

BARBARIE ET ARTICULATION : W. S. BURROUGHS.

- William S. Burroughs, *Le métro blanc*, Coll. « Fiction et Cie », Bourgois/Seuil, 1976.
- *Colloque de Tanger : W.S. Burroughs/B. Gysin*, Christian Bourgois éd., 1976.
- *William S. Burroughs*, Philippe Mikriammos, Seghers, 1975.

Il est des œuvres qui raniment en nous certaines paniques devant les signes. De ces œuvres si violentes qu'elles semblent dénaturer l'usage même du langage, et rendre caduc le recours à toute bibliothèque. Telle est sans doute le cas de celle de William S. Burroughs. Et il n'est pas facile d'expliquer l'absolu désarroi où cette œuvre jette la lecture. Flot mêlé d'énonciations sans origine. Extériorité radicale d'une scène qui nous fait osciller sans transitions d'espaces interstellaires à un théâtre biologique. Clignotement verbal, dénué non seulement de toute référence, mais même, semble-t-il, de toute virtualité de désignation. Cet effroi complexe devant le texte, imputons-le à ce qui appelle irrésistiblement l'idée d'une *Barbarie*. Et le mot *Barbarie*, ici, cherche moins à décrire une certaine débâcle dans l'esprit du lecteur, qu'un type d'articulation. La *Barbarie*, en effet, est bien marquée dès l'origine comme fait et défaut de langage, comme manque de mesure articulatoire.¹

BALBUTIEMENTS DE LA BARBARIE.

« ... et tous les accents et les langues se mélangent et fusionnent et les gens changeaient de langage d'accent au beau milieu d'une phrase prêtre Aztèque et ils les déversaient homme femme ou bête dans toutes les langues. » W.S. Burroughs, *Nova Express*.

Tout commence peut-être par une question d'écoute. Le premier barbare, celui que définit l'étymologie, on n'y « entend » rien. Pas seulement parce que c'est l'« autre », celui qui vit au-delà des frontières, dans des pays sans géométrie. Ni même parce qu'il parle un autre langage : ce point est improvable... C'est plutôt justement que le barbare est *en-deçà* de tout langage. Dans son effort vers la parole, il n'accède qu'au borborygme. Bruit, bouillie verbale. *Barbaros*, son nom l'indique assez, taillé dans l'onomatopée comme dans un mauvais vêtement. Que le barbare ait été nanti d'un nom, fût-ce celui-là, ce vocable raboteux et bègue, ce ne peut être d'ailleurs que l'effet

1. Les dictionnaires étymologiques accordent deux origines au mot « barbare ». La première, présentée comme la plus probable : *Barbaros* du sanskrit *barbarah*, bègue, bredouillant. La deuxième : *barbaros* serait un dérivé du mot enfantin *baba*, dont on connaît en grec les dérivés *babazein*, *babizein*, parler d'une manière indistincte.

d'une bienveillance. Bienveillance de celui qui articule pour *celui qui sous-articule*, puisque cette indigence résume le barbare.

Le barbare inquiète. Sans nul doute parce qu'il presse de toutes parts aux frontières. Mais là n'est pas l'essentiel. Le monde de l'intelligible est assez fin pour deviner que la barbarie constitue pour lui un inépuisable réservoir d'être, en particulier d'être à *dire*, puisque la barbarie demeure plongée dans l'infantilisme d'un infralangage. Aussi, le bouleversement de la géographie, cela n'est-il que secondaire. Cette inquiétude vis-à-vis de la barbarie, il faut plutôt la penser comme une question de mise au monde. Ou de nourriture. C'est tout un. Circonscrit par la barbarie, le monde de l'intelligible en est *gros*. Cette extériorité, c'est aussi sa substance occulte, son unique chance de ne pas affronter la clôture de la raison sur elle-même, le balbutiement d'une nomination toujours répétée d'un déjà éternellement nommé. Cette extériorité, pourvu qu'on ne la prenne pas de vitesse, assurera pour longtemps la survie d'un langage raisonnable. Mais, il faut savoir ménager le retard, sauvegarder cette épaisseur de l'ombre. Faute de quoi, enfermé dans son propre empire, le monde de l'intelligible risquerait fort d'avoir à produire sa propre barbarie depuis cette fois son propre domaine. Mais c'est déjà anticiper... Il y a bien de la violence à accorder un nom au barbare. Baptême, mise au monde, dévoration, tout ceci tient en un même geste. Dès que nommé, le barbare vient au monde, et, dénaturé, entre dans l'ordre de la raison. La monstruosité de cette progéniture, ce n'était pas de se tenir en-deça du langage, mais c'était, depuis là-bas, d'émettre des cris. Crier avant d'être né, en somme. La mise au monde va y remédier. L'intelligible traite cet enfant en Atride : déchirement, remâchement, découpe. La notion hirsute, savamment retailée par une articulation distinctive, entre dans l'aire de l'intelligence. Le borborygme est devenu parole.

Il n'empêche que le malentendu va croissant. Artaud l'a saisi à son paroxysme en ranimant le souvenir d'Héliogabale, héros barbare et empereur romain. Le sort fulgurant de ce barbare semble étrangement noué à une question d'articulation. Apparemment, le monde de l'intelligible a gagné la partie. En réalité, en oubliant les grands principes énergétiques qui le nourrissaient, il s'est affamé, affaibli. Et c'est pourquoi, en ce combat douteux, chacun a raison de l'autre, la barbarie se voyant à son tour communiquer cette sorte d'anémie, cet oubli des forces principielles. Les dieux romains, déjà, dit Artaud, étaient devenus des effigies dénuées de force. Autant dire que ces symboles sont déjà des signes arbitraires. C'est-à-dire séparés. Séparés les uns des autres et séparés de toutes forces. La victoire sur la confusion se solde par une sorte de stupidité assourdie devant la variété des noms. Il faut dire que l'articulation barbare se présente sous un aspect plus troublant. On entend bien toujours la même confusion, mais il semble qu'on ne puisse plus la réduire à cet infra-langage de l'informe qu'on avait cru d'abord percevoir. La confusion tient plutôt, à présent, à la surdétermination du nom. Car la barbarie d'Héliogabale, ce n'est pas seulement d'être traversé, dans ses actes insensés, par les grands principes innommables qui agitent le cosmos et les religions. Cette barbarie tient aussi à la confusion de son nom, inintelligible non plus par indigence d'articulation mais au contraire par sur-articulation. Car, nous dit

Artaud, dans GABAL, il y a GIBIL, vieil akkadien pour le feu renaissant; dans EL-GABALUS, il y a EL, dieu des sommets et HELAH GABAL, terre d'Elam, terre de Dieu. Et dans GABAL, encore, il y a BAAL, ou BEL-GI, dieu chaldéen du feu dont le nom épilé à l'envers donne GIBIL, encore le feu en vieil araméen. Sans même parler d'HELIOS, simple erreur d'audition des grecs, floués par cet extravagant anagramme, éruption de forces, de dieux et de pays. Ainsi, le deuxième barbare est anagrammatique, et, affirme Artaud, c'est cet anagramme qui assure à Héliogabale la fascination qu'il exerce sur une poignée de peuples d'Asie Mineure. Mais au corps même d'Héliogabale, ce nom dépecé prépare un autre destin. Et ses membres qu'on essaiera d'abord de limer, seront jetés dans le Tibre par une populace affolée, incapable de saisir l'unité derrière les actes incohérents de son empereur. Car, s'il est vrai que le second barbare vit dans la confusion des noms, quelque part en lui, il garde le sens de l'unité originelle. Et s'il exaspère la confusion, dans ses actes et dans ses mots, c'est moins pour la glorifier que pour l'épuiser. Mais comment le monde latin aurait-il pu suivre Héliogabale, ce monde qui a tout oublié de l'unité originelle des forces, et qui vit dans l'anônement de l'articulation intelligible. Ce faisant, ce monde prépare une barbarie autrement redoutable. Celle qui, née dans un langage séparé, s'efforcera de recréer les forces de l'informe par l'excès même de cette séparation. Un au-delà du langage, à défaut d'en-deçà.

MODERNITÉ DE LA BARBARIE.

« Prenons-y garde : voici semble-t-il, la première œuvre authentiquement *barbare...* » A. Denis, *Colloque de Tanger*.

Pour retrouver une frayeur aussi stupide devant l'appareusement inintelligible, il faut attendre notre extrême modernité. Pour qu'une articulation aussi démesurée que le borborygme ou l'anagrammatisme nous menace. Depuis longtemps, la barbarie se tait. Elle est devenue matière à nostalgie pour un langage affamé par sa clarté. Langage sans ombre, sans autre double que son verso. Saussure, pour décrire ses deux faces, ne trouve de meilleure métaphore que celle de la feuille de papier qui dessine un plan immatériel dans le vide. Et les ciseaux qui taillent les signes dans cette feuille ne mordent rien d'autre que ce vide, au-delà du recto-verso. Certes le début du xx^e siècle connaît bien quelques appels à la barbarie. Ainsi l'écriture automatique qui, à travers un désordre *inventé*, s'efforce de raviver des forces, ici oniriques. Mais les forces n'y sont pas. Et le désordre des signes ne s'impose pas. Il ne répond pas à cette compulsion formelle qui, plus tard, emballera la machine des signes. L'écriture automatique reste vœu pieux, lettre ouverte à une barbarie absente. Comme on pouvait s'y attendre, à voir tous ces regards anxieusement tournés vers l'Orient, c'est de l'intérieur que va surgir la nouvelle Barbarie, du fin fond de l'extrême occident.

Depuis plus de dix ans, l'écriture de William S. Burroughs s'acharne à une inaudible confusion. Choc de mots, syntaxe éclatée, lignes narratives en déroute. Cette écriture monstrueuse, née en 1959 à Paris, d'une commune invention de W. S. Burroughs et du peintre Brion Gysin, s'est répandue bien

plus à l'Ouest, dans d'innombrables « feuilles » californiennes, avant de revenir vers l'Est par une sorte de choc en retour. La confusion n'y est plus imputable ni au borborygme ni à l'anagrammatisme. Elle ne se laisse pas réduire facilement et le délire de la drogue ne l'explique nullement puisque la seule œuvre clairement inspirée par ce type d'expérience, *Naked Lunch*, précède l'explosion de l'écriture burroughsienne. Aucun alibi métaphysique non plus, ni savant, comme chez Joyce où l'inintelligible est *somme*. Ce nouvel inintelligible est injustifiable. Il a d'ailleurs changé de visage. Bouche tordue, non plus par la difficulté à articuler le nom qui lui revient, mais par la profusion des discours qui en lui s'engorgent. Plus de héros barbares, mais une voix rocailleuse et encombrée comme une ligne téléphonique surchargée. Inintelligible injustifiable mais cependant *explicable* par une technique, le *cut-up*. Le *cut-up* (ou découpage) a pour fonction de subvertir le monologisme du discours. Il y apporte une solution plus satisfaisante que l'écriture en colonnes juxtaposées, qui pose un insoluble problème de lecture et répond à la question de la simultanéité par une solution plastique. Le *cut-up* a l'intérêt de maintenir la ligne typographique tout en la surchargeant. Dans sa forme la plus simple, il consiste à couper en quatre une feuille quelconque et à en intervertir les morceaux. Mais il connaît de multiples variantes plus élaborées, tel le pliage (*fold in*) qui plie la page dactylographique en deux et la fait glisser sur une page imprimée jusqu'à ce que des lignes d'intersections se dessinent, ou l'épissage (*splice in*) qui fait appel au magnétophone et consiste en une sorte de mixage rapide des discours en vue d'une transcription écrite. Dans tous les cas, le résultat, c'est une sorte de polyphonie écrite et dysharmonique.

On le voit, cette Barbarie verbale est fort éloignée de toute barbarie connue jusque-là. Si elle a la complexité anagrammatique, elle n'en a plus l'envers spirituel. Et si elle est un informe, cet informe n'est pas un pré-verbal à naître. Cette Barbarie pêche plutôt par excès que par indigence d'articulation. On sait que la linguistique classique définit deux types d'articulation. La première est celle qui permet d'opposer des unités significatives élémentaires, la deuxième se contente d'opposer des unités à valeurs purement distinctives, comme les phonèmes. Ainsi le langage naît lui-même d'un *découpage* dédoublé : fragmentation imbriquée du continuum sonore et du continuum présémantique ou notionnel. Le geste originel du langage est déjà discontinuité/couplage. A ceci, on peut dire que le *cut-up* n'ajoute que la proposition d'une surenchère, ou d'une troisième articulation. La découpe du *cut-up* vient se superposer à l'articulation langagière. Du fait même, elle y pratique quelque chose comme un décimage, car cette fois le découpage est aveugle, hors niveau. Il frappe aussi bien l'intégrité du mot que celle de la phrase. Bien souvent, il met en place un nouveau type d'unité linguistique, à mi-chemin entre mot et phrase, refrain de quelques mots obsédants et instables qui courent à travers toute l'œuvre, secoués d'incessantes permutations. Mais si le *cut-up* décime les lignes linguistiques, il décuple le potentiel articuloire du langage en lui injectant un niveau combinatoire neuf et résolument hasardeux. Fin de la hiérarchie des niveaux linguistiques. Toutes les unités entières ou morcelées peuvent entrer en rapport les unes avec les autres, la seule

limite claire étant celle d'une parcellarisation si achevée qu'elle rendrait le discours au bruit, bouclant la boucle de l'effort langagier. Cette surarticulation, on le voit, est sans futur dans le langage. La profusion des discours qu'elle convoque efface également toute prééminence du sujet parlant. L'auteur devient architecte d'un environnement verbal où paroles « du dedans » et paroles « du dehors » sont indiscernables. Car W. S. Burroughs y insiste, la structure qui régit notre conscience, c'est justement le *cut-up*. La « réalité », c'est bien cette simultanété des messages et des proférations, dans laquelle notre attention gomme, coupe, monte, couple, dans un incessant travail rendu plus fébrile par l'accroissement des émissions dont nous inondent les media. S'il n'y a plus de héros barbare, c'est que la profusion discursive est tombée dans le domaine public. Cette profusion, c'est même ce qui constitue ce domaine. La surarticulation n'a plus rien de divin : elle est cette Barbarie anonyme et généralisée.

BRUIT, BROUILLAGE.

« ... mais le calme et la réflexion ne sont guère à l'honneur chez nous, le bruit s'immisce dans les domiciles les plus retirés sous forme de cacophonies sans fil, chansons douces et autres parasites. »
R. Pinget, *Passacaille*.

Soit donc un monde de la sur-articulation dont les bruits, les messages assiègent l'esprit constamment et le pénètrent d'extériorité, quelle que soit son exigence de silence intérieur. « Telle est », dit Mac Luhan, « la loi des communications de masse électriques qui étendent les nerfs pour former une membrane d'inclusion globale ». Si cette sur-articulation répond au projet d'un Contrôle, ceci sera à établir plus tard. Mais tout d'abord : soient dans ce monde des écrivains en position de *résistance* vis-à-vis de cette sur-articulation totalitaire. L'artisan du langage va se trouver occupé à la tâche paradoxale de combattre le trop-plein de l'articulation. Et ceci peut se faire selon trois voies. Pour quelques-uns le silence d'une surdité compacte. Abandon du langage, refus d'ajouter un surcroît d'articulation. Pour le plus grand nombre : le rempart de la ligne typographique, qui maintient le monologisme, le temps, le mot, ou les subvertit à sa mesure, dans l'espace clos du livre. Pour W. S. Burroughs : le brouillage, qui est aussi une surenchère puisqu'il s'agit du brouillage d'un brouillage. La langue est « brouillée » dès l'origine, elle brouille le réel en ce qu'elle est grille d'interprétation qui nous rive à une logique aristotélicienne, à l'identité, au verbe « être », etc. Le « réel » est brouillé à cause du sur-nombre des messages qui le constituent. Curieusement le geste de résistance de W. S. Burroughs imite l'objet de cette résistance.

Ici, faisons un détour. L'idiosyncrasie de W. S. Burroughs est peut-être plus partagée qu'il ne semble. Dans son souci de désossement des langages, il est rejoint, au moins par le schizophrène Louis Wolfson, qui lui aussi résiste aux langues et les brouille. On sait que la phobie particulière à L. Wolfson, concerne l'audition de tout vocable de sa langue maternelle. Dans *Le schizo*

et les langues ², il expose longuement ses techniques de neutralisation de l'environnement linguistique. Et l'on peut gager que l'omniprésence de la langue anglaise pour L. Wolfson, habitant de Brooklyn, est aussi asphyxiante que pour W. S. Burroughs celle des media. Dans l'un et l'autre cas, les messages externes sont ressentis comme « parasites » et oppressifs. La douleur de l'environnement verbal a pour eux deux, quoique selon des voies différentes, des racines biologiques qui justifient le recours à des stratégies extrêmes. Les mots « font mal » chez Wolfson. Chez W. S. Burroughs, ils « intoxiquent » à la manière d'une infection virale, ils habitent le corps comme un micro-organisme. Or L. Wolfson est un praticien de la résistance auquel on peut emprunter des leçons de méthode. La réflexion sur son texte enseigne d'abord à distinguer deux sortes de brouillages : l'un qui « couvre », l'autre qui ré-articule. Le premier brouillage, qui est aussi le plus évident, constitue pour L. Wolfson un recours élémentaire contre les mots indésirables. Le corps offre une possibilité de bruitage immédiat en cas de surprise : grincements de dents, bruits de gorges, grognements. Ou, plus corrosifs déjà pour le message : mouvements de doigts dans les conduits auditifs qui opèrent des disjonctions dans le mot et ne laissent passer des fragments syllabiques que pour mieux défigurer l'intégrité du discours. Mais ce brouillage organique est souvent inefficace et toujours astreignant. C'est donc plus volontiers que L. Wolfson va recourir à des supports techniques, notamment le poste de radio portatif. Toute promenade dans la grande ville le trouve dès lors écouteur aux oreilles, sélecteur obstinément branché sur les émissions en langue espagnole des postes porto-ricains. Il y trouve en effet un intérêt particulier :

« ... on pouvait avoir confiance d'en obtenir du vrai 'bruit', souvent du vrai tapage, à peu près sans répit et d'intensité plus ou moins constante, les émissions paraissant consister presque totalement en publicités, bulletins d'informations, prévisions météorologiques, tous lus à perdre haleine, et en beaucoup de disques, des numéros musicaux : boléros, tangos, rumbas, mambos, chachas, etc., le plus souvent avec parole et fréquemment accompagnés de cliquetis de castagnettes, ponctués de cris, du claquement des chaussures. » ³

Ce qui séduit ici l'écoute wolfsonienne, c'est non seulement la constance d'un volume sonore qui pourra « couvrir » à peu près sans faille les mots douloureux, mais c'est aussi la variété exotique des mélodies qui reproduit dans le registre musical le désir linguistique de Wolfson. L. Wolfson oppose volontiers à l'entité oppressive de la langue naturelle une sorte de babelisme qu'il désigne juste par un terme musical : le *pot-pourri* des idiomes. Ainsi, chez L. Wolfson le brouillage de « couverture » mime à l'avance l'articulation composite de la langue idéale. Et le passage se fait insensiblement à un brouillage de ré-articulation. Rapidement, son attention s'oriente vers les passages « parlés » des émissions qu'il écoute. Au bout de quelques semaines, il s'exerce à reconnaître dans les mots espagnols qu'il entend des « congénères » des

2. Gallimard, *Connaissance de l'Inconscient*, Paris, 1970.

3. *Op. cit.*, p. 171.

mots français qu'il connaît. Ce qui assure alors le brouillage, ce n'est pas l'écoute d'un simple idiome de substitution, mais ce sont les jonctions linguistiques que ce nouvel idiome permet d'opérer. Le montage linguistique est la seule activité mentale assez absorbante pour prévenir la prégnance des vieux mots de la langue maternelle.

W. S. Burroughs va procéder de manière tout à fait analogue, dans ses activités de *cut-up* sonore. Le fond sonore radiophonique constitue pour lui la meilleure « base » d'écoute et de parole. Ainsi, tel *Dimanche des Rameaux*⁴, il enregistre une « symphonie » composée en partie par un musicien soviétique, et pour le reste de friture-brouillage captée sur ondes courtes, qu'il affirme être « le son le plus intéressant sur les ondes ». Ce premier brouillage ne constitue d'ailleurs qu'une manière de mise en train. Une façon non pas de « faire silence » mais de « faire bruit », pour que la parole commence. De fait, cette base sonore est progressivement effacée par la surimpression de fragments de textes, en un montage où certains des mots eux-mêmes disparaissent, « créant de nouvelles juxtapositions ». Ainsi le brouillage de « couverture » n'est-il jamais qu'un préliminaire au brouillage de ré-articulation, autrement efficace, parce qu'il démantèle les articulations indésirables et les oriente dans des structurations inoffensives parce que toujours fragmentaires, composites, et donc essentiellement instables.

LE BROUILLAGE DÉCHIFFRE.

« Savez-vous vraiment lire *derrière* un roman? Brume future à travers les arrivées et les départs? Odeur de cendre sortant de la machine à écrire? »

W. S. Burroughs.

Le brouillage, parce qu'il s'applique à la sur-articulation généralisée dans laquelle nous baignons, remplit paradoxalement une fonction de décodage. Machine à deux temps, il commence par renchérir sur la textualité environnante. L'écrivain s'exerce à verbaliser au hasard tout ce qui se présente : bruits dans la rue, phrases, fragments de journaux, décor. Tout se passe comme s'il s'agissait de faire sauter la textualisation du monde par son excès-même, de désigner son perpétuel morcellement. Puis le deuxième temps du brouillage reporte le texte ainsi obtenu sur des coordonnées externes absolument aléatoires, et textuelles elles aussi. Glissement des sons sur la bande magnétique, des lignes typographiques sur la page. C'est ici qu'intervient, la précision, le « travail ». Les praticiens du brouillage y insistent toujours avec cette sorte d'amertume devant l'incompréhension réductrice. Roussel rappelant qu'avec son Procédé, comme avec la rime, on peut faire de « bons ou de mauvais ouvrages ». Tout est une question d'emploi. Ou W. S. Burroughs, sur un mode plus ironique : « J'ai souvent pensé que l'opposition que certains professent vis-à-vis des cut-ups est une prémonition quant au grand travail et à la précision nécessaire pour bien employer l'ensemble. »⁵ Ou encore,

4. *Le métro blanc*, p. 59.

5. *Ibid.*, p. 59.

l'acharné labeur de « l'étudiant schizophrénique en langues », voué à une étude sans répit. Mais tous ces techniciens du langage restent muets sur le point qui draine les curiosités : quel est le Procédé du Procédé? Ils répondent néanmoins par leur pratique.

Sur la bonne utilisation du brouillage linguistique, nul n'est plus clair que L. Wolfson, encore. Et nous lui emprunterons ici une seconde leçon de méthode. S'il est un mot que L. Wolfson se doit de neutraliser, c'est le mot « crazy ». « Mot-virus » dirait W.S. Burroughs, qui simultanément cloue L. Wolfson à l'idiome qui fait mal et l'enferme dans la psychose. Mot non pas proféré par la mère, cette fois, mot qui bourdonne dans la rue au passage de l'étudiant en langues, mot typique du discours social dans la douleur de ses effets. L. Wolfson va avoir recours à l'arsenal habituel des langues pour désosser le mot « crazy ». Le vocable français « crise » lui sera substitué de façon satisfaisante, car il absorbe tous les phénomènes consonantiques du mot originel et approximativement la voyelle finale. Mais L. Wolfson ne se contente jamais d'une simple substitution. Il se réserve toujours une batterie de solutions simultanées. Ainsi, un autre brouillage va venir suppléer le premier, plus luxueux cette fois puisqu'il nécessite le montage de deux vocables : le français « toqué » et l'allemand « rasend » découpés selon l'ordre « toqu/rasend/é ». Certes, ce brouillage ne va pas sans produire un peu de « bruit », c'est-à-dire un surplus de phonèmes qui n'étaient pas inclus dans le mot de départ. Cependant l'essentiel est ailleurs : il s'agit d'absorber la totalité des phonèmes originels. Le brouillage réussi, c'est celui qui pratique une ré-articulation sans reste des éléments de départ. Ce qui, dans tous les sens du terme, revient à une opération de déchiffrement. Le mot « crazy » est dé-chiffré c'est-à-dire arraché au *chiffre* du système linguistique. Mais aussi, c'est sa disparition qui déchiffre le montage apparemment incohérent d'éléments idiomatiques hétérogènes. Il est le principe absent d'intersection et de réunion de ces éléments. Ce par quoi on voit que le déchiffrement n'est pas l'opération miraculeuse qui transmue un signifiant opaque en son dépli de signifié, c'est plutôt le mouvement par lequel des configurations signifiantes se renvoient l'une à l'autre. Le déchiffrement est une opération intransitive. Si le brouillage déchiffre, cela ne veut pas dire qu'il produise du sens, on dirait plus justement qu'il « oublie ».

W.S. Burroughs, lui aussi, oublie. Non plus un idiome, mais un environnement textuel. Et c'est le même critère qui fonde la règle d'usage de son Procédé. Le brouillage s'arrête à l'instant où il déchiffre, c'est-à-dire, simultanément, rompt la cohérence des signes antérieurs et donne à lire *autre chose*. Cet *autre chose* étant peut-être simplement l'autre côté de la page.

« C'est là dans *Newsweek*, 6 juillet 1964, page 5, une photo... une miche de pain créant une publicité obscure pour ESSO-Petroleum Co... *De l'autre côté*, la page est vouée à l'American Express Service Bancaire. Pain (ou bread) employé dans le jargon des Vieux Pébourres affranchis veut dire argent. Combien d'entre-vous ont vu l'argent derrière le 'pain' ^{6?} »

La super-imposition des deux faces de la page sans doute les brouille mais aussi

6. *Ibid.*, p. 57.

les déchiffre en les renvoyant l'une à l'autre. Et nous ne sommes pas ici dans l'euphorie d'une métaphore. Le caractère révélateur de cette collusion de signes reste problématique. Nous sommes plutôt dans l'espace d'une *rime* qui nous mène à la lisière de l'événementiel. Coïncidences verbales et points d'intersection établissent d'étranges relations dans la temporalité. D'un siècle à l'autre, W. S. Burroughs « monte » ensemble des pages de journaux, le *New York times* du 17 septembre 1889, lui-même brouillé (on reconnaît là le *premier temps* du brouillage qui est toujours surenchérissement), et le *St Louis Globe Democrat* du 23 décembre 1964⁷. Et d'une page à l'autre, des jonctions s'opèrent, des éléments s'isolent et dessinent un réseau de rimes. Aube d'une épiphanie, mais épiphanie à rebours. Car la qualité de la convergence est ici de raréfier. A défaut d'accéder au langage qui donnerait l'option du silence, on peut pousser le bruit jusqu'au point où il balbutie ses premiers mots.

Quelque part, cependant, le brouillage s'emporte, dans l'incertitude de ce qu'il a à rompre. C'est que l'environnement linguistique est omniprésent, et aussi bien « intérieur » qu' « extérieur ». Aucune parole ne saurait échapper à l'opération de brouillage/déchiffrement. Tout y passe donc, même et surtout les propres écrits de W. S. Burroughs. L'œuvre doit être indéfiniment remâchée, mise en fiches, relancée dans de nouvelles coupures, jonctions, soudures. Ce qui donne au travail de W. S. Burroughs cette physionomie d'un perpétuel inachèvement, d'un unique et splendide radotage. De *Nova Express* au *Ticket qui explosa*, circulent d'identiques « routines », ces passages de quelques pages à mi-chemin entre le paragraphe et le chapitre dotés d'une autonomie anecdotique. Quant aux *cut-ups*, tout au long des années 60, ils se répètent, se reprennent, se recourent en une sorte d'incessant monologue extérieur. Modulées à l'infini, des images obsédantes jaillissent des lignes de rupture : aube malade, papiers dans le vent, lumière des années 20, étoiles mortes, éclaboussement de cendres argentées, rues désertes ensevelies sous le sable, lignes métalliques tordues, explosions dans des miroirs, etc. Aucun moyen d'arrêter l'œuvre, dès le moment que son articulation verbale n'est pas son stade final. Il faut qu'elle se rumine, s'épure et se déchiffre elle-même, pour accéder à ce balbutiement mal dégagé du bruit qui l'encombre. Il faut cette insistance pour faire entendre en soi les premiers mots du Barbare.

FIGURES DU CONTRÔLE.

« QUESTION : Si le contrôle du contrôle est absolu, pourquoi le contrôle a-t-il besoin de contrôler? REponse : Le contrôle a besoin de temps. »
W. S. BURROUGHS.

A ce point, il est temps d'entrer dans une nouvelle confusion. C'est l'informe, on s'en souvient, qui faisait horreur chez le premier barbare. Une horreur très mesurée cependant par le lendemain articulatoire qu'on lui promettait. Or nous voici à présent confrontés à une nouvelle horreur, une nouvelle

7. *Ibid.*, « De retour à St. Louis », p. 85.

Barbarie aussi, celle d'une articulation si totale qu'elle réduirait tout hétérogène. On peut tenter de croire que c'est là le fruit d'un complot. Se définir, en somme, comme territoire occupé, colonisé par l'articulation. Et c'est bien de ces présupposés que nous sommes partis pour décrire les activités si déroutantes du brouillage. Cependant, c'est encore céder à une euphorie, celle de croire que quelque part existent des points d'ancrage pour une résistance à l'articulation. C'est parier pour l'inachèvement de son travail. Imaginer que le Contrôle nous laisse le penser depuis un lieu extérieur à lui. Rien n'est moins sûr, pourtant.

Reprenons. L'ultime forme du Pouvoir selon W. S. Burroughs est donc le Contrôle. A travers la cohérence d'un environnement articulatoire totalitaire, ce Pouvoir dirige nos représentations et nos gestes, cloue nos destins à sa parole, forclôt notre futur en des lignes d'association obligées. Peut-être, pense W. S. Burroughs, l'Histoire a-t-elle déjà connu semblable asservissement. Il cite volontiers, à ce propos, les livres sacrés des Mayas, constitués d'un système complexe de calendriers agricole, cérémoniel et occulte, qui auraient servi de puissant instrument de contrôle à une caste de prêtres.⁸ Le Pouvoir moderne procéderait de la même façon, en nous assignant un passé dans les « grandes tables » que constituent ses journaux, ses magazines, ses archives. Ces images du passé truqueraient notre avenir, le mouleraient à l'avance dans la répétition. Tout ceci pourrait sans doute se régler par une guérilla appropriée, du type de celles exposées dans *Révolution électronique* ou la *Génération invisible*⁹, si le Contrôle ne s'accompagnait pas des symptômes clairs d'une intoxication, c'est-à-dire d'une collaboration active du sujet à son propre asservissement. L'intoxication du drogué en offre une illustration parfaite. La drogue, selon W. S. Burroughs, est sciemment manipulée par le Contrôle. Elle programme pour longtemps l'intoxiqué, en développant en lui son « film » d'images hallucinatoires. Elle l'enchaîne à son *temps* de développement. Elle l'incite à la répétition et au prosélytisme. Il est donc impossible de réduire le Contrôle à l'extériorité d'un Pouvoir. Le propre de toute intoxication est au contraire de produire de l'intérieur ses propres facteurs pathogènes, à la manière de l'infection virale. On connaît le mode d'action du virus : la molécule virale assiège une cellule saine, s'y introduit et s'empare du système reproducteur de cette cellule pour lui faire produire ses propres molécules virales. Ainsi procède le *mot* vis-à-vis du corps. Le mot absorbe toute chair, la boit comme un buvard. Pas de mot plus ironique à cet égard que le mot *moi*, sous la plume de W. S. Burroughs. La question philosophique de l'origine du sujet — depuis quel *moi* penser le *moi*, comment procéder à l'archéologie de son fondement? — cette question éclate dans un sarcasme : « Le mot *moi* vous embrouille. Bon Dieu je pourrais m'y asseoir pour toujours si je possédais un moi sur lequel m'asseoir, puis à son tour, il ferait de même. Ce n'est nullement le cas. Dès que j'envahis un autre moi, tout ce que ce moi désire est être nulle part. »¹⁰

8. *The Job*, Grove Press, New York, 1974.

9. Paris, Champ Libre 1974 et U.G.E. 1969 in *Le ticket qui explosa*.

10. *Le Métro Blanc*, p. 40.

Saisis par ce concept centrifuge, nous subissons le destin comique d'être transformés par le mot en répliques de nous-mêmes. Pour fuir la force humaine, il faudrait être capable de sauter hors du concept, hors de l'image. Car paradoxalement c'est le mot qui nous ligote au corps :

« Qui vous envoya dans le Temps apeurés? Dans un corps? Dans la merde? Je vais vous le dire : *le mot*. »¹¹

Ainsi la forme humaine présente-t-elle l'exemple étrange d'être parasitée par elle-même, jusque dans l'oubli de tout support à ce parasitage. L'homme s'y révèle bien n'être que l'imaginaire d'une pathologie.

Ou, en d'autres termes, le corps, c'est cet espace balisé, traversé de part en part de messages biologiques ou sociaux. D'un côté, les gènes, où le message de la vie se trouve écrit en mots de quatre lettres. De l'autre, les codes sociaux qui nous modèlent à travers le langage. Au total, une unique plage d'inscription. Le corps n'est que chiffre. Et ce chiffre ne se déchiffre pas, au sens où l'on décrypte un message pour le transmuier dans la matière radieuse d'une vérité ou d'une chair. Ce chiffre, au mieux, peut être converti dans un autre chiffre. C'est que le corps, comme le cosmos, baignent non pas dans un espace signifiant, mais dans un espace *signalétique*, c'est-à-dire plat, sans envers, sans verticalité. Espace jamais hanté par la quête d'un idéal signifié, puisque tout y est *signal*, c'est-à-dire sans double de réel et sans bavure de pensée. Espace sans recours dans une extériorité de la désignation. Clignotement infini et total de la signalisation que n'arrête jamais aucun sens, mais qui propose l'image inépuisable de ses transformations. Et déjà nous avons l'intuition que l'espace de la signification n'a jamais été qu'un vêtement métaphysique jeté sur l'espace signalétique, mais W. S. Burroughs nous ramène à cette nudité, cet *à-plat*. Les Contrôleurs ne sont pas des organismes à trois dimensions, parce qu'il est douteux que nous soyons nous-mêmes des organismes à trois dimensions, et que nous sommes nos propres Contrôleurs. Qu'on brise même le code génétique, qu'on y opère des *cut-ups* comme le propose W. S. Burroughs, on ne sortira pas pour autant de cette donnée ontologique qui nous réduit à un chiffre. On n'aura fait que mettre en place de nouvelles connexions, de nouveaux parcours de signalisation. Car chez W. S. Burroughs, il n'y a trace d'aucun dualisme, il n'y a que des *jonctions dans le même*. La proposition selon laquelle la vie est chiffrage (génétique, verbal, pictural, peu importe le médium) est également réversible. Le chiffrage est la vie, le chiffrage est le réel. Un orgasme, une maladie, une émeute, une révolution, tout ceci peut être suscité par un agencement habile de mots-images. La création d'un environnement chiffré est susceptible de déclencher tout événement puisque l'événement se réduit à ce chiffre, ce complexe d'informations. Et la sexualité n'y échappe pas plus que le reste. Elle n'ouvre même sur aucune *petite mort*, tout juste sur un éblouissement électrique. Essentiellement, la sexualité chez W. S. Burroughs se réduit à un mode de jonction. Et si l'homosexualité y est plus légitime que l'hétérosexualité, c'est parce qu'elle est plus clairement une jonction dans le même.

11. *Nova Express*, U.G.E. 1970, p. 8.

Mais ce principe de jonction sexuel est à peine corporel, il prend volontiers des formes machiniques, il connecte aussi bien de la matière vivante que de la matière inanimée, en des réunions à peine plus charnelles que celles du *cut-up*. En ce sens, c'est une sexualité qui semble souvent répondre aux incertitudes de la vie cellulaire. Là où la copulation n'est que scissiparité, duplication. Là où la mort du monocellulaire s'écrase dans sa régénérescence. De ces étranges manœuvres, naissent des héros indiscernablement dédoublés comme « Mr. Bradly/Mr. Martin », qui flottent en jumeaux dans l'espace-temps de la trilogie de W. S. Burroughs. Et de la sorte, rien n'a jamais lieu que le même.

Nous voici dans le temps immobile de ce que W. S. Burroughs appelle le « décor-répétition », qui est aussi l'ultime moment du Contrôle, à savoir son auto-régulation dans la pure redite. Les signaux, ignorants de tout hétérogène, sont condamnés à se répéter eux-mêmes.

« La vie sans chair est répétition mot pour mot (...) tous les actes sont pré-enregistrés et floués il ne reste plus de vie dans le présent elle est sucée par un cadavre ambulante qui murmure dans les cours sous le ciel film de Marrakech » .¹²

Les images obsédantes qui sortent du *cut-up*, comme des numéros perdants à la table de jeu, ont pour commun caractère de nous ramener toujours à ce temps balbutié d'une infinie répétition : « Le film cassé et mort du monde tourne toujours »¹³. Et le film cumule toutes les figures de l'identité et de la redite, et les réalise avec indifférence. Projection à volonté d'une pellicule qui laisse filtrer toujours la même agitation lumineuse. Mais aussi, tournoisement mécanique du film rompu sur la bobine du projecteur. Et enfin, retard chimique du développement. Notre temporalité, c'est celle de l'image, avant qu'elle n'apparaisse sous la morsure des révélateurs. Empreinte d'un unique destin chimique. Retard truqué, qui mime une genèse, mais n'est qu'une conversion du même en sa propre image. Retard qui ne laisse place, semblait-il, à aucune *chance*.

SURENCHÈRE ET BARBARIE

« Qui a le sens de l'unité a le sens de la multiplicité des choses, de cette poussière d'aspect par lesquels il faut passer pour les réduire et les détruire. »
Artaud.

Parvenus à ce seuil d'abandon, il faut bien, si l'on veut suivre W. S. Burroughs jusqu'au bout, accepter de faire avec lui le saut d'une rupture ontologique. Car c'est simultanément que W. S. Burroughs propose le totalitarisme du Même et pratique son débordement par l'*excès*. L'*excès* du même brise le même, sans qu'on soit sûr pour autant d'être *ailleurs*. Cet *excès*, ce n'est ni le même, ni l'autre, c'est le mouvement d'une poussée antérieure à

12. *Le Métro blanc*, p. 138.

13. *Ibid.*, p. 19.

la pensée de cette distinction, et qui guide le Barbare dans l'aveuglement. L'instrument de cet excès, c'est la sur-articulation, qui propose l'exemple unique d'une stratégie du même.

Mais reprenons. Si le Contrôle est absolu, comme l'affirme W. S. Burroughs, il est légitime de se poser quelques questions sur le statut de ses écrits. De quel lieu parle-t-il lui-même? Est-il un collaborateur actif des systèmes de contrôle, vient-il seulement pour nous contraindre à abattre nos dernières cartes, celles après lesquelles aucun *jeu* n'est possible. Dans un article récent ¹⁴, Jean-Joseph Goux répond en proposant de lire l'œuvre de W. S. Burroughs comme un *modèle de simulation isomorphe aux mécanismes qu'il décrit*, et il conclut pour l'incapacité de l'œuvre à nous donner les conditions d'une rébellion qui ne soit pas immédiatement récupérée par le système. C'est poser à juste titre la question de la *simulation* et de son efficacité. Mais peut-être est-il nécessaire d'interroger plus avant cette notion de simulation. Car, à y regarder de plus près, il semble bien que ce concept ne « tienne » que dans l'espace de la signification, c'est-à-dire dans un système dualiste, sans cesse travaillé par son extériorité (réfèrent, réalité, corps, etc.). Encore faut-il qu'il y ait un extérieur à simuler. Mais dans la platitude de l'espace signalétique, une simulation qui préserverait son *quant à soi* est impensable, puisque l'espace signalétique est une simulation sans envers. Si donc, W. S. Burroughs « simule » l'espace signalétique, cela veut dire non pas qu'il l'imité, mais qu'il en est partie prenante, qu'il le manipule, et donc qu'il agit sur lui. Et c'est tout le visage de la stratégie qui s'en trouve défiguré.

L'univers spécifique où veut se situer W. S. Burroughs implique qu'on abandonne quelques idées traditionnelles sur ce sujet. Et d'abord sur la forme du *commandement*, qui en est ordinairement le principe actif. Ce n'est pas que W. S. Burroughs soit avare de « recettes » en tous genre pour combattre les effets nocifs du Contrôle. Elles abondent dans *la Génération invisible*, *Révolution électronique*, *les Techniques littéraires de Lady Sutton Smith* ¹⁵. Elles surgissent à tout propos dans la trilogie, et elles sont au détour de tous les *cut-ups*. Mais elles sont le plus souvent présentées comme des « exercices amusants », jamais comme des projets d'ensemble. Bricolage individuel toujours opéré avec des moyens élémentaires : colle et ciseaux, magnétophone portable, etc. Et surtout, là est le plus important, le commandement, la recette, se trouvent emportés par la technique qu'ils proposent avant même d'avoir pu se formuler entièrement. Hachée par le *cut-up*, prise dans la fiction qu'elle suscite, la recette est à elle-même sa propre victime. Le discours stratégique, chez W. S. Burroughs n'est pas un discours séparé de son effet. Ce qui est ainsi empêché de se constituer, c'est le temps de contrôle du signal, c'est-à-dire le retard qui sépare le stimulus de sa réponse. Dans la sur-articulation du *cut-up*, Burroughs écrase ce deux-temps en un. Ainsi le lecteur est-il libéré de l'asservissement à un temps de réponse où nous ligote tout Contrôle. Autre rupture avec les formes stratégiques connues : il faut

14. In *Colloque de Tanger*, Christian Bourgeois, Paris, 1976.

15. In *Le Métro blanc*, p. 55.

renoncer à distinguer entre ses mouvements propres et ceux de l'adversaire. L'extrême confusion où ceci jette tout antagonisme, s'avère rapidement être une clé du succès. D'où le caractère inextricable, chez W. S. Burroughs des complots, combats, interrogatoires. Les adversaires se disputent volontiers la même dénomination, comme dans la trilogie, où Contrôleurs et Contrôlés sont respectivement désignés comme « Canaille Nova » et « Police Nova », sans qu'on soit jamais très sûr de savoir à qui on a affaire. Le héros de prédilection de W. S. Burroughs, c'est l'agent-double et W. S. Burroughs pousse la dérision jusqu'à se dénoncer lui-même dans cette fonction : dans *Nova Express*, l'un des premiers criminels Nova à avoir été arrêté, à Londres, soutient être écrivain, auteur d'un livre pornographique appelé *Naked lunch*. La justification de cette congruence du stratège au principe qu'il combat tient à ce que cette guerre est une guerre de parasitage. Il s'agit donc de combattre selon une logique homéopathique. Enfin, dernière altération de la stratégie, le commandement subit, à travers le *cut-up* un effet de brouillage de son énonciation. Le *cut-up* jette un flou sur l'origine du discours, désormais morcelée, et sur sa modalité. La position de la parole stratégique est destinée à rester indécélable : hypothèse, recette pratique, ordre ironique? Le *cut-up* devient ainsi à la fois la matière et la forme de la stratégie, constant instrument, dans la main du Barbare, de l'excès destiné à emporter le Contrôle. Car, à travers les techniques si déconcertantes qu'elle met en œuvre, la sur-articulation chez W. S. Burroughs est bien la poursuite d'une parole Barbare. En ce que le Barbare serait celui qui répond à l'appel d'un excès et en porte les marques dans la démesure de sa parole. Que cette parole veuille la théâtralisation d'un en-deçà, ou que l'excès gise au cœur même de cette parole, et dans sa clôture, la fonction Barbare est la même. Rôle ingrat, qui consiste à pousser la confusion à son comble, jusque dans le chaos de sa propre parole. Tentative pour *épuisier* cette confusion. Cet effort est toujours pris à contre-sens, vu comme choix pervers. En fait, et c'est là la solitude absolue de W. S. Burroughs, sa traversée de l'articulation tend tout entière vers cet au-delà de la parole, qu'elle désigne du doigt sans jamais pourtant pouvoir en montrer la face.

Laurent Jenny

New York