

Tangence



Du collage cubiste au *cut-up* burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire

Noëlle Batt

Number 55, September 1997

La vitesse

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/025950ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/025950ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Tangence

ISSN

0226-9554 (print)

1710-0305 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Batt, N. (1997). Du collage cubiste au *cut-up* burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire. *Tangence*, (55), 108–117. <https://doi.org/10.7202/025950ar>

Tous droits réservés © Tangence, 1997

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Du collage cubiste au *cut-up* burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire

Noëlle Batt

Les peintres et les poètes qui ont participé à la révolution cubiste — Picasso, Gris, Léger, Braque, Apollinaire, Reverdy, Max Jacob, Stein... — ont très tôt compris les modifications qu'allait entraîner dans la représentation et dans la construction artistique l'importance grandissante du paramètre de la vitesse dans la société du début du xx^e siècle, comme en témoigne cette déclaration de Fernand Léger :

L'existence des hommes créateurs modernes est beaucoup plus condensée et plus compliquée que celle des gens des siècles précédents. La chose imagée reste moins fixe, l'objet en lui-même s'expose moins que précédemment. Un paysage traversé et rompu par une auto ou un rapide perd en valeur descriptive, mais gagne en valeur synthétique ; la portière des wagons ou la glace de l'auto, jointes à la vitesse acquise, ont changé l'aspect habituel des choses. L'homme moderne enregistre cent fois plus d'impressions que l'artiste du xviii^e siècle ; à tel point par exemple que notre langage est plein de diminutifs et d'abréviations. La condensation du tableau moderne, sa variété, sa rupture des formes est la résultante de tout cela. Il est certain que l'évolution des moyens de locomotion et leur rapidité sont pour quelque chose dans le visuel nouveau.¹

L'augmentation de la vitesse, conséquence directe des progrès technologiques, engendre des effets dont certains affectent l'individu au plus intime de sa perception du monde : modification radicale du rapport à l'espace et au temps, mais aussi modification des sensations du corps et de l'esprit, du rapport à la vie et à la mort, et d'autres affectent la collectivité : accélération des transmissions de toute nature, y compris celle de l'information, interdépendance plus grande des unités territoriales, cosmopolitisme culturel, élargissement de la variété des échelles proposées qui change les bases et les logiques du raisonnement.

1 Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris, Denoël Gonthier, 1978, p. 20.

Qu'il soit observateur extérieur comme l'homme décrit par Léger qui voit «le paysage traversé et rompu par une auto» ou qu'il soit dans le véhicule et expérimente lui-même la traversée à vive allure du paysage qu'il voit s'enfuir, à peine reconnaissable par la fenêtre, l'homme du début du xx^e siècle est irrémédiablement marqué par l'entrée dans son quotidien des véhicules rapides, voitures, avions, chars ou autres engins, dont les progrès sont très rapides eux aussi. Le 17 décembre 1903, un avion à moteur vole pour la première fois sur 284 mètres en Caroline du Sud, piloté par Wilbur et Orville. Le 25 juillet 1909, Louis Blériot traverse la Manche et effectue la liaison Calais Douvres en 32 minutes selon les uns, 37 selon les autres. Du côté de l'automobile, on fabrique en 1903 la première carrosserie avec entrée sur le côté, en 1906 on met au point la boîte à quatre vitesses, en 1907 la suspension, en 1910 le pare-brise et, la même année, H. Perrot met au point le freinage sur quatre roues. En 1912, la première voiture de série sort de l'usine Ford entièrement carrossée et équipée.

La vitesse de déplacement du corps dans l'espace par le biais d'une prothèse mécanique, est source de nouvelles sensations et de nouvelles griseries. Transports ; transport. L'étourdissement peut aller jusqu'à l'effroi, tous repères brouillés. Le seuil entre vitesse et excès de vitesse est vite franchi et le conducteur passe insensiblement de l'euphorie de la vie à l'excitation morbide de la risquer. La vitesse offre aux amateurs de terres vierges les frontières floues et mouvantes qui séparent le vertige de l'anéantissement.

Mais la vitesse peut aussi être appréhendée par le biais des changements d'échelle qu'elle introduit dans le champ de la perception. L'avion ne donne aucune sensation de vitesse à l'individu qu'il transporte ; il lui offre en revanche l'étrangeté d'un changement d'échelle qui provoque un *estrangement* — *ostranenie* —, un saut dans l'altérité.

Par ailleurs, l'accélération de la circulation de l'information grâce aux nouveaux moyens de communication, d'impression, de distribution du mot et de l'image (journaux, radio, photo,...) a aussi des conséquences immédiates sur la vie politique, économique, sociale, scientifique, artistique, qu'on est à même de mesurer pleinement aujourd'hui et ces conséquences ne sont pas que positives. Il est étonnant de voir comment la médiatisation dote immédiatement tout acte créateur vital d'un double dérisoire qui

n'en reproduit que les effets de surface pour une consommation immédiate et rapide.

Mais Paul Virilio a longuement analysé les effets pervers de la vitesse dans nos sociétés et nous renverrons, pour cet aspect de la question, à ses travaux².

Les répercussions, dans l'art, de l'implantation sociale de la vitesse et des moyens de locomotion qui la symbolisent, peuvent se manifester sur plusieurs plans et sur plusieurs modes.

On notera tout d'abord une forte présence de la représentation picturale ou littéraire des objets liés à la vitesse.

C'est ainsi par exemple que l'avion est chanté en 1910 par Apollinaire³ et peint par de nombreux peintres. Nous nous bornerons à citer «La Conquête de l'air» de La Fresnaye et *l'Hommage à Blériot* de Delaunay peint en 1914 avec la dédicace suivante : «Premiers Disques solaires simultanément forme au grand constructeur Louis Blériot.» Au milieu des disques colorés, on remarque, en bas à gauche, une hélice, deux roues, et l'avant d'une carlingue qui font pendant en haut à droite à la petite tour Eiffel rouge qui deviendra presque une signature du couple Delaunay ; et juste au-dessus, le biplan des frères Wright, autres héros de l'aviation.

Plus tard, dans ses premiers romans qui datent de la fin des années vingt, Faulkner nous donnera maintes descriptions de l'irréversible changement de point de vue sur le monde greffé dans les consciences par l'expérience de ces nouveaux véhicules et de leur vitesse. Ainsi, dans *Sartoris* : «Le sol, l'in vraisemblable ruban de la route, s'engouffrait sous eux avec fracas, disparaissait par-derrière dans un nuage affolé de poussière et les masses de verdure de chaque côté n'étaient plus qu'un tunnel rigide, fuyant et ininterrompu.»⁴

Reste le train. Le plus bel hommage qui lui ait été rendu est sans doute le poème de Blaise Cendrars «La prose du transsibé-

2 Voir, entre autres, *Vitesse et politique*, Paris, Galilée, 1977 et *Cybermonde et politique du pire*, Textuel, 1996.

3 «Poèmes retrouvés» dans Apollinaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 728.

4 William Faulkner, *Œuvres romanesques*, volume 1, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1977, 1993, p. 107.

rien et de la petite Jehanne de France», cette merveilleuse mise en rythme des sensations et des visions intérieures autant qu'extérieures procurées par le cheminement ferroviaire réel et imaginaire. Si l'on ajoute le travail pictural correspondant de Sonia Delaunay et le travail réalisé en commun par Cendrars et Delaunay pour aboutir au livre d'artiste qui se présente comme un ruban de deux mètres plié à la chinoise dans une petite boîte décorée par Delaunay, on acceptera peut-être de considérer avec nous que ce livre est l'objet artistique qui dit le mieux la circulation entre les arts en même temps que la créativité, l'énergie qui consomment ces années d'avant-guerre.

Mais pour résumer la mythologisation des nouveaux moyens de transport et de la vitesse qu'ils procurent, rien ne vaut le manifeste futuriste publié le 20 février 1909 par Marinetti. Pour être souvent outrées et passablement hystériques, ses formulations n'en ont pas moins le mérite de la limpidité. Nous en rappellerons les points 4, 5 et 11 :

4. Nous déclarons que la spendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive...une automobile rugissante qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace.

5. Nous voulons chanter l'homme qui tient le volant, dont la tige idéale traverse la terre, lancée elle-même sur son orbite. [...].

11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir ou la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; et les gares gloutonnes avaleuses de serpents qui fument; les ponts aux bonds de gymnastes lancés sur la coutellerie diabolique des fleuves ensoleillés; les paquebots aventureux flairant l'horizon; les locomotives au grand poitrail qui piaffent sur les rails, tels d'énormes chevaux d'acier bridés de longs tuyaux, et le vol glissant des aéroplanes dont l'hélice a des claquements de drapeaux et des applaudissements de foule enthousiaste [...].

Ceci étant posé en ce qui concerne le plan de la représentation, nous voudrions maintenant envisager en quoi le paradigme de la vitesse a aussi influencé la conception de la forme

artistique, qui a dès lors été conçue comme une machine artistique, un générateur de rapports, une dynamique de corrélations dotée en cela d'une certaine énergie et possédant un réel pouvoir de création sémantique. Il s'agira de saisir, dans un cadre épistémocritique, comment les peintres et les poètes, non contents de *représenter* un changement important de paradigme dans leur œuvre, se sont aussi attaqué à la nécessité d'inventer une *nouvelle performativité* du texte ou du tableau qui donne forme à cette mutation.

En ce sens, le collage tel qu'il fut initié en 1912 par Picasso et Braque, mais tel qu'il fut aussi pratiqué par les poètes, Apollinaire d'abord, dans «Les Fenêtres» par exemple⁵ ou dans d'autres poèmes de *Calligrammes*, mais aussi Cendrars ou Reverdy, nous paraît très symptomatique de l'impact sur la forme artistique, de ce nouveau rapport au temps et à l'espace.

En effet, le collage, si l'on tente d'en reconstituer l'histoire, résulte de la mise en jeu d'une logique du court-circuit spatio-temporel que l'on peut décomposer en trois étapes :

1) arrachage à une totalité appartenant à un milieu, un contexte donné, de ce qui deviendra un fragment décontextualisé, déterritorialisé. L'opération de prélèvement est en général répétée plusieurs fois dans le même milieu ou dans des milieux différents ;

2) juxtaposition aléatoire ou — le plus souvent — composition concertée de ces fragments en un ensemble qui tout en se présentant comme totalité autonome et nouvelle, s'affiche comme hétérogène et revendique son origine multiple et non artistique ;

3) proposition de cet ensemble au spectateur ou au lecteur dans un lieu culturel — musée ou livre — qui suggère qu'à cet ensemble a présidé un geste créateur artistique sémantiquement orienté qui appelle son symétrique inverse : un geste décrypteur qui doit comprendre autant que ressentir la charge sémantique impliquée par ces éléments juxtaposés qui dans le même temps affichent leur disparité, leur hétérogénéité et leur aptitude à être corrélés.

5 Guillaume Apollinaire, «Calligrammes», dans *Œuvres poétiques*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», p. 168. Ce poème fut écrit comme introduction à l'album-catalogue de l'exposition de Robert Delaunay en Allemagne en 1913.

Avec l'hétérogénéité, sont exhibés le déplacement, le décalage, la *différance*, la reduplication partielle qui est au fondement de tout geste artistique. Le collage est un coup de force constructif, une violence faite au matériau et à la pensée, une figure que l'on pourrait dans un premier temps, en suivant la piste ouverte par Eric Méchoulan⁶, assimiler à une anacoluthie.

Mais avec l'invitation à la corrélation que constitue le fait de rassembler ces éléments hétérogènes dans le présent d'un cadre spatial artistique, le collage peut aussi se lire comme participant de la métaphore et de la métonymie. De la métaphore parce que l'aspect «bariolé» du collage (pour le dire dans les termes de Cendrars), que l'on pourrait encore appeler «hybride» ou «métissé», renvoie à une multiplicité analogue des données du monde. De la métonymie parce que ses couleurs, ses matières, son origine sont comme une partie matérielle du monde même déposée sur la toile, ainsi du morceau de toile cirée représentant un cannage de chaise dans *Nature morte à la chaise cannée* de Picasso (1912) ou du papier journal découpé et collé dans *Bouteille sur une table* du même et de la même année.

On noterait d'ailleurs en étudiant aussi bien *l'Hommage à Blériot* de Delaunay que «La Prose du transsibérien» de Cendrars, que chez le premier c'est la manière de poser les couleurs sur la toile plus que la représentation à peine suggérée de l'avion de Blériot, et chez le second plus les accélérations rythmiques du texte dues à l'évolution transitoire du style vers la parataxe que les évocations de villes étrangères qui sont en phase avec la prégnance de la vitesse dans l'époque.

Il serait aussi très intéressant de remarquer (comme nous avons eu l'occasion de l'étudier ailleurs) que la notion de dynamique couplée avec celle d'énergie domine aussi la théorisation du texte littéraire à cette époque. Il suffit pour s'en convaincre de se replonger dans l'œuvre de Tynianov⁷.

Mais nous avons annoncé dans le titre un passage du collage à l'œuvre de Burroughs. Pourquoi? Parce que dans sa trilogie

6 *Poétique*, n° 85 : «Matière, vitesse, figure», p. 85.

7 *Le vers lui-même*, 1924, Tr fr., UGE, coll. «10/18», 1977, «La notion de construction (1923)», «De l'évolution littéraire (1927)» dans Todorov (dir.), *Théorie de la littérature*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et «Le littéraire aujourd'hui (1924)», dans le récent livre de A. Weinstein, *Tynianov ou la poétique de la relativité*, Paris, PUV, 1996.

composée de *The Soft Machine*, *The Ticket That Exploded* et *Nova Express*, William Burroughs a employé une technique : le *cut-up*, qui de l'aveu même de son auteur, doit tout au collage et lui a été suggérée par son ami peintre Brion Gysin :

La peinture a cinquante ans de retard sur l'écriture. Je propose d'appliquer les techniques picturales à l'écriture ; des choses aussi simples que le collage ou le montage. Coupez les pages de n'importe quel livre ou article de journal, dans le sens de la longueur par exemple, et mélangez les colonnes de texte. Remettez-les côte à côte au hasard et lisez le message qui vient juste d'être constitué. Faites-le vous-même. Utilisez toute méthode qui vous vient à l'esprit. Utilisez vos propres mots ou les mots prononcés par toute personne morte ou vivante. Vous verrez bientôt que les mots n'appartiennent à personne. *Les mots ont une vitalité qui leur appartient en propre et vous-même ou n'importe qui peut les faire entrer en action.*⁸

Le *cut-up* peut aussi se pratiquer en version *fold-in* ou en faisant des épissures sur bandes magnétiques. Peu importe la modalité. Seul compte le principe : accélérer le rythme de la phrase par le biais du branchement inouï de deux segments qui n'auraient jamais dû se trouver juxtaposés ; permettre au hasard de faire jouer le potentiel énergétique des mots pour faire surgir un sens insoupçonné et insoupçonnable, ce qui, d'ailleurs ne marche pas à tous les coups ! Burroughs avoue opérer un tri dans les multiples produits d'une application mécanique du *cut-up* :

Je fais un grand nombre de tentatives de *cut-up* et je sélectionne finalement ceux qui me paraissent les plus réussis. La sélection et l'arrangement des matériaux sont conscients mais il y a un facteur de hasard par lequel j'obtiens les matériaux que je dois ensuite utiliser, sélectionner et travailler pour en faire une forme acceptable.⁹

Le premier coup de génie de Burroughs est d'avoir généralisé cette technique conçue au départ pour être appliquée au seul niveau de la phrase et d'avoir programmé son intervention à d'autres échelles dans le roman, au plan narratif comme au plan linguistique. En passant du plan local au plan global la technique amplifie sa résonance. Nous l'avons nommée « rupture syntagma-

8 Brion Gysin, «Cut-ups self explained», *Evergreen Review*, n° 32, avril-mai 1964, p. 60-61. Je souligne.

9 Daniel Odier, *Entretiens avec William Burroughs*, Paris, Belfond, p. 22.

tique et déplacement contextuel». Nous aurions aussi pu dire «déterritorialisation»/«reterritorialisation». Nous retrouvons ici à la fois la logique du court-circuit du collage qui libère l'énergie et, pour le lecteur, la vitesse d'un transport dans l'espace-temps parcouru en chevauchant les lignes et les pages, les thèmes et les personnages, les intrigues et les univers lexicaux démembrés. «Johnny s'éveilla dans une autre chair, le point de vue différent. Ali s'éveilla dans un lit qui n'était pas le sien.» L'intrigue change de rail, les personnages d'identité. *Where are you Mr Bradly-Mr Martin?* Une phrase de *Terre vaine*, une autre du *Cœur des ténèbres*, scindée dans la *Machine molle*, échoue dans *Nova Express*.

L'autre coup de génie de William Burroughs a été de concevoir l'idée d'un texte-double, un texte à deux versants: un texte-représentation et un texte-action, un texte qui se saborde lui-même et en se sabordant s'engendre, un texte dont la performativité ne se laisse pas ignorer.

Dans le texte-représentation, Burroughs met en scène un univers mythologique manichéen qui voit s'affronter contrôleurs et partisans et qui emprunte beaucoup de ses éléments à la science-fiction. Les contrôleurs envahissent les corps et les esprits des habitants de la planète. Leur mot d'ordre est: *invade, damage, occupy*. Pour ce faire, ils se déplacent sur trois types de lignes de points coordonnés qui correspondent à trois modes métaphoriques de l'invasion: l'intoxication par la drogue (l'algèbre du besoin), par le sexe (les pratiques vénusiennes) et par le contrôle politique (voler la terre, le ciel, les sons, les couleurs et même le temps; pétrifier les mots et les images et déposer les associations symboliques dans les «livres du conseil»). Les contrôleurs envahissent les organismes au point d'entrée qui est celui de leur propre intoxication contractée sur une autre planète. Ceux qui intoxiquent sur la ligne de points coordonnés drogue sont des drogués de métal lourd qui viennent d'Uranus. Ceux qui intoxiquent par la sexualité sont originaires de Vénus. Les premiers sont enveloppés dans la «lourde brume glacée d'un silence minéral» quand les seconds orchestrent la «mort-orgasme» dans le «Jardin des délices».

Face aux contrôleurs de tout poil (des partis — liquéfactionnistes, émissionnistes, divisionnistes —, des groupes politico-religieux — prêtres mayas, Islam et Cie — des agents — employés de l'agence Trak, ou agents publics — des exécutifs socio-politiques — conseils, syndicats et gouvernements de la terre — et puis ceux qu'on appelle «le Conseil»), les criminels

nova, ceux qui après avoir tout pillé veulent faire exploser la planète et s'enfuir dans une autre galaxie, les partisans développent la guérilla totale : les armes de la résistance sont le vaccin apomorphine, et le mot d'ordre : COUPEZ. Coupez les chaînes coupez les mots. On pourrait ajouter, brisez les syntagmes figés, *luttez contre le « langage unidimensionnel »* dénoncé à peu près à la même période par Herbert Marcuse. Les partisans y sont exhortés par Hassan i Sabbah, « une figure d'austérité assise sur un rocher noir venteux »¹⁰ ou par John Lee de la Nova Police. COUPEZ.

Dans le texte-action qui relance l'écriture au moment où elle s'enlise au niveau de la représentation, l'auteur, par la généralisation de la technique du *cut-up* dont nous avons parlé précédemment, lance une machine textuelle qui exerce sur le texte précédemment constitué le geste détronisateur, qu'il était justement enjoint aux résistants de faire : Couper. C'est ainsi que se trouve transposé à l'échelle du texte le conflit thématique exposé. Sur la ligne raidie, deux textes se mesurent et s'affrontent : un texte mise en scène, un texte mise en pièces, un texte-représentation, un texte-action, un texte contrôlant, un texte résistant.

Le texte-représentation mime ce qu'il représente, se donne à lire en formules figées, en actions stéréotypées, en « blocs-associations » sur le plan syntaxique comme sur le plan narratif.

Le texte action défait ces blocs, en appliquant systématiquement le *cut-up* généralisé au sein des chapitres. On pourrait donner en exemple le premier chapitre de *La machine molle* qui s'engendre lui-même sur le modèle suivant :

Soit un paragraphe A dont les phrases sont coupées en membres A1 et A2, puis un paragraphe B dont les phrases sont coupées en membres B1 et B2 à partir desquels on obtient le paragraphe C composé de la réunion des phrases A1 et B2, puis le paragraphe D composé des phrases A2 et B1, chacun de ces nouveaux paragraphes C et D étant prêt à être coupé à son tour et réuni à un paragraphe E et ainsi de suite.¹¹

10 *Nova Express*, p. 13.

11 On renverra pour une étude détaillée de ces opérations à ma thèse : *L'écriture de William Burroughs*, Université de Paris VIII, 1975 ou à deux articles, Noëlle Batt, « Rupture et déplacement dans l'œuvre de William Burroughs », *Revue française d'études américaines*, n° 1, Paris 1976, p. 12-21 et « Bitextualité dans l'œuvre de William Burroughs », *Trema 2* : « Fictions contemporaines », Paris III-Sorbonne-nouvelle, 1977, p. 59-70.

De cet antagonisme de deux textes qui se nient et se contredisent, naît, provient, est accouché le texte burroughsien, l'œuvre, que nous lisons et qui, comme les meilleurs collages du début du siècle se nourrit de ce paradoxe d'être une hétérogénéité affichée susceptible d'être réinterprétée à tout moment comme une polysystémicité.

C'est à ces caractéristiques que la lecture de la trilogie burroughsienne doit d'être cette expérience qui trouble, dérange et poursuit. L'on ne s'expose pas impunément à la rencontre d'une telle violence et d'une telle violation dans l'enceinte sacrée du texte. On ne s'étonnera pas que le déplacement qui en résulte décoiffe quelque peu le lecteur.