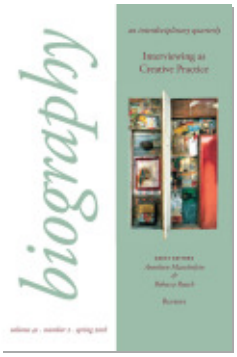
PROJECT MUSE®

# Confessions of a Ventriloquist

Sylvère Lotringer, Anneleen Masschelein, Catherine Combes



Biography, Volume 41, Number 2, Spring 2018, pp. 199-234 (Article)

Published by University of Hawai'i Press
*DOI: https://doi.org/10.1353/bio.2018.0020*

*For additional information about this article*
https://muse.jhu.edu/article/699256

Access provided by K.U. Leuven (10 Feb 2019 12:44 GMT)

# CONFESSIONS OF A VENTRILOQUIST

SYLVÈRE LOTRINGER

*TRANSLATED BY CATHERINE COMBES*
*EDITED AND INTRODUCED BY ANNELEEN MASSCHELEIN*

To introduce Sylvère Lotringer, the author and subject of this self-interview, is to introduce a multitude of characters and roles. A student of Roland Barthes and Lucien Goldmann, Lotringer had good contacts with the French intellectuals who would shape post-structuralism and has been largely responsible for promoting what has become known as French theory. As François Cusset has argued, this phenomenon is best understood as the reception and transformation of mid-twentieth-century continental philosophy by the American art world and by departments of literary and cultural studies. When Lotringer was appointed professor in semiology at Columbia University in New York in 1972, he introduced French theory into the United States in various ways. He organized events that have become legendary: the Schizo-Culture conference in 1975, for example, brought together French theorists Gilles Deleuze, Michel Foucault, Félix Guattari, and Jean-François Lyotard, with Americans William S. Burroughs, John Cage, and Ronald Laing. The Nova Convention was a three-day happening in 1978 celebrating the work of William S. Burroughs, with readings from the Beat poets and rock music. These events received a material form in equally legendary issues of the journal *Semiotext(e)*. Founded in the French department of Columbia in the early 1970s and driven by the enthusiasm of graduate students, *Semiotext(e)* was designed to offer a forum for original thinking and translations and interviews of French philosophers. Soon, a loosely organized group of young American artists, ranging from Kathryn Bigelow to Diego Cortez and Pat Steir, flocked to the journal, making it lastingly famous for its original, subversive content and layout.

The journal turned out to be Lotringer's ticket out of academia, which—already in the 1970s—he found to be overly professionalized, bureaucratic, and focused on quantity and output rather than a free space for genuine

Biography, vol. 41, no. 2, Spring 2018 © Biographical Research Center

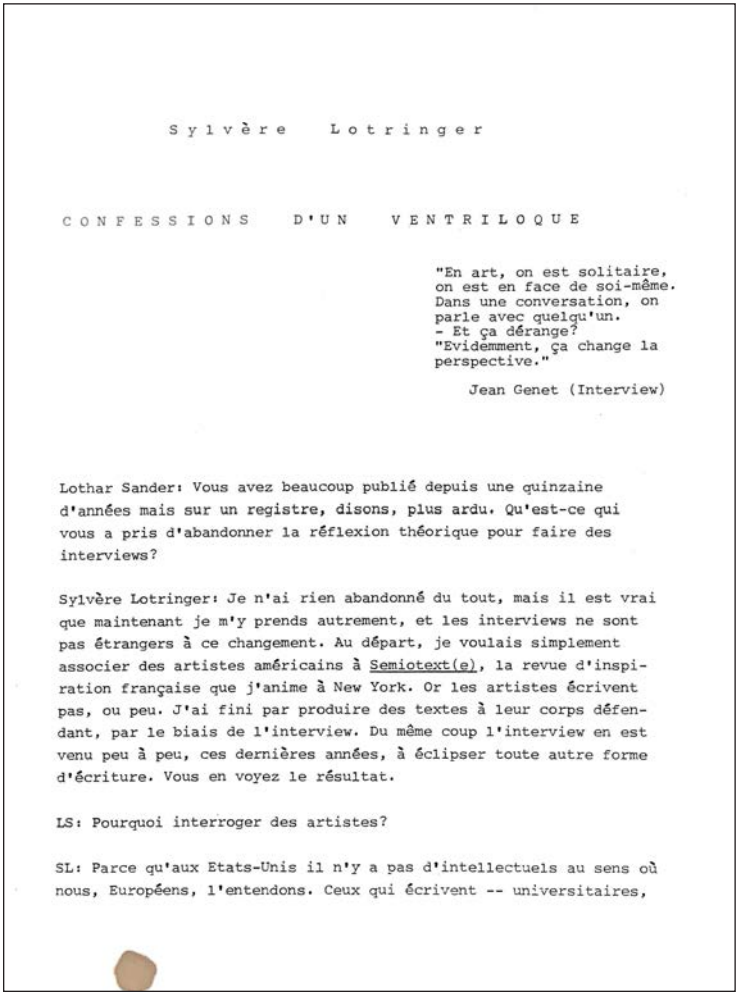
thinking and action. *Semiotext(e)* subsequently also became a press, which, under the direction of Lotringer and with coeditor Chris Kraus and later Hedi El Kolti, has remained groundbreaking. The small, sleek black volumes of its first series, Foreign Agents, introduced the work of Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Paul Virilio, the Italian autonomists, and many other European thinkers to the American art world and counterculture, in an accessible, nonacademic form that perfectly aligned with the zeitgeist of the 1980s. Concepts like "simulation," "speed," and "rhizome" resonated with American artists, who were not philosophically trained in the French tradition but who seemed to grasp the reality of late capitalism and the rapid globalization of internet culture in an intuitive way. The reception as well as transformation of French theory led to a boom in the avant-garde art scene in New York. However, as Lotringer soon realized, this boom also coincided with the recuperation of that avant-garde scene by capitalism and constitutes the root of the current situation of the art market and its complicity in the speculation and investment economy. The series, Native Agents, launched by Chris Kraus, offered a platform for a different set of dissident American voices and has gathered the writings of the post-punk queer performance scene of the late 1980s.[1]

Together with Kraus, Lotringer subverted existing forms and used them as "tools" of a new kind of thinking. One of these tools is the interview book, a collection of interviews and essays that is now a common format in the publishing world (Cornuz), and already an important part of *Semiotext(e)*'s production from the early days onward. Lotringer edited interview books on William S. Burroughs, Michel Foucault, and Félix Guattari, and he conducted long conversations with Paul Virilio (*Crepuscular Dawn*, *The Accident of Art*, and *Pure War*) and David Wojnarowicz. Like his alter ego Jerome Shafir in Chris Kraus's novel *Torpor*, he thus became "quite well known while remaining essentially invisible" (15), and his work profoundly shaped the art discourse of the US in the 1990s, both on the level of content and of possible forms. Lotringer's practice of interviewing was inspired by an interview book with John Cage that he read in French translation in the late 1960s (and which he later translated back into English) and by the journalistic work done in this period for the journal *Combat*, directed by Albert Camus under the pen name Serge Lorger. In the United States, he started using the journalistic interview as a tool, a strategy of *détournement*.[2] Looking for a way to escape the pressure to publish from the university, interviewing—although certainly not less demanding in terms of work and editing—offered a way of complying with the demand for production, while simultaneously enabling Lotringer to disappear as an author. In the context of *Semiotext(e)*, interviews

also brought important and new names to the journal and were good vehicles for the transmission of foreign ideas. More importantly, though, Lotringer—weary of what he considered "secondary" thinking, or criticism and writing that rehashes other people's ideas—wanted to create a new, living thinking that would be quintessentially American. Initially he saw American culture as "open-ended, experimental, hand-to-mouth, 'pragmatic,'" but he later became more aware of the downsides of this type of philosophy and of the fundamental changes in the art world (Lotringer, "Life"). In his contact with American artists like William S. Burroughs, John Cage, David Wojnarowicz, or filmmaker Jack Smith, he noticed that while their artwork was very close to some ideas expressed by French philosophers, they did not readily articulate a "theory." His realization that this theory was best expressed in conversation is part of a broader movement in the art world, also present in Andy Warhol's *Inter/view* magazine. Finally, the multiple mediations inherent in the interviews also fit in with a broader aesthetics promoted and cultivated by *Semiotext(e)* and which are based on simulation, appropriation, and rhizomatic thinking that starts in the middle and can perhaps also be called "a ventriloquist culture." Rather than just criticizing and rejecting capitalism, the ventriloquist's position is never one of purity: it entails a fundamentally ironic take on authorship, fame, groups, and labels, mimicking and channeling voices from the guts rather than from the head.

The present self-interview is a transcript of a performed self-interview from 1986. It presents Lotringer's views on the interview, on theory, and the art world at that time and echoes other interviews in which he talks about his trajectory and practice. On the one hand, it can be regarded within a larger French tradition of the self-interview, an ironic subform of the literary interview practiced by writers like André Gide, Alain Robbe-Grillet, Romain Gary, and Heiner Müller. On the other hand, it is important to bear in mind that this self-interview was a performance. As Lotringer explained in an interview to Jonathan Thomas, the interview was staged with two microphones at the Urban Poetry Festival in Montréal in 1986. Around this period, he did several performances and created artistic work based on other interviews that he conducted, with Antonin Artaud's psychiatrist Jacques Latrémolière, and with professional dominatrixes Mademoiselle Victoire and Catherine Robbe-Grillet.[3] He also documented (audio and video) the work of George Diaz, a photographer of crime scenes for the Brooklyn DA (leading to a movie by Chris Kraus and Sylvère Lotringer titled *How to Shoot a Crime*). Recordings of the performances, including fragments shot at Lotringer's loft, are held at the *Semiotext(e)* archive in the Fales Library at NYU.

Both names used in the present interview refer to Lotringer's family history. His real name is Sylvère Lotringer. Lothar Sander is a penname for this interview. Sander is a French version of his grandfather's name, Senders Wolff, and Lothar is the name of Lorraine, a region near Germany (where he never lived). The interview has been translated by Catherine Combes and minimally edited by Sylvère Lotringer and Anneleen Masschelein and for house style by the journal *Biography*. We have also included the original French transcription of the performance. Slight variations between the English and the French versions are due to editing.



Sylvère Lotringer

CONFESSIONS D'UN VENTRILOQUE

"En art, on est solitaire,
on est en face de soi-même.
Dans une conversation, on
parle avec quelqu'un.
- Et ça dérange?
"Evidemment, ça change la
perspective."

Jean Genet (Interview)

Lothar Sander: Vous avez beaucoup publié depuis une quinzaine d'années mais sur un registre, disons, plus ardu. Qu'est-ce qui vous a pris d'abandonner la réflexion théorique pour faire des interviews?

Sylvère Lotringer: Je n'ai rien abandonné du tout, mais il est vrai que maintenant je m'y prends autrement, et les interviews ne sont pas étrangers à ce changement. Au départ, je voulais simplement associer des artistes américains à Semiotext(e), la revue d'inspiration française que j'anime à New York. Or les artistes écrivent pas, ou peu. J'ai fini par produire des textes à leur corps défendant, par le biais de l'interview. Du même coup l'interview en est venu peu à peu, ces dernières années, à éclipser toute autre forme d'écriture. Vous en voyez le résultat.

LS: Pourquoi interroger des artistes?

SL: Parce qu'aux Etats-Unis il n'y a pas d'intellectuels au sens où nous, Européens, l'entendons. Ceux qui écrivent -- universitaires,

Manuscript page from self-interview transcript with coffee stains and handwritten diacritical marks.

*"En art, on est solitaire, on est en face de soi-même. Dans une conversation, on parle avec quelqu'un."*
*—Et ça dérange? "Evidemment, ça change la perspective."*
—Jean Genet (165)

*"The thing is that in art one is solitary, one is alone facing oneself. In a conversation, one is talking to somebody."*
*—And that is disturbing? "Obviously, it changes the perspective."*
—Jean Genet (165)

**Lothar Sander**: Vous avez beaucoup publié depuis une quinzaine d'années mais sur un registre, disons, plus ardu. Qu'est-ce qui vous a pris d'abandonner la réflexion théorique pour faire des interviews?

**Lothar Sander**: For the last fifteen years, you have been publishing a lot of works, but those belong to a genre that is more challenging. What made you abandon theoretical reflection to turn toward interviews instead?

**Sylvère Lotringer**: Je n'ai rien abandonné du tout, mais il est vrai que maintenant je m'y prends autrement, et les interviews ne sont pas étrangers à ce changement. Au départ, je voulais simplement associer des artistes américains à *Semiotext(e)*, la revue d'inspiration française que j'anime à New York. Or les artistes écrivent pas, ou peu. J'ai fini par produire des textes à leur corps défendant, par le biais de l'interview. Du même coup l'interview en est venu peu à peu, ces dernières années, à éclipser toute autre forme d'écriture. Vous en voyez le résultat.

**Sylvère Lotringer**: I have not abandoned anything, but it is true that I go about my work in a different fashion, and interviews are part of that shift. At first I just wanted to associate American artists to *Semiotext(e)*, the French-inspired magazine that I founded in New York City in the early 1970s. Artists didn't write at all, or very little. I ended up having to create texts in spite of themselves by using interviews. Thus, little by little, interviews came to overshadow for me all other types of writing. You see here the result of that evolution.

**LS**: Pourquoi interroger des artistes?

**LS**: Why talk to artists?

**SL**: Paree qu'aux Etats-Unisil n'y a pas d'intellectuels au sens où nous, Européens, l'entendons. Ceux qui écrivent—universitaires, écrivains, journalistes—sont des professionnels. Ils s'adressent à

**SL**: Because there are no intellectuals in the US, at least not in the sense that we, Europeans, understand. In the US, people who write—scholars, writers, journalists—are professionals. They address their peers and

leurs confrères, non à l'ensemble de la société. J'ai été chercher la pensée américaine là où elle se trouve.

**LS**: Et qu'avez-vous trouvé?

**SL**: Des pratiques, des corps, des idées, pas une réflexion organisée.

**LS**: Vous vous attendiez à trouver une pensée en forme?

**SL**: Non. Pas même en haut-de-forme! Mais que voulez-vous, je suis de formation française et en France la pensée est toujours une organisation. On y réfléchit à partir des concepts, non de l'organe.

**LS**: Vous trouvez que les Français ont une pensée trop cérébrale?

**SL**: Non, pas assez. Ils exercent constamment leur esprit, mais ils oublient que le cerveau est un muscle.

**LS**: Vous avez voulu redonner du muscle à l'organisation conceptuelle?

**SL**: Non. J'ai interrogé l'organe pour arracher la pensée au confort des concepts. J'ai combattu ma propre tendance à l'abstraction en écrivant par muscle interpose. Du même coup, c'était faire germiner des pensées étrangères dans un corps américain.

**LS**: Vous aimez vous situer dans cet interface?

not society as a whole. I looked for American thought where it really dwells.

**LS**: And what did you find?

**SL**: Practices, bodies, ideas, not organized thought.

**LS**: Were you expecting to discover a well-formalized thought?

**SL**: No. I wasn't. Not even a well-dressed thought! But what can you do. I was trained in France, and, in France, thought is always conceived as an organized body. French thinking starts with abstract concepts, not with the organ.

**LS**: Do you think the French are too cerebral?

**SL**: No, not cerebral enough. Their minds are constantly at work, but they tend to forget that the brain is a muscle.

**LS**: And you wanted to get the conceptual organization to bulk up?

**SL**: I didn't. I interrogated the organ in order to tear thought away from the comfort of concepts. I fought against my own inclination toward abstraction as I wrote using a muscular substitute. By the same token, it meant introducing foreign thoughts into an American body.

**LS**: Do you enjoy being in that interface?

**SL**: Dans bien d'autres encore. Dans le cas présent, pourtant, je n'ai pas eu le choix. Le premier artiste new-yorkais, un peintre pour qui, au dessert, j'avais obligeamment sorti mes concepts a été pris d'une "grande crise" hystérique. On n'avait pas vu cela depuis Charcot.

**LS**: Vous vous êtes senti l'âme d'un Freud?

**SL**: Pas du tout. L'avertissement était clair. Il me restait à inventer une réponse.

**LS**: Cette réponse, c'était l'interview?

**SL**: Oui. Au lieu de refiler aux artistes mes propres réponses sous couleur de les interroger, je me suis mis à l'écoute de leurs questions. Je n'ai jamais eu à le regretter. De cette façon j'ai pu éviter l'hystérie sans avoir à évacuer le corps.

**LS**: Le corps américain est un corps hystérique?

**SL**: Le terme importe peu. Une chose est certaine: aux États-Unis les significations ne sont pas dans les concepts, ils sont dans le corps. C'est le corps qui est une organization. Il suffit de regarder la sexualité américaine: tout y est symptôme d'autre chose. En dépit de leur profession de foi anti-intellectualiste, les Américains ne sont pas moins intellectuels que les Français. Ils le sont ailleurs, voilà tout.

**SL**: And in many others as well. In this particular case, I did not have much of a choice. The first New York artist, a painter, took my concepts as an attack and became hysterical. Nobody saw such a thing since Charcot's days.

**LS**: Did you identify with Freud?

**SL**: Absolutely not. But it was a clear warning. I had to find an appropriate answer.

**LS**: Was the interview that answer?

**SL**: Yes. Instead of trying to press my own answers on artists, seemingly interviewing them, I started paying attention to the artists' questions. I never regretted it. It spared me more hysteria.

**LS**: Are Americans hysterical?

**SL**: The term is not important here. One thing is for sure: in the US, meaning isn't in the concepts, it is in the body. The body is an organization. Just take a look at American sexuality: every part of it is a symptom. In spite of their anti-intellectual beliefs, Americans are no less intellectual than the French. They are intellectual in a different way, that's all.

**LS**: Est-ce qu'on gagne tellement au change?

**SL**: A chacun son poison. Et pourtant, même si le corps américain est cosa mentale, du moins y a-t-il du corps quelque part.

**LS**: Vous voulez dire que les Français n'ont pas de corps?

**SL**: Ils ont un langage. Et encore: ils s'empressent d'en faire la Loi. Et de la loi au langage, puis du langage au corps le saut, en France, est toujours périlleux. On doit sans cesse se torturer l'esprit pour rejoindre en pensée un corps qui n'a jamais été là.

**LS**: Et le langage, aux Etats-Unis, à quoi sert-il?

**SL**: Il sert à vérifier les intuitions du corps et leur donner le caractère d'une évidence publique. Mais pour l'essentiel sa fonction est plus élémentaire: on lui demande de maintenir le contact à n'importe quel prix.

**LS**: Aux Etats-Unis ce n'est pas ce qui est dit qui compte?

**SL**: C'est secondaire. Ce qui compte, c'est que quelque chose—n'importe quoi—soit dit. On parle pour meubler le silence, exorciser la solitude, contenir la panique qui monte. On parle pour ne pas hurler comme des bêtes.

**LS**: Vous pensez qu'il est possible de dialoguer dans ces conditions?

**LS**: Is there much to be gained in this approach?

**SL**: To each his own poison. The American body is a *cosa mentale*, but at least it can be found somewhere.

**LS**: Are you saying that the French do not have a body?

**SL**: They have a language. But they turn in into the Law. They leap from the Law to language, and from language to body. It isn't easy. You have to torture your mind to stay in touch with a body that isn't there in the first place.

**LS**: What purpose has language in the US?

**SL**: Its purpose is to verify the body's intuitions and make them available publicly. But essentially its function is even more elementary: it has to keep contact, no matter what.

**LS**: In the US, what is said is not what truly matters?

**SL**: It is secondary. What really matters is that something—no matter what—is said. You talk to avoid silence, to exorcize loneliness, to contain mounting panic. You talk to avoid screaming like beasts.

**LS**: Do you think dialogue is possible under such circumstances?

**SL**: Ce n'est pas facile. La parole américaine n'est pas un dialogue: elle n'appelle pas de réponse. Ce n'est pas non plus un monologue: elle n'est pas assez détachée de soi. C'est tout juste un soliloque. On s'écoute parler. D'ailleurs aux Etats-Unis c'est la règle. On va jusqu'à payer un interlocuteur pour cela.

**LS**: Et le discours français?

**SL**: C'est la Muraille de Chine. Il est tellement détaché de tout qu'il ne tient à rien d'autre qu'à sa propre formalité. La parole, en France, c'est un cérémonial, pas un exutoire ou une thérapie. C'est du grand art, comme la grande cuisine. En tout cas, une opération hautement ritualisée.

**LS**: Les philosophes français sont des artistes?

**SL**: Non. Ce sont des philosophes. Parfois acrobates, et toujours prophètes. Ils ne peuvent pas s'empêcher d'avoir raison. Et comme ils ont raison tous à la fois, ils ne font jamais que monologuer entre eux.

**LS**: Entre le monologue et le soliloque, il n'y guère de place pour le dialogue tel que vous le pratiquez.

**SL**: Au contraire, c'est dans cet espace-là que les artistes se sont installés, et c'est cette région que j'ai entrepris d'explorer en leur compagnie. Il faut que le corps américain ait été massivement mentalisé pour que les artistes aient eu à se réinventer une

**SL**: It's not easy. American speech is not a dialogue: it does not call for an answer. It is not a monologue either: it's not detached enough. It is merely a soliloquy. You listen to yourself talking. That's what the rule is in the US, actually. You can even hire someone you can talk to.

**LS**: What about French speech?

**SL**: It's like the Great Wall of China. It only cares about its own formality. Talk, in French, is a ceremony, not an outlet or therapy. It's fine art, like grand cuisine. At any rate, it is a highly ritualized operation.

**LS**: Are French philosophers artists?

**SL**: No. They are philosophers. Acrobats, sometimes, and prophets, always. They cannot but be right. And since they are all right at the same time, they never do anything but monologue among themselves.

**LS**: Between monologue and soliloquy, there seems to be very little room for dialogue as you practice it.

**SL**: Quite the contrary. Artists have settled into that space, and I want to explore it in their company. The American body is so cerebral that it has to reinvent a new form of physicality. Moreover, because talking in the US has lost all power of

nouvelle physicalité. Il faut aussi qu'aux Etats-Unis la parole ait perdu tout pouvoir de réflexion pour qu'ils aient dû l'extraire de ce corps tout neuf qu'ils se sont donné.

**LS**: Vous voulez dire que l'art a pour fonction de guérir de la culture?

**SL**: Aux Etats-Unis il y a beaucoup à guérir, et c'est pourquoi l'art y est florissant. En ce sens les artistes américains sont des philosophes en action. Ils travaillent la culture au corps, et pas seulement en surface.

**LS**: Des philosophes-artistes: est-ce la nouvelle race d'hommes que vous avez découverte à New York?

**SL**: On a les Tarahumaras qu'on peut.

**LS**: Qu'est-ce que vous attendez d'une interview?

**SL**: Permettez-moi de vous renvoyer la question, histoire de faire connaissance. Aprés tout, nous parlons d'interview et n'êtes-vous pas en train de m'interviewer?

**LS**: Ma réponse est simple: j'attends que vous me répondiez.

**SL**: Vous vous en tirez à bon compte. Moi j'attends un oracle.

**LS**: Ne comptez pas sur moi pour vous le procurer.

**SL**: On ne peut compter sur personne.

reflection, it had to be extracted from this new body they adopted.

**LS**: Do you mean that the purpose of art is to heal culture?

**SL**: There is much to heal in the United States. This is why art is thriving. In that sense, American artists are philosophers in action. They work deep within the culture instead of remaining on the surface.

**LS**: Philosopher-artists: is that the new race of humans that you discovered in New York?

**SL**: You get the Tarahumaras that you can afford.[4]

**LS**: What do you expect from an interview?

**SL**: Allow me to reverse the question to get a better understanding. Are we not, after all, talking about interviews and making one?

**LS**: My answer is simple: I am waiting for you to answer.

**SL**: You're getting off lightly. Me, I'm waiting for an oracle.

**LS**: Do not count on me to give you one.

**SL**: You can't count on anyone.

**LS**: Vous ne comptez pas sur vous-même?

**SL**: Pas spécialement.

**LS**: Vous ne préparez pas vos questions à l'avance?

**SL**: Pas plus que vous, je vois. Je me mets dans uncertain état d'esprit. D'ailleurs c'est ainsi que j'enseigne. Je m'informe évidemment, mais je ne cherche pas à organiser ce que je sais. Je laisse tout cela se déposer au fond, comme le mare de café. C'est du savoir que la pensée tire une bonne part de sa consistance, mais j'espère toujours qu'au moment voulu il reviendra en force pour me surprendre.

**LS**: Vous croyez aux mirâcles?

**SL**: Je n'y crois pas. Mais j'en vis.

**LS**: Et si rien n'arrive?

**SL**: Alors il y a du temps mort. On remplit le silence comme on peut. A ce moment là le savoir fait l'affaire.

**LS**: Vos interviews ne sont pas très journalistiques.

**LS**: De moins en moins: j'ai été journaliste en mon temps. Je ne cherche plus à recueillir des confidences ou des commentaires sur l'oeuvre. J'essaie de remonter à la source.

**LS**: Not even on yourself?

**SL**: Not particularly.

**LS**: Don't you prepare your questions ahead of time?

**SL**: No more than you do, obviously. I just put myself in a certain state. That's also the way I teach. I obviously think about it, but I don't try to organize what I know. I let the sediment fall to the bottom, like coffee dregs. Thinking draws on knowledge for most of its consistency, but I always hope that at the right moment, it will come to me with the force of a surprise.

**LS**: Do you believe in miracles?

**SL**: I don't believe in them. I live some of them.

**LS**: What if nothing happens?

**SL**: Then I fill the silence as best as I can. In those moments, knowledge will do.

**LS**: Your interviews are not very journalistic.

**SL**: Less and less: I was a journalist back in the day in France. I no longer try to collect confessions or commentaries, I try to go back to the source.

**LS**: Vous considérez l'interview comme une expérience spécifique?

**SL**: Certainement.

**LS**: Peut-on dire que l'interview est un art de plein droit?

**SL**: Si l'art consiste à cacher l'art, l'interview est même l'art par excellence.

**LS**: A ce compte tout ce qui n'est pas art est art.

**SL**: N'en sommes-nous pas là?

**LS**: Où en sommes-nous justement?

**SL**: Non seulement dans la rue, mais dans les poubelles.

**LS**: Vous pensez à Becket?

**SL**: Non. Ses poubelles sentent toujours bon la culture. Je pense au ready-made, à l'art brut, au docudrame, au roman-reportage, aux graffitis. . . . Tout ce qui a un caractère d'immédiateté est maintenant devenu porteur d'une charge artistique supplémentaire. Alors pourquoi pas l'interview?

**LS**: Vous n'allez tout de même pas soutenir qu'interviewer, c'est écrire à haute voix!

**SL**: L'idée me plaît assez. Après tout, l'écriture n'a pas encore eu droit à la parole.

**LS**: Do you think an interview is a specific experience?

**SL**: Absolutely.

**LS**: Could one say that interviews are a form of art in their own right?

**SL**: If art is about hiding art, then the interview is an art form par excellence.

**LS**: In that respect everything that is not art is art.

**SL**: Isn't that what we are doing right now?

**LS**: Where exactly are we then?

**SL**: Not just in the streets, but in trash bins.

**LS**: Like Beckett's actors?

**SL**: No. Their trash bins always smell of culture. I'm thinking of ready-made art, art brut, docudramas, New Journalism, graffiti. . . . Everything that is associated with a certain immediacy now carries an extra artistic layer. So why not the interview?

**LS**: You're not arguing that interviews are like writing aloud, are you!

**SL**: I quite like the idea. After all, writing has not yet been granted the right to speak.

**LS**: Écrire en parlant, n'est pas trivialiser l'écriture?

**SL**: Les recettes de cuisine sont aussi de l'écrit. Pour moi écrire ce n'est pas tracer des signes sur le papier, c'est mettre le langage au travail.

**LS**: Vous écrivez en parlant. Sans doute parlez-vous en dormant. J'en conclus que dormir, c'est écrire.

**SL**: Vous risquez, M. Sander, de faire beaucoup d'écrivains parmi notre public avec pareils syllogismes.

**LS**: Cher professeur, il m'est vraiment difficile de croire que l'écriture ait quoi que ce soit à voir avec la parole.

**SL**: Vraiment? Je dirai au contraire que c'est l'écriture qui est une forme d'interview.

**LS**: Et qui interviewe-t-on, dites-moi, cher ami, quand on écrit?

**SL**: Ce n'est pas une donnée de départ, c'est précisément ce que l'écriture a pour but de découvrir. Quand on écrit, on ne sait jamais très bien avec qui on dialogue. Est-ce qu'on dialogue avec l'histoire? Avec son inconscient (est-ce le sien, d'ailleurs)? Avec le dictionnaire? Avec la page blanche? L'enjeu de l'écriture, c'est précisément de donner un langage à toutes ces voix qui parlent à travers soi.

**LS**: But isn't this kind of writing through talking trivializing the act of writing?

**SL**: Recipes are also written. In my view, writing is not tracing signs on a piece of paper. It is a way of getting language to work.

**LS**: You write when you speak. Surely you also talk in your sleep. From that I deduce that sleeping is writing.

**SL**: I'm afraid, Mr. Sander, that you will find many writers with similar reasonings among our audience.

**LS**: Dear Professor, it is really hard for me to believe that writing could have anything to do with speaking.

**SL**: Really? I would rather say that writing is a type of interview.

**LS**: And would you please tell me, dear friend, who the interviewees are when you're writing?

**SL**: That's not a given, but something that writing helps to discover. When you're writing, you never exactly know who you are in dialogue with. Are we in dialogue with history? Or with one's unconscious (if we can call it our own)? Or with the dictionary? And what about a blank page? What is at stake in writing is precisely to give a language to all those voices that speak through us.

**LS**: Dans une interview on sait du moins à qui l'on s'adresse.

**SL**: Ou on croit le savoir. Mettre le langage au travail, c'est lui laisser trouver sa destination.

**LS**: Est-ce qu'il y a des conditions à remplir pour réussir une interview?

**SL**: Pour Freud plus un acte est manqué, plus il est réussi. Voulez-vous savoir comment on rate un entretien?

**LS**: Pourquoi pas? Ce sont les ratés dans la machine qui révèlent les déterminations inconscientes.

**SL**: Je ne veux pas de l'inconscient à ce prix-là. Ce qui m'intéresse dans un entretien, c'est au contraire qu'il en arrive à se libérer de toutes ses déterminations, et jusqu'à celles qui lui ont donné naissance. J'ai eu l'idée, par exemple, d'interviewer Walter Abish, l'auteur de *How German Is It*, après avoir découvert qu'il n'avait jamais mis les pieds en Allemagne. Et pourtant nous n'avons jamais réussi à le mentionner une seule fois au cours de notre entretien. N'est-ce pas curieux?

**LS**: On ne peut pas dire ce qu'on veut?

**SL**: On est libre de vouloir ce que l'on dit. Encore faut-il commencer par le dire.

**LS**: At least in an interview you know who you are talking to.

**SL**: Or we think we do. Getting language to work is to let it find its own destination.

**LS**: Are there specific conditions one should follow to make a successful interview?

**SL**: In Freud's eyes, the more language slips, the more successful it is. Would you like to know how to slip in an interview?

**LS**: Why not? It's the ghosts in the machines that reveal the unconscious.

**SL**: That's too high a price to pay for the unconscious. In an interview, what interests me is the opposite, reaching a point where one can free oneself from all determinations. I had the idea of interviewing Walter Abish, the author of *How German Is It*, after finding out that he had never set foot in Germany. And yet, we never got around to bringing up that fact once during our interview. Isn't that strange?

**LS**: Is it not possible to say what we want to say?

**SL**: We are free to want what we say. But we have to start by saying it.

**LS**: Le dialogue se prête mieux à la réflexion que l'écriture solitaire?

**SL**: C'est une autre écriture. Et puis n'est-ce pas ainsi que tout a commencé?

**LS**: Vous vous sentez une vocation d'accoucheur d'âmes?

**SL**: Très peu pour moi. J'aime le dialogue, pas la dialectique.

**LS**: Que reprochez-vous à la dialectique?

**SL**: Socrate sait à l'avance où ses questions vont le mener. Si je le savais, j'irais ailleurs. A quoi bon faire dire par une autre bouche ce que l'on pourrait formuler soi-même?

**LS**: La dialectique est une didactique. On fait en sorte que les élèves retrouvent par eux-mêmes la vérité.

**SL**: Je n'aime pas l'arrogance du savoir, ni le pouvoir qu'il se donne. Réfléchir, ce n'est pas tirer les ficelles des coulisses ou asseoir un pantin sur ses genoux comme un ventriloque professionnel. C'est beaucoup d'effort pour finir par donner à sa voix une langue de bois.

**LS**: Qu'est-ce que réfléchir alors?

**SL**: C'est plutôt savoir entendre ce que le ventre dit. Le ventre est philosophe. Encore faut-il le laisser

**LS**: Is dialogue more favorable to reflection than solitary writing?

**SL**: It's a different type of writing. After all, isn't it how it all got started?

**LS**: Do you feel you practice maieutics?

**SL**: Not for me, thank you. I like dialogues, not dialectics.

**LS**: What do you have against dialectics?

**SL**: Socrates knew in advance where his questions would take him. If I knew, I would go somewhere else. What good is it to have another mouth speak out what one could formulate oneself?

**LS**: Dialectics are a didactic process. The work is to bring the students to find truth by their own means.

**SL**: I dislike the arrogance of knowledge as much as the power it gives. To think is not to pull strings behind the curtains, or to have a puppet sit on one's knees like a professional ventriloquist. So much effort to end up giving your voice a false tune.

**LS**: What is thinking, then?

**SL**: It is like knowing how to listen to your own guts. The gut is the true philosopher. But for that, you have

danser et parler à sa guise au lieu de lui imposer une voix de tête.

**LS**: L'interviewer est un ventriloque d'une espèce particulière?

**SL**: Tous les artistes sont des ventriloques de cette espèce. Le peintre fait parler sa toile, le danseur ses membres, mais tous respectent trop leur instrument et apprennent trop de son exercice pour en faire le simple porte-parole d'une vérité qui lui préexisterait.

**LS**: Vous-même, vous faites parler des artistes . . .

**SL**: Oui, mais je ne leur scuffle pas leur rôle. Je découvre avec eux ce dont la parole est capable. C'est d'ailleurs ce que j'ai appris en dirigeant la revue à New York depuis une douzaine d'années.

**LS**: Vous avez partout besoin d'un orchestre pour "interprêter" votre pensée?

**SL**: La pensée est polyphonique. Pourquoi ne pas lui donner à chaque fois tout le volume qui lui convient?

**LS**: Vous n'avez pas peur que l'orchestre couvre votre voix?

**SL**: On n'a pas besoin d'élever la voix pour se faire entendre. Une baguette suffit. Et puis la crainte est mauvaise conseillère. Sans tous ces instruments je n'aurais sans doute

to let them dance and speak as they please instead of imposing upon them a mental voice.

**LS**: Is the interviewer a particular type of ventriloquist?

**SL**: All artists are ventriloquists of that sort. The painter makes his canvas speak, the dancer makes his limbs speak, but all of them have too much respect for their instrument and learn too much from it to reduce it to a mere mouthpiece for a truth that would preexist it.

**LS**: You make artists speak . . .

**SL**: Yes, but I do not impose a role upon them. I discover with them what speech is capable of. This is what I've learned as the editor of *Semiotext(e)* in the past twelve years or so.

**LS**: Do you always need an orchestra to "interpret" your thought?

**SL**: Thought is polyphonic. Why not give it its full volume every time?

**LS**: Aren't you worried that the orchestra might drown out your voice?

**SL**: There is no need to raise one's voice to be heard. A conductor's baton is enough. Fear is a poor advisor. Without all of those instruments, there's no doubt I would have never

pas réussi à découvrir quel est le timbre exact de ma voix.

**LS**: Vous saisissez mieux votre voix quand elle sort d'une bouche étrangère?

**SL**: Vous pensez vraiment qu'on connaît mieux sa voix à la laisser vous prendre à la gorge? A vouloir s'exprimer directement, on se retrouve souvent le ventriloque de soi même.

**LS**: Est-ce mieux qu'être le pantin des autres?

**SL**: C'est du pareil au même. Et c'est la chose au monde la mieux partagée.

**LS**: Voulez-vous que je vous prête ma voix pour vous exprimer plus commodément?

**SL**: Excellente idée. Votre voix, n'importe comment, prolonge ma pensée, même du bout des lèvres.

**LS**: J'ai remarqué que vos lèvres aussi remuent quand je parle . . .

**SL**: Je ne le fais pas exprès. J'ai des pensées qui me ballonnent le ventre. Ce sont peut-être les vôtres, en fait. Les pensées sont contagieuses.

**LS**: Etrange conciliabule, ne trouvez-vous pas, Professeur? Plus vous me parlez, plus j'ai le sentiment que c'est ma propre voix qui sort de votre bouche. Est-ce qu'on s'efface comme

discovered the exact tone of my own voice.

**LS**: Do you mean that you have a better grasp on your own voice when it comes out of a foreign mouth?

**SL**: Do you really believe that you can know your voice better if you let it grab you by the throat? By trying to express yourself directly you often end up being your own ventriloquist.

**LS**: Is that preferable to being somebody else's puppet?

**SL**: It's one and the same thing. And the most universally shared thing.

**LS**: Would you like me to lend you my voice so that you can express yourself more freely?

**SL**: Excellent idea. Your voice furthers my thought, even if it only pays lip service.

**LS**: I've noticed that your lips are also moving when I'm talking . . .

**SL**: I don't do that on purpose. I'm bloated with thoughts, maybe yours. Thoughts are contagious.

**LS**: Strange conversation, don't you think, Professor? The more you are talking, the more I have the feeling that it's my own voice that is coming from your mouth. Does one

un caméléon derrière le discours qu'on interroge?

**SL**: Eh, n'oubliez pas que c'est vous, aujourd'hui, qui m'interrogez.

**LS**: Excusez-moi, je changeais de couleur.

**SL**: Pas si vite. N'est pas caméléon qui veut. On y risque sa différence, à laquelle les gens tiennent pour diverses raisons, la plupart injustifiables.

**LS**: Vous n'y tenez pas vous-même?

**SL**: Modérément. Tient-on tellement à ses dettes?

**LS**: Ne doit-on pas les payer?

**SL**: Sans doute. Encore faut-il être sûr que ce sont bien les siennes.

**LS**: Le caméléon change de couleur plus souvent que de peau.

**SL**: C'est humain.

**LS**: Vous préféreriez, j'en suis sûr, changer d'espèce.

**SL**: Tant qu'à muer, autant le faire à fond. Mais qui vous a dit mes préférences?

**LS**: Personne. Je connais votre tournure d'esprit. Nous la partageons, d'ailleurs.

disappear behind the discourse one is questioning, like a chameleon?

**SL**: Don't forget that you are the one who is questioning today.

**LS**: Excuse me, I was changing colors.

**SL**: Not so fast. Not everybody can be a chameleon. Your difference is at stake, and most people are quite attached to it, for various reasons, most of them unjustifiable.

**LS**: Aren't you attached to it yourself?

**SL**: Only moderately. How attached to one's debts can one be?

**LS**: Shouldn't debts be paid?

**SL**: Certainly. But you have to be sure they are actually your own.

**LS**: The chameleon changes color more often than it sheds its skin.

**SL**: It's human.

**LS**: I'm sure you would prefer changing species.

**SL**: While I am at it, might as well do it fully. But who told you what my preferences are?

**LS**: I don't. I just know the way you think. I think in the same way, actually.

**SL**: Ma voix semble vous aller comme un gant. Voulez-vous que nous échangions nos roles?

**LS**: Pas encore. Je n'ai pas tiré toutes les ficelles.

**SL**: Qu'est-ce que cela fait de parler avec soi-même? Cela dérange?

**LS**: Evidemment, cela change la perspective.

**SL**: Vous préférez parler avec un étranger?

**LS**: L'étranger, n'est-ce pas votre nom?

**SL**: C'en est proche en effet. Mais en français seulement. Tout autant que vous. Mais je n'ai pas eu besoin de les cultiver. L'histoire s'est chargé de le faire.

**LS**: Comment cela?

**SL**: Je suis né en France, mais je ne suis pas né français. A l'époque de Munich, on savait faire des différences. Et pour ces différences, on risquait sa peau.

**LS**: N'est pas caméléon qui veut?

**SL**: Non. Surtout pas quand l'histoire annonce la couleur.

**SL**: My voice seems to fit you like a glove. Would you like to switch roles?

**LS**: Not yet. I haven't pulled all the strings yet.

**SL**: What is it like to talk to yourself? Is that disturbing?

**LS**: Of course. It changes the perspective.

**SL**: Do you prefer talking to strangers?

**LS**: The stranger (*l'étranger*), isn't that your name?

**SL**: My last name looks a little like that, indeed. But only in French. Like you, by the way. But I didn't need to cultivate that. History was in charge of that.

**LS**: What do you mean?

**SL**: I was born in France, but I was not born French. During the war, people knew how to make differences. And for those differences they risked their lives.

**LS**: Not everybody can be a chameleon?

**SL**: No. Especially not when history displays the colors.

**LS**: Vous avez pu changer de peau quand l'histoire a vu rouge?

**SL**: Non. Tout juste d'identité, c'est-à-dire peu de chose. Changer de nom, c'est un jeu d'écriture.

**LS**: Vous avez pris un nom étranger?

**SL**: Comment dire? C'était un nom français.

**LS**: En somme, vous n'avez jamais été plus français que quand vous étiez étranger. Pourquoi avez-vous finalement quitté la France?

**SL**: Pour me sentir français, précisément. En France, ce n'est pas si facile. Maintenant tout ceci importe peu. Je suis étranger partout.

**LS**: Vous avez changé de nationalité?

**SL**: A quoi bon? Cela demande toute une vie pour assumer une identité d'emprunt. Alors pourquoi ne pas garder la mienne?

**LS**: Vous assumez aussi l'identité de ceux que vous interviewez?

**SL**: Cela ne coûte rien. Je ne fais que passer.

**LS**: Est-ce que leur identité se ressent de votre passage?

**SL**: Cela arrive, mais pas directement. Au moment où je commençais mes

**LS**: Were you able to shed your skin when history took a bad turn?

**SL**: No. I only changed my identity, which is not much. Changing your name is just a writing game.

**LS**: You took a foreign name?

**SL**: What could I say? It was a French name.[5]

**LS**: To sum it up, you never were more French than when you were a stranger. Why did you end up leaving France?

**SL**: In order to feel more French. In France, it's not so easy. Now, none of this really matters. I'm a stranger everywhere.

**LS**: Did you change your nationality?

**SL**: What difference would that have made? It takes a lifetime to assume a borrowed identity. So why not keep mine?

**LS**: Do you also take on the identity of the people who you interview?

**SL**: It doesn't cost a thing. I'm only passing through.

**LS**: Is their identity affected by your passing?

**SL**: It can happen, but not directly. At the time when I started my

interviews, je suis tombé sur *Pour les Oiseaux*, le volume d'entretiens avec John Cage que Daniel Charles venait de publier à Paris. C'était de la pensée immédiate, suggestive, mobilisatrice, une réflexion a la mesure du continent américain. Et pourtant elle ne cessait de recouper ce qu'il y avait de plus novateur dans la pensée française. Je ne cherchais pas autre chose.

**LS**: Est-ce que vous n'avez pas fini par publier cet ouvrage aux Etats-Unis?

**SL**: C'est exact. Je l'ai fait retraduire en anglais, les bandes originales ayant été perdues. J'aime assez ce détour: que Cage revienne aux Etats-Unis comme un "agent étranger". J'ai d'ailleurs choisi cette expression comme titre de la collection que je viens de lancer à New York. "Foreign Agents": les agents étrangers, ou les agents de l'étranger, selon les goûts. C'est une chose étrange, quand on y pense, que ces affaires d'import-export, et pas seulement en matière intellectuelle. On a beau changer de peau et en voir de toutes les couleurs, il faut croire qu'on n'échappe pas à ses origines.

**LS**: Allez-vous publier des Américains parmi vos agents étrangers?

**SL**: J'en ai bien l'intention. Après tout, les agents étrangers, aux Etats-Unis, sont avant tout américains. Rappelez-vous Billy Carter.

interviews, I stumbled upon *Pour les Oiseaux*, a volume of interviews with John Cage that the musicologist Daniel Charles had just released in Paris. That was immediate thought, suggestive, mobilizing, a reflection as wide as the American continent. And yet, it never stopped intersecting with the most innovative aspects of French thought. I didn't look for anything else.

**LS**: Didn't you end up publishing it in the US?

**SL**: Yes, I did. I had it retranslated into English, since the original versions got lost. I quite like that detour: Cage coming back to the US as a "foreign agent." I even chose that expression for the title of the series I just launched in New York. The "Foreign Agents": strange agents, or agents from foreign countries, depending on the way you look at it. Import-export is a strange thing, when you think about it, and not only in an intellectual way. You can change your skin and see all the colors, but you sure can't escape your origins.

**LS**: Are you going to publish American writers among your foreign agents?

**SL**: I intend to. After all, foreign agents in America are primarily Americans. Remember Billy Carter.

**LS**: Vous êtes donc vous-même doublement étranger comme agent aux Etats-Unis?

**SL**: Tant qu'à être agent, autant être agent double. C'est parce que j'étais un agent français que j'ai tenu à présenter moi-même à New York William Burroughs avec cette entreprise extravagante qu'a été la "Nova Convention". C'était rappeler en même temps à l'Amérique qu'elle n'a pas de meilleurs agents auprès de l'étranger que ses propres étrangers de l'intérieur.

**LS**: Des étrangers de l'intérieur, est-ce que cela ne pourrait pas servir de définition au virus qui hante la pensée de William Burroughs?

**SL**: C'est exact. Mais le virus auquel je pense est pour le moins paradoxal. Au lieu de s'introduire dans son hôte pour le pousser à sa perte, il s'efforce au contraire de l'amener à développer le maximum de sa puissance. C'est ce rôle que j'ai essayé d'assumer auprès de mes hôtes de la scène newyorkaise.

**LS**: Comment cet étrange virus apparaît-il au cours de l'interview?

**SL**: Il apparaît moins qu'il ne disparaît, si je puis dire, activement. Et il fait de cet effacement une forrne de création.

**LS**: N'est-ce pas ce qui arrive à tout écrivain?

**LS**: So as an agent in the US, you are doubly a stranger?

**SL**: If you are an agent, might as well be a double agent. It was important for me, as a French agent, to present William Burroughs in New York with the extravagant project of the "Nova Convention." It was a way of reminding America that its best foreign agents are its own strangers from the inside.

**LS**: Strangers from the inside, couldn't that be a way of describing the virus that haunts William Burroughs's thinking?

**SL**: Exactly. But the virus I have in mind is paradoxical. Instead of invading its host at his own expense, it rather gives it more power. This is the role that I have tried to assume with my hosts from the New York scene.

**LS**: How does that strange virus express itself in the course of the interview?

**SL**: It appears less than it disappears, actively, if I can put it this way. And it turns out that erasing oneself is a form of creation.

**LS**: Isn't that what every writer has to reckon with?

**SL**: Dans l'écriture la disparition n'est jamais définitive. Écrire, c'est bâtir une oeuvre, ériger un monument. C'est encore avoir confiance en sa propre immortalité ou en la survie, de plus en plus douteuse à mon sens, de notre civilisation. L'interview, par contre, est une forne plus fuyante, plus nomade, plus périssable. On n'élève pas de pyramide, on squatte dans un coin. On ne creuse pas de fondations, on plante sa tente pour la nuit.

**LS**: Interviewer, c'est en quelque sorte l'absence d'oeuvre?

**SL**: C'est affronter la mort les mains nues. Plus de biographie ni de mythologie, plus de miroir. On avance dans le noir en brûlant à mesure ses propres traces, comme un graffitiste sait qu'il bâtit sur du sable et que son travail sera bientôt recouvert par une nouvelle couche d'enduit.

**LS**: L'interview n'est pas, comme l'écriture, une inscription testamentaire?

**SL**: Il n'y a rien à léguer. On tire l'échelle derrière soi. D'ailleurs l'interview donne toujours l'impression qu'il s'est fait tout seul. Il y a un étrange plaisir à atteindre ce degré d'invisibilité. Et une étrange puissance.

**LS**: Et d'où vient cette puissance?

**SL**: La première chose à faire, disait Céline, c'est de mourir. S'il n'y

**SL**: In writing, disappearance is never definitive. Writing is to build an oeuvre, to erect a monument. It is also to have faith in one's own immortality, or in the survival—to my mind more and more doubtful—of our civilization. Interviews, by contrast, are a shiftier form, more nomadic, more perishable, too. You're not erecting a pyramid, you're squatting in a corner. You're not digging foundations. You're just pitching your tent for the night.

**LS**: In a sense, interviewing is the absence of oeuvre?

**SL**: It is confronting death with bare hands. No more biography or mythology, no more mirror. You're advancing in the dark, burning your own traces along the way, just like a graffiti artist who knows that he is building a castle on sand and that a new layer of coating will soon cover his work.

**LS**: Isn't the interview, like writing, a testamentary inscription?

**SL**: There is nothing to bequeath. You pull the ladder up after you. An interview always gives the impression that it has created itself. There is a peculiar pleasure in achieving such a degree of invisibility. And a peculiar power.

**LS**: Where does that power stem from?

a plus rien à protéger, il n'y a plus de comptes à rendre ni de dette à payer. L'énergie peut se porter ailleurs. Créer, ce n'est pas autre chose.

**LS**: Créer, c'est disparaître?

**SL**: C'est disparaître en rendant la mort visible. Tant que la mort reste hors deportée, l'identité ne cesse de prendre des formes paniques.

**LS**: Cet effacement, ne doit-il pas s'inscrire quelque part pour avoir une quelconque efficience?

**SL**: Sans doute.

**LS**: Vos interviews sont donc, en dépit de tout, une forme d'apparition. Les graffitistes ont fini par abandonner les wagons du métro pour la toile, vous publiez maintenant un volume d'interviews.

**SL**: On n'est jamais aussi invisible qu'on mériterait de l'être. Et puis comme dit Zazie concluant son expédition manquée sur une touche mythique: "J'ai vieilli".

**LS**: Pourquoi n'avoir pas donné, dans ce cas, plus de corps à vos interviews? A les lire on ne cesse, comme Jeanne d'Arc, d'entendre des voix. Mais c'est peu pour le bûcher. Ne pourriez-vous pas étoffer ces paroles d'un peu de chair?

**SL**: The first thing to do, as Céline said, is to die. When you have nothing left to protect, you are no longer accountable for anything and you no longer have any debts to pay. You can direct your energy toward other things. Creation is no different.

**LS**: Creating is disappearing?

**SL**: It is the act of disappearing while making death visible. As long as death is out of range, identity never stops assuming panic shapes.

**LS**: Doesn't that disappearance have to be inscribed somewhere in order to achieve anything?

**SL**: Certainly.

**LS**: In spite of everything, then, your interviews are a form of apparition. Graffiti artists ended up preferring canvases to subway cars. You are now publishing a collection of interviews.

**SL**: You are never as invisible as you deserve to be. After her failed expedition in the subway, Zazie concluded on a mythical note: "I've grown old."[6]

**LS**: Why didn't you give more body to your interviews in that case? Reading them, one can't stop hearing voices, like Joan of Arc. But there's very little matter to burn on the stake. Couldn't you try to flesh out those words a little?

**SL**: Je n'ai pas essayé de mettre en scène les artistes new-yorkais, j'ai voulu constituer en les interrogeant l'équivalent du discours théorique qu'ils ne tenaient pas.

**LS**: C'était peut-être encore trop s'inspirer du modèle français. Vos interviews en ont parfois l'allure abstraite. C'est un ballet sans décor, sans musique, sans rien. Est-ce là tout ce dont votre polyphonie est capable?

**SL**: Le corps n'a pas besoin d'être représenté pour que sa pulsation se fasse sentir jusque dans le champ de la pensée conceptuelle.

**LS**: Je ne vais pas vous laissez disparaître à si bon compte. Vous avez beau dire je vois, moi, se dessiner d'entretien en entretien tout autre chose qu'un discours dont vous seriez le simple catalyste. Vous y montrez un peu de votre propre chair et aussi—ne protestez pas—une manière d'itinéraire qui n'appartient qu'à vous.

**SL**: C'est un itinéraire double, j'espère, pour le prix d'une différence.

**LS**: Double ou pas, ce qui compte c'est qu'à travers votre investigation quelque chose se passe dont vous-même, à votre corps défendant, êtes le siège. Quelque chose comme une histoire, ou une biographie . . .

**SL**: I did not try to stage artists from New York. Through my questioning I wanted to come up with the equivalent to the theoretical discourse that they did not possess.

**LS**: That was perhaps too inspired by the Frenh model. Your interviews sometimes come off as abstract. Like a ballet without a decor, without music, without anything. Is that all your polyphony is capable of?

**SL**: The body does not need to be represented for its pulsation to be felt even in the realm of conceptual thought.

**LS**: I'm afraid I won't let you get away with vanishing so easily. In spite of what you are claiming, from one interview to the next I see the contours emerging of something that is quite different from a discourse of which you would be a mere catalyst. You show some of your own flesh in them as well as—please don't object to it—a pathway that is yours and yours alone.

**SL**: It's a double pathway, I hope, for the price of a difference.

**LS**: Double or not, what matters is that, through your investigation, something happens. In spite of yourself, it is rooted inside you. Something like a history, or a biography . . .

**SL**: Qu'y faire? Nous avons tous nos fantasmes, et vous avez le vôtre. Mais pourquoi tenez-vous tant à le mettre sous mon nom?

**LS**: Pourquoi s'obstiner à nier l'évidence? Et pourquoi, puisque vous aimez tant doubler votre mise, me refuser d'essayer cette double lecture?

**SL**: Je me méfie des évidences. Vous allez me dire que vous lisez filigrane le *bildungsroman* d'un intellectuel français interrogeant sa propre culture au milieu d'un concert de voix étrangères . . .

**LS**: Vous connaissez bien votre sujet. Mais le héros que vous évoquez si obligeamment, sans doute pour m'en couper l'envie, est plus français qu'il ne croit, et plus intellectuel qu'il n'est prêt à l'admettre. C'est d'ailleurs ce qui donne plus de prix à l'autre visage qui se profile à travers la chronique fascinée du nouveau monde que vous découvrez de page en page.

**SL**: C'est une belle histoire que vous me racontez là, quoiqu'un peu prévisible. Mais toutes les histoires le sont. N'essayons-nous pas constamment d'organiser les choses afin de les raconter? Que reste t-il de la chair que vous réclamez avec des airs gourmands une fois qu'on en a fait la matière d'un monument public? Tant qu'à raconter des histoires, je préfère celles qui s'effondrent dès

**SL**: What can I do about it? We all have our own fantasies, and you have yours. But why are you so keen to put them under my name?

**LS**: Why persist in denying the obvious? And why, since you love doubling down so much, would you deny me trying this double reading of myself?

**SL**: I distrust the obvious. And now you're going to tell me that you read between the lines, the bildungsroman of a French intellectual who interrogates his own culture in the middle of a choir of foreign voices . . .

**LS**: You know your subject very well. But the hero whom you so kindly evoke, no doubt to discourage me from doing it, too, is more French than he thinks he is, and more intellectual than he is willing to admit. This is, by the way, what gives value to the other face that emerges throughout the fascinated chronicle of the New World that you discover with each new page.

**SL**: You are telling a beautiful, if slightly predictable story here. But so it goes with all stories. Are we not constantly trying to give form to things in order to tell their stories? What is left of the flesh that you were eagerly calling for, once it has become the subject of a public monument? If stories must be told, I prefer those that fall apart as soon

qu'on les expose, comme les momies égyptiennes. Du moins n'est-ce pas un fantasme mais l'histoire qu'on touche du doigt.

**LS**: C'est peut-être cette histoire-là que vous nous racontez à travers la vôtre par le biais des interviews. Le récit d'un voyage qui fait discrètement écho à une tradition dont, après tout, vous êtes issu. Des confessions sans auteur, un voyage philosophique sans bons sauvages . . .

**SL**: A chacun son Amérique. Christophe Colomb a frêté une escadre pour traverser l'Atlantique. J'ai acheté un SONY et je l'ai posé sur la table.

**LS**: Vous voyagez légèrement.

**SL**: Lénine disait que la révolution, c'est les Soviets et l'électricité. Aux Etats-Unis l'électricité suffit . . .

**LS**: Il suffit de se brancher à une machine pour partir en voyage?

**SL**: On arrive de nulle part avec son petit muscle métallique et on compose avec le temps un précipité d'organes, un *patchwork* de voix et d'écriture, d'expérience et de réflexion. C'est cela, le mirâcle de l'interview: on prend les choses sur leur lancée et on s'éclipse avant la fin, comme un aphorisme, en laissant la pensée en suspens.

as they are exposed, like Egyptian mummies. At least, that's not a fantasy but history that you put your finger on.

**LS**: Maybe this is the very story that you are telling through the medium of interviews. The story of a journey that discretely echoes a tradition that made you what you are after all. An authorless confession, a philosophical journey devoid of any noble savages . . .

**SL**: To each their own America. Christopher Columbus crossed the Atlantic Ocean. I bought a SONY recorder and put it on the table.

**LS**: You travel light.

**SL**: Lenin used to say that revolution is the Soviets and electricity. In the United States, electricity was enough . . .

**LS**: Plug yourself into a machine and you are on a trip?

**SL**: You come out of nowhere with your little metal muscle and, over time, you secrete a sediment of organs, a patchwork of voices and writing, of experience and reflection. That is where the miracle of interviews resides: you take things in flight and vanish before they're over, like an aphorism, leaving thinking in suspense.

**LS**: Les mirâcles ne se font pas tout seuls.

**SL**: Non. Cela demande souvent un labeur considérable. Pour un dialogue qui se fait d'un jet et qu'il suffit de "nettoyer" au fil de la plume, il y en a tant d'autres qui exigent des mois de tâtonnements. D'ailleurs il n'est pas rare que ce soit en recomposant patiemment l'entretien, comme on édite un film dans une salle de montage, que je finis par apercevoir moi-même ce qui s'est effectivement passé au cours de l'enregistrement. C'est cette expérience-là que je m'efforce de transcrire, tout autant que la rencontre réelle.

**LS**: Une petite machine ne vous tombe pas du ciel. Est-ce la fonction qui fait l'organe?

**SL**: On ne choisit pas ses machines comme on achète un gadget. Les vraies machines sont celles qui sont à même d'apporter une solution *élégante*, au sens mathématique, à une multiplicité d'équations. Mon SONY, vous l'avez constaté, ne manque pas d'élégance.

**LS**: Est-ce que tout le monde a sa petite machine?

**SL**: Plus on se satisfait des grandes machines sociales, moins on a besoin de se donner des compléments d'organe. L'organisation suffit. On laisse tout juste pousser une vague marotte dans un coin, à côté du garage, comme de la mauvaise herbe.

**LS**: Miracles don't come out of nowhere.

**SL**: They don't. They often demand a considerable amount of work. For one dialogue that comes out in one sitting and only needs a good "clean up" as you transcribe it, there are so many others that require months of trial and error. Often it is only when I am meticulously recomposing the interview, like editing a film, that I end up seeing what had actually happened during the recording. I am eager to transcribe that experience just as much as the actual meeting.

**LS**: A little machine doesn't fall from the sky and into your lap. Is it the function that creates the organ?

**SL**: One does not chose one's machines like a gadget. Real machines are those that provide an *elegant* solution, in the mathematical sense, to a variety of equations. My SONY, as you noted, does not lack in elegance.

**LS**: Does everyone own their little machine?

**SL**: The more satisfied you are with large social machines, the less you feel the need for complementary organs. Organization is enough. You just let some vague thing grow in a corner, next to the garage, like bad weeds. On the other hand, as soon as you stop taking reality for granted,

Par contre, dès que la réalité cesse d'aller de soi, une machine apparaît qui vient aussitôt se coller étroitement au corps jusqu'à constituer un nouvel ensemble qui répond à la fonction, et peut disparaître avec elle. La machine prolonge le bras du sourcier, elle se visse à l'oeil du photographe, elle se raidit sous le manteau de l'exhibitioniste, elle gonfle ses poumons de métal sous le souffle du saxophoniste. A ce point la machine, comme disent les chirurgiens, cesse d'être "opérable".

**LS**: Est-ce que vous pensez qu'on peut encore vous opérer du SONY?

**SL**: Franchement, Lothar, c'est à vous d'en juger. Je n'ai pas la distance qu'il y faudrait. Tout ce que je peux faire, c'est vous raconter une petite anecdote. Elle vous en dira plus que tout ce que je pourrais vous répondre.

**LS**: Volontiers. C'est la première histoire que vous nous racontez.

**SL**: Il faut toujours garder 1es histoires pour la fin. Sans histoire, en aurait-on jamais fini avec quoi que ce soit?

Je passais une soirée avec des amis dans le East Village. Au beau milieu de notre conversation, je me suis aperçu avec étonnement que je n'avais cessé, depuis quelques heures, de reprendre mentalement nos propos. Or je n'avais pas de magnétophone avec moi, ni d'ailleurs l'intention de l'utiliser ce soir-là.

a machine appears that immediately attaches itself and sticks to the body until it creates a new whole that corresponds to a specific function and can disappear with it. The machine is a prolongation of the sorcerer's arm. It screws into the photographer's eye. It becomes hard under the exhibitionist's coat. It inflates its metallic lungs with the saxophonist's breath. At that point, the machine ceases to be "operable," as surgeons put it.

**LS**: Do you think your SONY is still operable?

**SL**: To be honest with you, Lothar, you be the judge of that. I don't have the necessary distance. All I can do is to tell you a little anecdote. It will tell you much more than anything I could provide.

**LS**: With pleasure. It will be the first story that you're telling us.

**SL**: You always leave the stories for the end. Without a story, how could we ever finish anything?

I was spending an evening with friends in the East Village. In the middle of our conversation, I was surprised to realize that, for a few hours, I had not stopped going over our talk in my head, recording it, so to speak. I didn't have a recorder with me at the time, nor did I intend to use it that evening. Our conversation floated around for a moment

L'entretien que nous avians eu a flotté un instant dans ma mémoire, incertain de son statut, comme si j'avais suspendu indéfiniment l'enregistrement en cours et qu'il me suffirait d'appuyer sur la touche pour retrouver intact ce fragment de temps qui, de toute évidence, était à la recherche d'une écriture. Cet épisode m'a troublé, je ne sais pas pourquoi.

Je me suis alors souvenu d'une déambulation nocturne à travers Manhattan, quelque temps auparavant, avec Ed, le caméraman new-yorkais des nouveaux cinéastes allemands. Une grosse Ford était arrêtée à un carrefour, sur une avenue déserte, ses chromes barbares rutilant sous la lumière crue des néons. Au volant, un couple d'allure respectable s'embrassait passionnément, insoucieux du monde extérieur. Ed s'est lentement approché du pare-brise; il a fixé la scène en silence, intensément, le corps légèrement penché en avant. Puis il est revenu vers moi: "Je n'ai plus besoin de photographier tout ce qui me frappe. L'image mentale me suffit." Peut-être, après tout, n'avais-je plus besoin moi non plus d'appuyer sur la touche de mon SONY imaginaire pour garder une trace de mes entretiens new-yorkais.

Mais qu'est-ce que cette révélation inopinée indiquait quant à mon petit organe supplémentaire, cette bizarre excroissance que, sous des formes de plus en plus miniaturisées, je promène avec moi depuis quelque vingt ans? Faisait-il désormais tellement partie de ma perception des

in my memory. I wasn't sure of what it was or what it would become, as though I had indefinitely suspended the recording in progress and I only had to press a button to find that fragment once again, intact, waiting to be put into writing. That episode was unsettling, I'm not sure why.

Then I remembered a walk through Manhattan at night with Ed Lachman, the New York cameraman for Wim Wenders. A large classic Ford had stopped at an intersection on an empty avenue, with its barbaric chrome features shining in the harsh neon lights. Behind the wheel, a respectable-looking couple was kissing passionately, unaware of the outside world. Ed walked up to the front of the car. He intensely stared at the scene in silence, his body slightly leaning forward. Then he walked back slowly to where I was standing: "I no longer feel the need to record everything that strikes me," he said. "The mental image is enough." Perhaps, after all, I no longer needed to push the button of my imaginary SONY in order to save a trace of my New York interviews.

But what was that sudden revelation saying in regard to my small supplementary organ, that strange growth that I've been bringing along with me for nearly twenty years, in ever smaller and more compact formats? Was it so embedded in my perception of things that I no longer needed to put a SONY on the table

choses que je n'avais plus besoin de poser un SONY sur la table pour cristalliser le temps en événement? L'antenne fabuleuse dont j'ai moi-même été l'hôte involontaire était-il maintenant branché directement sur mon cerveau comme un radar intérieur ou une oreille pinéale faisant pivoter sa face sensible aux quatre coins de l'horizon? Le magnétophone avait-il au contraire si élégamment accompli sa mission que mes équations new yorkaises avaient cessé d'avoir un objet et mes interviews leur fonction? Etait-il temps de me détacher de toutes ces voix qui, depuis quelques années, m'avaient sollicité et partir à la recherche d'un ventre plus accueillant où ruminer une nouvelle écriture dont celle que j'avais empruntée n'aurait été que la gestation hasardeuse? Mon histoire s'arrête là.

**LS**: Une histoire en amène toujours une autre. Puisque vos interviews sont en train de prendre une autre tournure, ou du moins un tournant, vous n'avez plus de raison de ne pas satisfaire à ma demande. Vous m'avez un jour raconté par le menu l'histoire de vos démêlés avec Jack Smith, le cinéaste "underground". Pourriez-vous maintenant la répéter à l'intention de notre public?

**SL**: Une fois suffit. Mais j'ai une idée. Puisque nous avons tiré toutes les ficelles de cet interview, pourquoi n'échangerions-nous pas nos rôles? Vous étiez prêt à le faire. Le moment est venu.

to crystallize the time into an event? Was the marvelous antenna that I involuntarily hosted now directly plugged into my brain, like an inner radar or a pineal ear that delicately scans the four corners of the horizon? Or had the recorder fulfilled its task so elegantly that my New York equations ceased to have an object, and my interviews ceased to have a function? Was it time to detach myself from all those voices that had been seeking me out for a few years and to start looking for a more welcoming belly where I would be able to ruminate a new type of writing, of which the one I had been using only was a tentative embryo? My story ends here.

**LS**: One story always leads to another. Since your interviews are taking a new shape, or at least a new turn, there is no reason not to satisfy my demand. Once you told me in great detail the story of your interactions with the "underground" filmmaker Jack Smith. Would you mind telling me that story now, for the benefit of our audience?

**SL**: Telling that story once was enough. But here's an idea. Since we both have pulled all the strings of this interview, why not switch roles? You were ready to do it. Time has come.

**LS**: Vous voulez que moi je raconte votre histoire . . .

**SL**: Vous aimez les histoires. On n'est jamais mieux servi que par soi-même.

**LS**: Je vais essayer. Mais tendez-moi la perche à l'occasion.

**SL**: Je vous écoute.

**LS**: Jack Smith vous attendait, si je me souviens bien, dans la pénombre de son appartement du Lower East Side.

**SL**: Le East Village serait plus exact. Mais continuez.

**LS**: Il l'avait décoré comme une caverne d'Ali-Baba, avec la somptuosité purement instinctive qui caractérise ses films: des colonnes peintes, une débauche de draperies orientales . . . Il a entr'ouvert la porte, le visage à-demi voilé, prétextant un rhûme qu'il oubliera d'ailleurs assez rapidement. Dehors il faisait déjà nuit noire. Pour arriver à son immeuble branlant, il vous avait fallu traverser un paysage dévasté—carcasses de voitures encore fûmantes, trous béants de bâtiments écroulés.

**SL**: Berlin sous les ruines.

**LS**: C'est cela. A chaque fois que vous vous sépariez, c'était le petit matin blême. Il vous fallait négocier votre retour à travers des groupes

**LS**: You want me to tell *your* story . . .

**SL**: You like stories. If you want something done right, you have to do it yourself.

**LS**: I'll try. But please do help me once in a while.

**SL**: I'm all ears.

**LS**: Jack Smith was waiting for you, if I remember correctly, in the darkness of his loft in the Lower East Side.

**SL**: In the East Village, actually. But please, go on.

**LS**: Jack had decorated the place like a veritable Ali-Baba cave, with all the purely instinctual sumptuousness that is so characteristic of his films: painted columns, a profusion of oriental drapes . . . He cracked the door open, his face half-covered by a veil, pretending to have a cold. He forgot about it rather quickly. It was already pitch black outside. In order to get to his crumbling building, you had to walk through a desolate landscape—carcasses of still-fuming cars, gaping holes where buildings had crumbled.

**SL**: Like the ruins of Berlin.

**LS**: Precisely. Each time you parted, it was already the bleak light of early morning. You had to work your way back home through groups of

de mendiants agglutinés autour de feux de fortune et, au coin de la rue, les premiers dealers aux aguets. Le parfait décor pour ce qui se passait à l'intérieur. Vous êtes entré et vous avez déposé le SONY sur la table . . .

**SL**: Eh bien non, précisément. Quelque chose m'en a empêché. Le sentiment vague que chaque terme de l'entretien allait devoir être l'objet d'une négociation particulière.

**LS**: D'accord. Vous aviez votre SONY à la main et vous l'avez posé sur vos genoux, pour voir venir. Est-ce qu'il l'avait aperçu? Difficile d'en juger. Comme si son voile ne suffisait pas, il avait couvert d'un bras son visage, n'importe comment mangé par l'obscurité. Vous pouviez tout juste voir glisser sur le côté un regard de loup.

**SL**: Vous avez de l'imagination. Je me suis senti pour une seconde comme le petit Chaperon Rouge.

**LS**: Est-ce que j'ai inventé quoi que ce soit?

**SL**: Non. C'est parfait.

**LS**: Jack Smith lui-aussi était aux aguets. De toute évidence, il vous jaugeait du coin de l'oeil. Le premier enjeu de votre entretien, si je ne me trompe, cela a été de lui faire admettre l'existence du magnétophone.

beggars clustered around improvised fire pits, and, on the corner of the street, the first dealers delivering their goods. The perfect decor for what happened inside. You walked in and put the SONY on the table . . .

**SL**: Well, I did not, actually. Something held me back. The vague sense that each word uttered in the interview would have to be subject to a specific negotiation.

**LS**: Alright. You had the SONY in your hand and put it down on your knees, waiting to see how things would shape up. Did he notice the device? Hard to tell. As though the veil weren't enough, he covered his face with one arm, which was already swallowed up by the darkness. You could barely glimpse, sideways, a wolfish look in his eyes.

**SL**: You have a wild imagination. For a second, I felt like Little Red Riding Hood.

**LS**: Did I make anything up?

**SL**: No. It's perfect.

**LS**: Jack Smith was watching out, too. He was obviously sizing you up from the corner of his eye. Unless I'm mistaken, the first obstacle to overcome in the interview was to have him acknowledge the presence

Vous l'aviez mis en marche, n'est-ce pas?

**SL**: Dès qu'il a ouvert la porte.

**LS**: Vous ne saviez pas très bien pourquoi, d'ailleurs. Au bout de quelques minutes, vous avez décidé de forcer un peu la situation. Le SONY était sur vos genoux. Vous l'avez posé sous son nez. Il ne pouvait pas ne pas le voir. Eh bien il a regardé ailleurs! Vous avez poursuivi votre entretien comme si de rien n'était. Et puis tout d'un coup, après une de ses tirades particulièrement vengeresses, il s'est tourné vers vous: "Vous avez enregistré cela?" —"Bien sûr". Alors lui, riant: "Magnifique. J'en espérais autant." Vous pouviez passer à l'étape suivante, je ne me souviens plus très bien laquelle.

**SL**: Ce n'est pas étonnant. Elle figure à peine dans l'interview. Nous parlions de Susan Sontag. Elle a été une des premières à saluer, avec son intelligence coûtumière, "Flaming Creatures", sans doute le chef-d'oeuvre de Jack Smith.

**LS**: J'y suis. Quand il en est venu à parler de Sontag, il vous a demandé d'arrêter la machine. Il ne voulait pas s'aliéner un allié puissant et envers qui il éprouve une admiration quelque peu exaspérée. Sans trop réfléchir, vous avez appuyé deux fois sur la touche, et le magnétophone a continué à enregistrer de plus belle.

of the recorder. You had turned it on, right?

**SL**: As soon as he opened the door.

**LS**: You weren't exactly sure why, in fact. After a few minutes, you decided to force the situation a little. The SONY was lying on your knees. You put it on the table. He could not but see it. But he just averted his eyes! You went on with the interview as though everything were completely normal. And then, all of a sudden, at the end of one of his vengeful diatribes, he turned to you: "Have you recorded that?" —"Of course." To which he responded, laughing: "Brilliant. I was hoping that." You could then move on to the next stage, I don't quite remember what that was.

**SL**: I'm not surprised. It barely figures in the interview. We were talking about Susan Sontag. She was one of the first people to acclaim, with her customary intelligence, *Flaming Creatures*, no doubt Jack Smith's masterwork.

**LS**: Now I remember. When he came to talk about Sontag, he asked you to turn off the machine. He didn't want to alienate a powerful ally, whom he venerated, albeit in an irritated way. Without really thinking, you pressed the button twice, and the recorder kept going.

**SL**: That wasn't very honest of him.

**SL**: Ce n'était pas très honnête de sa part.

**LS**: Le magnétophone faisait partie du jeu, et vous le saviez très bien. D'ailleurs Jack Smith a corrigé à sa guise le texte final. Si l'on ne sent pas jusqu'où on peut aller trop loin, inutile de s'engager dans de telles entreprises. Jack Smith, c'est sûr, continuait à tester vos réactions. Il comptait sans doute sur votre subtilité pour déjouer ses stratagèmes. "Oh, cela n'a pas été enregistré", a-t-il dit soudain. "Comment le savez-vous", avez-vous répondu. Jack Smith, gloussant: "Cela ne l'a pas été?" Et vous: "Vous aimeriez bien que cela ait été enregistré, hein?" Vous vous êtes esclaffés tous les deux. Et vous avez ajouté pour conclure: "C'est bien pour cela que je l'ai fait." Puis vous avez continué comme si de rien n'était.

**LS**: The recorder was part of the game, and you knew it. And Jack Smith did edit the final written version as he deemed fit. If you don't know how far you can push things, there's no point getting involved with such projects. Jack Smith was obviously continually testing you and your reactions. Surely he was counting on you subtly foiling his schemes. "Oh, that wasn't recorded," he said all of a sudden. "How do you know that?" you answered. And Jack Smith, chuckling, "It wasn't recorded, was it?" To which you said, "You would like for that to have been recorded, wouldn't you?" And you both guffawed at the whole thing. To conclude, you added, "That's precisely why I did that." And then you continued, as though nothing had happened.

## NOTES

1. Other series are Interventions, Active Agents, and Double Agents. More recently, *Semiotext(e)* released a new journal edited by Hedi El Kholti titled *Animal Shelter*.
2. *Détournement* is a strategy developed in the 1950s by the French Situationists that consists of hijacking a phenomenon from popular culture and using it to critique the capitalist media culture it comes from.
3. *Violentes femmes* is a twenty-eight-minute video directed by Lotringer in English and in French, in which Robbe-Grillet and Mademoiselle Victoire, two dominatrixes meet each other and bond over their common interest. The film was shot in 1983 but edited in 1998 in Canada.
4. The Tarahumaras are Indigenous people living in present-day Mexico. Antonin Artaud lived with them for a while and wrote about the experience in *Les Tarahumaras* (1963). Lotringer has taught and written about Artaud extensively and had just finished a book on Artaud around the period this self-interview was performed, titled *Antonin Artaud* (1983). A second book, *Mad Like Artaud*, which contains the interview with Artaud's doctor, was published by Univocal Press in 2015.
5. As a Jewish child in hiding, he adopted the name Serge Bonnard during the war.
6. Lotringer is alluding to Raymond Queneau's 1959 novel, *Zazie dans le Métro*.

## WORKS CITED


Artaud, Antonin. *Les Tamahumaras*. L'arbalète & Marc Barbezat, 1963.

Baudrillard, Jean, and Sylvère Lotringer. *The Conspiracy of Art*. Semiotext(e), 2005.

Burroughs, William S. *Burroughs Live: The Collected Interviews of William S. Burroughs 1960–1991*. Semiotext(e), 2000.

Cornuz, Odile. *D'une pratique médiatique à un geste littéraire: Le livre d'entretien au XXe siècle*. Droz, 2016.

Cusset, François. *French Theory: How Foucault, Derrida, Deleuze & Co Transformed the Intellectual Life of the United States*. Translated by Jeff Fort, Minnesota UP, 2008.

Genet, Jean. *L'Ennemi déclaré: textes et entretiens*. Oeuvres complets 6, edited by Albert Dichy, Gallimard, 1991.

Kraus, Chris, and Sylvère Lotringer. "Introduction: The History of Semiotext(e)." *The Hatred of Capitalism: A Semiotext(e) Reader*, Semiotext(e), 2001, pp. 13–24.

Kraus, Chris. *Torpor*. Semiotext(e), 2006.

Lotringer, Sylvère. *Antonin Artaud*. Scribner, 1983.

———. "A Life in Theory: Sylvère Lotringer with Joan Waltemath." *The Brooklyn Rail,* 2 Sept. 2006. https://brooklynrail.org/2006/09/art/a-life-in-theory. Accessed 30 Mar. 2018.

———. *Mad Like Artaud*. Translated by Joanna Spinks, Univocal, 2015.

———, director. *Violentes Femmes*, 1998.

Queneau, Raymond. *Zazie dans le metro*. Gallimard, 1959.

Thomas, Jonathan. Interview with Sylvère Lotringer. *The Third Rail*, no. 6, 2015, http://thirdrailquarterly.org/jonathan-thomas-sylvere-lotringer/. Accessed 20 Dec. 2017.

Virilio, Paul, and Sylvère Lotringer. *The Accident of Art*. Translated by Mike Taormina, Semiotext(e), 2005.

———. *Crepuscular Dawn*. Translated by Mike Taormina, Semiotext(e), 2002.

———. *Pure War*. Translated by Mike Taormina, Semiotext(e), 2008.

Wojnarowicz, David. *A Definitive History of Five or Six Years on the Lower East Side, Interviews by Sylvère Lotringer*. Edited by Giancarlo Ambrosino, Chris Kraus, Hedi El Kholti, and Justin Cavin, Semiotext(e), 2006.