
DRAWING DIALOGUE

WILLIAM S. BURROUGHS
PHILIP TAAFFE



SEMIOSE

PARIS



DRAWING DIALOGUE

**WILLIAM S. BURROUGHS
PHILIP TAAFFE**



EXCERPTS FROM A DIALOGUE MADE DURING A DRAWING COLLABORATION
RECORDED IN LAWRENCE, KANSAS, ON 1 FEBRUARY 1987

EDITED BY DIEGO CORTEZ AND JAMES GRAUERHOLZ

PUBLISHED ON THE OCCASION OF AN EXHIBITION OF NEW
PAINTINGS BY PHILIP TAAFFE AT THE

PAT HEARN GALLERY

NEW YORK 1987

Philip Taaffe: I'm nervous about it. What we're getting here is kind of like those cities underground. Those underground cities?

William Burroughs: Yes.

PT: On the drawing itself, to make a drawing penetrate, so that the forms become sort of weapons or devices of their own—this is like an Easter Island statue.

WB: Mm.

PT: Some kind of language is developing here. What I do after a certain point is to slow down and go into the drawing. I don't know if you want to do that. Oh! Yes, that's a pretty one, that's a very pretty one.

WB: *That's one of those devils. What do you call them. No, it's not a—or is it?*

PT: This is very good what you did here. See this? *You* did this.

WB: Yes, I did.

PT: You've provided a lot of background activity. These darker lines tend to jump right out. And the softer lines recede. But I think we need more gestural violence, I think we're arriving at something.

WB: *Let's do another one. There's some water on there that should be removed.*

PT: No, we're going to use that, Bill. A little splash.

WB: Yeah. *Let's do this.*

PT: Here's a paper towel.

WB: Good, excellent.

PT: So I see all of these pathways running back. See these? You provided some very key lines.

WB: *I've been thinking of the Didierea forest in Madagascar. They have this cactus, it isn't a cactus, but it looks like one, it grows 30 feet tall. Thickets and—*

PT: So let's do a vertical one.

WB: *By all means.*

PT: We're just getting warmed up. What is the shape of that cactus? Let's see if you can just sort of indicate that.

WB: *I'm very bad at indicating. They're spiny, spine plants.*

PT: Spiny meaning they're—?

WB: *Cactus! They've got spine on them. How these monkeys, these lemurs, these fuckin' lemurs leap about in these things with great agility!*

PT: Do they have needles on them?

WB: *Yes they do. I don't know how they survive in them. Yes.*

PT: The leaping Sifaka.

WB: *Leaping lemurs!*

PT: There they go, there they go!

They're going after those elephant birds! Those invisible elephant birds are over there somewhere!

WB: *Night.*

PT: I think we lost the spines somewhere. I think something can be—where do they usually grow? In a kind of desert setting?

WB: *Desert, yeah.*

PT: This looks very lush, Bill. This drawing. You made it very lush. So maybe we're drawing inside of that cactus.

WB: *In the forest, it's very dense. It's hard to get through.*

PT: Well, this is certainly hard to get through.

WB: *They make a sound like that.*

Sifaka! Sifaka! Sifaka!

PT: We want to do some water things too. We could even put ink all over this.

WB: *Why not?*

PT: Let's try.

WB: *Ink it up and I'll—*

PT: This is very dense so you might want to water it down. OK?

WB: *I just—yes.*

PT: You prefer the brush?

WB: *Yes. To what?*

PT: To graphite?

WB: *I think so. I can do more with the brush. Let's water some down now. That's nice.*

PT: So these are really kind of graphic meditations upon—

WB: *I got a face in there. There's a*

monkey.

PT: That's a monkey's face?

WB: *Yep. Or some kind of face anyway. Make another face, make another face.*

PT: Yeah. OK. You want to work on this?

WB: *No, don't work on it consciously. Just—spill out over there, no. First things—*

PT: Look at this going on here. I like this opening here. Oh, this is really omnidirectional. I don't see this one as having any particular—

WB: *Little tracks—*

PT: What kind of tracks are those, Bill?

WB: *Animal tracks.*

PT: Which animal?

WB: *Lemurs, lemurs.*

PT: Lemurs, lemurs and more lemurs.

There are many bridges here too, sort of openings. Orifices. Natural orifices. What do you think? Another one? Seems kind of fresh to me, this one.

WB: *I think we can clear this away, don't you think?*

PT: Look here! See, now we really have to—look at this span, we're going to rocket, we're going to zoom on to a new state of drawing consciousness. Right here.

WB: *Good!*

PT: What's that?

WB: *Kissing. Leave that one, don't mess with that, that's the sifakas. They do, they kiss.*

PT: They kiss?

WB: *Seven floors up, one will grab on and hang onto a little piece of wood and another will come down and they'll kiss.*

PT: They kiss, really?

WB: *Oh, yes. Very extraordinary, engaging animals. All right, now let's see here.*

PT: I think we need to change water.

This water's getting too dense.

WB: *Well, here's a great mountain-desert scene. Right in there. Look at that.*

PT: Yes!

WB: *I think this one may be done. Put*

this one over there. That's good. Great!

PT: Bill, you know we have these brushes too. Do you want to experiment with these? Nice big fat ones?

WB: *We can try it. See what happens. Why not. Oh, look the monkey's holding on with one hand.*

PT: Just watch Bill.

WB: *Yeah! Mm hmm. I see what you're doing. You're using a big brush, not a small one.*

PT: No, I used the big brush to wet it.

WB: *I see. This one I declare finished.*

PT: You don't want to do anything more to that?

WB: *I don't think so. There's too much good in there to mess with it. I need another—*

PT: You need another palette.

WB: *Another palette!*

PT: Another palette, another drawing. *Oh my God, look at this! We're looking out of a cave.*

WB: *That's what I was thinking of.*

PT: We're looking out of a cave.

WB: *Yes. I know that cave. I was going to tell you this dream about the Museum of Extinct Species. All the species that ever existed are in there.*

PT: This is a cave in Madagascar.

WB: *Remember my cave dream? It's in the lemur story. It's in the museum.*

PT: I'm stymied with the water because the women's toilets don't work and there's a guy jacking off in the men's bathroom.

WB: *Really?*

PT: Yeah, I think it's the guy who has the next office. I opened the door a minute ago.

WB: *Let's complain about him. I mean, really, he's getting to be too much. My God. Tell him to knock it off.*

PT: Really!

WB: *All right, this one now, I don't know what this is. Looks gory. What is it?*

PT: Needs more definition perhaps.

There's some kind of weighted—

WB: *Maybe. I don't know what to do about this. I don't know quite what it is.*

PT: Put it to one side. Maybe something will occur to us later.

WB: *Wait it's the entrance to the Garden of Extinct Species crammed with animals, reptiles, diseases—extinct diseases. The Hairs—your hair starts growing.*

PT: Let's do some Northwest Coast Indian totems. Some bundling going on here and some unbundling going on over there.

WB: *Want some white background up there?*

PT: Yeah, go ahead.

WB: *That's—that much too dark.*

PT: I like that aspect to it. There's some kind of horizon going on behind it which is partially a clue to why this luminous foliage, I don't know—it has a lot of electricity, it's a kind of electrical foliage.

WB: *Yep, uh huh.*

PT: This is the ideal brush for drawing intestines and bowels. The internals.

WB: *Oh, yes.*

PT: Look at that. I think we should cool it on this one fairly soon.

WB: *I think so. I'll kill it right now.*

PT: Do you find we're arriving at imagery a little too painfully with the graphite, is that how you feel Bill?

WB: *I don't—no, I don't think so. I just think we should attack it with ink, what do you think?*

PT: Perhaps. So, Bill, I have this idea that for each extinct species we should make a separate cave. What do you think?

WB: *Sure we could. But there's only one cave in the story. There aren't any others anywhere.*

PT: And what happens once you get inside?

WB: *Well, you—*

PT: Is it very labyrinthine?

WB: *Yes, you have dioramas of this species and that species except they're alive.*



And extinct species, my dear, ready to pop out. One of them is known as The Hairs. Hairs begin growing all over you. Then they grow down into the body, until finally you're just a skeleton covered with hair.

PT: Let's do that one.

WB: *All right, let's do The Hairs.*

PT: We go inside the cave, and we should enumerate all of what we discover.

WB: *Well, 1,500 years ago, there used to be as I said, lemurs as big as orangutans. Great big lemurs. There were a number of different species of giant lemurs all over Madagascar. And all the things between reptile and mammal. Between bird and reptile. All these transitional creatures. And insects, my God, giant centipedes.*

PT: How giant were the centipedes?

WB: *Six feet in length.*

PT: We'll have to attach a few pieces of paper together to get that one. But we could do it.

WB: *Let's do The Hairs. Want to do The Hairs?*

PT: All right. So they start on the outside?

WB: *Yeah.*

PT: What do the hairs look like?

WB: *There are all kinds of hairs. Some of them are pubic, some of them are regular. Different colors.*

PT: Different colored hairs, Bill?

WB: *Oh yes. Different colors. Blonde.*

PT: Red?

WB: *The inking's a little thin right now.*



Then it gets more dense.

PT: Well, that's what happens with *The Hairs*.

WB: *Yes, I guess so. There's a hairy man. He's got a good hairy face, that face. All the hairs. Yeah.*

PT: Here's another version of *The Hairs*. Certainly there was more than one case. Pandemic Hairs.

WB: *Now let's do a milder case of The Hairs. Just a touch of The Hairs. Incipient Hairs!*

PT: This is like the surface of the flesh and the hairs are growing inward, right? To the left.

WB: *What about the centipedes? The giant centipede.*

PT: You say they're six feet long so let's do five sheets of paper with twenty legs per page. Ten at the top, ten at the bottom.

WB: *He's got a mouth. He's got big pincers.*

PT: What do you think, some foliage? Just make it soft. What's he going after?

PT: Were they predators?

WB: *Yes. Exactly. He's a predator.*

They'll kill anything they can overpower. So it should be big enough to attack a person.

PT: You want to put legs on there, Bill?

WB: *Yes, the legs, let's put the legs on, the pincers, those little sharp things on the end of the legs. They've gotta be little zips.*

These are pretty good. It's sharp. It sort of goes off and then there are some hairs that stick out, spiny hairs that stick out from the

end. At a certain time of year these creatures fall out of the trees onto the sidewalks of New Orleans. And squirm around. In a most disgusting way. A horrible thing. My God.

PT: Oh, it's a terrible looking creature. I like the fact that each background is very different. He's passing through certain zones, certain different terrains, you know?

WB: *Yes, that's very good.*

PT: What happens when snakes and centipedes get into action with one another? Does that ever happen?

WB: *Uh—not often. They're sort of bad for snakes to swallow. Small animals like mongooses will just tear them to pieces.*

PT: I know about mongooses.

WB: *They're not like the beautiful little furry Kaffin cats. They're not cats, they're mongooses. They live in a certain desert. I've got pictures of them. They're beautiful. And they eat scorpions and centipedes. They're insectivores more than anything else. Like small lemurs, like mouse-lemurs are insectivores. They'll grab a grasshopper like that and eat it like corn on the cob. With chirps and squeaks of delight. They fall upon stick-bugs and—*

PT: I've eaten corn on the cob that way myself.

WB: *But the other thing about Madagascar, there are no venomous snakes there.*

PT: Really.

WB: *No. There are no cats, no dogs.*

PT: I like the centipede's tail very much. That's perhaps my favorite part.

WB: *Yeah, it has almost some sort of skin, like a jet.*

PT: It's a new, a 21st-century design. This is how we're going to get around.

WB: *It has a strident calm. An offensive beauty.*

PT: It certainly isn't the only kind of beauty but it's the kind I like the most.

WB: *What kind?*

PT: The offensive kind of beauty.

WB: Yes, yes, yes, several kinds of beauty. Up above that dam outside you run into a French impressionist painting. There's a mill pond above the dam. You walk along there in the trees and it looks like you've walked into a Cézanne.

PT: How far south of Paris are we, Bill? Shall we take a walk up there? Do you think any further elaboration is required.

WB: On this? I don't think so. There's only one thing. To pull it all together. I was just going to say if we could somehow pass an electric current through it.

PT: Yeah!

WB: Zzzzzt! That's what we want. Electric current!

PT: You got it. Electric current coming right up.

WB: That's the stuff. Electric. Just writhes.

PT: There's some electricity in there.

WB: All squirming.

PT: Let's do an extinct disease.

WB: Let me see.

PT: Smallpox? That's not extinct?

WB: Smallpox is dead.

PT: Smallpox is dead?

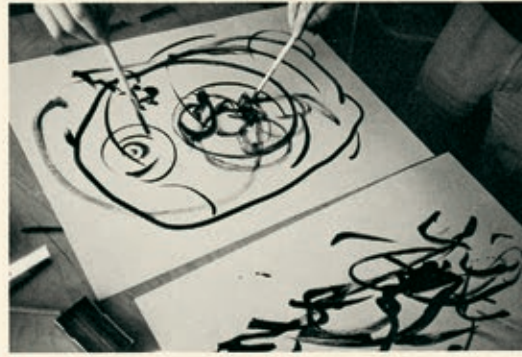
WB: Only in laboratories. The last case of smallpox was a laboratory accident. Cambridge, I think. And it was fatal. Killed one guy. And the man who was responsible got so upset he killed himself. Instead of saying, oh, well, you can't win them all. So many good ones, so many bad ones.

PT: I've heard there have been recent cases of bubonic plague as well.

WB: Oh bubonic plague is going strong. It's out West.

PT: Is it still carried by ground squirrels?

WB: Ground squirrels. Oh, yes, oh, sure, plague is not extinct at all. A girl died of it rather recently. In pneumonic form. At some point the bubonic mutates into pneumonic, and that's carried by, you know, exhalation. You get on a subway train and



cough and everyone on the train gets it. They all start coughing. You have ten new cases overnight.

PT: It's that virulent, it's that virulent?

WB: Here's a scenario for you. Some terrorists raid the laboratories and get the smallpox virus. They've already stopped vaccinating for smallpox. Twenty years of an unvaccinated population. They could blackmail the whole world. Now, I'm sure they don't guard the labs all that carefully. Well, a good commando team, they'd just go in there and get 'em. Get those cultures. Good story, huh?

PT: Yeah, dynamite.

WB: Smallpox is one of the most contagious diseases known to man. It's person-to-person, it's on the level with bubonic plague. The fatalities are not quite so high; but virulent smallpox will run a good 40 to 50 percent. There's nothing they can do about it. See, they've got something they can do for plague. Smallpox is a virus. Can't do anything for a virus except symptomatic treatment. That means no treatment! People get dehydrated.

PT: What about this drawing? This is an extinct disease. These are spores, Bill.

WB: I understand. You see, all these microscopic cilia break loose and then they begin writhing around like little worms and they get on the wind and—

PT: Hair spores! This one has the curvature of Venus, I think. This is Venusian. It's a venereal disease. We're on the edge of

the planet Venus and this is a venereal—

WB: Spore!

PT: Spore, goddammit!

WB: I've got an idea. This is a painting of a nuclear weapon. Many spirals. Magnetic spirals.

PT: Great! Magnetic spirals.

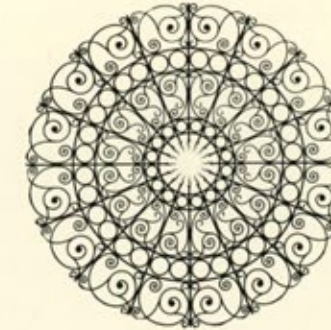
WB: It will make you want to look at them. There is a left-handed spiral, and then we'll do a right-handed one. Look down there. Looks like some strange sexual position.

PT: This one?

WB: No, this one. There's the woman. There's her hand. Her head. Sort of run together up there. A man.

PT: So where's the rest of him? It's consumed. Yes. A virulent case of crabs. "Venus Needs Crabs." Is that the right-hand spiral? All right. Hold on a second. This is certainly magnetic. What do you think about the spirals in Van Gogh's paintings, Bill?

WB: Yes, there's obviously some power in spirals.





FEMME FATALE, 1987, 18 x 24 INCHES



ENTRANCE TO THE MUSEUM OF LOST SPECIES, 1987, 18 x 24 INCHES



FALLING TO EARTH, 1987, 18 x 24 INCHES



TERMINAL HAIRS, 1987, 18 x 24 INCHES



VENUSIAN BROTHEL, 1987, 18 x 24 INCHES



SKULL, 1987, 18 x 24 INCHES



SCENIC RAILWAY ARCADE, 1987, 18 x 24 INCHES



UNDERGROWTH—OVERGROWTH, 1987, 18 x 24 INCHES

**LAWRENCE, KANSAS
SUNDAY, FEBRUARY 1ST,
1987**

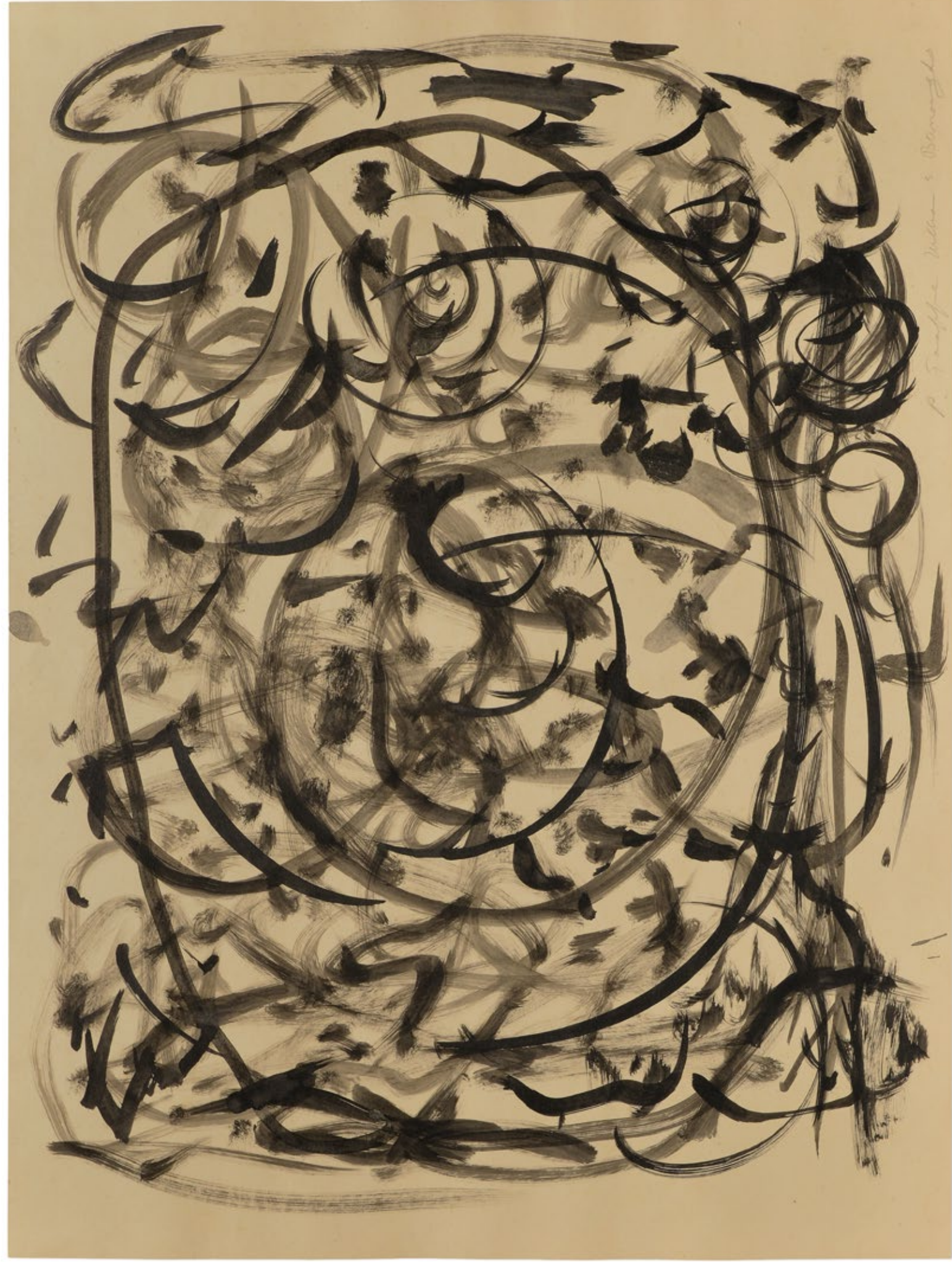


ASYMMETRICAL SPIRALS, 1987, 18 x 24 INCHES



FIRST DRAWING, 1987, 18 x 24 INCHES

WHIRLING SPIRALS 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 45,8 x 61 CM



MADAGASCAR LANDSCAPE 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM





TRANSPORT OUT OF THE AREA 1987 PENCIL AND INK ON PAPER CRAYON ET ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM



BLADE LOOP 1987 PENCIL ON PAPER CRAYON SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM





LEFT HANDED MAGNETIC SPIRAL 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM



SCENIC RAILWAY ARCADE 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM



SKULL 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM



ASSYMETRICAL SPIRALS 1987 INK ON PAPER ENCRE SUR PAPIER 18 x 24 IN 46 x 60 CM



VENUSIAN BROTHEL 1987 ENCRE SUR PAPIER INK ON PAPER 18 x 24 INCHES 46 x 60 CM



BRICE MATTHIEUSSENT

STRIDENT CALM, SHOCKING BEAUTY

William S. Burroughs n’est pas un cachottier, ni un adepte du « jardin secret » : contrairement à la plupart des écrivains, l’auteur du *Festin nu* a toujours expliqué très clairement les processus et les procédés auxquels il avait recours pour créer ses romans : *cut-up* et *fold-in* pour sa fameuse trilogie —*Nova Express*, *Le ticket qui explosa*, *La machine molle*—, puis un *cut-up* « bien tempéré » dans la suite de son œuvre. Un grand nombre de ses textes décrivent d’ailleurs, comme autant de manifestes, son *modus operandi*, à tel point qu’on pourrait y voir le pendant américain et iconoclaste de l’essai de Raymond-Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*.

Pénétrer au cœur de la machine de contrôle, briser les anciennes lignes d’associations, réécrire « le scénario qui est vous », sont pour lui autant d’objectifs libérateurs qui font de l’écrivain à la fois un explorateur aventuré en terre inconnue, par exemple dans la jungle amazonienne à la recherche de la drogue télépathique du yagé, et un ingénieur du langage rompu à toutes les techniques de la guérilla linguistique. Ce sont ces techniques de subversion qu’il partage, diffuse comme des tracts, des brûlots ou une épidémie virale qui viserait à nous guérir du virus du mot. En 1982, alors âgé de soixante-huit ans, Burroughs part vivre à Lawrence (Kansas) et se met à peindre. Les peintures de tir (*shotgun paintings*) sur panneaux de contreplaqué sont des explosions instantanées d’énergie pure produisant perforations, arrachements et, parfois, giclures colorées. C’est le hasard plus ou moins contrôlé qui distribue les impacts et propose au regard une surface déchiquetée où des formes coagulent soudain, des paysages, des visages, des animaux surgissent. Le même processus d’apparition est à l’œuvre dans les peintures sur papier réalisées à partir de cette époque. Comme pour ses techniques d’écrivain, Burroughs est très clair quant à ses objectifs de plasticien : « Lorsque je peins, dit-il, je vois avec mes mains et j’ignore ce que mes mains ont fait tant que je n’ai pas observé le résultat. Ce n’est qu’après que je me rends compte de quoi il est question. » Ou encore : « C’est la peinture qui me regarde. »

Une peinture divinatoire. L’artiste est un augure qui scrute le magma et les entrelacs comme dans l’antiquité romaine on examinait les entrailles des animaux sacrifiés à la recherche de signes favorables ou sinistres. Dès les années cinquante, dans ses *Scrapbooks*, Burroughs juxtaposait des images de presse, des fragments d’articles, des textes tapés à la machine, sur une trame encrée par son ami Brion Gysin. Dans leur chambre du *Beat Hotel* de la rue Git-le-Cœur, tous deux

voulaient voir ce que ces coups de sonde spatiale révéleraient de leur espace mental, quelle beauté choquante ou quel calme strident en résulterait, quel « tiers esprit » naîtrait de leur collaboration. Car, écrit Burroughs, « jamais deux esprits ne se rencontrent sans de ce fait même créer une troisième force, invisible et intangible, qui doit être assimilée à un *tiers-esprit*. Qui est le tiers qui marche à côté de vous?¹ »

La collaboration de février 1987 entre William S. Burroughs et Philip Taaffe est de cet ordre. Ils réalisent à deux quelques *shotgun paintings* derrière *The Out House*, le club punk alors fréquenté par Burroughs, mais surtout un ensemble fascinant de dessins au crayon et à l’encre. L’enregistrement sonore d’une de ces séances de travail est proprement stupéfiant. C’est à ma connaissance le seul exemple du genre. Même « l’œuvre croisée » produite par le couple Burroughs-Gysin durant plusieurs années ne bénéficie pas d’une documentation comparable : le livre éponyme réunit un grand nombre de textes de l’un ou de l’autre, voire du « tiers esprit », mais ils sont tous rédigés après-coup, ou bien avant la création suivante, jamais *pendant*. Le dialogue entre les deux artistes nous introduit au cœur de l’action, dans l’intimité de leur création commune. Quelques échanges évoquent les techniques utilisées. Ainsi :

PHILIP TAAFFE Tu trouves qu’avec le graphite on a du mal à aboutir à une imagerie ? C’est ton impression, Bill?
WILLIAM BURROUGHS Non, je ne crois pas. Je me dis simplement qu’on devrait l’attaquer à l’encre, qu’en penses-tu?²

Mais nous assistons surtout, et en direct, au surgissement d’images qui semblent se servir de l’encre et du crayon, utiliser les interventions de chacun des artistes, pour émerger de l’abstraction gestuelle de l’un ou de la répétition des motifs affectonnée par l’autre. Soudain, ça y est, un rêve apparaît magiquement, comme une photographie dans le bain du révélateur :

PT—Oh, mon Dieu ! Tu vois ça ? Nous regardons depuis une caverne.
WB—Oui. Je connais cette caverne. J’allais te parler de ce rêve à propos du Musée des Espèces Disparues. Toutes les espèces qui ont un jour existé sont à l’intérieur.

Tous ces dessins foisonnants sont des surfaces de projection, des sortes de tests de Rorschach, des médiums qui, trait après trait, délivrent leur

vision spirite que les deux artistes interprètent en une sorte d’*ekphrasis* hallucinée.

Du coup, la béance entre les titres très narratifs de ces dessins—*Bordel vénusien*, *Entrée du musée des espèces disparues* ou encore *Poils en phase terminale*—et l’abstraction énergétique que nous voyons sans rien y reconnaître est comblée : le dialogue des deux artistes non seulement fait le lien entre les mots et l’image, mais il nous introduit à l’arc électrique qui les relie, à cette électricité invoquée par Burroughs pour que naissent les images et qu’elles s’animent.

Et l’imaginaire que nous découvrons est aussi luxuriant que la jungle amazonienne mentionnée plus haut : il y a des mille-pattes géants, des lémuriers aussi gros que des oranges-outangs, une forêt de didieras malgache avec des cactus hauts de dix mètres, des villes souterraines, des sifakas qui s’embrassent, un splendide paysage de montagnes et de désert, des dioramas d’espèces vivantes, des écureuils de terre, un scénario de film-catastrophe et, bien sûr, un virus, celui de la variole…

Dans « Haschisch à Marseille », Walter Benjamin écrit : « Pour approcher de plus près l’énigme du bonheur de l’ivresse, on devrait songer au fil d’Ariane. Quel plaisir dans le simple acte de dévider une pelote. Ce plaisir est très profondément apparenté au plaisir de l’ivresse et au plaisir de créer. Nous avançons : nous ne découvrons pas seulement alors les méandres de la caverne où nous nous risquons, mais nous ne jouissons de ce bonheur de découvrir qu’en raison de cette autre félicité rythmique qu’on prend à dévider une pelote.² »

Le bestiaire monstrueux, les paysages et les rêves égrenés par Burroughs et Taaffe, ou plutôt par l’entité médiumnique issue des traces de leurs crayons et de leurs pinceaux sur le papier témoignent du « plaisir de l’ivresse » et du « plaisir de créer ». À dévider leur pelote dans les méandres de la caverne, ils ont mis une fougue dont témoigne cet extraordinaire dialogue. Plus qu’une description précise, raisonnable et détaillée en forme d’*ekphrasis*, la sarabande de leurs paroles spiralées jaillit du champ magnétique de leurs visions.

^[1] W. S. Burroughs, B. Gysin, Œuvre croisée, Flammarion, 1976.

^[2] Walter Benjamin, Images de pensée, Bourgois, 1998.

BRICE MATTHIEUSSENT

CALME STRIDENT, BEAUTÉ CHOQUANTE

William S. Burroughs n’est pas un cachottier, ni un adepte du «jardin secret»: contrairement à la plupart des écrivains, l’auteur de *Festin nu* a toujours expliqué très clairement les processus et les procédés auxquels il avait recours pour créer ses romans: *cut-up* et *fold-in* pour sa fameuse trilogie – *Nova Express*, *Le ticket qui explosa*, *La machine molle* –, puis un *cut-up* «bien tempéré» dans la suite de son œuvre. Un grand nombre de ses textes décrivent d’ailleurs, comme autant de manifestes, son *modus operandi*, à tel point qu’on pourrait y voir le pendant américain et iconoclaste de l’essai de Raymond Roussel, *Comment j’ai écrit certains de mes livres*.

Pénétrer au cœur de la machine de contrôle, briser les anciennes lignes d’associations, réécrire «le scénario qui est vous», sont pour lui autant d’objectifs libérateurs qui font de l’écriture à la fois un explorateur aventuré en terre inconnue, par exemple dans la jungle amazonienne à la recherche de la drogue télépathique du yagé, et un ingénieur du langage rompu à toutes les techniques de la guérilla linguistique. Ce sont ces techniques de subversion qu’il partage, diffuse comme des tracts, des brûlots ou une épidémie virale qui viserait à nous guérir du virus du mot.

En 1982, alors âgé de soixante-huit ans, Burroughs part vivre à Lawrence (Kansas) et se met à peindre. Les peintures de tir (*shotgun paintings*) sur panneaux de contreplaqué sont des explosions instantanées d’énergie pure produisant perforations, arrachements et, parfois, giclures colorées. C’est le hasard plus ou moins contrôlé qui distribue les impacts et propose au regard une surface déchiquetée où des formes coagulent soudain, des paysages, des visages, des animaux surgissent. Le même processus d’apparition est à l’œuvre dans les peintures sur papier réalisées à partir de cette époque. Comme pour ses techniques d’écrivain, Burroughs est très clair quant à ses objectifs de plasticien: «Lorsque je peins, dit-il, je vois avec mes mains et j’ignore ce que mes mains ont fait tant que je n’ai pas observé le résultat. Ce n’est qu’après que je me rends compte de quoi il est question.» Ou encore: «C’est la peinture qui me regarde.»

Une peinture divinatoire. L’artiste est un augure qui scrute le magma et les entrelacs comme dans l’antiquité romaine on examinait les entrailles des animaux sacrifiés à la recherche de signes favorables ou sinistres. Dès les années cinquante, dans ses *Scrapbooks*, Burroughs juxtaposait des images de presse, des fragments d’articles, des textes tapés à la machine, sur une trame encrée par son ami Brion Gysin. Dans leur

chambre du *Beat Hotel* de la rue Gît-le-Cœur, tous deux voulaient voir ce que ces coups de sonde spatiale révéleraient de leur espace mental, quelle beauté choquante ou quel calme strident en résulterait, quel «tiers esprit» naîtrait de leur collaboration. Car, écrit Burroughs, «jamais deux esprits ne se rencontrent sans de ce fait même créer une troisième force, invisible et intangible, qui doit être assimilée à un *tiers esprit*. Qui est le tiers qui marche à côté de vous?¹»

La collaboration de février 1987 entre William S. Burroughs et Philip Taaffe est de cet ordre. Ils réalisent à deux quelques *shotgun paintings* derrière *The Out House*, le club punk alors fréquenté par Burroughs, mais surtout un ensemble fascinant de dessins au crayon et à l’encre. L’enregistrement sonore d’une de ces séances de travail est proprement stupéfiant. C’est à ma connaissance le seul exemple du genre. Même «l’œuvre croisée» produite par le couple Burroughs-Gysin durant plusieurs années ne bénéficie pas d’une documentation comparable: le livre éponyme réunit un grand nombre de textes de l’un ou de l’autre, voire du «tiers esprit», mais ils sont tous rédigés après-coup, ou bien avant la création suivante, jamais *pendant*.

Le dialogue entre les deux artistes nous introduit au cœur de l’action, dans l’intimité de leur création commune. Quelques échanges évoquent les techniques utilisées. Ainsi:

PHILIP TAAFFE Tu trouves qu’avec le graphite on a du mal à aboutir à une imagerie? C’est ton impression, Bill?

WILLIAM BURROUGHS Non, je ne crois pas. Je me dis simplement qu’on devrait l’attaquer à l’encre, qu’en penses-tu?

Mais nous assistons surtout, et en direct, au surgissement d’images qui semblent se servir de l’encre et du crayon, utiliser les interventions de chacun des artistes, pour émerger de l’abstraction gestuelle de l’un ou de la répétition des motifs affectivée par l’autre. Soudain, ça y est, un rêve apparaît magiquement, comme une photographie dans le bain du révélateur:

PT ... Oh, mon Dieu! Tu vois ça? Nous regardons depuis une caverne.

WB Oui. Je connais cette caverne. J’allais te parler de ce rêve à propos du Musée des Espèces Disparues. Toutes les espèces qui ont un jour existé sont à l’intérieur.

Tous ces dessins foisonnants sont des surfaces de projection, des sortes de tests de Rorschach, des

médiums qui, trait après trait, délivrent leur vision spirite que les deux artistes interprètent en une sorte d’*ekphrasis* hallucinée.

Du coup, la béance entre les titres très narratifs de ces dessins – *Bordel vénusien*, *Entrée du musée des espèces disparues* ou encore *Poils en phase terminale* – et l’abstraction énergique que nous voyons sans rien y reconnaître est comblée: le dialogue des deux artistes non seulement fait le lien entre les mots et l’image, mais il nous introduit à l’arc électrique qui les relie, à cette électricité invoquée par Burroughs pour que naissent les images et qu’elles s’animent.

Et l’imaginaire que nous découvrons est aussi luxuriant que la jungle amazonienne mentionnée plus haut: il y a des mille-pattes géants, des lémuériens aussi gros que des oranges-outangs, une forêt de didieras malgache avec des cactus hauts de dix mètres, des villes souterraines, des sifakas qui s’embrassent, un splendide paysage de montagnes et de désert, des dioramas d’espèces vivantes, des écureuils de terre, un scénario de film-catastrophe et, bien sûr, un virus, celui de la variole...

Dans «Haschisch à Marseille», Walter Benjamin écrit: «Pour approcher de plus près l’énigme du bonheur de l’ivresse, on devrait songer au fil d’Ariane. Quel plaisir dans le simple acte de dévider une pelote. Ce plaisir est très profondément apparenté au plaisir de l’ivresse et au plaisir de créer. Nous avançons: nous ne découvrons pas seulement alors les méandres de la caverne où nous nous risquons, mais nous ne jouissons de ce bonheur de découvrir qu’en raison de cette autre félicité rythmique qu’on prend à dévider une pelote.²»

Le bestiaire monstrueux, les paysages et les rêves égrenés par Burroughs et Taaffe, ou plutôt par l’entité médiumnique issue des traces de leurs crayons et de leurs pinceaux sur le papier témoignent du «plaisir de l’ivresse» et du «plaisir de créer». À dévider leur pelote dans les méandres de la caverne, ils ont mis une fougue dont témoigne cet extraordinaire dialogue. Plus qu’une description précise, raisonnable et détaillée en forme d’*ekphrasis*, la sarabande de leurs paroles spiralées jaillit du champ magnétique de leurs visions.

1 W. S. Burroughs, B. Gysin, *Œuvre croisée*, Flammarion, 1976.

2 Walter Benjamin, *Images de pensée*, Bourgois, 1998.

JAMES GRAUERHOLZ

«PHILIP SPONTANEOUSLY CONCEIVED A JOINT DRAWING PROJECT FOR NEXT DAY»

The visit of Philip Taaffe to Lawrence, Kansas (with Diego Cortez), in late January 1987 became a turning point in the final evolution of William S. Burroughs’ identity as a creator in many mediums finally to include a self-confident vision of himself as a painter and visual artist.

William was sixty when I first met him, in New York in early 1974, and in the next thirteen years we traveled widely for “reading tours,” performing his writings onstage. I was mostly absent from New York during William’s “Bunker Years”(fall 1978 to end of 1981). But I stayed with him in The Bunker many times for many weeks, and he visited me in my former college town of Lawrence, Kansas, at least twice, in those years. Then William decided to move to Lawrence, and his first residence was a rented, two-story, 19th-century limestone building we called “the Stone House,” a few miles south of town.

The rural-valleyside setting of that house, with its limestone outbuilding full of hay bales perfect for backstopping targets shot with guns, became the scene of William’s first months of concentrated art-making. Beginning with a shot-plywood panel he titled *Sore Shoulder*, William consciously made artworks blasted by shotgun and pistol all that summer of 1982, almost three dozen pieces, some painted also, some collaged, etc.

By the mid-1980s, Burroughs had completed the first two books of his “Red Night Trilogy”—*Cities of the Red Night* (1981) and *The Place of Dead Roads* (1983)—during his last years in New York and his first years in Kansas. Now he had almost finished *The Western Lands* (1987). Meanwhile Burroughs’ closest friend, Brion Gysin in Paris, was struggling with great illness and his end in July 1986 was a heavy blow to William.

In mid-January 1987 Diego Cortez wrote to me, suggesting that his friend Philip Taaffe would be pleased if William might write a text for the catalog for Taaffe’s next show at Pat Hearn Gallery, in March of that year. Diego proposed a visit, and I encouraged this. William was eager to accept the proposition; he was a lifelong “collaborator,” artistically, and he was now liberated to see himself as an artist—when his inevitably greater fame than Brion’s could no longer hurt Brion’s feelings.

Diego and Philip arrived Lawrence on January 30, 1987, and there was a brief welcome that night. Next day, Saturday, they came to William’s

house at 1927 Learnard Ave. to spend the day with him, and I was there. Tape recordings show we had a lively get-acquainted talk at the house, and then drove out to “The Out House,” a peculiar one-story cinder-block bunker in the middle of a cornfield, in Douglas County outside Lawrence City Limits, and therefore a good place to blast away with shotguns and pistols.

This plywood-blasting session had been pre-organized for Philip Taaffe’s benefit. The old friends who were involved in the plan and the afternoon’s shooting were Bill Rich, who had produced punk-rock music shows at The Out House; George Kaul, an old atheist boilermaker and sculptor; Udo Breger, who was visiting from Basel; Wayne Propst, poet-artist and longtime friend of mine; and Philip, Diego, William and myself. Philip Heying, our friend who is a fine photographer, was there to document the event.

The context was that William would demonstrate for Philip, an artist of newly-established reputation, the “shotgun art” concept. And eight such “works” were made that afternoon. But really it was all a great orgy of blasting away at old piece of wood and bags of paint and a couple of devastated kitchen chairs. We all took turns with the 12-gauge.

Back at William’s house for drinks and dinner (but by all means, drinks), everyone was excited by the day’s action. We were four now, and between them Philip and Diego spontaneously conceived a joint drawing project for Sunday, next day. Philip would purchase paper, graphite, ink and brushes, and we would gather in William’s riverside “studio.”

This was a strange little wood-paneled “office” on the upper floor of a vast former barbed-wire factory. The building was disused, and in late 1986 we were able to rent this bare 1960s office room with a wide northern picture-window view of the Kansas River and the bald eagles that flock there in winter.

William’s concept was to have a place to sit and typewrite his final pages for *The Western Lands*, but he did fairly little work in the “studio.” For one thing, it meant a car ride from his house, and that meant a driver from our little group; not conducive to spontaneity.

In the end, Burroughs’ “Drawing Dialogue” with Philip Taaffe was the most consequential and exalted use that William made of that room in the months when he rented it. The afternoon at

Burroughs’ riverside studio was a full-tilt collaboration. These two new friends, encouraged by their confidants Diego and me, went at it with a passion. The tapes of their intense conversation while they drew makes this clear. And even moreso, the drawings themselves.

Of course, that night’s dinner conversation continued to rage away. This was a real meeting. Next morning we four reviewed the 27 “Drawing Dialogue” paper works and catalogued them, giving every one a title. Photos were taken, works were distributed and rolled in tubes, and we made our farewells.

There was a show of the paper works at Pat Hearn Gallery in 1987, and all that year William continued to go outside of town and shoot wood as art. In the autumn Tony Shafrazi visited, urged by Keith Haring, and plans were laid for William’s debut that December in New York. Philip’s visit had clinched it for William that *he was* an Artist... All these years and years later, I say, *he is* an Artist.

James Grauerholz
March 4, 2019

JAMES GRAUERHOLZ

«PHILIP PROPOSA SPONTANÉMENT LE PROJET DE DESSINS EN COMMUN POUR LE LENDEMAIN»

The visit of Philip Taaffe to Lawrence, Kansas (with Diego Cortez), in late January 1987 became a turning point in the final evolution of William S. Burroughs' identity as a creator in many mediums finally to include a self-confident vision of himself as a painter and visual artist.

William was sixty when I first met him, in New York in early 1974, and in the next thirteen years we traveled widely for "reading tours," performing his writings onstage. I was mostly absent from New York during William's "Bunker Years" (fall 1978 to end of 1981). But I stayed with him in The Bunker many times for many weeks, and he visited me in my former college town of Lawrence, Kansas, at least twice, in those years. Then William decided to move to Lawrence, and his first residence was a rented, two-story, 19th-century limestone building we called "the Stone House," a few miles south of town.

The rural-valleyside setting of that house, with its limestone outbuilding full of hay bales perfect for backstopping targets shot with guns, became the scene of William's first months of concentrated art-making. Beginning with a shot-plywood panel he titled *Sore Shoulder*, William consciously made artworks blasted by shotgun and pistol all that summer of 1982, almost three dozen pieces, some painted also, some collaged, etc.

By the mid-1980s, Burroughs had completed the first two books of his "Red Night Trilogy"—*Cities of the Red Night* (1981) and *The Place of Dead Roads* (1983)—during his last years in New York and his first years in Kansas. Now he had almost finished *The Western Lands* (1987). Meanwhile Burroughs' closest friend, Brion Gysin in Paris, was struggling with great illness and his end in July 1986 was a heavy blow to William.

In mid-January 1987 Diego Cortez wrote to me, suggesting that his friend Philip Taaffe would be pleased if William might write a text for the catalog for Taaffe's next show at Pat Hearn Gallery, in March of that year. Diego proposed a visit, and I encouraged this. William was eager to accept the proposition; he was a lifelong "collaborator," artistically, and he was now liberated to see himself as an artist—when his inevitably greater fame than Brion's could no longer hurt Brion's feelings.

Diego and Philip arrived Lawrence on January

30, 1987, and there was a brief welcome that night. Next day, Saturday, they came to William's house at 1927 Learnard Ave. to spend the day with him, and I was there. Tape recordings show we had a lively get-acquainted talk at the house, and then drove out to "The Out House," a peculiar one-story cinder-block bunker in the middle of a cornfield, in Douglas County outside Lawrence City Limits, and therefore a good place to blast away with shotguns and pistols.

This plywood-blasting session had been pre-organized for Philip Taaffe's benefit. The old friends who were involved in the plan and the afternoon's shooting were Bill Rich, who had produced punk-rock music shows at The Out House; George Kaul, an old atheist boilermaker and sculptor; Udo Breger, who was visiting from Basel; Wayne Propst, poet-artist and longtime friend of mine; and Philip, Diego, William and myself. Philip Heying, our friend who is a fine photographer, was there to document the event.

The context was that William would demonstrate for Philip, an artist of newly-established reputation, the "shotgun art" concept. And eight such "works" were made that afternoon. But really it was all a great orgy of blasting away at old piece of wood and bags of paint and a couple of devastated kitchen chairs. We all took turns with the 12-gauge.

Back at William's house for drinks and dinner (but by all means, drinks), everyone was excited by the day's action. We were four now, and between them Philip and Diego spontaneously conceived a joint drawing project for Sunday, next day. Philip would purchase paper, graphite, ink and brushes, and we would gather in William's riverside "studio."

This was a strange little wood-paneled "office" on the upper floor of a vast former barbed-wire factory. The building was disused, and in late 1986 we were able to rent this bare 1960s office room with a wide northern picture-window view of the Kansas River and the bald eagles that flock there in winter.

William's concept was to have a place to sit and typewrite his final pages for *The Western Lands*, but he did fairly little work in the "studio."²² For one thing, it meant a car ride from his house, and that meant a driver from our little group, not conducive to spontaneity. In the end, Burroughs' "Drawing Dialogue" with Philip Taaffe was the most consequential and

exalted use that William made of that room in the months when he rented it. The afternoon at Burroughs' riverside studio was a full-tilt collaboration. These two new friends, encouraged by their confidants Diego and me, went at it with a passion. The tapes of their intense conversation while they drew makes this clear. And even moreso, the drawings themselves.

Of course, that night's dinner conversation continued to rage away. This was a real meeting. Next morning we four reviewed the 27 "Drawing Dialogue" paper works and catalogued them, giving every one a title. Photos were taken, works were distributed and rolled in tubes, and we made our farewells.

There was a show of the paper works at Pat Hearn Gallery in 1987, and all that year William continued to go outside of town and shoot wood as art. In the autumn Tony Shafrazi visited, urged by Keith Haring, and plans were laid for William's debut that December in New York. Philip's visit had clinched it for William that *he was an Artist*... All these years and years later, I say, *he is an Artist*.

James Grauerholz
March 4, 2019

PHILIP TAAFFE

I HAVE NEVER PARTICIPATED IN ANYTHING LIKE THIS BEFORE...

William S. Burroughs was just shy of his 73rd birthday at the beginning of February in 1987 and I was 32 at the time. My friend Diego Cortez arranged for my collaborative get-together with Bill in Lawrence, Kansas. Lawrence is a college town, and we bought some art supplies from the local store there: brushes, ink, graphite, and paper. At the house, William and James (Grauerholz) had some assorted materials we were able to use for the shotgun paintings: odd tubes of acrylic paint, some older cans of enamel, and smaller sections of plywood. We did the shotgun paintings first.

On my first or second day we loaded a pick-up truck with ladders and broken chairs, a good ball of string and a toolbox, guns and ammo, and the paint and wooden panels. We drove out of town to an abandoned cinderblock building next to a vast, completely flat, cut-down cornfield with a railroad track in the distance. The scene reminded me of a De Chirico painting. We set up the ladders on either side of the target platform and tied the cords between them in order to suspend the cans of paint in front of the panels to shoot at them. We also stapled the tubes of paint to the surfaces of some of the panels.

The most important aspect to the process of making the shotgun paintings is to understand and gauge the proper distance from the barrel of the gun to the target. If you get too close, the panel is completely obliterated. If too distant, the result is mere scattershot. The most desirable outcome is to be able to explode the paint onto and through the surface of the panels, preferably in multiple locations. This takes quite a bit of careful experimentation and aim. I must say that by the end of a long afternoon, we had managed, miraculously, to achieve some magnificent examples.

I have never participated in anything like this before, or since; and I have never had so much fun in my life. William was a joyous and inspirational guide; his enthusiasm and discipline was extraordinary. What remains so interesting and mysterious to me is that the inherent physicality and violence of this activity, the blowing of holes in things for artistic purposes, was directed towards a goal that seemed to be on an entirely spiritual plane. We were searching for something beyond itself, the depiction of pure energy, perhaps.

Cocktail hour began religiously at five o'clock sharp and lasted well into the night. Bill's drink of choice was what he called "The Superpower Cocktail." This consisted of a mixture of Russian vodka with Coca-Cola. He stuck to this regimen pretty consistently while I was there. William possessed a very strong and healthy metabolism, as I witnessed. Because, no matter what condition he was in the night before, he was as fresh as a daisy and ready to go the following morning.

PHILIP TAAFFE

JE N’AI JAMAIS PARTICIPÉ À QUELQUE CHOSE DE TEL AVANT...

Au début du mois de février 1987, William S. Burroughs allait sur son soixante-treizième anniversaire et moi, j’avais 32 ans à l’époque. Mon ami Diego Cortez avait organisé la rencontre collaborative avec William à Lawrence, Kansas. Lawrence est une ville universitaire et nous avons trouvé des fournitures au supermarché du coin : brosse, encre, crayon et papier. À la maison, William and James (Grauerholz) avaient un stock de matériaux que nous pouvions utiliser pour les peintures de tirs : tubes dépareillés de peinture acrylique, vieux pots de laque et petites sections de contreplaqué. Nous avons commencé par les peintures de tirs.

Lors du premier ou second jour, nous avons chargé le pick-up avec des escabeaux et des chaises cassées, une grosse bobine de corde et une boîte à outils, des armes et des munitions, la peinture et les panneaux en bois. Nous avons roulé en dehors de la ville jusqu’à un bâtiment abandonné en parpaings, à côté d’un champ de maïs coupé, vaste et complètement plat, une voie ferrée à distance. La scène m’a rappelé une peinture de De Chirico. Nous avons installé les escabeaux de chaque côté de la plateforme de tir et avons tendu des cordes entre eux, de manière à suspendre des pots de peinture devant les panneaux de bois, sur lesquels tirer. Nous avons également agrafé les tubes de peinture sur certains des panneaux.

Le plus important dans le processus de création des peintures de tirs est d’établir et de jauger la bonne distance entre le canon du pistolet et la cible. Si tu es trop près, le panneau est complètement éclaté. De trop loin, le résultat est plutôt clairsemé. L’effet le plus recherché consistait à réussir à exploser la peinture sur et à travers la surface des panneaux, de préférence à divers endroits. Ceci prend un bon moment d’expérimentation méticuleuse et de précision de tir. Mais je dois dire qu’à la fin d’un long après-midi nous sommes parvenus, miraculeusement, à produire quelques magnifiques exemples.

Je n’ai jamais participé à quelque chose de tel avant, ni depuis ; et je ne me suis jamais autant amusé de toute ma vie. William était un guide joyeux et inspirant ; son enthousiasme et sa discipline étaient extraordinaires. Ce qui reste si intéressant et mystérieux pour moi est que la violence et la physicalité inhérentes à cette activité – tirer des trous dans des objets à des fins artistiques – étaient orientées vers un but qui semblait être entièrement sur un plan spirituel. Nous étions à la recherche de quelque chose au-delà, la représentation de l’énergie pure, peut-être.

L’apéritif commençait religieusement à cinq heures du soir précise et durait longtemps dans la nuit. La boisson préférée de Bill était ce qu’il appelait un « Superpower Cocktail ». Il se composait d’un mélange de vodka russe et de Coca-Cola. Il s’est astreint à ce régime à peu près constamment le temps où j’étais là-bas. William avait un métabolisme très fort et en bonne santé, car quelque fut son état la veille au soir, il se levait frais comme un gardon et prêt à repartir le lendemain matin.

TONY OURSLER

I TREASURE A MYSTERIOUS AND DELICATE COLLABORATION BETWEEN BURROUGHS AND TAAFFE

I collect a lot of vernacular, visual material, some of which was eventually aggregated into the Imponderable Project with the LUMA Foundation (Arles) and published in book form. Much of this archive of images relates to research and sometimes just pure visual pleasure. Separate from that I’ve slowly put together a collection of inspirational work by artists or creative cultural figures, which is very personal and I live with on my walls. It’s a handful of works, which I’ve traded or collected in connection to people who have profoundly affected my artistic perspective. This includes a handful of my friends and collaborators, such as Mike Kelley, Jim Shaw, Aura Rosenberg, John Miller, Genesis P-Orridge, Cameron Jamie, B. Wurtz, Constance Dejong, to name a few; professors such as John Baldessari, Kaare Rafoss and David Askevold; and also includes people who have touched me only through their work such as Nam June Paik, Franz West, Rudolf Schwarzkogler, David Hammons, Brion Gysin, and William S. Burroughs.

Burroughs occupies a position of admiration in my psyche which has evolved over the years. From the beginning Burroughs’ uncanny, surgical yet dreamy language was always somehow beyond the culture of Beats and Hippies, which surrounded him. There was a transgressive and creative violence that spoke to my generation, which in retrospect people branded with the problematic term “punk.” The concept of kaleidoscopic or fractured language certainly speaks to the perpetual interruptions and sutures of television and the Internet. Burroughs’ complete disregard for social structures and sexual and gender typecasting compelled him to map the topography of what I consider an accurate depiction of a truly American culture. His experimental nature and disregard for boundaries continues in his collaborative work that even included Sonic Youth and Kurt Cobain. One of the things I love about Burroughs is that amidst his incredibly dark perspective, he’s imbued with a confusing and relentless sense of humor that somehow leaves the door open for optimism.

Diego Cortez, a legendary provocateur, who worked with Burroughs on his shot paintings, helped me to locate two works that are in my collection. One is a polychrome paper target and the other is a mysterious and delicate collaboration between Burroughs and Philip Taaffe. I treasure these two works. Burroughs is somewhat of an uncategorizable figure, producing performance, film, spoken word, graphic novels, paintings and drawings and I don’t think the times have quite caught up with him. When I pass his “bunker” at the old YMCA on Bowery Street (New York), which is now occupied by a department store, I wonder why there is no plaque there and when I wander across the street to the New Museum to see the Brion Gysin exhibition, which included the hundreds of graphics that were edited out by the publisher of the Burroughs & Gysin collaboration, *The Third Mind*, I wonder why this oeuvre was not reconstituted and published in its never before seen, originally conceived version. This seems tragic.

TONY OURSLER

JE CHÉRIS LA MYSTÉRIEUSE ET DÉLICATE COLLABORATION
ENTRE BURROUGHS ET TAAFFE

Je collectionne beaucoup de documentation visuelle vernaculaire, dont une partie a été rassemblée dans le projet « Impondérables » exposé à la Fondation LUMA et publié dans un livre. La majorité de cette archive iconographique se rapporte à des recherches, parfois simplement à un pur plaisir visuel. Indépendamment de cette archive, j’ai patiemment rassemble une collection d’œuvres d’artistes et de personnalités culturelles et créatives, qui m’est très personnelle et avec laquelle je vis, sur mes murs. Il s’agit d’une poignée d’œuvres que j’ai échangées ou collectionnées, liées à des personnes qui ont profondément influencé mon horizon artistique. Cette collection inclut certains de mes amis et collaborateurs, tels que Mike Kelley, Jim Shaw, Aura Rosenberg, John Miller, Genesis P-Orridge, Cameron Jamie, B. Wurtz, Constance Dejong, pour n’en citer que quelques-uns ; des professeurs comme John Baldessari, Kaare Rafoss et David Askevold ; auxquels s’ajoutent également des personnalités qui m’ont simplement touché à travers leur œuvre, tels Nam June Paik, Franz West, Rudolf Schwarzkogler, David Hammons, Brion Gysin et William S. Burroughs.

Burroughs est l’objet de mon admiration, une position dans ma psyché qui a évolué au cours du temps. Depuis le début, l’étrange et inquiétant langage de Burroughs, chirurgical autant qu’onirique, a largement dépassé la culture Beat et Hippie qui l’entourait. Il était d’une violence créative et transgressive qui parlait à ma génération, et que certains ont rétrospectivement catalogué sous le terme problématique de « punk ». Le concept de langage kaléidoscopique ou fracturé parle sans aucun doute des incessantes interruptions et sutures de la télévision et d’Internet. Le mépris complet de Burroughs pour les structures sociales et la normativité de genre et d’orientation sexuelle l’a poussé à dresser la topographie de ce que je considère une description lucide d’une vraie culture américaine.

Sa nature expérimentale et son mépris pour les limites se sont prolongées dans ses collaborations, parmi lesquelles Sonic Youth et Kurt Cobain. L’une des choses que j’aime le plus chez Burroughs, c’est que malgré ses perspectives particulièrement sombres, il est imprégné d’un déroutant et implacable sens de l’humour qui ouvre la porte à l’optimisme. Diego Cortez, un provocateur légendaire, qui a travaillé auprès de Burroughs sur ses peintures de tirs, m’a aidé à trouver les deux œuvres qui figurent dans ma collection. L’une est une cible de papier polychrome et l’autre est une mystérieuse et délicate collaboration avec Philip Taaffe. Je chéris ces deux œuvres.

Burroughs est une personnalité assez inclassable, réalisant performances, films, poésie sonore, romans graphiques et dessins, je crois que le temps ne l’a jamais rattrapé. Lorsque je passe devant son « bunker », dans l’ancienne auberge de jeunesse sur l’avenue Bowery (New York), qui est désormais occupé par un grand magasin, je me demande pourquoi il n’y a pas de plaque sur le bâtiment. Et alors que je traverse l’avenue pour visiter l’exposition de Brion Gysin au New Museum, qui inclut les centaines de planches qui furent supprimées par l’éditeur de *The Third Mind*, fruit de la collaboration entre Burroughs et Gysin, je me demande pourquoi cette œuvre n’a pas été reconstituée et publiée dans sa version originale et inédite. C’est tragique.

WILLIAM S. BURROUGHS PHILIP TAAFFE

EN PARLANT, EN DESSINANT
EXTRAITS DU DIALOGUE ENREGISTRÉ DURANT LA SÉANCE DE DESSIN
COLLABORATIF, À LAWRENCE, KANSAS, LE 1^{ER} FÉVRIER 1987
TRADUIT DE L’ANGLAIS PAR BRICE MATTHIEUSSENT

PHILIP TAAFFE Je suis un peu inquiet. Ce que nous obtenons ici, on dirait des villes souterraines. Ce sont des villes souterraines ?

WILLIAM BURROUGHS Oui.

PT Il faut que le dessin décolle, que les formes deviennent des sortes d’armes ou de dispositifs indépendants – on dirait une statue de l’île de Pâques.

WB Mmh.

PT Une sorte de langage se développe ici. Au bout d’un moment, je ralentis et j’entre dans le dessin. Je ne sais pas si tu as envie de faire ça. Oh ! Oui, c’est vraiment chouette, très très chouette.

WB C’est un de ces diables. Comment les appelles-tu ? Non, ce n’est pas un... à moins que si ?

PT C’est très bon ce que tu as fait ici. Tu vois ça ? C’est *toi* qui l’as fait.

WB Oui, c’est moi.

PT Tu as créé une formidable activité en arrière-plan. Ces lignes foncées jaillissent presque du papier. Et les lignes plus douces s’y enfoncent. Mais à mon avis, il nous faut davantage de violence gestuelle ; je crois qu’on arrive à quelque chose.

WB Si on en faisait un autre. Il y a de l’eau ici qu’il faudrait enlever.

PT Non, on va s’en servir, Bill. Une petite élaboussure.

WB Oui. Allons-y.

PT Tiens, une serviette en papier.

WB Parfait, excellent.

PT Maintenant je vois tous ces chemins qui refluent. Tu les vois ? Tu as vraiment créé des lignes de force.

WB J’ai pensé à la forêt des didieras à Madagascar. Il y a un cactus là-bas, en fait ce n’est pas un cactus, mais ça y ressemble, il fait dix mètres de haut. Des bosquets et...

PT Alors on en fait un vertical.

WB Absolument.

PT C’est juste un échauffement. À quoi ressemble ce cactus ? Voyons si tu arrives à suggérer sa forme.

WB Je suis nul pour les formes. Ce sont des plantes piquantes.

PT Tu veux dire que...

WB Des cactus ! Ils sont couverts de piquants. Et il y a plein de singes, des lémuriens, ces putains de lémuriens sautent parmi des cactus avec une grande agilité !

PT Ils sont couverts de piquants ?

WB Et comment. Je ne sais pas comment ils réussissent à survivre là-dedans.

PT Le Sifaka bondissant.

WB Les lémuriens bondissants !

PT Les voilà, les voilà ! Ils s’en prennent à ces oiseaux éléphants ! Ces oiseaux éléphants invisibles sont quelque part là-dedans !

WB Exact.

PT Je crois que nous avons perdu de vue les piquants. Quelque chose... où poussent-ils d’habitude ? Dans une espèce de désert ?

WB Un désert, oui.

PT C’est très touffu, Bill, ce dessin. Tu l’as rendu très luxuriant. Nous dessinons peut-être à l’intérieur de ce cactus.

WB En forêt, tout est très dense. On se fraie difficilement un chemin.

PT Eh bien, on a sûrement du mal à y avancer.

WB Ils émettent ce genre de son : Sifaka ! Sifaka ! Sifaka !

PT On veut aussi se servir de l’eau. On pourrait même ajouter de l’encre sur tout ça.

WB Pourquoi pas ?

PT Essayons.

WB Mets l’encre et je...

PT Comme c’est très dense, tu as peut-être envie de diluer. OK ?

WB Hum... oui.

PT Tu préfères le pinceau ?

WB Oui. À quoi d’autre ?

PT Au graphite ?

WB Je crois. Je peux faire plus de choses avec le pinceau. Mettons un peu d’eau maintenant. Très bien.

PT En fait, ce sont des méditations graphiques sur...

WB J’ai un visage ici. Il y a un singe.

PT C’est le visage d’un singe ?

WB *Ouaip. En tout cas, une espèce de visage. Fais un autre visage, fais-en un autre.*

PT Oui. D’accord. Tu veux travailler là-dessus ?

WB *Non, ne travaille pas consciemment. Contente-toi de... verser là. L’essentiel...*

PT Regarde ce qui se passe ici. J’aime cette ouverture. Oh, ça part vraiment dans tous les sens. Je ne crois pas que celui-ci ait le moindre...

WB *Des petites traces...*

PT De quel genre de traces s’agit-il, Bill ?

WB *Des traces animales.*

PT Quel animal ?

WB *Des lémuriens, des lémuriens.*

PT Des lémuriens, des lémuriens, encore des lémuriens. Il y a de nombreux ponts ici aussi, des sortes d’ouvertures. Des orifices. Des orifices naturels. Qu’en penses-tu ? Un autre ? Il me semble frais, celui-ci.

WB *Je crois que nous pouvons le mettre de côté, non ?*

PT Regarde ici ! Tu vois, il faut vraiment... Regarde cet espace, nous allons foncer, nous allons zoomer vers ce nouvel état de conscience du dessin. Juste ici.

WB *Bien !*

PT C’est quoi ?

WB *Un baiser. Laisse ça, n’y touche pas, ce sont les sifakas. Ils s’embrassent.*

PT Ils s’embrassent ?

WB Sept étages plus haut, l’un d’eux va saisir un petit bout de bois et s’y accrocher, puis un autre arrivera et ils s’embrasseront.

PT Ils s’embrassent, vraiment ?

WB Oh oui. Des animaux très extraordinaires, séduisants. Bon, maintenant voyons ici.

PT Je crois que nous avons besoin de changer l’eau. Cette eau est vraiment trouble.

WB Eh bien, voici un splendide paysage de montagnes et de désert. Juste ici. Regarde ça.

PT Oui !

WB Je crois qu’on peut le faire. Mets ça là-bas. Parfait. Super !

PT Bill, tu sais que nous avons aussi ces pinceaux. As-tu envie de t’en servir ? De ces bons gros pinceaux ?

WB *Nous pouvons essayer. Voir ce qui arrive. Pourquoi pas ? Oh, regarde, le singe s’accroche d’une seule main.*

PT Regarde, Bill.

WB *Oui ! Mmh mmh. Je comprends ce que tu fais. Tu te sers d’un gros pinceau, pas d’un petit.*

PT Non, j’ai pris le gros pour le mouiller.

WB *Je vois. Ce dessin, je le déclare terminé.*

PT Tu n’as pas envie d’y ajouter quelque chose ?

WB *Je ne crois pas. Il est trop bien pour qu’on risque de le bousiller. Il me faut un autre...*

PT Tu veux une autre palette.

WB *Une autre palette !*

PT Une autre palette, un autre dessin. *Oh, mon Dieu !* Tu vois ça ? Nous regardons depuis une caverne.

WB *C’est ce que je pensais.*

PT Nous regardons depuis une caverne.

WB *Oui. Je connais cette caverne. J’allais te parler de ce rêve à propos du Musée des Espèces Disparues. Toutes les espèces qui ont un jour existé sont à l’intérieur.*

PT C’est une caverne à Madagascar.

WB *Tu te rappelles mon rêve de caverne ? C’est dans l’histoire du lémurien. C’est dans le musée.*

PT Je suis coincé avec l’eau : les toilettes pour femmes sont hors service et il y a un type qui se branle dans celles des hommes.

WB *Vraiment ?*

PT Oui, je crois que c’est le type qui occupe le

bureau à côté. J'ai ouvert la porte il y a une minute.

WB Quel emmerdeur. Franchement, il va trop loin. Mon Dieu, dis-lui que ça suffit.

PT Et comment !

WB Bon. Celui-ci. Je ne sais pas ce que c'est. C'est un peu dégoue. C'est quoi ?

PT Il manque peut-être de précision. Il y a une sorte de magma...

WB Peut-être. Je ne sais pas quoi en faire. Je ne sais vraiment pas ce que c'est.

PT Mets-le de côté. Nous aurons peut-être une idée plus tard.

WB Attends, c'est l'entrée du Jardin des Espèces Disparues, bourré d'animaux, de reptiles, de maladies – des maladies qui ont disparu. *Les Poils* – tes poils se mettent à pousser.

PT Faisons quelques totems indiens de la côte Nord-Ouest. Les traits se concentrent ici et s'espacent là-bas.

WB Tu veux un peu de fond blanc là-haut ?

PT Oui, vas-y.

WB C'est... c'est beaucoup trop foncé.

PT J'aime bien cet effet. Il y a une sorte d'horizon là-dérrière qui explique en partie ce feuillage lumineux, je sais pas... il contient beaucoup d'électricité, c'est une sorte de feuillage électrique.

WB Ouai, hum hum.

PT C'est le pinceau idéal pour dessiner des intestins et des boyaux. Les organes internes.

WB Oh, oui.

PT Regarde ça. À mon avis, on devrait se calmer assez vite sur celui-ci.

WB D'accord. J'arrête tout de suite.

PT Tu trouves qu'avec le graphite on a du mal à aboutir à une imagerie ? C'est ton impression, Bill ?

WB Non, je ne crois pas. Je me dis simplement qu'on devrait l'attaquer à l'encre, qu'en penses-tu ?

PT Peut-être. J'ai une idée, Bill : si nous faisons une caverne pour chaque espèce disparue ? Tu en penses quoi ?

WB Ça pourrait se faire. Mais il y a une seule caverne dans l'histoire. Il n'y en a aucune autre, nulle part.

PT Et que se passe-t-il une fois qu'on est à l'intérieur ?

WB Eh bien, tu...

PT C'est labyrinthique ?

WB Oui, tu as des dioramas de telle et telle espèce, sauf qu'elles sont vivantes. Et les espèces disparues, mon cher, s'apprentent à te sauter dessus. L'une d'elles est connue sous le nom de *Les Poils*. Les poils commencent à pousser sur toute ta peau. Puis ils poussent à l'intérieur de ton corps, jusqu'à ce que tu sois réduit à un squelette couvert de poils.

PT Faisons ça.

WB Très bien, faisons *Les Poils*.

PT Nous entrons dans la caverne et nous devons énumérer tout ce que nous découvrons.

WB Eh bien, il y a mille cinq cents ans, il y avait, comme j'ai dit, des lémurien aussi gros que des orangs-outangs. Des bons gros lémurien. Dans tout Madagascar il y a eu plusieurs espèces différentes de lémurien géants. Et toutes les créatures possibles entre les reptiles et les mammifères. Entre les oiseaux et les



reptiles. Une ribambelle de créatures intermédiaires. Et des insectes, mon Dieu, des mille-pattes géants.

PT Quelle taille, ces mille-pattes géants ?

WB Deux mètres de long.

PT Nous devons attacher quelques feuilles de papier ensemble pour faire ça.

WB Faisons *Les Poils*. Ça te va, *Les Poils* ?

PT Très bien. Ils commencent par pousser sur la peau ?

WB Oui.

PT À quoi ressemblent-ils ?

WB Il y a toutes sortes de poils. Certains sont pubiens, d'autres plus ordinaires. De couleurs différentes.

PT Des poils de différentes couleurs, Bill ?

WB Oh oui. Plein de couleurs. Blonds.

PT Rouges ?

WB L'encrage est un peu léger pour l'instant. Il va se densifier.

PT Eh bien, c'est ce qui se passe avec *Les Poils*.

WB Oui, je suppose. Voici un type poilu. Il a une

bonne tête poilue, un sacré visage. Tous ces poils. Oui.

PT Voici une autre version des *Poils*. Il y a sûrement eu plus d'un malade. Une vraie pandémie de *Poils*.

WB Faisons maintenant un cas plus bénin de *Poils*. Un soupçon de *Poils*. Un début de *Poils* !

PT On dirait la surface de la chair et les poils poussent en dedans, c'est bien ça ? À gauche.

WB Et les mille-pattes ? Le mille-pattes géant.

PT Tu as dit qu'ils faisaient deux mètres de long, alors collons cinq feuilles de papier, avec deux cents pattes par feuille. Cent en haut et autant en bas.

WB Il a une gueule. Il a de grosses pinces.

PT Un peu de feuillage, qu'en dis-tu ? Vas-y doucement. Que poursuit-il ? C'étaient des prédateurs ?

WB Oui. Exactement. C'est un prédateur. Il tue tout ce qu'il peut dominer. Il doit donc être assez grand pour attaquer un humain.



PT Tu veux lui mettre des pattes, Bill ?

WB Oui, les pattes, mettons-lui les pattes, les pinces, ces petits trucs bien coupants au bout des pattes. Des petits zips. C'est pas mal, là. Bien tranchant. Ça se déclenche et puis il y a les poils hérissés, des poils piquants qui poussent au bout. À un certain moment de l'année, ces bestioles tombent des arbres et envahissent les trottoirs de La Nouvelle-Orléans. Ils se tortillent partout. C'est vraiment répugnant. Un truc horrible. Mon Dieu.

PT Oh, c'est une affreuse créature. J'aime bien que chaque fond soit différent des autres. Le mille-pattes traverse certaines zones, divers territoires, tu sais ?

WB Oui, c'est très bien.

PT Que se passe-t-il quand les serpents et les mille-pattes s'affrontent ? Ce genre de combat arrive-t-il ?

WB Euh... pas souvent. Les serpents détestent avaler ces monstres. Des petits animaux comme les mangoustes les mettent en pièces.

PT Je connais les mangoustes.

WB Elles ne ressemblent pas aux jolis petits chats Kaffin à la belle fourrure. Ce ne sont pas des chats, ce sont des mangoustes. Elles habitent un désert bien précis. J'ai des photos d'elles. Elles sont magnifiques. Elles mangent les scorpions et les mille-pattes. Elles sont insectivores plus qu'autre chose. Comme les petits lémurien, comme les lémurien miniatures sont insectivores. Ils attrapent une sauterelle et la bouffent comme on grignote un épi de maïs. En poussant des petits cris ravis. Elles sautent sur les phasmes et...

PT J'ai déjà mangé un épi de maïs.

WB Autre chose à propos de Madagascar : il n'y a pas de serpents venimeux là-bas.

PT Ah bon.

WB Non. Il n'y a pas de chats, ni de chiens.

PT J'aime beaucoup la queue de ce mille-pattes. C'est peut-être la partie que je préfère.

WB Oui, il a presque une peau, comme un avion à réaction.

PT C'est le nouveau design du vingt-et-unième siècle. C'est comme ça qu'on va voyager.

WB Il est d'un calme strident. D'une beauté choquante.

PT Ce n'est bien sûr pas le seul genre de beauté qui existe, mais c'est celui que je préfère.

WB Quel genre ?

PT La beauté choquante.

WB Oui, oui, oui, plusieurs genres de beautés. Au-dessus de ce barrage, vers l'extérieur, il y a un tableau impressionniste français. Il y a un étang en amont du barrage. Tu te promènes là au milieu des arbres avec le sentiment d'être dans une toile de Cézanne.

PT Sommes-nous très au sud de Paris, Bill ? Si on allait se balader là-bas ? Crois-tu qu'il faut continuer de développer ça ?

WB Je ne pense pas. Une seule chose importe : rassembler tout ça. J'allais dire qu'il faudrait faire circuler un courant électrique à travers le dessin.

PT Oui !

WB Zzzzzt ! C'est ce que nous voulons. Du courant électrique !

PT Tu as raison. Branchons l'électricité.

WB C'est ça. Du jus. Que ça se tortille !

PT Il y a de l'électricité ici.

WB Que ça se tremousse !

PT Faisons une maladie disparue.

WB Voyons voir.

PT La variole ? Elle a disparu, non ?

WB La variole est morte.

PT La variole est morte ?

WB On ne la trouve plus qu'en laboratoire. Le dernier cas de variole connu a résulté d'un accident de labo. À Cambridge, je crois. Et le malade n'a pas survécu. Le responsable a ensuite été si bouleversé qu'il s'est suicidé. Au lieu de se dire : « Bah, on peut pas gagner à tous les coups. Autant de réussites que d'échecs. »

PT J'ai entendu dire qu'il y avait eu récemment des cas de peste bubonique.

WB Oh, la peste bubonique est en plein essor. Elle envahit tout l'Ouest.

PT C'est les écureuils de terre qui en sont le vecteur, non ?

WB Les écureuils de terre. Oh, oui, oh, bien sûr, la

peste n'a absolument pas disparu. Une jeune fille en est morte tout récemment. De pneumonie. À un certain stade, la peste bubonique mute en pneumonie, et ça se transmet, vois-tu, par la respiration. Tu prends le métro, tu tousses et tout ton wagon l'attrape. Tous les passagers se mettent à tousser. Du jour au lendemain, tu as dix nouveaux cas.

PT Elle est aussi virulente que ça ?

WB Voici un scénario pour toi : un groupe de terroristes attaquent des laboratoires et s'emparent du virus de la variole. On a complètement arrêté de se vacciner contre la variole. Depuis vingt ans, la population mondiale est sans protection contre cette maladie. Les terroristes imposent leur chantage au monde entier. Je suis sûr que les labos ne sont pas aussi bien gardés qu'on le dit. Un commando aguerrri peut donc y pénétrer et prendre ce qu'il veut. Voler ces cultures. C'est une bonne histoire, non ?

PT Oui, formidable.

WB La variole est une des maladies les plus contagieuses qui existent. Un individu en contamine directement un autre, comme pour la peste bubonique. Les victimes ne sont pas tout à fait aussi nombreuses, mais avec une variole bien virulente on arrive à quarante ou cinquante pour cent de décès. On ne peut rien y faire. Tu vois, pour la peste on peut soigner les gens. Mais la variole est un virus. Il n'y a rien à faire contre un virus, sinon un traitement symptomatique. Ça veut dire pas de traitement du tout ! Les malades se déshydratent.

PT Et ce dessin alors ? Ceci est une maladie disparue. Ce sont des spores, Bill.

WB Je comprends. Tu sais, tous ces corps ciliaires microscopiques se dispersent, puis ils se mettent à gigoter comme des petits vers de terre, ils pénètrent dans l'atmosphère et...

PT Des spores de poils ! Celui-ci a la courbe de Vénus, je crois. C'est vénusien. C'est une maladie vénérienne. Nous sommes à la surface de la planète Vénus et ceci est une maladie vé...

WB Une spore !

PT Une spore, bon Dieu !

WB J'ai une idée. C'est la peinture d'une arme nucléaire. De nombreuses spirales. Des spirales magnétiques.

PT Super ! Des spirales magnétiques.

WB Elles te donnent envie de les observer. Il y a une spirale lévogyre, et puis nous allons en dessiner une autre, qui tourne vers la droite. Regarde ça. On dirait une position sexuelle bizarre.

PT Celle-ci ?

WB Non, l'autre. Il y a la femme. Il y a sa main. Sa tête. On dirait que tout se rassemble là-haut. Un homme.

PT Où est le restant de son corps ? Il est consumé. Oui. Une infection foudroyante de morpions. Des crabes. « Vénus a besoin de crabes. » Est-ce la spirale qui tourne à droite ? Bon. Attends une seconde. C'est sûrement magnétique. Que penses-tu des spirales dans les tableaux de Van Gogh, Bill ?

WB Oui, les spirales ont forcément un pouvoir.

EDITOR-IN-CHIEF
DIRECTEUR DE LA PUBLICATION

Benoît Porcher
EDITORIAL COORDINATOR
COORDINATEUR EDITORIAL

Laetitia Chauvin
ART DIRECTOR
DIRECTEUR ARTISTIQUE
Jean-Philippe Bretin

AUTHOR & TRANSLATOR
AUTEUR & TRADUCTEUR
Brice Matthieussent

ACKNOWLEDGMENTS
REMERCIEMENTS

The Estate of Pat Hearn and Colin de Land,
Raymond Foye, James Grauerholz, Tony Oursler, Philip Taaffe
Ann E. Butler, Diego Cortez, Jean-Jacques Lebel,
Daniel McDonald, Hannah Mandel, Jeffrey Posternak,
Pauline Rolland, Mia Vitale, Yuri Zupancic

SEMIOSE TEAM
ÉQUIPE SEMIOSE

Sofia Abdelkader, Jimmy Burnouf, Clément Gaillard, Sofia Lurati,
Noé Marshall, Jérôme Menasché, Fanny Rodes, Juliana Santacruz

PHOTO CREDITS

CREDITS PHOTOGRAPHIQUES

Philip Heying, Aurélien Mole, CCS Bard
Used by permission of the William S. Burroughs Trust
and The Wylie Agency LLC
The Estate of Pat Hearn and Colin de Land

PHOTO-ENGRAVING

PHOTOGRAVURE

DPF Scan

PRINTED BY

ACHEVÉ D'IMPRIMER PAR
PBtisk (Czech Republic / République tchèque)

DISTRIBUTOR

DIFFUSEUR

Les Belles Lettres

© Semiose éditions, Paris
2019



