

William S. Burroughs *

Break Through In Grey Room – Sub Rosa (1961-1976)

Electronic Revolution – Crash (date et lieu d'enregistrement inconnus: Beat Hotel à Paris, Londres? début des années soixante-dix?)

Inventé par les écrivains de la Beat Generation William S. Burroughs et Brion Gysin, le cut-up est une technique d'écriture visant à briser la rigidité de la mécanique langagière. Afin d'élargir la perception, cette innovation radicale s'attaque au contrôle des mots exercé par « l'appareil technocratique ». Concrètement, elle consiste dans un montage d'un ou plusieurs textes découpés en morceaux, réassemblés par fragments, dans un nouvel ordre, d'où surgit, imprévisible, un texte différent. Le cut-up agit par prélèvement, accumulation et recomposition, dans un espace de distorsion et d'échanges. Le résultat, issu d'une réalité préexistante, devient autre chose que l'ensemble des parties, quelque chose de nouveau donc, du simple fait de la recombinaison. Ce n'est pas simplement le recyclage d'un original, mais une « extraction/transformation » dont l'optique échappe aux composants de départ. L'œuvre ainsi obtenue mixe construction et déconstruction. Déconstruire une œuvre originale pour mieux en reconstruire une qui ne l'est pas moins, en en perdant plus ou moins la trace initiale, voilà ce à quoi travaille le cut-up. Tout constitue un terreau propice, motivant chacun à devenir un créateur de formes: de là à voir dans cette technique l'esquisse parfaite de la démarche des musiques électroniques et des platinistes, il n'y a qu'un pas. Quelles que soient les stratégies qu'il utilise pour camoufler ses origines, le cut-up s'inscrit dans une logique consumériste, se répandant et

* Artistes et groupes suivis d'un astérisque ont également été abordés par l'auteur dans *Rock, Pop, Un Itinéraire bis en 140 albums essentiels*, chez le même éditeur.

BREAK THROUGH IN GREY ROOM

WILLIAM S. BURROUGHS



E L E C T R O N I
C R E V O L
U T I O N
W I L L I A M
B U R R O U G H S

s'insinuant dans toutes les ramifications de la société du spectacle. Le recyclage génère de nouvelles images, et chaque jour nous sommes confrontés à ses émanations. Pierre Schaeffer et William Burroughs, dans leurs enregistrements notamment, ont anticipé au niveau artistique ce qui est aujourd'hui une vérité esthétique quotidienne: zapper et surfer. Chacun se construit son propre monde à partir d'éclats récoltés au hasard. Genesis P-Orridge, du groupe industriel Throbbing Gristle, confie dans *Modulations, Une Histoire de la musique électronique* (Peter Shapiro & Caipirinha Productions): « Vers la fin des années quarante, on a compris que l'atome était fissible. Tout a changé pour toujours lorsque nous avons découvert que le monde pouvait être découpé, segmenté, et que le son pouvait l'être également. Nous avons pris conscience que tout ce qui avait rapport avec la culture pouvait être découpé et réassemblé d'une autre façon, pour créer des choses qui n'existaient pas auparavant. »

La complexité des technologies actuelles de création, la multiplicité des procédés de reproduction rendent l'identité de l'auteur de plus en plus floue, difficile à cerner, et la notion même d'auteur, dans le sens où elle était traditionnellement entendue, obsolète. Légitimement, on peut se demander quels critères réinventer pour définir la paternité d'une œuvre. On le sait, les droits qui lui sont rattachés n'ont rien à voir avec la créativité. Les compositeurs de musique jouissent de droits où l'art n'a rien à faire, car ils ne s'intéressent pas à la qualité du travail pas plus qu'à la façon dont il a été réalisé. Par la mise en place d'un dispositif légal, l'industrie discographique a policé son marché: elle veut des artistes fonctionnels et serviles, et elle tient à contrôler ses droits à la propriété. Dans la définition juridique de l'auteur, le facteur humain prime sur le processus créatif, le premier possédant les droits; le prélèvement, la réutilisation et le recyclage – en matière musicale – n'en ayant quasiment aucun. Lamartine condamnait la photographie comme dépourvue d'âme artistique, car selon lui elle plagiait la Nature. Tel que Burroughs l'a parmi les premiers

incarné dans les disques *Break Through In Grey Room* et *Electronic Revolution* (des textes rassemblés par Ramuntcho Matta et faisant écho aux travaux de Deleuze et Guattari), le cut-up correspond encore pour beaucoup à une limite. L'obstacle sur lequel butent ses opposants se niche dans un tabou difficile à transgresser : apposer son empreinte sur un matériau original et le certifier comme sien – ce qui ne pose d'ailleurs plus de problème dans l'art contemporain. Dans le domaine musical, on ne peut encore impunément s'approprier le travail d'autrui. Des arrangements des Rolling Stones pêchés dans un disque d'Andrew Loog Oldham ont coûté cher à The Verve ; par contre, il y a peu de chances que les Beastie Boys règlent un jour ce qu'ils doivent au flûtiste de free jazz James Newton – deux poids, deux mesures, suivant son indépendance par rapport aux Majors. Quand il écrit « La fonction d'auteur est caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société », Michel Foucault pointe du doigt combien la notion d'auteur est liée à celle d'économie de marché. Dès 1967, la revue *Aspen*, à laquelle collaboraient John Cage et Roland Barthes, parlait de la mort de l'auteur. La nostalgie de ce dernier représente un idéal aujourd'hui impossible à maintenir. L'échantillonnage et le cut-up ne cessent de questionner ce problème, tandis que l'industrie hésite encore à voir d'un œil bienveillant l'hétérogénéité du melting-pot qu'ils proposent. Dans son absence d'assujettissement au verbe, l'écriture subversive de William S. Burroughs s'intéresse moins à parodier le monde et l'Histoire qu'à transformer le langage au moyen duquel monde et Histoire sont représentés. Alvin Toffler : « Un collage, un bon collage, est quelque chose de nouveau, même si ses éléments ne le sont pas ».