

Burroughs (William)
Contre-peinture

Publié Spirale
« Contre-peinture », *SPIRALE*, 89, été 1989, p.12.

CONTRE-PEINTURE

En 1958, lorsque l'écrivain William Seward Burroughs emprunte la technique du cut-up au peintre Brion Gysin, la peinture lui paraît 50 ans en avance et doit donner à la littérature sa liberté de moyens dans l'utilisation du hasard et l'usage de procédés mécaniques. On sait - par exemple - que jusqu'en 1956 De Kooning commençait parfois une peinture en dispersant des lettres sur le tableau pour les recouvrir aussitôt. L'expressionnisme abstrait prenait pour point de départ une explosion verbale qu'attendait encore la littérature. En 1966, Burroughs déclare qu'un chimpanzé peut faire une bonne peinture abstraite : c'est le résultat qui compte, l'auteur n'est qu'un moyen. En 1982, lorsque Burroughs décharge un fusil dans des canettes de peinture et du contre-plaqué, c'est encore la liberté de moyens qu'il revendique, conscient de la connotation violente de ce geste pour le lecteur de ses œuvres : on s'attend à quelque chose d'explosif, un geste à la mesure de sa vision vitriolique du monde. Mais quelque chose a changé, c'est maintenant la façon de faire qui est devenue importante, l'explosible est dans le procédé plutôt que le résultat.

Des jaunes acides, des verts criards, des carnages de rouges, ... Burroughs travaille la peinture directement avec les mains, ou bien avec des branches, des plumes, des assiettes qu'il fait tourner, des bouts de corde, des champignons trempés dans la peinture (*Little People Autumn Leaves*). Il tourne le papier dans tous les sens pour faire couler la peinture (ce qu'il a vu faire chez Pollock). Il utilise grilles de B.B.Q., râpes, boîtes de cartouche, etc., pour obtenir des silhouettes au pochoir. Autre technique inusitée : il répand un peu de poudre pour arme à feu selon un dessin très simple, qui laisse une brûlure après embrasement - comme pour le bois, il faut nécroser la surface. Sous l'effet des décharges de fusil, les fibres opposées du contre-plaqué ressortent et donnent un côté « jarred edge » (par contraste au hard edge). Les couleurs ont une intensité corrosive : il voit une main dans *A touch of Blue*. *Hello Where*, une œuvre sur carton, et rajoute aussitôt « a hand eaten by silver ». Le fusil et le vaporisateur servent tous deux à pulvériser : ce qui réduit en poudre, broie, atomise, morcelle autrui, qui lui fait mordre la poussière - qui le rend à la poussière. La poussière étant ici la substance même du néant. Burroughs parle des deux hommes que Kim Carson vient de descendre au fusil : « melted into air and gunsmoke ». Et puis pulvériser c'est aussi ce qui disperse : c'est le principe de l'aérosol, la dispersion de particules dans un gaz qui leur servira de véhicule. Expressionnisme où l'artiste s'identifie à une bombe aérosol, pure suspension des images. Finalement pulvériser c'est projeter des particules solides ou des gouttelettes d'un liquide. Dans *Parages des voies mortes*, un personnage qui reçoit une balle de .44 éclabousse le mur d'esquilles blanches. En nous donnant la plus grande familiarité avec la mort, la peinture pulvérulente

s'apparente à la première opération magique où, selon Burroughs, nous sommes en mesure d'affecter les autres sans qu'ils puissent nous affecter.

Ces œuvres mettent en jeu une violence beaucoup plus discrète que la décharge d'un coup de fusil. Par exemple, un effet d'enchâssement est d'abord une contagion par le centre : un motif à l'encre sur une couverture à dossier, qui est encollée au milieu d'un papier de plus grandes dimensions, est propagé sur le pourtour. Ou encore la photographie d'un détail dans un travail en cours, collée sur une autre surface, servira à « contaminer » celle-ci (Blue Roller). Le résultat paraît innocent, pour qui ne suit pas le mouvement de la peinture, d'autant que les verts (dits « de vessie jaunâtre ») sont recouverts d'aplats rougeâtres assez chauds lorsqu'ils ne sombrent pas dans une cacochromie. Devant *The Devil of Hyalta-Stad. Sweden 1750 II*, un contreplaqué qui semble attaqué en son centre par un débordement de mousse jaune, on pense à cette description dans *La beauté et le best-seller* (1975) : « la victime se désintègre, libérant des bouffées sépia de vapeurs jaunes et nocives et des spores mortels qui infectent quiconque se trouve dans les parages - et les gens fuient les centres d'infection en répandant la peste en cercles concentriques. » C'est ainsi que le pouvoir du virus évoque la virulence de la magie. Les démons invoqués par la magie noire, exercent leur influence par propagation du « même » : le virus contamine des organismes pour se reproduire et faire de ces organismes des répliques de lui-même. La culture fait de nous des copies : La vidange culturelle

En fait c'est l'impossibilité d'échapper au sens et la propagation de celui-ci qui est proprement démoniaque-infectieuse : Burroughs décrit - d'un geste désignant l'espace autour de lui - comment chaque geste, chaque mot, se propagent à l'infini comme les ronds dans l'eau où tombe une pierre. C'est ainsi que le subjectile est attaqué par la peinture : par des mouvements circulaires, spiraloïde qui recréent la propagation du sens, la prolifération des images. Peindre c'est faire en sorte que le flux des images s'abîme en lui-même et interrompe sa prolifération sauvage. Bien sûr on ne saurait jamais faire la vidange culturelle la plus complète, se débarrasser du Virus Verbal qui s'est établi si fermement dans l'organisme humain. Pourtant, en création littéraire selon Burroughs - il s'agit de tendre vers un état mythique où l'écriture est encore une fonction rituelle, où prédominent les images érotiques et carnassières, où l'écriture est aussi peinture, pour laquelle les mots sont aussi des images. Burroughs peintre entend retrouver spontanément ce creuset de l'expression.

Mais le travail plastique ne fait pas appel à l'imagination comme l'écriture. Lorsque Burroughs écrit, il essaie de suivre le cours précipité d'un film d'image. Lorsqu'il peint, il échappe quelques temps à cet assaut d'images qui ne manqueront pas - tôt ou tard - de faire irruption. Car l'œuvre terminée évoquera souvent une scène déjà décrite dans l'œuvre littéraire. Écrire et peindre : tentatives de dépasser l'histoire ou d'aller à rebours. Dans la peinture c'est comme si le film d'image s'était ralenti, les images n'ont plus à être devancées dans des mots mais se s'enfouissent dans un fond occulte, et il ne reste plus à l'écrivain qu'à donner des titres. Bien sûr on lui demande de parler de ce qu'il peint. Il fait aussitôt remarquer que « lorsqu'on écrit, on ne nous demande pas d'en faire une image ». Burroughs écrit toujours, commente volontiers ses œuvres (il cesse cependant de donner

des lectures publiques), - néanmoins la peinture doit exorciser le langage, arrêter son monde du cauchemar.

Ainsi, lorsqu'il parle, Burroughs prend bien soin de déjouer toutes les tentatives de le cantonner dans un pôle d'une division bi-polaire en récusant la logique aristotélicienne (selon Korzybski) du « ou bien ... ou ... » qu'il faut remplacer par « tout à la fois ... et ... ». C'est toute la pensée occidentale qui est faussée par cette structure du langage : voilà le virus. La carte donne une vision fautive du territoire et de plus nous fait confondre la carte et le territoire. Nous croyons parler du territoire alors que nous ne débattons que des particularités structurelles de la carte. Dans la peinture il s'agit d'échapper à la logique du langage, de retrouver une spontanéité où le territoire apparaît abruptement. Première objection : Burroughs ne croit pas que l'on puisse échapper à quoi que ce soit, « Dès que vous cherchez à fuir quelque chose c'est là ! » Deuxième objection : il n'y a pas de bipolarité spontanéité/conscience réfléchie, hasard/ordre, etc., c'est reproduire la logique langagière de l'exclusion. Alors disons que tout se passe comme si la non-intentionnalité du travail plastique permet de faire surgir une image réelle, dont la « réalité » fait de celle-ci une véritable représentation comme aucun peintre hyper-réaliste pourrait en donner. C'est ainsi que Burroughs peut parler d'un cochon parfait (perfect pig) dans une tache, une tache peut évoquer la « cochonité » mieux qu'une photographie peut le faire : dans le monde visionnaire, tout est dangereusement trop réel, territorial. Burroughs avait déjà formulé cette idée (qu'il emprunte à Klee), dans *Interzone* : l'artiste véritable est celui qui crée une vie, une vie indépendante qui peut se retourner contre lui et prouver ainsi qu'elle est en vie. Dans la peinture on n'échappe qu'à cela qui aussitôt nous accable.

Michaël La Chance

« Contre-peinture » [William S. Burroughs], *Spirale*, 89, été 1989, p. 12.

Sur l'exposition Galerie OBORO, Atelier Roger Bellemare 22 avril au 21 mai 1989.