

Auto-intoxication et littéralité meurtrière : *Interzone*

Michaël La Chance

Volume 31, Number 1, Fall 1998

Texte, image et abstraction

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/501222ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/501222ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Chance, M. (1998). Auto-intoxication et littéralité meurtrière : *Interzone*. *Études littéraires*, 31(1), 29–43. <https://doi.org/10.7202/501222ar>

Article abstract

Influenced by avant-garde painting, William Burroughs is known to have proposed reading techniques which repudiated the descriptive value of text to focus on its spatial configuration alone. What is less generally recognized is that Burroughs was fascinated by the possibility of evoking ideas in literature that contained all the requisites of an invented world — or that, at any rate, modelled such a world — without relying on any prior description. Typically, these worlds were to embody the themes of self-intoxication and the enclosure of the consciousness within the confines of the subject's cranium. In *Interzone* and *The Naked Lunch*, Burroughs was to implement the project of describing and creating non-figurative objects through and abstract, attenuated language that loses itself at every turn in the irresoluble ambivalences of sexuality and narcotics before becoming engulfed in a deadly literality.



AUTO-INTOXICATION ET LITTÉRALITÉ MEURTRIÈRE : *INTERZONE*

Michaël La Chance

La came est une clé, un prototype d'existence. Celui qui comprendra vraiment la came détiendra certains des secrets de l'existence, des réponses ultimes (Burroughs, 1991, p. 134).

■ L'expérience de la drogue comme modification de la conscience (dissolution du schéma corporel, perte des repères spatiaux et temporels, confusion sujet / objet, etc.) détruit vraisemblablement la possibilité d'en laisser le récit. Un aspect essentiel de l'expérience de conscience modifiée (drogue, ascèse), c'est la conviction d'explorer une *terra incognita*, de cartographier les intensités psychiques. Chez Burroughs, ce continent se nomme « Interzone », zone d'indiscernabilité qui perturbe les repères territoriaux de la représentation. Il est difficile d'évaluer dans quelle mesure l'expérience de la conscience modifiée excède nos possibilités d'en donner le récit, tout à la fois il est difficile d'évaluer dans quelle mesure une telle expérience est construite par son cadre culturel. Il est établi que l'ascète a nécessairement recours à une organisation symbolique dans laquelle seront thématés

la souillure, les pouvoirs magiques, l'immortalité, la passion christique (voir Hulin), etc. Peut-on en dire autant des consommateurs de stupéfiants ? Les expériences américaines du début des années 60 — l'action du *Festin Nu* se passe à New York en 1953 — reposaient également sur une organisation symbolique qui surdéterminait ce qu'on pouvait attendre des paradis et des enfers artificiels. L'œuvre de Burroughs expose cette organisation et tout à la fois propose un récit qui possède son économie propre, lorsque le travail d'écriture et d'élucidation apparaît comme une activité spécifique de l'Interzone.

Ce n'est pas la conscience qui paraît modifiée, mais le réel qui subit une transformation des ordres politiques, des rôles sexuels, des régimes de la signification quand notre capacité de donner une description de nos états ne saurait être altérée. Cependant, il faut mesurer l'écart cons-

tant qui oppose le contenu de l'expérience extatique et sa construction, que cette construction soit religieuse, idéologique ou littéraire. Dans ce dernier cas, chez Burroughs — mais aussi chez De Quincey, Michaux, Baudelaire, Jünger — on voit bien que le récit de l'extase participe de sa construction. Car la drogue nous conduit à douter de l'authenticité de nos états de conscience : comment distinguer — sinon par seuils d'intensité — les expériences du Tout-Autre mystique et les divers substituts qui nous font entrevoir le Vertige. Ils sont difficiles à distinguer, d'autant que le substitut peut induire l'expérience authentique. Dans l'étude des phénomènes d'extase, on ne saurait accorder trop d'importance à l'authenticité de certaines expériences-limites, il est inutile de dénoncer la facilité de l'expérience induite par des hallucinogènes, lorsque l'extase serait devenue marchandise. Car il n'est pas nécessaire que l'extase (chimique ou ascétique) soit vraie pour constater une vérité du monde. Entre les félicités fausses et les illuminations réelles, il ne s'agit toujours que d'éveiller nos perceptions de leur sommeil métaphysique.

La littérature des stupéfiants permet d'explorer les états de conscience modifiés, mais aussi elle révèle l'enveloppe des tensions qui nous habitent. La conscience modifiée permet de dresser un portrait de l'homme ordinaire perturbé dans ses habitudes par des intensités nouvelles. S'il y a une imposture des drogues qui proposent l'expérience d'un moi « anormal », il y aurait aussi une imposture des systèmes de

pensée qui proposent une normalité, il y aurait une imposture des régimes de représentation qui proposent un réel. Notre lecture de Burroughs s'attache aux obstacles, aux impostures et aux tensions qui entrent en jeu dans l'élaboration du récit de soi, lorsque William Burroughs se met en scène dans la recherche d'un sens, dans la quête d'un message émanant de l'Interzone. L'Interzone de Burroughs est un gouffre analogique, un risque de participation trop intense contre lequel l'écrivain Burroughs veut ré-instituer une souveraineté du langage, veut ré-instituer l'immunité de l'écrivain : ce à quoi il parvient par une tendance à l'« abstraction » dans l'élaboration de son récit. Cette « abstraction », dans laquelle nous reconnaissons une condition de possibilité du récit, est entendue selon l'acceptation donnée à ce terme dans l'esthétique psychologique allemande de Theodor Lipps (voir Bites-Palévitch) et de Wilhelm Worringer ¹.

Participer, c'est s'abîmer dans les choses extérieures, se perdre dans le monde immense, s'engager dans le négatif, laisser surgir l'Autre dans une expérience fusionnelle sans retour. D'emblée, un lien me relie aux choses, c'est un lien mimétologique, une liaison analogique. Tandis que l'abstraction ne relève d'aucun modèle naturel ou factuel (voir Worringer, p. 56), elle est sans analogie avec la nature humaine. Refuser le lien participatif, c'est se défendre contre le gouffre analogique, c'est craindre le « monde terriblement animé ² » qui est figuré chez Burroughs 1) par la transforma-

1 Les idées de Worringer ont été diffusées dans le monde anglo-saxon par les travaux de Thomas Ernest Hulme, *Speculations : Essays on Humanism and the Philosophy of Art*.

2 C. G. Jung, *Types psychologiques* ; voir chap. VII, « le Problème de l'attitude typique dans l'Esthétique », p. 281 sq.

tion des machines en insectes, 2) par la mutation de l'acte sexuel en prédation cannibale ³, 3) par le renversement des représentations-opium en poisons virulents. Lorsque la participation devient trop intense, on veut se protéger de ce « monde terriblement animé » par la création abstraite d'un anti-monde protecteur. Burroughs fait de la littérature un anti-monde protecteur : l'écriture expose le travail de l'abstrait.

Ruser avec soi-même

Dans *les Journaux de Lee*, un camé substitue de la codéine à la morphine de sa mère qui se meurt d'un cancer. Lee fait remarquer qu'il aurait mieux valu remplacer la morphine par un simple placebo, car l'écart entre le placebo substitutif et la morphine attendue provoque un sursaut sublime du métabolisme : une auto-intoxication salutaire.

Y substituer de la codéine est encore pire que de lui piquer carrément sa morphine en y substituant un placebo au lactose. Par la seule vertu du choc, du gouffre existant entre les tissus déchirés de douleur aspirant au soulagement de la morphine, et le pur néant du placebo, un placebo pourrait galvaniser le corps, lui procurant comme par miracle une défonce immaculée. Mais la codéine ne peut qu'émousser le tranchant de la douleur qui se liquéfie et se répand pour envahir les cellules tel un brouillard gris, solide, impossible à dissiper (Burroughs, 1991, p. 142).

Burroughs évoque ici le paradoxe éthique du toxicomane :

1) La ruse la plus achevée serait de parvenir à s'administrer soi-même, en toute

connaissance de cause, un placebo au lactose et d'en attendre quand même le miracle d'une défonce immaculée. Jusqu'où peut-on ruser avec soi-même ? Cela devient une affaire de style.

2) Tout comme le fils infâme remplace la morphine de sa mère par de la codéine, ainsi l'agent d'Interzone — à l'instigation du D^r A. Benway — remplace la poudre jaune par de la drogue noire. La codéine des images partagées en société est remplacée par la morphine pure du sursaut devant le néant, de l'auto-intoxication par le vide. Notez que la pharmacopée burroughsienne distingue quatre substances du manque : a) placebo au lactose, b) codéine, c) morphine, d) défonce immaculée (*overdose*). Ces substances ne recourent pas exactement la poudre jaune comme intoxication ordinaire et participative, qui est plutôt à mi-chemin entre la codéine et la morphine ; et la poudre noire comme intoxication sublime et abstraite, cette dernière entre la morphine et la défonce immaculée.

Il est préférable que l'agent usurpateur ne soit pas au courant du rôle exact qu'il est appelé à jouer. Lee est d'autant plus efficace qu'il est agent de Benway (Benway : la voie du fils). La drogue noire doit progressivement s'infiltrer dans la drogue jaune, ainsi l'agent secret qui infiltre Interzone doit lui-même croire en sa couverture pour mieux ressurgir lorsque la substitution sera complète (voir Cronenberg, p. 29) ⁴. On voit que, dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas la nature des subs-

3 On peut comparer le territoire homoérotique de l'Interzone au peuple des Asmats dans *Keep the River on Your Right* de Tobias Schneebaum, autre forme du primitivisme postmoderne. Voir Torgovnick, p. 183.

4 L'adaptation cinématographique de *Festin nu* a été réalisée avec la participation de Burroughs. Cronenberg a fait quelques ajouts qui se situent toujours dans la logique de l'univers créé par Burroughs.

tances qui est en jeu, il n'y a pas une sobriété zéro et une intoxication parfaite, il s'agit seulement de provoquer des sauts entre organisations narco-statiques. Le seul réel est la douleur du manque.

Car il ne saurait y avoir de sursaut devant le néant si nous ne sommes pas en mesure d'appréhender le néant, sinon de se leurrer soi-même d'y toucher dans une présentation. L'horreur et la démesure provoquent une faillite de l'imagination. Que l'on se rassure aussitôt : l'intellect qui ne reçoit plus sa dose imaginative, malgré les terribles soubresauts du manque, parviendrait à trouver en lui-même dans un effort sublime le moyen de donner une représentation sensible aux idées. Mais comment l'imagination peut-elle s'effondrer face à l'inimaginable, puisque par définition l'inimaginable ne peut être reconnu par l'imagination ? L'intellect fait mine de recevoir la secousse de l'inconcevable, l'imagination fait mine de se tenir au plus près de l'inimaginable. Le camé reconnaît cette ruse, car elle révèle la prétention délirante d'un cerveau qui croit trouver en lui-même son intoxication, qui croit pouvoir s'auto-intoxiquer en s'exposant au néant.

Accélérer, pulvériser le flux des images

Comment vivre sans inconnu devant soi ? (Char, p. 247)

L'esprit qui prétend entrer directement en contact avec les entités idéelles (les modèles de l'arrière-monde, les Idées et autres mythes philosophiques), sans passer par les représentations élaborées depuis l'expérience « ordinaire » du corps, aurait trouvé sa « défonce immaculée ». Malgré les hauteurs philosophiques auxquelles on voudrait élever la conscience, le camé soup-

çonne que toute conscience n'est possible que parce qu'elle s'exalte dans une forme d'intoxication — un flux irrépessible d'images, un jeu incessant des projections et des contre-projections — dans laquelle on se rend le monde supportable. Par delà une sobriété mythique et par delà notre intoxication culturelle, William Burroughs voit en l'écriture ce qui déclenche (et perturbe parfois) cette propagation de formes qui se fragmentent et se reproduisent, qu'il compare à la fuite ininterrompue des images au cinéma. On sait que Burroughs, dans son âge avancé, s'intéressera à la peinture parce qu'elle offre un ralenti des images et permet de multiplier les temps d'arrêt dans le vertige imaginal (voir *La Chance*, p. 12). Il s'agit pour nous de comprendre, par delà l'accélération du flux d'image dans l'écriture et le cinéma, par delà le ralenti qu'offre la peinture, de comprendre la mise en place de la littérature comme anti-monde protecteur.

Burroughs conçoit le langage comme instrument de désintégration et d'accélération de toute réalité vécue et perçue. Pulvériser, atomiser, morceler : il s'agit d'abord de provoquer une suspension abstraite des images et ensuite de relancer celles-ci dans des représentations pulvérolentes et virulentes où le corps, tenaillé par le manque, est identique à la conscience travaillée par le Virus Verbal. À la fragmentation du monde en images fait suite aussitôt la fuite de ces images dans un vertige mental. Seule l'auto-intoxication de l'esprit saurait nous ressaisir dans le vertige : telle est la vérité du cauchemar — la forme de notre conscience serait le produit de cette auto-intoxication qui s'impose à nous depuis toujours comme Nécessité du symbolique.

L'écriture est risquée même lorsqu'elle ne parle que d'elle-même, lorsque les mots renvoient aux mots et déclenchent des fuites vertigineuses. Mais, surtout, l'écriture est dangereuse car il s'agit à chaque fois d'emprunter une machinerie du sens, de se plier aux rouages d'une mécanique étrangère, de dire sa vie dans un médium ennemi : « Je savais qu'écrire était une activité dangereuse, mais j'ignorais que le danger venait de la machine elle-même » (Cronenberg, p. 69).

L'écriture est dangereuse par tout ce qu'elle peut révéler : quand le langage met en jeu la mobilité des signes, les rouages de la culture, la place de l'Autre. Il faut craindre la machine à écrire d'autant qu'elle fait corps avec notre conscience, qu'elle est structure du désir, qu'elle fait dériver le sens. Ce qui se vérifie chez William Burroughs lorsque la machine lui donne son nom, s'impose depuis la place du Nom : les calculatrices et les machines à écrire de Burroughs. C'est ainsi que Hank (il s'agit de Jack Kerouac), un ami de William Lee, dénonce l'écriture comme trahison de nos pensées : pratique de la duplicité mais aussi de l'illimité. Dans un monde où « tous les agents retournent leur veste et tous les résistants trahissent » (*ibid.*, p. 114), la force de Lee est d'avoir compris tout de suite qu'il faut « exterminer toute pensée rationnelle » (*ibid.*, p. 11). En effet, le camé craint d'être infiltré, pénétré et violé dans sa pensée par la nécessité qui nous est imposée à tous de faire sens, d'être intelligible. Peu lui importe la distorsion d'une pensée qui ne sait pas s'ex-

pliquer, il lui suffit de reconnaître sa pensée comme sienne, quand personne d'autre ne viendrait penser à sa place. Le camé reproduit la corruption de sa conscience à chaque fois qu'il veut s'en défendre. Il éprouve sa pensée comme médium toujours infiltré par d'autres pensées, infiltré par quelque chose de plus innommable encore, — il lui est révélé que sa conscience ordinaire est une drogue depuis toujours dénaturée par des substances étrangères. Le point de vue exprimé par Hassan I Sabbah : « Rien n'est vrai, tout est permis ⁵ » annonce que l'illimité est dans l'impureté, dans le sans-fond de la dégénérescence. Car depuis toujours la conscience est contaminée. Alors le fantasme de l'auto-intoxication sublime ressurgit comme la promesse d'une pureté et aussi comme la révélation d'un viol permanent de la conscience. Notre imaginaire, toute représentation de notre culture, sont la codéine du peuple. Par dégoût de la vie instatique, la camé attend l'extase du divin qui éjaculera une *overdose* d'héroïne directement dans sa fontanelle.

Première série : les poudres

Dans la participation, je donne une valeur sacrée au désordre du monde en prêtant vie à chacune de ses parties : les éléments de ce monde sont reliés par la vie que j'insuffle en chacun d'eux. C'est une expérience esthétique du monde, quand la jouissance esthétique est pensée (par Th. Lipps) sur le mode de l'épanchement vital en l'œuvre (voir Worringer, p. 45). La participation n'implique pas une dissolu-

5 Phrase placée en exergue du film de David Cronenberg, et reprise dans le titre du livre qui lui est consacré (voir Silverberg).

tion totale du moi puisque je projette ma volonté d'activité dans les choses. Je me dessaisis pour une part de mon être individuel, mais j'objective ma volonté d'activité (et mon existence) à devenir le sujet d'une contemplation hallucinée et visionnaire. Pour qui tend à s'abîmer dans les choses, la jouissance esthétique est issue de la « beauté de la forme organique et gorgée de vie » (*ibid.*, p. 53), soit le lien vital créé par la participation, alors que l'abstraction implique le dessaisissement plus grand de l'inscription d'un sujet dans l'ordre symbolique. Dans un premier temps (participation), l'objet, ou l'œuvre, « ne reçoit sa vie que du moi » (*ibid.*, p. 58) ; dans un deuxième temps (abstraction), l'autonomie de l'entendement exige d'effacer toutes « traces d'une liaison avec la vie » (*ibid.*, p. 56). Avec la participation, le monde est devenu réceptacle de mes contenus subjectifs, je maintiens un lien organique et mimétique avec tous les objets — tandis que chaque objet révèle un lien avec tous les autres dans un Tout vitaliste. Par contre, avec l'abstraction, le monde des idées est devenu un monde en soi. Le Tout pulvérisé, l'objet est arraché de son contexte et absolutisé pour le bénéfice de son inscription symbolique. La relation aux objets est marquée par un procès de production : liaison inorganique et même organicide.

Mais il apparaît bientôt que l'abstraction, qui efface toute « liaison avec la vie » est d'emblée présente dans la culture des représentations-opium. Dans *Exterminator !*, les services municipaux — pour lesquels Lee travaille — utilisent un insecticide trop faible : une poudre blanche composée d'amidon et de fluor. Celle-ci fait réapparaître les blattes qui deviennent agressives lorsqu'elles n'ont plus leur ration. Le re-

mède augmente le mal, devient le mal qui se répand : les agents de probation de Lee, et finalement tout le monde « normal », deviennent des cafards qui se nourrissent de la poudre qui devrait les tuer. La raison qui devait dissiper l'obscurantisme devient à son tour une représentation-opium. Ils se vautrent dedans et s'en gavent. Ils ne meurent pas de leur vision du monde puisqu'ils se donnent pour vision celle qui saura leur rendre le monde supportable — mais en même temps cette vision les tue puisqu'elle les dénature.

La vraie poudre (d'aspect plus jaune, le pyrèthre) est sévèrement rationnée. Lee apprend par ses amis Hank et Martin (dans lequel on peut reconnaître Allan Ginsberg) qu'il est dupé par son épouse Joan : elle remplace par un laxatif pour bébé de bonnes quantités de poudre jaune qu'elle s'administre par injection. Joan a également des relations sexuelles avec Hank, ce qu'elle minimisera en disant : « Je marche à l'insecticide. Je n'ai pas besoin de jouir » (Cronenberg, p. 32). Ce seront les dernières paroles de Joan Lee avant d'être assassinée par son mari dans une mise en scène à la Guillaume Tell : ayant placé un verre sur sa tête, il la tue d'une balle dans le front : l'exercice semble réussi parce que le verre n'a pas été cassé.

L'abstraction marque un arrêt dans la fuite des apparences, provoque une halte dans l'alternance naturelle. Cette expérience retrouve la définition classique du geste esthétique : arracher la chose singulière de son contexte, la placer *sub specie aeternitatis*. L'abstraction isole les corps afin de les purifier de leur dépendance envers la vie, afin de leur donner une valeur absolue. Cette beauté de l'absolu se révèle plus volontiers dans l'inorganique,

dans le démembré et le pulvérisé. L'abstraction, comme la participation, serait un des effets de la drogue, serait même un effet préalable de cette drogue : rappelons que la poudre jaune est d'abord un insecticide, c'est-à-dire une substance anti-organique. Ainsi, préalable à toute participation aux objets, une abstraction de l'objet aura vidé celui-ci de toutes ses caractéristiques, « pour le rendre apte à recevoir les contenus subjectifs de l'individu » (voir Jung, chap. VII, « le Problème de l'attitude typique dans l'Esthétique », p. 281 sq.).

Le néant burroughsien

« D' A. Benway, M.D., Ph.D. », envahit le marché avec sa poudre noire : il vend aux junkies leur propre destruction. Ce docteur en philosophie leur vend du néant, leur néant. La poudre noire, c'est du junkie pulvérisé et re-shooté dans le junkie ! D' Benway vend aux junkies leur propre mort à petite dose. Contre toute apparence, la poudre noire de Benway nous séduit complètement, alors qu'il nous semblait que notre manque était ailleurs. Car, ayant développé une accoutumance aux représentations-opium, celles-ci n'ont plus d'effet. Ayant perdu leur puissance d'illusion référentielle, il apparaît que leur efficacité symbolique repose sur l'auto-référentialité : elles sont le produit préalable d'un saut dans l'abstrait, d'un sursaut sublime contre le néant.

Égaré dans l'Interzone, ayant goûté à la poudre noire, William Lee se rend compte qu'il serait devenu *addict* de quelque chose qui n'existe pas (Cronenberg, p. 63), qu'il a commencé à s'auto-intoxiquer. Il est partagé entre la félicité de sécréter soi-même la drogue qui nous convient le mieux et l'horreur de ne pouvoir s'approvisionner hors de soi en cas de manque, c'est-à-dire au cas où il manquerait à lui-même. Il lui apparaît de plus que les « secrets de l'existence, les réponses ultimes », tout cela s'accorde dans une perspective qui crée une illusion de profondeur en faisant usage d'un point de fuite : le trou dans le tableau, le néant au cœur du monde, l'enfermement de la conscience en elle-même.

C'est ainsi que l'homme post-rationnel retrouve la vision du monde du primitif⁶, soit un monde dont on ne peut plus dire qu'il est vrai ou faux, réalité ou illusion, descriptible ou indescriptible — monde « dont il est également faux de dire qu'il est ou qu'il n'est pas » (Schopenhauer, 1966, cité dans Worringer, p. 54). Selon Schopenhauer, la crispation devant le Chaos, l'effroi devant l'Illusion (la *Maia*), donnent naissance à une volonté et un désir de s'intoxiquer contre ce gouffre. Dans la lignée de Schopenhauer, de Lipps et de Worringer, la confrontation au Chaos donne lieu à deux réactions :

1) La mobilisation d'une *volonté de vie* qui sera *insufflée dans le désordre et ses objets*. Ce qui constitue une affirmation de

6 Selon Worringer (voir Worringer, p. 54) l'homme primitif, par instinct (collectif), éprouve le besoin de séparer les choses et à croire qu'elles subsistent en elles-mêmes. Bien sûr l'élaboration intellectuelle prend le relais de cet instinct (et nous fait oublier celui-ci) lorsqu'elle construit le réalisme naïf qui sous-tend le plus souvent l'approche rationnelle. Par contre, l'approche post-rationnelle retrouve cet instinct comme sentiment individuel (et non plus collectif) de la chose en soi.

la volonté globale d'activité qui repose en nous, une objectivation de cette volonté dans des objets. L'inconvénient de cette affirmation, c'est qu'elle nous rend dépendants de cette organisation du monde selon la volonté, dépendants des représentations de notre culture : en effet, selon Schopenhauer, les représentations de notre culture sont un mauvais remède, elles sont devenues une intoxication dont nous ne savons plus nous défaire : « tel l'homme épuisé espère trouver dans des consommés et dans les drogues de pharmacie la santé et la vigueur dont la vraie source est la force vitale propre » (Schopenhauer, 1964, cité *ibid.*, p. 24). Chez Burroughs, cette emprise de la volonté s'apparente à l'emprise d'une drogue (la jaune), à la perte de la pureté originelle d'une conscience sobre.

2) Par contre le refus de s'abîmer, *le refus de la participation*, suscite une volonté de forme qui se dépose dans les objets et qui, subséquemment, doit s'annuler dans ces mêmes objets. L'abstraction nous libère, par delà les limites de l'existence individuelle, de la vitalité organique universelle (*ibid.*, p. 60). Bien sûr, la question reste à savoir si on peut effectivement se libérer de toute infusion de sa volonté dans les objets. Chez Burroughs, ce rapport in-fusionnel aux objets relève de la drogue jaune, alors que la « sortie » burroughsienne consiste à éliminer la culture-opium et à s'auto-intoxiquer directement au néant. Dans la participation, une volonté d'activité est infusée dans l'objet. On peut ainsi se libérer de l'existence individuelle dans une narco-affirmation de la vie. L'abstraction conduit à la contemplation du nécessaire et de l'immuable. Elle tend à l'inorganique car « la vie [...] est alors ressentie comme un obstacle à la

jouissance esthétique » (*ibid.*, p. 59) quand cette jouissance est conçue comme apaisement devant le confus d'un intellect qui trouve son assise en lui-même, comme annulation de la volonté qui laisse entrevoir l'immensité du monde.

Deuxième série : les machines à écrire

La machine à écrire de Lee, c'est d'abord un dispositif (drogue noire + homoérotisme + écriture de soi) qui apparaît alors comme « machine abstraite » deleuzienne, quand celle-ci engendre, selon Deleuze, « la vie la plus bizarre et la plus intense, une vitalité non-organique » (Deleuze, 1981, p. 83). Chez Burroughs, cette auto-activité de la construction abstraite, c'est *la jouissance de la machine à écrire*. La machine abstraite brouille les repères territoriaux pour pénétrer l'Interzone, elle déplace les figures pour rendre les corps fluides, alors « le corps déborde ou fait craquer l'organisme » (*ibid.*, p. 81).

La machine à écrire est ambivalente, car elle est à la fois *génération* et (dé)montage de la *machinerie* du sens. Pour lutter contre la morosité d'une existence entièrement banalisée par la poudre jaune, contre notre intoxication par les images de la publicité, des médias, etc., Lee consomme la poudre noire que lui fournit le D^r Benway, en retour il doit rédiger des rapports sur ses expériences à son fournisseur. Ce qui conduit Lee cherche à rechercher une nouvelle figuration, un au-delà halluciné de la figuration. La figuration prend le risque de la contamination par l'objet. Ce qui entraîne un régime de vérité spécifique : le faux tire de plus grands effets de vérité. Pour se détacher de la figuration, le langage devient machine abstraite. Aux

récits de la contamination se substituent des récits de l'autonomisation de la pensée, de la vie, de l'humain.

Le monde de Lee est envahi par la poudre noire du D' Benway : c'est le combat de deux descriptions, le récit de la contamination est parallèle au récit de l'autonomisation. L'esprit de Lee, nourri de poudre jaune, était devenu une Bug-machine. Mais la poudre noire entreprend d'insensibiliser le cerveau aux effets de la poudre jaune afin qu'une nouvelle machine prenne le contrôle. La conscience ordinaire abrite à son insu un néant, elle s'est formée autour d'un vide. Les policiers gavés de jaune contre-attaquent, ils veulent percer à jour les activités d'Interzone Inc. et mettre fin aux activités de Benway. Partagé entre deux machineries de conscience, Lee cherche à produire une description de son existence, car la conscience modifiée exige une nouvelle construction du récit de soi — il veut savoir par quelle machine sémantique le sens advient, quels rouages en assurent la production. Il doit exercer une police du sens pour débusquer les lieux secrets où serait synthétisé ce stupéfiant très subtil. *Il recherche une connexion secrète des choses, qui serait comme une nouvelle drogue* — au-delà de la blanche (amidon et fluoride), de la jaune (pyrèthre) et de la noire — réservée aux initiés : la sécrétion secrète du sens, un élixir qui enchante l'âme.

Lee tape à la machine ses rapports sur Interzone, les récits de la cohérence face au chaos et aussi les récits de l'illusion généralisée. Il faut insister sur le fait que l'abstraction est, en premier lieu, une *réaction instinctive*, c'est une réponse au chaos qui ne requiert « aucune participation de l'in-

tellect » (Worringer, p. 55). Les machines à écrire de Burroughs révèlent cette ambivalence de l'abstraction : la machine envoie des messages à la police en reposant sur une figuration conventionnelle, tout en rédigeant des dépêches pour Benway dans l'abstraction plus grande d'une épreuve du néant toujours déjà là. Il y a une lutte entre les machines, les machines géométriques (abstraites) tâchant de se débarrasser des machines empathiques (participatives), et vice-versa : la Clark-Nova dévore la Martinelli de Frost dans laquelle elle a reconnu un agent d'Interzone.

La Clark-Nova de Lee fait également preuve de duplicité. Lee envoie ses rapports à Benway, mais la machine les intercepte pour le compte du Bureau des narcotiques. Les machineries de la pensée ne nous appartiennent pas et pourtant la pensée nous semble l'expression la plus intime de nous-même. À la pharmacopée succède un inventaire des machines : a) *blanche*, Machines à calculer Burroughs ; b) *jaune*, Clark-Nova (amant + drogue), Bugmachine ; c) *noire*, Martinelli (agent ennemi) ou Moudjahidin à caractères arabes ; d) *jissom*, Mugwriter, sécrétion de sens, le stupéfiant subtil, par Mugwump.

À Tanger, William Lee rencontre Tom Frost, un américain qui est *addict* de sa machine (autre métabolisme, autre façon d'être intoxiqué par / contre le monde) et qui assassine lentement sa femme avec la poudre noire. Frost propose à Lee d'essayer sa Martinelli, sauf que celle-ci ne s'accorde pas avec les habitudes narcomaniaques de Lee. La Bugmachine de Lee détruit la Martinelli et donc la vision de Frost qui s'immisçait en Lee. Frost lui confisque alors sa Clark-Nova, machine qui ne lui convient guère, parce qu'il écrit avec celle-ci dans

un style emprunté. En dernier recours, Lee obtient de récupérer sa machine en l'échangeant contre une Mugwriter, machine qui sécrète des fluides intoxicants : il pousse ainsi Frost vers l'impasse de son auto-intoxication. Il réduit Frost au silence, car l'intellect qui se séduit lui-même est l'ennemi de l'écriture : notons que Frost est un alias de Lee.

Troisième série : les sexes

À plusieurs reprises, la machine à écrire-insecte conseillera à Lee de tuer sa femme, Joan Lee, en lui répétant que les femmes ne sont pas humaines. Elle exprime ainsi la misogynie de la machine familiale Burroughs qui aura fait de lui une « entité sous-humaine » (Cronenberg, p. 58), soit un individu dont la sexualité reste inavouable. Les poudres ne font que donner forme à cette sous-humanité, ainsi la poudre jaune favorise le commerce bisexuel mais elle éteint le désir : on devient cafard sous la jaune. Tandis que la poudre noire évoque les garçons et la prédation sexuelle dans Interzone. La noire est composée de scolopendre grillée et broyée, puis finalement pulvérisée : « viande noire — la chair de la scolopendre aquatique noire, le Mille-pattes géant » (Burroughs, 1984, p. 66) ; elle évoque aussi le junkie qui sera finalement sodomisé / broyé et réinjecté / éjaculé dans de nouveaux junkies, dans l'érethisme artificiellement entretenu qui définit l'Interzone. Car le corps de l'Interzone n'est ni biologique (au sens de l'unité organique individuelle) ni mécanique. C'est un corps animé par une vie qui traverse les corps, comme la progression d'un virus,

selon les frontières mouvantes d'épidémies ou de transmutations génétiques d'un « monde terriblement animé ». C'est cette vie mutante et infiltrée que représente le devenir-insecte chez Burroughs, dans la consommation de substances, dans l'acte sexuel et dans le récit de l'expérience ⁷.

La machine à écrire, soit les conditions nécessaires pour penser, créer, faire l'amour, présente également une duplicité sexuelle. Parce que tout devient interchangeable pour le bénéfice de l'abstraction, écrire c'est faire l'amour avec la machine à écrire, la machine c'est l'amant et c'est aussi la poudre : une bonne copulation favorise l'écriture. Lorsque Lee invite Joan à taper quelques mots sur la machine de Frost — la Moudjahidin —, un phallus apparaît. La machine se transforme en corps frétilant qui s'agit sur les corps enlacés de William et Joan. La poudre noire devient l'encre des descriptions pornographiques, au lieu d'éteindre le désir elle excite la prédation sexuelle. La jaune est une sexualité passive, anale. La machine Clark-Nova exhorte Lee : « injecte des mots en moi » (Cronenberg, p. 46) et « frotte la poudre sur mes lèvres » (*ibid.*, p. 20), lesquelles lèvres ne sont que les bords d'un anus bavard (Burroughs, 1984, p. 146). Se laisser nourrir de jaune : devenir un cafard friand du plaisir anal. Se laisser nourrir de noire, c'est opter pour une sexualité hétéro ou homo dominante, anale et orale d'abord, mais aussi phallique. La poudre noire ne nourrit pas l'esprit, elle ne fait que consumer un esprit qui se domine et à la fois se brûle dans une mutation du camé en Mugwump

7 Steven Shapiro évoque un « paradigme insecte », dans « Two Lessons from Burroughs », p. 50-51.

(*ibid.*, p. 67). La machine à écrire surmonte la « répugnance toute particulière pour le fait d'écrire » (Burroughs, 1991, p. 132) et devient machine à jouir⁸. La Mugwriter, nous l'avons vu, n'est pas un intellect qui se laisse intoxiquer par la poudre jaune de l'imagination, c'est une machine sémantique qui parvient, dans un moment sublime, à générer sa propre drogue, à devenir elle-même un phallus auto-généré.

La transversalité des séries drogue / sexe / machine est complétée. Après la jaune, la noire : aller plus loin dans la drogue, c'est copuler avec elle : le cerveau transforme sa physiologie, devient un sexe exacerbé (« sex blob », Silverberg, p. 103). L'Interzone apparaît plus que jamais gouffre des analogies prédatrices, des mimétismes irrépressibles, des emballements sériels, des transversalités pansexuelles. La faillite de l'imagination signifie la perte du lien imitatif, analogique, avec les choses extérieures. Le monde devenu irréprésentable, inimitable, infigurable, provoque un sursaut sublime de l'entendement qui fait de ses propres idées un monde en soi, qui se prend lui-même pour objet. Cette autonomie de l'esprit, d'un langage, ou encore d'un style de vie, conduit à une

indistinction entre la forme et la substance quand la substance est déjà une forme, entre l'expression et le contenu pour faire du contenu une expression qui renvoie à de nouveaux contenus. Les messages envoyés et reçus de l'Interzone sont autant de machines qui perpétuent ses effets de transversalité. Les puissances d'abstraction se concentrent dans des machines abstraites comme puissance informelle de l'Indéfini⁹.

L'emprise de la drogue, mais aussi la violence du symbolique, s'apparentent à la prédation sexuelle, c'est une scolopendre qui vous enserme dans ses pattes venimeuses et ne vous lâche plus : Yves Cloquet, le dandy suisse, devient une scolopendre géante qui sodomise Kiki. « Je venais de mordre à l'hameçon. La zone entière est une souricière » (Burroughs, 1991, p. 140). La poudre noire « *fucks you* » et vous laisse « *all fucked up* » au sens le plus littéral : l'esprit est devenu un orifice qui parle, copule, mange et bien sûr défèque. Tout à la fois, cette poudre a pris complètement le contrôle du corps et scellé tous les orifices¹⁰. Seuls les yeux sont encore ouverts dans lesquels on peut lire la souffrance des cerveaux « murés dans le crâne, pieds et poings liés » (Burroughs, 1984, p. 148 ;

8 Cette machine à écrire devenue sphincter, ce n'est pas tant la machine qui est devenue charnelle, mais plutôt la machine à écrire qui est devenue une idéalisation de la relation sexuelle. C'est ainsi qu'Edward Glover analyse comment « [d]ans un cas typique l'anneau sphinctérien était phantasmé comme une sorte de halo suspendu dans le ciel. Il était alors contemplé, adoré et idéalisé. Les qualités qui lui étaient assurées étaient mystiques et toute l'attitude du patient était d'ordre religieux » (Glover, p. 294).

9 Contre la représentation classique, délimitation par les figures, la poudre noire propose le dynamisme de l'illimité, la puissance d'une vie non organique (voir Deleuze, 1980, p. 621-624 et 636-639). Les catégories de Worringer (abstraction, *Einfühlung*, etc.) seront également reprises par Gilles Deleuze dans *l'Image-temps*, lorsqu'il oppose deux types de volonté de forme, ou deux stratégies de composition : l'organique et le cristallin.

10 Cette expérience s'apparente au délire de Schreber, analysé par Freud, qui devient idiot pour se détacher du Dieu qui usurpe ses fonctions corporelles, et qui tout à la fois se transforme en femme pour interpeler et séduire Dieu.

Cronenberg, p. 103). Le rapport au monde est contrôlé par les machines, l'esprit abstrait n'est plus que l'orifice vide d'une ouverture béante sur le monde. Par ailleurs, dans sa volonté de surdéterminer ses processus mentaux, le camé fait corps avec ce qui le pénètre afin que rien ne lui soit étranger : se détournant de la jouissance que lui procurait le viol permanent de la conscience ordinaire, il attend désormais sa jouissance de son propre esprit devenu une machine analérotique.

Lee est maintenant un agent spécial dans Interzone (Cronenberg, p. 46). L'Organisation lui demande de surmonter ses répulsions envers son homosexualité, tout comme il lui fallut surmonter sa répulsion envers le fait d'écrire. Inversement, ce seraient les tendances homosexuelles de Lee qui l'auraient conduit aux stupéfiants et le conduisent inéluctablement vers la poudre noire¹¹. Car l'homosexuel peut quitter la position anale passive — la conscience ordinaire — pour accéder à une ambivalence phallique — l'inter-conscience dangereuse. Tel est le paradoxe éthique de Lee, comme agent double, amateur de poudres, bisexuel : « Un agent qui ne sait pas qu'il en est un est un agent efficace » (*ibid.*, p. 80). Ne pas savoir ce qu'on est, quel meilleur moyen pour devenir le véhicule d'un sens qui nous échappe ? Nous trouvons une configuration nouvelle : l'oscillation d'un sujet ouvert d'un côté sur la béance d'une indétermination du désir, et confronté de l'autre à la surdétermination d'un réel implacable. Interzone c'est le réel, lorsque le réel apparaît comme une contre-

réalité qui fait obstacle aux risques de l'abîme, à la perte du vide, aux vacillations du gouffre.

Lee est attiré par Joan Frost mais celle-ci est envoûtée par sa gouvernante lesbienne Fadela, tout comme Benway parle à travers Lee lui-même (*ibid.*, p. 74). Paradoxalement, Lee accepte de redevenir l'agent de Benway dans le but de reprendre Joan. Il parvient à ce compromis parce qu'il a « dépassé » la poudre noire, pour devenir le prosélyte des fluides intoxicants qui suintent de la multiplicité des phallus dressés sur sa Mugmachine. Mieux encore, Benway dirige maintenant un centre de production où des dizaines de Mugwumps sont enchaînés pour que l'on puisse sucer les fluides intoxicants qui jaillissent de leur tête. C'est la forme extrême du phantasme d'auto-intoxication : c'est dorénavant dans le cerveau en feu des Grands Camés que seront produits les sucres que d'aucuns ne manqueront plus de rechercher¹².

Conclusion : la littéralité meurtrière

Chez Burroughs, la possibilité d'écrire est conditionnelle au dépassement de sa répulsion envers son homosexualité et au dépassement de sa consommation des drogues vers une intoxication supérieure, celle de la sécrétion du sens et de l'épreuve du néant. Il décrit la littéralité extrême d'un monde décapé de ses endorphines et autres euphorisants, d'un intellect qui ne peut se nourrir d'images, devenu langage pulvérisé. Dans *le Festin nu*, un père invite son fils à aller se « trancher des gon-zesses », afin de se payer « [sa] première

11 « Je n'oublierai jamais l'horreur indicible qui m'a glacé la lympe dans les glandes lorsque ce mot funeste a explosé dans mon cerveau affolé : *j'étais un homosexuel* » (Cronenberg, p. 58).

12 C'est le jissom inventé par Cronenberg (p. 59).

tranche de cul ». Le fils prend l'invitation littéralement en découpant au couteau « un bon biftèque de cul comme demandé » (Burroughs, 1984, p. 133). C'est l'horreur d'un monde sans figuration, abandonné aux tendances organocides de l'abstrait, devenu néant de la lettre.

L'horreur consiste à faire à la lettre tout ce qu'on dit. Alors le réel est réduit à des conventions mentales qui gravitent autour de quelques fictions philosophiques. La pensée qui ne gravite pas autour de ces absolus périclité et s'en trouve totalement paralysée¹³. Par contre, lorsqu'elle s'abandonne totalement à cette gravitation, elle implose dans les gouffres qu'ouvrent en elle ces fictions. William Lee part prospecter un nouveau marché de la drogue pour le Dr Benway. Joan Frost et Lee quittent Interzone dans un véhicule à chenilles Bombardier pour passer en Annexe¹⁴ (le Québec indépendant — et donc socialiste — dans les années cinquante, avec son rideau de fer et ses vopos, serait alors devenu une annexe de l'URSS ?). À la frontière, Lee explique aux douaniers qu'il vient écrire des reportages sur les citoyens d'Annexe pour les USA. Les gardes frontières demandent à William Lee de prouver qu'il est écrivain. Alors William Lee annonce à Joan : « *lets do our Willam Tell Routine* », où William Lee devient littéralement William qui « dit », ou qui « raconte » comme dans « *tell a story* », c'est-à-dire un écrivain qui s'abandonne totalement aux automatismes de la pensée et de l'écriture.

Par le détour le plus large qu'on peut imaginer, le grand camé finit par rejoindre cette littéralité. Il a trouvé une machine à écrire qui ne trahit aucune défaillance pour décrire les états mentaux les plus altérés — mais en même temps cette machine à écrire exerce une contrainte absolue sur ses expériences.

Tout a commencé lorsque Joan avait invité William à essayer la poudre jaune : c'est une expérience très littéraire, disait-elle, parce qu'en prenant du *Bugpowder* on se sent littéralement comme un cafard : « C'est une défonce kafkaïenne » (Cronenberg, p. 15). Joan Lee oublie que son mari est exterminateur de son métier : il exterminera en effet Joan devenue *bug-junkie*. Plus tard, Tom Frost avouera à Lee son projet de se débarrasser de sa femme en la droguant à la poudre noire. À cette étape le langage de Lee a déjà rejoint l'immédiateté télépathique, la dangerosité de l'inter-conscience. Il s'agit d'acheminer Joan Frost vers une impasse mentale, celle de l'illusion de faire corps avec la Loi et de pouvoir ainsi subir toutes les pénétrations sans être façonné par celles-ci. William Lee et Tom Frost ne parlent-ils pas aussi d'eux-mêmes lorsqu'ils considèrent un telle impasse ? Chose certaine, ils se parlent par télépathie lorsqu'ils échangent des idées aussi démentes, pendant qu'ils simulent une autre conversation que les autres peuvent entendre.

Ainsi Lee n'a de cesse de se parler à lui-même, dans une immédiateté fulgurante, tout en faisant la conversation aux autres,

13 Nous généralisons ici avec E. M. Forster : « Si une phrase ne payait pas, en passant, par quelques compliments, son écot à la justice et la moralité, sa syntaxe blessait leurs oreilles et paralysait leurs esprits. Leurs paroles et leurs sentiments (hormis le cas d'une affection) concordait rarement. Ils avaient des conventions intellectuelles nombreuses sans l'aide desquelles leur pensée fonctionnait mal » (Forster, p. 143).

14 Sur la « police d'Annexe », dont la population est terrorisée par le contrôleur, voir Burroughs, 1984, p. 38.

à ceux qui s'agitent dans un espace décalé, dans un temps ralenti. Bientôt Lee sera plus direct et plus littéral : la poudre noire qui tuera Joan, c'est aussi la poudre qui propulse la balle dans sa tête. La poudre noire et la balle dans la tête procurent une « défoncée immaculée », un sublime philosophique inédit. Lorsque William tue Joan Lee d'une balle dans le front, il semble que sa machinerie d'écriture aurait commandé ce meurtre. Le langage devient ligne de fuite

où les corps ne sont que littéralités, parvient à devenir une ligne abstraite au-dessus de la figurabilité des corps. C'est l'aridité du monde sans représentations-opium, le monde devenu cauchemar abrasif. Finalement, Lee tue Joan Frost, qui n'est plus qu'une figurante, la dernière, dans l'affirmation de son identité d'écrivain. Exigence organicide et meurtrière du littéral par laquelle passe l'esprit qui devient son absolu — et son néant.

Références

- BITES-PALÉVITCH, M., *Essai sur les tendances critiques et esthétiques de l'esthétique allemande contemporaine*, Paris, Alcan, 1926.
- BURROUGHS, William S., *le Festin nu*, trad. E. Kahane, Paris, Gallimard (l'Imaginaire), 1984.
- — —, *Interzone*, préface de G.-G. Lemaire, int. de J. Grauerholz, trad. S. Durastanti, Paris, Christian Bourgois éd. (les Derniers mots), 1991.
- CHAR, René, « le Poème pulvérisé » [1947], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1983.
- CRONENBERG, David, *le Scénario du « festin nu »*, trad. B. Matthieussent, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- — —, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence (la Vue le Texte), 1981.
- — —, *l'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- FORSTER, Edward Morgan, *Route des Indes*, trad. Ch. Mauron, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1985.
- GLOVER, Edward, *On the Early development of Mind*, Paris, International Universities Press, New York, 1956.
- HULIN, Michel, *la Mystique sauvage*, Paris, Presses Universitaires de France (Perspectives critiques), 1993.
- HULME, Thomas Ernest, *Speculations : Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, (1924), Éd. Herbert Read, London, Routledge and Kegan Paul, 1987 [1965].
- JUNG, Carl Gustav, *Types psychologiques*, préface et traduction Yves Le Tay, Genève, Librairie de l'Université Georg, Genève, 1958, 1986.
- LA CHANCE, Michaël, « Contre-peinture », dans *Spirale*, 89 (été 1989), p. 12.
- LIPPS, Théodore, *Asthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst*, 1903-1906.
- SCHNEEBAUM, Tobias, *Keep the River on Your Right*, New York, Grove Press, 1969.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, tome II, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.
- — —, *le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- SILVERBERG, Ira (éd.), *Everything is Permitted : the Making of Naked Lunch*, New York, Grove Press, 1991.
- SHAVIRO, Steven, « Two Lessons from Burroughs », dans Judith HALBERSTAM et Ira LIVINGSTON (éd.), *Posthuman Bodies*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- TORGONICK, Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago, University of Chicago Press, 1990.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*, trad. E. Martineau, Paris, Éditions Klincksieck, 1978.