

Becker, Christophe

Laughing in the mechanism. Du choix du silence comme élément autobiographique dans le poème « A grippa » de William Gibson (1992)  
Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, núm. 10-11, 2011, pp. 31-47  
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Lisboa, Portugal

Disponible en: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=56123876004>



*Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução*  
ISSN (Version imprimée): 1645-779X  
tradutores\_interpretes@ulusofona.pt  
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias  
Portugal

¿Comment citer?  
journal

Compléter l'article

Plus d'informations de cet article

Site Web du

## LAUGHING IN THE MECHANISM. DU CHOIX DU SILENCE COMME ÉLÉMENT AUTOBIOGRAPHIQUE DANS LE POÈME «AGRIPPA» DE WILLIAM GIBSON (1992)

*Christophe Becker*

### **Résumé :**

Le silence est une composante fondamentale de la création artistique, aussi bien dans le domaine musical qu'au cinéma.

La notion de silence atteint toutefois un espace limite dans le domaine littéraire, comme le note Gilles Deleuze en évoquant le « silence dans les mots », la « limite asyntaxique » qui n'est pas « extérieure au langage » dans la poésie d'Antonin Artaud ; cette même notion devenant plus problématique encore dans le domaine de l'autobiographie, traditionnellement informative.

Nous posons tout d'abord la question de savoir comment l'auteur, se racontant lui-même, sa vie, son parcours, peut choisir de ne donner à lire qu'un silence plus ou moins long, et sembler ainsi renoncer à sa tâche, pour ensuite étudier le poème « Agrippa—A Book of the Dead » (1992) de l'écrivain américain William Gibson (né en 1948).

Inspiré par la découverte d'un album de photos appartenant à son père, l'auteur y évoque les souvenirs de son enfance en Virginie. La singularité d'« Agrippa » réside surtout dans les mécanismes mis en œuvre lors de sa lecture : à l'origine seulement disponible sur disquette, un programme d'« encryption » ou « bombe logique » efface le texte au fur et à mesure que l'ordinateur le déchiffre, afin de n'être lu qu'une fois seulement, laissant la place au vide, au silence.

Nous proposons ici d'étudier le poème « Agrippa » en démontrant comment la disparition progressive du texte a, dans le travail d'écriture de Gibson, une portée originale. L'objectif de l'étude est de montrer que Gibson se sert du poème pour proposer une révolution littéraire où l'art « quitte le cadre », où « le mot écrit quitte la page » de façon concrète et effective pour soumettre au lecteur un questionnement, esthétique, philosophique, voire théologique fécond – Maurice Blanchot arguant que Dieu communique « seulement par son silence ».

**Mots-clés :** silence, e-littérature, autobiographie, langage

### **Abstract:**

Silence is a fundamental component of artistic creation, be it in the musical domain or in the world of cinema.

The notion of silence, however, seems to reach a dead end within the field of literature. Gilles Deleuze notes this when referring to “silence within the words,” or the “asyntaxic limit” which is not situated “outside of the language” in Antonin Artaud's poetry. This particular notion becomes even more problematic when relating to autobiographies which are traditionally informative.

Firstly, I examine how the author, through narration of his own life and path, opts for short or long

silences in his writing, thus seeming to renounce his primary goal. I then proceed to study American writer William Gibson's poem, "Agrippa-A Book of the Dead" (1992).

Inspired by the discovery of a photo album belonging to his father, the author conjures up memories from his childhood in Virginia. The singularity of "Agrippa" can mostly be found in the mechanisms it sets in motion whilst being read. The poem, only available on disk at first, is being erased by an encryption program or "logic bomb" while being decoded by the computer, meaning it can only be read once and leaving nothing but emptiness, silence at the end.

I propose studying "Agrippa," demonstrating how the progressive disappearance of the text, through William Gibson's writing technique, has an unprecedented reach. The main objective of this paper is to demonstrate that Gibson uses the poem as a means to prone a literary revolution where art "leaves the framework," where "the written word leaves the page" in a way that is both tangible and effective, leading the reader to an interrogation which raises aesthetic, philosophical and possible theological issues; for example, Maurice Blanchot claiming that God only communicates "through his silence."

**Keywords:** silence, e-literature, autobiography, language

---

To restore silence is the role of objects.<sup>1</sup>

Le silence est un élément cardinal de la création artistique, l'amateur de harpe éolienne le sait bien, instrument populaire en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle, puis en Amérique, qui « ressemble à une cithare placée soit dans l'encadrement d'une fenêtre soit en plein air dans la nature » (Follett 9). Le vent jouant des cordes comme les doigts du harpiste, les cordes frappées d'une force invisible, bourrasque, brise ou simple souffle. « Le chant continue dans le silence, sans mouvement de l'air », ajoute Danielle Follett, comme « un pas vers le panthéisme simple de Spinoza » (33). Le silence communique ainsi autant qu'il tait ; il aiguillonne, aide à la contemplation, à la réflexion ; c'est, en somme, un instrument de mûrissement de la pensée qui ouvre à la philosophie, à figurer le divin contre la facilité du bavardage, de l'exégète, contre la parole superflue. La musique, au reste, ne serait qu'un vacarme sans silence ni respiration. John Cage l'a compris en faisant de ce même silence le lieu paradoxal d'un authentique travail harmonique<sup>2</sup> et l'emblème d'un programme philosophique ambitieux.

---

1 Beckett, Samuel. *Molloy*. New York: Grove Press, 1955.

2 À noter que, contrairement à l'idée reçue, le morceau "4'33'" de Cage joué pour la première fois par David Tudor en août 1952 n'est pas véritablement silencieux : « Of course, what the audience heard during the work entitled "4'33'" [...] was not literal silence. Years later, Cage described the sound heard during the 1952 performance, which conveniently fell into three movements, paralleling the intended structure: What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering the roof,

Le cinéma également embrasse le silence et l'absence de parole en s'ouvrant sur une période muette (de 1888 à 1927) à laquelle un certain nombre de réalisateurs, comme Guy Maddin<sup>3</sup>, reviennent aujourd'hui autant pour rendre hommage à une époque révolue, que pour se jouer des conventions artistiques.

La notion de silence atteint toutefois un espace limite dans le domaine littéraire. Le texte a besoin de lettres, du moins de signes typographiques, comme le peintre a besoin de peintures, le musicien de sons, de timbres. Et si des écrivains comme Georges Perec jouent avec des signes qu'ils excluent, un temps, du processus d'écriture afin de mieux se raconter<sup>4</sup>, si des auteurs comme Guillaume Apollinaire<sup>5</sup> jouent avec la lettre ou donnent aux mots des formes étranges, ils ne peuvent, en fin de compte, se passer d'un agencement de voyelles et de consonnes. La notion est plus problématique encore dans le domaine de l'autobiographie, traditionnellement informative. Quelle que soit sa qualité, quelle que soit sa part de vérités ou de mensonges, d'exagérations ou d'authentique fiction, l'autobiographie ne peut exister qu'en livrant des informations, qu'en instruisant le lecteur, y compris par le biais de l'imposture. Ainsi, si les autobiographies de Graham Greene ou d'Anthony Burgess<sup>6</sup> peuvent donner de précieuses indications sur la vie des auteurs comme sur le contexte historique et / ou politique de la rédaction de quelques-unes de leurs œuvres majeures, les récits du poète Arthur Cravan ne valent, au contraire, que par les fanfaronnades et les fabrications de l'auteur qui divertissent davantage qu'elles n'induisent en erreur<sup>7</sup>.

Le silence est presque totalement absent du domaine autobiographique. La tradition de l'autobiographie spirituelle (« spiritual autobiography ») qui date du XVII<sup>e</sup> siècle anglais est même tout à fait abondante et bavarde. Ce genre littéraire à part entière qui intègre, dès l'origine, l'histoire et la théologie elles-mêmes assimilées à l'autobiographie, permet à l'auteur de parler de sa personne, de son parcours comme de ses choix sans autre but, en réalité, que de parler du divin, du Moi finalement passé par le prisme du sacré. Se

---

and during the third the people themselves made all kinds of interesting thoughts as they talked or walked out. » Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*. New Haven & London: Yale University Press, 2011, 3-4. Nous ne reproduisons pas ici les propos de Cage pour dissiper un malentendu ou pour contredire une anecdote, mais bien pour souligner le fait que le silence est également affaire d'écoute, d'attention, de perception et de cognition.

- 3 Je pense en particulier à *Dracula: Pages from a Virgin's Diary* (2002) qui rend aussi bien hommage aux films d'horreur des studios Universal qu'aux Expressionnistes allemands. Mel Brooks ne doit pas non plus être oublié puisqu'il réalise *Silent Movie* en 1973, film muet qui renvoie aux grands classiques du genre et dont le seul rôle parlant est joué malicieusement par le mime Marceau.
- 4 En prenant soin de ne pas employer le lettre « e » (pour « eux », c'est à dire : ses parents) dans son roman *La Disparition*, publié en 1969 chez Gallimard.
- 5 Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, [1918] 1995.
- 6 Respectivement Greene, Graham. *A Sort of Life*. New York: Simon and Schuster, 1971. Print ; Burgess, Anthony. *Little Wilson and Big God: being the first part of the confessions of Anthony Burgess*. London: Heinemann, 1987. Print ; *You've had your time: being the second part of the confessions of Anthony Burgess*. London: Heinemann, 1990.
- 7 Cravan, Arthur. *Œuvres*. Paris: Éditions Ivrea, 1992.

raconter signifie parler du mystère, de l'indicible – donner forme au silence par le biais de l'action divine. L'homme est à ce titre l'instrument d'une force créatrice providentielle, le raconter, comme ont pu faire les américains Jonathan Edwards (*Personal Narrative*, c. 1740), Nathan Cole (*Spiritual Travels* de Nathan Cole, 1765) ou Benjamin Franklin (*The Autobiography of Benjamin Franklin*, 1771-1788), est par conséquent un acte généreux, Puritain, Calviniste ou plus largement Chrétien pour qui a la Foi, qui doit permettre à tout un chacun, par l'intermédiaire du récit ou du journal, de mieux saisir l'œuvre divine<sup>8</sup>.

Or si le silence est rare dans l'autobiographie, il existe bien une exception de taille, celle que nous fournit l'écrivain américain William Gibson, né à Conway en Caroline du Sud en 1948<sup>9</sup>, avec un travail autobiographique inédit : le poème intitulé « Agrippa—A Book of the Dead » (1992).

« Agrippa » est un texte unique à bien des égards. Tout d'abord parce qu'il s'agit d'un poème, et que Gibson est avant tout connu pour ses romans, plus particulièrement *Neuromancer* (1984) qui aboutira à la fondation du mouvement « Cyberpunk »<sup>10</sup>. Ensuite par son thème autobiographique, puisque, inspiré par la découverte d'un album de photos appartenant à son père, W. F. Gibson Jr., l'auteur, ordinairement peu prolixe sur sa vie, y évoque les souvenirs de son enfance à Wytheville, Virginie, et son départ pour Toronto afin de ne pas être envoyé combattre au Vietnam.

« Agrippa » est en outre le fruit d'une collaboration, et, si Gibson a pu en engager précédemment, celles-ci étaient littéraires, débouchant sur des nouvelles (avec John Shirley, Michael Swanwick ou Bruce Sterling), sur des romans (Bruce Sterling) ou plus rare-

8 Ainsi aux États-Unis : « Central to the Puritan's life was the question of individual election and damnation, the pursuit of each man of God's works, the relation of private destiny to predestined purpose. Besides the history and the sermon, there was the journal, the recording of the individual life. For pious settler, personal life was a theater for an inner drama comparable to the history of the community as a whole. Each day's experiences could be scrutinized for indications of God's will and evidence of predestination, and so the story of individual lives grew in the pages of diaries and journals in much the same way historians shaped their accounts of historical crises and public events. », Ruland, Richard, et Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. London: Penguin Books, 1991, 17.

9 Le fait que William Gibson soit américain est notable. N'oublions pas que les États-Unis ont un rapport bien particulier au silence, rapport qui s'explique, en partie, par la très grande difficulté à transmettre des informations d'un point à l'autre du continent jusqu'en 1861, date à laquelle le télégraphe couvre l'intégralité du territoire. La notion de conquête de l'espace, notion éminemment américaine, va de paire avec l'installation du télégraphe qui réduit également les distances. Le silence est bien un domaine à conquérir, hormis pour quelques auteurs qui estiment que briser ce même silence et démultiplier le flot d'informations est le prélude d'une catastrophe annoncée qui verra l'Amérique passer d'un Âge de l'Écrit à celui de l'Âge de la Surinformation, puis de l'Image : « We are in great haste to construct a magnetic telegraph from Maine to Texas; but Maine and Texas, it may be, have nothing to communicate... We are eager to tunnel under the Atlantic and bring the old world some weeks nearer to the new; but perchance the first news that will leak through into the broad flapping American ear will be that Princess Adelaide has the whooping cough. », Ralph Waldo Emerson, cité dans Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. London: Penguin Books, 1986, 65.

10 Un terme utilisé pour la première fois en 1984 par le critique Gardner Dozois pour baptiser une nouvelle génération d'écrivains dont William Gibson, Bruce Sterling, Rudy Rucker, John Shirley ou Lewis Shiner, qui situent tous l'action de leurs romans dans un futur proche peuplé de cyborgs et de machines intelligentes.

ment des scripts (Tom Maddox), tandis qu'il travaille ici avec un plasticien : le peintre new-yorkais Dennis Ashbaugh.

La véritable originalité de « Agrippa » est ailleurs. Le poème était à l'origine disponible sur une disquette qui, une fois insérée dans un ordinateur, s'effaçait au fur et à mesure pour n'être lu qu'une fois et laisser ensuite apparaître à l'écran un espace blanc et parfaitement silencieux.

Les informations contradictoires circulant sur « Agrippa » sont nombreuses. Les divergences portent sur différents points : la présentation du livre, sa publication, mais aussi, plus étonnamment, son existence même. William Gibson a lui-même entretenu le doute quant à la réalisation de ce projet – projet qui pourrait éventuellement voir le jour à une date ultérieure qui n'est jamais précisée.

Si cette question de l'existence du livre est « étonnante », c'est, d'une part, qu'il est peu courant de devoir remettre en cause la parole de l'auteur sur sa propre production ; d'autre part, à notre époque, des catalogues comme ceux de la Bibliothèque du Congrès, par exemple, répertorient chaque nouvelle publication. Un numéro ISBN (pour « International Standard Book Number ») est attribué à chaque livre afin d'en faciliter l'identification et la classification est la preuve indéniable qu'au moins un exemplaire est en circulation. Or, ici, aucun numéro ISBN. La Bibliothèque du Congrès ne garde pas de trace du livre écrit par Gibson. Un texte intitulé « Agrippa » circule en ligne et peut être lu gratuitement sous la forme de fichiers textes partagés. Le poème est copié puis recopié à plusieurs reprises ; des variations, la plupart légères, apparaissent d'une version à l'autre. Rien, jusqu'ici, ne le lie concrètement à un objet physique, fabriqué.

Il existe ainsi un mystère autour d'« Agrippa », autour du rôle que veut lui faire jouer son auteur, puisque celui-ci l'inclut dans un certain nombre de scénarios et d'hypothèses.

Après de longs mois de recherche, et une série d'enquêtes auprès de musées autour du monde, je retrouvai la trace du livre « Agrippa », publié par l'éditeur Kevin Begos, Jr.. Il en existe deux éditions : la « Small Edition » dont un exemplaire est conservé à la Western Michigan University de Kalamazoo, et la « Deluxe Edition » dont un exemplaire se trouve à la New York Public Library de New York, et un autre dans la collection de livres rares du Victoria & Albert Museum de Londres<sup>11</sup>.

Une fois au Victoria and Albert Museum de Londres, deux personnes m'ont aidé et guidé dans mon travail de recherche : Doug Dodds (Head of Central Services) et Honor Beddard (Computer Art Project Curator) qui m'a fait pénétrer dans les archives, et m'a permis d'approcher le livre. « Approcher » est le terme exact, puisqu'une fois sorti du coffre il n'est pas permis de toucher le livre, ou d'en tourner soi-même les pages. C'est H. Beddard, équipée de gants de protection, qui se chargeait de le manipuler. La description qui suit est le résultat de mes observations, des notes prises à cette occasion, et de mes échanges avec Ms Beddard.

---

11 OÙ JE ME RENDIS EN NOVEMBRE 2008.

L'objet que j'avais devant moi avait l'aspect d'une boîte oblongue, noire et opaque. Une boîte massive, lourde, manifestement usée, et dont la vétusté apparente ne correspondait pas à son âge véritable : une quinzaine d'années. Le livre lui-même n'apparaissait qu'après avoir soulevé le couvercle. Tout indiquait un texte également ancien : les traces brunes au bord des pages, les marques diverses, colle, saletés ou brûlures, témoins d'un ouvrage mal conservé, sans doute souvent manipulé sans soin, ce que je savais faux dès mon entrée dans la collection de livres rares : j'étais l'un des rares chercheurs à avoir jamais vu « Agrippa » et à avoir pu l'examiner patiemment, page après page. L'objet, bien qu'entouré d'un véritable mystère, restait depuis des années dans les coffres sans que personne ne demande jamais à le voir ou à l'étudier. Peu de personnes, à vrai dire, s'étaient mis à la recherche d'un objet qui, disait-on, n'était rien d'autre qu'une légende, comme me l'ont confirmé les conservateurs du musée.

Si je m'arrêtai immédiatement sur la beauté de l'objet et sa réalisation, son originalité, Honor Beddard m'affirmait quant à elle que l'objet lui semblait particulièrement morbide. Le couvercle qui recouvrait le livre était un « cercueil » (« a coffin ») qui la renvoyait à l'idée de dégradation physique et de mort<sup>12</sup>.

Les premières pages du livre reproduisent des combinaisons formées par les 4 bases azotées d'une séquence ADN, chaque base étant symbolisée par une lettre : A pour « adénine », T pour « thymine », C pour « cytosine », et enfin G pour « guanine » (ainsi les séquences ATCG, GTAC, GATC etc... qui se suivent sur plusieurs pages). Certaines pages du livre ont été volontairement collées ensemble, mais, la colle ayant lentement perdu de son adhérence avec le temps, j'ai pu tourner les dernières pages du livre, ce qui, il y a quelques années encore était impossible sans risquer d'endommager le papier. Je pus observer que ces combinaisons de bases azotées étaient également imprimées à la fin du texte. Ce qu'aucun chercheur n'avait jusqu'ici été en mesure de constater : « Agrippa » finit de la même manière qu'il commence : par un code.

Les pages du livre reproduisaient ensuite un texte : le poème effectivement lisible en ligne et écrit par William Gibson. S'ajoutaient plusieurs dessins, des publicités tirées de journaux de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle qui venaient accentuer l'idée d'un livre daté, mais également des dessins de l'artiste new-yorkais Dennis Ashbaugh qui représentaient des objets familiers comme un revolver ou un téléphone.

Il semble primordial de souligner ici le rapport étroit entre le travail de Gibson et celui de Ashbaugh qui ne se contente pas d'illustrer le texte du premier, mais contribue à celui-ci à part entière. Le livre d'artiste que j'avais devant moi était bien un objet d'art, massif, volontairement fabriqué pour avoir un air ancien, abîmé, et contenant lui-même des objets artificiellement vieillissés. Le livre est censé, pour reprendre les mots de Peter

---

12 Je ne tenterai en aucune façon d'analyser l'impact psychologique du livre sur l'individu qui s'y trouve confronté. Toutefois, le fait semble suffisamment important pour être noté : cet objet impressionne et touche aux émotions, aux sensations, il entre en résonance avec des affects bien personnels : « Agrippa » s'adresse à l'individu avant même que celui-ci ne devienne un lecteur.

Schwenger, avoir une histoire, et avoir survécu à un « désastre indéterminé » (Liu 339)<sup>13</sup>. Un désastre auquel aucune indication de l'auteur ne fait référence.

Une fois le livre ouvert, les illustrations de Ashbaugh se mettent également à se dégrader par le biais d'un procédé chimique complexe. Ces illustrations finiront par lentement se détériorer, comme les objets que Gibson évoque au fur et à mesure du poème et qui tous sont marqués par le temps qui passe, qu'il s'agisse du papier ou des ferrules métalliques qui tiennent l'album et qui sont dégradées par une exposition prolongée à l'oxygène.

Cette dégradation volontaire renvoie à une tradition très ancienne et à des artistes comme le graveur et architecte italien Piranèse (1720 – 1778) qui inventait des ruines avant d'en exécuter des gravures. Des ruines imaginaires, idéales, qui permettaient de souligner la valeur esthétique, plastique et culturelle de la désagrégation. En ce sens, le livre de Gibson et Ashbaugh peut être examiné comme un *memento mori*, un symbole parmi d'autres de l'inéluctabilité du temps qui passe comme de ses effets sur les objets, les matériaux et les hommes.

La définition que donne le philosophe et plasticien Georges Didi-Huberman de la « ruine » comme « bloc de latence », à la fois « démontage » – au sens de « destruction » – et « montage » – au sens de « croisement des temps hétérogènes, sédimentation, configuration anachronique » – est précieuse. Elle rappelle une donnée essentielle : la « ruine » est affaire de temps, certes, mais aussi d'émotions, d'espaces, d'empilements, de compositions entre les éléments allogènes qui la construisent et la solidifient comme autant de « bribes hétérogènes constituant un champ de vie démontée, partiellement détruite, mais formant un tout bouleversant, montrable, monté » (9)<sup>14</sup>. La ruine est bien un spectacle, une mise en scène émouvante qui met à contribution celui ou celle qui l'observe et constate le « manque » inévitable : l'absence des pièces qui formaient autrefois un tout cohérent, un ensemble. Or, note Didi-Huberman :

Une ruine ne se « résout » pas comme un simple puzzle, pour la raison que les pièces manquantes sont véritablement manquantes (...) Il ne faut pas reconfigurer ce qui manque, il faut configurer le manque lui-même. (...) On peut distinguer deux attitudes devant ce « manque ». Il y a l'attitude de celui qui pense énigme, et qui croit qu'on va résoudre celle-ci en retrouvant les bouts qui font défaut, donc en fouillant plus profond... au risque de détruire le champ de ruines lui-même. Et puis il y a l'attitude plus philosophique, de celui qui pense *mystère*, et qui se fait une raison (mais laquelle ? tout est là) de l'inaccessibilité qu'il contemple. Si nous suivons notre hypothèse de départ, à savoir que toute ruine a la structure d'un montage, alors nous pouvons affirmer ceci : l'enjeu

13 Citation de Peter Schwenger dans Liu, Alan. *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

14 Astic, Guy, et Christian Tarting, « Montage des Ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman ». *Simulacres*, 5 (Septembre-Décembre 2001): 8-17.



n'est pas de restituer les continuités brisées – brisées par la destruction, par le temps, par l'opération même de montage –, mais de penser ces brisures elles-mêmes. (13)<sup>15</sup>

La distinction que fait Didi-Huberman entre « énigme » et « mystère » semble d'autant plus pertinente que l'individu qui souhaiterait recomposer les pièces manquantes du livre d'artiste « Agrippa » serait effectivement trompé. La « ruine » que donnent à voir Gibson et Ashbaugh est une illusion, puisqu'elle n'est pas la résultante d'un tout cohérent qui se serait dégradé – le papier et les ferrules, par exemple, étaient dégradés à l'origine ; le processus à l'œuvre est celui d'une altération d'une altération, ou « suraltération ».

Les illustrations de Ashbaugh sont ce que le lecteur voit en premier en ouvrant le livre, et ce avant même qu'il n'insère la disquette dans son ordinateur. Elles servent d'introduction au texte lui-même, et signalent que le lecteur est directement responsable du processus de disparition dont il est le témoin, et qu'il a initié en s'appêtant à prendre connaissance du texte. Davantage que son aspect, c'est donc l'idée de processus qui revêt une importance particulière. Comme le souligne George P. Landow, professeur d'histoire de l'art à Brown University, en paraphrasant Marshall McLuhan, le lecteur se trouve ici dans un cas où « le medium est le message » (62)<sup>16</sup>. En somme, tout individu qui lirait « Agrippa » sur le réseau, sans avoir eu devant lui l'objet physique « livre », n'aurait répondu que partiellement, donc de manière insatisfaisante, aux exigences de l'écrivain.

L'écrivain Jack Sargeant note que le programme d'encryption chargé d'effacer « Agrippa » au fur et à mesure de sa lecture est un virus informatique.

Il faut toutefois être plus précis si nous voulons comprendre ce que Gibson et Ashbaugh avaient en tête au moment où ils ont pensé la publication de leur livre, et préciser ce qu'est un « virus informatique » pour mieux apprécier la cohérence du travail de William Gibson.

Étymologiquement, le mot « virus » vient du latin pour « poison ». Il y a dès l'origine une difficulté à cerner et à définir de façon efficace ce que cache ce mot ; difficulté bien compréhensible puisque la science et les instruments optiques ne permettent d'observer un organisme viral qu'à partir du XIX<sup>e</sup> siècle. C'est le biologiste russe Dmitry Ivanovsky qui observe pour la première fois un virus en 1892, en l'occurrence le virus de la mosaïque du tabac. Le terme de « virus » ne sera employé qu'en 1898 par le botaniste hollandais Martinus W. Beijerinck.

En 1932, alors que le biochimiste américain, Wendell Stanley<sup>17</sup>, se voit proposer par le directeur de l'Institut Rockefeller de New York de travailler sur les virus, ceux-ci sont considérés comme des molécules protéiques non vivantes. Nous savons aujourd'hui que

---

15 *Ibid.*, p. 13.

16 « “The medium is the message” », Landow, George P. *Hyper/Text/Theory*. New York: The Johns Hopkins University Press, 1994.

17 Stanley obtiendra le Prix Nobel de chimie en 1946.

les virus sont des structures plus complexes encore. Des études plus récentes, comme, en 2007, celles de Burton E. Tropp, professeur de chimie à l'Université de Cambridge, soulignent que les virus ne peuvent pas être considérés comme des organismes vivants<sup>18</sup>. En revanche, la publication dans la revue *Nature* fin 2008, de la découverte du virus baptisé «Sputnik», soupçonné d'avoir les caractéristiques d'un organisme vivant, pousse actuellement la communauté scientifique à repenser la définition même des virus<sup>19</sup>.

L'analogie entre virus informatique et biologique est due au mathématicien Leonard Adleman qui baptisait du nom de «virus» le programme que Fred Cohen avait écrit en 1983 dans un cadre expérimental pour le mini-ordinateur VAX 11/750. Cette analogie se justifie par le fait que le programme créé par Cohen a sensiblement les mêmes caractéristiques qu'un organisme biologique de type viral : 1) Celui-ci s'attaque à des cibles spécifiques, 2) Il détourne le programme initial pour enclencher sa duplication.

D'une manière comparable, le virus informatique est dépendant de son environnement pour se dupliquer ; il a nécessairement besoin de «s'attacher à un nouvel hôte» et «infecte donc un ordinateur à la fois» (58)<sup>20</sup>. En outre, le virus ne s'active pas automatiquement, mais par le biais d'une action humaine – en cliquant par exemple sur un fichier déjà contaminé.

Le programme à l'œuvre dans «Agrippa» a été conçu par un programmeur connu seulement sous le nom de «Brash», avec l'aide de John Perry Barlow et John Gilmore. Le programme qu'ils ont ensemble mis au point va effacer le texte page après page. Une fois inséré dans l'ordinateur, «Agrippa» ne peut donc être lu qu'une seule et unique fois. A la fin de la routine, note Peter Schwenger, professeur de littérature à la Mount St. Vincent University d'Halifax, la disquette ne contient plus aucune information et reste définitivement vierge<sup>21</sup>. Le programme d'encryption est un algorithme, ici «l'équivalent conceptuel d'un virus», une «bombe logique», c'est-à-dire un «programme qui, actionné dans certaines conditions spécifiques, lance une routine destructrice» (340)<sup>22</sup>.

Le texte a bien été conçu pour accomplir une tâche, comme indique la notule qui l'accompagne («Agrippa is intended to...»). A la différence de textes classiques sur lesquels il peut choisir de revenir, de s'arrêter, et finalement de trouver le rythme qui lui convient,

18 «A virus is not a living organism but rather a piece of genetic material that can only reproduce in a metabolizing cell.» Tropp, Burton E. *Molecular Biology: Genes to Proteins*. Sudbury/Mississauga/London: Jones & Bartlett Publishers, 2007, 265.

19 Cette découverte est évoquée dans *Le Monde* daté du samedi 21 février 2009 dans l'article de Stéphane Foucart intitulé «Les Virus, Vivants?».

20 Dubin, Joel. *The Little Black Book of Computer Security*. Loveland, Colorado: 29th Street Press, Penton Media, Inc., 2008, 58.

21 Schwenger, Peter, «Agrippa or the Apocalyptic Book», in Dery, Mark (ed.). *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture*. Durham and London: Duke University Press, 1994, 61-70: 62.

22 «If Agrippa the book is edited by bomb, then "Agrippa" the poem is edited by a "logic-bomb" (a program that, when triggered by a specific condition, runs a destructive routine)», Liu, Alan, *The Laws of Cool, op. cit.*, 340.

face à «Agrippa» le lecteur est obligé d'adapter, ou du moins d'essayer d'adapter, sa façon de lire, car il ne lui est pas possible d'imprimer le texte avant qu'il ne s'efface.

Le lecteur est dès lors entraîné dans ce «mécanisme» qui revient de manière obsessionnelle dans le texte («The mechanism: stamped black tin», «the mechanism itself», «in awareness of the mechanism.», «The mechanism closes», «I remembered the mechanism.», «so quiet I could hear the timers of the traffic lights a block away: the mechanism.», «the revealed grace of the mechanism», «laughing, in the mechanism.»<sup>23</sup>), et le programme d'encryption ne laisse d'autre choix au lecteur que de revenir au texte par le biais de sa propre mémoire. Une fois «Agrippa» entièrement effacé, il n'a plus le loisir de lire le poème, ou d'essayer sa mémoire pour en retenir l'intégralité, ou quelques morceaux choisis. Le fonctionnement de la mémoire est bien entendu très variable d'un cerveau à l'autre. Certes, un lecteur peut mémoriser le texte après l'avoir lu une fois seulement, mais dans la plupart des cas, devant la longueur du poème, il en est incapable. Les mots qu'il vient de lire vont lentement s'effacer de son cerveau, quelques-uns, peut-être, resteront, mais pour combien de temps encore, et le processus n'est plus tant littéraire que cognitif.

Les souvenirs évoqués par Gibson relèvent clairement de la mémoire à long terme. «Agrippa» évoque son enfance dans la ville de Wytheville et, bien sûr, son père. La lecture de ce texte renvoie par contre au fonctionnement de la mémoire à court terme qui, rappelle Jean-Pierre Changeux, est de capacité «faible», avec un «oubli rapide, de l'ordre de vingt secondes» (149)<sup>24</sup> à la différence de «la connaissance passée emmagasinée dans la mémoire à long terme sous forme de traces stables [qui] se réactualisent en permanence» (149)<sup>25</sup>.

Des mots en remplacent d'autres dans la mémoire du lecteur, comme un écho aux versions du texte qui circulent sur le réseau qui varient de quelques mots et ne sont jamais tout à fait les mêmes. La machine humaine est effectivement inexacte et terriblement imparfaite.

Le texte qui s'efface progressivement symbolise la dégradation progressive et inévitable des souvenirs. Le temps passe, et passent avec lui les images des êtres chers qui deviennent moins nettes, et s'effacent tout à fait. Aussi, «Agrippa» a pour sujet «les thèmes de la perte, de la mort et du deuil non seulement au travers de son contenu mais aussi de sa structure» (Cavallaro 198)<sup>26</sup>.

Cette analyse du poème de William Gibson par D. Cavallaro, disons-le tout de suite, ne nous satisfait pas pleinement. Celle-ci est certes pertinente, mais, nous semble-t-il,

23 Gibson, William. *Agrippa—A Book of the Dead*, 2010. Web. 2. Jan. 2008.

24 Changeux, Jean-Pierre, et Paul Ricœur. *Ce qui nous fait penser. La Nature et la Règle*, Paris: Odile Jacob, 1998.

25 *Ibid.*

26 Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*. London, London and New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press, 2000.

parfaitement tronquée. Il y a en effet plus en jeu ici qu'un simple exercice littéraire sur la mémoire et l'oubli. Ainsi William Gibson ne choisit-il pas de décrire n'importe quels souvenirs dans le texte. Ces souvenirs sont personnels, intimes, tant et si bien à vrai dire que des éléments tirés du texte comme « the spaniel Moko », « moma... beside the pond / in white big city shoes », tous, rappelons-le, en relation avec les dessins de Ashbaugh, ouvrent la voie à une multitude d'interprétations possibles de la part du lecteur. C'est bien plutôt un enchevêtrement d'impressions, d'images plus ou moins nettes et compréhensibles que l'auteur donne à voir dans son texte, d'autant plus difficiles à saisir que la chronologie des événements est volontairement brouillée par l'auteur. Pour Cavallaro :

At the same time, Gibson attempts to make sense of [the] past by reference to the present he knows and the future he is inclined to imagine. It is hard to determine which tense comes first; the past can be read as a premonition of subsequent developments, yet, simultaneously, the present and the future can be projected onto the past and used to reshape it in the light of the now or the near-now. (200)<sup>27</sup>

Cette impression de texte codé est en outre mise en lumière par l'auteur même qui souligne, par le biais d'une série de commentaires intégrés au corps du poème, que certains éléments sont, avec le temps, devenus incompréhensibles pour lui, soit de par le vieillissement des documents qu'il a en face de lui, soit par l'impossibilité de déchiffrer l'écriture censée présenter chaque photographie :

« Aunt Fran and [obscured] »  
amid the snake-doctors and the mud,  
Kodak in hand,  
Ford Sr.?

On the roof behind the barn, behind him,  
can be made out this cryptic mark:

H.V.J.M.[?]<sup>28</sup>

La référence que fait Gibson à une image précise, détaillée (« Beyond the tree, In eerie Kodak clarity, Are the summer backstairs of Wheeling ») induit le lecteur en erreur, tout comme l'utilisation régulière du verbe « se souvenir » ou « remember » (« I remember » ; « I remember the stiff black horsehide coat » ; « I remember the cold » ; « I remember the Army duffle ») qui laissent penser que l'auteur s'essaie ici à une description de lieux qui ont marqué son enfance et qui restent en permanence gravés dans sa mémoire ;

<sup>27</sup> *Ibid.*, 200.

<sup>28</sup> Gibson, William. *Agrippa—A Book of the Dead*, 2010. Web. 2. Jan. 2008.

un tableau plus ou moins nostalgique d'une époque révolue. Or, ce ne sont pas des souvenirs qui s'accumulent sous les yeux du lecteur, mais des impressions fugaces, des indices quant à un passé possible que l'auteur se décrit en train d'essayer de démêler.

Nous sommes ainsi d'accord avec Peter Schwenger lorsqu'il contredit l'analyse – trop univoque à nos yeux – du texte comme étant « exclusivement tourné vers le passé » (68)<sup>29</sup>. « Agrippa » est bien une « relique du futur », expression que Schwenger emprunte à l'éditeur Kevin Begos, Jr.. Schwenger prolonge le thème de l'effacement du temps, thème central au poème lui-même, en émettant l'hypothèse d'un livre censé être venu au lecteur en remontant le cours du temps ; hypothèse justifiée, estime-t-il, par les éléments biographiques à notre disposition sur le père de William Gibson, mais aussi par l'aspect caractéristique du livre :

Gibson's father worked on the Manhattan Project. Another possible disappearance of the world is adumbrated, not literary but literal; the singed, disastrous look of the black box's contents takes on a new significance. This « relic from the future, » as Begos has called it, replicates a typical pattern of nuclear-war fiction. Relic of a past event which is yet to take place in the future, the nuclear narrative is transmitted backward to us in the present, which is the future's past. The paradoxes shuttle and blur into « time no more, » as announced by the angel of the apocalypse; and that « no more » is echoed in the last resonances of a disappearing world. (66-67)<sup>30</sup>

Sous couvert de descriptions, d'éclaircissements, « Agrippa » est un texte obscur qui permet de multiples lectures, aucune n'étant jamais totalement validée ni disqualifiée. Le lecteur est en réalité exclu du texte pour une raison parfaitement évidente : ces souvenirs qui défilent sous ses yeux ne sont pas les siens, il ne peut donc se raccrocher à aucune expérience personnelle pour les déchiffrer. Mais en est-il autrement pour Gibson qui renvoie ici à des dates toutes antérieures à sa naissance (dans l'ordre d'apparition dans le texte : « 1924 » ; « Aug. 1919 » ; « 1919 » ; « 1917 » ; « 1919 » ; « July, 1919 » ; « 1919 » ; « 1919 » ; « Sept. 1921 » ; « Jan. 1922 » ; « 1917 »), l'auteur tentant de donner du sens à une série de photographies présentées dans un ordre non chronologique ? Non, sans doute, puisque ces souvenirs ne sont en réalité pas ceux de Gibson, mais sont ceux de ses parents, tous les deux décédés. Les clichés évoqués par l'auteur n'ont pas la valeur de témoignages infaillibles, la mémoire ne retient pas, le texte s'évanouit : le mot, comme l'image, sont fragiles et faillibles. « Agrippa » n'est donc pas uniquement un texte sur la mémoire... mais sur la reconstruction et la fabrication de celle-ci.

Face à la faillite du mot et de l'image, Gibson propose dès lors de s'en remettre au silence qui remplace progressivement le « mécanisme » obsolète :

29 Bukatman, Scott. « Gibson's Typewriter », in Dery, Mark (ed.). *Flame Wars*, op. cit., 71-89.

30 Schwenger, Peter. « *Agrippa* or the Apocalyptic Book », op. cit., 66-67.

I could hear the timers of the traffic lights a block away:  
the mechanism.

Nobody else, just the silence  
spreading out

to where the long trucks groaned  
on the highway

their vast brute souls in want.<sup>31</sup>

La première strophe du poème est la plus longue (455 mots). Ce « silence qui se propage » apparaît dans l'avant-dernière strophe du poème qui précède la strophe la plus courte d'« Agrippa » (215 mots). Surtout, il précède le moment où la « bombe logique » amorcée par la lecture efface totalement le texte pour ne plus laisser que le vide à l'écran.

Aussi pertinent que soit le lien qu'établit Landow entre le texte et sa disparition progressive, il est indispensable selon nous de revenir à l'origine même de cet effacement et au fonctionnement du virus étudié précédemment.

L'utilisation d'une « bombe logique » est complexe. Surtout, celle-ci n'est pas la plus facile à mettre en œuvre techniquement, ni la plus économique. Il est possible, et moins onéreux, de formater une disquette pour effacer les informations qu'elle contient – comme il est beaucoup plus simple de la détériorer (les pistes sont sensibles à la chaleur comme aux ondes magnétiques), ou même de la détruire. Il s'agit d'un choix technologique de la part de Gibson et Ashbaugh ; preuve que les deux hommes attachent une importance toute particulière au processus qu'ils veulent déclencher.

C'est en effet bien plus qu'une simple disparition du texte que donnent à voir Gibson et Ashbaugh : l'effacement du texte est causé non pas par une suppression mais par une multiplication et une complexification des informations. En effet, Landow note que la bombe logique encrypte le texte sur l'écran à l'aide d'une technique baptisée « RSA ». Cette précision est importante bien que Landow n'y porte jamais son attention, et se borne à souligner sa complexité (« (...) *Agrippa: A Book of the Dead* (1992) displays its script at a fixed scrolling pace and then encrypts it by a technique cryptically known as RSA » (62)<sup>32</sup>). Or, l'algorithme RSA, inventé par les mathématiciens du M.I.T. Ron Rivest, Adi Shamir et Leonard Adleman en 1977, permet par exemple de chiffrer des données confidentielles ou d'assurer l'authenticité d'une signature numérique. Son fonctionnement est effectivement complexe. Retenons ici qu'il permet de chiffrer un message en le transformant en une série de nombres eux-mêmes élevés à la puissance X, résultat dont on calcule ensuite le reste de la division euclidienne ou division entière<sup>33</sup>, et dont le résultat est une

31 Gibson, William. *Agrippa—A Book of the Dead*, 2010. Web. 2. Jan. 2008.

32 Landow, George P., *Hyper/Text/Theory*, op. cit., p. 62.

33 On parle de « modulo ».

longue série de chiffres. Notons qu'il serait erroné d'affirmer que la suite de chiffres trop complexes pour être appréhendés n'est pas visible. Elle l'est si tant est que l'on possède les machines adéquates – par exemple un microscope électronique –, et n'est jamais inaccessible qu'au lecteur. Nous sommes bien dans le cadre d'une dissimulation sélective, imposée par Gibson et Ashbaugh.

Le lien qu'établit Scott Bukatman entre le poème « Agrippa » et la technique du cut-up, ou collage de fragments de textes, imaginée par Brion Gysin et développée par William Burroughs<sup>34</sup> peut sembler surprenant, il n'en est pas moins congru ; d'un côté, affirme Bukatman, le cut-up (qu'il compare à un « virus ») « libère les mots de leur linéarité déterminée mécaniquement » (87)<sup>35</sup> en produisant un certain nombre de textes nouveaux à partir de textes anciens découpés dont les fragments sont recombinaisonnés plus ou moins au hasard. La multiplication des combinaisons est telle que Porush la compare à un « bruit », et, paradoxalement, à « une forme de silence » dans lequel le sens est difficilement audible<sup>36</sup>. De l'autre, la bombe logique à l'œuvre dans « Agrippa » a pour résultat une multiplication et une intensification des données<sup>37</sup> telle que l'ordinateur qui

34 Cette technique de collages / montage de textes renvoie au travail du plasticien qui peut découper des matériaux d'origines diverses et les coller sur un support, qu'il s'agisse de papier ou de carton (comme ont pu le faire Max Ernst ou le peintre catalan Antoni Tàpies), de publicités ou d'annonces taillées dans la presse (comme l'a fait l'allemand Kurt Schwitters)... Les possibilités sont nombreuses et aboutissent à l'introduction d'éléments rapportés, des objets, comme des clous par exemple, par les cubistes Braque ou Juan Gris et Picasso ou des dessins ou fragments des uns ou des autres. William Burroughs, comme Brion Gysin l'a fait ce jour de 1959, et, bien avant lui, T. S. Eliot, Marcel Duchamp ou Dada, peut couper dans les phrases, les colonnes de mots prélevées dans les sources les plus diverses, pour produire un nouveau texte. Il lui suffit pour cela d'un instrument tranchant quelconque – lame ou paire de ciseaux – et d'un peu de colle. A partir de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et de l'invention du magnétophone, il devient possible de réaliser sur les sons des opérations de copier / coller avec des bandes magnétiques.

35 Bukatman, Scott. « Gibson's Typewriter », *op. cit.*

36 *Ibid.*

37 Cette articulation entre les processus de destruction et de révélation pose bien entendu un certain nombre de questions : comment un écrivain peut-il espérer se défaire du mot et des livres ? Les auteurs qui ont aujourd'hui la possibilité de mettre leurs textes en ligne ne font que déplacer le problème, le support virtuel, bien qu'immatériel, reprend bon nombre d'aspects du livre papier (format, mise en page, mais aussi copyright...); comment communiquer autrement que par l'intermédiaire de mots, de vocables, de phrases ? William Burroughs a donné des pistes en la matière, d'une part le silence ou « état sans mots » comme le prolongement possible des théories linguistiques d'Alfred Korzybski, d'autre part le recours à des structures visuelles plutôt que verbales, recours également théorisé par le linguiste. Ce concept de « silence » ou de « vide » est d'une grande importance dans le discours gibsonien. Le silence jouait un rôle également central dans les romans de William Burroughs comme dans ses textes programmatiques. L'écrivain américain, qui renvoyait lui-même à l'enseignement de Carlos Castaneda afin d'atteindre un « silence intérieur » et un « état sans mot » prérequis à tout véritable travail spirituel, proposait ainsi l'invention d'un nouveau langage excluant définitivement tout recours au mot et au verbe afin de développer une arme décisive contre les forces de contrôle, et ce à partir des théories linguistiques d'Alfred Korzybski : « The categorical THE is also a virus mechanism, locking you in THE virus universe. EITHER/OR is another virus formula. It is always you OR the virus. EITHER/OR. [...] The proposed language will delete these virus mechanisms and make them impossible of formulation in the language. [...] This language will give one the option of silence. When not talking, the user of this language can take in the silent images of the written, pictorial and symbol languages [sic] », Burroughs, William S., et Daniel Odier. *The Job*. London: Penguin, 1989, 202. Pour une étude plus détaillée des liens entre l'écriture de William Burroughs et celle de Gibson, voir Bec-

lit le programme ne peut plus faire sens. A la place : un long silence. Le texte ne s'est jamais effacé. Il est dissimulé, caché à la vue du lecteur, par hypertrophie, par excès, par prolifération intempestive. Ici, le lecteur se trouve empêché de lire faute d'avoir la « clef » d'encryption. L'algorithme RSA est un algorithme asymétrique de cryptographie. Autrement dit, il fonctionne sur le principe d'une paire de « clefs » ; une « clef publique », connue de tous, qui permet de coder le message ; une « clef privée », secrète, qui permet de décoder la « clef publique ». Or, dans le cas d'« Agrippa » la « clef privée » est connue des seuls auteurs de la bombe logique, et le lecteur n'est à aucun moment associé au déchiffrement qu'elle permettrait.

Schwenger, rappelle dès lors que le silence qui suit la mise en route de la bombe logique n'est pas un silence de mort comme le lecteur pourrait le croire :

At the end of the process that is *Agrippa* we are left not merely with emptiness, but with our awareness of that process both in and beyond the mechanism. Knowing that there *has been* a process in time, the blank page (...) may be the most eloquent text. "The most beautiful and perfect book in the world," says Ulises Carrión, "is a book with only blank pages, in the same way that the most complete language is that which lies beyond all that the words of man can say." In the very act of disappearing, then *Agrippa* makes something appear. (70)<sup>38</sup>

Ce « quelque chose » (« something ») sur lequel Schwenger n'apporte pas plus de précision, est évidemment mystérieux, et laisse plus d'interrogations qu'il n'apporte de véritables réponses. Ici encore, c'est le processus qui importe davantage que le résultat, à jamais inaccessible au lecteur.

Comme l'affirme Marie-Laure Ryan, professeur de littérature à l'Université du Colorado et spécialiste du mouvement « Cyberpunk », « Agrippa » est bien le symbole du « texte comme antiobjet » (268)<sup>39</sup>. En étant détruit par la bombe logique, le texte gagne paradoxalement sa liberté. Il s'émancipe et continue à vivre en partie dans la mémoire du lecteur. Il participe à une forme encore inédite de littérature qui ne joue plus sur le mot écrit, condamné par la page à une immobilité mortifère, mais sur le mot qui, devenu souvenir plus ou moins confus, est intégré dans un processus mental. Chaque lecteur d'« Agrippa » garde en mémoire une version différente, ni plus ni moins juste que celle d'un autre, une version mouvante, fluctuante.

Certes, « Agrippa » peut être consulté dans un musée, mais, contrairement à la présence de toiles et de textes dans une galerie d'art, l'exposition de ce livre massif pose

---

ker, Christophe. *L'Influence de William S. Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et Genesis P-Orridge*. Thèse de Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations des pays anglophones, sous la direction de Noëlle Batt, Paris: université Paris VIII, 2010.

38 *Ibid.*, p. 70.

39 Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.



problème, et les conservateurs du Victoria & Albert Museum de Londres, en le conservant dans leurs coffres, expriment leurs interrogations... Comment conserver un texte dont l'objectif final est bien de ne pas être conservé ? Comment consulter un texte qui, par définition, ne peut pas l'être, y compris par le personnel du musée, les conservateurs, les chercheurs ? Comment cataloguer « Agrippa » sans s'assurer du contenu de la disquette qui l'accompagne, et qui pourrait bien être vide, soit qu'elle ait été effacée par accident... soit que les auteurs n'y aient jamais rien mis ; « Agrippa » devenant ainsi un objet à la fois matériel et imaginaire ? Autant de questions qui poussent les tenants des institutions culturelles à s'interroger sur leur fonction.

Remerciements :

Noëlle Batt, Nathalie Montoya, Doug Dodds et Honor Beddard, Aurélien Gleize, Peter Shanks.

### **Ouvrages Cités**

#### **Ouvrages littéraires :**

Apollinaire, Guillaume. *Calligrammes*. Paris: Gallimard, [1918] 1995.

Beckett, Samuel. *Molloy*. New York: Grove Press, 1955.

Burgess, Anthony. *Little Wilson and Big God: being the first part of the confessions of Anthony Burgess*. London: Heinemann, 1987.

---. *You've had your time: being the second part of the confessions of Anthony Burgess*. London: Heinemann, 1990.

Burroughs, William S., et Daniel Odier. *The Job*. London: Penguin, 1989.

Cravan, Arthur. *Œuvres*. Paris: Éditions Ivrea, 1992.

Gibson, William. *Agrippa—A Book of the Dead*. 2010. Web. 2. Jan. 2008.

<http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>

---. *Neuromancer*. New York: Ace Books, 1984.

Greene, Graham. *A Sort of Life*. New York: Simon and Schuster, 1971.

#### **Ouvrages critiques et historiques :**

Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*. London, London and New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press, 2000.

Dubin, Joel. *The Little Black Book of Computer Security*. Loveland, Colorado: 29th Street Press, Penton Media, Inc., 2008.

Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"*. New Haven & London: Yale University Press, 2011.

Landow, George P. *Hyper/Text/Theory*. New York: The Johns Hopkins University Press, 1994.

Postman, Neil. *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. London: Penguin Books, 1986.

Ruland, Richard, et Malcolm Bradbury. *From Puritanism to Postmodernism. A History of American Literature*. London: Penguin Books, 1991.

Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 2003.

### **Ouvrages scientifiques :**

Changeux, Jean-Pierre, et Paul Ricœur. *Ce qui nous fait penser. La Nature et la Règle*. Paris: Odile Jacob, 1998.

Tropp, Burton E. *Molecular Biology: Genes to Proteins*. Sudbury/Mississauga/London: Jones & Bartlett Publishers, 2007.

### **Ouvrages collectifs :**

Dery, Mark (ed.). *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture*. Durham and London: Duke University Press, 1994.

### **Travaux universitaires :**

Becker, Christophe. *L'Influence de William S. Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et Genesis P-Orridge*. Thèse de Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations des pays anglophones, sous la direction de Noëlle Batt, Paris: université Paris VIII, 2010.

Delaune, Benoît, *Le Cut-Up chez William S. Burroughs: modèle plastique, Création Littéraire*. Thèse de Doctorat en Littérature générale et comparée sous la direction de Didier Plassard, Rennes: université Rennes 2, 2003.

Follett, Danielle, *La Harpe Eolienne et le Hasard / Coleridge, Emerson, Thoreau, Cage*. Thèse de Doctorat en Langues, Littératures et Civilisations des pays anglophones, sous la direction de Noëlle Batt, Paris: université Paris VIII, 2010.

### **Articles de journaux, mensuels ou bimensuels :**

Astic, Guy, et Christian Tarting, « Montage des Ruines. Conversation avec Georges Didi-Huberman ». *Simulacres*, 5 (Septembre-Décembre 2001): 8-17.