.

Issu de la peinture, le collage devient une pratique littéraire ; si sa définition dans les arts visuels ne pose pas problème – compte tenu du fait qu'il s'agit d'une technique qui requiert, physiquement, l'emploi de la colle –, la question s'avère plus complexe dans la littérature : la linéarité du texte, la successivité constitutive de l'écrit, s'opposant à la composition spatiale de l'œuvre d'art visuel, résistent à la notion même de collage.

... au texte littéraire

La définition la plus systématique du collage littéraire – et celle qui fait autorité – est proposée par le groupe de sémioticiens liégeois Mu, composé de

Jacques Dubois, Philippe Dubois, François Édeline, Jean-Marie Klinkenberg et Philippe Minguet, dans le texte « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », en introduction au numéro de la *Revue d'esthétique* consacré aux collages en 1978. Les chercheurs annoncent d'emblée la difficulté d'établir une définition stricte, car le collage est un objet qui tend « à déborder les tentatives de classification, de réduction, de clôture³ ». En effet, « on parle de collages, tantôt comme d'une activité artistique précise, tantôt comme d'une métaphore approximative, quand on n'en n'arrive pas à la généralisation extrême du "tout est collage"⁴ ».

On note cette tendance à la généralisation chez Louis Aragon qui, dans *Les Collages*, explique qu'une conversation téléphonique entendue et reproduite ensuite dans *Les Beaux Quartiers* est un collage⁵. On peut donc en conclure que, selon Aragon, le collage réside dans une hétérogénéité de « style », qui permet de distinguer une partie d'un texte comme « extérieure » à la cohérence générale ou à « l'isotopie » de celui-ci. Cet élargissement du collage à toute hétérogénéité stylistique semble trop vague, mais montre bien à quel point cette pratique, toujours en tension vers une altérité que manifestent les éléments collés, est difficile à circonscrire.

Malgré cette inclassabilité constitutive du collage, les auteurs du Groupe Mu établissent que « la technique du collage consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers⁶ ». Ils relèvent ensuite

quatre caractéristiques du collage au sens strict : (1) un découpage (2) de messages préformés (3) suivi d'un assemblage (4) avec une rupture interne. [...] en résumé : une sélection et une combinaison, comme n'importe quel

3. DUBOIS, Jacques, DUBOIS, Philippe, ÉDELINE, François, KLINKENBERG Jean-Marie et MINGUET, Philippe, « Douze bribes pour décoller (en 40.000 signes) », in Groupe Mu (dir.), *Collages – Revue d'esthétique*, n° 3/4, 10/18, Paris, 1978, p. 11.

4. *Ibid.*

5. ARAGON, Louis, *Les Collages* [1965], Hermann Éditeur, Paris, 1980, p. 115 : « [...] la voix humble, suppliante, la nature des propos, m'amènèrent à noter au crayon sur un bout de papier [...] l'enchaînement des paroles [...] je me mis à rêver de la façon d'introduire, à ce point même du roman où j'en étais, ce collage. »

6. DUBOIS, Jacques, DUBOIS, Philippe, ÉDELINE, François, KLINKENBERG Jean-Marie et MINGUET, Philippe, *op. cit.*, p. 13.

message, mais avec la double condition constitutive de s'emprunter dans des ensembles déjà organisés et de se disposer en un système d'allotropes⁷.

Le Groupe Mu pose comme condition nécessaire pour parler de collage la notion de « texte préformé » : or, on pourrait affirmer que tout énoncé est préformé car, dans le spectre des énoncés possibles, écrire revient toujours à récrire. Jean-Pierre Morel, dans sa contribution à ce numéro de la *Revue d'esthétique* (intitulée « "Collages", montage et roman chez Döblin et Dos Passos »), résout ce paradoxe dans la définition suivante :

le collage désignerait (approximativement) l'un des procédés par lesquels, à un moment donné, une série d'œuvres romanesques a rendu explicites (au niveau de sa construction et de son contenu formel) et agissantes (au niveau de ses effets sur le lecteur) les propriétés intertextuelles dont tout écrit littéraire est virtuellement porteur⁸.

Cette définition, qui complète celle du Groupe Mu, rejoint celle que William Burroughs donne du cut-up dans le texte fondateur « The Cut-Up Method of Brion Gysin » (« La méthode du cut-up de Brion Gysin »), paru pour la première fois en 1961 à New York dans l'anthologie *A Casebook On The Beat* : « Toute écriture est en fait constituée de cut-ups. Un collage de mots lus et rabâchés. Quoi d'autre ? L'utilisation de la paire de ciseaux rend le processus explicite et est susceptible d'extension et de variation⁹. » Le collage littéraire serait ainsi une forme d'intertextualité brute, directe et manifestée de façon visible car, comme le précise Jean-Pierre Morel, on peut parler de collage quand « s'introduisent dans le texte imprimé, à titre de partie intégrante (et non de simple illustration), des éléments empruntés à un autre système signifiant et qui conservent, de façon voyante, leurs particularités d'origine (dessin, graphisme, photographie) ou mode spécifique de notation¹⁰ ».

7. *Ibid.*, p. 14.

8. MOREL, Jean-Pierre, « "Collages", montage et roman chez Döblin et Dos Passos », in GROUPE MU (dir.), *Collages – Revue d'esthétique*, *op. cit.*, p. 213-214.

9. BURROUGHS, William. S., *Œuvre croisée*, trad. et préface de Gérard-Georges Lemaire, Flammarion, Paris, 1976, p. 34-35.

10. MOREL, Jean-Pierre, « "Collages", montage et roman chez Döblin et Dos Passos », *op. cit.*, p. 212.

Les éléments de définition que proposent le Groupe Mu et Jean-Pierre Morel nous permettent ainsi d'établir que le collage littéraire repose sur le prélèvement d'éléments de messages préformés, assemblés dans un nouveau texte et dont l'hétérogénéité se manifeste visuellement. Il est une forme d'intertextualité directe, sans réécriture postérieure à l'agencement.

Le collage littéraire est donc une pratique hétérogène : suivant les œuvres, il pourra varier en densité et en fréquence ; son emploi pourra être local ou global (par exemple l'insertion d'affiches dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon apparaît ponctuellement dans une narration plus linéaire, alors que le cut-up régit l'ensemble de la trilogie de Burroughs) et les fragments seront de taille variable, allant de quelques mots à un paragraphe entier. Quant à la différence entre le collage et le montage, elle sera abordée lors de l'étude de *U.S.A.*, de John Dos Passos.

Le cut-up apparaît dès lors comme une forme extrême de collage littéraire ; dans le même numéro de la *Revue d'esthétique*, Laurent Jenny explique que, dans le cut-up,

les matériaux sont traités de façon uniforme quelle que soit leur origine, discursive ou textuelle : ainsi peuvent être abruptement "montés" les propos d'une folle anonyme dans une rue de Mexico, une citation de Thomas de Quincey, un verset du Coran, un extrait d'une revue scientifique, une phrase du père de la Scientologie. Toute cette verbalité est soumise au même laminage discursif, où les fragments perdent leur volume sémantique originel¹¹.

Le « laminage discursif » qu'opère le cut-up tient au fait que les matériaux textuels qui le composent sont de toute origine ; il peut s'agir de textes personnels, de publicités, d'extraits tirés de la presse, mais aussi de textes littéraires : dans la trilogie Nova, l'auteur a déclaré avoir utilisé, outre ses propres textes, des fragments issus d'œuvres majeures de la littérature, comme Joyce, Shakespeare, Rimbaud, Genet, Kafka, Eliot, Joseph Conrad, Graham Greene, Raymond Chandler, mais aussi de son ami Jack Kerouac et d'autres, moins

11. JENNY, Laurent, « Sémiotique du collage intertextuel ou La littérature à coups de ciseaux », in *Collages. Revue d'esthétique, op. cit.*, p. 180.

célèbres, comme Richard Hughes, Tom Lea et l'auteur de science-fiction Eric Frank Russell¹². Mais comment fonctionne, précisément, cette forme de collage littéraire ?

QU'EST-CE QUE LE CUT-UP ?

Après avoir entamé une recherche sur la déconstruction du récit dans *Le Festin nu*, où la trame narrative se délite au profit de séquences discontinues, Burroughs, sous l'influence des travaux de Brion Gysin, radicalise de manière vertigineuse les ruptures et les discontinuités de la matière textuelle. D'une certaine manière, on pourrait dire que l'invention du cut-up est l'aboutissement – ou l'exacerbation – d'une recherche de démantèlement de la continuité textuelle et narrative, qui repose sur l'application de procédures, expliquées par Burroughs et Gysin dans plusieurs textes métadiscursifs¹³, notamment dans *The Third Mind (Œuvre croisée, 1976)*. Comme l'explique Gérard-Georges Lemaire, qui a préfacé l'ouvrage et permis sa première publication en France, ce livre

a été pensé comme "la somme et l'achèvement" d'une recherche de laboratoire, mettant un terme définitif à la pratique systématique d'une écriture prospective dans l'œuvre de Burroughs. Toutefois, sa dimension graphique et plus généralement plastique, avec les pages du journal de Burroughs et les grilles calligraphiques de Gysin, demeure une préoccupation constante dans l'œuvre de Burroughs, qui va chercher inlassablement une transcription visuelle de son œuvre¹⁴.

12. BURROUGHS, William. S., « White Junk », entretien avec Conrad Knickerbocker, *The Paris Review*, New York, 1965, in LOTRINGER, Sylvère (éd.), *Burroughs Live 1960-1997. The Collected Interviews of William S. Burroughs*, Semiotext(e) Double Agents Series, MIT Press, Cambridge, 2002, p. 68-69.

13. Un texte métadiscursif est un texte explicatif ou descriptif portant sur un autre texte.

14. LEMAIRE, Gérard-Georges, *Burroughs*, coll. Artefact, Henri Veyrier, Paris, 1986, p. 148.

Il va sans dire que cet ouvrage pluriel, qui réunit des textes métadis-cursifs majeurs tels que « The Cut-Up Method of Brion Gysin » de William Burroughs ou « Cut-Ups Self-Explained » (« Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes ») de Brion Gysin, est indispensable pour mettre au jour une histoire du cut-up.

Procédés

Ce que nous appelons « cut-up » regroupe en fait un ensemble de procédures reposant sur le découpage et le réagencement de fragments de textes, issus de toutes sortes de contenus. Les différentes procédures peuvent être combinées ou utilisées isolément. La *permutation*, qui consiste à intervertir les mots d'une phrase selon toutes les combinaisons possibles, a été utilisée par Brion Gysin avec le poème permuté « I am that I am¹⁵ ». Le *fold-in* consiste à plier une page de texte sur une autre et à lire le résultat en continu ; il peut être employé dans des textes courts ou dans des romans, comme l'explique Burroughs : « Par exemple, je prends la page un et je la replie sur la page cent – j'insère la composition obtenue à la page dix¹⁶. » Ce pliage, en faisant apparaître des extraits semblables à différents moments de la lecture, crée un phénomène de déjà-vu. Enfin, le *splice-in*, ou épissure, consiste en un collage de bandes magnétiques et a été utilisé dès 1960 : les premiers cut-ups sur bandes magnétiques ont été édités en un album appelé *Call me Burroughs*, paru en 1965.

La première parution comportant des cut-ups est *Minutes To Go* (1960), un court recueil créé collectivement par William Burroughs, Brion Gysin, Gregory Corso et Sinclair Beiles. L'ouvrage présente plusieurs des techniques expliquées plus haut, la plupart sur des textes courts. Dans la trilogie Nova, Burroughs va systématiser l'usage du cut-up selon une procédure que la chercheuse Noëlle Batt a étudiée de manière très précise. Sa démonstration met en lumière le principe de « rupture syntagmatique et [de] déplacement contextuel¹⁷ » dans le cut-up : le mouvement repose sur le fait que « la fragmentation initiale rompt les chaînes d'association, brise le stéréotype,

neutralise le syntagme figé. Puis le déplacement dévie le sens initial, et, par le biais d'un nouveau contexte, le fait éclater en un sens nouveau¹⁸ ».

Le principe général du cut-up dans la trilogie Nova est donc le suivant : il consiste à découper de manière systématique deux textes au moins et à les agencer suivant un ordre prédéterminé pour composer un nouveau texte, lequel peut donner lieu à un nouveau découpage et à un nouvel agencement ; ainsi le cut-up est régi par un principe de *génération*. Noëlle Batt identifie plusieurs types de déplacement des fragments découpés ; le premier, le « déplacement systématique chronologique », est le plus simple :

Soit un premier paragraphe (A) dont les phrases sont chaque fois découpées en deux parties, une partie (1) et une partie (2). Soit un deuxième paragraphe (B) dont les phrases sont découpées sur le même modèle. Nous obtenons par ce moyen quatre séries de membres de phrases (A1), (A2), (B1) et (B2). Après cette première phase de rupture, la phase de déplacement consiste alors à combiner un membre de phrase de la série (A1) avec un membre de phrase de la série (B2) et ceci alternativement. Lorsque l'opération est répétée un certain nombre de fois, on obtient un nouveau paragraphe (C), qui est en fait un paragraphe (A1B2). Puis l'opération se répète avec les membres (A2) et (B1) et nous obtenons un paragraphe (D), qui est en fait une composition (A2B1)¹⁹.

Noëlle Batt précise que ces déplacements ne sont « systématiques » que dans le principe général ; dans le détail, elle observe que tous les fragments prélevés ne sont pas forcément réutilisés, ou ne le sont pas dans le même ordre, ou encore peuvent être légèrement modifiés. Certains peuvent également être utilisés deux fois.

Un autre type d'agencement possible avec le cut-up est le « déplacement chronologique non systématique²⁰ » : dans ce cas, un des paragraphes d'origine, par exemple B, apparaît chronologiquement après le paragraphe

15. GYSIN, Brion, *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 102-103.

16. BURROUGHS, William S., *Œuvre croisée, op. cit.*, p. 126.

17. BATT, Noëlle, *L'Écriture de William Burroughs*, thèse de troisième cycle d'Études nord-américaines sous la direction de Pierre Dommergues, université Paris 8, 1975, p. 100.

18. *Ibid.*, p. 102.

19. *Ibid.*, p. 129.

20. *Ibid.*, p. 134.

recomposé. Enfin, Noëlle Batt relève un type de « déplacement non systématique », dans lequel

il n'est plus question cette fois de localiser un paragraphe d'origine. Les mots avancent, reculent, en une valse effrénée. Une véritable mosaïque est ainsi constituée, mosaïque d'images éclatées qui se bousculent bien plus que dans les deux cas précédents dans la mesure où la source n'est pas localisée et où les membres de phrases qui viennent ainsi de tous les points du chapitre – trois lignes ou deux pages plus haut – sont des membres de phrases très courts, parfois réduits à un seul mot²¹.

Ainsi, pour le lecteur, il est presque impossible de se lancer dans un « jeu de piste » textuel pour retrouver l'origine des fragments. De plus, la traduction française de Claude Pélieu et Mary Beach a été faite de manière linéaire : deux fragments identiques dans la version originale ne seront pas toujours traduits de la même manière dans la version française²².

Le principe d'autogénération du texte que pointe Noëlle Batt réside dans le fait que les paragraphes obtenus peuvent être eux-mêmes les textes de départ d'un nouveau cut-up, soit en étant combinés à un autre texte « original », soit à un autre texte en cut-up. Ils peuvent également se trouver déplacés suivant le principe de répétition qui régit *Le Festin nu*. Les déplacements s'opèrent à la fois à l'intérieur des romans et dans toute la trilogie.

Vito Amoruso remarque ainsi que « la subdivision en chapitres n'a maintenant qu'une fonction résiduelle et minime – pour ainsi dire uniquement typographique – de scansion approximative de la matière informe et rutilante²³ », dont voici, à titre illustratif, un exemple, tiré de *Nova Express* :

21. *Ibid.*, p. 138.

22. Les traductions françaises de Mary Beach et Claude Pélieu ont été parfois critiquées, car elles tendent parfois à s'éloigner excessivement du texte original. À la décharge des traducteurs, une version française qui tiendrait compte de toutes les phases de composition du texte original et de toutes les sources des fragments relève de l'utopie : un tel travail nécessiterait de décomposer totalement le cut-up avant de le traduire et de le réagencer. Quels que soient les défauts de ces traductions (mais quelle traduction n'en a pas ?), elles n'empêchent aucunement une lecture historique de la technique du cut-up.

23. AMORUSO, Vito, « Le cut-up et la technique de la fugue », in LE PELLEC, Yves (dir.), *Entretiens, Beat Generation*, Éditions Subervie, Rodez, 1975, p. 139.

Ne pouvais donner d'autres renseignements le vent marchant dans un tas d'ordures jusqu'au ciel – Une ombre solide arrêta le film dans la chaleur du midi – Film éclaté loin dans l'allée métallique Oz – Cherchez n'importe où main morte – Os phosphorescents – Source Froide placenta de cet hôpital – Lancinements d'amputation – Couteau à pain dans le cœur garçons taxis payés – Si je savais je veux bien regarder n'importe où – Vaut rien moi – viens Vendledi – Vent malade identité s'estompant – La fumée c'est tout – Nous interceptons à travers les portes sombres émeutiers – Crâne déplumé – Chair badigeonnée – Cinq fois nous l'avons créé de la poussière – consommée par des feux métalliques lents – Odeur d'essence enveloppe le dernier électricien et je me suis réveillé avec les renseignements ténébreux des morts – [...] ²⁴.

La trilogie Nova donne à lire une prose fragmentée, composée suivant une technique systématique, qui crée du sens de manière plus ou moins aléatoire, en fonction du type de combinatoire choisi pour composer un paragraphe. 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 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.

La trilogie Nova et les textes sur le cut-up

Quoique les trois romans soient organiquement une masse textuelle continue, les fragments pouvant faire l'objet de déplacements d'un roman à l'autre, leur ordre n'est pas interchangeable. Si la rupture de la linéarité temporelle ne permet pas au lecteur de définir une chronologie stable dans les épisodes relatés d'un bout à l'autre de la trilogie (cette rupture introduit, de plus, dans la diégèse, des voyages de personnages dans l'espace-temps), les trois romans donnent néanmoins à lire une progression de l'intrigue vers un chaos absolu : le titre du dernier *opus*, *Nova Express*, faisant référence à une supernova, renvoie clairement à l'idée d'une destruction totale.

24. BURROUGHS, William S., *Nova Express*, in *Trilogie*, trad. Mary Beach et Claude Pélieu, Christian Bourgois, Paris, 1994, p. 407.

Le premier roman, *La Machine molle*, traite de manière générale de la dépendance à la drogue et à la sexualité, envisagée comme torture (sous la forme d'un processus de torture appelée « mort-orgasme ») ou comme orgie panique. Il met en scène un conflit mondial qui se révèle être la manifestation d'une forme d'intoxication beaucoup plus vaste, allant de la publicité (représentée par l'« Agence Trak ») à un organisme de contrôle généralisé qui est celui du langage et des médias. Ce premier volet constitue en quelque sorte l'exposition d'un univers dystopique²⁵, où le chaos résulte d'une intoxication générale, celle du langage. Deux personnages se détachent de cette trame chaotique : Mr Bradley-Mr Martin, organisme bicéphale qui représente le paroxysme de l'intoxication, son incarnation – Burroughs le décrit comme « un dieu qui a chuté, un dieu de Conflit en deux parties créé afin que les choses continuent à tourner en rond, le dieu du Pouvoir Arbitraire et de la Contrainte, de la Prison et de la Pression²⁶ » – et l'inspecteur Lee, double de Burroughs dans plusieurs de ses romans, qui dirige la police Nova et tente de déjouer le complot Nova. En outre, ce premier *opus* se place dans la continuité du *Festin nu*, reprenant notamment le personnage du sadique Dr Benway.

Le deuxième volet, *Le Ticket qui explosa*, revient sur l'histoire de Mr Bradley-Mr Martin, alors qu'il est encore Bradley. Au fur et à mesure du texte, il prend des figures différentes, mais est surtout un visiteur du Jardin des Délices (*Garden of Delight*, dont l'ironique acronyme est G.O.D.), qui est en fait le lieu où l'intoxication au désir sexuel est paroxystique. Il devient ainsi cet hybride monstrueux qui dirige la conspiration Nova. Ses motivations se précisent : grâce aux Livres du Conseil et au Studio Réalité (*Reality Studio*), les conspirateurs créent un film-réalité (*reality film*), une réalité truquée et manipulée dans laquelle ils maintiennent les individus intoxiqués. Ce motif a été inspiré à Burroughs par les codex mayas, qui répertoriaient et ordonnaient tous les aspects de leur vie. Burroughs explique son choix dans *Le Job* (*The Job*), un recueil d'interviews avec Daniel Odier, paru pour la première fois en 1969 :

25. Le terme de « dystopie » fait l'objet de nombreux débats ; il est mis en concurrence avec les appellations « contre-utopie » et « anti-utopie ». Pour notre part, nous l'employons pour désigner une fiction décrivant le pire des mondes possibles.

26. BURROUGHS, William S., *Œuvre croisée*, *op. cit.*, p. 128.

Les anciens Mayas possédaient un des plus précis et des plus hermétiques calendriers de contrôle jamais utilisés sur cette planète, calendrier dont l'effet était de contrôler tout ce que la population pensait et ressentait à n'importe quel moment. Étudier ce système exemplaire éclaire les méthodes modernes de contrôle²⁷.

C'est également dans le deuxième *opus* qu'apparaît une figure centrale dans la lutte contre la conspiration Nova : Hassan I Sabbah. Cette figure tutélaire est liée au slogan, à la phrase clé, « Nothing is True – Everything is Permitted » (« Rien n'est vrai – Tout est permis »). Hassan I Sabbah (ou Hassan Ibn Sabbah), « le Vieux de la Montagne », est un personnage historique, qui fut au IX^e siècle le dirigeant d'une secte islamique dissidente appelée, suivant les sources, *Ismâ'ilis*, Hashischins ou Assassins. Il s'agissait d'une division isolée du shiisme, minoritaire à l'époque et située dans l'actuel Iran. Cette secte était réputée pour être particulièrement sanguinaire. Le personnage d'Hassan I Sabbah est une véritable incarnation du cut-up, qui est le moyen de lutter contre la conspiration de Mr Bradley-Mr Martin.

Enfin, dans *Nova Express*, le troisième *opus*, la conspiration Nova déporte la guerre sur un plan interstellaire. La mort-orgasme se généralise dans les Fours Nova ; le théâtre des opérations se déplace de la terre à la Nébuleuse Crabe, « où le Grand Contrôleur manipule l'ordinateur galactique qui traite le temps, l'espace et l'énergie pour renforcer l'anonymat²⁸ ». La trilogie s'achève de manière ambiguë, qui ne permet pas de savoir avec certitude si la conspiration a été déjouée, si le monde est détruit, ou si cette guerre continuera indéfiniment à se rejouer.

Ce qui nous est présenté dans ces romans, c'est un monde infernal contrôlé par les médias, par le langage dominant et par divers processus d'intoxication. Le seul moyen de lutter contre la conspiration Nova est alors de couper les lignes de communication qui la maintiennent en place. Ainsi, le cut-up est à la fois ce qui manifeste le chaos, en perturbant la syntaxe et brouillant les repères, et en même temps le remède à l'intoxication. La duplicité du cut-up prend un caractère *performatif*. En linguistique, un énoncé performatif désigne une phrase (ou un mot) qui entraîne une action en même

27. BURROUGHS, William S. et ODIER, Daniel, *Le Job*, *op. cit.*, p. 32.

28. LEMAIRE, Gérard-Georges, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 144.

temps qu'elle est dite (par exemple, dire à quelqu'un « Je te le promets » revient à promettre *effectivement* quelque chose). Par extension, une œuvre est performative quand son « dire » (son histoire, ou « diégèse ») et son « faire » (ensemble des procédés mis en œuvre dans sa réalisation) se superposent. Le texte de Brion Gysin « Les cut-ups s'expliquent d'eux-mêmes²⁹ » est éminemment représentatif de la performativité du cut-up : il se compose d'un texte expliquant les tenants et les aboutissants du cut-up, puis d'un découpage de ce même texte en trois colonnes et d'une série de réagencements selon diverses combinaisons possibles. Le texte présente ainsi les conditions de sa mise en œuvre (on voit bien qu'il s'agit d'un texte qui a subi un découpage), l'œuvre se fait à mesure qu'elle dit se faire : elle est performative. C'est également le cas de l'ensemble de la trilogie Nova : elle donne à lire de fréquents appels à couper les lignes, à appliquer le cut-up, en même temps que se déroule, sous les yeux du lecteur, le texte fragmenté par cette même technique.

Outre la trilogie Nova, *Minutes To Go* et *Œuvre croisée*, deux textes-manifestes présentent le cut-up moins comme une technique littéraire que comme un moyen de résistance contre l'omniprésence des médias. « La génération invisible » (« The Invisible Generation³⁰ ») est un texte sans ponctuation qui propose une application du cut-up dans la vie réelle, sur les messages émis quotidiennement par les médias. « La révolution électronique » (« Electronic Revolution³¹ ») reprend les mêmes thèmes et se veut un manuel de guérilla urbaine, qui prône, par l'emploi du cut-up, le brouillage systématique des informations. Dans ces deux textes, la portée politique de l'usage du cut-up est explicite : plus qu'une technique d'écriture, le cut-up est le moyen de mise en œuvre d'une « révolution électronique » contre le langage-virus qui conditionne les individus et maintient l'ordre établi.

29. GYSIN, Brion, *Œuvre croisée*, op. cit., p. 39-46.

30. Texte publié pour la première fois dans la revue *International Times*, n° 3, en novembre 1966, puis repris dans *Le Job* et à la fin de la dernière version du *Ticket qui explosa*. Ce texte est traduit en français dans *Le Ticket qui explosa* et apparaît également dans le portfolio-revue *L'Internationale Hallucinex* (Cahiers du Soleil noir, 1970), où il se trouve augmenté d'un « Post-Scriptum à la Génération grise et invisible ». La revue *Internationale Hallucinex* regroupe plusieurs textes sous le titre de *Manifestes de la génération grise et invisible*, de William Burroughs, Claude Pélieu, Carl Weissner, Jeff Nuttall et Ed Sanders ; elle comporte également des affiches détournées de Jean-Jacques Lebel.

31. Texte paru pour la première fois en 1971 et introduit dans la réédition de 1974 de *The Job*, « Electronic Revolution » n'apparaît plus dans l'édition française de 1979 du *Job*, ayant été publié isolément aux éditions Champs Libres en 1974.

Après la trilogie Nova, Burroughs n'utilisera plus la méthode du cut-up que comme travail préparatoire pour la rédaction de ses romans et non plus directement comme méthode d'écriture : à partir des *Garçons sauvages*, la syntaxe tend à se normaliser, laissant place à un enchaînement de « routines », qui est, comme l'explique Gérard-Georges Lemaire, un « terme employé par Burroughs pour désigner la plupart de ses nouvelles et textes brefs. [...] toute la production textuelle de Burroughs repose sur le principe des "routines", qu'elles soient utilisées telles quelles [...] ou fondues dans un ensemble romanesque [...] »³². Dans les œuvres postérieures à la trilogie Nova, Burroughs poursuit sa recherche sur les thèmes du complot, de la contagion, du voyage dans l'espace-temps, tout en développant des intrigues liées aux mythologies de l'Égypte ancienne et à l'histoire de l'Occident.

Le cut-up représente donc un moment charnière dans l'œuvre romanesque de Burroughs, une véritable révolution, dans la mesure où il marque à la fois une radicalisation de son premier roman et la base qui va constituer par la suite le travail préparatoire de son écriture.

POUR UNE HISTOIRE ESTHÉTIQUE ET POLITIQUE DU CUT-UP

Cette place de charnière dans l'œuvre de Burroughs, le cut-up l'occupe plus globalement dans une histoire du collage littéraire qui va des dadaïstes à *La Foire aux atrocités* de James Graham Ballard. En effet, le collage émerge au début du XX^e siècle et devient, à partir des années 1970, un des traits esthétiques du postmodernisme : le cut-up, qui apparaît à la fin des années 1950, voit le jour à une période qui n'est déjà plus celle du modernisme, mais pas encore celle de l'ère postmoderne ; les concepts de modernisme et de postmodernisme, qui seront précisés, définis et parfois débattus dans cet ouvrage, permettent de percevoir le cut-up dans plusieurs espaces intermédiaires, entre l'Europe et les États-Unis, entre le littéraire et le pictural, entre le moderne et le postmoderne.

Burroughs considère que « Pour faire un poème dadaïste », de Tristan Tzara, est un des premiers cut-ups, tout comme *La Terre vaine* de T.S. Eliot et la trilogie *U.S.A.* de John Dos Passos. Le cut-up s'inscrit donc dans la continuité de pratiques modernistes à la fois européennes et américaines. Mais en

32. LEMAIRE, Gérard-Georges, *Burroughs*, op. cit., p. 174.

tant que discours politique, le cut-up entre en résonance avec des formes de collage contemporaines de sa création, que l'on observe en France à la même époque chez les lettristes et les situationnistes, en particulier Gil Wolman et Guy Debord. Enfin, Burroughs accédant à une plus grande visibilité dans les années 1970, le cut-up va inspirer d'autres auteurs dans des champs divers, comme la musique populaire, la poésie sonore ou la littérature.

Nous verrons que le collage se caractérise par une mise en tension de l'esthétique et du politique, dans le sens où il peut être une *représentation* des fractures, voire du chaos du monde, mais aussi une *action* sur le langage. Entre le collage littéraire des années 1920 et 1930 et celui des années 1950 et 1960 se produit un glissement, un déplacement du centre de gravité du collage, de l'esthétique vers le politique : cela ne signifie pas que la première disparaît totalement, mais que la fonction *principale* du collage se déporte vers le politique.

« Pour faire un poème dadaïste » de Tristan Tzara (1920), *The Waste Land* (*La Terre vaine*) de T.S. Eliot (1922) et *U.S.A.* de John Dos Passos (1937) constitueraient l'âge esthétique du collage (au sein duquel s'opère déjà ce glissement vers le politique, représenté par l'œuvre de Dos Passos). En effet, que les auteurs cherchent à bousculer les codes esthétiques en place ou à trouver de nouveaux procédés d'écriture poétique ou romanesque, il s'agit fondamentalement, à cette époque, d'interroger la représentation pour modéliser les mutations du monde. Une lecture de ces trois textes à la lumière du cut-up permettra de mettre au jour la position du cut-up par rapport à l'esthétique moderniste : il est bien encore question pour Burroughs et Gysin de trouver de nouveaux procédés de création, dans une démarche d'avant-garde – ainsi que l'on peut interpréter la phrase « l'écriture a cinquante ans de retard sur la peinture » –, mais le cut-up porte également une dimension politique. Il s'inscrit donc dans un double projet, esthétique (ouvrir le champ de l'écriture aux arts plastiques) et politique (utiliser les méthodes des arts picturaux pour s'appropriier le langage à des fins subversives).

En ce sens, cette technique d'écriture appartient à l'âge politique du collage qui émerge dans les années 1950, représenté par les lettristes puis les situationnistes, et qui consiste en un emploi militant des pratiques de collage comme détournement. Dans *J'écris propre* (*récit détourné*) de Gil Wolman (1956), dans « Mode d'emploi du détournement » de Wolman et Debord (1956) et plus généralement dans la réflexion debordienne sur la société du spectacle, le collage est utilisé à des fins critiques, pour contester l'ordre établi en instaurant un désordre dans le texte et/ou les images et en retournant l'objet

détourné contre l'instance dont il émane. Le cut-up est mû par cet esprit de contestation politique, mais pour autant conserve une ambition esthétique, dont témoigne le choix de Burroughs de l'employer dans la forme romanesque. Le cut-up est par conséquent une pratique combinant des aspects des deux premiers âges du collage.

Le cut-up apparaît donc comme un procédé d'avant-garde, mais l'œuvre de William Burroughs va rapidement devenir représentative de la contre-culture, vaste espace social et culturel qui émerge dans les années 1960. Quand le cut-up est repris par plusieurs écrivains et artistes, à partir de la fin la décennie, on observe qu'il tend à se déployer dans des champs très différents : dans la musique rock, il inspire des artistes aussi populaires que David Bowie ou Mick Jagger, mais aussi des musiciens beaucoup plus *underground*, comme Laurie Anderson ou Genesis P-Orridge. Dans la poésie sonore, le Français Bernard Heidsieck et l'Américain John Giorno s'en inspirent, mais là encore suivant leurs propres modalités. Enfin dans la littérature, entre le poète français Claude Pélieu et l'auteur de science-fiction britannique J.G. Ballard, l'héritage du cut-up est loin d'être le même. Cette dispersion du cut-up dans des espaces culturels hétérogènes manifeste une forme d'indétermination du centre de gravité du collage dans les années 1970, qui se disperse indistinctement dans la culture de masse et dans des champs plus institutionnalisés, allant même jusqu'à tisser des liens avec un certain nombre de concepts philosophiques émergeant à cette époque, sous la plume de Jacques Derrida ou de Gilles Deleuze.

Les mutations du cut-up entre ses origines modernistes et son déploiement dans l'ère postmoderne rendent compte des évolutions de la culture occidentale, dont les productions symboliques vont tendre vers une généralisation des principes de discontinuité et d'hétérogénéité qui servent un discours critique. Si le cut-up n'en est pas l'unique manifestation, il se donne toutefois à lire comme un indicateur particulièrement sensible aux mutations des mondes européen et américain au XX^e siècle : cette révolution du langage catalyse, interroge et parfois exacerbe les enjeux profonds de l'Occident contemporain.