

FRÉDÉRIC CLAISSE

WILLIAM S. BURROUGHS, DU CUT-UP AU SIMULACRE LA RÉALITÉ AUX CONFINS DU CONTRÔLE

Si les lecteurs familiers de l'œuvre de William Burroughs n'ignorent pas que la question de la réalité est bien chez leur écrivain un véritable enjeu d'écriture et de connaissance, ce qui pourrait en suffire à justifier un intérêt dans le cadre de ce numéro, il resterait tout de même à expliquer pourquoi un tel auteur, sans doute moins lu qu'associé à un halo de résonances mythologiques (le chef de file de la *Beat Generation*, l'écrivain défoncé du *Festin Nu*, le romancier du *cut-up*), célébré et mis à contribution dans des contextes obscurs (l'influence littéraire la plus citée dans les musiques populaires, le point de ralliement inattendu de quelques postmodernes américains), pourquoi donc une œuvre souple sinon équivoque, prédisposée aux malentendus, devrait faire l'objet de nouvelles attentions. Encore si mon horizon était de « réhabiliter » l'écrivain, de mettre en avant une démarche sous-estimée, un éclairage original ; ou, en replaçant son œuvre dans le champ des possibles littéraires dans lequel elle s'inscrit, d'y voir comment, par exemple, son anti-rationalisme, voire son anti-humanisme participent curieusement des préoccupations de son temps ; ou encore de tenter sur ce point la comparaison avec des figures mieux reçues dans le monde académique – du moins disposerait-on, en pareils cas, de cadres bien éprouvés pour comprendre les raisons de cette importation en terre étrangère.

Trois axes de recherche

L'impossibilité de produire ce genre de sauf-conduits m'oblige à clarifier au plus vite les objectifs de cet article et la problématique que j'entends construire avec et autour de William Burroughs¹. Voici donc, sans plus tarder, les trois axes le long desquels je déclinerai ma réflexion – trois axes qui, sans correspondre à trois moments successifs de celle-ci, renvoient bien à des séries emboîtées de questionnements.

1. A suivre le diagnostic de l'écrivain, la réalité (dans son sens le plus trivial) serait constituée de lignes d'associations de mots et d'images. Dans cette hypothèse d'un monde prédéterminé ou, plus précisément, pré-enregistré, Burroughs veut nous convaincre que c'est en s'attaquant au montage même de ces lignes d'association, en intervenant directement sur la « bande d'enregistrement » du réel, en pratiquant le collage, le pliage ou le montage de textes (ou de sons, ou d'images) grâce aux techniques qu'il a mises au point (le *cut-up*, étant la plus connue, requerra tout notre temps), qu'on

pourrait intervenir sur la « réalité » même, et ce, dans un sens rigoureusement non métaphorique. Constructiviste avant la lettre, et d'une espèce pour le moins radicale (sa devise, paraphrasant celle de Hassan ibn Sabbah, était « Rien n'est vrai, tout est permis »), mais ambiguë puisque, partant de la thèse de l'arbitrarité du signe, et donc d'une distanciation maximale entre les mots et les choses, il aboutit à l'idée d'une réalité consubstantielle à celle du langage, Burroughs articule une théorie plutôt complexe des rapports entre discours, réalité et changement social que je me propose d'explicitier², et qui constitue l'essentiel de cet article. On a là un premier niveau de réflexion, celui de la sociologie que Burroughs engage dans son œuvre romanesque et sa pratique d'écriture, et qui se dégage des multiples essais, articles et conférences qui prolongent, commentent cette œuvre ou se proposent d'en clarifier les enjeux.

2. Au lieu de « sociologiser » Burroughs, c'est-à-dire de l'interroger à partir d'une des matrices conceptuelles des sciences humaines, je prendrai plutôt le parti d'interroger la sociologie à partir de son cas, tâchant bien d'explicitier, à partir de son œuvre et de sa pratique de l'écriture, s'il n'aurait pas élaboré une « théorie du social » originale et pertinente, qui mériterait d'autant plus l'attention du sociologue qu'elle s'est élaborée en dehors de toute nécessité méthodologique ou référence académique légitime. Quelles conséquences une telle décision peut-elle entraîner sur l'activité et l'identité du sociologue - la question est d'autant plus intéressante que la pensée burroughsienne continue d'exercer une influence considérable sur son temps, se voyant appropriée par quantité d'artistes et d'écrivains, mais aussi de simples lecteurs et de personnes ordinaires qui en tirent des enseignements durables jusque dans leur quotidien. Loin de déterminer le statut, notamment la valeur de vérité des énoncés de Burroughs en cherchant par exemple à faire le tri entre ce qui est recevable en bonne sociologie et ce qui paraît relever du délire pur³, on préférera les apprécier dans leur univers de cohérence et les agencements qu'ils opèrent. Idéalement, il faudrait pouvoir observer comment ces énoncés travaillent et font travailler des usagers - on se contentera ici de répertorier les usages que Burroughs fait du *cut-up*, dans une démarche qui ne se veut ni interprétative ni évaluative, mais plutôt pragmatique « au sens large de l'intérêt pour les situations réelles comme au sens plus spécifique de l'intérêt pour l'action exercée par les objets (Heinich, 1998 : 37) - ou pourrait aussi parler d'anthropologie de la connaissance⁴. Ceci est aussi vrai de la pensée même de Burroughs, qui au-delà de son relativisme radical affiché, hostile à toute confrontation au vrai, fonctionne pratiquement comme une boîte à outils, dont l'efficacité peut être jugée (par ses usagers) sur sa capacité à travailler certaines questions, à développer un arsenal de « nouvelles armes » visant avant tout à l'intelligibilité du réel, puis à sa transformation. On verra même que ce relativisme cache mal une métaphysique plutôt conventionnelle, dans laquelle une réalité plus puissante que la réalité de sens commun peut ou doit faire l'objet d'un dévoilement systématique.

3. Burroughs pose dès lors plus largement la question des rapports entre littérature et connaissance (celle du monde social comme celle du monde naturel), la possibilité d'inscrire des enjeux cognitifs dans un environnement narratif, et, à ce niveau seulement, le statut des énoncés à prétention de vérité qui se donnent à lire dans des œuvres

de fiction. Un énoncé de sociologie, une hypothèse anthropologique perdent-ils toute valeur de vérité du fait de leur inscription dans une œuvre romanesque ? Au fond, comment rendre compte de la capacité qu'ont certains textes à développer des propositions plus ou moins proches dans l'esprit sinon la lettre, de ce que les sciences sociales élaborent, et comment le sociologue s'accommode-t-il de cette intelligence non-sociologique du social⁵ ? Comment rendre compte de ce phénomène sans donner l'impression de « rendre justice » en élevant à la dignité sociologique des auteurs à qui il ne manquerait, pour ainsi dire, que des cours de rattrapage en sciences humaines ; ou, inversement, sans risquer de ruiner les ambitions épistémologiques et cognitives de la sociologie, peu encline à se laisser comparer à une entreprise littéraire, de surcroît aussi suspecte que celle de Burroughs ? Ce troisième niveau de réflexion n'est pas seulement celui de la *réflexivité* propre à la démarche sociologique, point de passage obligé de la discipline⁶, mais aussi celui où se posent des questions plus traditionnelles de *sociologie de la connaissance*, comme celles du partage du savoir et notamment du savoir du social, entre les profanes et les professionnels, et en l'occurrence de la redistribution des rôles qui s'ensuivrait de la *prise au sérieux* d'une œuvre comme celle de l'écrivain américain. A un niveau de généralité encore supérieur, la place d'écrivains comme le nôtre inviterait également à se demander ce qu'il en est aujourd'hui de la division en « trois cultures », et de la place, entre science et littérature, occupée par la sociologie dans cette économie générale du savoir depuis le XIX^e siècle⁷. La littérature selon Burroughs est le lieu d'un brassement, réjouissant ou indigeste, d'objets, de propositions, de connaissances, de mythologie personnelle et de problématiques d'époque qui sont précisément au carrefour de cette division – il en est de même de ses stratégies textuelles qui oscillent sans cesse de l'une à l'autre de ces trois cultures⁸.

De l'algèbre du besoin à la machine de contrôle

Au carrefour des préoccupations de l'écrivain pour la nature du langage et de la réalité, le *cut-up* s'impose assez naturellement comme véhicule d'exploration de l'univers burroughsien et lieu d'investissement privilégié pour notre triple questionnement. Son utilisation intensive a eu sur Burroughs à ce point l'effet d'un révélateur, et a tellement fini par s'associer à sa démarche, que son œuvre antérieure a paru, rétrospectivement, le foyer idéal pour son éclosion et sa maturation, et qu'il arrive qu'un lecteur distrait ou mal informé aborde un roman comme *le Festin Nu*, pourtant écrit avant sa découverte, comme s'il en avait été l'illustration⁹. Aussi, avant de décrire sa portée et d'en expliciter les trois usages principaux, il ne devrait pas être trop inutile de revenir sur ce que j'appellerai, d'une manière volontairement problématique, la « sociologie » de Burroughs – en poursuivant ma volonté de doter l'écrivain d'une compétence sociologique (mais sans jamais en faire un « savant le savoir »).

Deux clés permettent d'introduire rapidement à cette sociologie clandestine. D'une clé à l'autre, le changement d'échelle sera énorme : Burroughs part de son expérience personnelle de la déviance, exposée dans *Junky*, puis dans *Le Festin Nu*, pour en tirer un effet grossissant sur le fonctionnement du monde social. Ce passage du *micro* au *macro*, l'articulation du sujet au système, qui est un des problèmes majeurs rencontrés par la

sociologie, est amené chez Burroughs à une résolution au moins aussi problématique que chez la plupart des sociologues professionnels. Voici ces deux clés :

(1) Une double déviance : l'œuvre de William Burroughs puise ses racines dans une expérience intime de la *toxicomanie* et de l'*homosexualité*, qu'il vit à une époque (l'après-guerre) où ce genre de problèmes impliquaient un contrôle social « en aval » (après que la faute ait été commise), sans prise en charge ou encadrement par des travailleurs sociaux ou autres agents du contrôle social, sans médiatisation ni inscription de la question à l'agenda politique. Démontée « à froid » dans *Junkie*, sa propre expérience se construit sur cette approche empirique et très incarnée, pour finir par rejoindre explicitement le mythe dans des œuvres ultérieures. En chemin, sa sociologie de la déviance rebondit sur une sociologie des loisirs et une philosophie politique de la condition humaine ;

(2) Plus largement, on peut avancer que Burroughs construit son œuvre sur l'analyse de la société contemporaine, bien avant que celle-ci ne se pense postmoderne ou post-industrielle, et que les sociologues ne s'inquiètent de son devenir. Sa réflexion débouche sur un ensemble de recommandations concrètes, sur la mise au point de nouveaux moyens d'actions (dont le *cut-up* est le fleuron) mieux adaptés à la situation nouvelle qu'il décrit comme la nôtre. Sa perspective, celle de la dénonciation, du dévoilement généralisé de nouveaux processus de contrôle social.

Dans ce mouvement de grande amplitude, la drogue est d'abord envisagée comme un *emblème*, puis comme un *instrument* : emblème de la marchandise et de ce que Burroughs appelle le « contrôle » ; instrument au service d'une *machine de contrôle* désincarnée et ne visant qu'à sa propre perpétuation. La préface au *Festin Nu*, sous couvert de regard à distance et sans complaisance de l'écrivain sur sa propre trajectoire de déviant, lui fournit rétrospectivement l'occasion de déployer un registre critique à rebours de toute velléité de détournement romantique ou d'idéalisation de la figure de l'écrivain-drogue¹⁰ :

« La came est le produit idéal, la marchandise par excellence... Nul besoin de boniment pour séduire l'acheteur ; il est prêt à traverser un égout en rampant sur les genoux pour mendier la possibilité d'en acheter. Le trafiquant ne vend pas son produit au consommateur, il vend le consommateur à son produit. Il n'essaie pas de simplifier ou d'améliorer sa marchandise : il amoindrit et simplifie le client. Et il paie ses employés en nature – c'est-à-dire en came. » (p. 3)

L'héroïnomanie vit au sein d'un univers, social, symbolique, physique, où tout est réifié, une économie générale où choses et gens sont classés selon leur utilité relative à la satisfaction du besoin de drogue¹¹ : « La drogue recèle la formule du virus "diabolique" : l'*Algèbre du Besoin*. Et le visage du Diable est toujours celui du besoin absolu. Le camé est un homme dévoré par le besoin *absolu* de drogue. Au-delà d'une certaine fréquence, ce besoin ne peut plus être freiné et ne connaît plus aucune limite. Selon les termes du besoin absolu : « *Tout le monde en ferait autant.* » Oui, vous en feriez tout autant. Vous n'hésiteriez pas à mentir ou tricher ou dénoncer vos amis ou voler – *n'importe quoi* pour pouvoir assouvir ce besoin absolu » (p. 3). Mais au fond, la relation que

L'intoxiqué entretient avec sa substance, cet algèbre du besoin n'est pour Burroughs que l'exacerbation d'éléments en présence dans toute relation – « une métaphore totale de la société » (Lemaire, 1986 : 76). C'est cette réification généralisée, l'extension incontrôlée du besoin et son empreinte dans tous les aspects de la vie qui est révélée à Burroughs dans sa relation avec la drogue. Une forme d'aliénation (selon un mot que l'écrivain n'emploie jamais) étendue à la société contemporaine dans son ensemble dans la mesure où celle-ci réussit également à faire passer le contrôle pour du besoin, notamment grâce aux formidables vecteurs d'intoxication que représentent pour Burroughs les médias d'information et de communication de masse et l'industrie des loisirs, par lesquels des personnes ordinaires se persuadent de réaliser dans leur intérêt des objectifs qui les dépassent et sont ceux de la machine de contrôle.

La « came » définit donc la relation entre les individus ainsi que leur identité sociale, mais elle a aussi pour propriété de se perpétuer *par-delà* les individus qu'elle occupe, non dans le temps et l'espace (elle existe avant et continuera d'exister après eux), mais à travers le cadre spatio-temporel de leur relation qu'ils reproduisent en consommant et qui les reproduisent comme consommateurs. Le mode d'exposition de la substance est *viral* : c'est une logique d'occupation – une logique que l'on reverra plus loin au moment d'exposer la nature du langage que le *cut-up* révèle à Burroughs.

Au fond, dira Burroughs, peu importe qu'un individu A contrôle un individu B aujourd'hui et que B contrôle A demain : ce type de contrôle ne se détient pas, l'essentiel réside dans le mécanisme de contrôle et de dépendance qui se reproduit *par-delà* les individus. La machine (mot fétiche de Burroughs) se portera au contraire d'autant mieux que les rôles sont permutés très souvent et très rapidement, à l'occasion de « crises » ou de « révolutions », qu'il aura donc d'autant plus intérêt à multiplier. Chez Burroughs, il n'y a pas de révolution, tout au plus des circonvolutions par lesquelles d'autres processus de contrôle sont mis au point ou perfectionnés. Plus profondément, l'intériorisation de ce processus, l'*auto-contrôle*, rend caduque¹² toute analyse en termes de dominants et de dominés, chacun devenant pour lui-même observateur et observé, contrôleur et contrôlé : c'est l'abolition des distinctions, le dépassement des polarités traditionnelles, privé/public, individu/société, sujet/objet que rend manifeste le système de contrôle expérimenté par Burroughs à travers l'algèbre du besoin. L'attention se porte désormais sur la manière dont chacun contribue, quotidiennement, inconsciemment, à la reproduction de la machine de contrôle. Dans les termes de la narration, cela se traduit par l'expérience terrifiante qu'en fait un personnage de *La Machine molle*, et qui contient à lui seul ce raisonnement :

« Je suis un agent public et je ne sais pas pour qui je travaille, je reçois mes instructions d'affiches, de journaux, de bribes de conversation que je dérobe dans l'atmosphère comme un vautour arrache les entrailles d'autres bouches. De toute façon, je ne réussis pas à mettre mes travaux à jour... » (p. 44)

Ce constat désespéré¹³ débouche cependant sur des propositions d'action d'une simplicité désarmante, mobilisant tout un arsenal de moyens de résistance *dérivés des instruments mêmes du contrôle* : comme si la seule issue consistait à retourner le contrôle sur lui-même comme un parapluie, en prenant appui sur lui, par exposition progressive aux moyens dont il use. Au lieu de prendre parti, de s'insérer dans le système en

tant que A opposé à B ou vice versa, c'est à casser le système de contrôle lui-même, la machine qui distribue les positions, que Burroughs invite son lecteur. On verra que le *cut-up* constitue, d'après l'écrivain, un tel outil de déprogrammation.

Mr. Lee, *alter ego* de Burroughs dans ses fictions, camé en renonce du *Festin Nu*, « s'infiltrer dans le système qui a provoqué sa dépendance dans l'espoir de le démanteler » (Lemaire, 1986 : 75). Dans *Le Ticket qui explosa* (p. 172), il reçoit ses instructions d'une mystérieuse organisation révolutionnaire qui semble avoir adopté ces nouvelles stratégies d'opposition :

« Dans cette organisation, Mr Lee, nous n'encourageons pas l'esprit de corps. Nous ne donnons pas à nos agents l'impression qu'ils appartiennent à quoi que ce soit. Comme vous devez le savoir, la plupart des organisations insistent sur des réactions primitives comme obéissance inconditionnelle. Ces agents deviennent intoxiqués par les ordres. Naturellement, vous recevrez des ordres. D'autre part si vous n'obéissez pas à certains ordres vous serez exposés à certains dangers que vous ne pouvez pas concevoir durant votre période d'entraînement. Il y a des choses pires que la mort Mr Lee par exemple vivre sous les conditions que vos ennemis tentent d'imposer. Et les membres de toutes les organisations actuelles deviennent à un moment donné vos ennemis. Si vous survivez vous saurez exactement où se trouve ce moment. Vous recevrez vos instructions de plusieurs façons. Livres, enseignes, films, et, dans certains cas, d'agents qui prétendent être et en effet sont membres de l'organisation. On ne peut jamais être sûr. Ceux qui ont besoin de certitude ne présentent aucun intérêt pour notre service. En effet parce que notre service est une non-organisation qui a pour but d'immuniser nos agents contre la peur, la mort et le désespoir. [...] Comme vous devez le savoir l'inoculation est une arme parfaite contre les virus et l'inoculation ne peut être effectuée que par exposition au virus... »

L'organisation dans laquelle rentre Mr. Lee *reproduit* n'importe quelle organisation pour en inverser la finalité : principe actif du *pharmakos*, remède et poison, simulacre de virus. Burroughs refuse de déplacer la question sur le terrain de la morale - ni bon ni mauvais, le *pharmakos* ne sera que ce qu'on en fait, un simple conducteur d'intentions (ce qui est aussi, on le verra, le principe actif du *cut-up*). Contraints de contourner l'inutilité qui résulterait d'une attaque frontale contre la machine de contrôle, les révolutionnaires burroughsiens font de l'ambiguïté une ressource et une arme - répondant coup pour coup, à l'intoxication par l'intoxication :

« Durant les années qui suivirent, je contactai plusieurs maquis animés de différents buts - méthodes des arrangements organisés comme tels parmi lesquels on trouvait un groupe équipé voque d'assassins nommés « Les Chasseurs Blancs ». Était [sic] un groupe représentant la suprématie blanche ou un groupe anti-blanc bien plus avancé que les Black Muslims ? Des Chinois d'extrême droite ou d'extrême gauche ? Des représentants de Hassan i Sabbah ou de la Déesse Blanche ? Personne ne savait et dans cette incertitude la terreur particulière qu'ils inspiraient [sic]. » (*Le Ticket qui explosa*, p. 171)

Emblème du contrôle en ce qu'elle représente le besoin absolu, la drogue est aussi et enfin, de manière plus attendue cette fois, un *instrument* au service de l'appareil de pouvoir, dont elle poursuivrait deux objectifs : tout d'abord, dans la grande tradition des théories de l'État policier, faire dévier dans l'*illégalité* la partie la plus active des opposants potentiels les plus virulents, en donnant au fond une bonne raison de s'exercer à un « contrôle » cette fois très incarné, dans les représentants de la puissance publique et de l'ordre moral ; ensuite, faire sombrer dans la *bêtise* cette même oppo-

sition potentielle, la réduire à un état physiquement, mentalement, politiquement inoffensif (*Le Job*, p. 173 et 181). Sur cette conviction, Burroughs bâtit un autre leitmotiv de son œuvre, une version, cette fois beaucoup moins sophistiquée, de la théorie du complot selon laquelle il accuse de puissants intérêts corporatistes de confisquer des questions d'intérêt public et de monopoliser à leur profit leur définition légitime. Le silence autour de la mise au point de l'apomorphine par le Dr. John Dent, sorte de régulateur du métabolisme qui lui a permis une désintoxication rapide et définitive, agit pour Burroughs sur le même mode, en révélateur social de la véritable nature du prétendu combat anti-drogues :

« La profession médicale passe sous silence l'apomorphine pour le traitement de l'alcoolisme, de l'accoutumance aux drogues... LA MALADIE EST L'INTÉRÊT de la profession médicale, qui frappe sous silence toute découverte qui frappe aux racines de la maladie. Le manque de logement est l'intérêt des professions immobilières. La profession immobilière sabote tout essai visant à fournir de bons logements... La criminalité est l'intérêt de la police... Les nations sont l'intérêt des politiciens; la guerre est l'intérêt des officiers de l'armée. Les intérêts opérés à travers le capital privé ou à travers l'État étouffent toute découverte, tout produit ou toute manière de penser qui menacent les zones de monopole. » (*Le Job*, pp. 87-88)

En guise de conclusion provisoire, avant d'examiner comment le *cut-up* permet à Burroughs un approfondissement de cette problématique, on notera que le « contrôle » peut donc, à la fois et sans contradiction, représenter : un processus désincarné, vécu individuellement comme expérience d'emprise absolue, d'origine presque non-humaine (une sorte de programme ou, mieux, un virus), collectivement comme machine visant à se diffuser et à se reproduire par delà ses individus-hôtes ; mais aussi, à travers ces derniers exemples de conspiration contre le bien public, un pouvoir plutôt personnifié, cible de critiques qui cette fois n'ont rien d'oblique et ne nécessitent aucun détour par le simulacre. Ces deux formes de contrôle coexistent mais seule la première est universelle, en ceci au moins qu'elle frappe également et sans distinction tout individu, y compris la classe des détenteurs de la seconde variété. Une fois dévoilée, cette forme subtile enclenche un processus de libération et de déconditionnement d'une nature pour le moins paradoxale, puisqu'il doit d'abord s'opposer à d'autres programmes de libération qui sont les leurres développés par la machine¹⁴ ; le changement reste possible, mais passe par le démontage et le retournement des armes mêmes par lesquelles le contrôle assure son emprise.

On peut toujours se navrer de la simplicité outrancière de ce genre de raisonnements, s'irriter de l'irresponsabilité d'hypothèses aussi massives, de la grande naïveté de termes comme ceux de « contrôle » ou de « système » employés abusivement et sans discernement.¹⁵ En passant de la question du statut des connaissances, et des critères servant à les opposer à leur envers (sens commun, croyances, idéologies, représentations), à celle de leur *usage*, je suis conscient de m'exposer très sensiblement à l'accusation de relativisme. Le propos n'est pourtant pas de niveler les différences cognitives entre la sociologie burroughsienne explicitée jusqu'ici, dans toutes ses outrances et ses approximations, et des théories du social plus fines, ni de faire de cette différence une simple question nominaliste, en insistant sur les paramètres sociaux qui font qu'une théorie est qualifiée de légitime et une autre non, ni même de manifester mon accord

ou mon admiration pour les élaborations de l'écrivain. A titre professionnel, je reste convaincu de l'importance de ces différences, et me refuse à n'y voir que des écarts institutionnels entre deux modes d'appréhension du social, à les promouvoir à une égale pertinence en fait et en droit – ce serait là un profond malentendu sur le type même de « compétence » que j'accorde à Burroughs, qui ne donne à son entreprise sociologique aucune garantie *a priori* de succès¹⁶. Je ne fais que réclamer la possibilité, en plein respect de la maxime de neutralité axiologique, d'étudier ces théories du social à la fois *pour elles-mêmes*, dans toute leur exaspérante et incontournable *prétention au vrai*, c'est-à-dire à donner du réel, du langage, du monde naturel et social, et des relations humaines, une image qui se veut fidèle et réaliste¹⁷ ; mais aussi *pour ce qu'elles font*, leur étonnante capacité à produire des poches d'intelligibilité du monde (même si cette intelligibilité aboutit à ce qu'il faut bien appeler, à un autre niveau, des erreurs de jugement). Ceci pourrait conduire à localiser les endroits où le modèle burroughsien a pleinement cours et fait autorité (sans sanctionner cette autorité), où il est actualisé, face à quels problèmes. Cette perspective n'est pas très éloignée de celle d'Anthony Giddens (1987 : 43), et du mouvement de va-et-vient entre les théories du social expertes et profanes auquel il donne le nom de double herméneutique :

« D'un côté, les théories et les « découvertes » des scientifiques des sciences sociales ne peuvent être tenues hors de l'univers des significations et des actions de ceux et celles qui en sont l'objet. De l'autre, ces acteurs qui font partie des objets des sciences sociales sont eux aussi des théoriciens du social, et leurs théories contribuent à la constitution des activités et des institutions qui sont les objets d'études des scientifiques des sciences sociales. Aucune ligne de démarcation claire ne sépare les acteurs « ordinaires » des spécialistes lorsqu'il s'agit de réflexion sociologique documentée. Des lignes de démarcation existent certes, mais elles sont inévitablement floues, de sorte que les scientifiques des sciences sociales n'ont, au regard de leur objet d'étude, ni le monopole des innovations théoriques, ni celui des innovations empiriques. (...) Ainsi, toute réflexion (la théorisation et les observations afférentes) sur des procès sociaux pénètre dans l'univers de ces procès sociaux, s'en dégage et y repénètre sans arrêt, alors que rien de tel ne se produit dans le monde des objets inanimés, qui sont indifférents à tout ce que les êtres humains peuvent prétendre connaître d'eux.

Lorsque ces théories « retournent » dans leur objet, leur caractère inédit peut disparaître rapidement. Elles relèvent alors du savoir ou du sens commun. [...]. Au moment de leur formulation, la notion de souveraineté et les théories de l'État qui l'accompagnent furent d'une originalité remarquable ; aujourd'hui, elles font partie intégrante de la réalité sociale qu'elles ont contribué à créer. »

L'approche burroughsienne de la déviance et de la culture se dissémine. Elle a été et est encore appropriée par des acteurs sur d'autres terrains que la littérature (musique, cinéma, théâtre, beaux-arts)¹⁸, mais aussi par quantité de lecteurs dans leur vie de tous les jours. Contribution à la « théorie du social », elle agit sur le monde, devient compétence discursive ou pratique d'acteurs sociaux, vécue comme sens commun ou comme savoir révolutionnaire. La sociologie burroughsienne s'est étendue aux gens et aux choses : cette extension est digne d'attention tout comme les propositions qui lui servent de point de départ.

Le cut-up, du collage littéraire au montage de la réalité

Dans le temps qui suit sa découverte fortuite par Brion Gysin, peintre et compagnon de route de l'écrivain, le *cut-up* sera d'abord pour Burroughs une sorte d'accélérateur stylistique, un procédé mis au service d'une esthétique en rupture avec la plupart des codes régissant la forme romanesque, tant du point de vue de la narration, totalement éclatée, que de l'univers mis en scène, d'une violence et d'une crudité sans concession. Burroughs se servira de la technique pour faire proliférer ses textes, prenant souvent même ceux-ci pour matériau – beaucoup de romans *cut-ups*, surtout ceux de la « Trilogie » (*La Machine molle*, *Le Ticket qui explosa* et *Nova Express*) peuvent être considérés comme autant d'avatars du *Festin Nu*, dont ils découpent et recollent la substance à loisir. Entre 1959 et 1970, le *cut-up* devient ainsi le principal procédé de composition de Burroughs. Il faut attendre *Les Garçons sauvages* (1970) et *Havre des Saints* (1973) pour retrouver une forme narrative moins débridée ainsi qu'un emploi plus réfléchi de la technique, qui, dans les œuvres plus tardives comme *Les Cités de la nuit écarlate* (1981), ne représente alors plus que 10 à 15% du volume total, et se voit même utilisée par les personnages du roman comme technique d'investigation à part entière à l'intérieur même de l'intrigue. Mais, pendant ces dix années, le *cut-up* fait proliférer les textes au-delà de toute mesure : personne au juste ne sait combien de pages ont alors pu être produites, dix mille, vingt mille, peut-être plus – il y a certes des archives, mais incomplètes, et elles ne résolvent pas le problème de la dissémination spatiale (textes égarés, envoyés aux quatre coins du monde, abandonnés sur place quand ils débordaient des valises). Quelques-uns de ces textes de longueur variable, à vocation exploratoire, ont connu une publication dans des revues à faible diffusion, puis dans des anthologies provisoires (comme *Le Métro blanc*, 1976), sorte d'état des lieux d'un chantier à ciel ouvert¹⁹.

- une technique et ses enjeux -

La méthode est d'une simplicité confondante :

« On peut faire des cut-ups de cette façon : 1 ; Prenez une page de texte et tracez une ligne médiane verticale et horizontale. Vous avez maintenant quatre blocs de texte : 1, 2, 3 et 4. Maintenant coupez au long des lignes et mettez le bloc 4 avec le bloc 1, le bloc 3 avec le bloc 2. Lisez la page réarrangée. 2 ; Pliez une page de texte verticalement et posez-la sur une autre page, maintenant lisez de long en large. 3 ; Arrangez vos textes en 3 colonnes ou plus et lisez de long en large, de bas en haut, etc. 4 ; Prenez n'importe quelle page de texte et numérotez les lignes. Maintenant déplacez et permutez l'ordre de ces lignes, ex.: 1, 3, 6, 9, 12, etc. Il y a naturellement beaucoup de possibilités. Un triage de mots et vous obtenez de nouvelles combinaisons. Leur choix et leur emploi est à la discrétion de l'auteur. » (Burroughs in *Cahiers de L'Herne*, 1967 : 125)

Liste des ingrédients, séquençage et méthode procédurale, usage de l'impératif : cette description comporte un aspect bricolage assez évident²⁰. C'est que, quel qu'en soit le contexte, la technique est systématiquement orientée vers la *pratique* et l'expérimentation. A la limite, le *cut-up* se présente comme étant à lui-même sa propre explication : « Je ne peux rien vous dire que vous ne connaissiez déjà. Je ne peux rien vous montrer que vous n'avez déjà vu. Tout ce que je pourrai dire au sujet des cut-ups doit sembler une plaidoirie un peu spéciale si vous ne l'essayez vous-mêmes » (Gysin in Burroughs

et Gysin, 1976 : 55-56). Une technique, un instrument, mis à disposition de tous, sans ayants droit : « N'importe qui peut faire des cut-ups. C'est une méthode expérimentale dans le sens où elle est une *praxis*. N'attendez plus pour écrire. Nul besoin d'en parler ou d'en discuter » (Burroughs in Burroughs et Gysin, 1976 : 34) ; « Je voudrais souligner qu'il s'agit d'une technique et que comme toute technique elle sera bien évidemment plus utile à certains écrivains qu'à d'autres – En tout cas un sujet d'expérience et non de discussion » (Burroughs in Burroughs et Gysin, 1976 : 127).

Nous tenons là un fait capital : le *cut-up* est bien, avant tout, une *pratique* – un langage rendu à sa capacité d'action –, mais aussi une *pragmatique* – puisque l'observation de ce langage-en-acte et de ses effets devient en soi objet d'étude et de recherche –, et aussi une *poétique*, petite fabrique de littérature, dotée, par principe, du pouvoir de s'auto-générer comme de s'auto-justifier. En conséquence, et pour étrange que cela puisse paraître, le *cut-up* est à lui-même son propre méta-langage, « à la fois salle d'opération [et] analyse de cette salle d'opération » selon la jolie formule de Gérard-Georges Lemaire (1979 : 16).

Le *cut-up* ne serait-il pour autant qu'une technique strictement littéraire, une fantaisie néo-dadaïste, une pure machine à produire des textes *ad libitum*, voire *ad nauseam* ? Ou serait-il doté, par surcroît, d'enjeux « extra-littéraires » ? Cette question n'intéresse pas Burroughs. On le verra, le *cut-up* sera pour lui, sans contradiction, une pratique littéraire et un *projet de connaissance* : un outil de *diagnostic* (il s'en sert comme puissant révélateur de l'état de la société), un appareil à *pronostic* (il met en évidence des « points d'intersection » temporels et permet ainsi le futur de s'écouler par ces points dans le présent), et un moyen d'intervention. L'occasion, également, pour la littérature, de réussir sa mise à jour, de s'actualiser enfin pour rendre compte d'une manière plus fidèle de l'accélération de l'espace social urbain contemporain et de l'expérience perceptive que l'on en fait quotidiennement – en somme, de rattraper son retard sur la réalité :

« En 1959, Brion Gysin a déclaré que l'écriture avait cinquante ans de retard sur la peinture et il a appliqué la technique de montage à l'écriture - technique que la peinture utilise depuis cinquante ans. Comme vous le savez, les peintres ont eu toute leur position figurative plus ou moins sapée par la photographie... La peinture a dû voir les choses d'un autre œil et l'une des directions dans laquelle les peintres se sont tournés d'abord fut le montage.

Le montage est en fait beaucoup plus près des faits que de la perception, la perception urbaine en tout cas, que la peinture figurative. Descendez une rue dans une ville et mettez sur une toile ce que vous venez de voir. Vous avez vu quelqu'un coupé en deux par une voiture, des bouts de panneaux de circulation et d'affiches publicitaires, des reflets sur des vitrines de magasins, un montage de fragments. (Et je vois la moitié d'un panneau par la fenêtre là). Et la même chose arrive avec des mots. Rappelez-vous que le mot écrit est une image. La méthode du cut-up de Brion Gysin consiste à découper des pages de texte et à les redresser selon des combinaisons de montage... Le montage est un vieux truc de la peinture. Mais si vous appliquez la méthode de montage à l'écriture, les critiques vous accusent de promouvoir un culte de l'inintelligibilité. L'écriture est encore confinée dans la camisole de la représentation séquentielle du roman, forme aussi arbitraire que le sonnet et aussi éloignée des faits réels de la perception et de la conscience humaines. La conscience EST un cut-up; la vie est un cut-up. Chaque fois que vous marchez dans la rue ou que vous regardez par la fenêtre, votre flux de conscience est coupé par des facteurs de hasard. Brion Gysin a rendu ce processus, qui se déroule tout le temps, explicite grâce à une paire de ciseaux, permettant ainsi à l'écrivain de toucher et de manipuler son matériau. » (in Le Colloque de Tanger, 1976 : 18-19)

Deux paragraphes suffisent à brasser et à pétrir une quantité énorme d'acteurs et d'échelles différentes. Burroughs mobilise autour de son *cut-up* l'histoire de la peinture et de la représentation en Occident, mêle ses considérations sur la perception urbaine au vingtième siècle de rudiments de psychologie cognitive, parle sans hiatus de réalité puis du montage de celle-ci, de l'arbitraire de la forme romanesque et des facteurs de hasard auxquels se soumet le flux de conscience. Nous n'avons pour autant pas quitté la littérature pour passer du côté des théories du social ou, pire, de l'imaginaire et des mythes. La portée proprement cognitive de ces lignes peut susciter la condescendance du lecteur, qui décidera peut-être qu'elles ne nous apprennent rien de spécifique ou de valide sur le fonctionnement de la conscience, sur l'histoire de l'art, la vie dans les grandes villes, ou le rapport de l'homme et de son environnement – rien que l'état des connaissances ne nous aurait en tout cas, en 1976 ou aujourd'hui, confirmé ou réfuté. L'intérêt de ces lignes, diront certains, est indirect : on y lit mieux qu'ailleurs la disposition de Burroughs à l'égard de sa méthode d'écriture, les ambitions élevées qu'il plaçait en elle, l'ampleur et la générosité de ses préoccupations, soit : le souci marqué par tous les réalistes de rejoindre enfin, par leur art, le mouvement même de la vie et du réel. Autrement dit, on en apprendra plus *sur Burroughs* que sur la perception ordinaire d'un habitant des villes au vingtième siècle, et l'on considérera précisément cette perception en tant qu'objet d'investissements littéraires, susceptible de comparaison avec d'autres déclarations de l'écrivain, ou avec des représentants de son aire linguistique ou d'autres moments de l'histoire littéraire, selon l'échelle du comparatisme.

Ce faisant, on passe toutefois totalement à côté du projet de connaissance dont est porteur le *cut-up* : la prétention de Burroughs de dire quelque chose de pertinent, sinon de *vrai*, à la fois sur son écriture, sur le monde et la perception de celui-ci, ainsi que sur les autres objets cognitifs qui composent son énoncé. La question posée devient dès lors celle-ci : comment rendre compte de cette prétention, en sortant de l'alternative de la prise de position sur le contenu de l'énoncé proprement dit – entre adhésion partisane et désaccord ouvert (qui, c'est au moins leur mérite, prennent au sérieux cette prétention de l'énoncé à la vérité) –, et de la réduction plus ou moins explicite que manifeste le regard philologique ou sociologique à l'égard de la portée cognitive de l'énoncé (réduite à une croyance, une représentation, un indice oblique de l'inscription de l'auteur dans le champ littéraire, un élément de la structure de son imaginaire) ?

Un discours sociologique vraiment respectueux de cette prétention à la vérité, et soucieux par ailleurs de s'en tenir à un maintien de l'opposition canonique entre jugements de réalité et jugements de valeur, tenu donc à égale distance des prises de position à l'égard de cet énoncé (qu'il se donne même pour faculté d'objectiver), n'a pas à se prononcer sur les propositions burroughsiennes, et sûrement pas en réaffirmant un impératif de rupture avec le sens commun de l'auteur – à moins qu'il ne prétende lui-même en savoir plus que Burroughs sur le flux de conscience et l'influence des facteurs de hasard sur la perception. Une manière diplomatique de reconnaître la portée de tels énoncés sans sanctionner leur contenu, est encore de cultiver à leur égard une certaine forme d'agnosticisme – que rend possible, par exemple, une mise en œuvre du fameux et controversé principe sociologique de « symétrie », qui ne dit guère autre

chose²¹. Dans le même esprit, si nous reprenons à notre compte le basculement opéré par la sociologie de Luc Boltanski, *prendre au sérieux* de tels énoncés dans leur dimension *critique*, c'est prendre pour objet cette dimension au lieu d'en faire sa propre disposition d'analyse. Et d'orienter ainsi la description sur la manière dont Burroughs, pour en revenir à lui, rend descriptible et compréhensible ce qu'il fait, utilise certains objets pour s'en référer à d'autres, affecte ses lecteurs et est affecté par la manière dont ils le lisent et s'en servent.

Une question demeure alors, mais elle est cruciale : celle de l'intérêt d'une sociologie ainsi limitée à l'explicitation et la description de descriptions (le compte rendu de la manière dont l'écrivain, mais aussi des personnes ordinaires, rendent compte de ce qu'ils font – parlent, jouent, travaillent, écrivent), et il n'existe encore aucune réponse satisfaisante à cette question, sinon qu'en définitive une telle approche *s'ajoute*, sans les remplacer, à toutes ses concurrentes qui produisent des connaissances *sur* Burroughs. Elle aurait au moins le mérite de nous rappeler comment la littérature est aussi, avant d'être un champ autonome de pratiques capables de déterminer leurs propres modes de production et de réception (ce dont témoignent aussi, incontestablement, les deux paragraphes de Burroughs), gorgée de littéraire et de social : elle entre en rapport avec le monde, y circule, a des prétentions à son égard, fait l'objet d'interprétations et d'utilisations imprévues par des personnes qui, face à ces paragraphes, ne pratiquent pas nécessairement la réduction philologique ou sociologique (qui figurent deux usages possibles de la littérature).

- aperçus de sémantique burroughsienne -

Dans la mesure où il serait beaucoup plus proche de la perception quotidienne de la réalité, le *cut-up* a donc bien un double statut, méthode d'action et processus cognitif²². Il permet à son utilisateur d'appréhender enfin son environnement comme régi par le principe même qui en révèle l'organisation. Il est aussi associé à l'influence décisive qu'a eue sur Burroughs sa découverte de la sémantique générale de Korzybski²³, qui lui fournit un cadre conceptuel qu'il croit faire autorité pour satisfaire son intense curiosité pour les faits de langage – l'arbitrarité du signe, le problème de la référence.

« Il y a certaines formules, certains mots-verrous qui enferment toute une civilisation pendant un millénaire. L'être d'identité d'Aristote en est une : ceci est une chaise. Et bien, quoi que cela puisse être, ce n'est pas une chaise, ce n'est pas le mot chaise, ce n'est pas l'étiquette chaise. L'idée que l'étiquette est la chose mène à toutes sortes de discussions verbales où l'on parle exclusivement d'étiquettes en pensant parler d'objets. Oui, je suis d'accord qu'Aristote, Descartes, que toute cette pensée est extrêmement abrutissante. Elle ne correspond même pas à ce que nous savons de l'univers physique et elle est particulièrement désastreuse par le fait qu'elle dirige encore le monde académique entier. » (*Le Job*, p. 73)

Burroughs accuse la « langue » de contribuer à « enfermer » l'individu dans des schémas de pensée qui « ne correspondent pas à ce que nous savons de l'univers physique » – inadéquation qui n'est pas sans rappeler les reproches d'irréalisme adressés, plus haut, au carcan du roman traditionnel. Il ignore tout du traitement académique de ces questions, de la linguistique et de la sémiologie naissante. Korzybski, qu'il a lu attentivement, est à ses yeux le premier à fonder une étude sérieuse du langage. Il voit

dans sa sémantique générale la confirmation que le pouvoir est inscrit *dans la langue* et la communication, non en dehors, en dépôt ou en surplus, mais à l'intérieur, dans toute situation d'énonciation. L'idée que la langue puisse être envisagée comme machine abstraite, à étudier en dehors de toute intentionnalité individuelle ou collective, renvoyant au contexte pragmatique extra-linguistique les questions d'usages et de finalités, lui aurait sans doute paru incompréhensible (c'est-à-dire, dans son vocabulaire, « aristotélien »). Davantage encore qu'un fait social ou une institution supra-individuelle, qui s'imposerait de l'extérieur aux individus comme puissance coercitive (selon la conception saussurienne et durkheimienne), le langage est indissociable du corps qu'il investit : aucune distance possible avec le mot, il est en nous comme un hôte, nous occupe et, littéralement, nous parasite. Le modèle général, qui est aussi celui de la drogue et du contrôle, est organique : « le mot est un virus », et comme il ne s'agit pas du tout de métaphore, il n'y a guère d'alternative : s'en défaire ou s'en rendre maître.

« Ma théorie générale depuis 1971 avait été que le Verbe est littéralement un virus, et qu'il n'a pas été reconnu comme tel parce qu'il a atteint un état de symbiose relativement stable avec son hôte humain. C'est à dire que le Virus verbal (l'Autre Moitié) s'est établi si fermement comme une part intégrante de l'organisme humain qu'il peut désormais se gauffer des virus du gangstérisme comme de la petite vérole et les expédier à l'Institut Pasteur. » (*Essais I*, p. 61)

« L'Autre Moitié » c'est le mot. « L'Autre Moitié » est un organisme. Le mot est un organisme. La présence de "L'Autre Moitié" est un organisme distinct attaché à votre système nerveux sur la ligne d'air des mots peut maintenant se manifester d'une manière expérimentale... [sic] (...) C'est « L'Autre moitié » travaillée depuis bien des années sur une base symbiotique. Ce n'est qu'un petit pas du parasitisme à la symbiose. Le mot est maintenant virus (...) C'est maintenant un virus parasite qui envahit et compromet le système nerveux central. L'homme moderne a perdu l'option du silence. Essayez de stopper votre parole sous-vocale. Essayez d'obtenir dix secondes de silence intérieur. Vous rencontrez un organisme résistant qui vous FORCE A PARLER. Cet organisme, c'est le verbe. » (*Le Ticket qui explosa*, pp. 205-206)

Le *cut-up* laisse quelque espoir d'y parvenir. Aussi, quand Burroughs en appelle à une étude scientifique du langage, c'est sur cette double face : marquer d'une part le caractère arbitraire, impérial, des structures langagières (la prédication et la copule « être », la conjonction « ou », le dualisme²⁴, qui nous empêchent dans des schémas de pensée inefficaces²⁵ : son assimilation de Korzybski), et trouver ensuite une assise physiologique à l'affirmation d'une origine organique du langage.

La suite du raisonnement est simple : la réalité qui s'impose à nous comme naturelle, c'est celle des mots et de la communication ; un flux de signes, d'images et de sons. Intervenir sur ces lignes de flux, c'est donc intervenir directement sur notre réalité. Voilà une équation simple, et un étonnant paradoxe : parti d'une sémantique de l'incommensurabilité entre les mots et les choses, Burroughs en vient à un modèle de langage parasitaire et à conclure que *changer les mots, c'est changer les choses*. En effet, la grammaire de la communication et celle de la contamination virale ne font qu'une. Changer la syntaxe d'une ligne de mots, c'est, en compromettant l'intégrité du message et sa bonne réception, déjouer le contrôle, dont le succès dépend du respect de séquences d'actions ordonnées :

« Les phrases de contrôle que l'on met dans les revues, les journaux et les chansons populaires correspond précisément à un langage secret d'images. Pour cette raison un certain ordre des mots est essentiel dans ces phrases de contrôle. L'intention de la machine de contrôle est évidemment de conserver le plus grand écart possible entre le mot et la chose à laquelle il se rapporte (...). Il est remarquable que la grammaire des virus ait le même ordre inaltérable. Voici le cycle d'action d'un virus de la grippe : exposition – ATCHOUM – :: sujet susceptible :: accrochement du virus à la couverture de la cellule :: réplication à l'intérieur de la cellule :: réplication à l'intérieur des autres cellules :: décharge des autres cellules :: décharge du sujet pour s'attaquer à un autre sujet susceptible. Toute modification ou permutation de cet ordre fait perdre l'intention : l'infection n'a pas lieu ou s'arrête. » (*Le Job*, p. 222)

Le contrôle est résistant. « Coupez les lignes-mots – Coupez les lignes-musique – Cassez les images-contrôle – Cassez la machine-contrôle » (*La Machine Molle*, p. 93-94).

Du triple usage du cut-up

A un premier niveau relativement évident, le cut-up, en tant que salle de montage, défait et recompose tous les matériaux qui lui sont soumis. Il en résulte de nouvelles associations qui, en vertu d'une propriété curieuse immédiatement constatée et mise à profit par Burroughs et Gysin, permettent non seulement des télescopes inédits et une quasi infinité de nouvelles propositions poétiques, mais aussi d'en apprendre davantage sur les matériaux utilisés pour le collage :

« Rien n'y échappa. [Burroughs] avait sous la main la traduction en anglais des poèmes d'Arthur Rimbaud. Il en tira un certain nombre de poèmes cut-ups dont il jugea l'effet satisfaisant: il s'était en effet très vite rendu compte que le résultat était bien meilleur s'il employait un très bon matériau. Même taillé en pièces et recomposé selon la fantaisie de Bill, le texte de Rimbaud était toujours perceptible et, ce qui pouvait surprendre encore plus, les mots du poème prenaient des significations nouvelles, plus fortes, plus cinglantes.

Nous n'avons cependant pas abandonné notre lecture un peu particulière des grands quotidiens, car nous obtenions des effets humoristiques incroyables. Tout y passait, même les lettres que nous recevions. Le simple fait de les découper et de lire dans un ordre nouveau ces phrases nous donnait l'impression de porter un éclairage sans précédent sur ce qui était écrit ; il s'agissait là d'une véritable traduction d'un message quasiment codé que seule notre méthode pouvait rendre possible. L'hypocrisie et la médiocrité des lettres, en particulier celles des éditeurs, n'en étaient que plus évidentes. » (Gysin, dans un entretien avec Lemaire, in Lemaire, 1986 : 59-60)

Le cut-up démasque la nature profonde de ces éléments, les fait affleurer à la surface de la page. Il agit en *révélateur* et en *opérateur de relations*. « Personne ne peut dissimuler ce que dit le cut-up... Vous pouvez extraire la vérité de n'importe quels mots écrits ou parlés // [sic] » (Gysin in Burroughs et Gysin, 1976 : 94) En introduisant un facteur de hasard dans le processus de création, il sert à provoquer mécaniquement la spontanéité, mais son intérêt ne s'arrête pas là : si sa mission première est évidemment de fournir à Burroughs un puissant auxiliaire et un crible impitoyable pour retravailler et juger de la qualité de ses *propres* textes, il n'en est pas moins, simultanément, un moteur de connaissance, une machine à dévoiler la réalité derrière les apparences. Dans cet état d'esprit, enthousiasmé à l'idée de pouvoir manipuler toujours plus directement son matériau, fasciné par les techniques de montage cinématographique, Burroughs a rapidement suivi son ami Gysin dans ses tentatives d'extension de la

méthode *cut-up* aux enregistrements sur bande : « Vous pouvez faire [sur les magnétophones] toutes sortes de choses irréalisables par d'autres moyens : des effets de simultanéité, des échos, des ralentissements, superposer trois pistes, etc. » (*Le Job*, p. 47). C'est ainsi que Burroughs va mettre le doigt, non seulement sur l'essence même du langage à lui révélée par ses expériences *cut-up*, mais sur celle de la temporalité, que la segmentation de la bande magnétique laisse percoler à travers les points d'insertion obtenus lors des opérations de montage.

« Je dirais que l'expérience la plus intéressante que j'aie faite avec cette technique du magnétophone était le fait de réaliser que, lorsque vous pliez et coupez, vous n'obtenez pas simplement des juxtapositions de mots dues au hasard, mais qu'elles signifient souvent quelque chose. La plupart du temps, ces significations se rapportent à quelque événement futur. J'ai fait beaucoup de *cut-ups* et j'ai constaté plus tard qu'ils se rapportaient à une chose lue dans un journal, dans un livre, ou à un événement. Pour donner un exemple précis, j'ai fait un *cut-up* d'un texte écrit par Mr. Getty, je crois pour *Time and Tide*. Il est sorti de ce *cut-up* : « C'est une mauvaise chose que d'intenter un procès à votre père. » Trois ans plus tard, son fils lui a intenté un procès. Il se peut que les événements soient pré-écrits et pré-enregistrés, et que quand on coupe les lignes verbales, l'avenir filtre. » (*Le Job*, p. 47)

Cet effet de prédiction, souvent attribué au rêve, Burroughs en découvre la portée en coupant/collant des bouts de bande magnétique. Le *cut-up* est devenu une salle de montage métaphysique, un mode de révélation de la trame ultime du monde réel. Prudent, Burroughs se contente de noter le phénomène et d'essayer de le reproduire. Quand il hasarde une explication, c'est au niveau des capacités cognitives de l'homme, certainement plus développées et plus puissantes qu'on ne l'imagine : le cerveau humain garderait trace de tout ce qu'il a vécu, de sorte qu'en pratiquant le *cut-up* sur des matériaux sonores présélectionnés par l'auditeur, celui-ci conserverait en mémoire profonde la trace de leurs positions sur la bande. Au moment du collage et du montage, le hasard en jeu serait donc, en quelque sorte, plus subjectif qu'objectif : en faisant défiler la bande en avant, en arrière, l'auditeur n'interviendrait pas de façon aléatoire, mais, inconsciemment, à des endroits – les points d'insertion – tels que le montage fera sens, permettant au futur de s'engouffrer par la brèche ainsi créée.

Ce qui suppose par ailleurs une conception *déterministe* du monde et *continuiste* du temps, que Burroughs a régulièrement réaffirmée et met en œuvre dans ses travaux :

« La théorie d'un univers préenregistré est vénérable, et beaucoup de gens l'ont crue, surtout ceux qui chemin faisant ont cru en leur « destin » comme ils l'appellent. La conception arabe de la fatalité : *Mektoub*, c'est écrit. Ça remonte au calendrier du contrôle maya ; c'est écrit. Et qu'y est-il écrit? Aucun doute, un matériau semblable à celui de la bande magnétique, mais infiniment plus sophistiqué. » (*Essais I*, p.90)

Comment concilier cette représentation avec la possibilité d'intervenir sur la trame même du réel et d'en prévoir par avance les événements ? En restaurant un lieu qui serait, par rapport à l'univers préenregistré, en situation d'extériorité suffisante pour rendre possible l'intervention, tout en restant accessible à l'utilisateur sans lui présupposer des facultés médiumniques. Ce rôle d'opérateur intra et extra mondain est une fois de plus dévolu au *cut-up*, qui permet à celui qui l'utilise d'occuper, dans un système prédéterminé, le rôle même de prédéterminateur :

« Wittgenstein dit qu'aucun système ne peut s'inclure lui-même comme donnée ; la seule chose qui n'est pas préenregistrée dans un univers préenregistré est le préenregistrement lui-même. Ou pour l'exprimer autrement : la seule chose qui n'est pas préenregistrée dans un univers prédéterminé est le Prédéterminateur. » (*Essais I*, p. 90-91)

Il est vrai que sans cette sortie inattendue, le *cut-up* serait presque apparu comme une nouvelle technique de divination, tarot magnétique, interface entre le monde temporel et les réalités définitives. Ce qui n'enlève rien à l'invitation de Burroughs, à travers la pratique du *cut-up*, à réhabiliter la magie dans le monde ordinaire, quoique là encore, dans un sens rigoureusement matérialiste et dépourvu de toute idée de transcendance. La pratique du *cut-up* engage ses utilisateurs à rester toujours vigilant, à porter leur attention dans leur vie ordinaire sur ces *points d'intersection* qui sont autant de plis, de moments de perception accrue du réel, d'indices d'affleurements du préenregistrement dans la trame du quotidien.

« De mon point de vue, il n'existe pas de coïncidences. Mais le mot est chargé d'une connotation émotive. Combien de fois, dans la fiction, quand on se trouve devant l'évidence d'un ESP [expérience extra-sensorielle] ou d'une manifestation au-delà de la compréhension rationnelle, le héros scientifique ne s'écrie-t-il pas : « Coïncidence ! Ça doit être ça ! Rien n'est impensable ! » » (*Essais II*, pp. 105-106)

« La magie présuppose au départ l'affirmation d'une *volonté* comme moteur premier de cet univers – à savoir la conviction profonde que rien ne se produit à moins que quelqu'un ou quelque être ne veuille que cela se produise. Pour moi, cela a toujours paru comme allant de soi. Une chaise ne bouge que si on la fait bouger. De même votre corps physique, qui se compose en gros des mêmes éléments, ne bouge que si vous voulez qu'il bouge. Traverser la pièce est ainsi une opération magique. Du point de vue de la magie, aucune mort, aucune maladie, aucun malheur, accident, guerre ou révolte n'est accidentelle. Il n'y a pas d'accidents dans le monde de la magie. Et la volonté est un autre terme pour désigner l'énergie animée. » (*Essais II*, pp. 240-241)

Si la perception est un montage, si la vie est un *cut-up*, si le monde est une bande magnétique, si rien n'échappe à la détermination que la prédétermination elle-même, tout finit par faire sens et par s'interpréter, les coïncidences se lisent comme des prémonitions et le moindre événement se fait porteur d'intentionnalité. Des récurrences peuvent être le signe d'une loi inductive de répétition : certains lieux attirent les catastrophes, les accidents d'autres accidents, des incidents mineurs prennent valeur d'avertissement. Le regard *cut-up* quitte la page écrite et la bande magnétique pour envahir toutes les dimensions de la vie, jusqu'au vertige.

« Vous pouvez observer ce mécanisme à l'œuvre dans votre propre existence. Si vous commencez la journée en ratant un train, cela pourrait être une journée de trains ratés et de rendez-vous manqués. Vous ne pouvez pas vous contenter de dire « Mektoub, c'est écrit. » Le premier incident est un avertissement. Attention à des incidents similaires. Serrez votre emploi du temps. Mettez votre montre à l'heure. Et prenez en compte la signification symbolique du fait de rater un train. Observez particulièrement ce qui pourrait être une occasion perdue. (...) Arrêtez-vous. Regardez. Écoutez. Qu'étaient-vous en train de penser avant qu'on vous fisse [*sic*] cet affront ? Qu'est-ce qui fait la liaison avec l'incident précédent ? Videz votre esprit. Laissez vos jambes vous guider. Vous pouvez vous souvenir d'une réticence à vous rendre d'abord dans cette boutique. Arrêtez-vous. Changez. Partez. Vous remarquerez que les rencontres plaisantes avec des personnes aimables, amicales et serviables arrivent aussi par séries. Et la seule loi valide du jeu est que les gains et les pertes viennent par vagues. Foncez quand vous gagnez et arrêtez quand vous perdez. » (*Essais II*, pp. 110-111)

On frémit à l'idée que Burroughs proposait ce genre d'exercices à ses étudiants dans le cadre de son enseignement d'écriture créatrice. Être attentif aux points d'intersection, aux endroits de soudure, aux synchronicités, aux facteurs « en apparence aléatoires qui, après examen, se révèlent être hautement significatifs et appropriés » (*Essais II*, p. 45), provoque à terme un allongement inquiétant des chaînes de signification et de causalité, l'entrée dans un régime de dette infinie à l'égard du signifiant, un retour paradoxal de l'auto-contrôle dont le *cut-up* avait pour ambition de nous débarrasser.

« Faites un tour autour du pâté de maison. Revenez et consignez précisément par écrit ce qui s'est passé à ce que vous étiez en train de penser quand vous avez remarqué un panneau routier, une voiture qui passait, un étranger ou tout ce qui a retenu votre attention. Vous observerez ce que vous étiez en train de penser juste *avant* de voir le signe est en relation avec le signal. Le signe peut même compléter une phrase dans votre esprit. *Vous recevez des messages. Tout vous parle. Êtes-vous suivis?* A ce point, des étudiants sont devenus paranoïaques. Je leur dis qu'ils reçoivent bien entendu des messages. Ils *vous* concernent. » (*Essais II*, pp. 111-112)

« Paranoïaque » – nous n'avons pas à produire l'accusation, Burroughs s'en charge bien tout seul. Mais à nouveau, l'essentiel, dans ma perspective, n'est pas de dégager la structure de personnalité de l'écrivain, ni de localiser le moment précis d'un hypothétique basculement dans un univers pathologique – je laisse le soin au lecteur qui voudrait jouer ce jeu de déterminer à quel endroit de cette explicitation il a abandonné Burroughs et pour quelles raisons. Mon but se limite à suivre l'écrivain dans la description de son univers, en me refusant à produire *sur* Burroughs des connaissances qui se prétendraient plus fortes ou plus dures que les siennes – ce qui suppose une suspension du jugement même à l'égard d'objets aussi discutables que ces exercices de lecture créatrice, suspension qui est à la fois un parti-pris de non-ingérence (ni adhésion, ni refus) et de non-réduction (à un corps de propositions qui dirait sur Burroughs d'autres vérités que celle que Burroughs propose à ses écrits). La tâche n'est pas aisée, mais la démarche suivie jusqu'ici aura du moins permis de dégager certaines lignes de force, de cartographier les usages majoritaires d'une pratique aussi complexe et paradoxale que le *cut-up*, de mettre à jour les propositions qui l'accompagnent. Il ne sert à rien de réaffirmer que l'œuvre de Burroughs est une tentative de refondation du réel, encore faut-il décrire les opérateurs par lesquels l'écrivain entend y parvenir, en prenant au sérieux ses prétentions.

Deux usages du *cut-up* ont jusqu'à présent été décrits : révéler et opérer des relations, générer des effets de prédiction. Il est clair que l'entrée dans un univers magique nous met en présence d'un troisième ordre de mission : *performer la réalité*. Au centre de la définition burroughsienne de la magie, s'inscrit bien celle de la réalité, produit d'élaboration collective, objet d'accord et de négociation plutôt que d'enquête et de constat. Si tout est volonté, tout peut faire l'objet de fabrication et de falsification. Hyper-critique, Burroughs en vient assez naturellement à nier la notion même de fait. Les traces disponibles agissent comme des *illusions*, que rien ne permet pratiquement de distinguer de la vérité :

« Nous pensons au passé comme à quelque chose qui vient juste d'arriver, d'accord? Par conséquent, c'est réel ; mais rien ne pourrait être plus éloigné de la vérité. Nous sommes en train d'enregistrer cette conversation... La seule évidence que cette conversation se soit jamais tenue ici est

de contrôler leur direction. Il a même très sérieusement comparé nos moyens de communication à une version moderne du calendrier Maya, visant à la prévisibilité et au conditionnement, notamment grâce à la quantité d'ordres réactifs latents incorporés aux publicités.

« Les ordres contradictoires font partie intégrante de l'environnement industriel moderne : Stop. Avancez. Attendez ici. Allez là. Entrez. Attendez dehors. Soyez un homme. Soyez une femme. Soyez blanc. Soyez noir. Vivez. Mourez. Soyez vraiment vous-mêmes. Soyez un autre. Soyez un animal humain. Soyez un surhomme. Oui. Non. Révoltez-vous. Soumettez-vous. EXACT. FAUX. Faites excellente impression. Faites très mauvaise impression. Assis. Debout. Enlevez votre chapeau. Mettez votre chapeau. Créez. Détruisez. Vivez dans le présent. Vivez dans l'avenir. Vivez dans le passé. Obéissez aux lois. Brisez les lois. Soyez ambitieux. Soyez modeste. Acceptez. Rejetez. Faites des projets. Soyez spontané. Décidez-vous tout seul. Écoutez les autres. Parlez. SILENCE. Faites des économies. Dépensez tout. Accélérez. Ralentissez. Par ici. Par là. A droite. A gauche. Présent. Absent. Ouvert. Fermé. Entrée. Sortie. DEDANS. DEHORS, etc., vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Cela crée un vaste ensemble de fauteurs de nouvelles statistiques. Ce sont précisément les réactions automatiques incontrôlables qui font les nouvelles. Les contrôleurs savent quels ordres réactifs ils vont restimuler, et savent par conséquent ce qui va se produire. »
(*Le Job*, pp. 67-68)

La seule manière d'échapper à ce conditionnement, c'est de travailler sur les lignes d'association créées par les médias, qui *constituent*, au sens fort, la réalité. De sorte que déterminer si c'est le réel qui est tissé d'illusions, ou l'illusion partout au cœur du réel fait au fond peu de différence, puisqu'il reste encore des espaces, des techniques, des énoncés qui échappent à la relativisation et peuvent intervenir directement sur le réel là où il se performe. « Vous avez là un avantage que n'a pas votre adversaire. Lui doit dissimuler les opérations auxquelles il se livre. Vous-mêmes n'avez pas à la faire. En fait, vous pouvez même révéler que vous rédigez à l'avance vos actualités et que vous vous efforcez de les faire advenir grâce à des techniques à la portée du premier venu. Désormais vous incarnez L'ACTUALITÉ » (*Révolution Électronique*, p. 14).

Chaque théorie du social donne sa définition de la stabilité et du changement. Celle de Burroughs est très exigeante, puisque l'évolution y est rare et ambiguë. La « machine molle » agit comme une entité abstraite ; il existe peut-être des supercontrôleurs, prêtres du calendrier moderne, mais leur existence ne crée là non plus aucune différence pratique. Comme le spectacle qui se nourrit de sa propre contestation, la perpétuation de la machine est assurée par des formes subtiles de contrôle, et sait se faire passer pour son contraire – il est certaines formes d'opposition, de révolte et de déviance qui sont, comme Burroughs en a fait l'expérience, des positions gérées au mieux par la machine, qui constituent au fond la raison d'être du contrôle. Paradigme, exacerbé, de la reproduction.

Il est donc temps, dit Burroughs, de redistribuer les cartes. Au lieu de prendre position dans la machine de contrôle, c'est-à-dire d'occuper l'une des positions déjà prévues par celle-ci, c'est au programme qui distribue les positions qu'il importe de s'attaquer. Rentrer dans la cabine du projectionniste, intervenir sur la pellicule, démonter et remonter le projecteur. Ou encore, dans la dynamique de révélation qui est celle du *cut-up*, reproduire le système de positions pour le dénoncer et en démonter les mécanismes. Burroughs ne laisse pas ses utilisateurs sans perspective de changement : les

l'enregistrement et, si ces enregistrements étaient falsifiés, alors ce serait le seul fait enregistré. Le passé n'existe qu'en fonction des documents qu'on a, d'accord ? Il n'y a pas de fait. Nous ne savons pas dans l'histoire quelle est la part de la fiction. Il y avait un jeune homme qui s'appelait Peter Webber. Il est mort à Paris, je crois, en 1956... J'entrepris de reconstituer les circonstances de sa mort. J'ai parlé à son amie. Je me suis adressé à toutes sortes de gens. De chaque côté, j'avais une version différente... Soit les gens mentaient, soit ils dissimulaient quelque chose, ou alors ils s'étaient simplement embrouillés. Cette investigation fut entreprise deux ans après sa mort. Maintenant imaginez l'impression de quelque chose qui s'est passé il y a cent ans. Le passé est en grande partie une fabrication des vivants. Et l'histoire n'est qu'un ballot d'inventions. Vous voyez, à part ce qui se trouve sur ces machines, il n'existe aucun enregistrement de cette conversation ni de ce qui vient de se dire ici. Si les enregistrements étaient perdus ou s'ils étaient mis en contact avec un aimant et étaient effacés, il n'y aurait aucun enregistrement. Alors, quels étaient les faits réels ? Qu'est-ce qui s'est vraiment dit ici ? Il n'y a pas de fait réel. » (in Bockris, 1985: 42-43)

Burroughs échappe cependant au paradoxe relativiste, dans la mesure où ses propres techniques se substituent aux outils de la critique traditionnelle et rationnelle pour, sinon parvenir à un ensemble de faits qui échapperaient au soupçon, du moins *produire d'autres illusions* qui s'opposent à celles qui font la substance même du réel. S'il est vrai que « rien n'est vrai, tout est permis », le seul moyen de défaire l'adversaire sera de l'engager sur son propre terrain avec ses propres armes, illusion contre illusion, désinformation contre désinformation. Les instruments de contrôle peuvent devenir des instruments de libération : c'est le sens de la *Révolution Électronique*, nouvelle guérilla urbaine proposée par Burroughs, dont l'ambition est bien de parvenir à renverser littéralement la machine de contrôle, c'est-à-dire de retourner contre elle ses propres armes :

« Dans *La Génération invisible* (...), j'envisage les possibilités qu'offrent des milliers de personnes munies de magnétophones, portatifs ou non, des messages transmis comme par tam-tam, une parodie d'allocution présidentielle résonnant à travers balcons, fenêtres, murs et cours, à laquelle font écho des aboiements de chiens ; des grommellements de clochards, des bribes de musique et des rumeurs de circulation dévalant des rues ventées, traversant des jardins publics et des terrains de foot. L'illusion est une arme révolutionnaire. Citons certains usages précis qui pourraient être faits des armes révolutionnaires que constitueraient des enregistrements préalablement réalisés, puis retravaillés selon le principe du cut-up et rediffusés dans les rues.

Pour répandre une rumeur :

Installez dans les rues en pleine heure de pointe dix opérateurs munis d'enregistrements soigneusement pré-établis et voyez à quelle vitesse se propage la rumeur. Les gens ne savent pas où ils l'ont entendue, mais ils l'ont entendue.

Pour discréditer des adversaires (...). Comme arme idéale pour provoquer et aggraver des émeutes :

Cette technique n'a rien de mystérieux. En situation propice à une émeute, des bruits d'émeute peuvent provoquer une véritable émeute. Des enregistrements de coups de sifflet attireront des flics. Des enregistrements de détonation les feront dégainer. » (*Révolution Électronique*, pp. 5-6)

Mais la machine de contrôle, on l'a vu, n'est pas le monopole de l'appareil policier, ni même toujours incarnée dans des forces ou des intérêts précis et localisables. Révélée par l'expérience de la toxicomanie, elle se donne à voir essentiellement dans le flux de signes que font proliférer les nouvelles technologies et les moyens de communication de masse. Burroughs voit en effet dans le journalisme, la presse, et l'industrie du divertissement des enjeux profondément magiques : le pouvoir de créer des événements,

instruments de libération sont à portée de tous – enregistreur, caméra, échantillonneur, appareil photo, mot écrit, image. Aux confins du contrôle, c'est bien une nouvelle forme de simulacre que Burroughs élabore, aboutissement de ses recherches littéraires et de son projet de connaissance. « *On ne contrôle pas un magnétophone – on l'utilise* » (Burroughs, *Essais II*, p. 130).

Bibliographie

Pour Burroughs, la bibliographie se limite aux ouvrages cités dans le corps du texte. L'édition mentionnée est l'édition consultée, avec entre crochets, s'il y a lieu, la date de première publication originale.

- Victor BOCKRIS, *Avec William Burroughs. Notre Agent au Bunker*, Paris, Denoël, coll. « L'Infini », 1985 [1981].
- Luc BOLTANSKI, *L'Amour et la Justice comme compétences. Trois essais de sociologie de l'action*, Paris, Métailié, 1990.
- Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Libre Examen », 1992.
- Jacques BOUVERESSE, *L'Homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*, Combas, L'Éclat, 1993.
- William BURROUGHS, *Le Festin Nu*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1964 [1959].
- William BURROUGHS et Brion GYSIN, *Œuvre croisée*, Paris, Flammarion, coll. « Connections », 1976.
- William BURROUGHS, *Le Job. Entretiens avec Daniel Odier*, Paris, Belfond, coll. « Entretiens » (avec une préface de Gérard-Georges Lemaire), 1979.
- William BURROUGHS, *Essais, tome II*, Paris, Bourgois, coll. « Les derniers mots », 1984.
- William BURROUGHS, *Trilogie. La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris, Bourgois, 1994 [1960, 1961, 1964].
- William BURROUGHS, *Essais, tome I*, Paris, Bourgois, 1996.
- William BURROUGHS, *Révolution Électronique*, Paris, Éditions Hors Commerce et D'ARTS Éditeur, 1999 [1971].
- Cahiers de l'Herne, *Burroughs, Pélieu, Kaufman*, Paris, L'Herne, 1967.
- Frédéric CLAISSE, « *Industrial Rock : Electronische Brücken zwischen Pop, Rock und Neuer Musik* », in Elena UNGEHEUER (herausg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Band 5. Elektroakustische Musik*, Laaber, Laaber-Verlag, 2002, pp. 111-133.
- Stanley COHEN, *Visions of Social Control. Crime, Punishment and Classification*, Cambridge, Polity Press, 1985.
- Le Colloque de Tanger* (2 volumes), sous la direction de Gérard-Georges Lemaire, Paris, Bourgois, 1976.
- Gérard DELEDALLE, *La Philosophie américaine*, Bruxelles, De Boeck, coll. « Le Point philosophique », 1987.
- Gilles DELEUZE, *Pourparlers. 1972-1990*, Paris, Minuit, 1990.
- Jacques DUBOIS, *Les Romanciers du réel. De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000.

- Umberto ECO, *Le Signe. Histoire et analyse d'un concept*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio-Essais », 1993.
- Pascal ENGEL, *La Norme du Vrai. Philosophie de la logique*, Paris, Gallimard, coll. « nrf essais », 1999.
- Anthony GIDDENS, *La Constitution de la société*, Paris, PUF, coll. « Sociologies », 1987.
- Michael HARDT et Antonio NEGRI, *Empire*, Paris, Exils Éditeur, 2000.
- Nathalie HEINICH, *Ce que l'Art fait à la Sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 1998.
- Albert HIRSCHMAN, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, Paris, Fayard, coll. « L'espace du politique », 1991
- Bruno LATOUR et Steve WOOLGAR, *La Vie de laboratoire. La production des faits scientifiques*, Paris, La Découverte, coll. « Poche - Sciences humaines et sociales » 1996 [1979 ; 1988 pour l'édition française remaniée].
- Gérard-Georges LEMAIRE, *Burroughs*, Paris, Veyrier-Artefact, coll. « Les Plumes du Temps », 1986.
- Gérard-Georges LEMAIRE, préface à William BURROUGHS, *Trilogie. La Machine Molle, Le ticket qui explosa, Nova Express*, Paris, Bourgois, 1994.
- Wolf LEPENIES, *Les Trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1990 [1985].
- Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, Paris, Seghers, coll. « Littérature », 1975.
- RE/SEARCH # 4/5, *A special book Issue. William S. Burroughs, Brion Gysin and Throbbing Gristle*, San Francisco, Resarch Publications, 1982.
- RE/SEARCH # 6/7, *Industrial Culture Handbook*, San Francisco, Research Publications, 1990 [1983].
- Michel SERRES, *Feux et Signaux de Brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975.

NOTES

1. Sans compter qu'écrire sur Burroughs, en plus des difficultés spécifiques que pose l'écrivain, supposerait de revenir sur des éléments qu'un minimum de savoir partagé permet, quand il s'agit d'auteurs du canon académique, de tenir dans le confort du présupposé. On ne peut que renvoyer le lecteur vraiment trop dépourvu de repères, aux histoires de la littérature et aux œuvres de l'écrivain, régulièrement rééditées et disponibles, pour des informations, biographiques ou littéraires, qui par économie ne peuvent figurer ici.
2. Au sens fort de ce terme, hérité de Paul Veyne, que certains auteurs, comme Nathalie Heinich, de ce qu'on appelle parfois la sociologie pragmatique ont repris à leur compte. Opposée à la démarche d'explicitation, qui consisterait à « mettre en relation des objets particuliers (...) avec des instances plus générales susceptibles d'entretenir un rapport de causalité avec la production de ces objets » (Heinich, 1998 : 36), l'explicitation se donne l'ambition plus modeste de retrouver la cohérence interne de systèmes de représentations. Même si l'effort de systématisation peut donner l'illusion d'un commentaire original, ce n'est pourtant pas à ce niveau que se situerait l'apport spécifique de cet article (malgré l'intelligibilité plus forte qui résulte de l'effort d'explicitation), mais dans l'articulation avec les deux suivants – dans la perspective de leur intersection. Autre conséquence de cette démarche descriptive et a-critique : la distance prise à l'égard de théories littéraires ou sociales marquées par le soupçon et la défiance à l'égard des propos des écrivains. Dans un tel cadre, l'écrivain, comme toute personne ordinaire, est doté d'une compétence à porter des jugements sur son monde social. Pour ce modèle de compétence au jugement, voir Boltanski, 1990.
3. On admettra donc simplement sur cette question de la valeur de vérité que les énoncés des sciences humaines se soumettent, comme tous les énoncés commandés par une visée de connaissance, à une « norme du vrai » (Engel, 1999), mais également que cette norme du vrai peut commander d'autres énoncés produits en dehors des contraintes discursives propres au champ scientifique. En d'autres termes, et cette remarque ne doit pas être lue comme une caution de notre démarche, mais plutôt comme la condition minimale qui la rend possible, si la possibilité d'une différence entre connaissance et croyance est bien ce qui fonde la prétention au vrai, cette prétention, au-delà même de ses conditions de félicité, s'étend largement au-delà du champ scientifique pour com-

mander des pratiques qualifiées parfois d' « ordinaires » ou de « quotidiennes », dotées d'un degré de réflexivité plus ou moins élevé, dont le registre s'étend de fait sinon en droit jusqu'en ces régions hybrides, intermédiaires, « littéraires » si l'on veut, dont Burroughs fournit l'exemple.

4. Ce qui, contrairement aux accusations de relativisme ou, de manière moins stigmatisante, de « constructivisme » qui sont couramment adressées à ce genre de démarche, ne suppose pas qu'elle se dérobe aux épreuves qu'elle refuse par méthode d'imposer à ses objets, et ne soit pas ainsi susceptible d'être elle-même débattue, réfutée ou évaluée en termes de vérité ou d'erreur. Il ne s'agit donc pas d'abandonner toute position d'extériorité, notamment par rapport aux personnes ordinaires, mais bien de changer la nature de cette extériorité, fondée désormais sur des échelles d'investissements de temps et de formes, plutôt que sur des écarts cognitifs (voir Boltanski, 1990 : 56-63).

5. Il est clair que l'opération est plus délicate, c'est le moins qu'on puisse dire, avec Burroughs qu'avec des romanciers plus explicitement et ouvertement réalistes. Expliciter la sociologie de cette œuvre, ce n'est pas mettre à jour une pensée de la dynamique et de la différenciation sociales, une pensée qui aurait travaillé le social à la manière des grands écrivains réalistes français depuis Balzac (voir Dubois, 2000). Un tel travail engagerait à revenir sur la *Mimésis*, l'illusion référentielle et les effets de réel propres aux dispositifs fictionnels du réalisme. Burroughs a créé une œuvre délibérément, agressivement mythique et imaginaire, dont il est peu évident qu'elle supporte longtemps la promotion parmi ce type de littérature – Burroughs répétait souvent qu'il entendait « créer une mythologie de l'ère de l'espace où il y a les bons et les méchants qui représentent les intentions de l'homme à l'égard de cette planète » (*Essais II*, pp. 77-78). On verra pourtant que les ambitions burroughsiennes sont moins claires qu'il n'y paraît, et que la prétention, sinon à représenter la réalité, du moins à porter un regard démythificateur, capable de percer le voile des apparences, pour comprendre comment s'agence et se fabrique le monde, en particulier les enjeux de langage et les situations de contrôle social, justifie une telle annexion.

6. Associée, chez Bourdieu, à un exercice ascétique de sociologie de la sociologie, travail permanent d'application à soi des méthodes sociologiques d'objectivation du social (notamment de sa propre position dans le champ scientifique et des conditions de production de sa prise de parole), visant à purifier la scène sociologique de tout ce qui pourrait parasiter inconsciemment son travail, la réflexivité ne vise pourtant pas nécessairement à renforcer des différences de compétences et de dispositions avec le sens commun. Voir à nouveau Boltanski (1990) et Heinich (1998).

7. Dès son émergence, la sociologie doit disputer à la littérature le titre de « doctrine de vie adaptée à la société industrielle » (Lepenies, 1990 : 12) ; mais elle est aussi un lieu d'affrontements entre tenants de modèles calqués sur le modèle des sciences de la nature, et d'une approche herméneutique qui l'apparenterait davantage à la philosophie sociale et à la littérature. L'opposition serait sans doute moins dramatique si les sciences sociales intégraient davantage la propriété de certains dispositifs fictionnels, *du fait même* qu'ils échappent à certaines contraintes propres à l'activité scientifique, à dire la vérité du monde social. C'est ce qu'un auteur aussi peu suspect de relativisme que Bourdieu concède à Flaubert, à propos d'une écriture fondatrice de la modernité : « On pensera peut-être que c'est le sociologue qui, en projetant ses propres interrogations, fait de Flaubert un sociologue, et capable par surcroît d'offrir une sociologie de Flaubert. Et la preuve même qu'il entend donner, en construisant un modèle de la structure immanente à l'œuvre qui permet de réengendrer, donc de comprendre dans son principe, toute l'histoire de Frédéric et de ses amis, risque d'apparaître comme le comble de la mesure scientifique. Mais le plus étrange est que cette structure qui, à peine énoncée, s'impose comme évidente, a échappé aux interprètes les plus attentifs. Ce qui contraint de poser en des termes moins communs qu'à l'ordinaire le problème du « réalisme » et du « référent » du discours littéraire. Qu'est-ce en effet que ce discours qui parle du monde (social ou psychologique) *comme s'il n'en parlait pas* (...). Et ne faut-il pas se demander si le travail sur la forme n'est pas ce qui rend possible l'anamnèse partielle de structures profondes, et refoulées, si, en un mot, l'écrivain le plus préoccupé de recherche formelle – comme Flaubert et tant d'autres après lui –, n'est pas conduit à agir en *medium des structures* (...) » (1992 : 19-20) ; « ... c'est sans doute ce qui fait que l'œuvre littéraire peut parfois dire plus, même sur le monde social, que nombre d'écrits à prétention scientifique » (1992 : 60). On peut se demander quel serait le coût d'une généralisation d'une telle ouverture à des fictions non dénégratrices de leur intelligibilité sociologique, comme celles mises en œuvre par Burroughs.

8. Pour être complet et dissiper tout malentendu, l'explicitation dont il s'agit ici ne fonctionne donc pas non plus sur le modèle de l'analogie, afin par exemple de mettre à jour des résonances entre modèles littéraires et scientifiques, un peu à l'image de ce que Michel Serres (1975) a fait pour Zola, en montrant que la science et l'imaginaire des *Rougon-Macquart* se rejoignent dans une même mise en œuvre des principes de la thermodynamique ou, dans un tout autre esprit, Jacques Bouveresse (1993) avec la notion de probabilité chez Musil.

9. Dans leur empressement à remettre un manuscrit à l'éditeur, Ginsberg et Kerouac, qui avaient mis en forme et dactylographié l'énorme quantité de papier tombé de la machine à écrire de Burroughs, n'avaient pas pris la peine de mettre en ordre les chapitres (voir Lemaire, 1986 : 73). Remanié en vue de la publication, *Le Festin Nu* porte toujours les traces de cette désorganisation apparente et de facteurs de hasard, qui seront les caractéristiques du *cut-up*.

10. Le moindre des paradoxes associés à Burroughs, est qu'un des écrivains les plus intoxiqués de son temps ait été aussi un des plus farouches opposants aux drogues sédatives addictives (Burroughs faisant une différence, selon leurs effets physiologiques, entre celles-ci et les drogues « élargissant la conscience »), mais aussi, et on

- verra pourquoi, à leur interdiction légale (voir par exemple *Le Job*, pp. 172-213 dont nous reprendrons quelques extraits).
11. Réduction identitaire qui invite à un rapprochement avec Goffman : la drogue, à l'image des institutions « totales », ne permet que le développement d'un faisceau étroit d'identités. La notion d'identité selon Burroughs gagnerait à être comparée à la conception meadienne – il y a même suffisamment d'éléments pour suggérer une imprégnation culturelle du pragmatisme ; voir Deledalle (1987).
12. Au-delà de l'intériorisation du processus de répression, motif récurrent de la critique sociale des années 60 et 70, et de l'œuvre de Herbert Marcuse à laquelle elle renvoie, c'est à Foucault et à Elias que pourrait sans doute être le plus utilement comparé ce thème de l'auto-contrôle.
13. Dont le mécanisme n'est pas loin de correspondre à ce qu'Albert Hirschman (1991) identifie comme un des socles de la pensée réactionnaire : la conviction que toute réforme *renforcera* les effets négatifs des phénomènes qu'elle prétend amender – à cette différence importante que Burroughs ne partage pas les deux autres leitmotivs réactionnaires (la thèse de l'inanité – agir n'aurait aucun effet –, et la thèse de la mise en péril – agir compromettrait les acquis existants). C'est aussi, à nouveau (voir la note précédente), une problématique plutôt datée, dans laquelle on peut voir un vague écho des théories de la reproduction, d'Althusser et de l'École de Francfort qui ont exercé une influence indéniable sur l'exégèse et la réception françaises de l'œuvre de Burroughs (notamment Mikriammos, 1975).
14. « Tous les systèmes de contrôle s'efforcent de rendre le contrôle aussi étroit que possible, mais, en même temps, s'ils y parviennent complètement, il n'y a plus rien à contrôler. Supposons par exemple qu'un système de contrôle pose des électrodes dans le cerveau de tous les ouvriers potentiels à leur naissance. Le contrôle est alors complet. Même la pensée de révolte est neurologiquement impossible. Aucune force de police n'est nécessaire. Aucun contrôle psychologique n'est nécessaire; il suffit de manipuler des boutons pour accomplir certaines activations et opérations. Le contrôle devient une proposition dépourvue de sens lorsqu'il n'y a plus d'opposition. » (*Essais II*, p. 130) A catastrophisme égal, on mesure bien ici l'écart entre la conception burroughsienne du contrôle, et celle d'un George Orwell.
15. Deleuze fut un des rares intellectuels à avoir pris au sérieux cette obsession burroughsienne du contrôle, au point d'en avoir fait le nœud d'une grille d'analyse sommaire qui anticipe curieusement l'évolution des formes de contrôle social qui sont en train d'émerger dans un monde en réseau. Cette grille, développée dans un entretien avec Toni Negri, ainsi que dans un court article (« Post-scriptum sur les sociétés de contrôle ») repris tous deux dans *Pourparlers* (1990), fait la part belle à la notion de contrôle. Sans trop s'embarrasser de références précises, Deleuze y prétend que Foucault, au-delà de la description du passage des sociétés de souveraineté aux sociétés de discipline qui fait l'objet de *Surveiller et Punir*, n'aurait jamais perdu de vue la crise traversée par les disciplines et l'avènement progressif d'un autre modèle amené à prendre leur place dans un proche avenir : « 'Contrôle', c'est le nom que Burroughs propose pour désigner le nouveau monstre, et que Foucault reconnaît comme notre proche avenir » (p. 241). Plus récemment, Toni Negri et Michael Hardt (2000) ont repris cette grille, mais la référence à Deleuze a définitivement pris le pas sur Burroughs. On peut également citer le sociologue Stanley Cohen qui, dans un ouvrage aujourd'hui classique, rendait justice aux écrivains (Burroughs, mais aussi Huxley, Orwell et Kafka) d'être plus souvent capable de pressentir la nature ou l'avènement de nouvelles formes de contrôle social.
16. Voir les notes 2 et 4.
17. C'est là, je ne l'ignore pas, associer vérité et correspondance, ce qui est loin d'aller de soi, mais c'est aussi sans conteste un des usages les plus fréquents du mot *vrai* dans toutes sortes de contextes, experts et profanes. Voir aussi la note 3.
18. Parmi tous les courants qui ont affiché leur sympathie pour Burroughs, ou prétendu suivre ses préceptes, il faudrait faire une place toute particulière aux musiques industrielles, apparues d'abord en Angleterre vers le milieu des années 70, qui ont sans doute été les seules à avoir tenté d'adapter sur le terrain des musiques populaires la logique du simulacre. Le nom même de cette mouvance, qui a fini par être associé à un ensemble de moyens musicaux ou, par analogie, à l'ambiance de désolation qui s'associe à la performance de ces groupes, était à l'origine un slogan ironique, renvoyant « l'industrie du disque » à sa propre manière de fabriquer des groupes, des mouvements musicaux, des objets de consommation de masse. Au fondement de l'action d'un groupe comme Throbbing Gristle, il y a la conviction que le rock est une forme de contrôle, dans un sens qui est exactement celui de Burroughs. En reproduisant, mimétiquement, les stratégies par lesquelles les groupes se donnent à voir (avoir un nom, un slogan, un logo, un style, voire un uniforme), Throbbing Gristle dénonce en les exposant les aspects autoritaires présents dans un agencement rock. Voir *Re/Search* # 4/5 (1982) et *Re/Search* # 6/7 (1990), ainsi que Claisse (2002).
19. Une partie du cut-up appartient ensuite à l'histoire de la littérature. La première publication *cut-up* paraît à Paris en 1960 ; elle s'intitule *Minutes to Go*, est co-signée par Burroughs, Gysin, Gregory Corso et Sinclair Beiles. En plus de son œuvre personnelle, Burroughs poursuit avec Gysin un chantier commun, accumulant les matériaux pour un volume qui devait être le manifeste *cut-up*, *The Exterminator* (dont certains textes figurent en français dans *Le Métro Blanc*, 1976), tandis que Gysin condense ses productions propres dans *Let The Mice In* (1973), assorties de notes sur les origines du *cut-up*. Il faut cependant attendre 1976 pour voir la première parution, en langue française, d'une version considérablement simplifiée, sous le titre *Chère Croisée*, d'un volume achevé en 1965 résumant la totalité des recherches menées ensemble par Burroughs et Gysin, et plus heureuse-

ment nommé *The Third Mind* en langue anglaise, pour le « tiers esprit » résultant de la collaboration des deux hommes (voir Lemaire, 1986 : 60 et 1994 : 12). Point final d'une aventure éditoriale riche en rebondissements : le manuscrit tel qu'il devait être publié combinait mots et images, devait compter plus de cent collages et graphismes et multiplier les effets de contraste, en utilisant par exemple plusieurs typographies. Un défi éditorial que n'a jamais pu relever Grove Press, ce qui suffit à expliquer les délais et atermoiements avant l'édition française, elle-même provisoire et antérieure à l'édition en langue anglaise, car survenue en pleine refonte de l'ouvrage par leurs auteurs.

20. Voir aussi Gysin in Burroughs et Gysin, 1976 : 33).

21. Dérivé du programme fort en sociologie des sciences, qui prétend que rien dans les activités des scientifiques ne saurait lui être étranger, pas même leurs énoncés et le contenu de leur travail, le principe de symétrie de David Bloor engage celui qui s'en revendique à être également causaliste dans la vérité et dans l'erreur. Il a pour vertu de rappeler que le vrai n'est pas à lui-même sa propre explication, que l'erreur n'est pas la seule à devoir être expliquée, que la même série de causes doivent être invoquées pour le succès comme pour l'échec. Chez Michel Callon et Bruno Latour, le principe ne change guère, sinon pour prendre un tour plus rhétorique, en invitant à ne pas changer de « répertoire », à traiter la vérité et l'erreur dans les mêmes termes. Mais sa morale pratique reste identique – en termes crus : « Ou bien il est possible de faire une anthropologie du vrai comme du faux, du scientifique comme du préscientifique, du central comme du périphérique, du présent comme du passé, ou bien il est absolument inutile de s'adonner à l'anthropologie qui ne sera toujours qu'un moyen pervers de mépriser les vaincus tout en donnant l'impression de les respecter (...) » (Latour et Woolgar, 1996 : 20).

22. Double statut que Marshall McLuhan avait relevé, dans un article paru dans *Nation* en 1964 : « Burroughs (...) tente de reproduire en prose ce dont nous nous accommodons chaque jour comme un aspect banal de la vie à l'âge électrique. Si la vie collective doit être rendue sur papier, il faut employer la méthode de non-histoire discontinuë » (repris in Mikriammos, 1975 : 70).

23. Personnage mystérieux et excentrique, « comte » polonais émigré aux États-Unis, entouré d'une réputation de fumisterie et de charlatanisme, Korzybski double sa discipline de tout un versant thérapeutique, visant à guérir et à libérer ses disciples de mauvaises habitudes de pensée qui sont pour lui l'héritage d'Aristote, notamment le dualisme et la logique du tiers exclu, et cette tendance à confondre les mots et les choses (« La carte n'est pas le territoire », selon sa maxime la plus célèbre) que Korzybski croit responsable de bon nombre des maux de la pensée occidentale. Il exercera également une influence profonde sur l'écrivain de science-fiction Alfred Van Vogt dans sa série du *Monde des non-A*, traduite en français par Boris Vian.

24. « J'ai parlé de formules impraticables et il se peut que la plus impraticable de toutes soit la conception d'univers dualiste. Je ne crois pas qu'il y ait vraiment de la place pour plus d'une personne, donc plus d'une volonté, sur une planète. Aussitôt que vous en avez deux vous avez des ennuis. Le dualisme est la base de cette planète : bien et mal, communisme et fascisme, homme et femme, etc. Aussitôt que vous avez une formule de ce genre, vous allez certainement avoir des ennuis. » (*Le Job*, p. 131)

25. Malgré son caractère massif et sans nuance, on pourrait raccrocher cette suspicion à l'égard de la relation prédicative, à des traditions sémiologiques et linguistiques plus ou moins ancrées. Charles S. Peirce, tout d'abord, dont Burroughs rejoint parfois le pragmatisme (« Que l'analyse de la proposition en sujet et prédicat constitue un mode acceptable de description de notre pensée à nous, Aryens, c'est évident, mais qu'il s'agisse là de la seule manière de penser possible, je le nie. Et ce n'est pas non plus la plus claire, ni la plus efficace », *Écrits sur le signe*, cité par Eco, 1993 : 205), mais surtout l'hypothèse Sapir-Whorf, dont la sémantique de Korzybski, selon Umberto Eco, constitue l'expression extrême : « Cette hypothèse soutient que la façon de concevoir les rapports d'espace, de temps, de cause et d'effet changeait d'ethnie à ethnie, selon les structures syntaxiques de la langue utilisée. Notre façon de voir, de diviser en unités, de percevoir la réalité physique comme un système de relations est déterminée par les lois (évidemment dépourvues de caractère universelles !) de la langue avec laquelle nous avons appris à penser. Dès lors, la langue n'est plus ce à travers quoi l'on pense, mais ce à l'aide de quoi l'on pense, voire ce qui nous pense, ou ce par quoi nous sommes pensés » (1993 : 205). Il y a bien, dans l'hypothèse Sapir-Whorf, la sémantique korzybskienne et les pratiques de Burroughs, un *a priori* dogmatique, « préalable à toute analyse technique et rigoureuse des mécanismes de signification » (Eco, p. 206) qui justifie leur condamnation aux yeux de la sémiologie moderne.