



HAL
open science

L'influence de William S. Burroughs dans l'oeuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge

Christophe Becker

► **To cite this version:**

Christophe Becker. L'influence de William S. Burroughs dans l'oeuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge. Littératures. Université Paris 8, 2010. Français. NNT: . tel-03777596

HAL Id: tel-03777596

<https://hal.science/tel-03777596>

Submitted on 23 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Paris VIII - Saint-Denis
2 rue de la Liberté 93526 SAINT-DENIS cedex
Ecole Doctorale Pratique et Théories du sens
EA 1569, Transferts critiques et dynamiques des savoirs (domaine anglophone)

Thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'Université Paris VIII
Discipline : **Langues, littératures et civilisations des pays anglophones**
présentée et soutenue publiquement par
Christophe Becker

**L'INFLUENCE DE
WILLIAM S. BURROUGHS DANS L'ŒUVRE DE
WILLIAM GIBSON ET DE
GENESIS P-ORRIDGE**

Thèse dirigée par Mme Noëlle Batt
Soutenue le samedi 11 décembre 2010

Jury :

Mme Marie-Christine Agosto, Professeur à l'Université de Bretagne occidentale-
Brest

M. Philippe Birgy, Professeur à l'Université Toulouse-le-Mirail-Toulouse II

M. Didier Girard, Professeur à l'Université de Haute Alsace-Mulhouse

« You can't let the little pricks generation-gap you »¹

¹ William GIBSON, *Neuromancer*, New York, Ace Books, 2003, p. 59.

Remerciements :

Je remercie en premier lieu Noëlle Batt pour les conseils prodigués au cours des longues années de travail qu'ont nécessité cette thèse, pour ses encouragements comme pour la rigueur de ses conseils ; Jean-Paul Constantin et Aurélien Gleize pour leur soutien, leurs nombreuses relectures et pour leurs conseils avisés ; je remercie également James Ferguson pour la relecture et les corrections éventuelles de toutes les parties en anglais.

Merci également à mon père, Jean-Louis Becker, qui m'a parlé pour la première fois de William S. Burroughs alors que j'étais encore adolescent, à mon frère, Fabrice Lamidey, qui m'a fait découvrir l'univers de William Gibson peu de temps après, au musicien Olivier Lam, pour m'avoir fait écouter les disques de Genesis P-Orridge, et à Paul Volsik, professeur de littérature britannique à l'Université de Paris VI – Denis Diderot, pour m'avoir fait partager son amour et son respect des livres. Merci à Doug Dodds et à Honor Beddard du Victoria and Albert Museum de Londres pour leur gentillesse et pour m'avoir ouvert les portes de leur collection de livres rares.

Je remercie enfin Jean-Michel Wingerstmann pour sa confiance et son amitié, indispensables à la réalisation de ce travail.

Ont aidé, chacun à sa manière, à l'écriture de cette thèse :

Florent Armier, Franck Azais, Oissila Belmharem, Andrea Benamou, Sonia Birocheau, Sean Bolton, Nurhan Bora, Marie Busson, Olivier Cammas, Brigitte Chardin, Julien Copin, Ynetta De Contes, Bernadette Drouillot, Véronique Dupayrat, Danielle Follett, Aurélie Fontaine, Charlotte Foucaut, Karine Geoffroy, Mazarine Gignoux, Paul-Olivier Hantzberg, Isabelle Hing, Clément Lafitte, Jeanne-Hélène Jugie-Lamidey, Jean-Pierre Loisel, Frédéric Marteau, Bénédicte Mas-Bridey, Jean-Bernard Meignan, Jean-Claude Mullet, Jacques Noël de la librairie « Un Regard Moderne » (pour sa connaissance encyclopédique de Burroughs et Orridge), Alexandra Nacu, Michael Neal et Vincent Pierrot de la librairie « Village Voice », Yves Palau, Aurélia Pourriau, Laurent Traube et, bien sûr, Gilles Volle.

○

Enfin, cette thèse n'aurait jamais vue le jour sans le concours ô combien précieux de Nathalie Montoya, dont la persistance et le souffle ont permis à ce travail de prendre forme, de croître et d'avancer. Que son optimisme et son affection continuent à éclairer ainsi le monde.

Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!
Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, — wir?
Das gehört beiläufig nicht hierher!
Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?
Die Leute sagen, Du wärest.
Laß sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.

Kurt Schwitters, « An Anna Blume », 1919

“I wrote you one letter.”
“One letter in five years! I read it till the paper dried up and the writin' faded out.”
“It wasn't much of a letter, was it?”
“No, it wasn't.”

John Ford, *The Searchers*, 1956

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	3
TABLE DES MATIÈRES.....	5
AVANT-PROPOS.....	8
William Gibson et Genesis P-Orridge : « Cyberpunk » et.....	8
« Musique Industrielle ».....	8
I / Le « Cyberpunk ».....	10
a) Le roman de science-fiction : de la « scientifiction » à une « Nouvelle Littérature pour l'ère spatiale ».....	10
b) William Gibson, le « Cyberpunk » et le « Steampunk ».....	14
II / La « Musique Industrielle ».....	18
a) Naissance de Throbbing Gristle.....	18
b) « Musique Industrielle » et « Culture Industrielle ».....	21
INTRODUCTION.....	28
Après la légende : une revitalisation du discours burroughsien.....	28
Corpus.....	35
PREMIÈRE PARTIE.....	39
LES FORCES DE CONTRÔLE.....	39
A) UN UNIVERS REPRÉSENTÉ AUX MAINS.....	40
DES FORCES DE CONTRÔLE.....	40
I / L'appareil politique.....	42
a) Une structure fragile.....	43
b) Une structure corrompue et criminelle.....	44
II / Les forces de l'ordre et la justice.....	51
a) La police.....	51
b) La police de Turing.....	55
c) L'armée.....	58
d) La figure du « juge ».....	61
III / Les entreprises internationales.....	66
a) Contrôle et monopole.....	67
b) La « bent aristocracy » : derniers atavismes.....	73
b. 1) Une aristocratie sur le déclin.....	75
b. 2) Freeside et la Villa Straylight.....	77
b. 3) Un clan figé dans le temps.....	80
b. 4) Josef Virek : un paradoxe dans un monde de corporations.....	85
IV / Les Agents.....	87
V / Le « contrôle » dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge.....	91
a) Des forces de contrôles ancrées dans la réalité.....	92
b) T. O. P. Y., ou la dialectique burroughsienne comme système « magique ».....	98
c) « On the Way to the Garden » : le Mot comme arme de contrôle.....	102
B) LE PHÉNOMÈNE D'INTOXICATION.....	105
I / L'intoxication comme moyen de pression.....	107
II / L'intoxication ou le choix d'une métaphore centrale.....	116
a) Aux origines de la « matrice » comme espace littéraire.....	119
b) Définition et fonctions de la « matrice » dans les textes de William Gibson.....	121
c) Définition et fonctions de la « simstim » dans les textes de William Gibson.....	129
d) « Geeks », « otakus » : le fantôme dans la machine.....	134
III / Complicité du gouvernement.....	139
CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE.....	144

DEUXIÈME PARTIE.....	147
LES FORCES DE RESISTANCE.....	147
A) LES NOUVEAUX « GARÇONS SAUVAGES ».....	148
I / Les « garçons sauvages » de William Gibson.....	150
a) Un premier modèle de « garçons sauvages » : les « Lo Tek ».....	150
b) Les « Panther Moderns ».....	155
c) Les « cowboys ».....	160
d) Des « Indiens Sauvages » aux nouveaux « Cyberpunk ».....	163
II / Les équivalents des « garçons sauvages » dans l'œuvre de Genesis P-Orridge	168
a) Les singularités du collage sonore.....	168
b) Une approche burroughsienne du « tape splicing ».....	172
c) Expériences de Orridge et Monte Cazzaza avec le magnétophone.....	179
d) Nothing Here Now But The Recordings.....	183
e) La notion de « copyright ».....	190
f) The Electric Newspaper.....	194
g) Propriété intellectuelle et émergence des partis « pirates ».....	197
B) VERS UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DU CORPS ET DU CERVEAU HUMAIN	200
I / L'emploi des substances hallucinogènes par William Burroughs.....	208
a) Découverte du champignon « magique » et premières interrogations sur les	
substances hallucinogènes.....	209
b) Applications de la psilocybine.....	215
c) Le LSD-25.....	218
c. 1) La piste des drogues « psychomimétiques ».....	219
c. 2) Observations de Werner A. Stoll.....	222
II / L'emploi des substances hallucinogènes par Genesis P-Orridge.....	225
a) « punk » et « synthétique » : une redéfinition du paysage sonore.....	226
b) 24-hour party people.....	228
c) De la MDMA (Méthylène-dioxy-métamphétamine) à la « E culture ».....	229
d) Surcharge émotionnelle et introspection.....	232
e) De la musique de Jajouka aux trances techno.....	238
CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE.....	244
TROISIÈME PARTIE.....	246
L'INFLUENCE DES TECHNIQUES D'ÉCRITURE DE WILLIAM BURROUGHS SUR	
WILLIAM GIBSON ET GENESIS P-ORRIDGE.....	246
A) ÉVOCATIONS, MENTIONS ET CITATIONS DE.....	247
WILLIAM S. BURROUGHS DANS L'ŒUVRE DE WILLIAM GIBSON ET GENESIS P-	
ORRIDGE.....	247
I / Evocation de la personne de William Burroughs à l'intérieur de l'univers	
diégétique de William Gibson.....	248
II / Mentions du nom « Burroughs » dans l'œuvre de William Gibson et Genesis P-	
Orridge.....	249
III / Mise en scène de William Burroughs à l'intérieur de l'univers diégétique de	
Genesis P-Orridge.....	250
IV / Citations de mots ou de phrases de William Burroughs dans l'œuvre de William	
Gibson et de Genesis P-Orridge.....	252
V / Maximes de William Burroughs dans l'œuvre de Genesis P-Orridge.....	255
VI / Demi-citations de William Burroughs dans l'œuvre de William Gibson.....	258
VII / « God's Little Toy ».....	266
VIII / « Academy Leader ».....	274
a) William Burroughs pédagogue.....	274
b) Le texte foisonnant.....	279
B) LA RÉPÉTITION CONTRÔLÉE DANS L'ŒUVRE MUSICALE DE GENESIS P-	
ORRIDGE ET L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE WILLIAM GIBSON.....	290
I / Un équivalent sonore au « texte-représentation » ?.....	295
a) La répétition de la phrase sonore.....	295

b) Mots et sons parasites : violence et extase du corps.....	299
II / Les répétitions dans les textes de William Gibson.....	303
a) Répétitions sur le plan de la diégèse.....	303
a. 1) Les classes paradigmatiques de personnages.....	303
a. 2) Répétition de séquences.....	315
b) Répétitions sur le plan lexical : deux exemples tirés de Neuromancer.....	318
b. 1) Pauley McCoy.....	318
b. 2) Wintermute / Neuromancer.....	323
c) La répétition de mots dans les textes Sprawl.....	326
c. 1) La topographie.....	328
c. 2) Expansion de l'ensemble lexical.....	337
C) LE TEXTE BLOQUÉ.....	345
I / Ecart, temps.....	346
II / Les lexèmes situés de manière imprécise.....	351
III / Les propositions subordonnées.....	354
IV / Les noms programmes, ou noms propres descriptifs.....	355
V / Les définitions fluctuantes.....	358
VI / Le texte bruyant.....	365
CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE.....	368
QUATRIÈME PARTIE.....	371
LE MONSTRE.....	371
A) VERS LE SURHUMAIN.....	372
I / Le « piercing ».....	374
a) Une cartographie du corps humain : sensations extraordinaires.....	377
b) Le « pandrogyné » ou le corps comme texte.....	381
II / Le « cyborg ».....	387
a) L'homme-machine burroughsien.....	388
b) Les prothèses.....	390
c) Le « cowboy » obsolète.....	396
d) Puces et « mémoire cérébrale ».....	396
B) UN NOUVEAU PACTE DE LECTURE.....	399
I / L'agencement des chapitres, ou le délitement de la structure.....	400
II / Citations-hommages et intertextualité : la fiction interactive.....	405
III / Un nouveau pacte de lecture – hors le texte.....	414
a) Neuromancer... fin ouverte ou fermée ?.....	415
b) L'arbre auto-catalytique... ou après le démantèlement.....	418
c) Les Apocalypses burroughsiennes.....	430
d) « Agrippa ».....	436
d. 1) Le livre Agrippa : l'« énigme » et le « mystère ».....	439
d. 2) Analogie entre virus biologique et informatique.....	445
d. 3) « Agrippa » et le phénomène d'entropie.....	447
CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE.....	456
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	461
BIBLIOGRAPHIE.....	477
INDEX DES NOMS PROPRES.....	526

AVANT-PROPOS

William Gibson et Genesis P-Orridge : « Cyberpunk » et « Musique Industrielle »

William Gibson et Genesis P-Orridge occupent une place de choix au sein de deux mouvements artistiques de la seconde moitié du XX^e siècle, le premier littéraire et le second musical. Ainsi, Gibson est notoirement considéré comme le chef de file du mouvement « Cyberpunk ». Ce statut est lié à la publication de son premier roman *Neuromancer* en 1984. Larry McCaffery note par exemple que le mouvement « Cyberpunk » a pour la première fois émergé « quand a été publié *Neuromancer* avec un succès populaire et critique considérable »², tandis que, dans son anthologie *The Ultimate Cyberpunk*, Pat Cadigan qualifie *Neuromancer* de « bible du mouvement cyberpunk »³.

Orridge est, quant à lui, considéré comme le chef de file du mouvement dit de « Musique Industrielle » au sein du groupe Throbbing Gristle dont il était le chanteur, bassiste et violoniste. Pour Eric Dubois, essayiste français et spécialiste de « Musique Industrielle », les membres de Throbbing Gristle, Orridge en tête, sont « Les Fondateurs »⁴ du mouvement, rien de moins. Ce point de vue est confirmé par Brian Duguid, également spécialiste de « Musique Industrielle », qui affirme :

It would be hard to disagree with the suggestion that prior to the formation of Throbbing Gristle as a side-project of performance

² « when William Gibson's *Neuromancer* was published to considerable popular and critical success », Larry MCCAFFERY, « Introduction : The Desert of the Real », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* (Larry McCaffery editor), Durham & London, Duke University Press, 1991, p. 11.

³ « the bible of the cyberpunk movement », Pat CADIGAN, « About the Authors », in *The Ultimate Cyberpunk* (Pat Cadigan editor), New York, ibooks, 2002, p. 394.

⁴ « Les Fondateurs: *Throbbing Gristle* » est le titre de la première partie de l'essai de Eric DUBOIS, *Industrial Music for Industrial People*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2007, pp. 15-182.

art group COUM Transmissions in late 1975, industrial music did not exist⁵

Le rôle de Gibson ou Orridge au sein de ces deux mouvements n'est plus à démontrer : il est unanimement reconnu et documenté dans des ouvrages de référence que nous citerons tout au long de notre thèse (nous pensons en particulier à *Storming the Reality Studio : A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* de Larry McCaffery, *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson* de Dani Cavallaro ou *Wreckers of Civilisation : The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle* de Simon Ford).

Philippe Mikriammos baptisait du nom de « Burroughs Generation »⁶ des artistes très divers, Norman Mailer par exemple, dont certains textes portaient « les traces » d'un « travail de nature burroughsienne », également une « avant-garde internationale », d'abord américaine, britannique et allemande, qui se réclamait des travaux de Burroughs, et de la technique du cut-up. A titre d'exemple, Mikriammos citait les textes de Carl Weissner, Jorg Hauser ou Claude Pélieu⁷. Or aucun de ces artistes n'avait la position qu'ont aujourd'hui Gibson et Orridge. Aucun, encore une fois, n'avait ce statut de chef de file, qui, comme nous allons le voir, a permis le développement et la transmission d'un discours artistique fortement inspiré par Burroughs qui parvenait au fil des années à gagner son indépendance. C'est l'une des différences sur lesquelles nous voudrions insister dès le début de notre travail ; elle nous permet de mettre en évidence le fait que, loin de se borner à constater l'existence de « sédiments burroughsiens »⁸ dans le travail d'artistes plus ou moins célèbres, l'étude précise de l'influence du monde imaginé par Burroughs dans ses romans, comme de son écriture, sur le travail de William Gibson et Genesis P-Orridge revient à observer, par ricochet, l'influence de Burroughs sur un nombre plus considérable d'artistes, d'écrivains ou de compositeurs auxquels Gibson et Orridge ont eux-mêmes servi de modèle, de référence. Aussi, est-il primordial de définir clairement ce que sont le mouvement « Cyberpunk » ou celui dit de « Musique Industrielle » afin de mieux faire entendre notre propos.

⁵ Brian DUGUID, « A Prehistory of Industrial Music » (article non daté et sans numéro de page, consultable en ligne sur le site <http://www.synesthesie.com/heterophonies/historique/Duguid-Prehistory.html>).

⁶ Philippe MIKRIAMMOS, « The Burroughs Generation », *William S. Burroughs*, Paris, Seghers, 1975, p. 120.

⁷ *Ibid.*, pp. 120-121.

⁸ *Ibid.*, p. 121.

Dans un premier temps, nous reviendrons sur l'histoire de la littérature de science-fiction et sur les liens qui ont uni une frange récente de la science-fiction à William Burroughs. Nous donnerons ensuite une définition du mouvement « Cyberpunk » en insistant une nouvelle fois sur l'influence de Burroughs.

Dans un deuxième temps, nous nous pencherons sur la naissance du groupe Throbbing Gristle dont Genesis P-Orridge fut le chanteur, tout en définissant le mouvement de « Musique Industrielle » que nous resituerons dans une perspective historique. Nous élargirons ensuite notre travail de recherche à la « Culture Industrielle », mouvement plus vaste, artistique mais aussi politique, qui est un prolongement de la « Musique Industrielle » et qui, comme nous allons le voir immédiatement, s'inspire des théories développées par William Burroughs dans ses textes programmatiques.

Ce préambule nous permet également d'apporter quelques éléments biographiques sur William Gibson et Genesis P-Orridge et de replacer leurs œuvres dans leur contexte historique. Il ne s'agit pas de proposer une biographie complète de ces deux artistes, mais de mettre en lumière des événements qui nous aideront par la suite à mieux comprendre leur œuvre.

I / Le « Cyberpunk »

a) Le roman de science-fiction : de la « scientfiction » à une « Nouvelle Littérature pour l'ère spatiale »

L'écriture par William Gibson du roman *Neuromancer* et la naissance du mouvement « Cyberpunk » partent d'un même sentiment de frustration. Celui du lecteur de romans de science-fiction qui, dans les années 1970, peine à trouver des textes qui allient l'imaginaire scientifique à une véritable qualité d'écriture. Ce constat nous semble d'autant moins surprenant qu'à de nombreuses reprises William Burroughs déplorait lui-même la médiocrité des romans de science-fiction⁹.

Souvenons-nous tout d'abord des premiers pas de ce genre littéraire encore relativement récent. Nous n'essaierons pas ici de remonter à un « premier » texte de science-fiction. Si de nombreux écrivains, parmi lesquels William Gibson, citent

⁹ Voir les nombreux exemples de critiques de l'écriture des romans de science-fiction (ou SF) par Burroughs dans le recueil *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, Los Angeles, Semiotext(e) Double Agents Series, 2001.

Frankenstein, or The Modern Prometheus (1818) de Mary Shelley comme un texte fondateur du genre¹⁰, Adam Roberts remarque dans son historique de la science-fiction qu'il est tout à fait impossible de donner une définition satisfaisante de ce qu'est précisément un texte de science-fiction sans tomber immédiatement dans une polémique des plus stériles.

Nous pouvons sans craindre de nous tromper dater l'essor, sinon la naissance, de la littérature de science-fiction au début du XX^e siècle. Cet essor est d'abord lié à une innovation technique : l'utilisation de la pulpe de bois pour fabriquer du papier à partir des années 1880. Un papier, certes de moins bonne qualité, mais également moins cher :

Advances in the manufacture of paper out of wood-pulp in the 1880s fuelled a boom in cheap publishing, and a wide range of magazines grew up, printed on cheap, thick paper that shreds easily and yellows quickly. These soon began catering for specific markets, such as westerns, detective fiction and romantic love-stories¹¹

Les magazines « pulp » ou « pulp fiction » « dominèrent le marché de la SF depuis le début du vingtième siècle jusqu'à environ la fin des années 1930 »¹². Le plus influent de ces magazines est *Amazing Stories* créé en 1926 par Hugo Gernsback. Citons également le magazine *Astounding Science-Fiction* créé en 1930 par John Campbell Jr.

Gernsback va avoir un rôle important dans la définition de ce nouveau genre littéraire, puisqu'il imagine en avril 1926 le terme de « scientifiction » pour distinguer le type d'ouvrages écrits par Jules Verne, H. G. Wells ou Edgar Allan Poe, de récits plus classiques où la science n'est pas un ressort essentiel de la narration. Dans les années 1930, la SF bénéficie d'une diffusion sans précédent, encouragée par la vogue des « Pulp magazines » qui rééditent des nouvelles des pionniers de la « scientifiction »¹³, et permettent à de jeunes auteurs de se faire connaître.

¹⁰ William Gibson : « Frankenstein is a good starting point for discussions involving science fiction because Frankenstein is really where science fiction began and I think that we've come to... we've come to a world where Mary Shelley's worst fears are manifest », in *Rapid Eye Movement 3*, London, Creation Books, 1995, p. 51.

¹¹ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, London, Routledge, 2002, p. 67.

¹² « The 'Pulps' or 'Pulp Magazines' dominated the SF market from the start of the twentieth century through to about the late 1930s », Adam ROBERTS, *Science Fiction, op. cit.*, p. 191. On peut trouver un phénomène parallèle en Italie où les « giallos », ou romans policiers bon marché, apparaissent à la fin des années 1920.

¹³ Citons dans le premier numéro de *Amazing Stories* la réédition de « The New Accelerator » de H. G. Wells, la première partie de *Off on a Comet* (en français *Hector Servadac*) de Jules Verne ou encore « The Facts in the Case of M. Valdemar » d'Edgar Allan Poe.

Les textes parus dans les « pulp magazines » n'ont pas pour seul but de divertir le lecteur. Contre toute attente, des revues comme *Amazing Stories* ou *Astounding Science-Fiction* sont fortement marquées par l'ambition pédagogique de leurs rédacteurs-en-chef respectifs. Hugo Gernsback croit résolument au rôle édifiant des textes qu'il sélectionne. Il pense devoir instruire chacune des possibilités extraordinaires de la science, des espoirs qu'elle porte comme de ses dangers, et populariser des théories encore inintelligibles pour le grand public. Quel meilleur instrument pour ce faire que la littérature, pense-t-il. Défiant les lecteurs du journal de Philadelphie *Alexander Weekly Messenger*, « en affirmant qu'il pouvait déchiffrer n'importe quel code à substitution monoalphabétique »¹⁴, Edgar Allan Poe n'avait-il pas su rendre accessible des notions aussi complexes que l'analyse de fréquence et l'outil statistique, lointain ancêtre des machines électromagnétiques employées au service du renseignement lors de la seconde guerre mondiale ? Aussi, comme le souligne Simon Singh, docteur en physique des particules à l'université de Cambridge, dans l'essai qu'il consacre à l'histoire de la cryptographie, la « scientifiction » a sans conteste joué un rôle important dans la vulgarisation de techniques scientifiques jusque-là obscures¹⁵.

Suit un « Age d'Or » (« Golden Age ») de la science-fiction qui s'étend de la fin des années 1930 au début des années 1940, une période qui voit la publication d'une nouvelle génération d'écrivains dont Isaac Asimov, Sprague de Camp, Robert Heinlein ou A. E. Van Vogt. Or, s'il est vrai que ces auteurs incarnent une littérature de science-fiction américaine qui se développe « en maturité et en complexité, et

¹⁴ « Writing for Philadelphia's *Alexander Weekly Messenger*, [Edgar Allan Poe] issued a challenge to readers, claiming that he could decipher any monoalphabetic substitution cyphers. Hundreds of readers sent in their ciphertexts, and he successfully deciphered them all. Although this required nothing more than frequency analysis, Poe's readers were astonished by his achievements. One adoring fan proclaimed him 'the most profound and skilful cryptographer who ever lived' », Simon SINGH, *The Code Book, the Secret History of Codes and Codebreaking*, London, Ted Smart, 2000, p. 81.

¹⁵ « The Public's growing fascination with cryptographic techniques meant that codes and ciphers soon found their way into nineteenth-century literature. In Jule Verne's *Journey to the Centre of the Earth*, the decipherment of a parchment filled with runic characters prompts the first step on the epic journey. The characters are part of a substitution cipher which generates a Latin script, which in turn makes sense only when the letters are reversed : 'Descend the crater of the volcano of Sneffels when the shadow of Scartaris comes to caress it before the calends of July, audacious voyager, and you will reach the centre of Earth.' In 1885, Verne also used a cipher as a pivotal element in his novel *Mathias Sandorff*. In Britain, one of the finest writers of cryptographic fiction was Arthur Conan Doyle. Not surprisingly, Sherlock Holmes was an expert in cryptography and, as he explained Dr Watson, was 'the author of a trifling monograph upon the subject in which I analyse one hundred and sixty separate ciphers'. The most famous of Holmes's decipherments is told in *The Adventure of the Dancing Men*, which involves a cipher consisting of stockmen, each pose representing a distinct letter », Simon SINGH, *The Code Book, the Secret History of Codes and Codebreaking*, op. cit., pp. 80-81.

surtout quantitativement »¹⁶, la qualité d'écriture est rarement au rendez-vous. Andrew M. Butler, professeur à la Canterbury Christ Church University et spécialiste de la littérature de science-fiction, explique cette faiblesse par un constat : la littérature de science-fiction se préoccupe avant tout d'idées, le style demeure pour elle secondaire :

Since [science fiction] was a fiction led by ideas, scientific or otherwise, matters of characterisation and style were often ignored. Indeed, since writers wrote in the white hot heat of inspiration, a second draft was a rarity.¹⁷

La situation commence à évoluer dans les années 1950 lorsque des écrivains comme Theodore Sturgeon, Alfred Bester ou Philip K. Dick cherchent à allier un travail d'imagination et une véritable qualité d'écriture. Cette exigence est entre autres rendue possible par la volonté affichée d'Anthony Boucher (rédacteur en chef de *The Magazine of Fantasy & Science Fiction* de 1949 à 1958) ou Horace Gold (rédacteur en chef de *Galaxy Science Fiction* de 1950 à 1961) de publier des textes d'une plus grande tenue littéraire.

C'est dans cette même optique de qualité que naît le mouvement dit « New Wave » ou « New Wave SF » en Angleterre dans les années 1960, mouvement qui rassemble des écrivains de science-fiction comme Michael Moorcock, Philip José Farmer, Barrington J. Bayley, Brian Aldiss et J. G. Ballard qui revendiquent l'influence d'une littérature avant-gardiste, et spécialement celle de William Burroughs.

Moorcock et Ballard ne sont pas satisfaits des textes de science-fiction publiés en Angleterre. Moorcock peut finalement imposer les auteurs qu'il admire en devenant lui-même rédacteur en chef de *New Worlds* à partir du numéro 142 de mai-juin 1964 ; son objectif est alors de concilier littérature populaire et expérimentale :

[*New Worlds*] would specialize in experimental work by writers like Burroughs (...), but it would be "popular," it would seek to publicize such experimenters; it would publish all those writers who had become demoralized by a lack of sympathetic publish and by baffled critics; it would attempt a cross-fertilization of popular sf, science and the work of the literary and artistic avant garde (...)¹⁸

¹⁶ « According to [Edward] James, "during the 1940s and 1950s American SF developed in maturity and complexity, and above all in sheer quantity (...)" », *Science Fiction in the 20th Century*, p. 54, cité dans Adam ROBERTS, *Science Fiction, op. cit.*, p. 75.

¹⁷ Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2000, p. 10.

¹⁸ Michael MOORCOCK, Introduction à *New Worlds: An Anthology* (Michael Moorcock editor), Philadelphia, Running Press, 2004, p. xiii.

L'influence de Burroughs ne fait aucun doute à ce stade. Le titre de l'éditorial de Moorcock, « New Literature for the Space Age », reprend, modifiée, l'intention formulée par Burroughs de « créer une nouvelle mythologie pour l'ère spatiale », et engage les écrivains de science-fiction à rompre avec une tradition littéraire qui manque singulièrement d'audace. Le modèle de cette renaissance nécessaire ne se trouve pas loin puisque, dans ce même numéro, le lecteur trouve un long article de Ballard sur Burroughs intitulé « William Burroughs, Myth maker of the 20th century » où l'écrivain américain est présenté comme « une sorte de modèle pour la nouvelle [science-fiction] »¹⁹.

Si William Burroughs s'est bel et bien approprié des éléments de la littérature de science-fiction pour développer sa propre mythologie, la science-fiction, à son tour, s'est appropriée Burroughs.

b) William Gibson, le « Cyberpunk » et le « Steampunk »

L'histoire de la publication du premier roman de William Gibson remonte à 1981, année où Terry Carr est chargé par la maison d'édition Ace Books de recruter de nouveaux talents pour leur collection « Ace Specials ». L'intention de Carr est d'autant plus claire qu'elle tranche nettement avec la ligne éditoriale de l'époque : il compte publier des romans de grande qualité littéraire qui ne seraient pas destinés à des adolescents :

Carr [proposed] a new series "aimed at adult tastes, with quality packaging, higher cover prices and higher payments for authors (...)"

Carr (...) sought to give his authors what they did not already have—the cultural legitimacy associated with mainstream success.²⁰

¹⁹ « Moorcock, in editorials, immediately began to proclaim a 'renaissance', and he featured an essay by Ballard touting the American novelist William Burroughs as a kind of model for the new sf », in *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge Companions to Literature), Edward James and Farah Mendelsohn editors, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003, p. 101.

A noter que Ballard signe l'introduction de *Naked Lunch / The Restored Text* publié en 2003 tandis que Burroughs signait la préface d'un des romans les plus célèbres de Ballard : *The Atrocity Exhibition* publié en 1970. A noter également qu'une lettre de Moorcock envoyée au supplément littéraire du *Time* suite à la publication de *Dead Fingers Talk* est publiée dans le dossier accompagnant l'édition de *Naked Lunch* par Paladin en 1986.

²⁰Sarah BROUILLETTE, « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s ». Article sans numéro de page,

Quelque temps plus tôt, en 1977, Gibson a fait ses premiers pas dans l'écriture et publié sa première nouvelle intitulée « Fragments of a Hologram Rose » avant de commencer une série de trois nouvelles se déroulant dans un même monde futuriste : « Johnny Mnemonic » (1981), « New Rose Hotel » (1981), et « Burning Chrome » (1982) parues toutes trois dans le magazine américain *Omni*²¹.

Carr a remarqué favorablement les nouvelles de Gibson. Il prend contact avec lui et lui fait signer son premier contrat, l'engageant à écrire le roman qui sera publié en 1984 sous le titre *Neuromancer*. Le succès est immédiat, puisque *Neuromancer* est le premier – et jusqu'ici le dernier – roman à remporter les trois prix les plus prestigieux réservés à des œuvres de science-fiction : le Prix Nebula, le Prix Philip K. Dick et le Prix Hugo.

Neuromancer est, comme nous l'avons dit, l'archétype du roman dit « Cyberpunk », un terme lui-même problématique, 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 proche²².

C'est Andrew Butler qui, à nos yeux, donne la définition la plus satisfaisante du mouvement en mettant en lumière ses thèmes de prédilection, et d'abord l'utilisation faite de la technologie qui devient un prolongement du corps humain et transforme les personnages en « cyborgs », des créatures mi-hommes mi-machines :

individuals may be augmented by computers or various equipment – cameras, recording devices, receiving devices. The various types of augmented life – where the flesh is supplemented or replaced by the mechanical – are collectively referred to as the post-human²³

A la différence des surhommes que l'on peut rencontrer couramment dans les romans de science-fiction, et des personnages capables de toutes les prouesses, les « cyborgs » sont ici des outils, des accessoires seulement occupés à un nombre limité de tâches. Nous sommes dès lors d'accord avec Dani Cavallaro pour qui, dans les textes de Gibson « le corps est sans aucun doute possible changé par la technologie

disponible à l'adresse

<http://courses.eserver.org/s03/tc599/readings/5.1brouillette.html>

²¹ Ces nouvelles seront plus tard publiées dans William GIBSON, *Burning Chrome and Other Stories*, New York, Arbor House, 1986.

²² Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, *op. cit.*, p. 9.

²³ *Ibid.*, p. 15.

mais pas transcendé »²⁴. Les « cyborgs » sont le prolongement d'une critique de la mécanisation de l'homme et de l'aliénation du genre humain devenu une simple machine sous tension – rappelons que Gibson pensait intituler son premier roman « Jacked in » pour « Branché » avant de se raviser²⁵. C'est l'essentiel du discours politique que sous-tendent la plupart des romans « Cyberpunks » qui se déroulent dans un univers exclusivement urbain, crasseux et désespéré, peuplé de junkies, de prostituées, d'assassins et d'hommes corrompus.

La technologie donne également accès à une réalité virtuelle, informatisée qui porte le nom de « matrice » (en anglais « matrix »²⁶) dans la première trilogie de William Gibson.

Computers have long been part of [science fiction], often as a kind of menace. The power of computers to simulate environments is central to much cyberpunk, with the computer user jacking into this environment or cyberspace by some means: through the spine, through eye sockets, through a chip in the head. The virtual environment liberates the protagonist from the constraints of his or her body, allowing them to take whatever form they choose²⁷

Outre ces thèmes de prédilection, Butler souligne l'importance de la langue dans ces romans, et leur tendance à l'expérimentation, quitte à dérouter un peu plus le lecteur. Cette tendance, comme nous le verrons, est d'abord caractéristique des romans de Gibson :

Another aspect of cyberpunk is its linguistic experimentation and stylistic density; the use of computer jargon (real or imagined), street slang or Russian or Japanese loan words is commonplace. For some readers, the brew is just too heady²⁸

Pour Butler, le mouvement a véritablement commencé en 1980 avec la publication de romans comme *The Artificial Kid* de Bruce Sterling et *City Come A-Walkin'* de John Shirley, et finit avec la publication de romans comme *Realware* de Rudy Rucker en 2000. L'exemple « le plus manifeste »²⁹ du mouvement « Cyberpunk » est William Gibson qui, tout en n'étant pas historiquement son premier

²⁴ « In Gibson's work, the body is undoubtedly altered by technology but not transcended », Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, London, London and New Brunswick, New Jersey, The Athlone Press, 2000, p. 75.

²⁵ Sarah BROUILLETTE, « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s », *op. cit.*

²⁶ Terme devenu populaire depuis qu'il a servi de titre à la série de films de science-fiction de Andy et Larry Wachowski (*The Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003) et *The Matrix Revolutions* (2003)) qui s'inspirent très largement de la première trilogie de Gibson.

²⁷ Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

représentant, est celui qui en a posé les bases thématiques avec sa première trilogie publiée de 1984 à 1988.

Notons enfin que William Gibson a joué un rôle non négligeable dans la popularisation d'un sous-genre du « Cyberpunk » : le « Steampunk » dont le roman *The Difference Engine* co-écrit avec Bruce Sterling en 1990 est un exemple typique. Le « Steampunk » est régulièrement ignoré des ouvrages qui traitent de l'histoire de la science-fiction ; quand il ne l'est pas, il est réduit à l'étiquette de « cyberpunk de l'ère Victorienne »³⁰, ce qui donne davantage de poids à la définition qu'en donne Tatiani G. Rapatzikou, définition qui nous semble la plus complète et la plus pertinente :

According to [Steffen] Hantke "steampunk constitutes a special case among alternative histories, a science fiction subgenre that postulates a fictional event of vast consequences in the past and extrapolates from this event a fictional though historically contingent present or future" (1999 : 246). Steampunk narratives combine creative freedom with historical facts. This relies heavily on historical detail, the recreation of the Victorian literary rhetoric, and the co-presentation of real-life and imaginary characters, with technology being the main focus of attention. The association of technology with progress and its identification with a new state of knowledge marks a historical change. Historical changes deriving from technological breakthroughs lead to the transformation and reordering of culture, which is reflected in narratives based on non-linearity, instability, and disorder³¹

Précisons que le terme « Steampunk » a été inventé en 1987 par l'écrivain américain K. W. Jeter. On trouve parmi les principaux représentants de ce sous-genre des écrivains comme Michael Moorcock (*The Warlord of the Air*, 1971), Jeter lui-même (*Morlock Night*, 1979), Tim Powers (*The Anubis Gates*, 1983) et James P. Blaylock (avec la trilogie « Narbondo » composée de *The Digging Leviathan*, 1984, *Homunculus*, 1986 et *Lord Kelvin's Machine*, 1992).

²⁹ « In the late 1970s and early 1980s a number of writers wished to explore this brave new world, using science fiction as its means. The most visible example of this was William Gibson », Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk, op. cit.*, p. 9.

³⁰ Expression empruntée à Scott Bukatman dans son article intitulé « Gibson's Typewriter », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), Durham and London, Duke University Press, 1994, p. 73.

³¹ Tatiani G. RAPATZIKOU, *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (Postmodern Studies 36), Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 168.

Le « Steampunk » fait partie du sous-genre de l'« uchronie »³² ou « réalité alternative », sous-genre lui-même ancien qui remonte jusqu'à *Napoléon et la Conquête du Monde* du français Louis Napoléon Geoffroy-Château (1836) où l'auteur imagine les formidables conquêtes de l'Empereur si la défaite de Russie n'avait jamais eu lieu. Plus près de nous, *The Man in the High Castle* de Philip K. Dick (1963) décrit un monde où les forces de l'Axe ont gagné la Seconde Guerre Mondiale, et *The Plot Against America* de Philip Roth (2004) les bouleversements que provoque la victoire de Charles Lindbergh, antisémite notoire, aux élections présidentielles de 1940.

The Difference Engine est l'occasion pour Gibson et Sterling d'imaginer un monde où les « Machines à Différences, ces ordinateurs mus par la vapeur » imaginés par l'anglais Charles Babbage en 1821 ne seraient pas restées à l'état de projet, mais auraient définitivement changé le cours de l'histoire en étant communément employées.

Bien que Gibson n'ait fait qu'une brève incursion dans le « Steampunk », nous verrons dans la quatrième partie de notre thèse que l'étude de son roman *The Difference Engine*, et plus particulièrement du dernier chapitre, nous permet de mieux comprendre l'ensemble de son œuvre.

II / La « Musique Industrielle »

a) Naissance de Throbbing Gristle

Comme l'a souligné Brian Duguid, le groupe Throbbing Gristle est le prolongement du collectif d'artistes ou « performers » baptisé *COUM Transmissions* qui officie à partir de 1969. Parmi ses membres, Neil Andrew Megson, qui prendra officiellement le nom de Genesis P-Orridge le 5 janvier 1971 ; également Christine Carol Newby, née le 4 novembre 1951 à Hull en Angleterre, mannequin, strip-teaseuse et actrice de films pornographiques, qui prendra le nom de Cosey Fanni Tutti, en hommage à l'opéra *Così fan tutte*, de Mozart en 1973³³.

Nous n'insisterons pas sur les performances de *COUM Transmissions*, et ce pour une raison simple : hormis des entretiens qui ne peuvent entrer dans notre travail

³² D'après le titre du livre de Charles RENOUVIER, *Uchronie : l'utopie dans l'histoire. Histoire de la civilisation européenne telle qu'elle n'a pas été, telle qu'elle aurait pu être*, publié pour la première fois en 1876.

³³ On trouvera la bibliographie et la filmographie complète de Cosey Fanni Tutti sur le site <http://throbbing-gristle.com/COSEYFANNITUTTI>

de recherche, il n'existe que peu de documents sur le groupe. Il ne reste aujourd'hui que des traces de ce collectif « dont le personnel oscille entre deux et douze membres » et qui partageait son temps entre « de longues improvisations musicales se revendiquant du free jazz, mais sans en posséder les compétences musicales » et des happenings qui devaient plus aux expérimentations du mouvement Fluxus et aux Actionnistes Viennois, « parfois au point de les plagier »³⁴, qu'au travail de William Burroughs. En outre, précise Eric Duboys, *COUM Transmission* n'a enregistré aucun disque³⁵. Nous préférons donc renvoyer à l'ouvrage *Wreckers of Civilisation : The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle* de Simon Ford pour plus d'informations.

Nous attirons toutefois l'attention sur l'exposition la plus célèbre de *COUM Transmissions*, celle qui provoqua sans doute le plus grand scandale et qui eut lieu à l'*Institute of Contemporary Art* de Londres en octobre 1976 sous le nom de « Prostitution ». La première partie de l'exposition rassemblait des photographies de Cosey Fanni Tutti tirées de revues pornographiques et disposées à la vue du public, puis une installation de Orridge baptisée « Tampax Romana » où l'artiste associait deux tampons hygiéniques usagés, brunis par le sang désormais séché des menstrues, à un semblant de statue romaine classique. La seconde partie de l'exposition regroupait les articles de presse évoquant ces mêmes clichés de Cosey affichés comme autant d'œuvres d'art au sein de l'ICA. L'exposition provoqua un véritable déchaînement de la presse et du député Conservateur Nicholas Fairbairn qui accusa *COUM Transmissions* dans le *Daily Mail* de n'être ni plus ni moins que des « destructeurs de la civilisation » (« wreckers of civilisation », une phrase choisie par la suite par Simon Ford comme titre de son essai de référence). Ford rappelle qu'à l'époque du rapport « Support for the Arts in England and Wales » commandé par la Calouste Gulbenkian Foundation, et suite à des coupes budgétaires drastiques, il était difficile de justifier aux yeux des parlementaires que des artistes tels que Orridge, qu'un éditorial du *Sun* accusait de « prostituer » la Grande-Bretagne³⁶, obtienne des subventions pour exposer des photographies de Cosey en guêpière, lunettes noires sur

³⁴ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 23.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

³⁶ « Mr Orridge is prostituting Britain-and sending us the bill », tiré de *The Sun*, 21 octobre 1976, cité dans Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, London, Black Dog Publishing, 1999, p. 6.22.

le nez, nonchalamment allongée sur un sofa, les seins nus et l'entrejambe découvert dans une pose lascive³⁷.

On trouve en germe dans « Prostitution » quelques-uns des éléments qui feront des années plus tard la notoriété de Throbbing Gristle, parmi lesquels le goût pour la provocation, gratuite ou non, le jeu sur la réception des images et la pornographie.

Spectateur des performances de *COUM Transmissions*, Peter Martin Christopherson (né le 27 février 1955 à Leeds) travaille avec Orridge et Cosey Fanni Tutti à partir de 1974. Au début de leur collaboration, Christopherson photographie les performances. Il se joindra à *COUM Transmissions* en qualité de musicien à partir de mars 1975. Parmi les éléments qui vont permettre à Christopherson et Orridge de devenir amis, Duboys mentionne une « admiration [que Christopherson] voue aux travaux de William S. Burroughs »³⁸ et qui va sensiblement rapprocher les deux hommes.

Chris Carter (de son vrai nom Christopher Severin, né le 28 janvier 1953 à Londres) rencontre Orridge, Cosey et Christopherson durant l'été 1975. Duboys souligne combien le rôle de Carter est déterminant pour l'évolution de *COUM Transmissions*, puisque c'est par son intermédiaire que le collectif abandonnera progressivement les performances pour se lancer dans la musique. Cette évolution est acceptée sans difficulté par Cosey et Christopherson, et surtout par Orridge. D'une part, elle permet de toucher un public autrement plus important que celui qui vient assister aux performances dans les galeries d'art, d'autre part, elle amène ce dernier à endosser le rôle du chanteur et à être un peu plus sous la lumière des projecteurs.

Le fait que Orridge n'ait pour tout bagage musical que d'avoir « participé à des chorales », de savoir « tenir une batterie » et d'avoir seulement « quelques notions élémentaires de piano » n'a jamais été un obstacle. Ses compagnons ne connaissent effectivement pas beaucoup plus la musique que lui : Carter a « quelques notions du langage musical » et Cosey a « pris des leçons de piano durant son enfance »³⁹.

Les dates de la fondation effective de Throbbing Gristle varient selon les sources. Orridge adopte la date du 3 septembre 1975. Comme il l'avoue lui-même, celle-ci a été décidée « *a posteriori*, le 18 octobre 1976, lors de l'inauguration de

³⁷ Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, op. cit., p. 6.3.

³⁸ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 40.

³⁹ *Ibid.*, p. 41, note 8.

l'exposition "Prostitution" où le groupe donna son premier vrai concert »⁴⁰ tandis que Duboys mentionne l'existence de deux concerts antérieurs, il est vrai « très brefs » puisque d'une durée « d'une vingtaine de minutes à peine, dans deux galeries d'art, le premier à Winchester le 6 juillet 1976, le second à l'Air Gallery de Londres le 21 août »⁴¹.

La disparition de *COUM Transmissions* est progressive ; le collectif abandonne finalement toute performance fin 1977.

Dès lors, la répartition des postes dans le nouveau groupe est la suivante : « Genesis P-Orridge (...) : chanteur, bassiste et violoniste. », « Cosey Fanni Tutti (...) : guitariste et cornettiste. », « Peter 'Sleazy' Christopherson (...) : claviériste, programmeur [sic] de bandes, percussions électroniques. », « Chris Carter (...) : claviériste, programmeur [sic] de bandes et de rythmes. »⁴²

La naissance de Throbbing Gristle a créé une impulsion considérable. Des groupes parmi lesquels Cabaret Voltaire, NON ou les australiens de SPK sont apparus dans son sillage, et soit ont bénéficié de la popularité relative de Throbbing Gristle pour se faire connaître, soit se sont inspirés de sa musique ou de ses thèmes de prédilection pour écrire leurs textes.

b) « Musique Industrielle » et « Culture Industrielle »

L'expression « Musique Industrielle » fut inventée par l'américain Monte Cazzaza en 1975. Elle désigne une musique discordante, imaginée peu avant l'explosion des scènes Punk en Angleterre et aux Etats-Unis dans les années 1976-1977. Cette musique intègre à la palette musicale le bruit sous toutes ses formes : voix dissonantes, jeu sur la puissance du volume sonore, saturations de micros, larsens etc... Les tenants de la « Musique Industrielle » ne sont pas les premiers à utiliser les bruits. Il existe bien d'autres exemples plus anciens. Dès 1913, le Futuriste Luigi Russolo tournait son attention du côté « des bruits de tramways, d'autos, de voitures et de foules criardes »⁴³, et rédigeait un texte en forme de manifeste pour une musique libérée de toute espèce de frontière sonore⁴⁴. Edgar Varèse employait quant à lui des

⁴⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42, note 11.

⁴² *Ibid.*, p. 17.

⁴³ *Modulations, Une histoire de la musique électronique*, traduit de l'anglais par Pauline Bruchet et Benjamin Fau, Paris, Editions Allia, 2004, p. 13.

⁴⁴ Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits*, Editions Allia, Paris, 2003.

sirènes en guise d'instruments accompagnées de treize percussionnistes dans le morceau « Ionisation » (1931). Plus récemment, la « Musique Concrète » de Pierre Henry et Pierre Schaeffer utilisait « du matériel sonore glané dans les gares, le cliquetis des docks, les clameurs de la ville, le grincement des portes ou des soupirs »⁴⁵ comme l'illustre l'album *La Ville / Die Stadt* de Pierre Henry (1983) qui mélange les bruits de la ville aux voix de ses habitants et aux cris des oiseaux.

Nous aurions toutefois tort de nous arrêter aux termes de « Musique Industrielle » qui se polarisent sur le seul aspect sonore du mouvement. Ces termes induisent facilement le néophyte en erreur ; nous leur préférons donc ceux de « Culture Industrielle » dans une acception plus large qui ramène la musique à sa juste place, c'est à dire celle d'un élément, certes fondamental, dans un mouvement à la fois culturel, artistique et politique qui ne saurait être réduit à une discographie ou à une série de concerts.

Cette distinction, empruntée au magazine *Re/Search # 6/7* paru en 1983⁴⁶, est utile. Elle permet de différencier clairement la « Culture Industrielle » dans son acception globale de mouvements musicaux novateurs et avant-gardistes. Elle permet également de distinguer la musique créée par Orridge et son groupe de celle de compositeurs ou de groupes apparus au même moment et avec lesquels le chanteur partage, à première vue, de nombreux traits. Nous sommes donc d'accord avec Eric Dubois lorsqu'il refuse les termes génériques de « New Musick » que le magazine *Sounds* de novembre 1977 accole sans distinction à des musiciens aussi différents que Brian Eno, Devo, Kraftwerk et Throbbing Gristle⁴⁷. Il est vrai qu'il existe un lien entre tous ces musiciens. Le compositeur anglais Brian Eno est l'un des précurseurs de l'« Ambient Music », une musique instrumentale pensée pour se mélanger aux sons qui environnent celui qui l'écoute et « qui peut-être écoutée, ou tout aussi aisément, être ignorée »⁴⁸. Le groupe de rock expérimental Devo fondé en 1972 est l'un des premiers à utiliser la vidéo dans une critique de la société de consommation inspirée, entre autres, par les textes de William Burroughs⁴⁹. Finalement Kraftwerk, groupe fondé en 1970 à Düsseldorf, pionnier de la musique électronique, est l'un des

⁴⁵ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 22.

⁴⁶ *Re/Search # 6/7, Industrial Culture Handbook*, San Francisco, RE/Search Publications, 1983. Le magazine contient des entretiens avec des membres de Throbbing Gristle, Cabaret Voltaire, SPK, Z'ev, NON et Monte Cazazza.

⁴⁷ Cité par Jon Savage dans *Re/Search # 6/7, Industrial Culture Handbook, op. cit.*, p. 4.

⁴⁸ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 274.

⁴⁹ Le groupe est en effet très influencé par les textes programmatiques de William Burroughs comme en témoigne l'entretien croisé « Devo meets Burroughs » reproduit dans *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, pp. 545-551.

premiers à enregistrer un album entièrement « synthétique » (en l'occurrence *Trans-Europe-Express* en 1977), autrement dit où tous les sons sont produits par des machines. Tous ces musiciens puisent dans l'histoire des mouvements artistiques avant-gardistes américains et européens. Eno s'est inspiré de la musique de Steve Reich réalisée à partir de bandes magnétiques montées en boucles (particulièrement le morceau « It's Gonna Rain » en 1965⁵⁰), de l'inclusion des silences dans les compositions de John Cage (le morceau « 4'33'' » qui donne à entendre quatre minutes et demies de silence est joué pour la première fois par David Tudor en août 1952) et de la musique d'Erik Satie ; les jeux de scènes de Devo renvoient aux Dadaïstes ; les membres de Kraftwerk citent quant à eux les travaux du compositeur allemand Karlheinz Stockhausen. Leur objectif commun est de développer une musique nouvelle, qui se démarque de la routine dans laquelle s'est progressivement enfermée la musique Rock dans les années 1970 alors que les maisons de disques accordent moins d'importance à la musique qu'aux musiciens qui deviennent des icônes et finalement de simples produits marchands. Or, si Throbbing Gristle partage ce refus de céder à la politique des grandes maisons de disques, et s'il puise son inspiration dans l'avant-garde musicale, le groupe n'a pas pour ambition de créer une « nouvelle musique », mais un choc sonore qui a bien plus à voir avec l'album de Lou Reed *Metal Machine Music* (1975) composé de boucles sonores dissonantes et de réverbérations produites au hasard qu'avec une organisation harmonieuse des sons.

Les détracteurs de Throbbing Gristle qui accusent le groupe de souvent se contenter de faire du bruit ont paradoxalement saisi l'intention première des Anglais.

Dubois voit une différence très nette entre la démarche de Orridge et celle, par exemple, des Allemands de Kraftwerk qui officient au même moment. Kraftwerk, explique Dubois, développe un discours « laudateur des nouvelles technologies (non sans ironie) »⁵¹ où les machines (synthétiseurs et autres séquenceurs) aident à créer un paysage sonore encore inédit auquel l'auditeur a toute possibilité de s'abandonner. La « Musique Industrielle », quant à elle, va se servir des sons discordants pour renvoyer l'auditeur à la triste réalité de la machine industrielle : « aliénation totale du travail humain réduit à la répétition journalière de mouvements des plus sommaires, production de masse des objets de la vie courante (les automobiles comme la nourriture) menant à la standardisation grotesque de ces objets, développement de

⁵⁰ Steve REICH, *Early Works*, Elektra/Asylum/Nonesuch Records, 1987.

⁵¹ Eric DUBOIS, *Industrial Music for Industrial People*, *op. cit.*, p. 46.

l'habitat de masse à travers des ensembles de béton sinistres et parfaitement inhabitables qui deviendront bientôt des ghettos »⁵².

L'usine est chantée et mise en scène par Kraftwerk comme un des lieux du génie humain. Pour les groupes de « Musique Industrielle », il s'agit avant tout d'un symbole de notre automation et de l'asservissement de la classe ouvrière. Kraftwerk pense le génie humain en général, comme si l'humanité était une et indivisible. Les groupes comme Throbbing Gristle soulignent quant à eux une lutte des classes qui n'a jamais cessé, et le chômage de masse.

Jon Savage distingue cinq caractéristiques des tenants de la « Culture Industrielle » qui donnent une vue d'ensemble assez juste du mouvement ; nous les reprenons donc tels quels et nous étudierons séparément chacun de ces aspects dans la suite de notre thèse. Notons que parmi ces cinq éléments, deux seulement ont trait à la musique, ce qui confirme une fois de plus l'amplitude du mouvement et de ses ramifications :

(1) Autonomie organisationnelle (« Organizational autonomy »). Dans une grande majorité des cas, les musiciens industriels prennent position pour une autonomie absolue aussi bien en termes de financement que de production. Nous y reviendrons plus avant dans notre partie sur la naissance du label « Industrial Records ».

(2) Accès à l'information (« Access to information »). La « Culture Industrielle » promeut une libre circulation des informations sans la moindre entrave. Elle s'aide pour ce faire d'un réseau de fanzines et de périodiques indépendants. Le mouvement devient rapidement le lieu d'une réflexion sur l'abolition pure et simple des droits d'auteurs et de la censure. Cette réflexion, rappelle Savage, est très largement inspirée de la critique des mass medias développée par William Burroughs⁵³.

(3) Utilisation de synthétiseurs et d'« anti-musique » (« Use of synthesizers and anti-music »). La révolution musicale amorcée par la « Musique Industrielle » est indissociable des progrès techniques et de la miniaturisation d'instruments encore récents comme le synthétiseur. Ce que Savage appelle « anti-musique » est en réalité

⁵² *Ibid.*, p. 46.

⁵³ « At this time, the phrase "Information War"—meaning that the struggle for control was now not territorial but communicatory—came into currency. With the limited access then available, *Throbbing Gristle* and *Cabaret Voltaire* extended as far as was possible Burroughs' precepts about control into the popular media—the former in particular, as disseminators of information and propagandists par excellence », Jon SAVAGE, introduction à *Re/Search # 6/7, Industrial Culture Handbook, op. cit.*, p. 5.

l'utilisation de sons qui ne sont pas habituellement employés en musique, ainsi que d'instruments désaccordés⁵⁴.

(4) Utilisation d'éléments extra-musicaux (« Extra-musical elements »). Autrement dit l'utilisation de films ou de textes programmatiques pour développer un discours d'ensemble sur la société. Notre emploi du terme « Culture Industrielle » prend ici pleinement son sens puisque nous ne sommes plus uniquement dans le domaine musical, mais artistique au sens large, et politique.

(5) Tactiques de choc (« Shock tactics »). La « Culture Industrielle » utilise volontiers les images les plus provocantes ou les plus violentes (images de camps de concentration, images pornographiques etc...) lors de ses concerts, ce au risque d'être assimilée à un mouvement nihiliste.

Notons que cet aspect de la « Culture Industrielle » est aujourd'hui repris par un mouvement baptisé « rock industriel » qui joue sur l'ambiguïté du réemploi de ces symboles tout en produisant des disques commerciaux à l'intérêt artistique relatif⁵⁵.

Tout en étant en retard sur les productions d'artistes comme John Cage, la forme musicale qui passionne Orridge et ses compagnons dans les années 1970 est, on l'aura compris, en décalage par rapport à ce que l'on entendait quotidiennement à la radio. Le son de Throbbing Gristle est dur, bruitiste, et témoigne largement de l'amateurisme de ses membres ; autre différence avec la plupart des formations plus conventionnelles, le groupe, à la demande expresse de Orridge, n'a « ni batteur, ni guitariste solo, ni guitariste rythmique »⁵⁶.

L'esprit de Throbbing Gristle est proche de celui des Punks, qui ne se reconnaissent pas dans la tendance des musiciens virtuoses ; des Punks qui sont souvent, comme le rappelle Emmanuel Grynszpan, « des musiciens qui ne savent pas jouer de leurs instruments (ou à peine) et ne s'en cachent pas »⁵⁷. C'est cet amateurisme, ce son si peu commercial, mais aussi le fait que les « grandes maisons de disques comme EMI, CBS ou Philips possédaient déjà des parts dans les stations de radio et de télévision, dans la presse et les maisons d'édition musicale »⁵⁸, qui

⁵⁴ Ce que John Cage a déjà pratiqué 20 ans auparavant.

⁵⁵ Le plus célèbre de ses adeptes étant l'américain Marilyn Manson accusé de satanisme comme Orridge en son temps.

⁵⁶ « Entretien : Genesis P-Orridge », in *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, op. cit., p. 89.

⁵⁷ Emmanuel GRYSZPAN, « Une esthétique de la contestation », p. 25, in *MIT#02*, op. cit.

⁵⁸ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 51.

expliquent que Throbbing Gristle ne passe pas sur les ondes, à l'exception notable de l'émission de John Peel, DJ anglais et animateur sur BBC Radio 1 décédé en 2004⁵⁹.

Les portes des grandes maisons de disques sont fermées au groupe. C'est précisément ce refus qui va encourager Orridge à fonder le label indépendant *Industrial Records* en 1977 après le rachat de la compagnie Risdell⁶⁰. Ceci au moment où l'explosion de la scène Punk précipite la création de très nombreux petits labels (*Island* fondé par Bill Laswell⁶¹, *Stiff Records* à Londres, *Fast Products* à Leeds ou *New Rose* en France précèdent la création des labels *Rough Trade* ou *Mute*⁶²).

Industrial Records est la première grande compagnie indépendante à sortir de la musique seulement sur cassettes, de Leather Nun, the Cabs, Richard Kirk, Clock DVA⁶³ et, bien sûr, Throbbing Gristle. Cette diffusion de cassettes permet de réaliser d'importantes économies. Surtout, elle permet de proposer aux auditeurs des albums dont le son n'est pas retravaillé en studio pour obtenir un son accessible au plus grand nombre. Le label n'est donc pas seulement indépendant financièrement, mais artistiquement, à une époque où la tendance est très nettement à une uniformisation progressive du son.

Le premier disque à sortir des presses de Industrial Records est *The Second Annual Reports of Throbbing Gristle* {Industrial Records IR0002} le 11 novembre 1977, et le label cessera son activité en 1981, « au sommet de [son] succès critique et financier » précise Simon Ford⁶⁴, avec la sortie de *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*, qui regroupe quelques-uns des premiers cut-ups sonores enregistrés par William Burroughs à Paris, rue Gît-le-Cœur.

⁵⁹ John Peel est l'un des premiers à promouvoir le Punk anglais et américain en Angleterre. Peel était entre autres connu pour passer des disques expérimentaux et peu commerciaux sur les ondes, comme ceux de Captain Beefheart, Pink Floyd, The Fall, etc... Sa diffusion du morceau « United » de Throbbing Gristle joue un rôle déterminant dans la popularité (toute relative) du groupe.

⁶⁰ « P-Orridge et Christopherson ont pu [créer le label] en rachetant une autre compagnie indépendante en faillite (Risdell) pour la somme dérisoire de 97,20 livres sterling, auxquelles sont venues s'en ajouter [sic] 52,96 pour pouvoir obtenir l'autorisation juridique d'en changer le nom. Le statut légal ne sera cependant obtenu par P-Orridge qu'en juin 1979 », Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, *op. cit.*, pp. 52-53.

⁶¹ « (...) qui sera à l'origine de la diffusion du raggae en dehors de la seule Jamaïque », *ibid.*, p. 51.

⁶² *Ibid.*

⁶³ « [Industrial Records] was the first major independent [record company] to release music on cassettes only—by Leather Nun, the Cabs, Richard Kirk, Clock DVA and themselves », in *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, San Francisco, RE/Search Publications, 1982, 65.

⁶⁴ Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, *op. cit.*, p. 0.13.

Dès ses débuts, le label a des ambitions qui dépassent de loin celles d'autres maisons de disques plus riches et plus prestigieuses, et ressemble d'autant à une tribune politique. Le chanteur considère, dès le départ, le label comme une parodie des autres maisons de disques sans scrupules et au discours formaté⁶⁵, et, comme le rappelle Brian Duguid, le nom même de « disques industriels » sonne comme un pied de nez à l'industrie du disque de l'époque qui, tout en poussant des artistes fabriqués et / ou formatés sur le devant de la scène, se veut, faussement, « authentique »⁶⁶.

L'objectif de *Industrial Records* peut sembler commercialement suicidaire : donner une place à un certain nombre de morceaux qui ne trouveraient pas autrement leur place dans les bacs des disquaires, et à de nouvelles formes musicales qui tranchent nettement avec l'idée communément acceptée, que la musique sert, essentiellement, à faire danser ou à divertir les foules.

⁶⁵ « (...) we parody and challenge large industrial companies and their debasing ethics and depersonalisation », in *Throbbing Gristle CDI* (livret sans numéro de page).

⁶⁶ « certainly the genre took its name from the label that Throbbing Gristle set up. Industrial Records. Monte Cazazza is usually acknowledged as inventing the term "industrial music", and the label used the name in a very specific sense—as a negative comment on the desire for "authenticity" that still dominated music in the seventies », Brian DUGUID, « A Prehistory of Industrial Music », *op. cit.*

INTRODUCTION

Après la légende : une revitalisation du discours burroughsien

Beaucoup d'écrivains ont attiré l'attention du public, de la critique journalistique et universitaire, mais peu sont devenus, comme William S. Burroughs, de véritables vedettes ou ont su provoquer un engouement relevant du mythe.

Comme le souligne Philippe Mikriammos dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1975 : « (...) la prolifique légende qui nimba William Burroughs est ce qu'on a connu de lui en premier. Burroughs en son galetas new-yorkais, un bébé dans une main et une aiguille hypodermique dans l'autre, un gros calibre sous l'oreiller ; Burroughs en son galetas mexicain, soufflant la fumée qui sort du pistolet avec lequel il vient de tuer sa femme »⁶⁷.

Le terme de « légende » nous paraît ici d'autant plus approprié que la figure de l'écrivain se retrouve, souvent malgré lui, à tous les étages de la société américaine. La scène musicale s'empare du nom de ses personnages et de ses textes. « Johnny Vortex ». « Steely Dan ». « The Insect Trust ». « Soft Machine ». « Heavy Metal (Kids) ». A Seattle une boutique de vêtements féminins porte le nom de « Nova Express », tandis que l'Université du Minnesota ouvre un « club Burroughs » pour promouvoir son œuvre et qu'un fameux dealer de Rivington Street se fait appeler « Dr. Nova »⁶⁸.

⁶⁷ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, 1975, p. 5.

⁶⁸ Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, London, Pimlico, 1993, p. 553.

Le cinéma n'est pas en reste, non plus que les « comic-books », les bandes dessinées que les jeunes anglo-saxons dévorent chaque semaine, et qui rendent hommage à cet étonnant personnage⁶⁹.

Comme pour toute autre légende, les événements qui ont jalonné la vie de Burroughs ont été déformés ou simplement inventés, à tel point que l'auteur semble quelquefois « fabriqué » par ses contemporains. A l'affirmation de Benoît Delaune qui écrit dans sa thèse de doctorat que nous savons beaucoup de choses de William Burroughs⁷⁰, nous préférons l'idée développée par Oliver Harris d'un auteur qui serait une « fiction », ou un « fantôme projeté par d'autres », une « simulation »⁷¹.

Pour preuve, l'image de Burroughs auprès de ses contemporains qui ne cessent d'en décliner des versions plus ou moins proches de la réalité. Jack Kerouac s'en inspire pour donner vie à quelques-uns de ses personnages les plus célèbres. Burroughs est Will Dennison dans le roman *The Town & City* (1950), puis Old Bull Lee sorti d'un « vieux rêve maléfique » dans *On the Road* (1957)⁷². Deux ans plus tard, Burroughs est le Dr. Sax du roman éponyme, une inquiétante silhouette de vampire dissimulée derrière une cape et un chapeau mou. En 2004, le new yorkais Nick Mamatas fait de Burroughs l'un des personnages de son roman d'horreur *Move Under Ground*, et lui fait affronter l'entité cosmique Cthulhu tirée des textes de H. P. Lovecraft.

Ted Morgan s'empare quant à lui de Burroughs pour décrire un rebelle, « hors-la-loi littéraire »⁷³ et drogué homosexuel, tandis que le cinéaste David Cronenberg brosse un portrait inhabituel de l'écrivain au travail qui emprunte à l'esthétique des tableaux de Francis Bacon⁷⁴. La « légende » est d'autant plus persistante qu'elle

⁶⁹ Je pense à l'œuvre du scénariste anglais Alan Moore qui multiplie les références à l'écrivain américain, particulièrement dans la série *Watchmen*, New York, DC Comics, 1987. Quant au « comic-book » *Finn* publié par Fleetway / Quality Comics, ses créateurs Pat Mills et Jim Elston promettent à leurs lecteurs une plongée dans un univers tout droit sorti des pages de *The Job*, où une race extra-terrestre appelée « The Newts » emploie le « virus du langage » pour asservir l'humanité.

⁷⁰ Benoît DELAUNE, *Le Cut-Up chez William S. Burroughs : modèle plastique, création littéraire*, thèse de littérature générale et comparée sous la direction de M. Didier Plassard, Université Rennes 2, 2003, p. 10.

⁷¹ « From the very beginning, the appearance of [Burroughs'] identity had the quality of a fiction, a fantasy projected by others, or a simulation, a copy behind which there was no original », Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, Carbondale and Edwardsville, Southern University Press, 2003, p. 2.

⁷² « something out of an old evil dream », Jack Kerouac, *On the Road* (131, 137), cité dans Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, op. cit., p. 3.

⁷³ Pour reprendre le titre de sa biographie *Literary Outlaw*.

⁷⁴ Dans son film « Naked Lunch » sorti sur les écrans en 1991. Le rapport entre les deux hommes est depuis longtemps évoqué, particulièrement par Gilles Deleuze qui met en parallèle le personnage de Johnny dans *Naked Lunch* et la « Figure couchée avec seringue

semble se nourrir de toutes ces facettes en absorbant aussi leurs éventuelles contradictions.

En novembre 1996, près de vingt ans après la première « Nova Convention » conçue par Sylvère Lotringer et le poète John Giorno pour rendre hommage à Burroughs, la journaliste Kathryn Shattuck décrit la procession de quelques 2000 personnes venues jusqu'à l'Université du Texas lui rendre hommage pour la « Nova Convention Revisited ».

Outre la foule des admirateurs, de très nombreux artistes sont venus se réclamer publiquement de son travail : des musiciens contemporains comme John Cage, Philip Glass ou Frank Zappa, des écrivains comme Kathy Acker, des cinéastes comme Kathryn Bigelow, ainsi que la nouvelle scène Punk représentée par Patti Smith, Debbie Harry et d'autres figures encore comme Timothy Leary, ancien professeur de psychologie à l'Université Harvard et promoteur des drogues hallucinogènes. Des hommes et des femmes qui, s'ils sont bien éloignés du quotidien de Burroughs, se retrouvent dans son écriture ou sa vision du monde. Burroughs est traité à la manière d'une vedette de la chanson ou du cinéma, et prend soin de ne jamais se séparer de sa canne-épée et d'une bombe au poivre, de peur, prétexte-t-il, qu'on ne l'assassine comme John Lennon. Il apprécie le sort qu'on lui réserve. « J'aime beaucoup être le sujet d'admiration », explique-t-il simplement. « C'est ce qui ne va pas avec ce Salinger (...). Il court comme un lapin. Je ne comprends pas ça »⁷⁵.

La question se pose, dès lors, de comprendre cette ferveur, vivante depuis près de trente ans aujourd'hui, et que ne suffit à expliquer ni la qualité des romans de Burroughs, ni sa fameuse technique du cut-up⁷⁶ à laquelle il doit pourtant une bonne part de sa célébrité, et dont le cousinage de surface avec des pratiques plus anciennes, comme celles des Dadaïstes, n'est plus à prouver⁷⁷.

Le mystère semble en tout cas rester entier, et le Burroughs de la « Nova Convention Revisited » n'est plus, de toutes façons, le jeune homme prêt à toutes les

hypodermique » peinte par Bacon en 1963, Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 2002, p. 25.

⁷⁵ Burroughs : « I'm very comfortable being the subject of admiration. That's what's wrong with that Salinger (...). He runs like a rabbit. I don't understand that », Kathryn SHATTUCK, « A Legion of Fans » (entretien avec William Burroughs, Lawrence, 1996), in *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, p. 779.

⁷⁶ Nous définirons cette technique d'écriture chère à William Burroughs dans la deuxième partie de notre thèse.

⁷⁷ Cf. Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, thèse de Doctorat de Troisième Cycle sous la direction de M. Pierre Dommergues, université de Paris VIII-Vincennes, 1975, p. 99.

expériences nouvelles. Lorsque Kathryn Shattuck vient l'interroger sur ses projets, il répond simplement qu'il envisage de partir pour l'île de Madagascar pour observer les dernières espèces de lémuriens. Ecrire n'est plus une priorité. « Je crois que je n'ai plus rien à dire » conclut-t-il⁷⁸.

Burroughs a, sans le savoir, déjà publié son dernier roman, et sa carrière d'écrivain appartient au passé. Il s'est lui-même considérablement assagi, et n'est plus que le fantôme de l'écrivain radical qu'il a été. Il mourra un peu moins d'un an plus tard, le 2 août 1997.

Pourtant, à la manière de Hassan I Sabbah, « le Vieux de la Montagne », fondateur de la secte des Haschâchis ou « assassins »⁷⁹, qui traverse ses romans, l'homme exerce encore un formidable pouvoir sur son auditoire. Shattuck parle à propos de ses admirateurs de « disciples » (« followers ») et de « pèlerins » (« pilgrims »), deux termes qui lui confèrent sans ambiguïté un statut de prophète.

Car Burroughs est bien aussi une figure de prophète qui maltraite l'Amérique qui l'a vu naître, ce pays qui l'a très tôt considéré comme une anomalie et rejette son étrange univers littéraire d'assassins, de prostitués, d'hommes sans foi ni loi, de voleurs et de policiers corrompus, son univers coupé du temps ordinaire et condamné à se répéter jusqu'à l'extinction.

C'est à ces autres anomalies, sans doute, que l'œuvre entière est dédiée. A eux, ces marginaux qui, un jour ou l'autre, sauront former une armée indestructible et anéantir la tyrannie de l'ordre moral qui épuise l'Amérique de l'intérieur et se répand comme une maladie infectieuse.

La plus grave erreur, à nos yeux, serait de limiter l'héritage de Burroughs à ces hommages, forcément impressionnants, d'artistes venus de tous les horizons, toutes générations confondues, à cette foule, cette « Burroughs Generation » qu'évoque Philippe Mikriamos⁸⁰. En effet, la vigueur du discours romanesque burroughsien n'a jamais été aussi actuelle.

Cette « légende », à laquelle une bonne part de ses admirateurs se réfère aujourd'hui, peut effectivement détourner l'attention d'une seconde génération d'artistes dont font partie l'américain William Gibson et l'anglais Neil Megson, plus connu sous les noms de Genesis P-Orridge ou Breyer P-Orridge. Ces deux artistes,

⁷⁸ « Guess I've run out of things to say », Kathryn SHATTUCK, « A Legion of Fans » (entretien avec William Burroughs, Lawrence, 1996), in *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, p. 780.

⁷⁹ La secte est connue sous plusieurs noms. Nous reprenons ici celui qu'utilise Gérard-George Lemaire dans Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 99.

⁸⁰ Philippe MIKRIAMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 120.

sont absents d'ouvrages de référence comme la biographie que Ted Morgan consacre à Burroughs en 1991, et Sylvère Lotringer se borne à écrire de Orridge qu'il était « un ami et un collaborateur de Burroughs »⁸¹ sans donner plus d'informations à son sujet.

Toutefois, Gibson comme Orridge ne manquent pas d'éveiller l'attention de critiques comme David Porush ou Larry McCaffery auxquels nous nous référons dans notre thèse.

Mais situons tout d'abord les deux hommes dont l'œuvre va nous occuper tout au long de notre travail. William Ford Gibson est né à Conway en Caroline du Sud le 17 mars 1948. Écrivain américain, émigré au Canada au moment de la guerre du Vietnam, il est connu à travers le monde pour ses textes de science-fiction, plus particulièrement pour son premier roman *Neuromancer* publié en 1984 dans la collection Ace Science Fiction Specials (Ace Books). Gibson est reconnu comme le père du mouvement « Cyberpunk », un mouvement littéraire que l'*Encyclopedia Britannica* qualifie de « sous-genre de la science fiction qui se caractérise par des anti-héros contreculturels pris au piège d'un futur déshumanisé et high-tech »⁸². Ce futur, précisons-le tout de suite, n'est jamais daté exactement⁸³.

Neil Megson, que nous appellerons à partir de maintenant Genesis P-Orridge ou Orridge, est né à Manchester le 22 février 1950. Musicien, chanteur bien connu des amateurs de « Musique Industrielle », musique discordante, imaginée peu avant l'explosion des scènes Punk en Angleterre et aux États-Unis dans les années 1976-1977, Orridge est aussi le fondateur en 1981 de l'ordre à vocation magique « Thee Temple ov Psychic Youth » (ou « T.O.P.Y. ») sur lequel nous reviendrons dans la suite de notre thèse⁸⁴.

⁸¹ « [Orridge] was a friend and collaborator of Burroughs », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, p. 824, note 100.

⁸² Cyberpunk : « a science-fiction subgenre characterized by countercultural antiheroes trapped in a dehumanized, high-tech future », *Encyclopedia Britannica Online*, article consultable à l'adresse <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/147816/cyberpunk>

⁸³ Lors de son entretien avec Alexandra DuPont pour le site « Ain't It Cool News », Gibson précise que l'action de son premier roman se situe aux environs de 2035 : « (...) with "Neuromancer," I was very careful—you can't really date it. I always assumed it was about 2035, but I kept it vague », Alexandra DUPONT, « Alexandra DuPont interviews William 'Freakin' Gibson », entretien publié sur le site « Ain't It Cool News », à l'adresse <http://www.aintitcool.com/display.cgi?id=5140>

⁸⁴ Les bizarreries orthographiques comme la transformation de « the » en « thee » que nous trouvons ici émaillent les textes rassemblés dans Genesis P-ORRIDGE, *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, Denver, Colorado, OV-Press, 1989, le texte est consultable dans son intégralité à l'adresse <http://www.geocities.com/soho/lofts/4414/esoter.html>

Ces modifications n'entravent en rien la compréhension du discours de l'auteur. Nous y reviendrons plus en détail dans la suite de notre travail de recherche.

Tout ou presque sépare ces deux hommes, du moins au premier abord. Gibson est un auteur populaire, dont les romans sont largement traduits. Il est également très rapidement reconnu par la critique. Orridge, au contraire, a toujours eu un succès confidentiel ; ses premières tentatives de percer dans le monde de l'art ont été plus souvent critiquées, voire raillées, qu'encensées. Là où Gibson vend son premier roman à plusieurs millions d'exemplaires et gagne une renommée internationale, *The Second Annual Report of Throbbing Gristle*, premier disque de Throbbing Gristle, le groupe le plus connu de Orridge, s'écoule à 785 exemplaires. A nos yeux, ces deux artistes sont aujourd'hui représentatifs de la première génération de ces « Partisans » que Burroughs appelait de ses vœux.

Notre thèse s'attachera à démontrer une filiation. Nous nous concentrerons donc non seulement sur le choix des thèmes opéré par Gibson et Orridge, mais aussi sur le rapport de leurs modes d'écriture respectifs à certaines particularités de l'écriture burroughsienne.

Nous ne saurions nous satisfaire de mettre en valeur un héritage aujourd'hui reconnu (voir à ce propos le magazine *RE/Search #4/5* consacré à William Burroughs, Brion Gysin et Throbbing Gristle en 1982⁸⁵ ou *Storm the Reality Studio*, l'anthologie que Larry McCaffery consacre au mouvement « Cyberpunk » en 1991 et qui tire son nom du *Nova Express* de Burroughs). A la différence des « disciples » et des « pèlerins », Gibson et Orridge ont en effet en commun de s'être réappropriés le projet d'écriture de William Burroughs et de l'avoir prolongé, chacun à sa manière. Plutôt que de rendre, comme tant d'autres, un simple hommage à son œuvre et à son incontestable talent d'écriture, ces deux artistes ont préféré reprendre un vaste projet, artistique, littéraire, politique qu'il conviendra de définir, projet patiemment construit par l'auteur depuis ses premiers textes programmatiques, et poursuivre ainsi la « vision globale » de Burroughs⁸⁶.

Dans une première partie, nous nous pencherons sur l'univers représenté dans les textes « Cyberpunks » de William Gibson ainsi que dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge, un univers de frustration mentale où les masses sont contrôlées par de puissants et mystérieux groupes. Nous nous poserons la question de savoir comment, et par quels moyens, l'influence des textes de William Burroughs a été déterminante pour bâtir cet univers.

⁸⁵ *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, San Francisco, RE/Search Publications, 1982.

⁸⁶ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 5.

Nous verrons également quel rôle font jouer Gibson et Orridge au phénomène d'intoxication tel qu'employé par William Burroughs pour métaphoriser l'arme privilégiée des forces de contrôle.

Dans une seconde partie, nous examinerons les groupes fictionnels qui émergent de ces mondes dystopiques, qu'il s'agisse de groupes paramilitaires ou de guérilleros urbains, sans oublier les « hackers » ou pirates informatiques qui prennent aujourd'hui pied dans notre réalité. Nous reviendrons en détail sur l'idée de société alternative que proposent ces groupes, mais aussi sur leurs moyens de lutte qui passent, entre autres, par une redéfinition complète des notions de « copyright » ou de « propriété intellectuelle ».

Cette partie sera également pour nous l'occasion de nous pencher sur l'ambition de Genesis P-Orridge de prolonger le discours burroughsien en promouvant une meilleure compréhension du corps et du cerveau humain afin d'échapper aux manipulations qu'exercent quotidiennement les forces de contrôle.

Dans une troisième partie, nous étudierons les évocations, mentions et citations de William S. Burroughs dans les œuvres de William Gibson et Genesis P-Orridge, en nous posant la question de leurs fonctions précises.

Nous verrons ensuite de quelle manière William Gibson met en place un équivalent à la notion de « texte-représentation » développée par Noëlle Batt dans la thèse qu'elle a consacrée à l'écriture de William Burroughs, modalité textuelle qui se caractérise par une rigidification des structures narratives, syntaxiques et lexicales⁸⁷.

Enfin, dans une quatrième et dernière partie, nous nous concentrerons sur le sens que prend, chez Orridge, la substitution du corps vivant à la page. Nous étudierons le sens de ces actions transformatrices du corps en les confrontant aux théories actuelles du « body art » et aux conceptions d'un certain théâtre contemporain. Nous analyserons également comment William Gibson s'est inspiré du discours burroughsien pour proposer une autre pratique d'écriture et un nouveau pacte de lecture, achevant notre thèse sur une étude du poème de Gibson intitulé « Agrippa —A Book of the Dead » (1992)⁸⁸, un texte, aujourd'hui largement accessible sur le réseau, mais à l'origine seulement disponible sur disquette et qui avait la particularité de s'effacer au fur et à mesure que l'ordinateur le déchiffrait, afin de n'être lu qu'une fois seulement.

⁸⁷ Cf. Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 74.

⁸⁸ Nous faisons une distinction entre le livre *Agrippa—A Book of the Dead*, Kevin Begos Jr., 1992 et le poème lui-même noté « Agrippa—A Book of the Dead » ou « Agrippa ».

Nous devons alors étudier quelles nouvelles modalités textuelles Gibson met en place dans son œuvre en référence au « texte-action » burroughsien⁸⁹, une notion également empruntée à Noëlle Batt et que nous définirons par la suite.

Corpus

Sans jamais nous interdire de nous référer à l'ensemble de l'œuvre de William Gibson, nous avons choisi, pour effectuer notre recherche, de nous concentrer sur les romans *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) et *Mona Lisa Overdrive* (1988) qui forment la première des deux trilogies de l'écrivain⁹⁰, également baptisée « Sprawl Trilogy ». Nous avons choisi d'y associer trois nouvelles : « Johnny Mnemonic » (1981), « New Rose Hotel » (1981) et « Burning Chrome » (1982) parues dans le magazine *Omni*. Ce choix se justifie d'abord par le fait que Gibson y décrit un même univers, dénommé « Sprawl », et que ces textes construisent une diégèse homogène et continue. Il se justifie également par les concordances qui ont rapidement été établies par la critique entre ce corpus et les textes de William Burroughs. Citons par exemple Thomas P. Dunn qui écrit, en 1991, que *Naked Lunch* devrait peut-être être lu comme une introduction à l'œuvre romanesque de Gibson⁹¹, le roman de Burroughs étant, selon Dani Cavallaro, « une influence vitale derrière le cyberpunk »⁹². David Porush parle de Burroughs comme du premier écrivain « Cyberpunk » (« Burroughs-the-first-cyberpunk »⁹³), et le magazine *Phrack* évoque l'hypothèse d'un plagiat pur et simple de Burroughs par Gibson⁹⁴.

⁸⁹ Cf. Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 97.

⁹⁰ La seconde trilogie, baptisée « Bridge Trilogy », se compose de *Virtual Light* (1993), *Idoru* (1996) et *All Tomorrow's Parties* (1999).

⁹¹ « (...) *Naked Lunch* should perhaps be read as pre-requisite to any encounter with Gibson's fiction », in *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*, Noelle Watson and Paul E. Schellinger editors assistant, Chicago, St. James Press, 1991. Entrée signée Thomas P. Dunn.

⁹² « Moreover, cyberpunk bears many points of contact with post-modernist fiction. (...) A few examples seem worth mentioning, however. William S. Burroughs's *Naked Lunch* (1959) is arguably a vital influence behind cyberpunk. », Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, *op. cit.*, p. 10.

⁹³ David Porush, *Mississippi Review* 47/48, p. 48, cité dans *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, *op. cit.*, p. 322, note 12.

⁹⁴ Paul SAFFO, « Consensual Realities In Cyberspace » in *Phrack Inc.* Volume Three, Issue 30, File #8 of 12 (1989). Christian Vilà, auteur d'un essai biographique sur Burroughs, affirme en outre que « Burroughs influence plus ou moins nettement certains auteurs, comme les Anglais Moorcock et Ballard, ou certains jeunes auteurs *cyberpunks* de la décennie quatre-vingt, tel William Gibson », Christian VILÀ, *William S. Burroughs, le génie empoisonné*, Monaco, Les Infréquentables / Editions du Rocher Jean Paul Bertrand Editeur, 1992, p. 110.

Ajoutons que William Burroughs a lui-même rédigé quelques lignes reproduites sur la quatrième de couverture d'une édition de *Neuromancer*⁹⁵, et qu'il eut un temps l'intention d'écrire une version du roman de Gibson pour le cinéma sans jamais mener le projet à son terme⁹⁶.

Nous appellerons le corpus formé par « Johnny Mnemonic », « New Rose Hotel », « Burning Chrome », *Neuromancer*, *Count Zero*, et *Mona Lisa Overdrive* les « textes Sprawl » en référence à l'univers urbain dans lequel ils se situent⁹⁷.

La longueur exceptionnelle⁹⁸ de la discographie de Genesis P-Orridge, au sein de groupes aussi différents que *COUM Transmissions* (de 1969 jusqu'à fin 1977), *Throbbing Gristle* (de 1975/1976⁹⁹ jusqu'à mai 1981), *Splinter Test* (1997), *Psychic TV* (à partir de 1982) ou *Thee Majesty* (à partir de 1988), nous oblige à concentrer notre étude sur une sélection d'enregistrements que nous citons ici dans l'ordre chronologique :

Pour *Throbbing Gristle* : *Best Of... Volume I* (1976), *Best Of... Volume II* (1977), *The Second Annual Report* (1977), *D.o.A: The Third and Final*

⁹⁵ « Gibson cites Burroughs as his biggest influence and Burroughs claimed to like his work. Burroughs contributed a dust-jacket blurb for the hardback edition of *Neuromancer*, which stated that Gibson was trying what he had been trying to say for years. », Michael STEVENS, *The Road to Interzone: Reading William S. Burroughs Reading*, Archer City, Texas, Suicide Press, 2009, p. 43.

⁹⁶ L'anecdote est racontée par l'écrivain new yorkais Samuel R. Delany : « In 1986, William Burroughs was retained by a short-lived production company called the Cabana Boys to do a film script for *Neuromancer*, and I spent a very pleasant afternoon with him at his home in Lawrence, Kansas, brainstorming over ways to deal with the story on film, while James Grauerholz whipped up some truly delicious tournedos Rossini in the kitchen. Needless to say, the project never went anywhere », Mark DERY, « Black to the Future : Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, pp. 199-200.

⁹⁷ A moins d'une indication contraire de notre part, nous nous référerons aux traductions suivantes des œuvres de William Gibson en français :

William GIBSON, *Neuromancien*, Paris, Editions J' Ai Lu, 1988. Traduit de l'américain par Jean Bonnefoy.

William GIBSON, *Comte Zero*, Paris, Editions J' Ai Lu, 1986. Traduit de l'américain par Jean Bonnefoy.

William GIBSON, *Mona Lisa s'Eclate*, Editions Paris J' Ai Lu, 1990. Traduit de l'américain par Jean Bonnefoy.

William GIBSON, *Gravé sur Chrome*, Paris, Editions J' Ai Lu, 1987. Traduit de l'américain par Jean Bonnefoy.

William GIBSON, *Idoru*, Paris, Editions J' Ai Lu, 1998. Traduit de l'américain par Pierre Guglielmina.

⁹⁸ Longueur exceptionnelle en effet puisque, comme le rappelle Eric Dubois dans *Industrial Music for Industrial Records*, p. 231 : Orridge « [entre] en 1988 dans le Livre Guinness des records, en tant qu'artiste ayant sorti le plus grand nombre d'albums (quatorze) sur une période de dix-huit mois dans un même pays ».

⁹⁹ Nous reviendrons sur l'imprécision de cette date par la suite.

Report (1978), *20 Jazz Funk Greats* (1979), *CD1* (1979), *Greatest Hits* (1980), *In the Shadow of the Sun* (1981), *Journey Through a Body* (1982).

Pour Psychic TV: *Force The Hand Of Chance* (1982), *A Hollow Cost* (1994), *Beauty From The Beast - Thee Best Ov Psychic TV and Genesis P-Orridge* (1995), *Trip/Reset* (1996), *The Origin Of The Species: A Supply Of Two Tablets Of Acid* (1998), *"Origin Of The Species" Volume Too!* (1999), *Godstar: Thee Director's Cut* (2004) ainsi que la série d'albums *Electric Newspaper Issue One* (1994), *Electric Newspaper Issue Two* (1995), *Electric Newspaper Issue Three* (1995), *Electric Newspaper: Issue Four* (1997).

Pour Thee Majesty : *Time's Up* (1999), *Thee Fractured Garden* (2004).

Le choix de ce corpus est d'abord motivé par le fait que, comme nous aurons l'occasion de le vérifier, l'influence de Burroughs sur le travail de ce musicien est continue, et qu'elle prend des formes différentes tout au long de son parcours. Nous limiter à une époque déterminée, et à un nombre réduit de disques, reviendrait à effectuer un choix arbitraire d'autant plus incompatible avec notre travail de recherche qu'il échouerait à prendre en compte les nombreuses facettes qu'a pu prendre l'héritage de Burroughs pour le chanteur.

Nous incluons également dans notre corpus l'ensemble des textes publiés par Orridge, avec une attention particulière pour ceux rassemblés dans le recueil *Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988* (OV Press, 1989), et pour les textes programmatiques « Dematerialization of Identity » (1997), « Our Practice in Art » (2003) et « Breaking Sex Manifesto # 1 » (1999).

Tout au long de notre recherche, nous nous sommes inspiré des nombreux travaux théoriques consacrés à l'œuvre de William Burroughs, avec une attention plus particulière pour ceux de Noëlle Batt, de David Porush et de Larry McCaffery, ce dernier ayant eu l'amabilité de discuter et d'encourager notre travail de recherche, ce dont nous le remercions chaleureusement.

Ceci étant, notre travail de thèse n'a pas pour seul but de mettre en lumière l'influence de William Burroughs sur William Gibson et Genesis P-Orridge. Bien que le travail des deux auteurs nous semble, à bien des égards, représentatif d'une revitalisation du discours burroughsien, il serait sans doute simplificateur d'affirmer qu'ils sont les seuls à poursuivre l'œuvre de Burroughs.

Cette thèse devrait aussi permettre, à travers les prolongements, les remises en cause et les détours que font prendre Gibson et Orridge aux théories de l'écrivain américain, de renouveler le regard critique sur l'ensemble de l'œuvre de Burroughs.

PREMIÈRE PARTIE LES FORCES DE CONTRÔLE

« Society everywhere is in conspiracy against the selfhood of everyone of its members. The virtue in most request is conformity. Self-reliance is its aversion. It loves not realities and creators, but names and customs. »

Ralph Waldo Emerson, *Nature*

A) UN UNIVERS REPRÉSENTÉ AUX MAINS DES FORCES DE CONTRÔLE

Le monde que donnent à voir William Gibson et Genesis P-Orridge est le lieu d'un conflit permanent, au même titre que celui décrit dans les romans de William S. Burroughs. Ce conflit met en présence d'un côté des forces de contrôle qui gouvernent et exploitent la Terre de façon plus ou moins dissimulée, et de l'autre une force de résistance qui rassemble tous ceux qui refusent de se laisser manipuler, et d'abandonner leur liberté.

Ce thème d'un affrontement ancestral, d'une lutte entre deux camps opposés et d'un dualisme irréconciliable, est l'un des thèmes classiques de la littérature. Antérieurement, on le trouve aussi bien dans les textes mythographiques d'Hésiode où les Titans, divinités primordiales, se heurtent aux Olympiens, nouvelle génération de dieux, que dans le zoroastrisme où s'opposent l'esprit saint et l'esprit mauvais, ou encore dans les Religions du Livre, qui mettent en balance le Bien et le Mal, la Lumière et les Ténèbres. Pourtant, lorsqu'il s'agit pour Darko Suvin de remonter aux sources du conflit au cœur de la première trilogie de William Gibson, conflit qu'on retrouve plus largement dans un grand nombre de romans « Cyberpunks », celui-ci désigne d'abord l'influence des descriptions burroughsiennes d'un univers tombé dans les mains des forces de contrôle¹⁰⁰.

Ce combat, caractéristique de la première trilogie de Gibson, est l'occasion d'une lutte entre des personnages de générations différentes ; d'un côté l'élite, les nantis, les possédants qui sont les adultes à la tête de grands trusts financiers

¹⁰⁰ « (...) an evaluation of cyberpunk depends on the works examined. (...) [William Gibson] latches onto such great precursors on the margins of SF and "high lit," such as Pynchon (...), or William Burroughs, who pioneered the insight that the hallucinatory operators are real », Darko SUVIN, « On Gibson and Cyberpunk SF », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 359.

préoccupés par leur propre survivance, de l'autre la jeune garde, des adolescents, jeunes hommes et jeunes femmes dont le souci est de plonger le monde dans l'anarchie la plus complète soit en mettant en place des mouvements de guérillas urbaines, soit en s'adonnant à toutes sortes de crimes et de délits dont le piratage informatique perpétré par ceux que William Gibson baptise « cowboys » (pour « pirates informatiques » ou « hackers ») dans la nouvelle « Johnny Mnemonic »¹⁰¹ puis dans la totalité des textes Sprawl.

Dans l'univers littéraire de William Burroughs, dont nous montrerons en quoi il a pu servir de modèle à Gibson, ces affrontements tiennent d'une mythologie « pour l'âge de l'espace » avec ses engins spatiaux, ses entités quasi-divines et ses personnages aux pouvoirs surhumains, à la fois hommes et machines. Comme chez Burroughs, une fois encore, les affrontements chez Gibson se font l'écho de notre réalité passée par le prisme de la science-fiction.

Ces mêmes schémas s'appliquent tout autant au conflit placé au centre de l'œuvre musicale et littéraire de Orridge, bien qu'il prenne chez lui des formes différentes. En effet, contrairement à Gibson et Burroughs qui le traitent en lui donnant une apparence fantastique, futuriste, Orridge n'a de cesse de ramener l'opposition entre forces de contrôle et forces de résistance à des situations réelles, concrètes, dans lesquelles le lecteur et l'auditeur sont déjà partie prenante : pour Orridge, le monde étrange découvert dans les textes de Burroughs, n'est ni plus ni moins que le nôtre.

Nous nous concentrerons, dans la première partie de notre étude, sur les éléments qui composent, dans la trilogie de William Gibson, cette mythologie héritée de William Burroughs. Nous étudierons dans un premier temps les structures de pouvoir qui, de par leur effondrement progressif, permettent l'emprise des forces de contrôle. Cette partie sera pour nous l'occasion de dresser un portrait de l'univers futuriste décrit par William Gibson, un univers où le gouvernement, comme ses représentants (les diverses branches de la police, l'armée, la justice...), est totalement corrompu et a perdu toute autorité.

Dans une seconde partie, nous nous concentrerons sur les structures qui ont progressivement pris la place du gouvernement et de ses représentants, en étudiant

¹⁰¹ Le terme « cowboy » apparaît pour la première dans William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 18 : « Lewis was grinning. I think he was visualizing a point just behind my forehead and imagining how he could get there the hard way. 'Hey,' said a low voice, feminine, from somewhere behind my right shoulder, 'you cowboys sure aren't having too lively a time.' 'Pack it, bitch,' Lewis said, his tanned face very still. Ralfi looked blank ».

plus attentivement les multinationales pratiquement toutes puissantes, mais aussi les personnages de Josef Virek ou de la famille Tessier-Ashpool qui jouent un rôle fondamental dans la diégèse de la trilogie. Cette partie sera pour nous l'occasion de mettre en lumière ce qu'est le « contrôle » (« control » avec ou sans majuscule) dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge rassemblés sous le titre *Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, et *Thee Psychick Bible* et de comparer sa vision d'un monde aux mains de puissances corrompues avec celle de William Burroughs.

Dans une troisième partie nous étudierons les moyens mis en place par les forces de contrôle pour parvenir à dominer le monde et les populations. Nous porterons plus d'attention au phénomène de l'intoxication au sens large, qui, comme dans les textes de William Burroughs et ensuite ceux de Genesis P-Orridge, est la métaphore centrale de l'œuvre de William Gibson.

I / L'appareil politique

L'appareil politique est presque totalement absent des textes *Sprawl*. Le lecteur peut d'ailleurs aisément se représenter l'Amérique décrite par l'auteur comme n'ayant pas de gouvernement du tout. Cette absence est d'autant plus significative qu'une fois la première trilogie achevée en 1988, Gibson accorde davantage de place aux représentants du gouvernement ou aux élus du peuple dans ses textes¹⁰².

Il ne s'agit pas d'un oubli de la part de Gibson. Cette absence est tout à fait volontaire et assumée¹⁰³. Comme nous allons le voir immédiatement, la politique est au centre de l'univers de Gibson qui fait le portrait en creux d'un monde malade de la corruption, de la violence, et de l'impuissance des gouvernants à maintenir un semblant d'ordre.

¹⁰² Il est toutefois incontestable que les élus du peuple et les intrigues politiques sont au cœur de *The Difference Engine* (1990). Nous pouvons conjecturer que Gibson ne s'est pas référé à ce roman, co-écrit avec Bruce Sterling, car il n'a pas décidé seul de l'orientation de ce texte et de ses thèmes.

¹⁰³ « I was really proud of presenting this North America where you couldn't tell, from internal evidence, whether or not the U.S. existed as a political entity », entretien entre William GIBSON et Michael GOLDBERG, « Wired », in *Addicted to Noise* 5.11 (novembre 1999).

Article disponible à l'adresse

<http://web.archive.org/web/20010217054052/www.addict.com/issues/archive/>

a) Une structure fragile

Dans la trilogie, les gouvernements sont décrits comme des structures fragiles, dont le narrateur mentionne la chute par de simples mentions rapides – une phrase tout au plus qui ramène l'événement à l'anecdote, au quotidien (« A yellow fax of the New York edition of the Asahi Shimbun was reeling past a plastic window in the mirrored siding, some government going down in Africa, Russian stuff from Mars »¹⁰⁴ / « The Wig worked the Africans for a week, incidentally bringing about the collapse of at least three governments »¹⁰⁵).

Une nouvelle chasse l'autre. Le narrateur constate la mort des gouvernements qui disparaissent progressivement. Rien à voir avec ces Empires millénaires et pratiquement inébranlables que décrivent des auteurs de science-fiction comme Isaac Asimov ou Frank Herbert¹⁰⁶.

En effet, Gibson ne mentionne les gouvernements que pour évoquer leur chute, ou encore pour poser la question de leur pouvoir réel menacé par les structures économiques par le biais de dialogues entre les personnages. Lors d'une conversation entre la jeune Kumiko, fille d'un gangster japonais, et un ami de Molly du nom de Tick, ce dernier évoque clairement l'impuissance du gouvernement à contrecarrer l'ascension fulgurante du mafieux Roger Swain.

'Now this new business of Swain's, it's liable to bugger things for anyone who isn't right there and part of it. Christ, we've still got a government here. Not run by big companies. Well, not directly...'
'Swain's activities threaten the *government*?'
'He's bloody *changing* it. Redistributing power to suit himself. Information. Power. Hard data. Put enough of that in one man's hands'¹⁰⁷

Ce dialogue entre Tick et Kumiko dit beaucoup sur l'entité politique de la « Sprawl ». Le gouvernement n'est plus qu'un trompe-l'œil, un symbole qui dissimule

¹⁰⁴ William GIBSON, *Count Zero*, London, HarperCollinsPublishers / Voyager, 1995, p. 54.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁰⁶ Nous pensons plus particulièrement à la « Fondation », la société dont le but secret est de préserver la somme totale de la connaissance de l'univers au moment où les civilisations s'éteignent et d'empêcher la disparition définitive d'un Empire galactique. Cette société décrite par Isaac Asimov dans la série de romans *Foundation* (1951), *Foundation and Empire* (1952) et *Second Foundation* (1953) est inspirée par *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789) de Edward Gibbon.

Herbert décrit un même Empire millénaire dans la série de romans *Dune* publiée de 1965 à 1985.

¹⁰⁷ *Mona Lisa Overdrive*, London, HarperCollinsPublishers / Voyager, 2000. Première publication : New York, Bantam, 1988, p. 268.

péniblement son impéritie. Le pouvoir qu'il est censé détenir n'est rien d'autre qu'une image, un « spectacle », pour reprendre la terminologie de Guy Debord que Noëlle Batt ou John Watters¹⁰⁸ ne manquent pas d'employer pour discuter du monde décrit par William Burroughs. En d'autres termes, le pouvoir politique est, dans les textes de Gibson, une illusion.

La référence à Debord nous semble pertinente dans la perspective d'une étude de l'œuvre de Gibson, précisément parce que, comme le note justement Watters, les idées qu'il manipule sont également burroughsiennes¹⁰⁹. La critique de Debord d'une « société spectaculaire » où l'expérience directe a cédé la place à la représentation, et aux images, et où l'être humain est entièrement manipulé et soumis à l'économie a, en effet, beaucoup en commun avec le monde de Burroughs et Gibson.

Les deux écrivains fondent effectivement leur discours sur un renversement de valeurs comparable. Dans la « Sprawl », l'économie et les grandes compagnies ont pris progressivement la place de l'entité politique tandis que le politique est décrit comme finalement intégré au processus économique comme nous le verrons dans notre partie suivante avec le personnage du Sénateur.

Et si le gouvernement est malgré tout présent sur l'échiquier du pouvoir (« we've still got a government here »), le véritable pouvoir est bien ailleurs (« Not run by big companies. Well, not directly... »), en réalité dans les mains de puissants groupes financiers que le lecteur de la première trilogie connaît déjà pour les avoir vus à l'œuvre, deux groupes plus spécifiquement qui, en dépit de leurs très nombreuses ressemblances, n'en sont pas moins antagonistes : les « zaibatsus » ou multinationales, et ce que William Gibson baptise la « bent aristocracy »¹¹⁰ auxquels nous consacrerons une partie entière.

b) Une structure corrompue et criminelle

William Gibson décrit les gouvernements comme agissant en fonction d'intérêts particuliers, et ce au détriment du bien commun. La démocratie n'est plus ici qu'un vague souvenir.

Les gouvernements coopèrent par exemple avec les multinationales, qui sont les seules à réellement faire la loi. Ces manipulations ne se font jamais au grand jour.

¹⁰⁸ John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs*, thèse en langue et littérature des pays anglophones sous la direction de M. Jean-Claude Dupas et M. Oliver Harris, Université de Lille III / Université de Keele, 1999, pp. 5-6.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Alexandra DUPONT, « Alexandra DuPont interviews William 'Freakin' Gibson », *op. cit.*

Ainsi le narrateur anonyme de la nouvelle « New Rose Hotel » explique au personnage de Fox, qui travaille comme lui pour les puissantes multinationales, que le gouvernement marocain ferme les yeux sur l'infiltration massive d'agents de la firme privée Hosaka sur son territoire national :

I reminded [Fox] of the saturation techniques Hosaka security was obviously employing. Hosaka had lines to the heart of the Diet, and their massive infiltration of agents into Marrakech could only be taking place with the knowledge and cooperation of the Moroccan government.¹¹¹

Cette coopération n'est pas anodine, puisque le lecteur apprend dans la nouvelle les méthodes couramment employées par Hosaka : espionnage, intimidation et finalement assassinat. Le gouvernement est ici clairement complice d'actes criminels.

Gibson souligne à de nombreuses reprises ce rapport entre le pouvoir politique et le crime, mais c'est plus particulièrement par l'intermédiaire du premier représentant du peuple mentionné dans la trilogie qu'il va définitivement établir ce lien. Ce représentant du peuple apparaît dans *Neuromancer* (page 148) à l'occasion de la remémoration d'une scène de terreur où Molly faillit perdre la vie. Dans le dialogue qui s'ensuit, la jeune femme raconte à Case comment, alors qu'elle se prostituait dans une « maison de poupées » (« puppet house »¹¹²), autrement dit une maison close, un politicien s'offrait les services de jeunes femmes avant de les tuer de manière effroyable.

C'est le premier symbole de l'Etat que donne à voir Gibson. Un criminel et un sadique. Autre aspect non négligeable, l'homme est un « client », ce qui le place immédiatement dans le cadre d'une demande. Demande commerciale, demande de transaction qui convient assez peu à l'idée d'un état impartial.

Comme toutes les prostituées qui travaillent dans les « maisons de poupées », la conscience de Molly était annihilée par une « puce de déconnexion » (« cut-out chip »¹¹³) qui provoquait un court-circuit neuronal. Le temps des rapports sexuels, Molly était un corps presque sans vie, plongé dans une sorte de sommeil provoqué, et accomplissait sa tâche comme une suite de mouvements automatiques. Mais la puce électronique avait cessé de fonctionner, et Molly s'était réveillée au milieu d'un

¹¹¹ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 135.

¹¹² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 176.

¹¹³ *Ibid.*, p. 148.

cauchemar, où le sénateur et elle-même étaient couverts du sang d'une prostituée que l'homme venait d'assassiner¹¹⁴.

Ce passage est remarquable à plus d'un titre. Tout d'abord parce que Gibson se garde habituellement de donner trop d'éléments d'information sur ses personnages au point que ceux-ci peuvent sembler n'avoir aucun ancrage temporel ou spatial. Ici, les informations qu'il apporte au lecteur par l'intermédiaire du dialogue permettent, une fois n'est pas coutume, de projeter un éclairage nouveau sur Molly.

Le dialogue, que nous décomposons en trois parties, se lit comme le passage d'un état de sommeil à celui de veille, ainsi que le souligne le recours systématique du narrateur au champ lexical du rêve (« Wake up sore », « just bad dreams »¹¹⁵, « Like dreams », « The dreams », « just dreams », « Bad dreams »¹¹⁶).

Dans la première partie (de : « "This cost a lot," she said » à : « and he thought I didn't know. »¹¹⁷), Molly explique à Case le fonctionnement des « maisons de poupées », et l'apparente facilité avec laquelle elle gagnait son salaire.

Ici, Gibson met en lumière une dichotomie. En travaillant pour une « maison de poupées », Molly est décrite comme menant une vie entièrement schizophrène, deux existences clairement séparées dans le temps. Molly ne conserve donc aucun souvenir de son « temps de travail » (« worktime »¹¹⁸) c'est à dire de son « temps de poupée » (« puppet time »¹¹⁹), du « temps où ça se produit » (« You aren't in, when it's all happening »¹²⁰) jusqu'au jour où la « puce de déconnexion » se met à mal fonctionner.

La seconde partie du dialogue (de "Bad dreams. Real ones. » à « we weren't finished yet »¹²¹) se concentre sur l'événement dramatique lui-même, et la vision cauchemardesque du sénateur.

Alors qu'il s'agit du point d'orgue du récit de Molly, Gibson donne peu d'éléments au lecteur pour se représenter la scène. Le récit que fait Molly est effectivement très parcellaire. On y trouve des phrases très courtes, de deux ou trois mots pas plus, des phrases d'autant plus notables qu'elles ne se rencontrent pas

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 148-149.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 148.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 147.

¹²¹ *Ibid.*, p. 148.

ordinairement dans les parties dialoguées attribuées à Molly (« Bad dreams. Real ones. », « Tricky », « I came up »¹²²), phrases coupées par des points de suspension.

One night... one night, I'd just come back from Shiba¹²³

I was into this routine with a customer....¹²⁴

She was all... She tugged at the temperfoam. Dead¹²⁵

Ces points de suspension ralentissent le rythme de la narration de Molly, du fait de l'irruption de passages descriptifs au beau milieu du dialogue, et d'un jeu de ponctuation inhabituel (« One night... one night, I'd just come back from Shiba », « Surgeons went way in, that trip », « Senator, he was »¹²⁶), autant d'éléments qui donnent l'impression que Molly, jusqu'ici si sûre d'elle, cherche ses mots, hésite. Ce faisant, la jeune femme paraît troublée par les souvenirs qui lui reviennent en mémoire, et ce « temps de poupée » auquel elle n'avait auparavant pas accès.

Si, comme nous l'avons mentionné, Gibson donne des renseignements sur le passé de son personnage, ceux-ci soit restent strictement descriptifs, à la limite de la tautologie (« Senator, he was », « She was all... (...). Dead »¹²⁷), soit relèvent du point de vue de Molly (« Knew his fat face right away », « that fat prick »¹²⁸), mais sans jamais éclairer davantage le sens des événements.

Le récit de Molly relève de la paralipse, de l'omission ; c'est un puzzle auquel manquent des pièces capitales, et que l'auteur évacue volontairement. Pour preuve, cette femme qui, d'après le contexte, est la seconde prostituée victime du sénateur et qui apparaît pour la première fois dans le dialogue par l'intermédiaire du pronom personnel « she » lequel relève pourtant de la reprise. Cette hésitation est évacuée de la troisième partie du dialogue (de "So I guess » à "Maybe you hate yourself, Case"¹²⁹) où Gibson emploie de nouveau des phrases longues, mais sans pour autant apporter beaucoup plus d'éléments au lecteur puisque le récit de Molly n'apporte pas de solution de continuité narrative. Molly est encore confuse après son réveil accidentel, et le Sénateur, hébété de voir la jeune femme reprendre conscience avant d'en avoir fini avec elle :

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, pp. 148-149.

And that fat prick, he was saying, 'What's wrong.
What's wrong?' 'Cause we weren't *finished* yet....¹³⁰

Le récit de Molly se termine alors sur cette phrase :

So I guess I gave the Senator what he really wanted,
you know?¹³¹

qui laisse toute liberté au lecteur pour imaginer de quelle manière atroce Molly s'est vengée de l'homme qui voulait lui faire subir les pires tortures. Une nouvelle paralipse que vient mettre en lumière la question rhétorique « tu vois ce que je veux dire ? » (« you know? ») que la mercenaire adresse finalement à Case. Car, décidément, Molly donne beaucoup moins à voir qu'elle ne donne à comprendre et à imaginer.

Ce passage explique une transformation sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir. Molly, la prostituée des « maisons de poupées » dont le corps était exploité par les hommes, devient, à la suite de cet épisode sanglant, très différente. Plus dure, plus agressive... Elle devient le premier exemple de la « femme forte », reprise dans bon nombre de romans « Cyberpunk » et que Dani Cavallaro fait remonter aux personnages féminins de Raymond Chandler¹³². La transformation n'est pas seulement mentale, mais également physique puisque la jeune femme s'est fait implanter des griffes acérées aux bouts des doigts, une arme redoutable qui va lui permettre d'embrasser une nouvelle vie, celle d'une mercenaire, d'une « samouraï des rues » dont le quotidien a basculé dans la violence depuis que sa tête a été mise à prix suite au meurtre du sénateur.

Molly est depuis connue sous une multitude de pseudonymes qui tous annoncent le danger qu'elle est devenue. Elle est « Cat Mother »¹³³, « Cateye »¹³⁴, « Steppin' Razor »¹³⁵, « Sally Shears »¹³⁶ ou « Misty Steele »¹³⁷... Autant de noms qui disent que Molly tient dorénavant du félin dont elle a les attributs, et qu'elle ne sera plus jamais à la merci d'un mâle.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, *op. cit.*, p. 123.

¹³³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p.60.

¹³⁴ *Ibid.*, 109.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 40.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 177.

Ce passage nous semble d'autant plus significatif qu'il peut assez aisément se lire d'un point de vue métaphorique. Pour ce faire, gardons en tête un fait crucial. Le sadisme du sénateur a un corollaire : le sommeil, dans ce cas compromis, de ses victimes.

Rappelons-nous qu'en 2006, lorsque Gibson revient sur l'affaire des écoutes téléphoniques illégales réalisées par la NSA et la CIA, c'est l'étrange passivité de ses concitoyens qu'il remarque en premier lieu, et le fait que les américains ne demandent aucun compte au gouvernement, sans doute, ajoute-t-il, parce qu'ils considèrent ces exactions comme un « fait accompli »¹³⁸. C'est précisément cette asthénie, ainsi que la complicité passive de la population, qui permet aux politiques de dépasser toutes les limites de la légalité sans être inquiétés ; asthénie confirmée par Mark Dery pour qui le premier roman de Gibson est « imprégné d'une résignation fataliste à la futilité de toute possibilité d'un changement de pouvoir politique », notant en outre justement l'aspect strictement « apolitique » des personnages¹³⁹.

William Burroughs était lui-même arrivé à un constat similaire. Pour lui, la « totale passivité »¹⁴⁰ du drogué, aide, par exemple, les dirigeants à conserver leur pouvoir en anesthésiant un « pourcentage de la population dont l'inoffensivité est garantie, quoi qu'il advienne »¹⁴¹. Plus largement, comme il l'écrivait à son ami Jack Kerouac, la vitalité de l'américain moyen est « drainée » par son pays¹⁴² qui vampirise, littéralement, tous ceux qu'il est censé protéger. Une « menace de pétrification » à laquelle Kerouac répond par « le héros qui prend et reprend sans cesse la route pour échapper à la société immobilisatrice qui fige et emprisonne », et Burroughs par une rébellion du « verbe tout entier »¹⁴³.

¹³⁸ « I keep seeing that in the lower discourse of the Internet, people saying, "Oh, they're doing it anyway." In some way our culture believes that, and it's a real problem, because evidently they haven't been doing it anyway, and now that they've started, we really need to pay attention and muster some kind of viable political response. It's very hard to get some people on-board because they think it's a fait accompli », in « The NSA's New New Phone Database », entretien entre William GIBSON et Christopher LYDON pour la radio en ligne open source (11 mai 2006). L'entretien est écoutable à l'adresse http://stream.publicbroadcasting.net/ros/open_source_060511.mp3

¹³⁹ « *Neuromancer* is permeated by a fatalistic resignation to the futility of any attempt at a political power shift : Case and Molly are utterly apolitical, aspiring to the peak of their professions—the glamorized corporate soldiers of fortune—and nothing more », Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, New York, Grove Press, 1996, p. 251.

¹⁴⁰ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 9.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² « The U.S. simply does not provide sustenance for a man. He gets fat, and his vitality drains away, and he dies from spiritual malnutrition », *The Letters of William S. Burroughs, 1945 to 1959* (edited and with an introduction by Oliver HARRIS), London, Picador, 1994, p. 244, lettre à Allen Ginsberg datée du 13 décembre 1954.

¹⁴³ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 100.

Or, le passage où Molly et le sénateur se retrouvent face à face est explicite. L'état, par le biais de l'un de ses représentants, et sous couvert de respectabilité, profite du sommeil du peuple, dans ce cas une jeune femme sans défense, pour assouvir ses instincts criminels, tout comme, dans le roman de Bram Stoker, Dracula profitait du sommeil de la population, pour s'abreuver de son sang. Une différence subsiste pourtant, et de taille... Là où l'écrivain irlandais décrivait un monstre aux allures de dandy séduisant et hypnotique, Gibson dépeint un « gros salaud » (« that fat prick »¹⁴⁴) presque ordinaire. Un pauvre monstre en somme, qui, dans d'autres circonstances, ferait pitié.

Notons que le narrateur qui prend en charge le récit du premier volet de la trilogie emploie une seule fois le substantif de « citoyen » (« citizen »¹⁴⁵), et une fois le substantif de « citoyenneté » (« citizenship »¹⁴⁶). Dans ces deux cas, le narrateur se réfère non pas à un personnage humain, mais à une machine : l'Intelligence Artificielle baptisée « Wintermute » (« "(...) [Wintermute]'s got limited Swiss citizenship under their equivalent of the Act of '53. Built for Tessier-Ashpool S.A. They own the mainframe and the original software." »¹⁴⁷ ; « "[Wintermute is a] Swiss citizen, but T-A own the basic software and the mainframe." »¹⁴⁸).

Le « citoyen » que le *Dictionnaire de l'Académie Française* définit comme le « Ressortissant d'un État, qui y jouit de la plénitude des droits civils et politiques »¹⁴⁹ est une machine, et non pas un individu, qui, après mention des personnages qui évoluent dans le monde de William Gibson, paraît jouir de droits auxquels eux n'ont pas accès. Le lecteur sait désormais que la machine prend le pas sur l'homme, mais aussi que les grandes multinationales ont le pouvoir d'établir leurs propres règles. Il sait également que les mots, dans ce cas ceux qui forment la loi, sont manipulés par ceux qui détiennent l'argent et leur font dire ce qu'ils veulent. Nous aurons l'occasion d'y revenir.

¹⁴⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁴⁷ *Ibid.*, pp. 72-73.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁴⁹ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;;>

II / Les forces de l'ordre et la justice

a) La police

Dans ses textes, William Gibson montre très rarement les forces de l'ordre sous un jour favorable. L'écrivain ne donne jamais le rôle principal de ses nouvelles ou de ses romans à un policier en activité mais, au contraire, à des marginaux ou à des hors-la-loi. A l'inverse des policiers, rarement évoqués ou mentionnés par le narrateur, les prostituées, les souteneurs et les vendeurs de drogues apparaissent dès les premières pages de « Johnny Mnemonic » et de *Neuromancer* : ils sont la faune habituelle du monde de la « Sprawl » (« The Drome is a single narrow space with a bar down one side and tables along the other, thick with pimps and handlers and a arcane array of dealers. »¹⁵⁰ ; « Case found a place at the bar, between the unlikely tan of Lonny Zone's whores »¹⁵¹).

C'est essentiellement du point de vue des hors-la-loi que Gibson brosse le portrait de la police. Au contraire des criminels dont Gibson brosse un portrait détaillé, les policiers ne bénéficient que d'une présentation succincte. Ils sont à peine décrits. Ils sont un groupe sans visage, une masse désignée par le nom « police » ou le pronom personnel « they », ce qui interdit au lecteur toute individualisation et donc toute psychologisation de ces personnages. La police, encore une fois, c'est l'autre : l'autre camp, l'autre côté sans état d'âme.

Dans la première trilogie, les personnages évoquent une police qui n'a pas les moyens de faire respecter la loi¹⁵². Ce manque de moyens est en premier lieu matériel. Dès « Johnny Mnemonic », l'équipement de la police est de type rudimentaire (« primitive models »¹⁵³). Un constat qui revient régulièrement dans la trilogie. Il ne fait aucun doute que les « flics ne peuvent pas se payer » le matériel performant dont les criminels, et les « cowboys » en particulier, sont équipés (« Anyway, cops can't afford shit like that, new hovers, new Honda... »¹⁵⁴). En outre, tandis que Gibson met

¹⁵⁰ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 14.

¹⁵¹ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 3.

¹⁵² On retrouve ce même schéma dans la seconde trilogie, où les forces de police évitent par exemple de se rendre dans la zone du Golden Gate Bridge où vivent tous les marginaux, et où l'émission de télévision « Cops in Trouble », qui raconte les démêlés de policiers avec la justice, bat des records d'audience.

¹⁵³ « 'Even the primitive models could measure a magnetic field a billionth the strength of geomagnetic force; it's like pulling a whisper out of a cheering stadium.' »

« 'Cops can do that already, with parabolic microphones and lasers.' », William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 23.

¹⁵⁴ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 216.

des objets futuristes dans les mains de la plupart de ses personnages, les policiers se contentent de manipuler des objets ordinaires que le lecteur peut rencontrer dans n'importe quel roman ou film noir : par exemple un briquet (« a lighter »¹⁵⁵), un paquet de gitanes (« a pack of Gitanes »¹⁵⁶) ou un pistolet automatique (« an automatic pistol »¹⁵⁷). S'il existe un fossé entre les représentants de la loi et ceux du désordre, celui-ci est encore souligné par la rencontre d'univers esthétiques dissemblables (esthétique du film noir contre esthétique des nouvelles technologies).

La lutte qui oppose criminels et forces de l'ordre est déséquilibrée, et l'argent fait cruellement défaut, cet argent que s'échangent les puissantes multinationales et les malfaiteurs, et qui, comme nous aurons l'occasion de le constater fréquemment, se situe presque exclusivement du côté du crime. Mais qu'on ne s'y trompe pas. Le dénuement de la police est entretenu par les gouvernements eux-mêmes qui refusent toute espèce de contrepouvoir. Pour Johnny,

'No government'll let their cops have Squids, not even the security heavies. Too much chance of interdepartmental funnies; they're too likely to watergate you.¹⁵⁸

C'est ce mot de « interdepartmental » (« interdépartemental ») qui en dit sans doute le plus long sur l'état d'impuissance de la police, mais aussi et surtout sur la stratégie mise en place par les gouvernements et les grands groupes financiers qui ne veulent pas d'une force qui pourrait se mêler de leurs affaires. Le monde décrit par Gibson ne connaît pratiquement pas de frontières. Le monde de la « matrice » dans lequel se plongent les personnages abolit tout espèce de limite physique. C'est un « non-espace »¹⁵⁹ virtuel, insaisissable, que nous étudierons dans la suite de notre thèse¹⁶⁰. L'argent et l'information circulent instantanément d'un continent à l'autre, et jusqu'aux stations spatiales qui gravitent autour de la terre. La notion même de secteur ou « département » tend donc à s'évanouir, sauf pour la police, précisément, restreinte à des branches, des secteurs, des divisions, et qui, en raison de cet anachronisme, est absolument inefficace.

Quelle importance, d'ailleurs, puisque, de toute façon personne ou presque ne remet plus son sort entre les mains de la police. Les personnages de Gibson ne font

¹⁵⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 156.

¹⁵⁸ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶⁰ Voir PREMIÈRE PARTIE, B, II, a et b.

jamais appel à elle, et les dialogues de la trilogie rendent compte d'une absence totale de confiance à son égard ; ainsi cet échange entre le mercenaire Turner et le patron d'un supermarché devant lequel se rassemble une masse impressionnante de jeunes gens visiblement menaçants :

Turner looked down at the swirls of brown foam on his coffee.
“And nobody here called the police?”
“The police? Mister, this is Hypermart. People here don't call the police.”¹⁶¹

Gibson ne donne aucune explication au fait qu'il ne viendrait à l'idée d'aucun des personnages d'appeler la police. Le lecteur est lui-même laissé dans l'expectative, comme s'il s'agissait d'une évidence, d'un point qui ne pourrait souffrir aucune espèce de discussion.

Les dialogues continuent pourtant d'apporter des indices sur ce qu'est réellement la police de ce monde futuriste. D'abord inefficace, elle est également corrompue. Elle est d'une aide précieuse pour les criminels qui s'en servent d'une manière ou d'une autre. Cette aide peut être directe : le milliardaire Josef Virek achète la bienveillance de la police chargée de porter son attention ailleurs (« I bought the police off the case »¹⁶²) ; le mercenaire Turner achète le silence de policiers influents avant de se lancer dans ses propres opérations (« Turner was finishing his arrangements. He'd set up a liaison between Sense/Net and the local government, bribed the town's top police official »¹⁶³). Ces échanges de bons procédés, ou « arrangements », semblent d'autant plus courants que Gibson les mentionne sans jamais y apporter aucune précision ni aucun commentaire.

L'aide que la police apporte aux criminels peut également être indirecte : les « cowboys » comme Case ne se privent pas d'infiltrer des dossiers de police pourtant confidentiels (« [Case's computer] rattled through police reports »¹⁶⁴) ; le criminel Terzibashjian manipule la police pour qu'elle s'intéresse aux numéros de music-hall qui servent de couverture à l'assassin Riviera dans le but de le pousser à se découvrir (« [Riviera] performs most recently at the Yenishehir Palas Oteli, a modern place in the style turistik, but it has been arranged that the police have shown a certain interest in [his] shows. The Yenishehir management has grown nervous. »¹⁶⁵) ; les mercenaires « Panther Moderns » distillent également de fausses informations à la police pour

¹⁶¹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 286.

¹⁶² *Ibid.*, p. 26.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 129.

¹⁶⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 90.

créer une panique dont le seul but est d'aider à couvrir un vol et à faire diversion : la police est soit battue par des adversaires qui font peu de cas de la loi, soit manipulée par des individus plus intelligents qu'elle, et qui savent tirer parti de ses faiblesses et de sa prévisibilité¹⁶⁶ :

Nine different police departments and public security agencies were absorbing the information that an obscure sub sect of militant Christian fundamentalists had just taken credit for having introduced clinical levels of an outlawed psychoactive agent known as Blue Nine into the ventilation system of the Sense/Net Pyramid.¹⁶⁷

C'est là l'une des forces des criminels qui analysent le comportement de la police et se reportent à des schémas qu'elle suit de manière systématique. Les criminels connaissent toutes leurs procédures, leur façon de fonctionner et savent avec la même exactitude comment faire pour perturber une mécanique policière qui n'a rien de terrible. Johnny anticipe son interrogatoire par la police dans « Johnny Mnemonic » : « The police would be boring the Drome regulars with questions about Ralfi. What did he do? Who was he with before he stepped outside? »¹⁶⁸ ; Case compare quant à lui le comportement des policiers qui l'arrêtent à celui de la police de jadis : « Oldest cop bullshit in the book »¹⁶⁹. En réalité, aucune rencontre avec la police n'est grave : il suffit pour les personnages d'adapter leurs actions en conséquence. Gibson ne donne jamais de situations dans lesquelles la police parviendrait à anticiper le mouvement des malfaiteurs.

A l'instar des médecins qui, dans les textes de William Burroughs, « n'assument jamais le rôle réellement soignant qui est censé leur revenir »¹⁷⁰, les policiers n'assument que très rarement leur fonction dans les romans de Gibson. Il est dès lors difficile de savoir quel est le rôle exact de la police dans la trilogie, ou même si elle a un quelconque rôle à remplir. L'auteur donne peu d'indices à ce sujet, et le fait que la trilogie, où abondent des personnages au passé plus que douteux, ne

¹⁶⁶ Notons que l'épisode de la série *X-Files* intitulé « Kill Switch », écrit par Gibson et Tom Maddox, reprend le même schéma. L'épisode s'ouvre sur de mystérieux coups de téléphone anonymes qui indiquent à des vendeurs de drogues qu'un de leurs ennemis jurés se trouve dans un café. Les mêmes coups de téléphone indiquent le café à deux policiers qui pensent appréhender un individu dangereux. Le rendez-vous est un piège, et la fusillade qui s'ensuit sert en réalité à une Intelligence Artificielle à tuer son créateur.

¹⁶⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁸ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁶⁹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 161.

¹⁷⁰ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 79.

mentionne à aucun moment la prison ou la moindre espèce de châtement est une fois encore révélateur du flou dans lequel Gibson laisse son lecteur.

La police des frontières est également inefficace, puisque la quasi-totalité des passeports mentionnés dans la trilogie sont des faux qui ne sont pas détectés (aussi bien celui de Molly que de Case). L'existence d'une quelconque police des stupéfiants n'est pas même mentionnée alors que, comme nous allons le voir dans notre partie suivante, l'usage de la drogue est généralisé dans la trilogie.

Gibson dresse ici un portrait féroce d'une police à la présence uniquement symbolique dans un monde où la criminalité est omniprésente. Cette présence-absence n'est en rien le signe d'un univers anarchique. Gibson, comme nous allons le voir, sait, à l'instar de William Burroughs, « qu'un état policier en fonction n'a pas besoin de la police » (« a functioning police state needs no police »¹⁷¹).

Il existe pourtant une catégorie de police qui échappe à cette règle absolue d'incompétence et de corruption : la « police de Turing ».

b) La police de Turing

La « police de Turing » (« Turing heat » ou « Turing police ») est mentionnée pour la première fois dans *Neuromancer* au cours d'un dialogue entre Case et Molly au sujet des Intelligences Artificielles ou machines capables de formes plus ou moins complexes de raisonnements :

"(...) How smart's an AI, Case?"
"Depends. Some aren't much smarter than dogs. Pets. Costs a fortune anyway. The real smart ones are as smart as the Turing heat is willing to let 'em get."¹⁷²

Le nom de cette police vient du patronyme du mathématicien et logicien anglais Alan Mathison Turing (1912-1954) dont les travaux dans le domaine de la cryptanalyse et de l'Intelligence Artificielle ont permis le développement des premiers ordinateurs.

Nous ne résumerons pas ici les thèses de Turing, bien trop complexes pour être expliquées de façon concise. Nous renvoyons notre lecteur aux essais que Jean Lassègue, chercheur au CNRS, directeur adjoint du Centre de recherches en épistémologie appliquée (CREA) de l'École polytechnique de Paris, consacre au

¹⁷¹ Voir l'essai Eric MOTTRAM, *William Burroughs, the Algebra of Need*, London, Marion Boyars, 1977, p. 51.

¹⁷² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 95.

mathématicien et aux articles de Turing lui-même qui figurent dans notre bibliographie. Gardons en tête que Turing « conçut, dès 1944, le projet de "construire un cerveau" qui allait l'occuper pendant les dix dernières années de sa vie »¹⁷³. Un cerveau informatique auto-organisé, autrement dit capable d'apprendre comme tout être humain. L'apport révolutionnaire de Turing à cette science de l'informatique balbutiante au sortir de la guerre fut d'établir un rapport entre l'homme et la machine, entre « la possibilité d'une auto-organisation progressive du programme de la machine » et « la croissance du système nerveux »¹⁷⁴. Les travaux de Turing ont une portée scientifique et mathématique importante, mais posent également de très nombreuses questions philosophiques sur la singularité de l'esprit humain, ou la possibilité, pour l'homme, de créer des machines qui se comporteraient à bien des égards comme lui.

Notons dès à présent que les travaux de Turing se nourrissent de la controverse que suscite le « Théorème d'Incomplétude » formulé par Kurt Gödel en 1931, controverse qui agite l'Université de Cambridge où Turing est reçu en 1931 et où enseignent alors Bertrand Russell et Ludwig Wittgenstein¹⁷⁵. Le théorème de Gödel qui bat en brèche l'idée, jusqu'ici admise comme vérité absolue, que les mathématiques pouvaient solutionner n'importe quel problème, sera défini plus précisément dans la quatrième et dernière partie de notre thèse.

La première occurrence de la police de Turing nous montre tout d'abord que Gibson traite cette dernière différemment des forces de police ordinaires puisque le lecteur apprend immédiatement qu'elle a une fonction, qui sera développée dans la suite du roman, mais aussi une possibilité d'action ordinairement refusée aux forces de l'ordre.

La fonction de la police de Turing est double. Elle se charge d'abord de répertorier toutes les Intelligences Artificielles en leur attribuant des « numéros d'enregistrement » (« Turing Registry numbers »¹⁷⁶). Puis elle doit s'assurer qu'aucune Intelligence Artificielle n'échappe au contrôle de ses propriétaires pour devenir autonome, et tenter de poursuivre elle-même son développement au-delà des limites prévues par la loi. Ce travail se résume à une surveillance de tous les instants

¹⁷³ Jean LASSEGUE, *Turing*, Paris, Les Belles Lettres, 1998, rééd. 2003, p. 93.

¹⁷⁴ Jean LASSEGUE, *Turing, op. cit.*, p. 113.

¹⁷⁵ Voir Simon SINGH, *The Code Book, the Secret History of Codes and Codebreaking, op. cit.*, pp. 166-167.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 73.

(« AI's are constantly screened, mainly by the Turing people, to make sure they don't get too smart »¹⁷⁷). Dans le cas où une Intelligence Artificielle devient « trop intelligente », celle-ci est systématiquement détruite :

"Autonomy, that's the bugaboo, where your AI's are concerned. (...)" "See, those things are, they can work real hard, buy themselves time to write cookbooks or whatever, but the minute, I mean the nanosecond, that one starts figuring out ways to make itself smarter, Turing'll wipe it. (...) Every AI ever built has an electromagnetic shotgun wired to its forehead

178

Si les dialogues entre les personnages de la première trilogie laissent apparaître une certaine indifférence par rapport à la police ordinaire, la police de Turing suscite quant à elle des commentaires. Ainsi, pour la première fois, William Gibson place un phrase, certes lapidaire, qui pourrait passer pour élogieuse dans la bouche d'un de ses personnages, en l'occurrence Case : « there's the Turing cops, and that's bad heat »¹⁷⁹, phrase qui peut laisser penser au lecteur qu'il a finalement trouvé un type de force de l'ordre efficace dans un texte de Gibson.

C'est la police de Turing qui procède à la seule et unique arrestation de la trilogie : celle de Case au chapitre 13 de *Neuromancer*, l'accusant de conspirer dans le but d'« accroître » une Intelligence Artificielle (« to augment an artificial intelligence »¹⁸⁰), c'est à dire de l'aider à atteindre une intelligence comparable ou supérieure à celle d'un être humain. A la différence des exemples étudiés dans notre partie précédente, William Gibson singularise les agents de la « police de Turing » qui viennent arrêter Case. Il les désigne par des prénoms : « Roland », « Pierre » et « Michèle »¹⁸¹. Ce n'est pas la seule différence. Au contraire de la police ordinaire cantonnée à des secteurs, la « police de Turing » fait fi des frontières et des territoires. Territoire de la légalité ou de l'illégalité, juridictions précises, rien n'a vraiment d'importance pour ces personnages qui édictent leurs propres règles et se complaisent dans l'ambiguïté la plus totale : ainsi, comme le résume Roland en se référant aux agents :

We are at home with situations of legal ambiguity. The treaties under which our arm of the Registry operates grant us a great

¹⁷⁷ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 132.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 160.

¹⁸¹ *Ibid.*

deal of flexibility. And we *create* flexibility, in situations where it is required.¹⁸²

Une seule chose importe donc : remplir la mission, et ce au mépris le plus évident de toutes les règles. Il n'est donc pas étonnant que Michèle menace d'exécuter Case sur le champ s'il refuse d'obéir, et c'est sous la menace d'un pistolet « collé contre les côtes, dissimulant l'arme sous une veste de toile blanche négligemment posée sur le bras » (« Michèle kept the muzzle of her pistol close to his ribs, concealing the gun with a white duck jacket she draped over her arm »¹⁸³) que le « cowboy » est escorté, comme s'il n'était pas en état d'arrestation, mais plutôt victime d'un enlèvement.

Mais la police de Turing est elle-même dépassée par l'ampleur de la tâche qui l'attend. Gibson donne effectivement au lecteur plusieurs exemples de machines capables non seulement de penser, mais de développer une réflexion sur leur statut de machine et leur propre existence, tandis que des Intelligences Artificielles comme Wintermute et Neuromancer mutent sans cesse pour devenir des formes de vie encore jamais vues sur Terre.

Le chapitre 13 se clôt sur l'exécution de ces agents de la Police de Turing. Une mise à mort rapide par l'intermédiaire d'un « microléger » (« microlight »¹⁸⁴) manipulé par Wintermute et que Gibson décrit en quelques lignes seulement. Face à ces agents et à leurs tergiversations, à leurs jeux de rôles plus ou moins crédibles, l'auteur oppose une machine rapide, fulgurante et terriblement efficace.

C'est donc sans peine que Wintermute se débarrasse des trois agents, et Case, qui ne peut qu'assister à leur mort, comprend rapidement que toute résistance de leur part est inutile, et que la force et l'efficacité est du côté des machines.

c) L'armée

L'armée, en tant que bras du gouvernement, est elle-même peu présente dans la trilogie. Elle est pourtant indissociable d'un événement qui sert de jalon à ces romans : une guerre mentionnée pour la première fois dans « Johnny Mnemonic » et dont le lecteur connaît très peu d'éléments.

Gibson ne donne pas d'informations sur cette guerre, mais dispense des indices, fait des allusions qui obligent à un certain travail d'imagination de la part du

¹⁸² *Ibid.*, pp. 162-163.

¹⁸³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 164.

lecteur contraint de rassembler lui-même les pièces du puzzle disséminées dans les textes. Ces indices se trouvent quasi-exclusivement dans des dialogues. Ils permettent de se faire une idée approximative des lieux où des batailles ont été livrées (les villes « "Leningrad, Kiev, Siberia. (...)»¹⁸⁵ » mentionnées par Armitage permettent de situer le front en Russie) ; également de l'époque où la guerre a eu lieu (Armitage demande à Case « "Too young to remember the war, aren't you, Case?" »¹⁸⁶) ou de sa durée effective (« Lasted three weeks. »¹⁸⁷). Ces indications aident relativement peu le lecteur. En effet, s'il est clairement stipulé dans le texte que Case a vingt-quatre ans au moment où débute *Neuromancer* (« Case was twenty-four. »¹⁸⁸), rappelons que le futur décrit par Gibson n'est jamais daté exactement. Impossible de savoir en quelle année Case a vingt-quatre ans, donc quand la guerre a pu se dérouler.

Les phrases distillées dans les dialogues sont courtes, souvent énigmatiques. En réalité, elles posent plus de questions qu'elles n'apportent de réponses sur le pourquoi et le comment de la guerre. Ainsi, dans *Mona Lisa Overdrive* où, au détour d'un dialogue entre Pétale et Kumiko, le jeune homme explique qu'il n'était pas possible de trouver de la crème après la guerre car les « pluies venaient d'Allemagne et les vaches étaient malades »¹⁸⁹, le lecteur peut inférer que la guerre s'est soldée par une ou plusieurs explosions nucléaires, et que la radioactivité a contaminé l'eau de pluie, comme ce fut le cas avec la fameuse « pluie noire » qui tombait du ciel après le bombardement américain de Hiroshima et Nagasaki, aussi cette guerre évoque-t-elle la Seconde Guerre Mondiale. Mais, une fois encore, le lecteur n'a ici aucune espèce de certitude si ce n'est qu'un certain nombre de personnages des textes Sprawl ont fait la guerre : Jones le dauphin « cyborg » qui est décrit comme un « surplus de la dernière guerre » en date¹⁹⁰, Armitage qui y avait le grade de Colonel avant d'être jugé par un tribunal militaire¹⁹¹ et Dixie qui été interné dans un camp russe en Sibérie pendant tout ou partie de cette période¹⁹².

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹⁸⁹ « 'Next time you should try the cream,' [Petal] said. 'Couldn't get it, after the war. Rain blew in from Germany and cows weren't right.' », William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁹⁰ « surplus from the last war », William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹¹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹² « "Had me this buddy in the Russian camp, Siberia, his thumb was frostbit (...)» », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 105.

Comme la police n'est jamais vue en action sur le terrain, l'armée n'est jamais décrite sur un champ de bataille au cours de la trilogie. Le lecteur sait seulement, que, comme la police, elle dispose de peu de moyens et que son équipement est obsolète (« The military down there don't have anything like that. »¹⁹³).

L'action de l'armée est d'abord politique ; elle s'exprime par le biais de l'image que ses conseillers et relations publiques renvoient d'elle dans les médias. En effet, Gibson ne décrit l'action de l'armée qu'une seule fois dans ses textes, dans le premier volet de la trilogie au moment où le narrateur nous apprend que l'armée a délibérément manipulé le personnage de Corto – nom d'emprunt d'Armitage – pour couvrir ses propres agissements. Corto, personnage revenu mutilé de la guerre (« blind, legless, and missing most of his jaw. »¹⁹⁴), est amené à témoigner devant une commission d'enquête du Congrès ; un agent du gouvernement propose de prendre en charge ses soins. En échange, il veut que le vétéran se livre à une véritable mise en scène et dédouane les militaires responsables de son état :

The aide coughed politely. Repaired, refurnished, and extensively rehearsed, Corto's subsequent testimony was detailed, moving, lucid, and largely the invention of a Congressional cabal with certain vested interests in saving particular portions of the Pentagon infrastructure.¹⁹⁵

L'armée, comme la police ou le gouvernement qu'elle est supposée servir, est donc bien une structure en pleine désagrégation qui tente de sauver ce qui peut encore l'être par des mensonges, une mascarade qui passe essentiellement par une manipulation de l'image qu'elle renvoie aux médias puisque le témoignage donné par Corto est télévisé et que ce dernier doit être présentable en dépit d'une apparence pitoyable :

He'd need eyes, legs, and extensive cosmetic work, the aide said, but that could be arranged. New plumbing, the man added, squeezing Corto's shoulder through the sweat-damp sheet. Corto heard the soft, relentless dripping. He said he preferred to testify as he was. No, the aide explained, the trials were being televised.¹⁹⁶

L'armée utilise ici pleinement les médias. L'image qu'elle donne de ses agissements est entièrement trafiquée, les procès qui suivent la guerre ne sont rien d'autre que des « procès spectacles » (« show trials »¹⁹⁷) dont l'objectif n'est pas une

¹⁹³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

quelconque recherche de la vérité mais la création d'une émotion chez l'électeur (« The trials needed to reach the voter »¹⁹⁸).

La critique d'une armée prête à toutes les mystifications n'est bien évidemment pas neuve. Elle est d'abord fondée sur des faits de la politique américaine, et sur le rôle que jouent les médias et les communicants dans l'opinion que se fait de la guerre le public, et donc l'électeur. Gibson, qui a quitté les Etats-Unis pour ne pas être envoyé au Vietnam, a lui-même eu à subir la propagande d'Etat ; aujourd'hui la couverture partisane que certains médias, particulièrement américains, donnent des conflits en Afghanistan ou en Irak, en participant à un travail de désinformation, en est un autre exemple éclatant. Gibson hyperbolise la représentation d'un monde uniformément corrompu et prisonnier du mensonge.

La guerre qu'évoque Gibson dans la trilogie est en réalité le dernier baroud d'honneur d'une armée presque toujours évoquée au travers de souvenirs, d'anecdotes plus ou moins anciennes séparées du reste du texte par une rupture temporelle nette (« Turner had been a soldier in his own right for most of his adult life »¹⁹⁹). Les mots qu'il emploie pour décrire des objets liés à l'armée renvoient à l'idée de vieillissement, de vétusté, comme s'ils étaient la trace d'une époque révolue (« He was surplus from the last war. A cyborg. (...) his grace nearly lost under articulated armor, clumsy and prehistoric. »²⁰⁰ ; « The antique arm whined as he reached for another mug. It was a Russian military prosthesis »²⁰¹ ; « an ancient Army blanket »²⁰²).

L'armée est désormais remplacée par d'autres structures bien plus efficaces que nous étudierons dans notre partie IV (« Les Agents »).

d) La figure du « juge »

Le cas de l'armée et de sa justice expéditive montre à quel point il est inutile pour le lecteur d'attendre le moindre exemple de probité et d'impartialité de la diégèse de la première trilogie de William Gibson. S'il y existe une loi, c'est

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁰ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, pp. 23-24.

²⁰¹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 4.

²⁰² *Ibid.*, p. 48.

uniquement celle du plus fort. Or l'auteur pousse encore plus loin sa vision d'un monde inique en créant une figure singulière : celle du « juge ».

Le « juge » est une curiosité dans la trilogie puisqu'il n'est pas corrompu. Pourtant, comme nous allons le voir immédiatement, ceci ne fait pas de lui une figure positive, prête à combattre les inombrables réseaux de crime et de malversations en tous genres.

La première occurrence du substantif « Judge » apparaît dans le dernier volet de la trilogie :

Slick Henry and Little Bird were breaking down the buzzsaw that formed the Judge's left hand when Kid's Dodge came into view, its patched apron bag throwing up brown fantails of the rusty water that pooled on the Solitude's uneven plain of compacted steel²⁰³

Cette occurrence est significative. Difficile à comprendre, et sans explication préalable de la part de Gibson, ce paragraphe pose la question de ce que l'auteur entend précisément par le substantif « Judge ». En réalité, ce dernier n'est pas un magistrat mais un automate, une machine, comme nous l'apprend la suite du texte, et Slick Henry et Little Bird deux artistes qui préparent une performance.

Élément déterminant, le « juge » est inséparable de la violence la plus crue, ce que symbolise sa main d'automate remplacée par une scie circulaire. Un juge « tranche ». Celui-ci le fait en sciant. Il y a bien un effet ironique, et même parodique. Les substantifs « Judge » et « buzzsaw » sont ainsi régulièrement accolés dans le texte (« the buzzsaw that formed the Judge's left hand »²⁰⁴ ; « the Judge's buzzsaw »²⁰⁵ ; « Cherry (...) was peering dubiously up at the towering Judge, most of him anyway; the arm with the buzzsaw was where they'd left it »²⁰⁶ ; « the problem of the Judge's buzzsaw »²⁰⁷).

Automate d'allure sale et vieillie (« the color of rust gone a certain way »²⁰⁸ ; « the Judge's carapace of polished rust »²⁰⁹), composé de pièces détachées (« the scavenged parts »²¹⁰), le « juge » est une « chose » (« to have built the thing »²¹¹ ; « the

²⁰³ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 16.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 19.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 256.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 84.

²¹¹ *Ibid.*

thing moved »²¹²) certes impressionnante de par sa taille (« Nearly four meters tall, half as broad at the shoulders »²¹³ ; « its huge feet »²¹⁴), mais qui n'est rien d'autre qu'un pantin qui peut être manœuvré par un boîtier de contrôle (« the Judge's control unit »²¹⁵). Le fait que Slick Henry et Little Bird vivent dans un lieu baptisé « Factory » (pour « usine ») renvoie une fois de plus à l'idée d'objet manufacturé et sans vie, mais également au studio qu'occupait Andy Warhol à New York de 1963 à 1968 et où se produisaient les membres du *Velvet Underground*.

Le « juge » est une machine comme il en existe tant d'autre dans les textes de William Gibson, mais celle-ci, au contraire de beaucoup d'autres, est totalement incapable de libre arbitre ou d'initiative un tant soit peu personnelle comme le signale son absence de tête (« headless »²¹⁶ ; « a big rusty headless doll »²¹⁷).

Gibson décrit deux actions du juge seulement ; les seules qu'il soit capable de réaliser. La première est de bouger avec difficulté, lentement et sans grâce, comme une machine malhabile imitant avec difficulté le mouvement humain (« the Judge, ten meters away, hummed and trembled »²¹⁸ ; « He thumbed the joystick and the Judge took one step forward, then another »²¹⁹ ; « He moved the Judge forward, down the ramp, the broad feet coming down one-two, one-two »²²⁰ ; « he'd managed to work the Judge into the back of the hover, legs bent, on its side »²²¹).

La seconde est de trancher avec la scie circulaire qui lui sert de bras, la seule forme de jugement qu'il connaît (« the wrist tended to cripple up whenever he went to slash through something heavier than a sheet of chipboard »²²²).

Le « juge » est une machine binaire, stupide, qui rend compte de l'inhumanité de la justice dans le monde décrit par Gibson. Une machine incapable de compréhension ou de pitié et qui n'exprime rien d'autre qu'une puissance meurtrière mécanique. Surtout, l'automate renvoie à l'idée de manipulation, soulignée une fois encore par les comparaisons que fait l'auteur entre l'automate et un outil obsolète (« like a very old tool still in hard daily use »²²³ ; « Judge stood trembling in his

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ *Ibid.*, p. 83.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 309.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 86.

²²⁰ *Ibid.*, p. 307

²²¹ *Ibid.*

²²² *Ibid.*, p. 47.

²²³ *Ibid.*, p. 84.

patchwork carapace the color of rust gone a certain way, like the handles of an old wheelbarrow »²²⁴), mais aussi à l'idée de spectacle explicite dans l'idée de la performance que préparent Slick Henry et Little Bird.

Il est d'autant plus facile de déchiffrer les intentions que pouvait avoir William Gibson en créant ce personnage d'automate, que l'écrivain donne lui-même la clef de ses influences dans plusieurs entretiens : le « juge » est librement inspiré des sculptures animées de Mark Pauline du collectif « Survival Research Labs » fondé en 1978 avec Chico MacMurtrie et Brett Goldstone²²⁵. Le collectif, que V. Vale inscrit dans la « Culture Industrielle » en publiant un entretien de Pauline dans le numéro 6/7 de *Re/Search*, met en scène des automates qui s'affrontent lors de performances, et ce jusqu'à leur propre destruction. Pauline a depuis le début de sa carrière travaillé sur une notion de « contrôle » proche de celle que développe William Burroughs dans ses romans et ses textes programmatiques. En outre, la lecture que donne Mark Dery de ces performances ou « techno-spectacles » s'applique tout à fait au personnage du « juge » :

[Mark Pauline, Chico MacMurtrie and Brett Goldstone] use obsolete or discarded technology to enact what the cultural critic Andrew Ross calls "a communications revolution from below." Their aesthetic of refunctioning, retrofitting, and reanimating military-industrial junk is equal parts funk art and *Frankenstein*, shot through with cyberpunk's politics of low-tech insurgency. Their quixotic machines mock the benefits of technological progress, the virtues of consumerism, and the benevolence of corporate America sold by the anthropomorphic robots of theme parks, trade shows, and Disneyfield malls (...) in staging techno-spectacles that feature few human players, if any, mechanical performance artists dramatize the disappearance of the human element from an increasingly technological environment. Then, too, Pauline and MacMurtrie's use of remote-controlled robots, "slaved" to the physical movements of human operators, reminds us of our ever more interdependent relationship with the machine world-relationship in which the distinction between controller and controlled is not always clear.²²⁶

L'automate de Slick Henry et Little Bird figure un type de personnage absent de la trilogie de William Gibson, du moins en tant qu'intervenant directement dans la

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ « I [William Gibson] exchange letters with Mark Pauline; the stuff in *Mona Lisa Overdrive* is supposed to be a homage to SRL [Survival Research Laboratory], but I don't think I quite got it. », « Queen Victoria's Personal Spook, Psychic Legbreakers, Snakes and Catfood: An Interview with William Gibson and Tom Maddox », in *Virus 23 #0*, Alberta, Canada, Automne 1989.

²²⁶ Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, *op. cit.*, pp. 111-112.

diégèse. Car Slick Henry n'a pas construit l'automate du « juge » par hasard. Il a été lui-même jugé et envoyé en prison pour trois ans pour vol de voitures, mais le jugement était accompagné d'un traitement dont l'effet l'empêche désormais d'accéder à sa mémoire immédiate (« Korsakov's, they called that, something they did to your neurons so that short-term memories wouldn't stick. So that the time you did was time you lost »²²⁷). Ce traitement imaginé par Gibson imite les effets d'un syndrome réel dit « syndrome de Korsakov » qui provoque pertes de mémoires et apathie suite à une carence en thiamine.

La sentence n'est rien d'autre pour Henry qu'un très vague souvenir, ce qui, au lieu d'être un soulagement, est une torture permanente ; ce passé continue en effet à le poursuivre par épisodes confus (« When he'd gotten out, when it was over—three years strung out in a long vague flickering chain of fear and confusion measured off in five-minute intervals, and it wasn't the intervals you could remember so much as the transitions... »²²⁸).

Une nouvelle fois, la comparaison avec le personnage gothique du vampire est pertinente. Le juge qui a envoyé Henry en prison lui a également dérobé une partie de sa mémoire et de sa matière grise, et en a fait une victime permanente et un mort en sursis (« Slick remembered crossing the Solitude on foot. He'd been scared that the Korsakov's would come back, that he'd forget where he was and drink cancer-water from the slimed red puddles on the rusty plain »²²⁹). Ici le juge de chair et de sang, cruel et sans pitié, et l'automate inflexible, mettent en lumière un même constat : c'est le système dans son ensemble qui est déliquescence. Proposé à l'observation du lecteur, il est progressivement réduit en poussières et en fractions de métal rouillé, sans qu'une alternative soit envisagée par l'auteur.

Notons qu'il existe dans la première trilogie de Gibson un face à face constant entre, d'une part, une technologie dépassée, obsolète, invariablement associée à l'être humain et à son environnement décrépit, et, d'autre part, une technologie à la pointe du progrès associée, par exemple, aux Intelligences Artificielles qui s'éveillent à la conscience. Ce face à face ne signifie en aucun cas opposition. Ces deux types de technologie renvoient toutes deux à l'inefficacité de l'Homme décrit peu ou prou comme une machine archaïque qui ne parvient pas, ou avec difficulté, à maîtriser des

²²⁷ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 85

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 186.

technologies futuristes comme la « matrice » que nous étudions de façon détaillée dans la suite de notre thèse²³⁰.

III / Les entreprises internationales

Dans les textes *Sprawl*, la faiblesse de l'Etat et de ses représentants explique que le véritable pouvoir politique se trouve du côté des grandes entreprises capitalistes internationales. Pour faciliter l'étude de ces entreprises, nous les rangeons dans deux catégories distinctes que nous examinerons successivement. La première est celle des « zaibatsus » (« clique », ou « coterie financière » en japonais), terme inspiré par les grandes entreprises familiales nippones aujourd'hui connues sous le nom de « keiretsus » et qui n'ont rien de particulièrement futuristes²³¹. Les « zaibatsus » n'appartiennent à aucune personne physique en particulier, sinon aux actionnaires qui se partagent leurs revenus en bourse.

La seconde catégorie est celle des entreprises privées qui appartiennent non pas aux actionnaires, mais à des personnes physiques, qu'il s'agisse d'une famille (la famille Tessier-Ashpool) ou d'un seul et unique individu (Josef Virek).

Notons que l'irruption de ces entreprises n'est pas neuve dans les romans de science-fiction au sens large. Tatiani Rapatzikou souligne ainsi que la tendance des auteurs de science-fiction à préférer plutôt qu'une « glorification de la technologie », une critique « du contrôle qu'elle exerce sur les structures sociales et le sujet humain » apparaît déjà dans la critique des entreprises internationales qui émaillent *Naked Lunch* et *The Soft Machine*²³².

William Gibson décrit plus particulièrement deux de ces « zaibatsus » : « Maas Biolabs GmbH », ou simplement « Maas Biolabs »²³³, et « Hosaka » qui se livrent une

²³⁰ Voir première partie, B, II.

²³¹ Pour de plus amples informations sur le sujet des « zaibatsus », voir l'essai de Inoue MEZAKI, *Zaibatsu: The Rise and Fall of Family Enterprise Groups in Japan*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1992.

²³² « In terms of postmodern 'science-fictionalization', the motifs that have crossed science fiction boundaries over to postmodern fiction, also dominating cyberpunk science fiction are particularly those of 'temporal displacement' and 'cartelization'. (...) Emphasis is now placed not on the glorification of technology, but on the power of control it exercises on social structures and the human subject. Such a concern then becomes evident in the notion of 'cartelization'—as in Burroughs's *Naked Lunch* (1959) and *The Soft Machine* (1961)—dealing with the expansion and growth of international corporations and the control they exercise over human subjects », Tatiani G. RAPATZIKOU, *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*, *op. cit.*, pp. 42-43.

²³³ Gibson a depuis confirmé s'être inspiré du nom d'Oedipa Maas, personnage de *The Crying of Lot 49* de Thomas Pynchon, pour former le nom de la multinationale. Toutefois, dans l'ouvrage qu'il consacre à l'écrivain « Cyberpunk » en 1992, Lance Olsen souligne davantage

guerre impitoyable. Ce sont celles que nous présenterons ci-dessous. Parmi les entreprises privées, Gibson concentre l'attention du lecteur sur la famille Tessier-Ashpool, et l'empire dirigé par Anton Virek. Notre objectif est ici de souligner les stratégies qu'elles mettent en place afin de gouverner le monde dans l'ombre. Nous étudierons les grandes entreprises elles-mêmes, mais aussi la classe de personnages que nous appellerons dès à présent « agents » et qui parcourent le monde pour mettre en place une stratégie de contrôle globale qu'il conviendra de définir.

Notre étude portera sur l'ensemble des textes où apparaissent « Maas Biolabs », « Hosaka », la famille Tessier-Ashpool et Josef Virek, soit la nouvelle « New Rose Hotel » et les romans *Neuromancer*, *Count Zero* et *Mona Lisa Overdrive*.

a) Contrôle et monopole

William Gibson décrit peu les activités de Maas Biolabs et de Hosaka. Le lecteur sait que les deux compagnies fabriquent toutes sortes d'équipements électroniques mentionnés rapidement dans le texte (« Hosaka computer »²³⁴ ; « Maas-Neotek cyberspace deck »²³⁵ ; « the screen of his modular telephone was a Maas product »²³⁶ ; « Maas. They make biochips »²³⁷ etc...), et qu'elles concentrent leurs efforts dans le domaine de la chimie et de la génétique.

Hosaka est décrite par le narrateur-personnage de « New Rose Hotel » comme « la plus grande zaibatsu de toutes »²³⁸, tandis que Maas est « petite »²³⁹. Il serait pourtant faux de croire que Hosaka est plus puissante que Maas Biolabs. Il suffit de s'attarder sur le nom de l'entreprise, et le jeu de mots « Maas products » / « mass products », pour comprendre que Gibson veut immédiatement souligner la volonté d'expansion et de conquête de nouveaux marchés des rivaux de Hosaka.

encore le rapport entre le personnage de Marly dans *Count Zero* et l'héroïne de Pynchon. Pour Olsen, les deux femmes ont beaucoup en commun, d'abord dans leur vision du monde, au départ naïve, qui va se complexifier, mais aussi par le fait que celles-ci sont manipulées par deux hommes qui viennent les « hanter » jusqu'après leur mort, Lance OLSEN, *William Gibson*,

Texte sans numéro de page, consultable dans son intégralité à l'adresse <http://www.lanceolsen.com/gibson.html>

²³⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 46.

²³⁵ William GIBSON, *Count Zero*, op. cit., p. 37.

²³⁶ *Ibid.*, p. 245.

²³⁷ *Ibid.*, p. 274.

²³⁸ « the biggest zaibatsu of all », William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 135.p. 129.

²³⁹ *Ibid.*, p. 125.

Maas est « rapide, impitoyable »²⁴⁰, et le narrateur décrit les deux entreprises comme deux concurrents, chacun des deux compétiteurs prenant tour à tour l'avantage sur l'autre.

Les équipes de scientifiques pilotées par Maas et Hosaka tentent par tous les moyens de construire de nouveaux équipements, de nouvelles techniques, susceptibles d'être brevetés afin d'établir une situation de monopole. C'est par exemple le cas dans *Count Zero* où le narrateur signale que les découvertes du scientifique Christopher Mitchell ont permis à Maas d'obtenir le monopole dans le domaine des « biogiciels » (« biochips ») qui allient matériel informatique et biologique :

[Angela's] father, Christopher Mitchell, had headed the hybridoma project that had allowed Maas Biolabs a virtual monopoly in the early manufacture of biochips.²⁴¹

Ici c'est l'argent, bien plus que la science, qui importe. Les « zaibatsus » sont des entreprises extrêmement riches. Elles possèdent tout²⁴². C'est cette concentration de richesse et d'influence qui explique que les grandes multinationales remplacent progressivement les Etats dans la trilogie. Dans *Mille Plateaux*, Gilles Deleuze et Félix Guattari définissent le pouvoir de l'Etat Occidental moderne comme un pouvoir de police. L'état contrôle, inspecte, facilite ou entrave les allées et venues, qu'il s'agisse de flux migratoires ou de capitaux. L'Etat supervise chaque espèce de mouvement et sa vitesse à l'intérieur de ses frontières mais également à sa périphérie.

Nous aurions tort d'imaginer que ce modèle est aujourd'hui totalement dépassé. De nos jours, le gouvernement américain continue à s'appuyer sur des organismes de contrôle (l'*Office of the Controller of the Currency* qui contrôle les banques américaines depuis 1863 ; Le *Federal Reserve System* créé en 1913, équivalent de la Banque Centrale Européenne etc...), et également à passer des lois qui encadrent l'économie du pays (ainsi la décision de limiter l'importation de voitures japonaises sur le marché américain au début des années 1980 ; l'*American Recovery and Reinvestment Act* (2009) qui permet un allègement d'impôt des contribuables de classe moyenne afin d'aider à la relance).

Toutefois, en dépit de ces cadres plus ou moins rigides, des exemples récents nous montrent que les grandes multinationales et la finance échappent encore au contrôle de l'Etat. William Gibson, quant à lui, exacerbe ce mouvement, et fait de ces entreprises des entités littéralement incontrôlables.

²⁴⁰ « Maas was small, fast, ruthless. », *ibid.*, p. 129.

²⁴¹ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 109.

²⁴² « They own everything », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 39.

Dans la trilogie de William Gibson, les frontières sont décrites comme peu ou pas contrôlées, et la police n'a pas les moyens de faire respecter la loi. Ce sont les « zaibatsus » qui remplissent le rôle de supervision, non pas à l'aide de policiers ou de douaniers cantonnés à des secteurs, mais à l'aide d'« agents » qui ne connaissent aucune espèce de frontière, et que nous étudierons plus attentivement dans une sous-partie suivante.

Cette volonté de contrôler concerne d'abord le tissu économique, ce qui ne nous étonnera pas de la part de grandes entreprises dont le seul but est de réaliser des profits. Ce sont les « zaibatsus », et non les gouvernements, qui « contrôlent des économies entières »²⁴³ et souhaitent gagner encore du terrain, conquérir de nouveaux marchés.

La volonté de contrôler passe aussi par la supervision de l'espace dans lequel évoluent les employés des « zaibatsus ».

Le Dr Hiroshi Yomiuri, ramené au statut de simple prisonnier ou d'otage, travaille ainsi « en isolation » de peur qu'il ne passe dans le camp adverse²⁴⁴. Les « zaibatsus » contrôlent chaque employé, ses mouvements au cours du temps passé dans aussi bien qu'en dehors de l'entreprise. Les « sarariman » (la déformation du mot anglais pour « salaryman » ou « employé ») ne quittent plus l'entreprise et vivent dans des « arcologies » aménagées (« Tech down from the arcologies. (...) He wondered briefly what it would be like, working all your life for one zaibatsu. »²⁴⁵). Gibson se réfère ici au terme d'« arcologie » formé à partir de la discipline inventée par l'italien Paolo Soleri qui imagine, au début des années 1970, des bâtiments qui allieraient harmonieusement architecture et écologie. Remarquons ici l'humour résolument noir de l'auteur qui emploie l'utopie de Soleri dans un contexte évidemment dystopique²⁴⁶ puisqu'en fait de bonheur et d'harmonie l'arcologie sert, dans ce cas, davantage à emprisonner l'individu qu'à l'épanouir.

Les mouvements des employés sont réduits au minimum, et l'entreprise, en prenant désormais en charge leurs frais de logement, mais aussi de funérailles, les

²⁴³ « zaibatsus, the multinational corporations that control entire economies », William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 124.

²⁴⁴ « Hosaka wanted Hiroshi, but his Edge was radical enough to worry them. They wanted him to work in isolation. », *ibid.*, p. 129.

²⁴⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 37.

²⁴⁶ Viva PACI, « I Have Seen the Future / Une ouverture sur la ville », in *Cahiers du Gerse* n°6, Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, automne 2004, p. 141, note 15. Viva Paci est docteur en littérature comparée et membre du Centre de recherche sur l'intermédialité de Université de Montréal.

accompagne à chaque instant de leur existence. Ce faisant, l'employé semble entièrement déshumanisé, et ne se définit plus que par rapport au travail (« Company housing, company hymn, company funeral. »²⁴⁷) et peut très bien ne pas quitter l'arcologie dans laquelle il est logé pendant plusieurs années (« Neither [zaibatsu employee] had been seen outside the corporate arcology in over two years »²⁴⁸).

A ce titre, la marque que font apposer certaines entreprises sur le corps de leurs employés pour signifier qu'ils leur appartiennent, ainsi sur celui du « sarariman » que Case croise dans *Neuromancer* et dont il remarque qu'il a « le sigle de la Mitsubishi-Genentech tatoué sur le dos de la main droite »²⁴⁹, évoque une série de souvenirs plus atroces les uns que les autres. Le lecteur pourra aisément penser à l'habitude des proxénètes d'imprimer « leur nom ou leur sceau sur les filles qu'ils prostitu(ai)ent afin qu'elles ne puissent plus leur échapper »²⁵⁰, mais aussi au marquage systématique des esclaves ou à celui des prisonniers dans les camps de concentration.

Les « zaibatus » ont en outre un intérêt indéniable à surveiller leurs employés, pour éviter leur fuite ou leur exfiltration. Leur accorder une liberté de mouvement, même réduite, revient à courir un danger non négligeable puisque d'autres grandes entreprises sont constamment à l'affût et pratiquent l'enlèvement de collaborateurs dont le départ est dommageable. Les scientifiques de talent qui traversent les nouvelles et les romans (Hiroshi Yomiuri dans « New Rose Hotel », Christopher Mitchell dans *Count Zero*) servent de cibles aux agents à la solde des grandes corporations. Ce sont des otages, des prises de guerre. De la monnaie d'échange entre des Etats belligérents. Les employés passent ainsi d'une grande entreprise à une autre soit par défection, soit par enlèvement pur et simple, le tout dans un mouvement circulaire qui semble ne jamais connaître de fin.

Ce thème de l'exfiltration des cerveaux qui passent d'un bloc à l'autre renvoie à la réalité historique... en particulier la guerre à laquelle se livrent l'Est et l'Ouest pour s'assurer le ralliement de savants allemands à la fin de la Seconde Guerre

²⁴⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 37.

²⁴⁸ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 135.

²⁴⁹ « [Case] stepped out of the way to let a dark-suited sarariman by, spotting the Mitsubishi-Genentech logo tattooed across the back of the man's right hand », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 10.

²⁵⁰ Frédéric BAILETTE, « Inscriptions tégumentaires de la Loi », in *Quasimodo n°7 : Modifications Corporelles*, Montpellier, Quasimodo & Fils, Printemps 2003, pp. 75-88.

Autre détail intéressant, le seul élément que la 20th Century Fox reprendra du script du film « Alien 3 » commandé à Gibson : chaque personnage a un code-barre tatoué sur la nuque, comme s'il n'était qu'un objet seulement bon à être catalogué.

Mondiale. Ce rapprochement nous semble d'autant plus pertinent que Gibson fait régulièrement allusion à la Guerre Froide dans ses textes. La guerre, présente dans la totalité des textes *Sprawl*, a lieu entre le bloc de l'Est et celui de l'Ouest, deux camps qui sont également mis en scène dans le scénario d'« Alien III » refusé par les studios. Les conséquences de l'effondrement de l'Union Soviétique, et la Russie livrée à la corruption et à un capitalisme brutal sont évoquées dans *Pattern Recognition* et *Spook Country*.

Ce thème de l'exfiltration que l'on retrouve dans les romans d'espionnage et, bien sûr, au cinéma (« Topaz » d'Alfred Hitchcock), est traité de manière tout à fait différente par l'auteur qui ne s'attarde jamais sur de quelconques sentiments ou sur une idéologie partagée par ces personnages de savants ballottés d'un camp à l'autre. Ceux-ci finissent par davantage ressembler à des molécules mises en mouvement par les lois de la physique qu'à des êtres humains animés par un esprit qui leur est propre.

L'idée d'une omniprésence des marques commerciales, et d'une invasion progressive de l'espace par ces dernières, comme par les compagnies qu'elles représentent, se retrouve également dans ce qu'Anne Balsamo, professeur à l'Université de Southern California, décrit justement comme « l'usage compulsif des noms de marques par Gibson »²⁵¹. Nous remarquons ainsi les références continues aux marques d'ordinateurs, et plus généralement de matériel électronique, qu'elles soient authentiques – Sony, Hitachi, Mitsubishi, Nikon, Zeiss, Braun etc... – ou inventées – Ono-Sendai – dans le corps des textes de Gibson. Les marques envahissent le discours et participent à une dimension critique par hyperbolisation ; elles prolifèrent dans le roman comme pour assurer de leur toute puissance. Répétées, martelées, ces marques soulignent aussi que le futur décrit par l'auteur n'a rien à voir avec les équipées spatiales que promettait Edgar Rice Burroughs avec ses engins extraordinaires mais plutôt avec un gigantesque encart publicitaire, un catalogue qui fera d'autant moins rêver que la plupart de ses marques nous entourent déjà.

La volonté de contrôle des « zaibatsus » passe également par la supervision du temps que les employés accordent à leur entreprise. En contrôlant l'espace dans lequel vivent leurs employés, les « zaibatsus » influaient déjà sur le temps consacré à l'entreprise puisqu'elles prévenaient toute velléité de temps libre ou de loisir hors du

²⁵¹ « Gibson's compulsive use of brand names is a testimony to the cybernetic expansion of multinational capitalism », Anne BALSAMO, « Feminism for the Incurably Informed », note 15, in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, p. 151.

giron de l'entreprise. Ce rapport au temps libre n'a rien de futuriste, puisque des industriels comme Jean-Baptiste André Godin (1817-1888), disciple de Fourier, avait déjà imaginé, et fait construire, des communautés comme le Familistère de Guise, dans l'Aisne, où l'ouvrier venait s'installer avec sa famille y trouvant toutes les structures indispensables à une vie en autarcie, l'entreprise prenant à sa charge le divertissement comme l'éducation des enfants de tous ceux qu'elle employait. Or, chez Gibson, aucune mention de la famille, sauf pour souligner son absence ou sa défaillance. L'employé est seul et n'a d'autre horizon que son travail entre deux plages de travail. Son temps libre n'est rien d'autre qu'un temps de pause. En outre, le narrateur de *Mona Lisa Overdrive* donne l'exemple de cadres dont la personnalité enregistrée par des « cubes », en réalité des machines sophistiquées, continuent à servir docilement l'entreprise après leur mort.

[Kumiko's] father sometimes meditated before the cubes (...).
(...) he'd explained that the cubes housed the recorded personalities of former executives, corporate directors. Their souls, [Kumiko]'d asked. No, he'd said, and smiled, then added that the distinction was a subtle one.²⁵²

Même les fantômes continuent à travailler pour les « zaibatsus », et ne trouvent jamais le repos. Les employés sont prisonniers, et ce pour toujours.

La métaphore qui convient le mieux aux « zaibatsus » est celle du virus élaborée par William Burroughs, d'autant plus juste à nos yeux que les mouvements d'infiltration ou d'exfiltration d'informations ressemble, à bien des égards, à la prolifération d'un virus invisible et que les contacts de Hosaka sont comparés à des « cellules spécialisées protégeant l'organisme parent » (« specialized cells protecting the parent organism »²⁵³).

La métaphore du virus peut également éclairer une autre dimension des « zaibatsus ». En effet, l'analogie apparaît pertinente si l'on se penche sur la manière qu'ont ces multinationales de parasiter des compagnies concurrentes, ou d'infiltrer des territoires avec des agents pour en prendre le contrôle (« their massive infiltration of agents into Marrakech »²⁵⁴).

²⁵² « (...) the recorded personalities of former executives, corporate directors », William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 174.

²⁵³ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, pp. 127-128.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 135.

Sans centre ni périphérie, sans axe ni pivot, les « zaibatsus » tirent leur puissance de leur incorporité. Au contraire de grandes familles comme « T-A » qui, parce qu'elles ont à leur tête des êtres humains, au corps soumis au temps, au désordre physique tout aussi bien que mental, peuvent trahir des signes de faiblesse, les « zaibatsus » sont des entités pratiquement indestructibles formées par un maillage d'éléments disparates entièrement voués au tout qu'ils composent : le technicien, le cadre, le « sararyman » interchangeables. Des entités qui, ayant le nombre pour elles, ne semblent pas près de disparaître puisqu'à chaque fois qu'un membre influent quitte son poste, un autre vient immédiatement prendre sa place.

You couldn't kill a zaibatsu by assassinating a dozen key executives; there were others waiting to step up the ladder, assume the vacated position, access the vast banks of corporate memory²⁵⁵

C'est bel et bien l'image d'une unité autonome que les « zaibatsus » donnent à voir, « la forme d'intelligence dominante de la planète » (« the planet's dominant form of intelligence »²⁵⁶), les éléments et les branches qui la composent, des scientifiques aux équipes de sécurité, noyés dans la masse (« The structure is independent of the individual lives that comprise it »²⁵⁷ ; « major corporations were entirely independent of the human beings who composed the body corporate »²⁵⁸).

A la manière du réseau de neurones qui « peut être rompu, brisé en un endroit quelconque » et qui « reprend suivant telle ou telle de ses lignes et suivant d'autres lignes »²⁵⁹, les « zaibatsus » sont constamment non seulement reconstituées mais restructurées. On peut l'interrompre, mais pas le détruire.

b) La « bent aristocracy » : derniers atavismes

Si les puissantes multinationales comme « Maas Biolabs » ou « Hosaka » permettent à William Gibson de critiquer une société hypercapitaliste qui fait écho à l'Amérique du début des années 1980 dans laquelle il fait ses premières armes d'écrivain, ses cibles principales sont non pas des groupes financiers, entités presque

²⁵⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 203.

²⁵⁶ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 129.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁵⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 157.

²⁵⁹ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux / Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 16.

irrélles, mais des personnages aisément identifiables qu'il estime nécessaires à l'intelligibilité de son discours.

En cela, l'écrivain entend poursuivre une tradition littéraire riche de plusieurs siècles : le genre picaresque duquel, remarquons-le, William Burroughs se sent également proche²⁶⁰.

(...) there's some kind of literary tradition that I'm following here, where these are picaresque, in a way naturalistic, social adventures -- and they require a bent aristocracy.²⁶¹

Cette « bent aristocracy » tient un rôle central dans la trilogie. Dans son premier volet, elle est incarnée par la famille Tessier-Ashpool (ou « T-A »). Dans le roman suivant par le personnage d'Anton Virek. L'un comme l'autre sont à la tête d'empires financiers extrêmement puissants dont les ramifications se prolongent tout autour du monde, et jusque dans l'espace.

Au contraire des multinationales désincarnées qui dominent presque sans partage le monde décrit par Gibson, « T-A » et Virek sont comme des personnages, avec une identité propre et une personnalité. Comme nous allons l'étudier immédiatement, ce sont également deux anomalies : les derniers survivants d'une époque presque entièrement révolue. En effet, en se conformant à un modèle atavique (« T-A was an atavism, a clan »²⁶²), « Tessier-Ashpool » et Virek s'échinent à prétendre que la « Sprawl » est encore aux mains d'individus et non de corporations anonymes aux membres interchangeables, et refusent l'évolution du monde dans un combat désespéré contre le temps.

Après avoir dégagé les caractéristiques du clan « Tessier-Ashpool » et celles d'Anton Virek, nous nous concentrerons sur le rôle que ces derniers jouent au sein du groupe des « opérateurs hallucinatoires ». Nous étudierons leur mode de fonctionnement, ainsi que la façon dont l'un et l'autre tentent d'affirmer leur emprise sur le monde. Nous comparerons le système de manipulation à la tête duquel se trouvent « Tessier-Ashpool » et Anton Virek avec celui que décrit William Burroughs dans ses romans et ses textes programmatiques, tout en nous posant la question de la

²⁶⁰ « (...) I [William Burroughs] myself am in a very old tradition, namely, that of the picaresque novel », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, *op. cit.*, p. 272.

²⁶¹ Alexandra DUPONT, « Alexandra DuPont interviews William 'Freakin' Gibson », *op. cit.*

²⁶² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 203.

spécificité de cette « bent aristocracy » par rapport à des structures comme les « zaibatsus » étudiées dans notre partie précédente.

b. 1) Une aristocratie sur le déclin

Le clan Tessier-Ashpool est un empire financier hors du commun, établi par le mariage de l'australien John Harness Ashpool, modeste héritier d'un bureau d'ingénierie de Melbourne (« great Melbourne-based engineering firm that bore his father's name »²⁶³), et de la française Marie-France Tessier, légataire d'une fortune familiale bâtie sur une série de brevets de biochimie appliquée (« Tessier [was heir] to a family fortune founded on nine basic patents in applied biochemistry »).

Le mariage est avant tout décrit comme une « fusion », non pas celle de deux individus, mais de deux grandes maisons ou entreprises (« It was marriage as merger »²⁶⁴).

Notons que le lecteur trouve ici une famille (« the Tessier-Ashpool family »²⁶⁵ ; « Family organization. Corporate structure »²⁶⁶)... fait exceptionnel dans la trilogie où le narrateur évite presque systématiquement de faire la moindre allusion aux parents des personnages, ou bien se contente d'en mentionner un seul²⁶⁷. L'attention du lecteur n'en est que plus sollicitée.

William Gibson emploie ici un schéma classique bien que projeté dans un univers de science-fiction. Le mariage comme alliance entre grandes familles qui élargissent leur territoire et garantissent la paix entre royaumes autrefois rivaux a une longue histoire. C'est un thème courant dans de nombreux romans américains du début du XX^e siècle, une époque marquée par l'essor économique des Etats-Unis et par un capitalisme en pleine mutation. Nous pensons par exemple à *The Custom of the Country* (1913) de Edith Wharton où l'écrivain décrit le parcours de la jeune Undine Spragg, qui multiplie mariages et séparations comme autant d'accords commerciaux dont la négociation doit permettre une ascension sociale, et débloquer un intérêt financier.

William Gibson emploie ces mêmes thèmes dans sa trilogie où le narrateur décrit une famille dont les membres se rapprochent comme deux grands groupes aux intérêts communs. S'il est bien question de sentiments lorsque les membres de la

²⁶³ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 133.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

²⁶⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 75.

²⁶⁷ C'est le cas de Bobby qui vit en compagnie de sa mère dans *Count Zero*.

famille Tessier-Ashpool sont décrits, ceux-ci sont immanquablement négatifs. Le narrateur décrit de la « noirceur » (« And the darkness was there from the beginning... You found it repeatedly in the eyes of Marie-France »²⁶⁸)... un « ennui », puis une « détermination » qui pourrait bien être positive si elle n'était passablement « effrayante » et « impitoyable » (« But it was possible, then, in photographs of Ashpool, to see the boredom vanish, and in its place a complete surety of purpose. The effect was unflattering—indeed, frightening: the hard, beautiful face grew harder still, merciless in its intent. »²⁶⁹)... enfin, du « désintérêt » (« Tessier and Ashpool emerged for the opening ceremonies, out of Straylight, their hidden compound at the spindle's tip, markedly uninterested as they surveyed the country they had built »²⁷⁰).

Aucune passion ou sentiment fort n'a donc présidé à la naissance du clan. Aucun amour, mais, au contraire, de la distance, et les enfants nés de l'union entre John Harness Ashpool et Marie-France Tessier ne sont mentionnés qu'après l'inventaire des manœuvres financières qui ont permis au groupe d'accroître encore sa puissance :

Within a year of his marriage to Marie-France Tessier, Ashpool had divested himself of 90 percent of his firm's holdings, reinvesting in orbital properties and shuttle utilities, and the fruit of the living union, two children, brother and sister, were being brought to term by surrogates in their mother's Biarritz villa.²⁷¹

La vie, l'enfance de ces deux enfants n'est pas décrite, ce qui contraste avec la précision des informations qui sont données par le narrateur au sujet des transactions financières. La famille est ici une supercherie, une illusion, qui exclut toute espèce d'affection. L'engeance, dont l'étymologie latine renvoie à la « propagation », à l'« augmentation » et à l'« accroissement de puissance »²⁷² est elle-même associée à l'idée d'enfermement et de réclusion (« The labyrinth of blood, of family »²⁷³). Nous aurons l'occasion d'y revenir plus longuement.

William Gibson compare effectivement le clan « Tessier-Ashpool » à une aristocratie sur le déclin. L'auteur fait par exemple précéder le nom de Jane Ashpool

²⁶⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 132.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, pp. 134-135.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 133.

²⁷² *Dictionnaire de l'Académie Française*, entrée consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;>

²⁷³ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 132.

du substantif « lady » (« Lady 3Jane Marie-France Tessier-Ashpool »²⁷⁴ ; « Marie-France, my lady »²⁷⁵) qui suppose un titre de noblesse. Pourtant, ce titre semble d'autant plus anachronique dans un roman de science-fiction qu'il en est le seul et unique exemple²⁷⁶.

En réalité, William Gibson se moque de cette pseudo-aristocratie. Dans la bouche de ses personnages, les « Tessier-Ashpool » deviennent des « aristos » (« these aristos »²⁷⁷, le déictique « these » signalant à la fois une distance et un certain mépris), et le narrateur indique que ce genre de structure familiale est désormais totalement dépassé par l'apparition des grandes multinationales et donc des « zaibatsus » :

the Tessier-Ashpools, as a very late variant on traditional patterns of aristocracy, late because the corporate mode doesn't really allow for an aristocracy.²⁷⁸

Ici nous voyons la pertinence d'une référence à une littérature du XIX^e siècle comme celle d'Edith Wharton qui décrivait déjà la prise de pouvoir des grands capitaines d'industrie et des magnats de la presse au détriment de l'aristocratie, et où les enfants eux-mêmes pâtissaient de cette situation. Gibson décrit un effondrement qui a déjà eu lieu. Un effondrement qui a été étudié tant du point de vue historique qu'économique. Aussi, le sort de « Tessier-Ashpool » ne fait aucun doute, et sera confirmé à la fin du premier volet de la trilogie, où le clan finira de s'écrouler.

b. 2) Freeside et la Villa Straylight

Le lecteur connaît les capacités financières exceptionnelles qui résultent de la fusion des familles « Tessier » et « Ashpool » devenue une « chimère », une bête fabuleuse, « assemblage monstrueux » d'animaux différents (« the resulting corporate entity was viewed by most as ungainly, a chimera with two wildly dissimilar heads »²⁷⁹).

Cette manne permet à « Tessier-Ashpool » de quitter la planète pour s'établir dans l'espace, bien au-dessus de l'atmosphère terrestre, dans la luxueuse station orbitale « Freeside » que le narrateur décrit comme « Las Vegas et les jardins

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 274.

²⁷⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 243.

²⁷⁶ A la différence de la série de romans *Dune* de Frank Herbert qui transpose l'ensemble des titres de noblesse dans le futur et où l'auteur multiplie les références aux Ducs, aux Barons et à la Famille Impériale.

²⁷⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 154.

²⁷⁸ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 145.

²⁷⁹ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 133.

suspendus de Babylone, une Genève en orbite »²⁸⁰. La triple comparaison est cruciale à tous points de vue. Elle renvoie à trois sortes d'exceptions. L'exception légale, d'abord, qui caractérise Las Vegas, la capitale du jeu qui prospère grâce aux lois libérales de l'Etat du Nevada. L'exception architecturale, ensuite, qui caractérise les fameux Jardins suspendus de Babylone que Nabuchodonosor aurait fait construire sur l'Euphrate, au sud de l'actuelle Bagdad. L'exception politique, enfin, qui a pu faire de Genève un territoire neutre pendant la dernière guerre. Or, ces trois exemples sont volontairement ambigus. Las Vegas a défrayé la chronique en blanchissant l'argent du crime organisé, et sa promotion de l'argent facile et de la prostitution lui doit aujourd'hui encore le surnom de « sin city », ou « ville du péché ». L'existence des Jardins suspendus de Babylone est un objet de controverse historique et archéologique. Finalement, les banques genevoises ont accueilli l'argent de l'Allemagne Nazie.

La comparaison n'a donc rien d'anodin. Elle signale une façade, à travers laquelle le lecteur devra s'efforcer de passer s'il veut réellement comprendre ce qu'est « Tessier-Ashpool ». Un vernis certes séduisant, mais qui dissimule son lot d'illusions, d'obscurités, de crimes et d'actes barbares.

Seul l'argent importe dans la station orbitale Freeside. On ne peut passer ses frontières qu'après avoir prouvé sa solvabilité, et en étant un consommateur potentiel. Le reste n'est qu'illusion, depuis le jeu de lumière qui recrée tant bien que mal un ciel bleu dans le vide spatial (« the blue artifice of the sky »²⁸¹) jusqu'aux tentatives de donner à voir un semblant de verdure (« They had breakfast on the roof of the hotel, a kind of meadow studded with striped umbrellas and what seemed to Case an unnatural number of trees »²⁸²). L'illusion, pourtant, ne trompe personne. Elle n'est qu'une pâle imitation de la réalité, ce que souligne Gibson par le biais de personnages comme Case dont le malaise est décrit au fur et à mesure de sa progression dans la station spatiale :

The trees were small, gnarled, impossibly old, the result of genetic engineering and chemical manipulation. Case would have been hard pressed to distinguish a pine from an oak, but a street boy's sense of style told him that these were too cute, too entirely and definitively treelike.²⁸³

²⁸⁰ « Freeside is Las Vegas and the hanging gardens of Babylon, an orbital Geneva », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 101.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 132.

²⁸² *Ibid.*, p. 127.

²⁸³ *Ibid.*, p. 128.

Le fait que les « Tessier-Ashpool » se situent en orbite est un indice de l'influence de Burroughs sur Gibson puisqu'il s'agit d'une des caractéristiques de la « Nova Mob ».

Autre caractéristique de la « Nova Mob » que l'on retrouve dans le clan, son caractère vampirique que le lecteur associe plus particulièrement à la « Villa Straylight », la structure cloisonnée située au sommet de la station Freeside qui sert de repaire à la famille. En effet, la Villa Straylight ne produit rien du tout (« The Villa Straylight produced nothing at all »²⁸⁴). Elle ne survit qu'en pillant la Station Freeside au sommet de laquelle elle est elle-même installée. C'est une sangsue, une « structure parasitaire » qui se nourrit goulûment de ce qui ne lui appartient pas et en tire sa subsistance :

The Villa Straylight was a parasitic structure, Case reminded himself, as he stepped past the tendrils of caulk and through Marcus Garvey's forward hatch. Straylight bled air and water out of Freeside, and had no ecosystem of its own.²⁸⁵

Le choix du verbe « saigner » (« Straylight bled air and water ») met en lumière l'aspect morbide du clan, et l'analogie avec le vampire qui profite du sommeil de sa victime n'en paraît que plus pertinente.

La clan pille, détourne, plie les règles à sa volonté. Nous avons vu précédemment l'impuissance des forces de police à faire respecter la loi, et la parodie de justice qui caractérisait le monde décrit par William Gibson. Notons que la police est absente de Freeside, puisque la situation de la station pose de nombreuses questions de droit qui créent un flou juridique dont le clan sait tirer parti (« there were also numerous questions of jurisdiction »²⁸⁶), et qu'elle est remplacée par une « équipe de sécurité » privée (« the Freeside security team »²⁸⁷) entièrement à la solde du groupe industriel.

Le narrateur nous apprend que les groupes industriels installés en orbite obéissent à d'autres lois, des lois d'exception, plus laxistes encore que les lois en vigueur sur terre, spécialement dans le domaine de la génétique (« Orbital law's a lot softer on genetic engineering »²⁸⁸) ou des Intelligences Artificielles. Le nom de « Tessier-Ashpool » est pour la première fois mentionné au sujet d'une loi entérinant

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 226.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 225.

²⁸⁶ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 134.

²⁸⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 162.

²⁸⁸ *Ibid.*, pp. 75-76.

l'attribution de la nationalité suisse à Wintermute, loi d'exception qui, sans la moindre ambiguïté, a été rédigée pour satisfaire aux exigences du clan (« Built for Tessier-Ashpool »²⁸⁹).

« Tessier-Ashpool » fait ce qu'il veut, en apparence du moins, et sans en subir la moindre conséquence.

b. 3) Un clan figé dans le temps

Alors que les « zaibatsus » sont décrites comme des entités anonymes, « Tessier-Ashpool » est présenté comme une organisation familiale²⁹⁰, les clans étant tous « transgénérationnels »²⁹¹.

Au rhizome qui privilégie les ramifications latérales, égalitaires, plus que les points (lignes de fuite, de déterritorialisation perpétuelle), vient se substituer le modèle de l'arbre avec son arborescence hiérarchisée, ses branches et ses racines profondément enfoncées dans la terre. Le choix du modèle est d'autant plus pertinent, nous semble-t-il, que le mot « atavisme » s'applique, en botanique, pour désigner la « tendance » des « plantes (...) hybrides » « à retourner à un de leurs types primitifs »²⁹².

Comme l'arbre dont il emprunte la structure, le consortium n'a de cesse de s'élever toujours plus haut dans le ciel et de s'éloigner des contingences humaines jusqu'à un puissant Empire.

C'est un clan fermé sur lui-même que décrit William Gibson. Tout en recherchant une extension permanente de ses moyens, ce clan ne met plus ses actions en vente sur le « marché » (« there hasn't been a share of Tessier-Ashpool traded on the open market in over a hundred years »²⁹³).

Le lecteur sait néanmoins que le clan vit replié sur lui-même dans un refus permanent du monde extérieur. Il devient progressivement un lieu d'enfermement, une prison volontaire (« We have sealed ourselves away behind our money, growing inward, generating a seamless universe of self »²⁹⁴ ; « Freeside grew and curved,

²⁸⁹ *Ibid.*, pp. 72-73.

²⁹⁰ « Family organization », *ibid.*, p. 75.

²⁹¹ « trans-generational », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 145.

²⁹² *Dictionnaire de L'Académie Française*, entrée consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;>

²⁹³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 173.

enclosing its creators »²⁹⁵ ; « We began to burrow into ourselves » ; « When war came, Tessier-Ashpool were behind that wall »²⁹⁶).

Ce sentiment d'isolement est renforcé par le fait que la fortune colossale du groupe lui permet de tenir les journalistes à bonne distance. Il existe bel et bien un mur autour du clan, un mur à la fois physique et métaphorique, qui empêche toute fuite d'information. Le clan se tient à l'écart des médias (« Big money, very shy of media. »²⁹⁷ ; « The pathologically media-shy industrial clan, operating from the total privacy of their orbital home »²⁹⁸) dans un monde où, pourtant, les rumeurs circulent à une vitesse phénoménale ; surtout il les contrôle en choisissant lui-même un réalisateur qui pourrait raconter son histoire de son point de vue. Hans Becker réalise le film intitulé « Antartica starts here » qui rend compte de l'histoire du clan et identifie plus clairement ses membres. Entre les mains du clan, les médias deviennent de la simple propagande. Un outil parmi d'autres.

Le thème de l'isolement se trouve plus développé encore au sujet des enfants du couple « Tessier-Ashpool ». En effet, Jean et Jane, les enfants naturels de John Harness Ashpool et Marie-France Tessier, sont successivement clonés, un simple numéro accolé à leur nom pour les distinguer (« ten pairs of cloned embryos, 2Jean and 2Jane, 3Jean and 3Jane »²⁹⁹).

Dès leur première occurrence, les enfants sont traités comme de simples objets différenciés par un numéro comme un numéro de série apposé à une vulgaire machine. Le patrimoine génétique de la famille répliqué et conservé sans modification se perpétue dans une série de clones parfaits qui sont conservés dans un « entrepôt de cryogénéisation »³⁰⁰.

Si le modèle de l'arbre ou de la plante nous semble ici encore judicieux, sans doute devons-nous nous regarder du côté des végétaux parthénogénétiques comme les pissenlits. Ces plantes qui se reproduisent sans fertilisation ont un avantage certain, celui de produire un grand nombre d'individus. Elles se reproduisent sans pression sélective ni brassage des gènes, donc sans possibilité de mutation. Inutile de

²⁹⁵ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 133.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 75.

²⁹⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 113.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 134.

³⁰⁰ « a cryogenic storage facility », *ibid.*

rechercher ici ce qu'Arthur Koestler appelle un « progrès par l'initiative »³⁰¹, ou Jean Rostand une « biologie créatrice »³⁰².

Le clan se reproduit par clonage. Il n'innove plus comme lors de sa création, mais stagne, du moins à première vue, ce que vient confirmer le fait qu'il soit difficile de distinguer le passage d'une génération de Tessier-Ashpool à une autre (« it's hard to keep track of which generation, or combination of generations, is running the show at a given time »³⁰³). Sarah Brouillette, professeur de littérature au Massachusetts Institute of Technology, parle ainsi d'un clan « monolithique »³⁰⁴.

Gibson s'amuse avec cette idée de fixité, et sous-entend que les enfants de John et Marie-France ne représentent plus l'avenir du clan en leur attribuant des prénoms en forme d'anagramme, « Jean » et « Jane », dont les lettres tournent en circuit fermé. Le vocabulaire employé par le narrateur pour décrire les enfants renvoie davantage à des objets fabriqués en série ou « en gros », se substituant l'un à l'autre, qu'à une famille de chair et de sang (« And of course they'd gotten wonderfully weird in the meantime, had taken to cloning their children wholesale.... »³⁰⁵).

L'importance du thème de l'isolement en rapport avec le clan « Tessier-Ashpool » est en outre confirmée par Dani Cavallaro qui souligne le lien entre la trilogie et la littérature Gothique, et parle d'une « adaptation » de la littérature Gothique par les « Cyberpunks », et par Gibson en particulier :

(...) an important theme, in the context of the Gothic's handling of family sagas, intrigues, secrets and crimes, is that of the enclosed heroine. This theme also features quite prominently in cyberpunk's adaptation of Gothic concerns and imagery. (...) Molly (*Neuromancer*) and Rikki ('Burning Chrome') are imprisoned in a Gothic labyrinth of necrophiliac fantasies. Angie (*Mona Lisa Overdrive*) is enclosed in her Miami villa and relentlessly surveyed through various technological devices. Kumiko and her mother (*Mona Lisa Overdrive*) are caged within the cultural conventions of both Japan and England. Mona (*Mona Lisa Overdrive*) knows little freedom (...) outside the boundaries of an ominous series of flats, hotels and hospitals in which she is all the time subjected to corporational and patriarchal authority³⁰⁶

³⁰¹ Arthur KOESTLER, *Le Cheval dans la locomotive*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, traduction de Georges Fradier, p. 145.

³⁰² JEAN ROSTAND, *Aux Frontières du surhumain*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1962, p. 5.

³⁰³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 76.

³⁰⁴ Sarah BROUILLETTE, « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s », *op. cit.*

³⁰⁵ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 112.

³⁰⁶ Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, *op. cit.*, p. 190.

Si Cavallaro note pertinemment la présence récurrente de ces « héroïnes enfermées », il ajoute que le personnage de Lady 3Jane est l'exemple le plus convaincant que le lecteur puisse trouver dans l'ensemble des textes de Gibson (« The Gothic heroine's plight is most vividly exemplified by *Neuromancer's* Lady3Jane »³⁰⁷), puisque celle-ci est régulièrement associée à l'idée d'une présence fantomatique (ici l'Intelligence Artificielle Wintermute qu'elle prenait, enfant, pour un esprit) également caractéristique des romans Gothiques.

L'impression de claustration et de stagnation est paradoxalement associée à l'image d'un clan impossible à détruire, puisqu'un membre est toujours là pour remplacer ceux qui meurent, ce qui nous renvoie à notre analyse du fonctionnement des « zaibatsus » (« The death of a given clan-member, even a founding member, usually wouldn't bring the clan, as a business entity, to a crisis-point. There's always someone to step in, someone waiting »³⁰⁸). Cette impression est fautive, comme le narrateur va l'indiquer par la suite.

La fondation du clan est ancienne, pourtant la jeune génération n'a jamais pris la relève et « Tessier-Ashpool » est toujours contrôlé par un John Harness Ashpool vieux de plus de deux cents ans et dont le corps est également conservé par cryogénie. Le clan que le lecteur pouvait penser tout puissant, et capable de toutes les manipulations et de toutes les impostures, est donc en réalité presque entièrement paralysé.

Littéralement retiré du cycle de l'évolution et incapable de s'adapter aux exigences du monde qui l'entoure, le puissant empire financier est tributaire d'un environnement parfaitement stable. Il suffit de rappeler que William Gibson définit la « Sprawl » comme un monde où « les choses changent si vite qu'il est difficile de reconnaître quoi que ce soit d'une minute à l'autre »³⁰⁹ pour comprendre que « Tessier-Ashpool » est voué à une disparition certaine, ce que vont confirmer les deux romans suivants, où l'écrivain décrit la ruine, puis le démantèlement de cet empire financier.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 191.

³⁰⁸ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 145.

³⁰⁹ « [a world] where things change so fast you can hardly recognize anything from minute to minute », Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio*, *op. cit.*, p. 284.

Pourtant la situation de « Tessier-Ashpool » est plus complexe que cela, et ce mouvement d'élévation se double paradoxalement d'un mouvement de réduction et d'affaiblissement – on parlera en botanique de « flétrissement ».

Comme la plante atavique qui régresse et retourne progressivement à son état d'origine, « Tessier-Ashpool » régresse lui-aussi. La structure familiale est bel et bien un cul-de-sac, un « labyrinthe » dont il est difficile de s'échapper (« The labyrinth of blood, of family »), et finalement une série de murs qui finissent d'enfermer « Tessier-Ashpool » condamné à parcourir inlassablement le même chemin. Le clan est ainsi connu pour recourir à l'inceste (« a family inbred »³¹⁰, « Strange, to lie every few decades with what legally amounts to one's own daughter »³¹¹) sans que le narrateur indique jamais de reproduction naturelle.

Le narrateur insiste alors sur la folie qui semble avoir saisi le clan et fait courir l'Empire à sa perte, puisque la folie, comme les sommes d'argent phénoménales, se transmet d'une génération à l'autre (« Hughes was mad as birds, apparently, and old Ashpool as well »³¹² ; « old Ashpool's daughter, she's still living in their old place, stone crazy... »³¹³).

Le renvoi intertextuel à « The Fall of the House of Usher », analysé par Tatiani Rapatzikou dans son essai *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson*, est clair³¹⁴. Dans sa nouvelle, Poe établissait un rapport entre le personnage de Roderick Usher et sa maison (au double sens de « manoir » et de « lignée »), et ce jusqu'à leur effondrement conjoint (effondrement psychologique d'Usher, effondrement de la demeure). Dans son roman, Gibson établit lui-aussi un rapport entre l'effondrement psychologique de la famille Tessier-Ashpool et la désintégration progressive de la station spatiale dans laquelle celle-ci habite.

L'apparence d'une famille capable de se répliquer à l'infini est donc tout à fait trompeuse et le clan se délite bel et bien. Ses membres meurent les uns après les autres, depuis la mère, supposée avoir péri dans un accident, jusqu'à Ashpool que Molly surprend alors qu'il tente de mettre fin à ses jours³¹⁵.

³¹⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 101.

³¹¹ *Ibid.*, p. 185.

³¹² William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 196.

³¹³ *Ibid.*, p. 267.

³¹⁴ « There [In Allan Poe's short story 'The Fall of the House of Usher'], the collapse of the house's external structure mirrors the collapse of Usher's mind—the very bricks of the house are felt by Usher to possess a "sentience" or animate being », Tatiani G. RAPATZIKOU, *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (Postmodern Studies 36), *op. cit.*, p. 180, note 5.

³¹⁵ « [Ashpool] laughed, a harsh high sound. "You intrude on my suicide and then ask to simply walk out? Really, you amaze me. A thief." », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*,

b. 4) Josef Virek : un paradoxe dans un monde de corporations

Si la famille « Tessier-Ashpool » est décrite comme la famille la plus riche et la plus puissante de *Neuromancer*, sa chute, à la fin du roman, permet à un nouveau personnage d'apparaître et de devenir, à son tour, « l'individu le plus riche du monde » (« the single wealthiest individual »³¹⁶) : il s'agit du milliardaire Josef Virek.

« Tessier-Ashpool » et Virek ont beaucoup en commun. A la manière du clan « Tessier-Ashpool », Virek est décrit comme une singularité. C'est un être à part aussi bien intellectuellement, que physiquement. Comme le lecteur l'apprendra plus tard dans le roman, le corps de l'homme d'affaire est contenu dans une cuve quelque part dans une banlieue de Stockholm, « quelque chose qui ressemblait à trois remorques de camion, enserrées dans un réseau dégoulinant de tuyauteries d'alimentation »³¹⁷, condamné bien malgré lui à l'immobilité³¹⁸.

Pour Marly, il ne fait aucun doute que Virek est « l'unique citoyen d'une nation formée de Herr Virek » (« the sole citizen of a nation consisting of Herr Virek »³¹⁹). Un diagnostic qui en dit autant sur la puissance du personnage que sur la solitude qui l'accable.

Il est surtout l'écho d'un siècle depuis longtemps oublié, l'évolution logique de l'excentrique Howard Hugues, lui-même un « proto-Virek »³²⁰ avec son empire financier tourné vers des rêves de puissance délirants, un homme qui, d'après les journaux, serait « [a]ussi riche que certaines zaibatsus »³²¹.

p. 183.

³¹⁶ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 144.

³¹⁷ « a thing like three truck trailers, lashed in a dripping net of support lines », *ibid.*, p. 243.

³¹⁸ Un lecteur de romans de science-fiction notera sans doute les similitudes entre le personnage de Virek et quelques-uns des personnages rencontrés habituellement dans les romans de Philip K. Dick. Nous pensons ici plus particulièrement au milliardaire cryogénisé Louis Sarapis, personnage principal de la novella « What the Dead Men Say » publié dans le magazine *Worlds Tomorrow*, New York, Galaxy Publishing Corp, 1964.

Cette similitude, évoquée à de nombreuses reprises dans des entretiens avec Gibson, et relevée par Larry McCaffery dans *Storming the Reality Studio*, est démentie par Gibson lui-même qui préfère rappeler l'influence de Burroughs ou de Pynchon. Toutefois, le fait que Gibson ait écrit l'introduction de *The Selected Letters of Philip K. Dick 1974* (Paul Williams editor), San Francisco, Underwood-Miller, 1991, confirme à nos yeux un lien thématique fort entre les deux écrivains.

³¹⁹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 274.

³²⁰ *Ibid.*, p. 195. La comparaison vaut également pour le clan « Tessier-Ashpool » : « the Tessier-Ashpools are the sort of Howard Hughes end of the evolutionary stick », Alexandra DUPONT, « Alexandra DuPont interviews William 'Freakin' Gibson », *op. cit.*

³²¹ « As rich as some zaibatsu », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 144.

Il est à lui seul un paradoxe dans un monde de corporations où, comme nous l'avons mentionné précédemment, les grands groupes financiers n'ont véritablement personne à leur tête, si ce n'est des personnalités interchangeable.

Le pouvoir de Virek vient de sa fortune considérable qui le place au dessus des autres. Il est le « banquier » (« the money man »³²²), capable de provoquer n'importe quel miracle, comme celui d'apparaître à plusieurs endroits au même moment à la manière d'une créature divine grâce à la technologie de réalité virtuelle baptisée « simstim » que nous étudierons plus en détail dans la suite de notre travail³²³.

Son argent est un solvant universel³²⁴ capable de dissoudre les obstacles et d'acheter à peu près n'importe quoi. N'importe quoi... ou n'importe qui. Marly, qu'il engage pour retrouver la trace de boîtes mystérieuses qui rappellent les œuvres d'art du sculpteur américain Joseph Cornell, fait, en ce qui le concerne, simplement partie de ses « ressources »³²⁵ tandis que l'ancienne galleriste se considère désormais comme un simple « instrument », « le plus récent accessoire pour une très vieille machine entre les mains d'un très vieil homme »³²⁶.

Sa fortune lui permet, au gré de ses intérêts, d'acheter des informations confidentielles, par exemple sur Marly, à qui il explique « qu'ils en savaient plus sur sa vie qu'elle-même »³²⁷, ou, au contraire, d'en garder d'autres secrètes, comme la maladie dont il victime et qui est entièrement cachée à la curiosité des journalistes³²⁸.

Virek est ainsi un mystère parfaitement entretenu, un mystère qui excite la curiosité, par exemple du personnage d'Andrea qui le choisit comme sujet d'étude à l'université.

Comme Tessier-Ashpool, Virek agit sur le monde réel grâce à des intermédiaires, des agents qu'Andrea imagine fondus dans la foule, et qui « restaient comme toujours invisibles »³²⁹ à épier ses faits et gestes, comme si le milliardaire exerçait un contrôle absolu sur son environnement ; et, dans le métro parisien qui l'emmène retrouver Alain, son ancien amant, la jeune femme se dit qu'« elle pourrait

³²² *Ibid.*, p. 304.

³²³ *Ibid.*, p. 25

³²⁴ « a sort of universal solvent », *ibid.*, p. 242.

³²⁵ *Ibid.*, p. 28.

³²⁶ « 'I'm a tool, Paco. I'm the most recent tip for a very old machine in the hands of a very old man », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 109.

³²⁷ « [Marly] remembered Virek saying that they knew more about her life than she herself did », *ibid.*, p. 199.

³²⁸ *Ibid.*, p. 26.

³²⁹ « If they followed, and she was sure they did, they were invisible as ever », *ibid.*, p. 199.

passer son temps à deviner lequel de ses compagnons de compartiment appartenait à Virek »³³⁰.

Mais son plus fidèle serviteur est sans conteste Paco Estevez, le personnage qui l'accompagne dans la « simstim », et qui est en réalité un sous-programme (« sub-program »³³¹) aux traits enfantins.

Réalité des faits ou simple paranoïa, toujours est-il que Marly voyait « en toutes choses la main de Virek, désormais »³³².

Virek est une fois de plus un personnage paradoxal. En dépit de sa fortune considérable, et de son réseau d'influence, c'est un être infiniment faible, réduit à l'état cataleptique et obligé de mettre son corps entre les mains de scientifiques payés une fortune pour le maintenir en vie.

Plus encore, le personnage se situe toujours à la lisière, et échappe à toute espèce de définition. En premier lieu, son corps amoindri, confiné depuis des décennies dans une « cuve »³³³, est lui-même entre la vie et la mort. Et Andrea se demande si Virek est encore bel et bien un individu, un être humain comme les autres ([Andrea :] But there's a catch, really; *is* [Virek] an individual? In the sense that you are, or I am? »³³⁴.

IV / Les Agents

Dans un monde décrit comme déjà vieilli, sale et usé, les agents ont à leur disposition toute sorte d'engins sophistiqués : hélicoptères (« a Hosaka helicopter »³³⁵), avions (« Maas corporate jets »³³⁶), mais aussi des prototypes d'ordinateurs et de consoles futuristes (« “What's this?” The console had the blank, half-finished look of a factory prototype. / “Maas-Neotek cyberspace deck Turner raised his eyebrows. “Yours?” »³³⁷).

Le point commun de ce matériel est la vitesse. Vitesse des moyens de transports, des programmes informatiques et des ordinateurs, qui permet de tracer une

³³⁰ « (...) [Marly] could pass the time guessing which of her fellow passengers belonged to Virek », *ibid.*, p. 200.

³³¹ *Ibid.*, p. 28.

³³² *Ibid.*, p. 244.

³³³ « a vat », *ibid.*, p. 25.

³³⁴ *Ibid.*, p. 144.

³³⁵ *Ibid.*, p. 253.

³³⁶ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 197.

³³⁷ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 37.

frontière tout à fait claire entre les forces de police dont le matériel est dépassé et ces agents rapides et mortellement efficaces.

Les agents ne se préoccupent pas du bien public. Ils travaillent uniquement pour le secteur privé et, du moins à première vue, appartiennent corps et âme aux grandes entreprises ou aux puissants industriels dont le nom est systématiquement accolé au leur pour souligner un rapport de possession, d'appartenance (« Maas agents »³³⁸, « the hired agents of Maas Biolabs »³³⁹, « 3Jane's agents »³⁴⁰...).

Les agents remplissent plusieurs rôles. En premier lieu ils protègent l'entreprise qui les a engagés, comme tout ce qui lui appartient. Dans « New Rose Hotel », le narrateur anonyme compare ces agents à des « cellules spécialisées ». Ils sont tout entiers consacrés à la sécurité de l'entreprise, elle-même comparée à un « organisme parent » (« Our Hosaka contacts were like specialized cells protecting the parent organism »³⁴¹).

Gibson utilise fréquemment des métaphores relevant de secteurs scientifiques complètement différents, principalement la biologie, les mathématiques et l'informatique. Ici, l'entreprise est comparée à un être vivant.

Cette métaphore nous en dit d'autant plus long sur l'univers décrit par l'auteur que ce dernier multiplie le recours à des substantifs ou à des expressions qui renvoient à des lieux vétustes, cassés, engourdis sous d'épaisses couches de poussière (« dead channel »³⁴² ; « the neon dead »³⁴³ ; « the holograms inert »³⁴⁴ ; « the neon was already cold and dead »³⁴⁵ ; « the dead sign »³⁴⁶)... Dans un monde « mort », en somme, seule l'entreprise est « vivante ». Plus qu'un triomphe de la vie sur la mort, c'est un constat parfaitement pessimiste que fait Gibson sur un capitalisme vampirique qui a vidé son habitat de son énergie.

Les agents protègent également certains employés clefs pour l'entreprise, ceux dont la défection bénéficierait à d'autres entreprises concurrentes. Les agents remplissent alors la fonction de garde du corps.

³³⁸ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 131.

³³⁹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 242.

³⁴⁰ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 266.

³⁴¹ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 131.

³⁴² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 3.

³⁴³ *Ibid.*, p. 7.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 47.

I left Marrakech for Berlin. I met with a Welshman in a bar and began to arrange for Hiroshi's disappearance. It would be a complicated business, intricate as the brass gears and sliding mirrors of Victorian stage magic, but the desired effect was simple enough. Hiroshi would step behind a hydrogen-cell Mercedes and vanish. The dozen Maas agents who followed him constantly would swarm around the van like ants; the Maas security apparatus would harden around his point of departure like epoxy.³⁴⁷

Ici, le narrateur compare les agents à des insectes, des animaux minuscules, qui, à la différence des agents de police immobiles, prisonniers de leur juridiction et de leur manque de moyens, sont lancés dans un mouvement perpétuel. Remarquons à ce titre que chaque mention des agents dans la trilogie est associée à un verbe cinétique (« Maas agents who followed him constantly would swarm around the van »³⁴⁸ ; « his agents will follow me... »³⁴⁹).

En outre, les agents sont régulièrement comparés à des éléments liquides (« And everywhere the Maas security teams, smooth and heavy, a rich, clear syrup of surveillance. »³⁵⁰ ; « Maas security flowed in »³⁵¹), ce qui a pour effet de mettre en valeur leur mobilité, et l'impossibilité de les contenir.

Le nombre des agents n'est jamais donné précisément par le narrateur, et leur identité reste vague. Cette imprécision contribue à la création d'un climat volontiers paranoïaque dans la trilogie de Gibson. Ainsi, lorsque le vol qu'attend Marly est retardé, le narrateur fait-il partager au lecteur les pensées de la jeune femme en se gardant bien de contredire ses hypothèses :

Whatever Virek might say, she was sure that his machine was already busy, infiltrating the shuttle's crew or roster of passengers, the substitutions lubricated by a film of money... There would be last-minute illnesses, changes in plans, accidents.³⁵²

Les agents sont invisibles et constamment en mouvement ; le narrateur ne donne aucun indice concret de leur présence. Peut-être Marly rêve-t-elle les agents de Virek. Peut-être lit-elle bien dans le jeu du milliardaire, le lecteur n'en saura pas plus.

³⁴⁷ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, pp. 127-128.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 131.

³⁴⁹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 268.

³⁵⁰ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 127.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 129.

³⁵² William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 245.

Les agents servent aussi à tenir leur employeur au courant des moindres faits et gestes de leur cible. Ils jouent alors le rôle d'espions spécialisés en filature et en renseignement et sont les yeux de leur patron (« Virek knows you are here, and his agents will follow me... »³⁵³).

Finalement, ils sont employés pour débaucher d'autres agents (« Continuity allowed Robin Lanier's subversion by 3Jane's agents. »³⁵⁴). Non seulement les agents sont partout, anonymes, mais il est impossible de savoir s'ils travaillent réellement pour la personne ou l'entreprise qu'ils représentent, ou s'ils ont déjà été embauchés ailleurs. L'agent peut aussi bien être un agent double ou triple et, comme l'« agent public » de *The Soft Machine* ne pas savoir précisément pour qui il travaille (« So I am a public agent and I don't know wo I work for, get my instructions from street signs, newspapers and pieces of conversations I snap out of the air »³⁵⁵).

Les agents ont pour habitude d'infiltrer un territoire massivement (« their massive infiltration of agents into Marrakech »³⁵⁶ ; « infiltrating the shuttle's crew ») jusqu'à être « partout » (« And everywhere the Maas security teams »), et ce jusqu'à « saturation » (« the saturation techniques Hosaka security was obviously employing »). Ils quadrillent entièrement le territoire, y compris depuis des satellites en orbite autour de la terre (« He thought about the Maas orbital recon system and wondered if the stealth-and-evasion programs he'd ordered the plane to run had done any real good »³⁵⁷).

Il existe une dernière catégorie d'agents que nous qualifierons d'agents libres. Ceux-ci ne travaillent pas toujours pour une même entreprise, mais se vendent au plus offrant. Les agents libres les plus nombreux dans la trilogie sont les mercenaires, dont Turner dans *Count Zero*. A la différence des autres agents qui restent anonymes, ces agents libres ont une identité, et certains, comme Turner, ont un rôle important dans la progression de la diégèse. Dotés d'un matériel performant et de beaucoup d'argent, les mercenaires remplissent la fonction d'une armée privée au service de grands groupes capitalistes (« Soldier for the zaibatsus. »³⁵⁸).

³⁵³ *Ibid.*, p. 268.

³⁵⁴ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 266.

³⁵⁵ William BURROUGHS, *The Soft Machine*, New York, Grove Press, 1992, p. 27.

³⁵⁶ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 135.

³⁵⁷ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 182.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 313.

Leur existence est niée par les grandes entreprises qui les embauchent (« The multinationals he worked for would never admit that men like Turner existed... »³⁵⁹). Ce sont des agents fantômes à l'efficacité bien réelle qui renforcent une fois encore l'idée que les grandes multinationales sont des états à part entière puisqu'elles sont les seules à disposer d'une armée qui part en guerre pour le contrôle de territoires non plus géographiques mais économiques :

A mercenary, his employers vast corporations warring covertly
for the control of entire economies.³⁶⁰

La classe des agents libres est importante, puisque les personnages principaux des romans de William Gibson en font partie. En effet, tous, à un moment ou un autre de la diégèse, jouent le rôle d'agent engagé par une puissance tiers pour remplir ponctuellement une tâche (c'est par exemple le cas de Bobby Quine et Automatic Jack dans « Burning Chrome », de Case et de Molly dans *Neuromancer*, de Turner et de Marly Krushkova dans *Count Zero*).

Or dans tous les cas où l'identité d'un agent est révélée par le narrateur, soit celle de son employeur reste dissimulée (Case pense travailler pour Corto alors qu'il a été engagé par l'Intelligence Artificielle du nom de Wintermute ; Turner pense travailler pour Conroy alors que ce dernier est secrètement à la solde de Virek), soit ses motivations le sont (Marly Krushkova ne sait pas que la boîte mystérieuse que Virek lui demande de retrouver doit l'aider à se fabriquer un corps nouveau). La présence d'un agent dans un roman de William Gibson est synonyme d'énigmes, de dissimulation et d'intrigues secondaires. Autant de secrets que les personnages percent en même temps que le lecteur progresse dans le roman.

V / Le « contrôle » dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge

Comme nous l'avons mentionné auparavant, le conflit entre les forces de contrôle et les partisans ne doit rien à la science-fiction aux yeux de Genesis P-Orridge. Pour lui, ce conflit existe, il est solidement ancré dans la réalité historique et il ne manque pas de le détailler comme s'il en était l'observateur privilégié.

Avant 1980, Orridge faisait part de ses observations dans des entretiens qui ne peuvent en aucun cas faire partie de notre travail de recherche. Après cette date, ses

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

observations se font plus précises, plus organisées ; surtout, Orridge les développe dans des textes programmatiques dont il assume le récit et la mise en perspective, et où persiste une identification entre auteur, narrateur et personnage. Ces textes sont rassemblés sous le titre *Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988* et, s'ils ne rendent pas compte de la totalité des textes programmatiques écrits par Orridge à cette période, ils sont tout à fait caractéristiques de son discours.

Signalons que le terme « esoterrorist » pose lui-même problème du fait d'un manque de définition claire de la part de Orridge. Pour Simon Reynolds, le mot renvoie à une tradition hermétique³⁶¹, autrement dit alchimique, tandis que Douglas Rushkoff, qui enseigne la théorie des médias à l'Université de New York, emploie le terme pour désigner les « guerriers de Genesis [P-Orridge] »³⁶², admirateurs ou disciples que l'anglais incite à passer à l'action.

Dans *Esoterrorist*, Orridge dénonce un univers duel signalé par une opposition systématique entre les pronoms personnels « they » et « we » (« us »). Ainsi apparaissent deux camps, deux factions qui, bien que traduisant une opposition classique, témoignent, comme nous allons le voir immédiatement, d'une dimension dialectique typiquement burroughsienne, à ceci près (mais la différence est de taille), que, chez Burroughs, il s'agissait d'un univers fictionnel.

Cette partie se concentre uniquement sur le premier de ces camps : celui du « contrôle » (« control »). Le second camp, antagoniste au premier, sera l'objet de la seconde partie de notre thèse intitulée « Les Forces de Résistance ».

Nous nous proposons ici de dépeindre le camp des contrôleurs tel que décrit par Orridge avant d'étudier l'ordre occulte « T.O.P.Y. » fondé par ce dernier sur la base de textes programmatiques burroughsiens. Nous achèverons notre étude sur une analyse de l'arme privilégiée par les contrôleurs désignés par Orridge après Burroughs : le Mot.

a) Des forces de contrôles ancrées dans la réalité

Orridge fait bien plus que s'inspirer du système de contrôle décrit par William Burroughs dans ses romans et ses textes programmatiques. Il le reprend tel quel, il se

³⁶¹ (« esoterrorists (hermetic renegades from consensus reality) (...)) », Simon REYNOLDS, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Routledge, 1999, p. 221.

³⁶² « (...) thanks to the giant networks put in place by traditional media moguls, Genesis's warriors—the esoterrorists—have access to the gaps in the extant structure's fortifications », Douglas RUSHKOFF, *Media Virus!*, New York / Toronto, Ballantine Books, 1996, p. 311.

l'appropriée, comme nous allons le voir. En outre, le retour fréquent du nom de William Burroughs dans *Esoterrorist* signale au lecteur qu'Orridge place son travail sous la tutelle de l'écrivain américain devenu son modèle, son référent (« "Nothing Here Now But The Recordings." says William S. Burroughs. » ; « Thee old story Burroughs got so right. » ; « Burroughs and Gysin chanced upon cut-ups » ; « This function has been deeply investigated by W.S. Burroughs in literature... » etc...).

La définition du « control » que donne Orridge se juxtapose point par point avec celle qu'en donne William Burroughs dans sa trilogie *Nova*. Seule différence, et non des moindres : tandis que Burroughs renvoie à des personnages littéraires, romanesques, qui évoquent notre réalité déformée par la vision de l'écrivain, Orridge renvoie quant à lui à des personnes ou à des situations réelles : tous ceux qui ont voulu entraver de près ou de loin sa liberté artistique.

Gardons à l'esprit que le parcours d'Orridge est parsemé de procès et de décisions de justice censés assurer que son travail n'enfreint aucune loi et ne heurte personne. La police garde l'anglais sous surveillance. Le parcours de Gibson n'est en rien comparable. Comme le souligne Sarah Brouillette dans son article « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s », en dépit de la formation de conglomerats de maisons d'édition à partir de la fin des années 1960, conglomerats plus préoccupés des chiffres des ventes en librairie que de qualité littéraire, la bienveillance de Terry Carr assure l'indépendance artistique de Gibson tandis que Ace est successivement racheté par Putnam en 1982, puis par Berkeley en 1983³⁶³. Ce ressentiment nourrit aujourd'hui encore le discours de Orridge ; il est absent de celui de Gibson.

Comme Burroughs, Orridge désigne comme faisant partie des « contrôleurs » ceux qui détiennent le pouvoir sous toutes ses formes (« those in power »), ceux qui dirigent non par altruisme, mais par intérêt, parce qu'ils en attendent un profit (« Those vested interests » ; « thee vested interests »). Il s'agit d'une « élite » (« a new power elite »), d'une « minorité » qui dicte sa volonté à une majorité devenue docile après des années de conditionnement et de programmation.

It's an obvious truism that most injustices in our Society are protections of thee vested interests of a minority over thee majority. For hundreds of years thee majority of thee population have been bullied, conditioned, trained, suppressed and censored into subservience. Into an unconscious yet massively potent acceptance of thee impossibility of an evolutionary

³⁶³ Sarah BROUILLETTE, « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s », *op. cit.*

change in human behaviour patterns, in thee impossibility of aspiring to thee maximum growth and repossession of their own innate potential. Control is thee web that traps us and injures our intuitive belief in our selves.³⁶⁴

Les contrôleurs peuvent être anonymes, auquel cas Orridge leur donne le nom générique de « contrôleurs » (« thee controllers » ; « Society's controllers ») ou de « processus de contrôle » (« control process »). Mais la plupart du temps, Orridge est plus précis lorsqu'il les désigne. Il s'agit des gouvernements répartis tout autour du globe... En particulier les gouvernements britanniques et américains (« thee Governments of USA and Britain »), avec lesquels, nous le savons, Orridge a eu maille à partir. En somme, Orridge substitue à des personnages burroughsiens imaginaires, métaphoriques comme « Mr. Bradly » ou « The Ugly Spirit » des individus qu'il pointe du doigt nommément, spécialement Margaret Thatcher, Premier Ministre de Grande-Bretagne de 1979 à 1990 qu'il accuse d'avoir plongé le pays dans le chaos social et d'être, sans ironie, une incarnation du « Mal » :

Society murders every day, it murders childrens' imagination, it murders wives' love for their husbands, it murders men's respect for women, it murders people's hopes, dreams, joy in Life. Society mass-murders every day, and society is thee vehicle for control, and control is administered by thee rich and political, thee inheritors of feudal power.
That's why capitalism/thatcherism, politicism is EVIL-LIVE if there is such a thing as Evil. That's why we are ANGRY in our LOVE for humanity, for each other. People are divided, scared, hurt, damaged, betrayed, their spirit murdered every day.³⁶⁵

Les contrôleurs sont les médias de masse, tous les moyens d'information, ou plutôt, nous allons le voir, de désinformation (« thee media » ; « newspapers » ; « the news »). Ce sont les églises sans distinction avec leur dogme rigide, intolérant (« religion »), mais également le carcan familial (« thee Family » ; « thee nuclear family » ; « parents ») ou l'école (« education » ; « school ») qui, tous, s'érigent en gardien de valeurs morales qui ne sont rien d'autre qu'une façade dont le processus de contrôle n'a lui-même cure :

This "control process" can be operated by almost any vested interest group at any given time in history. This process does not take sides, has no morality, no obligations, no character, no sense of urgency.³⁶⁶

³⁶⁴ Genesis P-ORRIDGE, « Behavioural Cut-Ups and Magick », *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, op. cit.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ Genesis P-ORRIDGE, « Nothing Short of a Total War », *ibid.*

Comme dans les romans de William Gibson, les contrôleurs possèdent l'argent. Ce sont les multinationales, les entreprises toutes puissantes (« corporations, conglomerate business empires » ; « big business ») parmi lesquelles l'industrie du disque (« the record industry ») pour laquelle, nous le savons, Orridge n'a aucune sympathie. Ce sont les riches, tous ceux qui se transmettent le pouvoir de génération en génération. Ici, Orridge privilégie la comparaison avec un ordre féodal solidement ancré dans le passé (« control is administered by thee rich and political, thee inheritors of feudal power » ; « those Feudal Overlords »), un ordre qui se développe en exploitant une classe de serfs, nous tous, en somme, qu'il empêche d'atteindre son potentiel et maintient dans une certaine asthénie :

Thee great majority of people are to all intents and purposes "serfs" and they exist on thee minimum level of potentiality expansion at which they can function to perpetuate thee status quo.³⁶⁷

Si le substantif de « control » n'est pas rare dans la langue anglaise, Orridge l'emprunte ici clairement à la mythologie burroughsienne, et ce d'autant plus manifestement que ces « contrôleurs » qu'il dénonce ont les mêmes caractéristiques que ceux que décrit William Burroughs dans ses romans et ses textes programmatiques.

Ainsi, pour Orridge les contrôleurs s'essaient d'abord à manipuler le comportement des individus afin d'en tirer ce qu'ils désirent (« Control relies upon manipulation of human behaviour »).

Comme Burroughs, Orridge désigne le contrôle comme l'ennemi (« Our enemy » ; « the enemy is thee "control process" »). Ce faisant, Orridge souligne de façon claire le camp dans lequel il souhaite que se situe le lecteur... celui de la résistance qui s'oppose aux contrôleurs, des parasites qui se nourrissent de leur hôte (« Parasite feeding off host » ; « thee parasite » ; « ugly parasites »), des vampires (« vampires »).

Les contrôleurs s'emparent de tout sans distinction et le réclament pour eux seuls... l'argent, bien sûr, mais aussi et surtout les idées, les concepts qu'ils vident de toute substance avant de les remettre sur le marché pour en tirer profit ou en faire un sujet de moquerie.

Thee old story Burroughs got so right. This also explains thee kidnap of Rock music in thee Sixties by thee Governments and

³⁶⁷ Genesis P-ORRIDGE, « Behavioural Cut-Ups and Magick », *ibid.*

Media, aided by corporations and conglomerates to defuse its radical abilities to restate the tribal unification and ecstasy of primitive ritual music.³⁶⁸

we want to fight you, you in control (...) You who steal our money with music and fashion, abuse a culture, a celebration that is ours.³⁶⁹

L'objectif des contrôleurs est de plonger la population dans une profonde torpeur afin de mieux l'exploiter. Orridge utilise dès lors la métaphore du sommeil dans lequel sont plongées les victimes du contrôle pour symboliser l'état d'asthénie de notre monde, et avancer le but que se donne la force de résistance : l'éveil, autrement dit la reprise en main par chaque individu de son destin (« Within all people time struggles, Those awake feel motive and motif, those asleep feel nothing. » ; « Our aim is wakefulness. Our enemy is dreamless sleep »).

Pour provoquer cette torpeur, les contrôleurs utilisent toutes sortes d'instruments de conditionnement comme les images (« Video can take a piece of reality, mutate and distort it so that the manner in which it conditions and numbs us is revealed » ; « "Watching TV patches us into the world's mixing board, programs us all from a central transmitter." ») ou la « Muzak » autrement dit la musique d'ambiance jouée en permanence dans les supermarchés, qui, selon Orridge, n'a d'autre but que de programmer l'individu afin de le transformer en individu corvéable à merci. L'effet sécurisant et sédatif de la Muzak influe sur le comportement et aide à transformer chacun d'entre nous en consommateur docile :

Their intention is to disguise stress, to control and direct human activity to generate maximum productivity and minimum discontent in order to give large corporations and industrial complexes the highest possible profit with the least responsibility³⁷⁰

Nous pouvons pointer dès à présent ce qui nous apparaît comme la faiblesse du discours de Orridge. Le chanteur dévoile des procédés d'ambiances sonores et des manipulations qui, à l'époque, étaient encore peu connus du grand public. Il critique les médias et leur pouvoir de nuisance. Mais en décrivant un univers foncièrement binaire, Orridge donne l'impression non plus de décrire le monde tel qu'il est, mais un monde totalement étrange, irréel. Aussi, la paranoïa qu'il désigne à maintes reprises dans ses textes (« Framed by our own paranoias » ; « All paranoia comes from the past » ; « a free man stamping his feet in coded rhythm of control paranoia » ; « Most

³⁶⁸ Genesis P-ORRIDGE, « Muzak—A Concept in Human Engineering », *ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

of thee paranoia concerned with politics is about what is REALLY going on ») finit par jeter le trouble sur l'ensemble de son discours, et ce d'autant plus que, à la différence des textes de Burroughs et de Gibson, les textes de Orridge sont totalement dépourvus d'humour. Orridge est sérieux, bien trop sérieux... à la limite du ridicule.

La torpeur créée par les contrôleurs est également provoquée par des croyances, des dogmes, des codes socioculturels imposés à la population désormais incapable de les remettre en cause puisqu'elle les a totalement intégrés à son fonctionnement et à sa façon de penser le monde (« inherited values and assumptions » ; « inherited social values » ; « inherited values and measurements » ; « inherited behaviour and belief »). Les individus victimes du contrôle sont prisonniers d'un cycle à première vue infini puisque celui-ci recommence d'une génération à l'autre.

Les contrôleurs offrent une culture de masse, uniforme, insignifiante et parfaitement anodine, aux individus qu'elle domine.

Thee onward progression toward uniformity, thee suppression ov Individuality, thee pressure ov fashion, ov peer group, thee need to belong, to avoid loneliness. Incubated inside mass media, mass production, mass consumption and mass culture.³⁷¹

Leur objectif est d'empêcher la population de se penser elle-même en tant que somme d'individualités avec une personnalité, un devenir distinct. Les contrôleurs veulent détruire tout ce qui n'est pas conforme à leur grille de lecture du monde, toute fantaisie, toute nouveauté ou extravagance.

Mais l'arme privilégiée par les contrôleurs est sans le moindre doute l'addiction, un thème typiquement burroughsien que nous étudierons en détail dans notre partie B (« Le phénomène d'intoxication »).

Les contrôleurs burroughsiens « détiennent le pouvoir et les monopoles »³⁷², tout comme ceux que décrit Orridge qui ont, par exemple, le monopole des informations qu'ils choisissent de donner ou non en pâture à la population en fonction de l'intérêt qu'ils pourront en tirer (« Information suppressed by authorities and monopolised by big business »). Le contrôle de l'information résume à lui seul le vrai pouvoir (« thee real power is who's got thee information »).

Les contrôleurs rendent indifférent et banal tout ce qui auparavant était radical. Ils sont invisibles et manœuvrent dans l'ombre. Ils agissent à la manière d'un virus,

³⁷¹ Genesis P-ORRIDGE, « Notes from a Magickal Diary 1967-1987 », *ibid.*

³⁷² Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 21.

d'une maladie mortelle qui progresse dans l'organisme jusqu'à le détruire complètement :

Cancer and AIDS work through time. They are linear problems. Their destructiveness accelerates at an ever-increasing rate until the termination of the host body. Control needs Time also. It hides in social structures like politics, religion, education, mass-media, the nuclear family. Just like a virus, it exists for its own sake. It relies upon a certain element of belief in a rational order, acceptance of inherited values and measurements, hopelessness.³⁷³

Si le contrôleur choisit un hôte afin de s'en nourrir, ce dernier a une durée de vie limitée (« Control eats people »), ce qui imposera finalement au contrôleur de trouver de nouvelles proies afin que le cycle du contrôle puisse se perpétuer, et recommencer. Le processus de contrôle est dès lors « infini » (« an endless process »).

b) T. O. P. Y., ou la dialectique burroughsienne comme système « magique »

Nous avons eu l'occasion de relever le rapport qui existait entre le conflit ancestral décrit par William Burroughs dans ses textes et un certain nombre de traditions religieuses. Ce rapport n'a pas échappé à Orridge qui fonde l'ordre occulte « The Temple of Psychic Youth » ou « T.O.P.Y. » en 1981.

Orridge ne se présente pas lui-même comme l'animateur officiel de T.O.P.Y., mais la presse anglaise qui le qualifie volontiers de « dirigeant du Temple sectaire » ou de « cupide gourou de caniveau » entretient l'ambiguïté³⁷⁴.

« T.O.P.Y. » se définit comme pratiquant la « Magie du Chaos ». Symboles, prières, rituels, temples baptisés « stations » répartis autour du monde... Nous voici désormais bien loin des textes programmatiques écrits par William Burroughs. Nous ne sommes plus dans le domaine de la littérature, mais de l'occultisme et de la pseudo-religion. Pourtant, l'artiste canadien Scott Treleaven souligne à juste titre que le mouvement a joué un rôle important dans la popularisation de la technique du cut-up de Burroughs et Gysin, comme si, quel que soit le projet dans lequel se lançait Orridge, ce dernier se refusait à s'éloigner définitivement de son modèle³⁷⁵.

³⁷³ Genesis P-ORRIDGE, « Magic Defends Itself », *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, op. cit.

³⁷⁴ « leader of the Temple cult », « greedy gutter guru ». Voir les coupures de presse reproduites dans *The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, Brooklyn, Soft Skull Shortwave, 2003, p. 40.

³⁷⁵ « [T.O.P.Y. was a] Crucial player in the occult revival, responsible for popularizing and postmodernizing Austin Osman Spare's sigil method, O.T.O.-style "sex magick," the

Notre propos n'est pas ici de dresser un portrait de T.O.P.Y. ou de ses membres. Celui-ci serait d'ailleurs impossible tant la fusion de thèmes chrétiens et païens que promeut Orridge au travers de T.O.P.Y. « reprend la démarche relativiste de Crowley en lui adjoignant celle de Burroughs »³⁷⁶, comme le souligne Stéphane François, historien des idées, politologue et professeur d'histoire contemporaine à l'Institut Supérieur des Métiers. Cette fusion donne l'impression d'un mélange indigeste et farfelu. L'historien Erik Davis le présente en ces termes :

For members of the Temple ov Psychic Youth (...) the dark and convulsive energies of chaos magic are a wake-up call. Loosely echoing the fears raised by Ellul, Adorno, and other critics of modern civilization, TOPY considers mainstream society as nothing more than a totalitarian system of social control. (...) they try to outwit and trick the society of the spectacle, breaking its ideological spell through atavistic magic, experimental media, and darkside sexuality. Along with reclaiming their bodies through the kind of tribal tattoos and novel piercings that would only later make it to the mall, TOPYistes spent a lot of time communicating through alternative networks in which information they passed around seemed less important than the manner in which it was swapped³⁷⁷

Pour de plus amples informations, nous renvoyons notre lecteur à l'article de Stéphane François intitulé « La Magie du Chaos / Analyse d'une Doctrine Occultiste Anarchiste » publiée dans la revue *Etudes et Analyses* n°13, Août 2007. Un article d'autant plus intéressant qu'il aborde la fondation de T.O.P.Y. dans un cadre sociologique critique.

Notons, en ce qui nous concerne, que les textes programmatiques rassemblés dans le recueil *Esoterrorist* servent de base à la doctrine officielle de T.O.P.Y. avec d'autres textes comme *Thee Grey Book* ou *Thee Black Book* qui font également office de bréviaire. Ainsi, l'univers duel typiquement burroughsien, où s'affrontent les forces de contrôle et les forces de résistance, se retrouve intégré dans un dogme que Stéphane François nomme « anti-religion libertaire »³⁷⁸. Les membres de T.O.P.Y. obéissent à une doctrine officielle qui se dit inspirée par les écrits de William

Burroughs/Gysin cut-ups, the Dreamachine and body modification. Also present in early manifestations of rave and cyberculture », Scott TRELEAVEN, « My Little Underground », in *Generation Hex*, Jason Louv editor, New York, The Disinformation Company, 2005, p. 56, note 1.

³⁷⁶ Stéphane FRANÇOIS, « La Magie du Chaos, Analyse d'une Doctrine Occultiste Anarchiste », in *Religioscope*, Etudes et analyses n° 13, Août 2007, p. 14. Article consultable à l'adresse http://religion.info/pdf/2007_08_chaos.pdf

³⁷⁷ Erik DAVIS, *Techgnosis*, London, Serpent's Tail, 1999, p. 186.

³⁷⁸ Stéphane FRANÇOIS, « La Magie du Chaos, Analyse d'une Doctrine Occultiste Anarchiste », in *Religioscope*, *op. cit.*, p. 14.

Burroughs, une doctrine qui, bien que très étrange, ne les pousse pas à commettre crimes ou délits.

Nous savons aujourd'hui avec certitude que les accusations de satanisme et de pédophilie portées par Scotland Yard contre T.O.P.Y. en 1992, et contre Orridge en particulier ont pour origine des enquêtes bâclées, et malveillantes que rappelle Eric Dubois afin de mieux les démonter. Trois éléments sont à l'origine de cette « affaire » :

un livre à sensations, écrit par un fondamentaliste chrétien, qui tentait de prouver, en choisissant Psychic TV et plus particulièrement son leader pour cible, que des sacrifices humains avaient encore cours en Angleterre. Ensuite, un documentaire sur une chaîne de télévision nationale (Channel 4), dans lequel était diffusé en guise d'exemple un extrait d'une vidéo de Psychic TV (en fait, la toute première réalisée par TOPY, intitulée *First Transmissions*). Enfin, un autre documentaire, cette fois sur les sectes satanistes, dans lequel une femme au visage masqué témoignait de ce qu'elle avait vécu dans le sous-sol virtuel de Gen[esis P-Orridge], affirmant qu'elle y avait été violée, que des enfants y étaient présents durant la chose et que sans doute ils avaient ensuite été assassinés³⁷⁹

En dépit du peu de fiabilité des témoins et de l'absence de preuves, la police perquisitionnera les locaux de T.O.P.Y. à Brighton, saisissant au passage des documents signés par William Burroughs qui n'ont, à ce jour, pas été restitués. Orridge trouve alors plus opportun de s'exiler à San Francisco, la police menaçant en effet de lui retirer la garde de ses enfants³⁸⁰. Il peut aujourd'hui revenir en Angleterre sans être inquiété par la justice, et son invitation à venir jouer au Royal Festival Hall de Londres en 1999 prouve, si besoin est, qu'aucune charge n'a finalement été retenue contre lui³⁸¹.

Nous n'alimenterons pas nous-même le débat sur T.O.P.Y. ; celui-ci nous semble d'autant plus caduque que Orridge a lui-même définitivement quitté le groupe en émettant de très nombreuses critiques à son égard.

William Burroughs était au courant de l'existence de T.O.P.Y. et du rôle qu'il y avait joué bien involontairement. Les entretiens entre Burroughs, Gregory Corso, James Grauerholz, Tom H. et Paul Dickerson enregistrés au Naropa Institute de Boulder, Colorado, en juillet 1984 ne laissent planer aucun doute sur le peu de cas que

³⁷⁹ Eric DUBOIS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., pp. 250-251.

³⁸⁰ « (...) Genesis P. Orridge, who actually ended up in [San Francisco] after exiling himself from England when the authorities threatened to take his children into custody », Simon REYNOLDS, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, op. cit., p. 139.

³⁸¹ Le concert filmé est sorti en DVD en 2002 sous le titre « Time's Up » chez Mvd Visual.

l'écrivain faisait de T.O.P.Y. qu'il qualifiait de « jeu » ou de simple « divertissement » (« Fun and games »³⁸²) initié par Orridge. Burroughs n'a jamais revendiqué la paternité du groupe, et n'y a pas été directement mêlé³⁸³. N'en tirons pas pour autant la conclusion que la dialectique burroughsienne a été récupérée par Orridge sans raison, et que Burroughs a toujours eu une attitude claire au sujet des groupes à vocation magique.

La thèse avancée par Ted Morgan d'un très jeune William Burroughs fasciné par sa nourrice galloise Mary Evans qui lui apprend à prononcer des malédictions supposées efficaces ne nous satisfait pas³⁸⁴. Tout d'abord, nous ne sommes pas d'accord avec la lecture psychologique que Morgan fait de l'auteur, une lecture d'autant plus difficile à soutenir que Burroughs, nous le savons sans le moindre doute, est un individu complexe qui se plaît à séduire voire à manipuler son auditoire, comme l'a démontré Oliver Harris, professeur de littérature américaine à l'Université de Keele. Ensuite, nous estimons qu'en abordant la « magie » sous l'angle de la pure fascination enfantine, Morgan échoue complètement à rendre compte du fait que Burroughs est partie prenante de mouvements ésotériques.

S. François rappelle de façon tout à fait pertinente que la « Magie du Chaos » naît dans la mouvance punk vers 1975, sous l'impulsion de deux Britanniques, Peter Carroll (né en 1953) et Ray Sherwin, les fondateurs des « Illuminés de Thanateros » (« The Illuminates of Thanateros » ou « OIT »), le principal mouvement magique "chaotique" », et que William Burroughs, comme Timothy Leary en ont été membres honoraires³⁸⁵. Cette précision est salutaire. Elle signale que, loin d'avoir pour origine un parfait sectaire et un individu déroutant, le parcours de Orridge suit une véritable logique : marcher dans les pas de William Burroughs, y compris jusque dans des univers où la plupart de ses lecteurs ne savent pas qu'il s'était aventuré.

³⁸² *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, p. 605.

³⁸³ « Dickerson: What do you think of the church [Orridge and T.O.P.Y.]'ve set up?

Burroughs: Fun and games-fun and games.

Tom H.: At least you're a patron saint of it.

Burroughs: [shocked] Naw. I haven't got the qualifications », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, pp. 604-605.

³⁸⁴ Voir Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs, op. cit.*, p. 30. Burroughs fait allusion à Mary Evans dans *The Wild Boys: A Book of The Dead*, New York, Grove Press, 1992, pp. 28-29 : « Then there was an old Irish crone who taught him to call the toads. She could go out into the back yard and croon a toad out from under a stone and Audrey learned to do it too. he had his familiar that lived under a rock by the goldfish pool and came when he called it. And she taught him a curse to bring "the blinding worm" from rotten bread ».

³⁸⁵ Stéphane FRANÇOIS, « La Magie du Chaos, Analyse d'une Doctrine Occultiste Anarchiste », in *Religioscope, op. cit.*, p. 7.

c) « On the Way to the Garden » : le Mot comme arme de contrôle

Dans ses romans et ses textes programmatiques, William Burroughs pointait du doigt l'importance du mot pour aider à manipuler les populations. Nous en avons eu un rapide aperçu en évoquant le rôle des médias et de tous ceux qui manipulent de près ou de loin les informations au sein des forces de contrôle telles que les décrit Orridge dans ses textes programmatiques. Qu'il s'agisse de la propagande d'Etat, de publicités abêtissantes, d'articles de presse ou de la politique des maisons de disques qui vise à empêcher toute velléité artistique, Orridge désigne le verbe comme l'une des armes privilégiées des forces de contrôle. Le parallèle est ici clair avec le discours burroughsien qui fait du mot « l'origine de tous les maux » dans *Nova Express*³⁸⁶.

L'influence des textes programmatiques burroughsiens sur le discours de Orridge se voit plus nettement encore dans le poème intitulé « On the Way to the Garden » que publie le mancunien dans la revue *Verbal Abuse* # 2 en 1993.

« On the Way to the Garden » est certes un poème, mais c'est surtout un nouveau texte programmatique de Orridge qui dénonce une fois encore les manipulations exercées par les forces de contrôle sur notre monde, et en particulier l'influence du « Mot » comme l'une de leurs armes privilégiées.

« On the Way to the Garden » reprend tous les thèmes du texte que William Burroughs publie vingt ans plus tôt sous le titre « Playback from Eden to Watergate », et son évocation, toute personnelle, du Jardin d'Eden (« the Garden of Eden »).

Dans ce dernier texte, Burroughs se basait sur les travaux de l'allemand Kurt Unruh von Steinplatz, et sur sa théorie, fantaisiste, d'un virus appelé B-23 contenu dans le mot et capable de provoquer des mutations biologiques aux conséquences apocalyptiques³⁸⁷. C'est cette théorie que le lecteur retrouve dans le texte de Orridge.

La mancunien commence son poème par une évocation de l'humanité avant l'émergence du Mot. Une humanité qui vivait paisiblement dans le « Jardin », sorte de paysage rêvé situé hors du temps et de la mémoire, et où les objets n'étaient ni définis

³⁸⁶ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 39. Voir William BURROUGHS, *Nova Express*, New York, Grove Press, 1992, p. 12.

³⁸⁷ « Von Steinplatz postulates that the virus of biologic mutation, which he calls Virus B-23, is contained in the word. Unloosing this virus from the word could be more deadly than unloosing the power of the atom. Because all hate, all pain, all fear, all lust is contained in the word », William BURROUGHS, *The Job* (avec Daniel ODIER), New York, Grove Press, 1970, p. 15.

ni normés par le langage (« The garden did not exist within Time, or language »³⁸⁸). Hors du temps les Hommes étaient tous immortels.

L'apparition du Mot bouscule l'harmonie millénaire du Jardin, et précipite celui-ci dans le cycle temporel (« Time was set in motion at this point »³⁸⁹). Conséquemment l'homme est désormais soumis au passage du temps associé à la mémoire et à l'entropie, à la détérioration de l'Esprit qui lui est concomitante (« Memory is a clock, the ageing mechanism of the Mind »³⁹⁰).

C'est en attribuant une définition à chaque objet que le Mot exerce son contrôle (« Names are given in order to control »³⁹¹). En même temps qu'il définit chaque objet il le réduit et en appauvrit la portée (« To reduce, to comprehend the forces of nature »³⁹²). Finalement il le possède et en devient comme propriétaire (« to demonstrate ownership »³⁹³). La propriété sous toutes ses formes est une arme mortelle. Nous l'avons vu dans notre partie précédente, elle permet à une élite autoproclamée de contrôler des informations, conséquemment de manipuler les populations.

S'en est suivi l'anéantissement logique du Jardin (« A Garden was destroyed by a Word, destroyed by Language »³⁹⁴), puisque le Mot n'a qu'une visée : la destruction (« We control things to eradicate them »³⁹⁵).

L'humanité a ici un rôle ambivalent. D'une part elle participe volontairement à son asservissement en ne remettant jamais en cause le fonctionnement du Mot ou son bien-fondé (« We perpetuate our tyranny and drown in a flood of speculation and false communication »³⁹⁶) et en acceptant les illusions générées par celui-ci et qu'elle estime constitutives d'une réalité indépassable (« In our unfathomable ignorance we call it the only reality, consensus reality, we assume that its events, human events, human life, are implicitly of value »³⁹⁷) ; d'autre part, au travers de quelques rares

³⁸⁸ Genesis P-ORRIDGE, « On the Way to the Garden », in *Verbal Abuse*, issue #2, New York, Verbal Abuse Magazine, 1993. Article consultable à l'adresse <http://www.mothenyc.com/verbal/onthe.html>

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 2.

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 3.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 1.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 2.

³⁹⁷ *Ibid.*

humains éclairés (« the visionary », « the illuminated »³⁹⁸), celle-ci combat ces mêmes mensonges et souhaite regagner son immortalité.

Si l'humanité résiste fermement à l'idée qu'elle doit engager le combat et contester les hallucinations qui lui sont présentées, cette « réalité consensuelle » qu'on trouve aussi bien chez Orridge que chez William Gibson, c'est que la découverte de la vérité, le fait que le Temps et l'Espace ne sont pas de simples réalités physiques, prouvées par la science et les mathématiques, mais les indices de principes extraordinairement plus complexes dont nous ne voyions jusqu'ici qu'une infime partie, qui ouvrent aussi bien sur le voyage entre plusieurs strates de réalités que sur une courbe de temps infinie, est encore trop évidemment un choc.

Aussi mieux vaut la sécurité de l'illusion lénifiante à la vérité violente, agressive puisque celle-ci récusé le fonctionnement d'individus trop aveugles (« the blind masses »³⁹⁹) pour comprendre qu'ils sont esclaves alors qu'ils se pensent libres.

Pourtant, indique Orridge, une partie de la vérité sera dévoilée ultimement et rien ne pourra l'empêcher (« One day a truth shall emerge however deeply we seek to avoid it »⁴⁰⁰). Pour ce faire il faudra s'affranchir entièrement de l'emprise du Mot (« Know that to re-enter immortality we must ourselves become unnameable »⁴⁰¹). Thème qui rappelle, évidemment, la « connaissance enfouie ou refoulée »⁴⁰² que les magnétophones peuvent nous aider à nous remémorer selon Burroughs.

Une fois le Mot vaincu, l'Homme saura dépasser sa forme humaine si peu adaptée à ce besoin d'espace qui le submerge, et l'Esprit, prenant le pas sur le corps, bien trop exigü pour ses nouvelles exigences, développera une nouvelle incarnation (« I knew I had to find a way to GO, to leave this sealed coffin that is my body, to find an accelerator to project my brain, bypassing the tedium of mechanistic evolution, into deepest omniversal space, into immortality, and the very fabric of myth and heaven »)⁴⁰³.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 1. Noter l'importance des métaphores visuelles qui séparent les « voyants » ou les « illuminés » des « aveugles », et la lumière des ténèbres tout au long du poème.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁰⁰ *Ibid.*

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 3.

⁴⁰² Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 135.

⁴⁰³ Genesis P-ORRIDGE, « On the Way to the Garden », *op. cit.*, p. 3.

B) LE PHÉNOMÈNE D'INTOXICATION

En dépit de leurs très nombreuses différences de vues, l'idée que se font William Gibson et Genesis P-Orridge de la drogue a été très fortement influencée par William Burroughs, par ses textes mais aussi par son expérience de différentes substances.

D'un côté, le discours de Gibson à l'encontre des drogues ne présente aucune ambiguïté. Il avoue en avoir consommé, spécialement du LSD, mais ne plus en prendre du tout au moment de l'entretien ; il ajoute avoir arrêté la drogue avant de commencer la rédaction de son premier roman⁴⁰⁴. Gibson se méfie des substances opiacées, précisément parce qu'il a lu Burroughs (« I was kept from the opiates by having read Burroughs »⁴⁰⁵).

Si les connaissances de Gibson sur le sujet ne sont donc pas entièrement théoriques, elles sont également déduites de romans comme *Junky* ou *Naked Lunch* qui démontent précisément le phénomène d'intoxication. Gibson se détourne d'autant plus des drogues qu'il les croit néfastes à tout processus artistique, exception faite, précise-t-il, de *Naked Lunch*⁴⁰⁶.

La drogue est pourtant un élément qu'on retrouve dans la quasi-totalité de son œuvre. Nous pensons aux références culturelles glissées dans ses romans et que le lecteur peut, ou non, attraper au vol, particulièrement les références aux chansons

⁴⁰⁴ « Yes, I did, rather textually obviously, take some of those, most notably LSD of the old (and I gather rather different) variety, though that now seems a lifetime prior to the writing of *Neuromancer*. », William GIBSON, *Blog*, 9 janvier 2003. Entrée consultable à l'adresse http://www.williamgibsonbooks.com/archive/2003_01_09_archive.asp

⁴⁰⁵ Mark NEALE, *No Maps for These Territories*, Docurama, 2000.

⁴⁰⁶ « (...) I'm of the opinion that writers who imagine they "use drugs to write" really only manage to write in spite of the drugs they use. There may be a few truly remarkable exceptions to this. *Naked Lunch* comes to mind (but not, for me, that much of its author's later output) », William GIBSON, *Blog*, 9 janvier 2003, *op. cit.*

dont la drogue est le thème principal ou secondaire (« Waiting for the Man »⁴⁰⁷, « All Tomorrow's Parties »⁴⁰⁸ et « Cool it Down »⁴⁰⁹ du groupe de rock expérimental new-yorkais *Velvet Underground*), ou à des groupes dont la consommation de drogue est notoire (le *Velvet Underground*, le groupe *Steely Dan* qui, rappelons-le, emprunte son nom à Burroughs).

Nous ne nous attarderons pas sur ces références dont le but est de créer une atmosphère, et qui, si elles méritent d'être notées, n'en demeurent pas moins anecdotiques ; nous préférons nous pencher sur le choix de l'intoxication comme métaphore privilégiée, qui nous aidera, le cas échéant, à souligner, une fois de plus, la similitude entre l'univers littéraire de Gibson et celui de Burroughs.

La consommation de drogues est tout à fait courante dans la « Sprawl » où de nombreux personnages de Gibson sont, à un moment ou à un autre, intoxiqués. C'est le cas de Case, de Linda Lee, Peter Riviera ou John Harness Ashpool, ou encore Armitage, ancien contremaître dans une fabrique d'héroïne dans *Neuromancer*, The Wig dans *Count Zero*, sans oublier Gentry ou Mona dans *Mona Lisa Overdrive*. L'intoxication apparaît d'ailleurs dès la première page de la trilogie⁴¹⁰, comme pour signifier qu'elle est totalement intégrée au monde en déliquescence dont l'écrivain brosse le portrait.

Pour ce qui est d'Orridge, son discours sur la drogue est nettement plus problématique. A la différence de Gibson, Orridge en a été, et en reste un consommateur. Son appréhension du phénomène est par suite moins théorique et se rapproche sensiblement de celle de William Burroughs, au moment de l'écriture de *Naked Lunch*.

Orridge décrit un monde où le drogué est, à bien des égards, le symbole de la corruption de l'Etat et de la soumission des individus à des forces qui les dépassent. Ce discours semblerait paradoxal si, tout comme Burroughs en son temps, Orridge ne faisait pas une distinction entre les substances opiacées qui provoquent l'accoutumance, et les substances hallucinogènes considérées comme des « drogues qui élargissent la conscience » et que nous étudierons plus longuement dans la partie

⁴⁰⁷ Cité par le personnage de Lucas dans William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁰⁸ Dont il emprunte le titre pour son roman éponyme sorti en 1999.

⁴⁰⁹ Gibson emprunte le nom de Linda Lee, l'ancienne petite amie de Case, à cette chanson du dernier album studio du Velvet Underground : « You know I'm lookin' for Miss Linda Lee / Because she's got the power to love me by the hour / Gives me double you L-O-V-E. ».

⁴¹⁰ « 'It's not like I'm using,' Case heard someone say (...) 'It's like my body's developed this massive drug deficiency' », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 3.

B de notre deuxième partie (« Vers une meilleure compréhension du corps et du cerveau humain »).

Cette distinction est fondamentale. L'établir clairement est un premier pas dans le combat contre les forces de contrôles, puisque, comme Burroughs le soulignait dans *Naked Lunch*, la confusion entre ces deux catégories de drogues est entretenue par les contrôleurs et la police elle-même.

Malgré les très nombreuses ambiguïtés du chanteur à ce sujet, ambiguïtés qu'il conviendra de lever dans la suite du travail, les discours des trois auteurs se superposent ici de manière étonnante, et laissent entrevoir des univers aux contours passablement similaires.

Tout en nous demandant quelle est l'influence exacte de William Burroughs sur le discours de William Gibson et Genesis P-Orridge, nous noterons dans quels cas l'intoxication apparaît dans leur œuvre, et nous nous interrogerons sur sa fonction.

I / L'intoxication comme moyen de pression

Dans le monde de la trilogie où tout peut se vendre ou s'acheter, l'argent est couramment employé pour s'assurer de la fidélité des subordonnés. Pourtant, ce procédé a des failles indéniables. On a ainsi vu, à de nombreuses reprises, des employés ou hommes de main, tel le mafieux Roger Swain par exemple, changer de bord en fonction de l'argent qu'on leur donne ou des chantages exercés sur eux. Nous avons décrit dans notre partie précédente la corruption généralisée de la police et l'existence d'agents employés pour débaucher d'autres agents doubles voire triples. Aussi, plutôt que de contribuer à nouer des liens solides, l'argent favorise une atmosphère de suspicion et de paranoïa, et empêche toute vision à long terme.

C'est donc un tout autre stratagème qui va permettre de s'assurer de l'obéissance d'un certain nombre de personnages : l'intoxication par la drogue ou diverses substances chimiques qui établissent la dépendance absolue du consommateur à son fournisseur.

Nous distinguons d'une part les personnages qui consomment des stupéfiants de type héroïne ou morphine. Ici, le consommateur est une pauvre créature malingre et engourdie détruite par la drogue. Par exemple le souteneur Lonny Zone dont le nom est emprunté au personnage de « Lonny the Pimp »⁴¹¹ dans *Junky* de William

⁴¹¹ William BURROUGHS, *Junky: The Definitive Text of Junk* (50th Anniversary Edition), London, Penguin, 2003, p. 64.

Burroughs et dont le narrateur décrit la démarche toujours « lente » (« Zone came drifting through the crowd in slow motion, his long face slack and placid. »⁴¹² ; « Lonny Zone stepped forward, tall and cadaverous, moving with the slow undersea grace of his addiction. »⁴¹³) ou Linda Lee, « paralysée » par la drogue (« Linda, numb in bed and numb at the cold sweating center of every drug deal. »⁴¹⁴). Cette idée de léthargie et d'asthénie plus ou moins complète culmine dans le personnage du milliardaire héroïnomane John Harness Ashpool dont le corps cryogénisé n'est ranimé que par intermittence.

Les corps de ces personnages sont décrits par le narrateur comme faibles et dépendants, devant constamment combattre les symptômes de manque ; c'est ce qui explique que ces consommateurs de drogue soient également des traîtres en puissance, prêts à tous les renversements d'alliance pour obtenir leur dose ; ainsi, le personnage de Linda Lee qui trahit Case, ou le « sarariman » qui vend des secrets industriels (« the sequence the Finn had purchased from a mid-eschelon sarariman with severe drug problems. ») pour pouvoir satisfaire à leurs besoins.

Nous distinguons d'autre part les personnages qui consomment des stupéfiants de type cocaïne. Ils sont beaucoup plus rares. Citons le personnage de Riviera décrit comme étant « incapable de bosser sans son mélange spécial » de cocaïne et de meperidine (« it looks like [Riviera] can't work without that special taste »⁴¹⁵) et que Gibson qualifie lui-même de « cauchemar Burroughsien »⁴¹⁶.

La drogue est partout dans l'univers décrit par William Gibson. Dans chaque lieu, chaque ruelle où évoluent les personnages, le narrateur mentionne la présence de dealers et de marchés plus ou moins importants et ouverts. Le « bazaar aux épices » (« The spice bazaar, sometimes called the Egyptian bazaar »⁴¹⁷) d'Istanbul, « le marché central de la ville pour les épices, les programmes informatiques, les parfums et les drogues »⁴¹⁸ ; la Floride où la drogue « est facile à se procurer et peu onéreuse et la plupart du temps d'une force industrielle »⁴¹⁹. La drogue est aussi et surtout présente dans le corps du texte où le nom précis de différents produits est sans cesse

⁴¹² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 16.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 144.

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 152.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹⁶ Entretien accordé au magazine en ligne *Le Cafard cosmique* consultable sur le site <http://www.cafardcosmique.com/William-GIBSON-Identification-des>

⁴¹⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 91.

⁴¹⁸ « the city's central market for spices, software, perfumes, drugs », *ibid.*

⁴¹⁹ « About the only thing to like about Florida was drugs, which were easy to come by and cheap and mostly industrial strength », William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 216.

rappelé par le narrateur comme un long catalogue qui renforce l'idée d'une omniprésence de ces substances (« cocaïne »⁴²⁰, « mépéridine »⁴²¹, « amphétamine »⁴²², « héroïne »⁴²³, « central nervous system stimulants »⁴²⁴, « betaphenethylamine »⁴²⁵, « kétamine »⁴²⁶, « speed »⁴²⁷, « dexedrine »⁴²⁸, « wiz »⁴²⁹ pris sous formes de pilules, d'octogones, d'injection ou appliqué à même la peau), ce au risque de quelque peu décontenancer un lecteur qui ne serait pas au fait de ces drogues ou de leurs effets sur l'organisme.

En outre, les personnages qui ne sont pas présentés comme des « junkies » invétérés consomment des drogues de manière ponctuelle. La prise de drogue est associée à l'idée de torpeur ou de sommeil (« [Molly's] voice [was] fuzzy with sleep and drugs »⁴³⁰), d'isolement (« All the things the drug had fenced away »⁴³¹). La drogue de référence est l'héroïne et ses dérivés, qui provoquent l'asthénie, et non pas la cocaïne ou autres substances qui provoquent au contraire l'hyperactivité.

Ce rapide aperçu des consommateurs de drogues qui traversent la trilogie de William Gibson met en lumière plusieurs faits importants. S'il existe, comme nous l'avons dit plus haut, une dépendance du consommateur à son fournisseur, un consommateur peut changer de fournisseur selon les intérêts ou, plus vraisemblablement, selon les pressions du moment. Se posent donc ici les mêmes problèmes que ceux induits par la corruption par l'argent. Ensuite, le consommateur de drogue de type héroïne ou morphine est la plupart du temps dans un état second. Il n'est ni rapide ni efficace, et fait écho aux descriptions que William Burroughs faisait du drogué apathique, le corps abîmé par la drogue, menteur, lâche. Cette image du toxicomane est désormais classique. Certes, la description que fait William Gibson du junky correspond en tous points au junky burroughsien au « métabolisme approchant le ZERO Absolu » (« [the junky's] metabolism approaching Absolute Zero »⁴³²), au junky immobile comme William Burroughs se décrivait lui-même, seulement bon « à

⁴²⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 219.

⁴²¹ *Ibid.*

⁴²² *Ibid.*, p. 9.

⁴²³ *Ibid.*, p. 84.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 134.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 8.

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 89.

⁴³⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 82.

⁴³¹ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 112.

⁴³² William BURROUGHS, « Post Script... Wouldn't You? », *Naked Lunch: The Restored Text*, edited by James Grauerholz and Barry Miles, New York, Grove Press, 2004, p. 208.

ne faire absolument rien » (« I did absolutely nothing. I could look at the end of my shoe for eight hours. »⁴³³) entre les moments où il doit partir à la recherche de sa dose, ou au drogué au « Bor Bor », cette drogue que les « garçons sauvages » administrent aux soldats américains pour provoquer un état de léthargie⁴³⁴. Mais cette description fait tout autant écho à d'autres ouvrages comme, par exemple, *The Man with the Golden Arm* (1949) de Nelson Algren qui décrit le combat du personnage de Frankie Machine contre la morphine. L'influence des textes de Burroughs sur la trilogie de Gibson se trouve non pas dans la description du drogué, mais dans la généralisation du phénomène d'intoxication qui apparaît comme la métaphore centrale du contrôle.

Le phénomène d'intoxication décrit par William Gibson dans ses romans devient un outil privilégié des forces de contrôle précisément parce qu'il permet, dans la grande majorité des cas, de rendre dociles les populations qui, autrement, pourraient vouloir revendiquer un droit à la liberté.

Dans un premier temps, le phénomène d'intoxication établit un lien durable entre le fourgueur et le consommateur. Pour ce faire, il n'est pas question de « fidéliser » le consommateur, comme un publicitaire cherche à séduire un client potentiel en lui vantant la marque qu'il représente. Le lien est au contraire brutal, impitoyable. Il ne s'agit pas de flatter le consommateur ou de lui faire une offre. Il s'agit plutôt de l'obliger, de le changer une fois pour toute en individu corvéable à merci.

C'est précisément dans cette optique que les « zaibatsus » organisent l'intoxication à des enzymes de synthèse de leurs employés occupant des postes stratégiques :

'It's currently quite fashionable to equip top employees with modified insulin-pump subdermals,' his partner broke in. 'The subject's system can be tricked into an artificial reliance on certain synthetic enzyme analogs.'

⁴³⁵

⁴³³ William BURROUGHS, « Deposition: Testimony Concerning A Sickness », *Naked Lunch: The Restored Text*, op. cit., p. 203.

⁴³⁴ « Our undercover agents working as cooks, bus boys, waiters, bartenders have administered Bor Bor to the American troops. The effect of this drug, which is held in horror by the wild boys and only used as a weapon against our enemies, is to lull the user into a state of fuzzy well-being and benevolence, warm good feeling that everything will come out all right for the Americans », William BURROUGHS, *Port of Saints*, Berkeley, Blue Wind Press, 1980, pp. 74-75.

⁴³⁵ William GIBSON, *Count Zero*, op. cit., p. 101.

Alors que le narrateur est rarement avare de détails sur le nom des drogues consommées, le nom exact de l'enzyme n'est pas mentionné. Nous ne sommes plus dans le cas des drogues génériques trouvées un peu partout dans la *Sprawl*, mais de drogues bien particulières, plus rares. Si les « zaibatsus » endossent le rôle de fourgueur, elles contrôlent et encadrent le marché. Comme elles le faisaient déjà avec le matériel informatique révolutionnaire dont elles cherchaient à détenir le monopole, ces grandes entreprises ont l'exclusivité de certaines drogues qu'elles distribuent à leurs salariés.

La différence entre le camé employé par les « zaibatsus » et celui que l'on trouve dans les romans de William Burroughs est ici notable et tient au type de drogue utilisé. Le métabolisme « tombant au Zéro Absolu » que décrit William Burroughs dans son texte « *Post Script... Wouldn't You?* » (1960)⁴³⁶ cède la place au corps stimulé, sthénique, et le « camé », chez Gibson, tient davantage des personnages de « golden boys » des romans de Bret Easton Ellis ou de Jay McInerney⁴³⁷, lancés dans une compétition effrénée et dopés à la cocaïne. Burroughs, quant à lui, ne décrivait pas de cocaïnomanes.

C'est tout le corps de l'employé considéré comme indispensable, excité par l'insuline et maintenu dans un équilibre que le moindre écart menace de déstabiliser, qui se trouve sous contrôle pour une efficacité maximale. Le métabolisme survolté, celui-ci se dépense sans compter pour l'entreprise. Nous avons vu plus haut que les « zaibatsus » contrôlaient minutieusement le temps que leurs employés passaient à travailler pour l'entreprise tout en leur procurant des logements à l'allure de prison ; nous savons dorénavant que le contrôle des « zaibatsus » s'effectue également au niveau moléculaire et qu'elles occupent les corps comme elles envahiraient un territoire adverse pour en prendre progressivement le contrôle.

Une fois atteint l'état de dépendance, la défection des employés est pratiquement inenvisageable puisqu'elle équivaldrait à se séparer du seul et unique fournisseur capable de tenir à distance les effets du manque.

'Unless the subdermal is recharged at regular intervals,
withdrawal from the source – the employer – can result
in trauma...'⁴³⁸

⁴³⁶ Inclus dans les éditions de *Naked Lunch* publiées en 1960 ou ultérieurement.

⁴³⁷ Nous pensons au personnage de Patrick Bateman dans *American Psycho* (1991) et au roman *Bright lights, big city: A novel* (1984) de Jay McInerney.

⁴³⁸ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 101.

En pérennisant l'intoxication, les « zaibatsus » imposent une nouvelle vision du temps tout à fait comparable au « junk time » décrit par Burroughs. Désormais avertis des risques encourus en cas de défection, les employés prisonniers de leur addiction n'ont d'autre choix que d'attendre une recharge d'enzymes de synthèse.

L'individu est phagocyté, entièrement avalé, réduit à des molécules au sein d'une hiérarchie de cellules, d'organes et de nerfs, un élément seulement définissable par la « tâche » qui lui été attribuée sans espoir d'émancipation. Celui-ci se concentre désormais sur la fonction utile au corps de l'entreprise et se trouve irrévocablement déshumanisé. L'organisme humain coïncide alors parfaitement avec l'organisme d'entreprise.

Les entreprises ne sont toutefois pas les seules à employer dans leur intérêt le phénomène d'intoxication. Ce procédé de coercition est généralisé dans la trilogie. Il apparaît dès « Johnny Mnemonic » où le personnage de Jones, un dauphin modifié par l'armée pendant la fameuse « guerre » et capable de communiquer par l'intermédiaire d'un système de lampes et de diodes, est dépendant de la drogue :

' [Molly:] I got a friend down here who was in the navy, name's Jones. I think you'd better meet him. He's a junkie, though. So we'll have to take him something.'
[Johnny:] 'A junkie?'
[Molly:] 'A dolphin.'⁴³⁹

L'armée a provoqué l'addiction de Jones dans le seul but de s'assurer de son obéissance. Il est la preuve ultime que l'intoxication ne connaît aucune frontière, pas même celle de l'espèce. A ce titre, il est logique que le dialogue entre Molly et Johnny signale l'état de Jones avant même de mentionner qu'il ne s'agit pas d'un être humain, comme le substantif « friend » peut le laisser croire au lecteur. Jones est un « junky » au même titre que Linda Lee.

[Johnny:] ' (...) but how does a cybernetic dolphin get wired to smack?'
'The war,' [Molly] said. 'They all were. Navy did it. How else you get' em working for you?'⁴⁴⁰

Il est impossible aux personnages de se prémunir efficacement contre le phénomène d'intoxication. Aucune précaution ne les met à l'abri sinon de façon tout à fait temporaire.

⁴³⁹ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 23.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

C'est ainsi qu'à peine engagé pour rejoindre l'équipe d'Armitage en compagnie de Molly, Case voit son corps modifié à son insu pour ne plus pouvoir ressentir les effets des amphétamines et de la cocaïne :

Then [Case]'d taken [Molly] back to the Chat for a drink.
"Wasting your time, cowboy," Molly said, when Case took an octagon from the pocket of his jacket.
"How's that? You want one?" He held the pill out to her.
"Your new pancreas, Case, and those plugs in your liver. Armitage had them designed to bypass that shit." She tapped the octagon with one burgundy nail. "You're biochemically incapable of getting off on amphetamine or cocaine."
"Shit," he said. He looked at the octagon, then at her.
"Eat it. Eat a dozen. Nothing'll happen."
He did. Nothing did.⁴⁴¹

L'opération est censée rendre impossible toute espèce de chantage à la drogue sur Case et réduire ainsi ses possibilités de quitter l'équipe. En réalité, Case finit par trouver une drogue qui fait effet sur lui en dépit des modifications apportées à son organisme : un hallucinogène (fictif) du nom de « betaphenethylamine ». Pour Gérard Dahan, dont le DEA « Les Paradis Artificiels dans l'œuvre des Ecrivains des Mondes Virtuels / L'Exemple de *Neuromancer*, de William Gibson » met en parallèle drogue et réalités informatiques, ce dernier exemple est la preuve que « L'échelle des valeurs de *Neuromancer* amènerait donc à considérer, comme dans l'œuvre de William Burroughs, le recours à certaines drogues chimiques [les substances hallucinogènes] comme un moyen de lutter contre la "dope" [ou substance opiacée] qu'est l'aliénation créée par les manipulateurs du système »⁴⁴². Nous sommes ici d'accord avec Dahan, tout en apportant une nuance majeure à son propos, car Gibson, rappelons-le, ne montre jamais le drogué sous une lumière favorable. Parvenant à se droguer en dépit de son corps modifié contre son gré, Case n'est pas décrit comme un individu triomphant qui a finalement recouvré sa liberté mais comme un drogué prisonnier de son addiction et des doses que ses nouveaux dealers, Cath et Bruce, veulent bien mettre à sa disposition. Case passe donc d'une aliénation à l'autre :

"You like the beta you got off us, [Case]?" She was very close now, radiating heat and tension, eyes slitted over enormous pupils and a tendon in her neck tense as a bowstring.
She was quivering, vibrating invisibly with the fresh buzz.
"You get off?"
"Yeah. But the comedown's a bitch."

⁴⁴¹ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 36.

⁴⁴² Gérard DAHAN, « Les Paradis Artificiels dans l'œuvre des Ecrivains des Mondes Virtuels / L'Exemple de *Neuromancer*, de William Gibson », mémoire de DEA sous la direction d'Ahmed Lanasri, Université de Lille III, 1997, p. 64.

"Then you need another one."⁴⁴³

Autres drogues omniprésentes dans les textes de William Gibson, les sérums et autres substances chimiques capables de ralentir le vieillissement du corps humain. Une fois encore, le lecteur de William Burroughs se trouve en territoire connu, puisque ce dernier avait fait de la quête d'un « sérum de longévité » (« longevity serum »⁴⁴⁴) ou de « drogues Fontaine-de-Jouvence » (« Fountain-of-Youth drugs »⁴⁴⁵) l'un de ses thèmes de prédilection. C'est cette même quête qui l'a poussé à tenter en 1946 l'expérience du sérum dit de « Bogomolets » censé l'aider à conserver sa jeunesse, sans s'illusionner pour autant sur le résultat, comme le rapporte James Grauerholz⁴⁴⁶.

Dans les textes de Burroughs, ces sérums révolutionnaires sont accaparés par l'élite et les nantis ; dans les textes de Gibson, ils sont entre les mains des personnages les plus riches qui occupent des positions de pouvoir.

Les personnages décrits comme appartenant à la classe la moins aisée font modifier leur corps en se transformant eux-mêmes en « cyborgs », personnages mi-hommes mi-machines soumis à l'usure du temps, à la saleté, à la rouille, ou au progrès de la science qui rend leurs implants obsolètes ; les personnages appartenant à la classe la plus riche ont quant à eux recours à la chimie, à la génétique. Le sort de ces derniers n'est toutefois pas plus enviable. Ainsi, ne faut-il pas se laisser berner par l'apparente jeunesse de Chrome, la propriétaire de la maison close où se prostitue Rikki Wilside. Derrière son « joli visage enfantin aussi lisse que l'acier »⁴⁴⁷ et son allure juvénile (elle qui « avait toujours paru à tout le monde avoir quatorze ans »⁴⁴⁸), se cache une femme sans âge traitée « à coups d'injections massives de sérums et d'hormones »⁴⁴⁹.

Un cas comparable à celui d'un Julius Deane âgé de 135 ans, qui paie chaque semaine une somme phénoménale pour maintenir artificiellement la vitalité de son métabolisme par le même procédé ; chez Deane, c'est chaque cellule, chaque

⁴⁴³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁴⁴ William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁴⁵ Egalement dans William BURROUGHS, *The Western Lands*, London, Penguin, 1988, p. 9.

⁴⁴⁶ « Burroughs finally got a Mexican divorce from Ilse Klapper, and they found a *practicante* to inject them with the "Bogomolets serum": a supposedly rejuvenating and life-prolonging substance developed by a Russian doctor », James GRAUERHOLZ, « "A Hard-Boiled Reporter" », in *Word Virus: The William S. Burroughs Reader* (James Grauerholz and Ira Silverberg editors), New York, Grove Press, 2000, p. 38.

⁴⁴⁷ « Chrome : her pretty childlike face smooth as steel », William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁴⁸ « She'd looked fourteen for as long as anyone could remember », *ibid.*, p. 208.

⁴⁴⁹ « on some massive program of serums and hormones », *ibid.*

molécule qui est sous contrôle, vérifiée, son ADN recomposé annuellement par des « chirurgiens génétiques » (« genetic surgeons »⁴⁵⁰) de Tokyo afin que son corps décati conserve la santé d'un jeune homme.

Mais ce drôle de bain de jouvence n'est qu'une illusion, une de plus, que donne à voir Gibson, et finalement un marché de dupes. La science qui prolonge la jeunesse de Chrome l'a, en effet, transformée en une créature aberrante, « affranchie de tout ce qui pouvait s'approcher d'un métabolisme normal »⁴⁵¹, tandis que l'identité de Deane s'est progressivement effacée, lui qui, en gagnant en longévité, a visiblement abandonné tout ou partie de son humanité. Car ce qui frappe, chez Deane, c'est tout ce qui le distingue d'à peu près n'importe quel autre être humain. Il est « Asexué et d'une patience inhumaine »⁴⁵², sa voix est « désincarnée »⁴⁵³ enfin son « visage rose et sans ride »⁴⁵⁴ ne ressemble plus à grand chose. Sous couvert d'immortalité, ces personnages n'ont pas gagné beaucoup plus que le droit de devenir des monstres.

Le personnage de Dean, que Gibson compare à Burroughs lui-même dans un entretien au magazine en ligne *Le Cafard Cosmique* (« Julius DEAN pourrait être BURROUGHS lui-même, avec son métabolisme modifié par les drogues »⁴⁵⁵), renvoie aux personnages baptisés « Reptiles » dans *Naked Lunch*, qui sont dépendants du sérum de longévité sécrété par les Mugwumps, créatures elles-mêmes monstrueuses qui traversent le roman de Burroughs. Comme Dean, les « Reptiles » n'ont plus grand chose d'humain. Comme Dean, ils ont payé le prix d'une vie prolongée artificiellement en devenant autre chose, des bizarreries de la nature :

[The Mugwumps] secrete an addicting fluid from their erect penises which prolong life by slowing metabolism. (In fact all longevity agents have proved addictive in exact ratio to their effectiveness in prolonging life.) Addicts of Mugwump fluid are known as Reptiles. A number of these flow over chairs with their flexible bones and black-pink flesh. A fan of green cartilage covered with hollow, erectile hairs through which the Reptiles absorb the fluid sprouts from behind each ear⁴⁵⁶

⁴⁵⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵¹ « hyped out of anything like a normal metabolism on some massive program of serums and hormones », William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 208.

⁴⁵² « Sexless and inhumanly patient », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁵³ « disembodied voice », *ibid.*

⁴⁵⁴ « seamless pink face », *ibid.*, p. 13.

⁴⁵⁵ Entretien accordé au magazine en ligne *Le Cafard Cosmique* consultable sur le site <http://www.cafardcosmique.com/William-GIBSON-Identification-des>

⁴⁵⁶ William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 46.

Une nouvelle fois, l'idée de paralysie s'impose. Le drogué que décrivait Burroughs dans *Junky* était, nous l'avons dit, immobile comme une plante (« Junk turns the user into a plant. Plants do not feel pain since pain has no function in a stationary organism »⁴⁵⁷), ou pire, comme un cadavre (« When a junkie is really loaded with junk he looks dead »⁴⁵⁸). Notons que Burroughs décrit l'état dans lequel se trouve le drogué à l'aide de suffixes privatifs (« [The junky is in] a painless, sexless, timeless state »⁴⁵⁹) qui signalent une fois encore l'idée d'asthénie, suffixes privatifs que Gibson emploiera lui-même pour décrire le personnage de Julius Deane.

Plutôt que de renvoyer aux mythes fondateurs de l'éternelle jeunesse, les personnages de Gibson, comme ceux de Burroughs, indiquent au lecteur que l'argent seul a une quelconque importance dans le monde de la Sprawl. C'est enfin un cycle sans fin que décrit Gibson, où l'argent n'offre rien d'autre que de l'illusion, du mensonge, et entretient l'individu dans la dépendance tout en dégradant progressivement son corps. Dans ce cas, la pression n'est plus imposée par un personnage secondaire, comme un employeur qui veut s'assurer la fidélité d'un de ses employés, mais est exercée par un personnage sur lui-même.

II / L'intoxication ou le choix d'une métaphore centrale

Nous aurions tort d'imaginer que la drogue, effectivement omniprésente dans la trilogie de William Gibson, soit le seul moyen à la disposition des forces de contrôle pour manipuler les populations. En effet, Gibson donne à lire bien d'autres moyens de créer un besoin dans la population, et de s'assurer de l'obéissance plus ou moins volontaire d'individus qui, autrement, pourraient remettre en cause leur autorité et exiger plus de liberté.

Comme nous allons le voir dans notre partie suivante, le schéma que nous venons d'appliquer aux drogues s'applique à de très nombreux éléments trouvés dans les textes de William Gibson qui, à la suite de William Burroughs, utilise le phénomène d'intoxication comme l'une des métaphores centrales de son œuvre. L'écrivain décrit dès lors un monde où tous les personnages, quelle que soit leur classe sociale, leur condition, quel que soit leur âge, sont des drogués en puissance. Drogués aux divertissements, aux illusions créées par l'intermédiaire d'ordinateurs sophistiqués, qu'importe... Comme William Burroughs dans ses romans, Gibson

⁴⁵⁷ William BURROUGHS, *Junky: The Definitive Text of Junk*, op. cit., p. 138.

⁴⁵⁸ *Ibid.*

⁴⁵⁹ *Ibid.*

dépeint un univers où la seule espèce de lien possible entre deux individus est celui qui unit un consommateur à son ou ses vendeurs, ou au produit lui-même, produit qui finira, au bout du compte, par provoquer les mêmes effets que les drogues les plus addictives et les plus dangereuses.

Nous savons que William Burroughs privilégiait le thème de l'intoxication par la drogue, qui se trouvait être, « de par [son] expérience personnelle (...) l'exemple originel »⁴⁶⁰, mais aussi qu'il utilisait l'intoxication comme métaphore qui pouvait s'appliquer à des éléments qui, d'ordinaire, ne sont pas considérés comme addictifs au sens propre du terme, par exemple à la sexualité. Car dans les textes de Burroughs, rappelle Philippe Mikriammos, « la drogue n'est pas seulement maîtrisée sur le plan de l'écriture, revanche sur les années stériles ; elle apparaît comme un modèle valable pour tout et pour tous »⁴⁶¹.

Notre objectif est ici de montrer que c'est bien des textes de William Burroughs que Gibson s'inspire, et que, partant, Gibson continue de puiser dans le discours burroughsien tout en créant un univers qui, nous le verrons, sait se différencier nettement de celui de son modèle.

Le phénomène d'intoxication est présent à tous les niveaux de l'univers décrit par William Gibson, et peut revêtir de très nombreux aspects ; le plus évident a sans doute à voir avec les machines qu'utilisent les personnages. Il est ainsi significatif que dans le script que Gibson écrit pour le film *Johnny Mnemonic* réalisé par Robert Longo en 1995, l'auteur ajoute l'idée du virus « NAS » pour « Nerve Attenuation Syndrome », un virus qui touche les utilisateurs d'appareils électroniques qui ne peuvent se passer de leurs appareils futuristes émetteurs de radiations électromagnétiques particulièrement nocives⁴⁶².

Gibson introduit d'abord l'idée d'un phénomène d'intoxication en relation avec les machines qui projettent les personnages à l'intérieur d'une sorte de réalité virtuelle complexe. Ces « machines à illusions », comme nous les baptisons dès à présent, pullulent dans les romans de William Gibson. La « matrice » ou « matrix » est sans doute la plus célèbre. C'est également celle qui est la moins facile à cerner, tant les réflexions qu'elle a suscitées d'un point de vue scientifique, littéraire, ou

⁴⁶⁰ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 5.

⁴⁶¹ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, op. cit., p. 53.

⁴⁶² Voir William GIBSON, *Johnny Mnemonic: The Screenplay and the Story*, New York, Ace, 1995.

même philosophique, semblent, quelquefois, bien éloignées du discours de l'écrivain, et de son point de vue initial.

Plusieurs éléments expliquent cette difficulté, en premier lieu le fait que la « matrice » se confonde parfois avec des motifs à première vue comparables dans d'autres romans « Cyberpunk » comme, par exemple, le « metaverse » que l'on trouve dans *Snow Crash*, le monde généré par ordinateur de *Permutation City* (Greg Egan, 1994) ou la « réalité artificielle » (« AR » ou « Artificial Reality ») de *Tea from an Empty Cup* (Pat Cadigan, 1998).

Cette difficulté s'explique aussi par le fait que le terme de « matrice » ait pu servir de titre à la série de films de science-fiction de Andy et Larry Wachowski qui raconte la rébellion d'une humanité maintenue dans une réalité virtuelle aseptisée (notre réalité quotidienne) afin de servir d'esclaves à une race d'extra-terrestres sans pitié. Comme le lui signalent d'ailleurs les amis de William Gibson, le monde décrit dans le premier film de cette trilogie « est très semblable »⁴⁶³ à celui que décrit l'écrivain dans ses romans. Aussi Oliver Harris a-t-il parfaitement raison lorsqu'il conclut son essai *William Burroughs and the Secret of Fascination* en établissant un lien entre *Naked Lunch* et le film *The Matrix* bien qu'il ne signale à aucun moment que ce dernier est inspiré de la trilogie de Gibson⁴⁶⁴. Notre deuxième partie propose un prolongement de la réflexion de Harris.

Une hypothèse répandue chez certains critiques ou universitaires veut faire correspondre la « matrice » soit avec une forme élaborée de réalité virtuelle, soit avec le réseau internet que nous connaissons aujourd'hui et dont elle serait, en quelque sorte, une prémonition futuriste.

⁴⁶³ « I was afraid to see this movie. I was afraid because it was very popular, and friends told me it was very similar to my work », William GIBSON, « Foreword by William Gibson », in Larry and Andy WACHOWSKY, *The Matrix / The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2001, p. vii. L'influence de Gibson est assumée par les réalisateurs, jusqu'au clin d'œil qui lui est adressé dans le titre du morceau du groupe Juno Reactor intitulé « Mona Lisa Overdrive » que l'on peut entendre dans *The Matrix Reloaded*.

⁴⁶⁴ « In fact, the structural logic of *Naked Lunch* is closer to films such as Adrian Lyne's excellent *Jacob's Ladder* (1990), where the status of dream and reality are revealed to be horrifyingly inverted, or the Wachowski brothers' highly Burroughsian *The Matrix* (1999), where the apparently real world turns out to be a computer-generated fiction, a conspiracy run by aliens to hide the ghastly truth (taken from Baudrillard) of the "desert of the real." (...) Of course, one of the reasons why *Naked Lunch* is infinitely more potent than the Matrix is that Burroughs' protagonist is no mere dupe of power; on the contrary, he remains horribly complicit with the conspiracy imposing a false reality », Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, *op. cit.*, p. 235.

Le nom de William Gibson est absent de l'index de l'essai.

Nous débiterons notre réflexion par une mise au point sur les différences qui existent entre les « machines à illusions » que nous pouvons trouver dans les romans de William Gibson, et le réseau internet actuel. Nous nous demanderons par la suite quel est le véritable rôle de la « matrice » dans la trilogie.

a) Aux origines de la « matrice » comme espace littéraire

Revenons donc préalablement au réseau, et à son histoire encore récente. Internet naît d'une crainte des militaires américains à l'époque de la Guerre Froide : celle de voir l'armée réduite à l'impuissance dans l'éventualité d'une guerre atomique que d'aucuns jugent imminente.

Cette crainte est bel et bien justifiée. L'armée sait que les modes de communication classiques seraient immédiatement rendus inefficaces en cas de frappes nucléaires sur le sol américain, et qu'elle serait alors incapable de coordonner sa riposte.

L'objectif du réseau « ARPANet »⁴⁶⁵, développé par l'Université de Los Angeles en 1969, est précisément de remédier à ce problème. Il s'agit de l'ancêtre direct d'Internet. Avec ce nouveau système, l'armée américaine s'en remet à une technique baptisée « packet switching » qui transforme les informations en sons transitant par les lignes téléphoniques avant d'être converties en une série de 1 et de 0, c'est à dire en un système binaire impossible à brouiller.

En 1983, « ARPANet » se scinde en deux réseaux indépendants, le premier militaire (il s'agit de « Milnet »), le second exclusivement civil (« Arpa Internet »⁴⁶⁶).

Avec « Arpa Internet », qui deviendra « Internet », se développe le réseau mondial que nous connaissons. Une nouvelle communauté apparaît, chaque jour plus nombreuse à mesure que le nombre de machines connectées au réseau progresse.

Pour Mark Dery, auteur de l'essai *Escape Velocity* qui analyse, entre autres, les liens entre le « Cyberpunk » et la « Culture Industrielle », il ne fait aucun doute que ce « cyberspace » est le même que celui décrit par l'écrivain dans ses textes, et le rapprochement ne fait, en ce qui le concerne, aucun doute :

As this is written, an estimated thirty million Internet users in more than 137 countries traverse the electronic geography of

⁴⁶⁵ Pour « Department of Defense's Advanced Research Projects Agency ».

⁴⁶⁶ Cf. Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, op. cit., p. 5.

what the science fiction novelist William Gibson has called
'cyberspace'⁴⁶⁷

Dans de très nombreux entretiens, Gibson s'est pourtant défendu de s'intéresser tant aux nouvelles technologies qu'au réseau mondial, du moins jusqu'à récemment. Son premier roman a d'ailleurs été écrit, comme l'affirme la légende, sur une vieille machine à écrire Hermes 2000, non par un spécialiste en informatique, mais par un néophyte sans connaissance précise, ni pratique réelle, du réseau mondial. Il est certain que Gibson n'a pas la formation scientifique d'écrivains « Cyberpunk », ou affiliés, comme Bruce Sterling, Tom Maddox, Rudy Rucker ou Paul J. McAuley ; il fait, dans ce cas, figure d'exception.

Il est donc nécessaire de faire une distinction entre le réseau actuel, développé à partir d'« un réseau informatique décentralisé » dont le but était « d'assurer les communications militaires dans l'éventualité d'une attaque nucléaire »⁴⁶⁸, et le cyberspace qui n'a, dans son premier roman, « rien à voir avec ce que nous faisons aujourd'hui, vraiment rien à voir »⁴⁶⁹.

La précision de l'auteur est importante ; elle permet de battre en brèche, une fois pour toutes, les explications scientifiques de certains critiques trop pressés comme Dery qui semblent sous-estimer le talent littéraire de Gibson. Non seulement l'écrivain ne s'intéresse pas à l'informatique, mais il pense que le degré d'expertise d'autres écrivains en la matière peut nuire au roman. Il cite en exemple *Snow Crash* qui reprend énormément de thèmes de *Neuromancer*, mais qu'il n'aime pas, précisément parce qu'il a l'impression, en le lisant, que « Stephenson voulait lui dire à quel point il connaissait les ordinateurs »⁴⁷⁰.

Le cyberspace que décrit Gibson n'a donc d'autre but que d'être un espace littéraire, et lorsque l'écrivain regarde les adolescents de Granville Street, Vancouver,

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁴⁶⁸ « a decentralized computer network developed at the University of California at Los Angeles in 1969 by the Department of Defense's Advanced Research Projects Agency (ARPA) to ensure military communications in the event of a nuclear attack », *ibid.*

⁴⁶⁹ « What cyberspace apparently is in *Neuromancer* is nothing like what we're doing today really. It really isn't », William GIBSON, « Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance: William Gibson takes the pulse of the late 20th Century », in *Addicted to Noise* 2.10 (October 1996).

Article disponible à l'adresse http://web.archive.org/web/20010501051124/www.addict.com/issues/2.10/html/lofi/Cover_Story/

⁴⁷⁰ « (...) Gibson didn't like it when he felt that in *Snow Crash*, Stephenson was intent on telling him how much he knew about computers », entretien de William GIBSON avec Mark SHEPERD in *Ottawa X-Press*, Ottawa, Canada, Communications Voir Inc, Sept. 22, 1993. Entretien disponible à l'adresse <http://www.angelfire.com/ia/television/sky/library/xpress.html>

accoudés aux bornes d'arcades et absorbés par leurs jeux, c'est d'abord aux « systèmes fermés » qu'on peut trouver dans les romans de Thomas Pynchon qu'il pense⁴⁷¹.

Le cyberspace est un espace littéraire qui, au sein de la diégèse, peut prendre davantage de liberté avec la vraisemblance.

By the time I was writing *Neuromancer*, I recognized that cyberspace allowed for a lot of *moves*, because characters can be sucked into apparent realities – which means you can place them in any sort of setting or against any backdrop⁴⁷²

Un exercice bien pratique, il est vrai, surtout pour un jeune écrivain qui a encore peu d'expérience, mais également dangereux, puisque, comme Gibson en convient, il permet de ne pas justifier ce qui arrive aux protagonistes de ses romans, et ce au risque de perdre le lecteur. Ce qui explique qu'après en avoir abusé, l'écrivain limite le recours à ce stratagème dans le second volet de la trilogie, où il s'applique à donner plus de profondeur à ses personnages⁴⁷³.

b) Définition et fonctions de la « matrice » dans les textes de William Gibson

Dans son article intitulé « Cybernauts in Cyberspace : William Gibson's *Neuromancer* », David Porush définit la « matrice » comme « une immense banque de données mondiale » (« a huge, world-wide data base called "the matrix." »⁴⁷⁴). Précisons que la « matrice » est un espace informatique entièrement virtuel créé dans le but de faciliter la manipulation et l'échange de quantités massives de données. Larry McCaffery parle quant à lui d'une « réalité générée par ordinateur à partir des informations contenues dans tous les ordinateurs du monde »⁴⁷⁵.

⁴⁷¹ « I was walking down Granville Street, Vancouver's version of "The Strip," and looked into one of the video arcades. I could see in the physical intensity of their postures how *rapt* the kids inside were. It was like one of those closed systems out of a Pynchon novel : a feedback loop with photons coming off the screens into the kid's eyes, neurons moving through their bodies, and electrons moving through the video game », Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, *op. cit.*, p. 272.

⁴⁷² *Ibid.*

⁴⁷³ « That kind of freedom can be dangerous because you don't have to justify what's happening in terms of the logic of character or plot. In *Count Zero*, I wanted to slow things down a bit and learn how to do characterization », *ibid.*, pp. 272-273.

⁴⁷⁴ David PORUSH, « Cybernauts in Cyberspace: William Gibson's *Neuromancer* », in *Aliens : The Anthropology of Science Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

⁴⁷⁵ « a computer-generated reality created by data from all the world's computer », *ibid.*, p. 26.

Décrivant la « matrice », les narrateurs des textes *Sprawl* évoquent un véritable paysage de formes géométriques où l'on trouve, pêle-mêle, « un espace bleu-infini rempli de sphères aux couleurs codées tendues sur une fine grille de néon bleu pâle » (« an infinite blue space ranged with color-coded spheres strung on a tight grid of pale neon »⁴⁷⁶), des tours, des champs (« Towers and fields of [bright geometries representing the corporate data] »⁴⁷⁷).

Cet univers étrange se démarque de l'univers urbain auquel Gibson nous a habitués, et où les bâtiments sont presque toujours vieux, usés, et semblent sur le point de s'écrouler. La « matrice », étant immatérielle, n'est pas soumise au vieillissement, ni, ajoute Porush, à la saleté⁴⁷⁸.

A l'aide de la « matrice », William Gibson crée un lien manifeste entre l'état d'addiction et celui de transcendance, ce que ne manque pas de noter Ann Weinstone, professeur de littérature à l'Université de Stanford. Dans son article « Welcome to the Pharmacy : Addiction, Transcendence, and Virtual Reality », Weinstone corrobore l'hypothèse d'une influence directe de William Burroughs sur la « mise en scène » de l'univers créé par William Gibson⁴⁷⁹. Or, s'il nous semble tout à fait pertinent de pointer cette influence, Weinstone fait selon nous un amalgame criticable entre l'état d'addiction, la « matrice » telle qu'imaginée par Gibson, et une « réalité virtuelle » qui existe aujourd'hui sous la forme d'environnements en trois dimensions réalisés par ordinateurs, ou simulateurs. Ce faisant, Weinstone appauvrit considérablement le discours de Gibson en l'amalgamant à un discours scientifique pour lequel l'écrivain a, en diverses occasions, exprimé son désintérêt, et fait abstraction de la dialectique burroughsienne pourtant capitale ici. En effet, la description que donne Gibson du cyberspace n'est pas univoque. C'est une fabrique à illusions (« the matrix's illusion of infinite space »⁴⁸⁰), et une « hallucination consensuelle » (« A consensual

⁴⁷⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁷⁷ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁷⁸ « Case is hardened and desperate. Detached from his primary pleasure and skill—soaring through the clean cyberspace of "the matrix"—and nearly broke, he flirts with disaster by cheating the drug-underworld. », David PORUSH, « Cybernauts in Cyberspace: William Gibson's *Neuromancer* », *op. cit.*

⁴⁷⁹ « The influence of Burroughs's cut-up method of writing, particularly his novel *Naked Lunch*, on William Gibson's originary articulation of the cyberpunk mise-en-scène has been widely discussed (...). Fronted and backed by notes from a sobered author warning against the physical and spiritual poverty caused by addiction, *Naked Lunch* serves largely a cautionary tale », Ann WEINSTONE, « Welcome to the Pharmacy: Addiction, Transcendence, and Virtual Reality ». Article disponible à l'adresse <http://www.brown.edu/Departments/MCM/courses/MC90-01/weinstone.html>

⁴⁸⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 205.

hallucination »⁴⁸¹ ; « electronic consensus hallucination »⁴⁸²) qui demande au lecteur la plus grande prudence quant à son interprétation.

La « matrice » ou « cyberspace » est l'agrégation de toutes les informations stockées à l'intérieur de tous les ordinateurs de la planète. N'importe quel type de fichier texte, audio ou vidéo, dossiers administratifs, casiers judiciaires, renseignements bancaires... comme les secrets les mieux gardés de la planète. Une gigantesque banque de données à laquelle se branchent chaque jour « des dizaines de millions d'opérateurs, dans tous les pays » (« The matrix has its roots in primitive arcade games (...) Cyberspace. A consensual hallucination experienced daily by billions of legitimate operators, in every nation »⁴⁸³), et qui n'en finit jamais de se consolider.

Le lecteur serait mal avisé s'il imaginait que la « matrice » n'est pas à ranger du côté des forces de contrôles. En effet, il s'agit d'un espace à trois dimensions où les informations « n'existent plus dans des dossiers mais dans des représentations symboliques »⁴⁸⁴, matérialisées sous forme de symboles ou de signes, d'images virtuelles. En d'autres termes, un espace où tout est rangé, hiérarchisé, classé, et où le chaos n'a pas sa place.

A l'origine, Gibson l'envisageait d'ailleurs simplement comme une sorte de système de classification et de centralisation⁴⁸⁵.

Dans un monde où tout est information, ceux qui contrôlent la « matrice » sont capables de contrôler les données. Les puissantes multinationales, par exemple, qui codent les informations et en restreignent l'accès la situent du côté de ce que Deleuze et Guattari appellent l'espace strié et qu'ils décrivent dans leur « Traité de Nomadologie » ; la « matrice » est une zone organisée, rationnelle, à laquelle on accède à l'aide de mots de passe, de codes secrets, ou d'accréditations particulières, une zone de contrôle des flux.

Pour ce faire, des accréditations sont accordées aux seuls « programmeurs légitimes »⁴⁸⁶ entourés de « murs d'ombre qui protègent leurs opérations des regards indiscrets »⁴⁸⁷. Les « programmeurs légitimes » ne peuvent eux-mêmes aller partout

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

⁴⁸² William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁸³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁸⁴ Voir *Rapid Eye Movement*, London, Creation Books, 1999, p. 46.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁴⁸⁶ « Legitimate programmers », William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 197.

⁴⁸⁷ « walls of shadow that screen their operations from others », *ibid.*

dans la « matrice » mais sont cantonnés au « secteur » que possède leur employeur (« Legitimate programmers jack into their employers' sector of the matrix »).

Le lecteur qui pensait découvrir un formidable espace de liberté se trouve trompé. Gibson lui présente un territoire qui est certes une prouesse technique, mais qui n'est qu'une extension logique des secteurs que se partagent les multinationales dans le monde réel, et une nouvelle preuve de la préséance de l'argent qui permet à « chaque entreprise » d'être « propriétaire de son image » (« Big companies had copyright on how their stuff looked »⁴⁸⁸).

La liberté n'y est elle-même qu'une illusion mise à mal par les « murs », « portails » (« His program had reached the fifth gate »⁴⁸⁹) et autres « voûtes » (« neon vault »⁴⁹⁰) qui s'y dressent comme autant de rappels architecturaux qui indiquent que sous des dehors abstraits, la « matrice » est sans conteste une construction humaine.

La « matrice » n'est finalement rien d'autre qu'une « grille » ou une trame (« a tight grid »⁴⁹¹ ; « the grid »⁴⁹²), un « treillis logique brillant » (« still [Case]'d see the matrix in his sleep, bright lattices of logic »⁴⁹³) qui permet de surveiller les individus en suivant la trace de leurs achats qui transitent nécessairement par elle depuis que l'argent est devenu virtuel et que « plus personne ne réalis[e] la moindre transaction légale » en liquide (« He had his cash money, but you couldn't pay for food with that. It wasn't actually illegal to have the stuff, it was just that nobody ever did anything legitimate with it »⁴⁹⁴). Ce qui, par exemple, oblige la jeune Kumiko à ne plus se servir de sa puce Mitsubank de peur qu'« un opérateur du Service spécial » ne voie « la transaction flamboyer comme un éclair de magnésium sur la trame du cyberspace »⁴⁹⁵.

Les « programmeurs légitimes » ont en outre à leur disposition un certain nombre de programmes censés empêcher que des informations ne soient détournées de la « matrice ». Parmi cet arsenal, c'est le programme baptisé « ice », acronyme de « intrusion countermeasures electronics », programme censé empêcher toute intrusion

⁴⁸⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 84.

⁴⁸⁹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 61.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 222.

⁴⁹³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁴⁹⁴ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹⁵ « (...) her MistuBank chip was worse than useless now; if she used it for a cab, or any sort of purchase, he said, some Special Branch operator would see the transaction flare like magnesium on the grid of cyberspace », William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, pp. 224-225.

extérieure dans la « matrice » qui est le plus le plus fréquemment rencontré. Ce terme de « ICE » n'a pas été inventé par William Gibson, mais par l'écrivain « Cyberpunk » Tom Maddox⁴⁹⁶ avec qui il a collaboré à plusieurs reprises. Le fait que Gibson ait demandé la permission à Maddox de reprendre ce substantif plutôt que d'en imaginer un autre est significatif. Ici, William Gibson renvoie volontairement à la « glace », autrement dit à l'élément liquide solidifié, et prolonge l'idée d'une « matrice » où les forces de contrôle tentent par tous les moyens possibles d'empêcher le moindre mouvement de tout ce qu'elles ne reconnaissent pas comme leur appartenant. Pour les grandes entreprises, comme pour les « programmeurs légitimes », le mouvement est synonyme de danger et d'intrusion possible : il doit donc être immédiatement neutralisé. La glace comme élément s'ajoute aux détails architecturaux comme les « portes » et autres « voûtes » qui pullulent dans la « matrice » pour rajouter autant de « murs » infranchissables qui protègent des secteurs sensibles (« Walls of shadow, walls of ice. »⁴⁹⁷ ; « [Case] punched himself down a wall of primitive ice belonging to the New York Public Library »⁴⁹⁸) ou de « couloirs » où se perdre, et finissent par créer de véritables « châteaux » ou domaines privés au milieu d'espaces eux-mêmes réservés (« we swerve into Chrome's castle of ice »⁴⁹⁹).

Plus rare, et illégale, la « glace noire » qui grille le cerveau de tous ceux qui tentent de pénétrer un secteur protégé de la « matrice », comme ce fut le cas pour le personnage de Pauley McCoy. Dans ce cas, les « programmeurs légitimes » immobilisent les intrus définitivement, ne se contentant plus d'empêcher leur intrusion dans certaines parties de la « matrice », mais tuant leur corps resté dans le monde réel.

Dans la trilogie, le narrateur fait très tôt une comparaison explicite entre la « matrice » et la drogue.

Dans le premier chapitre de *Neuromancer*, Case le « cowboy » est rattrapé par ses anciens employeurs après avoir gardé des informations par devers lui et « étouffé

⁴⁹⁶ William Gibson attribue clairement la paternité du mot à Maddox dans les remerciements de *Neuromancer* : « to Bruce Sterling, to Lewis Shiner, to John Shirley, Helden. And to Tom Maddox, the inventor of ICE. And to the others, who know why ».

⁴⁹⁷ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁹⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁹⁹ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 200.

une bricole » avant de chercher « à la sortir par un fourgue à Amsterdam » (« He kept something for himself and tried to move it through a fence in Amsterdam »⁵⁰⁰).

Le narrateur décrit comment, en guise de punition, le jeune homme, solidement attaché à un lit dans un hôtel de Memphis, s'est vu inoculer, de force, une mycotoxine russe datant de la guerre.

Les anciens employeurs de Case, « qui n'avait vécu que pour l'exultation désincarnée du cyberspace » (« For Case, who'd lived for the bodiless exultation of cyberspace... »⁵⁰¹), comptent lui donner une leçon. La mycotoxine va détériorer son système nerveux et l'empêcher de pénétrer de nouveau la « matrice » à laquelle on ne peut accéder que par neuroconnection. Pour le « cowboy », il s'agit véritablement d'une « Chute » aux échos bibliques (« it was the Fall »⁵⁰²) d'autant plus remarquables que Gibson emploie rarement des métaphores religieuses.

Case hallucine trente heures d'affilée tandis que son corps souffre, dans un passage qui, en dépit de sa brièveté, ne peut que rappeler au lecteur les passages de *Junky* où Lee décrit la souffrance du « camé », la « souffrance du système nerveux, de la chair, des viscères et des cellules »⁵⁰³.

Affaibli, Case est littéralement en état de manque et les symptômes que Gibson détaille sont, sans ambiguïté, ceux du sevrage.

But the dreams came on in the Japanese night like
livewire voodoo, and he'd cry for it, cry in his sleep,
and wake alone in the dark, curled in his capsule in
some coffin hotel, his hands clawed into the badslab
(...) trying to reach the console that wasn't there⁵⁰⁴

Angoisse... paranoïa, suées, hallucinations... Tous ces symptômes ont bien été racontés, et analysés, par Burroughs, ou son alter ego William Lee qui, avant Case, a déambulé dans les rues, aussi peu concerné par le monde qui l'entourait que par sa propre mort qui semblait imminente.

⁵⁰⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ « He himself—the conscious ego that looked out of the glazed, alert-calm hoodlum eyes—would have nothing to do with this suffering of his rejected other self, a suffering of the nervous system, of flesh and viscera and cells », William BURROUGHS, *Junky: The Definitive Text of Junk* (50th Anniversary Edition), *op. cit.*, p. 3.

Notons que le rapprochement entre ces deux types de personnages n'échappe pas à Mike Rogers au cours de l'entretien que Gibson lui accorde en 1993 : « In *Neuromancer* [the characters] were modulated by the need for access, to jack. The same as a Burroughs character has this need for junk ». Entretien disponible sur : www.eff.org/Misc/Publications/William_Gibson/rogers_gibson.interview

⁵⁰⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5.

C'est précisément l'aspect qui intéresse Gibson après que Case a été relâché. L'écrivain présente un homme abîmé, qui n'a plus le goût de vivre car il sait que même les cliniques les plus en pointe ne peuvent lui offrir de véritable espoir de guérison, un homme qui se lance dans toutes sortes de trafics pour survivre, qui « ne portait plus d'arme, et ne prenait plus désormais les plus élémentaires précautions », qui « courait au plus vite, menait ses deals en pleine rue »⁵⁰⁵.

William Gibson décrit ici un cycle, celui que Case embrasse pour rester péniblement en vie, et qui renvoie au cycle de la drogue. En effet, dans les deux cas, l'état de manque impose un nouveau découpage de la ville. Une nouvelle géographie se met en place. Chez Burroughs, il s'agit de « la rue », de « cabinets de médecins », de « drugstores »⁵⁰⁶ où la drogue est acquise, de chambres d'hôtels sordides où le drogué peut finalement absorber le produit à l'abri des regards. Chez Gibson, et dans le cas de Case, il s'agit de « la rue » de la « Cité de la nuit »⁵⁰⁷, le quartier malfamé de Tokyo, du troquet la « Jarre de Thé » où Case avale ses pilules d'amphétamine, et les hôtels bons marchés ironiquement appelés « cercueils » (« the cheapest coffins »⁵⁰⁸).

Autant de « lieux coordonnés » aux actions de l'individu en manque, et qui prouvent sans la moindre ambiguïté, que la consommation de stupéfiant bouleverse totalement le comportement de personnages dont le moindre mouvement est indissociable de leurs symptômes et de leur mal-être, mais aussi de leur vision du temps et de l'espace. Tout manquement à ce cycle immuable, toute « paresse, négligence, manque de grâce, inaptitude à se conformer aux exigences [du] protocole complexe » des rues de la « Cité de la nuit » et de ses trafics équivaut d'ailleurs à une « mort » en guise de « punition acceptée » (« Biz here [in Night City] was a constant subliminal hum, and death the accepted punishment for laziness, carelessness, lack of grace, the failure to heed the demands of an intricate protocol »⁵⁰⁹).

Case est enfin un spectateur de sa propre déchéance, conscient que « l'arc de son autodestruction était aussi évident qu'une éblouissante auréole pour sa clientèle » (« A part of him knew that the arc of his self-destruction was glaringly obvious to his customers »⁵¹⁰), et il est « dans l'attente béate de la mort » (« (...) the part of [Case], smug in its expectation of death »⁵¹¹).

⁵⁰⁵ « He no longer carried a weapon, no longer took the basic precautions. He ran the fastest, loosest deals on the street », *ibid.*, p. 7.

⁵⁰⁶ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 162.

⁵⁰⁷ « Night City », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 6.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 8.

Le rapport entre Case privé de la « matrice » et le camé burroughsien est d'autant plus clair que c'est à ce moment précis que Gibson choisit de faire réapparaître Linda Lee dans la vie du « cowboy ». La jeune femme, transformée par la drogue, ressemble beaucoup à son ancien petit ami, et son corps prématurément vieilli comme le « besoin nu » et le « squelette vorace de la dépendance » (« [Case]’d watched her personality fragment, calving like an iceberg, splinters drifting away, and finally he’d seen the raw need, the hungry armature of addiction »⁵¹²) que Case croit découvrir chez elle est assez proche de son propre état.

Tous deux sont des vestiges de ce qu'ils ont été. Gibson souligne cet état de fait par une comparaison systématique entre ce qu'ils sont au premier chapitre du roman et ce qu'ils furent quelques années auparavant : à vingt-quatre ans, Case tue pour survivre et voler des sommes ridicules (« he’d killed two men and a woman over sums that a year before would have seemed ludicrous »), alors qu'à vingt-deux il était « l'un des meilleurs » « cowboys » (« At twenty-two, he’d been a cowboy, a rustler, one of the best in the Sprawl »⁵¹³) ; les yeux de Linda Lee, autrefois « perpétuellement étonnés » (« perpetually startled eyes »⁵¹⁴), sont désormais des « puits de besoin réflexe [de drogue] » (« wells of reflexive need »⁵¹⁵).

La technologie prend ici la place de la « came ». Les sensations que procure au drogué la prise de morphine est similaire à celles que les « cowboys » retrouvent à chaque fois qu'ils se connectent à la « matrice ». Comme nous venons de le voir, les effets provoqués par le sevrage sont aussi tout à fait comparables, et, comme le « camé » prêt à tout pour une nouvelle dose qui pourrait atténuer la douleur, Case qui avait déjà « tué deux hommes et une femme pour leur voler des sommes, qui, auparavant, lui auraient paru minables », frissonne de manière incontrôlable (« He was still shivering. He couldn't stop shivering »⁵¹⁶) lorsque le dénommé Armitage lui apprend qu'il compte réparer les dommages de la mycotoxine en échange de sa collaboration.

⁵¹² *Ibid.*

⁵¹³ *Ibid.*, p. 5.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹⁵ *Ibid.*

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 29.

c) Définition et fonctions de la « simstim » dans les textes de William Gibson

La « simstim », acronyme de « simulated stimulation », peut se comparer à une télévision d'un nouveau type ou à un système futuriste de création d'une réalité virtuelle.

Son principe est simple : faire ressentir au corps des sensations qu'il n'a pas expérimentées lui-même, sensations préenregistrées, conservées sur cassettes et diffusées en direct dans le cerveau.

Le sujet branché sur une console à l'aide de « trodes » ou « dermatrodes » et coiffé d'une « petite tiare en plastique » (« the little plastic tiara »⁵¹⁷), ressent, par procuration, les sensations d'une tierce personne, qu'il s'agisse d'un spectateur installé dans une loge privée de l'Opéra de Tokyo, d'un visiteur de la Tate Gallery, ou de la vedette Tally Isham qu'on retrouve dans la totalité des romans de la trilogie. La « simstim » permet également de projeter les individus dans leurs émissions de télévision favorites, et ce en trois dimensions.

Les consoles de « simstim » permettent aussi bien d'enregistrer les sensations d'un individu que de les diffuser, ce qui ne manquera pas d'interpeller le lecteur de Burroughs pour qui la « came est le produit idéal » parce que le « trafiquant ne vend pas son produit au consommateur » mais « vend le consommateur à son produit »⁵¹⁸. En effet les perceptions, les excitations nerveuses qui appartenaient auparavant à la sphère privée, se vendent ici comme n'importe quel produit de consommation courante, et plus rien ne semble pouvoir arrêter l'appétit du capitalisme. Pas même le secret des pensées les plus intimes.

En dernier lieu, la « simstim » permet de se relier « en direct » au « sensorium », c'est à dire à l'esprit d'un individu, et peut se comparer à une forme de télépathie.

La comparaison avec la réalité virtuelle ne doit pas induire en erreur en faisant croire à un simple jeu de lumière, à une illusion plus ou moins bien fabriquée, comme l'espace virtuel simpliste que décrit la romancière « Cyberpunk » Pat Cadigan, où « [c]asqués, sanglés dans des combinaisons truffées de technologies sensibles dernier

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁵¹⁸ « Junk is the ideal product... the ultimate merchandise. No sales talk necessary. The client will crawl through a sewer and beg to buy... the junk merchant does not sell his product to the consumer, he sells the consumer to his product. He does not improve and simplify his merchandise. He degrades and simplifies the client. He pays his staff in junk », William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, op. cit., p. 201.

cri, les hommes de demain se détendent après le bureau en se massacrant dans des décors de cauchemar »⁵¹⁹.

Il suffit, pour s'en persuader, d'ouvrir les premières pages du second volet de la trilogie, où le mercenaire Turner est victime d'une explosion devant l'hôtel Kushi-Oil, quelque part en Inde. En attendant que les chirurgiens ne le remettent sur pied, son esprit se trouve projeté dans la « simstim », et plus précisément dans une reproduction idéalisée de la Nouvelle Angleterre⁵²⁰ où chaque détail, depuis l'odeur des lilas, la lumière qui baigne sa lecture des romans de Conan Doyle, jusqu'au petit-déjeuner que lui prépare sa mère, paraît réel⁵²¹.

L'illusion est telle, écrit Gibson, que Turner lui-même se prend au jeu et se masturbe dans sa chambre du second étage dans une parodie de retour à l'adolescence, « en songeant à des majorettes » et « dans l'odeur de draps de coton propres »⁵²².

Passé le temps de la convalescence de Turner, le chirurgien qui lui a sauvé la vie entre à son tour dans le programme de la « simstim » pour lui annoncer qu'il est définitivement remis sur pied. Le mercenaire peut rentrer chez lui alors qu'il se trouve *via* la « simstim » dans un décor familial, un foyer plus accueillant et chaleureux que le monde violent et sans pitié dans lequel il évolue quotidiennement.

Une fois quittée la « simstim », il se trouve dans un « lit étrange » (« in a strange bed »⁵²³), bien plus désespéré par le monde réel que par l'illusion qu'il laisse derrière lui. L'expression « in a strange bed » est tirée de *The Ticket that Exploded* (« Ali woke in a strange bed to find the proprietor standing over him, "Who the fuck are you and what are you doing in my apartment?" »⁵²⁴). Nous y reviendrons dans la troisième partie de notre thèse.

Toujours dans le second volet de la trilogie, le personnage du milliardaire Josef Virek se sert de la « simstim » pour entrer en contact avec ses interlocuteurs qui se trouvent projetés avec lui dans des paysages grandioses – dans le cas de la spécialiste d'art Marly Krushkhova, c'est une vue de Barcelone et de la Cathédrale

⁵¹⁹ 4^e de couverture de Pat CADIGAN, *Vous avez dit virtuel ? (Tea from an Empty Cup)*, traduit de l'américain par Nathalie Servat, Paris, Flammarion, Editions J'ai Lu, 1999.

⁵²⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 9.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 10.

⁵²² « He read Conan Doyle by the light of a sixty-watt bulb behind a parchment shade printed with clipper ships. He masturbated in the smell of clean cotton sheets and thought about cheerleaders », *ibid.*

⁵²³ *Ibid.*

⁵²⁴ William BURROUGHS, *The Ticket that Exploded*, New York, Grove Press, 1987, p. 34.

Sagrada Familia de l'architecte catalan Antoni Gaudí qui sont reproduites avec un degré de précision tel que la jeune femme, prise de vertige, doute de la frontière entre illusion et réalité :

Below her lay the unmistakable panorama of Barcelona, smoke hazing the strange spires of the Church of the Sagrada Familia. She caught the railing with her other hand as well, fighting vertigo. She knew this place. She was in the Guell Park, Antonio Gaudi's tatty fairyland, on its barren rise behind the center of the city. To her left, a giant lizard of crazy-quilt ceramic was frozen in midslide down a ramp of rough stone. Its fountain-grin watered a bed of tired flowers.
"You are disoriented. Please forgive me."⁵²⁵

Les paysages recréés par la réalité virtuelle ne laissent pas de place au hasard. Rien n'y manque, pas même l'odeur de la pluie ou de la terre humide et un fourmillement de détails infimes.

Dans la « simstim », le milliardaire est représenté par un « avatar » superbement proportionné, alors que, comme nous l'avons déjà mentionné, son corps est réellement contenu dans une cuve quelque part dans une banlieue de Stockholm, « quelque chose qui ressemblait à trois remorques de camion, enserrées dans un réseau dégoulinant de tuyauteries d'alimentation » (« a thing like three truck trailers, lashed in a dripping net of support lines... »⁵²⁶).

Ces paysages, comme l'« avatar » ne sont donc qu'un fantasme élaboré à l'aide de programmes sophistiqués, et l'illusion de Josef Virek (« Virek's illusion »⁵²⁷), quoique parfaite n'en demeure pas moins un truquage.

On comprend d'autant mieux la difficulté de certains personnages de la trilogie à quitter cette « réalité » puisque, d'une part elle masque la vulnérabilité de ses utilisateurs, et que, d'autre part et à l'inverse du monde hyperactif de la « Sprawl », la « simstim » permet un abandon complet, une inertie que seuls quelques cas isolés supportent encore difficilement. Pour Case, par exemple, qui, comme tout bon « cowboy », préfère la « matrice », c'est une « multiplication gratuite des capteurs de la chair »⁵²⁸, un « jouet de viande »⁵²⁹ dont il déteste faire usage. Pour Marly, la « simstim » « était un médium qu'elle évitait d'ordinaire » car, à chaque fois, « quelque chose dans sa personnalité se révoltait contre le degré de passivité

⁵²⁵ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 25.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 243.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵²⁸ « a gratuitous multiplication of flesh input », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 55.

⁵²⁹ « a meat toy », *ibid.*

requis »⁵³⁰. Un degré de passivité qui renvoie à la notion d'asthénie que nous avons déjà plusieurs fois évoquée dans notre travail, spécialement en rapport avec le phénomène d'intoxication.

Comme dans le cas de la drogue, la « simstim » est également l'objet de traffics et de marchés parallèles comme celui que met en place le personnage de Léon qui « piratait kino et « simstim » sur les câbles et diffusait tout un tas de trucs que les Barrytowniens [ou habitants de Barrytown, un quartier de la Sprawl] n'auraient jamais pu se payer »⁵³¹.

Ce rapport se confirme encore si l'on veut bien souligner les points communs entre le consommateur de drogue et le consommateur type de cette société de loisirs électroniques qui s'abandonne à la « simstim », et finit par perdre tout contact avec le réel et le monde extérieur, aussi bien, comme le rappelle l'exemple de Marly, qu'avec sa propre « personnalité ».

L'exemple le plus concluant du rapport entre « simstim » et drogue est fourni par le personnage de Marsha Newmark, la mère du célèbre « cowboy » Bobby Newmark plus connu sous le nom de « Comte », ou « Comte Zéro » qui donne son titre au second volet de la trilogie.

Marsha est une droguée des *soap opéras*, particulièrement *People of Importance* et *Atlanta* dont elle ne rate aucun épisode. Dans l'entretien qu'il accorde à Larry McCaffery, Gibson parle, sans équivoque, d'une femme « dépendante » ou « accroc » à propos de laquelle il avoue avoir quelque peu grossi le trait :

I probably was a little heavy-handed in *Count Zero* with Bobby's mother, who's hooked on the sopas, who *lives* in them, but it was just too much to resist⁵³²

Marsha finit par ne plus distinguer entre les épisodes de ses séries favorites diffusées par le biais de la « simstim » et la réalité, tandis que son fils la voit s'enfoncer « de plus en plus dans une demi douzaine d'existences synthétiques »⁵³³.

Ces « délires de séquences de simstim »⁵³⁴ finissent pas prendre le pas sur le monde réel et sa propre mémoire. Aussi, les souvenirs du père de Bobby que sa mère

⁵³⁰ « [Marly] ordinarily avoided [simstim], something in her personality conflicting with the required degree of passivity », William GIBSON, *Count Zero, op. cit.*, p. 241.

⁵³¹ « People paid to get into the place because Leon pirated kino and simstim off cable and ran a lot of stuff the Barrytowners couldn't afford to access », *ibid.*, p. 52.

⁵³² Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction, op. cit.*, p. 273.

⁵³³ « gradually sliding deeper into her half-dozen synthetic lives », William GIBSON, *Count Zero, op. cit.*, p. 55.

⁵³⁴ « sequential simstim fantasies », *ibid.*

lui raconte ne sont rien d'autre qu'un fantasme, où le père devient lui-même un personnage imaginaire. Bobby ne se laisse pas duper, pour la bonne raison que « les détails changeaient d'une fois à l'autre », mais il écoute ces histoires avec un certain plaisir, comme on écouterait un récit de fiction :

[Bobby]'d known since age four that these were bullshit,
because the details changed from time to time, but for years
he'd allowed himself a certain pleasure in them anyway⁵³⁵

L'existence de Marsha tourne entièrement autour de la diffusion de ces programmes, comme si rien d'autre au monde n'avait d'importance. Elle est désormais contaminée par la « simstim », à tel point que Bobby sait précisément quels gestes sa mère fera quand elle entrera dans la pièce avant de s'installer dans son fauteuil avec la même précision mécanique entièrement dénuée d'humanité.

He knew her, yeah, how she'd come through the door
with a wrapped bottle under her arm, not even take her
coat off, just go straight over and jack into the Hitachi,
soap her brains out good for six solid hours⁵³⁶

Et comme William Burroughs se décrivait lui-même comme un drogué asthénique, la mère de Bobby reste silencieuse, immobile sinon pour « se souvenir de prendre une petite lichette à même la bouteille » à intervalles réguliers⁵³⁷, attentive seulement aux images qu'elle consomme avec avidité, le regard « vitreux » (« Her eyes would unfocus »), prête à se « lessiver la cervelle » (« [Marsha'd] soap her brains out good »⁵³⁸), et « si l'épisode était vraiment bon », précise le narrateur comme pour dire que Marsha avait pour finir eu sa dose, « elle bavait même un peu » (« sometimes, if it was a really good episode, she'd drool a little »⁵³⁹).

La communication entre Bobby et sa mère se résume dès lors à des échanges rudimentaires, la parole pratiquement confisquée par l'omniprésence de la « simstim ».

Leurs discussions sont en réalité des monologues de la mère qui résume ses émissions favorites ou spéculé sur ses personnages. Comme Bobby le comprend bien, elle est véritablement devenue une « marginale », « avec juste sa bouteille et ses spectres électroniques pour lui tenir compagnie » (« Only in the past year or so had

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁵³⁶ *Ibid.*, p. 54.

⁵³⁷ « About every twenty minutes [Marsha]'d manage to remember to take a lady-like nip out of the bottle », *ibid.*

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ *Ibid.*

Bobby come to understand the world well enough—as he now saw it—to wonder exactly how she still managed to make her way in it, marginal as that way had become, with her bottle and the socket ghosts to keep her company »⁵⁴⁰).

Bobby ne compte d'ailleurs même pas tenter de briser ce cycle tant l'intoxication est forte. Marsha « avait toujours été comme ça, du plus loin qu'il se souvienne »⁵⁴¹, y compris avant sa naissance, et le narrateur prend soin de ne jamais indiquer quelque élément qui puisse laisser penser au lecteur qu'elle regrettait son sort.

Finalement, comme le note Gérard Dahan, si « William Gibson, qui cite explicitement William Burroughs comme l'un de ses inspirateurs principaux » est un auteur original, « c'est parce qu'en tant que lecteur de Burroughs et en tant que non-technicien », « il a su oublier la forme matérielle, anecdotique, que prend l'outil informatique pour analyser dans le *désir* des pratiquants de l'informatique et du jeu vidéo les mêmes ressorts humains que chez le consommateur de drogues chimiques »⁵⁴².

d) « Geeks », « otakus » : le fantôme dans la machine

Il est vrai que pour Case, par exemple, le corps est clairement une prison (« the prison of his own flesh »⁵⁴³ ; « the prison of the skull »⁵⁴⁴), un anachronisme face à un réseau infini de données informatiques où l'individu n'a de place que désincarné (« a custom cyberspace deck that projected his disembodied consciousness »⁵⁴⁵) ; le corps n'est rien d'autre que de la viande (« The body was meat »⁵⁴⁶), une carcasse maladroite et pesante, qui contraste avec les vitesses phénoménales que l'esprit, libéré de ses entraves, atteint une fois introduit dans la « matrice » où les informations circulent à la vitesse de la lumière, et où les décisions se prennent en quelques microsecondes. Pour Case, l'expérience physique n'a donc pas de véritable importance ; celle-ci renvoie au corps, presque toujours décevant. Nous retrouvons dans ce cas la vision du corps détestable et détesté tel que le décrit William Lee dans *Junkie*. Comme dans le roman de Burroughs, quelque chose manque aux

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁴¹ « [Marsha]’d always been that way, as long as he could remember », *ibid.*

⁵⁴² Gérard DAHAN, « Les Paradis artificiels dans l'œuvre des écrivains des mondes virtuels / L'Exemple de *Neuromancer*, de William Gibson », *op. cit.*, p. 65.

⁵⁴³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 06.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, P. 6.

personnages... quelque chose qui puisse leur donner l'illusion qu'ils fonctionnent de manière à peu près normale. Ainsi, Oliver Harris remarque :

In *Junkie*, Lee learns the idealistic lesson that the worst enemy is "the frightened flesh" of his own body (...): addiction confers the illusion of self-sufficiency and heroin "trumps" desire⁵⁴⁷

Dans *Junkie*, l'addiction est l'occasion de créer une illusion permanente, d'oublier quelque peu la triste réalité. Or, nous retrouvons le même schéma dans la trilogie de Gibson où le corps est constamment décrit comme frustré, insatisfait et solitaire, et où la sexualité est entrevue le plus souvent comme un moyen de satisfaire les instincts les plus pervers⁵⁴⁸.

William Gibson ne montre presque jamais de couples. Les rares histoires d'amour sont le plus souvent suggérées, et se déroulent entre deux textes ; elles n'échappent pas complètement au lecteur puisqu'elles lui sont suggérées, il en a connaissance mais sait finalement peu de choses à leur sujet⁵⁴⁹. De plus, de nombreux personnages de Gibson sont non seulement seuls, mais hantés par le souvenir d'une personne autrefois proche et qui est désormais absente. Il s'agit, le plus souvent, d'un amour perdu, mais aussi, dans certains cas, sur lesquels nous ne nous attarderons pas dans ce chapitre, d'un membre de la famille. Par exemple Cayce qui refuse d'accepter que son père, Wingrove Pollard, qui ressemble au « jeune William S. Burroughs », soit peut-être mort dans l'effondrement des tours jumelles lors des attentats du 11 septembre.

La séparation est toujours décrite comme difficile, violente, ou bien prompte à ranimer un sentiment de mal-être.

C'est le cas du narrateur anonyme de la nouvelle « New Rose Hotel » qui se souvient de Sandii avec amertume (« Sandii, you left me here. You left me all your

⁵⁴⁷ Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, op. cit., p. 104.

⁵⁴⁸ C'est le cas de Wage, pédophile selon la rumeur (William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 97), et de Peter Riviera, « Incapable de jouir sexuellement à moins de savoir qu'il trahit l'objet du désir » (« Can't get off sexually unless he knows he's betraying the object of desire » (*ibid.*, p. 96). La relation entre Mona et Eddy n'échappe pas à la règle, et la prostituée invente des histoires sordides pour exciter sexuellement son partenaire dans *Mona Lisa Overdrive*.

⁵⁴⁹ Molly et Johnny sont ensemble dans une période qui se situe entre la nouvelle « Johnny Mnemonic » et *Neuromancer*. La nouvelle vie de Case avec une jeune fille appelée « Mickael » est évoquée en une courte ligne, à l'avant dernière page du roman. Il faut encore attendre *Mona Lisa Overdrive* pour apprendre par la bouche de Molly que Case a eu quatre enfants (« Last I heard, he had four kids », p. 173). Autre exemple caractéristique : à la fin de *The Pattern Recognition*, Cayce se trouve au lit avec un homme que la dernière phrase du roman n'identifie pas.

things »⁵⁵⁰), de Case, qui regrette les moments passés avec Linda Lee avant qu'elle ne bascule définitivement dans la drogue, des galeristes Marly et Alain qui vivaient ensemble avant qu'Alain ne se lance dans une vaste escroquerie. C'est le cas de Molly, pourtant un personnage dur et qui dissimule d'ordinaire ses émotions, qui avoue à Case qu'il lui rappelle Johnny, son « mec » et son « partenaire » exécuté par les Yakuzas, un homme qui lui avait montré qu'elle pouvait, en dépit des obstacles, être heureuse dans ce monde de violence permanente⁵⁵¹.

L'exemple de Automatic Jack, bien qu'assez différent, n'est pas enviable. Il se languit de la jeune Rikki qui ne lui accordera jamais la moindre affection.

Pour palier l'absence de ce « fantôme » qui hante les personnages de l'ensemble des textes de Gibson, certains dans la première trilogie se tournent sciemment vers un « fantôme dans la machine »⁵⁵² pour reprendre le titre du fameux essai d'Arthur Koestler. Une image en trois dimensions seulement composée de lumière qui remplit un vide, du moins en apparence, puisqu'il ne s'agit que d'un leurre, d'un trompe-l'œil qui rend plus visible encore leur isolement.

Il est à ce propos relativement peu étonnant que le « Cyberpunk » soit si populaire au Japon où est publiée *Hayakawa's Science Fiction Magazine*, la première revue à avoir consacré un numéro entier au mouvement en novembre 1986⁵⁵³.

Le Japon est la patrie des « otakus », ces adolescents collectionneurs de mangas (bandes dessinées japonaises) ou d'animés (dessins animés), fanatiques d'hentaïs (dessins animés pornographiques très populaires au Japon) ou, comme pour les « cowboys » Case, Bobby et Automatic Jack, d'informatique.

Ces « otakus » ne sortent que rarement de chez eux et vivent dans une solitude que d'aucuns apparentent à la névrose ou à la phobie sociale. Ils sont l'équivalent japonais du « geek » ou « nerd » anglo-saxon, et sont réputés peu communiquer, hormis grâce au réseau, comme protégés derrière leur écran d'ordinateur. Un cliché dont s'amuse l'auteur dans son huitième roman où Parkaboy et Darryl inventent Keiko, une jeune et jolie japonaise, pour attirer l'attention d'otakus comme Takayuchi et leur soutirer des informations. Gibson invente au passage le terme de « genderbait » pour désigner, sur le réseau, des hommes qui se font passer pour des femmes dans le

⁵⁵⁰ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 126.

⁵⁵¹ « I was real happy. You ever been happy, Case? He was my boy. We worked together. Partners », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁵² *Ghost in the Machine* est le titre original de l'essai de Koestler traduit en français par *Le Cheval dans la locomotive*.

⁵⁵³ Bruce STERLING, « Preface from *Mirrorshades* », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, *op. cit.*, p. 347.

but d'établir un climat de confiance et de provoquer des réponses positives de leurs interlocuteurs.

La trilogie ne manque évidemment pas d'exemples de personnages qui se complaisent dans des illusions plus ou moins sophistiquées.

C'est le cas de Bobby, qui, adolescent, était amoureux de Brandy, l'une des « filles de rêves » (« dreamgirls »⁵⁵⁴) qui apparaissait quand il mettait en route son « holoporno » (« holoporn unit »⁵⁵⁵) ou « projecteur » (« projection unit »⁵⁵⁶), et qui venait faire l'amour sous ses yeux, comme si elle existait pour de bon. De façon beaucoup moins anecdotique, c'est le cas de Case dont la conscience, piégée à l'intérieur de la « matrice » par Wintermute, retrouve une Linda Lee identique à ce qu'elle était avant la drogue, « la fille telle qu'il en gardait le souvenir »⁵⁵⁷ ; Case qui se demande si, comme le lui propose Wintermute, il ne devrait pas se laisser persuader que ce monde chimérique est réel.

Le marché est tentant. Après tout, affirme l'Intelligence Artificielle, « Vivre ici », dans la « matrice », « c'est vivre pour de vrai. Il n'y a pas de différence »⁵⁵⁸.

On comprend d'autant mieux la réaction de ces personnages que les illusions auxquels ils font face sont dociles, flatteuses. On peut, par exemple, « parler » aux filles sorties de l'« holoporno », les « amener à se faire des trucs toutes seules ou bien entre elles »⁵⁵⁹, bref les faire obéir ; quant aux « gestes maladroits » et « enfantins », au « sourire timide »⁵⁶⁰ de la Linda Lee que Case trouve dans la « matrice », à la « douceur » de son ton⁵⁶¹, ceux-ci tranchent singulièrement avec le personnage de camée que Gibson décrivait dans le premier chapitre du roman.

Ces illusions s'inscrivent dans un mouvement de suppression des partenaires sexuels au profit de plaisirs solitaires dont le support est une machine. La démarche de Bobby n'est pas bien différente des amateurs de pornographie qui s'abonnent à leurs sites préférés sur le réseau, et si Wintermute propose à Case de le laisser indéfiniment dans la « matrice », c'est pour que ce dernier accepte, en contrepartie, de ne plus se mettre sur son chemin.

⁵⁵⁴ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁵⁷ « She was the girl he remembered from their trip across the Bay », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 235.

⁵⁵⁸ « To live here is to live. There is no difference », *ibid.*, p. 258.

⁵⁵⁹ « You could talk with them and get them to do things with themselves and each other », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁰ « She lifted her left foot and rubbed salt from the other ankle, awkward, childlike. She smiled at him again, more tentatively. », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 238.

⁵⁶¹ « Her soft accent was exaggerated with sleep », *ibid.*, p. 236.

Gibson rend manifeste le rapport malsain qui existe entre les marchands de rêves, les grandes entreprises peu scrupuleuses qui exploitent la solitude de leurs contemporains, et leurs clients, mais il aborde surtout un thème qui ne peut qu'éveiller notre attention à ce moment de notre travail. Il se forme entre les marchands d'illusions et leurs clients un rapport que nous pouvons comparer sans peine à celui qui s'installe entre le fourgueur et le camé qu'évoque Burroughs dans ses textes. Ces personnages, à des niveaux évidemment différents, sont, une fois écartées les explications médicales et psychologiques qui n'entrent pas ici dans notre propos, les victimes d'un étonnant phénomène de servitude volontaire.

Burroughs a précisément analysé la volonté destructrice qui accompagne chaque prise de drogue. Le drogué sait qu'il fait le mauvais choix, et ce pour des raisons simples. Il constate que son corps est plus faible, qu'il ne répond plus de la même manière, et que ses amis s'éloignent les uns après les autres. L'« otaku » comme le « geek » sont les formes les plus parfaitement abouties du consommateur idéal, comme peut l'être le drogué. Ce sont, du moins c'est ainsi que la société les caricature, des individus seulement préoccupés de loisir, donc de consommation obsessionnelle, et qui ne perdent pas de temps avec une petite amie qu'ils seraient bien incapables d'avoir. Isolés, névrosés, rien ne les empêche de se consacrer entièrement à leur passion. Pour Bobby et Case, il s'agit, bien évidemment, de leur machine. Et si, à première vue, Case semble échapper à ce schéma, n'oublions pas que Wintermute lui propose de le laisser se perdre dans la machine représentée par le réseau. De se laisser comme dévorer par elle.

Cet exemple est pour le moins instructif. Il met le lecteur en garde contre une vision manichéenne et simplement dualiste des textes de Gibson. Car, s'il est vrai que le monde qu'il présente peut se diviser entre, d'une part, les forces de contrôle, et, de l'autre, des groupes que l'on peut comparer aux partisans burroughsiens, il ne faut en aucun cas en tirer la conclusion que les frontières sont clairement tracées.

Case, qui a l'occasion de s'opposer à plusieurs reprises aux forces de contrôle, est donc tenté non pas de rejoindre le camp adverse, mais de se laisser séduire par les images qu'on lui propose. De lâcher prise.

III / Complicité du gouvernement

Le discours que tient Genesis P-Orridge au sujet de l'intoxication, et plus particulièrement de l'intoxication par la drogue, se juxtapose parfaitement à celui de William Burroughs. Cette similitude de vue est frappante si l'on se réfère à des textes de Burroughs comme « Deposition : Testimony Concerning a Sickness » (1960).

Comme Burroughs, Orridge fait tout d'abord une distinction très nette entre plusieurs sortes de drogues : d'un côté les substances opiacées ; de l'autre les substances hallucinogènes.

Cette distinction était fondamentale pour William Burroughs qui précisait dans « Deposition : Testimony Concerning a Sickness » :

When I say addict I mean an addict to junk (generic term for opium and/or derivatives including all synthetics from Demerol to Palfium). I have used junk in many forms : morphine, heroin, Dilaudid, Eukodal, Pantopon, Diocidid, Diosane, opium, Demerol, Dolophine, Palfium. I have smoked junk, eaten it, sniffed it, injected it in vein-skin-muscle, inserted it in rectal suppositories. The needle is not important. Whether you sniff it smoke it eat it or shove it up your ass the result is the same : addiction⁵⁶²

On l'aura compris, pour William Burroughs toutes les drogues ne sont pas néfastes, seules les opiacées le sont, pour la raison qu'elles provoquent une accoutumance. Seules les opiacées transforment l'individu en « junky », en « camé » ou en « drogué ».

Orridge reprend à son compte cette distinction en l'élargissant à toutes les drogues qui provoquent une dépendance physique et / ou psychique. Orridge ne se contente pas de confirmer le discours de Burroughs sur les différentes drogues, il en fait une pierre angulaire du discours de T.O.P.Y.. Le propos émis par Burroughs devient alors un véritable précepte, une prescription donnée à entendre aux adeptes du groupe. La distinction faite entre les substances opiacées et hallucinogènes permet de mettre efficacement en lumière la distinction entre le mode opératoire des contrôleurs et celui des résistants. En effet, nous dit Orridge comme Burroughs avant lui, les forces de contrôle encouragent et entretiennent l'état d'apathie dans lequel les substances opiacées plongent les individus. Ainsi, dans *Thee Grey Book* :

Those who escape thee traps of Religion through a first stage
cynical knowledge of thee hypocrisy of modern society and thee

⁵⁶² William BURROUGHS, « Deposition : Testimony Concerning a Sickness », *Naked Lunch: The Restored Text, op. cit.*, pp. 199-200.

emasculaton of their Individual power to change anything often seek oblivion from this knowledge, and so they use various drugs (tobacco, alcohol, tranquilizers and opiates) as a substitute for Faith. They want to kill time.⁵⁶³

Pour Orridge, l'Etat n'a aucune raison de s'attaquer véritablement au problème de l'intoxication. Bien au contraire... les gouvernements successifs augmentent leur pouvoir en contrôlant indirectement une population littéralement anesthésiée par la drogue, dorénavant incapable de renverser le pouvoir en place. Les drogués sont autant d'adversaires empêchés, dont les préoccupations, du fait de leur état, s'éloignent de la sphère politique ou révolutionnaire.

Afin de dénoncer l'hypocrisie de l'Etat manipulateur, William Burroughs pointait du doigt le choix fait par l'administration Nixon de la méthadone censée traiter les consommateurs d'héroïne. Traiter... et non pas soigner. Pour Burroughs, la méthadone était un simple traitement de substitution « au pouvoir d'intoxication aussi grand que celui de l'héroïne »⁵⁶⁴ qui donnait à l'Etat le rôle de fourgueur. Pire encore. A son arrivée à Londres en 1957, il rencontre le Dr Dent qui lui administre un produit baptisé apomorphine qui, contrairement à la méthadone, n'avait aucun effet secondaire et allait dès lors devenir dans ses textes « le produit désintoxiquant par excellence, l'agent régulateur n°1 auquel on fait appel dès qu'il s'agit d'entamer une lutte contre le contrôle-intoxication »⁵⁶⁵.

Cette innocuité comme l'efficacité réelle du produit administré par le Dr Dent à Burroughs sont elles-mêmes à nuancer. L'écrivain anglais Will Self rappelle dans son introduction à l'édition 2002 de *Junky* chez Penguin que « Burroughs ne réussit jamais à se remettre de son addiction, et mourut en 1997 en étant physiquement dépendant de l'opiacée de synthèse méthadone » (« Burroughs never managed to recover from his addiction at all, and died in 1997 physically dependent on the synthetic opiate methadone »⁵⁶⁶).

Pour Orridge, qui ne fait pas preuve du même recul que Self, la situation n'a pas beaucoup changé en ce qui concerne le marché de la drogue. Aujourd'hui, affirme-t-il, de nouvelles solutions existent pour soigner définitivement les drogués. Ces méthodes utilisent les ondes sonores. Orridge attire l'attention du lecteur sur une

⁵⁶³ Genesis P-ORRIDGE, *Thee Grey Book*, London, Temple Press, 1983.

Texte consultable à l'adresse

http://www.feastofhateandfear.com/archives/thee_temple.html

⁵⁶⁴ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 11.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁶⁶ Will SELF, « Introduction by Will Self », in William BURROUGHS, *Junky*, London, Penguin, 2002, in p. xv.

énigmatique « boîte noire » (« Thee Black Box ») censée agir sur la production d'endorphine, un neurotransmetteur. Chez les camés, les récepteurs des opiacées déclenchent une sensation de plaisir et de bien-être à chaque prise de drogue. Ce sont eux qui provoquent la dépendance. Or l'endorphine est un produit sécrété par le corps, entre autres dans le cerveau. Il s'agit, en somme, d'une drogue de substitution naturelle, endogène.

Pour Orridge, cette « boîte noire » est donc une solution miracle à bon nombre de maladies, mais aussi et surtout à l'addiction provoquée par les opiacées. Le traitement est rapide, soutient Orridge, et la guérison définitive :

Frequency and Pulsation are beginning to appear to be one of the most crucial metabolic stabilisers as medical and biochemical knowledge increases.

Thee Black Box which cures drug addiction without withdrawal symptoms in 10 days relies on frequency and pulsation. Small electrodes are attached above thee Mastoid nerve centres behind thee ears. A tiny electrical charge passes through thee brain subliminally releasing Endorphine, thee body's own natural "heroin/morphine", which drenches thee body, keeping it high. Thee "JUNK" drug is redundant, passes from thee body. Thee Endorphine prevents any withdrawal symptoms as it regulates thee metabolism and hormones. Once thee junk has gone, thee natural Endorphine goes too, not creating any withdrawal, bar slight sickness for a couple of days, an occasional, mild headache. So, you switch from INTRODUCED unnatural junk, to internally produced natural junk, this latter being no problem to the body at all. The Doctor who discovered this travelled through Tibet, thee Far East. Thee Black Box can be tuned to other Frequencies and Pulses to cure other illnesses and metabolic imbalances, e.g. Migraine, Periods, Asthma.⁵⁶⁷

Inutile ici de rechercher la moindre précision scientifique. Aucun nom, aucune date ou élément scientifique ne viennent étayer le propos de Orridge. Ce dernier jette ensemble des faits invérifiables et, à vrai dire, très peu crédibles dont l'imprécision et la maladresse semblent tout à fait comiques. La science se retrouve mêlée à la science-fiction et la sagesse orientale et Orridge ressemble ici au vendeur de remèdes indiens censés guérir tout et n'importe quoi.

La seule chose qui nous intéresse ici est que, pour Orridge, ces méthodes sont volontairement laissées de côté par le gouvernement qui a tout intérêt à entretenir une population de drogués.

⁵⁶⁷ Genesis P-ORRIDGE, « Muzak—A Concept in Human Engineering », *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, op. cit.

No Government cares if people destroy themselves with drugs:
it gets the rebels out of the way⁵⁶⁸

Plus encore, pour Orridge l'Etat n'est pas seulement complice mais a un rôle actif dans la distribution de la drogue.

Governments make it available to keep people quiet, the same way that they use entertainment and television⁵⁶⁹

Orridge ne ressent aucune espèce de pitié face aux drogués qu'il imagine « stupides » (« To me all people that take drugs are stupid »⁵⁷⁰), car ceux-ci ont une part indéniable de responsabilité dans l'état du monde en se laissant manipuler par les contrôleurs et en adoptant une attitude passive (« they're letting people control them »⁵⁷¹).

En se tuant eux-mêmes lentement, les drogués contribuent au dessein des contrôleurs de neutraliser toute velléité révolutionnaire (« they just let people kill themselves. It's a perfect solution »⁵⁷²).

Ce discours de Orridge n'est pas influencé par l'image désastreuse que les autorités veulent donner du drogué, mais par l'expérience. Sous-entendu, presque inaudible, le message de Orridge et de ses compagnons est de ne pas nous laisser influencer par ce qu'on veut bien nous dire ou nous laisser croire.

Une fois de plus, l'asthénie apparaît comme l'une des principales armes des contrôleurs et fait écho à la fois à la « totale passivité » du drogué que nous avons déjà évoquée chez Burroughs, et à la métaphore du sommeil de la population développée dans la trilogie de William Gibson.

A la différence des « drogues qui élargissent la conscience », les substances opiacées obligent le corps et l'esprit humain à se restreindre, à abandonner toute espèce de contrôle sur son existence et à prendre une part active dans sa propre destruction.

Sans doute serions-nous tentés de rejeter le discours du mancurien comme un simple fantasme. On imagine mal, en effet, un gouvernement, quel qu'il soit, s'accommoder de voir le nombre de drogués augmenter sur son territoire. Il met toutefois en lumière certaines vérités indéniables. La première est que c'est le

⁵⁶⁸ « Red Ronnie interviewing Genesis P-Orridge (Autumn 1979) », entretien disponible à l'adresse

<http://userpages.umbc.edu/~vijay/TG/texts/text8.html>

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² *Ibid.*

gouvernement qui fait seul la distinction entre ce qui relève des drogues, ou non. De ce qui est une consommation coupable, et punie par la loi, et ce qui peut être assimilé à une consommation dite « récréative ». Cette distinction est, quoi qu'on en pense, on ne peut plus arbitraire, et place les autorités dans une position qu'il faut bien appeler morale à défaut d'un mot plus approprié. Le cas de drogues légales, comme le tabac et l'alcool, se retrouve dans bon nombre de discussions sur le bien-fondé d'une politique anti-drogue comme celle que mènent les Etats-Unis⁵⁷³.

⁵⁷³ Voir l'article de Valeria VANDE PANNE intitulé « A Brief History on the War on Drugs » in *Under the Influence : the Disinformation Guide to Drugs* (edited by Preston Peet), New York, Disinformation Co., 2004, pp. 238-245.

CONCLUSION DE LA PREMIÈRE PARTIE

Les forces de contrôle que William Burroughs décrit dans ses romans et ses textes programmatiques se retrouvent modifiées et adaptées dans les nouvelles et les romans de William Gibson comme dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge.

Notre étude de ces adaptations successives permet de tirer une conclusion importante pour l'ensemble de notre thèse, et d'observer une différence cruciale entre le travail d'appropriation de l'œuvre de William Burroughs par Gibson et Orridge.

Il est vrai que Gibson s'inspire très largement du conflit entre les forces de contrôle tel que le décrit Burroughs dans ses romans. L'Etat est singulièrement absent de la première trilogie de Gibson, où il est décrit comme n'ayant quasiment plus aucun pouvoir, et où les forces qui le représentent, qu'il s'agisse des différentes forces de police, de l'armée ou de la justice, sont inefficaces, corrompues, ou largement dépassées par les événements auxquels elles ont à faire face. Dans les textes de Gibson, le pouvoir se trouve entre les mains de grandes multinationales qui utilisent leur fortune pour accroître leur puissance. Rapides et terriblement efficaces, les « agents » qu'elles emploient ne se préoccupent pas de la légalité de leurs actions. Tous les moyens sont bons, en effet, pour atteindre leurs objectifs, et la population est ainsi maintenue dans un état de dépendance afin d'être manipulée plus facilement. Cette dépendance est obtenue soit par le biais de la drogue que les multinationales fournissent à leurs employés afin de les obliger à rester à leur service sans jamais se rebeller, soit par le biais de « machines à illusions » qui maintiennent les individus dans un état de profonde léthargie.

Nous aurions tort, pourtant, de croire que ces forces de contrôle que donne à voir Gibson sont toutes puissantes. Bien au contraire, l'auteur insiste sur leurs faiblesses. Ces forces contrôlent certes le monde... mais pour combien de temps encore ?

Gibson garde une certaine distance par rapport à ce combat sans fin, un recul salutaire, sans doute, puisqu'il lui permet de développer un discours propre qui ne se juxtapose jamais tout à fait avec celui de son modèle.

Le cas de Genesis P-Orridge est sensiblement différent. En effet, le discours que tient le mancupien dans bon nombre de ses textes programmatiques écrits entre 1980 et 1988 emprunte sans ambages aux textes de William Burroughs, et ce au risque de donner l'impression de n'être rien d'autre qu'un imitateur, ou un plagiaire. Il est ainsi frappant de constater que, à la différence de William Gibson qui n'emploie jamais ce terme dans la trilogie, le substantif de « contrôle » (« control » avec ou sans majuscule) revient régulièrement dans les textes programmatiques écrits par Orridge.

Pour Orridge, les forces de contrôle ne sont pas seulement métaphoriques, mais prennent pied dans la réalité. Il s'agit de gouvernements toujours plus iniques, de l'élite autoproclamée seulement préoccupée de ses profits et qui manipule la population en lui offrant une société sous l'influence de paradis artificiels, d'une consommation exacerbée, de croyances et de codes qui la maintiennent dans un état de dépendance et d'asservissement permanent. Le mot est lui-même l'une des armes privilégiées des forces de contrôle en ce qu'il participe à la manipulation d'un monde qu'il aide à nommer et à appauvrir en le privant progressivement de son énergie.

L'originalité du discours que tient Orridge ne se situe pas dans sa reprise, presque à l'identique, du monde totalitaire aux accents futuristes développé par William Burroughs, mais dans sa transposition. Sur les bases d'un univers littéraire et purement fictionnel, Orridge parvient à créer un groupe aux allures de religion. En cela, il amorce un mouvement double, paradoxal, qui caractérise aujourd'hui encore le travail qu'il effectue à partir de l'œuvre burroughsienne. D'un côté, en créant un groupe structuré, en mettant en place un réseau imprégné des textes et des idées de Burroughs, Orridge concrétise l'un des souhaits les plus chers de l'écrivain qui voulait voir la jeunesse s'organiser pour combattre les forces de contrôle. D'un autre côté, en s'inspirant d'une organisation religieuse, hiérarchique bien qu'elle s'en défende, le chanteur ne donne rien d'autre à voir qu'une énième tentative de créer un élan révolutionnaire sans plus de fond qu'une nouvelle religion ou une secte ; T. O. P. Y. est d'ailleurs recensé comme telle⁵⁷⁴.

⁵⁷⁴ *The Encyclopedia of Cults, Sects, and New Religions*, James R. Lewis editor, New York, Prometheus Books, 2001, p. 721.

Ce tableau, à première vue pessimiste, d'une population qui se laisserait volontairement commander, préférant l'état de servitude à celui de liberté, est le premier terme de l'équation qui oppose, dans les textes de William Burroughs comme dans ceux de William Gibson et de Genesis P-Orridge, le camp des contrôleurs à celui des partisans. C'est ce second camp, en lutte permanente contre le premier, qui fait l'objet de notre partie suivante.

DEUXIÈME PARTIE LES FORCES DE RESISTANCE

« There is no reason why good cannot triumph as often as evil. The triumph of anything is a matter of organization. If there are such things as angels, I hope that they are organized along the lines of the Mafia. »

Kurt Vonnegut, *The Sirens of Titan*

A) LES NOUVEAUX « GARCONS SAUVAGES »

Le monde que décrit William Gibson dans sa trilogie est noir, pessimiste. Comme dans les textes de William Burroughs, le lecteur y est confronté à une corruption généralisée, et à une soi-disant « élite » prête à toutes les manipulations pour conforter son pouvoir et poursuivre son exploitation de l'humanité en la privant de ses biens et de son libre arbitre. Comme dans les textes de Burroughs, une force résiste à cet état de fait. Celle-ci est exclusivement composée de jeunes gens qui refusent l'ordre établi. Soit ils décident de prendre les armes, et se situent dans l'optique de la guérilla urbaine, soit ils font tout pour que les mécanismes mis en place par les contrôleurs ne puissent plus fonctionner : ils sont alors « cowboys », autrement dit « pirates informatiques » ou « hackers », et trouvent une résonance dans notre réalité socio-économique.

Cette force de résistance, nous allons le voir immédiatement, s'inspire directement des textes de William Burroughs où apparaissent fréquemment des groupes de jeunes gens prêts à n'importe quel sacrilège pour affirmer leur opposition à toute espèce de contrôle et de discipline, et ce depuis *Naked Lunch* où se manifestent des « voyous adolescents Rock and Roll »⁵⁷⁵ qui viennent saccager le Musée du Louvre et ouvrir les portes des « zoos, des asiles de fous, des prisons »⁵⁷⁶ afin de semer la zizanie. Ces jeunes gens apparaissent également dans des textes plus récents comme *Port of Saints* (Covent Garden Press, 1973) que William Gibson connaît et auquel il a consacré un article en 1981 dans le magazine *Science Fiction*

⁵⁷⁵ « Rock and Roll adolescent hoodlums », William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text, op. cit.*, p. 38.

⁵⁷⁶ « They rush into the Louvre and throw acid in the Mona Lisa's face. They open zoos, insane asylums, prisons... », *ibid.*, p. 38.

Review⁵⁷⁷ ; ils sont surtout les personnages principaux de *The Wild Boys* (Grove Press, 1971).

Nous entendons plus précisément montrer dans cette partie que William Gibson s'inspire de ces personnages de « garçons sauvages » ou « wild boys » que Philippe Mikriammos décrivait en 1975 comme « à l'image du livre qui les enferme », « parfaitement au point, efficaces et insaisissables »⁵⁷⁸ et qui, rappelle Timothy S. Murphy, sont les « doubles fantômes » de Williams Burroughs, et ce « jusqu'à leurs initiales, "W. B." »⁵⁷⁹.

Ce rapport entre les « garçons sauvages » et les personnages de jeunes gens tirés des romans de William Gibson est ici d'autant plus pertinent que, dans l'anthologie qu'il consacre aux textes « Cyberpunk », Larry McCaffery inclut un passage du chapitre « Mother and I Would Like to Know » situé à la fin de *The Wild Boys*⁵⁸⁰. En outre, Richard Kadrey et Larry McCaffery incluent ce roman dans la liste des « objets culturels » qui ont permis le développement d'une « idéologie et d'une esthétique cyberpunk »⁵⁸¹, une liste où, notons-le dès à présent, William Burroughs est l'artiste le plus souvent cité⁵⁸².

Si les personnages inventés par William Gibson ne sont pas de simples décalques des « garçons sauvages » burroughsiens, ils ont néanmoins en commun avec eux bon nombre de caractéristiques que nous allons ici mettre en évidence.

Dans notre partie suivante, nous étudierons les forces de résistance telles que les décrit William Gibson dans les textes *Sprawl*. Nous étudierons tout d'abord les personnages baptisés « Lo Tek » qui apparaissent en 1981 dans la nouvelle « Johnny Mnemonic », et qui marquent la première apparition de ces « primitifs modernes » qui, comme le souligne Mark Dery, « apparaissent aujourd'hui obligatoirement dans

⁵⁷⁷ William GIBSON, « *Port of Saints* by William S. Burroughs, book review by William Gibson », in *Science Fiction Review* 38, Richard E. Geis, Portland, OR, Spring 1981.

⁵⁷⁸ Philippe MIKRIAMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 94.

⁵⁷⁹ Timothy S. MURPHY, *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 147.

⁵⁸⁰ William S. Burroughs, « Mother and I Would Like to Know » (from *The Wild Boys*), in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction, op. cit.*, pp. 44-47. L'extrait est accompagné d'un dessin de John Bergin. Une première version du texte a été publiée en 1970 dans William BURROUGHS, *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*

⁵⁸¹ Richard KADREY & Larry MCCAFFERY, « Cyberpunk 101 : A Schematic Guide to *Storming the Reality Studio*—A quick list of the cultural artifacts that helped to shape cyberpunk ideology and aesthetics, along with books by the cyberpunks themselves, in roughly chronological order », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction, op. cit.*, p. 17.

⁵⁸² Sont inclus dans la liste de Kadrey et McCaffery les romans *Naked Lunch* (p. 18), *The Soft Machine*, *The Ticket that Exploded*, *Nova Express* et *The Wild Boys* (p. 19).

les récits cyberpunk »⁵⁸³. Nous élargirons par la suite notre étude à l'ensemble des textes Sprawl et à d'autres groupes de jeunes gens opposés aux forces de contrôle comme les « Panther Moderns » ou les « cowboys », et nous verrons comment l'influence des textes de William Burroughs a permis à William Gibson de modeler un type de personnages aujourd'hui caractéristique de ses propres romans.

I / Les « garçons sauvages » de William Gibson

a) Un premier modèle de « garçons sauvages » : les « Lo Tek »

Nous l'avons dit, le groupe de jeunes gens baptisé « Lo Tek » apparaît dans la nouvelle « Johnny Mnemonic » en 1981.

Nous savons que cette nouvelle a une importance particulière pour William Gibson qui s'en sert pour poser les bases du monde dans lequel vont se dérouler la totalité des textes Sprawl. « Johnny Mnemonic » marque également la première apparition du personnage de Molly Millions, certainement l'un des personnages les plus populaires de l'écrivain.

Dans cette nouvelle, où le personnage principal qui donne son nom au texte est également le narrateur, Molly se rend sur le territoire des « Lo Tek », au cœur de Nighttown, un pan de la ville où seuls les marginaux résident.

« Johnny Mnemonic » est l'occasion pour le personnage-narrateur de décrire le monde étrange dans lequel il pénètre, et les personnages non moins étonnants qu'il y rencontre pour la première fois : les « Lo Teks ».

Comme leur nom l'indique, les « Lo Teks », pour « Low technique, low technology »⁵⁸⁴, refusent d'utiliser les technologies de pointe qui, pourtant, pullulent dans le monde décrit par Gibson. Ce sont des exceptions. Ils ne sont pas tournés vers le futur, vers des ordinateurs ou des consoles sophistiquées, mais, bien au contraire, vers un monde primitif, tribal. Ce refus de la « civilisation » et de tout ce qui s'y rattache, comme le consumérisme à outrance, peut se lire également dans le

⁵⁸³ « the now-obligatory appearance of modern primitives in cyberpunk narratives », Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, op. cit., p. 279. Le second auteur le plus fréquemment cité est William Gibson avec *Neuromancer*, *Count Zero* et *Mona Lisa Overdrive* (p. 26). Vient ensuite J. G. Ballard avec *The Atrocity Exhibition* (p. 20) et *Crash* (p. 21).

⁵⁸⁴ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 28.

vocabulaire du texte puisque, chose exceptionnelle dans un texte de Gibson, aucune marque n'y est citée.

Les « Lo Teks » marquent leur territoire à l'aide de graffitis dessinés sur les murs. Ces graffitis servent à délimiter leur territoire que le gouvernement semble avoir déserté et où il ne lève plus l'impôt (« Nighttown pays no taxes, no utilities »⁵⁸⁵), mais aussi à mettre en garde contre toute espèce d'intrusion de la part d'étrangers (« The graffiti followed us up, gradually thinning until a single name was repeated at intervals. LO TEK. In dripping black capitals. »⁵⁸⁶).

Philippe Mikriammos avait noté la façon qu'ont les « garçons sauvages » d'élaborer « une langue commune fondée sur les hiéroglyphes, échappant au discours totalitaire du pouvoir »⁵⁸⁷. Notons qu'en utilisant l'image des graffitis, Gibson évoque autant le tribal que les guerres que se livrent les gangs qui se partagent les quartiers de la ville. Des gangs qui, soulignons-le, sont intégrés au camp des forces de résistance dans la trilogie Nova (« Street gangs, Uranian born of Nova conditions, get out and fight for your streets »⁵⁸⁸).

C'est donc l'image du tribal et du primitif qui l'emporte ici. Comme le sauvage stéréotypé, les Lo Teks arborent des « cicatrices » et des « tatouages » comme autant de signes de reconnaissance (« A girl with teeth like Dog's hit the Floor on all fours. Her breast were tattooed with indigo spirals. »⁵⁸⁹ ; « Lo Tek fashion ran to scars and tattoos »⁵⁹⁰). Ils vivent également à demi nus (« His chest and feet were bare »⁵⁹¹), autrement dit comme de véritables anomalies dans un monde où la mode et le vêtement, le paraître au sens large, ont une place prépondérante.

Les « garçons sauvages » burroughsiens renvoient eux-mêmes à une culture ancienne, ou, pour être plus précis, à une culture qui, après avoir connu le progrès technologique, se tourne de nouveau vers une structure tribale et archaïque (« the first

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁸⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁵⁸⁷ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 94.

⁵⁸⁸ Le rapport entre les « garçons sauvages » et la jeunesse qui marque son territoire n'a d'ailleurs pas échappé à Mikriammos qui précise : « Certains aspects des *Garçons sauvages* ne paraissent déjà plus en 1974 tellement invraisemblables : "Il n'y a presque plus de pétrole, l'essence est pratiquement inexistante." Et il y a plus saisissant : on a vu les métros de New York couverts de "graffitis" parfois somptueux des mêmes de Brooklyn et du Bronx. Rappelez-vous "chaque garçon crée sa propre série d'images" ; rappelez-vous l'écriture mobile de Brion Gysin et ses explications sur le mouvement et la représentation. Les graffiti de New York sont l'œuvre des Garçons sauvages... », *ibid.*, p. 96.

⁵⁸⁹ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories, op. cit.*, p. 32.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

wild-boys tribes were fugitive survivors from the terror of Colonel Arachnid ben Driss »⁵⁹² ; « wild-boy tribes »⁵⁹³). En effet, le roman de William Burroughs décrit un monde post-apocalyptique où, précise l'auteur, « les gens en reviennent aux messages par tam-tam et autres systèmes primitifs de communication »⁵⁹⁴. Les personnages que décrit Gibson ne sont pas, eux, obligés de se tourner vers une culture frustrée : ils le choisissent de leur plein gré.

Les opérateurs hallucinatoires promeuvent l'individu en tant que foule, la consommation de masse et l'« hallucination consensuelle » ; les « Lo Tek », promeuvent au contraire la singularité, la distinction : ils ne sont pas comme tout le monde, ce que traduisent les dialogues où les personnages insistent sur le fait que Molly et Johnny ne peuvent prétendre appartenir à la communauté « Lo Tek » (« 'Who's Lo Tek?' 'Not us, boss.' »⁵⁹⁵ ; « 'You're not Lo Tek...' »⁵⁹⁶).

Contre toute attente, « Lo Teks » et opérateurs hallucinatoires ont des points communs : comme les opérateurs hallucinatoires, les « Lo Teks » sont des parasites. Ils vivent des restes de la ville, de tout ce dont ses habitants ne veulent pas (« So I followed Dog and Molly through Lo Tek heaven, jury-rigged and jerry-built from scraps that even Nighttown didn't want »⁵⁹⁷). Ils volent également l'électricité de la ville (« The electricity they were tapping »⁵⁹⁸), seule concession faite, en apparence du moins, à la technologie moderne. Les forces de contrôle étaient décrites comme des vampires à la puissance irrésistible, les « Lo Teks » sont eux décrits comme des charognards assis au milieu d'un tas d'ordure.

C'est leur physique bien particulier qui permet de distinguer à coup sûr les « Lo Teks ». Comme les garçons sauvages « adoptant les apparences les plus fantasques, formant des hybrides »⁵⁹⁹, « garçons loups »⁶⁰⁰, « garçons renards »⁶⁰¹,

⁵⁹² William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁹⁴ Extrait d'un entretien entre William Burroughs et Robert Palmer cité dans Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 84.

⁵⁹⁵ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁹⁹ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 84.

⁶⁰⁰ « wolf boys », William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, *op. cit.*, p. 52, également dans William BURROUGHS, *Port of Saints*, *op. cit.*, p. 155.

⁶⁰¹ « fox (...) boys », William BURROUGHS, *Port of Saints*, *op. cit.*, p. 155.

« garçons lézard »⁶⁰², « garçons chats »⁶⁰³, « garçons serpents »⁶⁰⁴, « garçons sirènes »⁶⁰⁵, « garçons poissons »⁶⁰⁶ ou « garçons chauve-souris »⁶⁰⁷ leurs traits sont ceux d'animaux. Le personnage du nom de « Dog » est le premier « Lo Tek » que rencontre Johnny ; son apparence est caractéristique de ses congénères :

An hour later I dragged myself up through another hole, this one sawed crookedly in a sagging sheet of plywood, and met my first Lo Tek.
 'S okay,' Molly said, her hand brushing my shoulder. 'It's just Dog. Hey, Dog.'
 In the narrow beam of her taped flash, he regarded us with his one eye and slowly extruded a thick length of grayish tongue, licking huge canines.⁶⁰⁸

Les « Lo Teks » se font greffer des organes ou des appendices animaux, canins, spécifiquement. Ils s'éloignent ainsi un peu plus de l'humanité pour se rapprocher des « garçons sauvages » que Burroughs compare lui-même explicitement à des « meutes » de « chiens affamés » (« Wild boys in the streets whole packs of them vicious as famished dogs »⁶⁰⁹ ; « A pack of wild boys can cover fifty miles a day »⁶¹⁰). Mais Gibson va plus loin encore en indiquant que leur comportement emprunte également à l'animal, ou au monstre, ce que le lecteur constate dans le choix des mots employés par le narrateur pour les décrire. On trouve les « Lo Teks » « accroupis dans l'ombre comme des gargouilles » (« the Lo Teks crouch in the dark like gargoyles, black-market cigarettes dangling from their lips. »⁶¹¹) ou « à quatre pattes » (« A girl with teeth like Dog's hit the Floor on all fours. »⁶¹²), humain l'air pour y repérer des odeurs (« How was he tracking us? 'Good,' said Molly. 'he smells up.' »⁶¹³) et leur expression se résume à un « rugissement » (« The Lo Teks

⁶⁰² « lizard boys », William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, op. cit., p. 52. On trouve un « garçon lézard » dont la description est comparable dans William BURROUGHS, *Port of Saints*, op. cit., p. 85.

⁶⁰³ « Cat boys », *ibid.*, p. 153.

⁶⁰⁴ « Snake boys », *ibid.* Egalement dans William BURROUGHS, *Port of Saints*, op. cit., p. 85 et p. 155.

⁶⁰⁵ « Siren Boys », *ibid.*, p. 87.

⁶⁰⁶ « fish boys », *ibid.*, p. 101.

⁶⁰⁷ « bat boys », *ibid.*, p. 162.

⁶⁰⁸ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 28.

⁶⁰⁹ William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, op. cit., p. 50.

⁶¹⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁶¹¹ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 22.

⁶¹² *Ibid.*, p. 32.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 29.

roared »⁶¹⁴) ou à un « hurlement de contentement » (« the Lo Teks were screaming their excitement »⁶¹⁵) d'autant moins comparable à la parole humaine que des implants dentaires les empêchent de se faire comprendre de tous ceux qui ne sont pas Lo Teks (« Dental augmentation impeded his speech. A string of saliva dangled from the twisted lower lip »⁶¹⁶).

Les points communs entre Lo Teks et « garçons sauvages » sont donc nombreux. Pourtant, plusieurs différences de taille subsistent. Tout d'abord, contrairement aux « garçons sauvages » burroughsiens qui « évacuent les femmes de leurs pensées et de leurs corps »⁶¹⁷ et se résument à une fraternité excluant les femmes, les Lo Teks sont aussi bien des hommes que des femmes. Ensuite, tandis que Burroughs décrit à de nombreuses reprises les « garçons sauvages » en train d'avoir des rapports sexuels entre eux, William Gibson ne décrit jamais ce genre de scènes. Cette différence s'explique-t-elle par le fait que Gibson, alors jeune auteur cherchant à faire paraître ses premières nouvelles, n'a pas souhaité choquer le lecteur ? Par le fait que Gibson se dise lui-même hétérosexuel, et non homosexuel comme Burroughs ? Ou par le fait que Gibson n'accorde pas au thème de la sexualité la même importance que son modèle ? Aucun document, aucun entretien ne nous permet de tirer de telles conclusions, et nous nous refusons à toute approche psychologique de l'auteur. Notre seule certitude, tirée cette fois-ci du texte, est que Gibson n'est pas prisonnier de son modèle, et qu'il sait s'inspirer de ces personnages de « garçons sauvages » tout en les transformant à sa guise.

Autre différence, les « Lo Teks » ne partagent nullement la volonté des « garçons sauvages » de former une armée « pour libérer les Etats Unis » comme stipulé par le narrateur du roman de William Burroughs (« In Mexico, South and Central America guerilla units are forming an army of liberation to free the United States »⁶¹⁸). Le narrateur de « Johnny Mnemonic » décrit les « Lo Teks » comme vivant entre eux, appréciant leur marginalité à la manière de Dog (« It had taken time and a certain kind of creavity to assemble that face, and his posture told me he

⁶¹⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 28.

⁶¹⁷ « From that day to this the wild boys put all thought of women from their minds and bodies. Anyone who joins them must leave women behind. There is no vow. It is a state of mind you must have to make contact with the wild boys », William BURROUGHS, *Port of Saints*, *op. cit.*, pp. 96-97.

⁶¹⁸ William BURROUGHS, « "Mother and I Would Like to Know" », *The Wild Boys: A Book of The Dead*, *op. cit.*, p. 139.

enjoyed living behind it. »⁶¹⁹), mais ne se réfère jamais à une volonté de s'opposer à qui ou quoi que ce soit. Les « Lo Teks » ne profèrent aucun discours, aucun réquisitoire ; ce sont des personnages chez qui le refus de la société se résume à une pose, et le narrateur signale, comme une confirmation, que cette animalité qu'ils érigent en emblème de leur marginalité tient également du simple « masque » (« He might have been fifteen, but the fangs and the bright mosaic of scars compined with the gaping socket to present a mask of total bestiality »⁶²⁰), de la surface, et que leur mode de vie parallèle est davantage un arrangement qu'une rupture, comme en atteste le fait, mis en exergue par le narrateur, que leur refus de toute modernité devrait, en bonne logique, exclure leur recours systématique à la chirurgie (« I wondered how they wrote off tooth-bud transplants from Dopermans as low technology. Immunosuppressives don't exactly grow on trees »⁶²¹).

Cette ironie de la part du personnage de Johnny, qui est également le narrateur, montre bien toute l'ambiguïté des « Lo Teks ». Ces derniers constituent des forces de résistance, mais leur résistance est passive, symbolique. Ils vont dès lors servir de modèle à William Gibson afin de développer un type de personnage plus combatif, plus agressif, qui n'aura de cesse de volontairement contrecarrer les plans des forces de contrôle. Des personnages, qui, contrairement aux « Lo Teks » ne seront à aucun moment la cible d'une quelconque ironie. Bien au contraire.

b) Les « Panther Moderns »

Le lien entre les groupes de jeunes gens décrits dans les textes *Sprawl* et les « garçons sauvages » devient plus explicite à partir de *Neuromancer* avec les personnages de « Panther Moderns » aussi appelés « Moderns ».

Ces derniers ne se contentent pas de vivre en marge de la société comme les « Lo Teks » de « Johnny Mnemonic ». Ils forment un véritable groupe de guérilla urbaine dont la conduite est toute entière tournée contre l'Etat et ses représentants.

Les « Panther Moderns » épousent une structure militaire avec un commandement, un chef, nommément le jeune Lupus Yonderboy, dont les traits, si jeunes, sont encore couverts d'acné juvénile (« Dark eyes, epicanthic folds obviously the result of surgery, an angry dusting of acne across pale narrow cheeks »⁶²²). C'est

⁶¹⁹ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 28.

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 58.

ce tout jeune homme qui dirige les opérations, décide qui attaquer, et quand ; c'est également lui qui prend la parole au nom du groupe.

Philippe Mikriammos note que William Burroughs « clôt plusieurs chapitres, dont le dernier, consacré aux garçons sauvages, sur un sourire en plan fixe »⁶²³, sourire qui, rappelons-le, est l'un des signes distinctifs de ces personnages sur lesquels l'auteur insiste régulièrement dans le corps du texte mais également dans le titre de ses chapitres⁶²⁴ ; or c'est sur un même sourire étrange, ambigu, que Gibson introduit ses personnages de « Panther Moderns ». Ce sourire, énigmatique, est la prémisse d'un rappel de taille : comme les « Lo Teks » ou les « garçons sauvages » burroughsiens, la physionomie des « Panther Moderns » emprunte largement aux animaux. Qu'il s'agisse du personnage d'Angelo, (« When Angelo smiled, revealing the razor-sharp canines of some large animal, Case was actually relieved. Tooth bud transplants. He'd seen that before. »⁶²⁵), ou du chef Lupus Yonderboy (« He smiled. His hair was pink. A rainbow forest of microsofts bristled behind his left ear; the ear was pointed, tufted with more pink hair. His pupils had been modified to catch the light like a cat's. »⁶²⁶).

Ce sourire si particulier est l'occasion pour William Gibson d'établir plus solidement le lien entre ses propres personnages et les « garçons sauvages ». En effet, Lupus Wonderboy ne fait pas qu'évoquer les hordes de garçons sauvages décrits par William Burroughs. En décrivant Lupus Yonderboy, Gibson cite explicitement son modèle, et les « pupilles modifiées pour attraper la lumière comme celles d'un chat »⁶²⁷) renvoient sans ambiguïté aux yeux des « garçons sauvages qui « s'allument à l'intérieur comme ceux d'un chat » avant d'aller au combat (« Their eyes light up inside like a cat's and their hair stands on end »⁶²⁸). Nous sommes ici dans le cas de la citation comme « passage emprunté à un auteur », ici Burroughs, « qui peut faire autorité »⁶²⁹. Cette citation permet à William Gibson de mettre en lumière l'influence de l'univers imaginé par William Burroughs sur son propre travail, particulièrement dans le développement de la « Sprawl » et de ses habitants.

⁶²³ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 95.

⁶²⁴ Les exemples sont trop nombreux pour que nous les citions tous. Citons les chapitres de *The Wild Boys* intitulés « Tio Mate Smiles », « The Chief Smiles », « Old Sarge Smiles », « A Silver Smile », « The Wild Boys Smile », dans William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead, op. cit.*, p. 3, p.19, p. 25, p. 82 et p. 172.

⁶²⁵ William GIBSON, *Neuromancer, op. cit.*, p. 59.

⁶²⁶ *Ibid.*, p. 67.

⁶²⁷ Voir la citation précédente.

⁶²⁸ William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead, op. cit.*, p. 146.

⁶²⁹ Cité dans Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, Paris, Editions 10/18, Département d'Univers Poche, 1984, p. 115.

Les « Panther Moderns » sont des « mercenaires » (« The Moderns were mercenaries »⁶³⁰) qui se vendent au plus offrant. C'est à eux que Armitage fait appel pour aider son équipe à récupérer une mystérieuse boîte dans les locaux de l'entreprise Sense/Net. Ce sont des « terroristes » parfaitement conscients de leurs actes (« The Panther Moderns differ from other terrorists precisely in their degree of self-consciousness »⁶³¹), et dont le seul et unique objectif est de semer le chaos, autrement dit de gripper la machine des contrôleurs tout en prenant le plus de plaisir possible. Cet objectif, notons-le, est très précisément celui des « garçons sauvages » (« Our aim is total chaos »⁶³²). Plaisir, jouissance, distraction... voici les seules choses qui motivent le groupe. Le reste, aussi grave soit-il, est absolument secondaire.

Aussi, lorsque le narrateur décrit les « Panther Moderns » au retour d'une mission où de nombreux policiers ont été tués, et où Armitage leur reproche d'avoir laissé la situation dégénérer, le lecteur apprend que cette déconfiture apparente était en tous points volontaire :

"You let it get out of control," Armitage said. He stood in the center of the loft like a statue, wrapped in the dark glossy folds of an expensive-looking trench coat.

"Chaos, Mr. Who," Lupus Yonderboy said. "That is our mode and modus. That is our central kick. Your woman knows. We deal with her. Not with you, Mr. Who."⁶³³

Ce plaisir, ou stimulus (« kick ») mentionné par le personnage de Lupus Yonderboy est d'autant plus remarquable que les narrateurs des textes *Sprawl* s'attardent peu sur les sentiments de satisfaction que pourraient ressentir les personnages. Et pour cause... le plaisir est suspect dans les textes de William Gibson. Il est totalement absent chez des personnages condamnés à l'asthénie, ou bien il est provoqué par des substances intoxicantes qui, en fin de compte, finissent par provoquer une dépendance et une dégradation physique pratiquement irréversible. Aussi, malgré la sauvagerie, et le manque de pitié dont ils font preuve, les « Panther Moderns », de par la manière dont le narrateur traduit leur plaisir adolescent, spontané, semblent bien plus vivants que la très grande majorité des personnages. Ils s'amuse, et ce geste, qui n'est décrit pratiquement nulle part ailleurs dans la trilogie, est leur signe distinctif.

⁶³⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 59.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 58.

⁶³² William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, *op. cit.*, p. 139.

⁶³³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, pp. 67-68.

Pour les « Panther Moderns », tout est prétexte non seulement à semer la confusion, mais aussi à se divertir, et chaque acte de destruction est tourné en farce ou en divertissement (« They chose to regard the entire operation as an elaborate private joke »⁶³⁴ ; « The Moderns were (...) practical jokers »⁶³⁵).

A l'« espace strié » mis en place par les forces de contrôle et les multinationales de type « Maas Biolabs » et « Hosaka », les « Panther Moderns » opposent l'« espace lisse », indiscipliné, anarchique et sans frontières. Constamment en mouvement, leur unité mobile frappe des points stratégiques avant de se replier et de prendre la fuite. Nous le savons, William Gibson a pour habitude de souligner l'attitude passive d'une grande majorité de personnages paralysés par une vie quotidienne sans espoir, ou par l'absorption de doses toujours plus formidables de drogues. Le cas est bien différent pour les « Panther Moderns » dont le mouvement est décrit comme rapide, frénétique (« the boy moved, flowing with the sinister grace of a mime pretending to be a jungle predator »⁶³⁶).

Cette rapidité d'action est encore augmentée par les objets futuristes que manipulent les membres du groupe. Contrairement aux « Lo Teks », les « Panther Moderns » ont toujours à portée de main un arsenal imposant qui contraste nettement avec les pauvres ressources des forces de police évoquées dans notre partie précédente. Leurs ressources démesurées leur permettent dès lors de prendre les forces de contrôle à leur propre piège en usant de leurs armes et de leurs méthodes.

Nous avons vu dans notre partie précédente comment les agents au service des forces de contrôle quadrillaient entièrement le territoire à l'aide de satellites en orbite autour de la terre ; les Panther Moderns ont quant à eux le matériel nécessaire pour brouiller ces signaux et les diriger où bon leur semble (« The Moderns were using some kind of chicken wire dish in New Jersey to bounce the link man's scrambled signal off a Sons of Christ the King satellite in geosynchronous orbit above Manhattan »⁶³⁷).

Comme les agents pratiquement invisibles qui envahissent un territoire sans que les personnages sachent avec certitude s'ils sont bel et bien là, les « Panther Moderns » ont des tenues de camouflage faites en polycarbonate polymimétique qui imitent leur environnement et les rendent très difficiles à distinguer (« His body was

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 59.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁶³⁷ *Ibid.*, p. 60.

nearly invisible, an abstract pattern approximating the scribbled brickwork sliding smoothly across his tight one piece »⁶³⁸).

Les « garçons sauvages » gardent des enregistrements sonores de leurs méfaits (« Fifty boys with portable tape recorders record riots from TV »⁶³⁹) ; c'est l'image que privilégient les « Panther Moderns » qui ne manquent pas de filmer les ravages dont ils sont à la fois les auteurs et les spectateurs (« In the Sense/Net lobby, two Panther Moderns sat alertly behind a low rectangular planter, taping the riot with a video camera »⁶⁴⁰). Ce faisant, ils brisent le circuit fourgueur / consommateur qui régit l'univers de William Gibson. Notons ici l'ironie de l'écrivain, car, s'il y a un affranchissement manifeste de la part de ces nouveaux « garçons sauvages », celui-ci se résume à un plaisir malsain : la mort devient spectacle ultime, qu'importe qu'il faille tuer ou mutiler pour ce plaisir là.

Les « Panther Moderns » ont une méthode privilégiée pour semer le chaos partout où ils passent : ils détournent le mot et l'image chers aux contrôleurs. C'est ainsi, en distillant de fausses informations, que le groupe sème la confusion à la fois dans les équipes de surveillance de Sense/Net et chez les forces de police. Dans leurs mains, un objet aussi banal que le téléphone devient une arme d'une rare efficacité. Il suffit pour cela de coordonner un certain nombre d'appels et d'attendre que la machine de contrôle se grippe d'elle-même :

At midnight, synch Ed with the chip behind Molly's eye, the link man in Jersey had given his command. "Mainline." Nine Moderns, scattered along two hundred miles of the Sprawl, had simultaneously dialed MAX EMERG from pay phones. Each Modern delivered a short set speech, hung up, and drifted out into the night, peeling off surgical gloves. Nine different police departments and public security agencies were absorbing the information that an obscure sub sect of militant Christian fundamentalists had just taken credit for having introduced clinical levels of an outlawed psychoactive agent known as Blue Nine into the ventilation system of the Sense/Net Pyramid. Blue Nine, known in California as Grievous Angel, had been shown to produce acute paranoia and homicidal psychosis in eighty-five percent of experimental subjects.⁶⁴¹

Cet extrait rappelle l'inefficacité de la police que nous avons étudiée précédemment. Il renvoie surtout aux mêmes méthodes employées par les « garçons

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 58.

⁶³⁹ William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁴⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁴¹ *Ibid.*, p. 61.

sauvages » qui manipulent les forces de l'ordre à l'aide de fausses informations et de rumeurs afin de les lancer sur des fausses pistes et de les désorienter à l'aide d'appels téléphoniques et de lettres anonymes (« Underground armies operate in the large cities enturbulating the police with false information through anonymous phone calls and letters. Police with drawn guns irrupt at the Senator's dinner party a very special dinner party too that would tie up a sweet thing in surplus planes »⁶⁴² ; « We put out false alarms on the police short wave directing patrol cars to nonexistent crimes and riots which enable us to strike somewhere else »⁶⁴³).

c) Les « cowboys »

William Gibson n'a jamais fait mystère de son inspiration au moment où il a créé le personnage de Case ; comme le rappelle judicieusement Karen Collins dans son article « Dead Channel Surfing / Cyberpunk and Industrial Music », ce sont bel et bien les « garçons sauvages » tirés du roman éponyme de William Burroughs qu'il avait en tête au moment de créer le personnage central de son premier roman. Case, confirmait à l'époque William Gibson, « aurait pu être l'un des garçons sauvages de Burroughs » (« 'Case (...) could be one one Burroughs' wild boys... in a way I'm deeply influenced by Burroughs.... »⁶⁴⁴).

Or, Case est l'archétype du « cowboy », un type de personnage que le lecteur retrouve régulièrement dans les textes Sprawl. Cette classe de personnages rassemble Bobby Quine (« Burning Chrome ») et Pauley McCoy (*Neuromancer*), ceux qui ont appris le métier à Case (« [Case had] been trained by the best, by McCoy Pauley and Bobby Quine, legends in the biz »⁶⁴⁵), Jaylene Slide, Bodine Wilson et Bobby Newmark (*Count Zero*).

Mais qu'est-ce qu'un « cowboy » au juste ? Le substantif apparaît pour la première fois dans la nouvelle « Johnny Mnemonic » au cours d'un bref échange entre les personnages de Molly et de Lewis, mais le sens précis du mot n'est à aucun moment rendu clair par le narrateur ou le contexte (« 'Hey,' said a low voice, feminine, from somewhere behind my right shoulder, 'you cowboys sure aren't having

⁶⁴² William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, op. cit., p. 138.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 139.

⁶⁴⁴ Karen COLLINS, « Dead Channel Surfing : the Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music », in *Popular Music 24*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Article consultable à l'adresse <http://www.scribd.com/doc/1259/DEAD-CHANNEL-SURFING>

⁶⁴⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 5.

too lively a time.' 'Pack it, bitch,' Lewis said, his tanned face very still. Ralfi looked blank »⁶⁴⁶).

Il faut attendre la nouvelle « Burning Chrome » pour que le lecteur ait finalement une chance de comprendre ce que signifie le mot, et de prendre conscience de son importance dans le monde décrit par William Gibson, et plus particulièrement dans le monde virtuel de la « matrice » auquel les « cowboys » sont irrémédiablement liés.

Nous savons que la « matrice » est un espace informatique parfaitement clos dont se servent les grandes multinationales pour stocker ou échanger des informations. Nous l'avons dit, la « matrice » se trouve sans l'ombre d'un doute du côté des forces de contrôle. Pourtant, des individus viennent s'y brancher avec des objectifs qui n'ont rien à voir avec ceux des puissants groupes financiers ou des « programmeurs légitimes » : il s'agit précisément des « cowboys » dont l'apparition historique, rappelle Armitage, remonte à une attaque contre la Russie menée à bord d'un U. L. M., version motorisée des planeurs qui sont les moyens de transport de prédilection des « garçons sauvages ».

Comme les « garçons sauvages », les « cowboys » sont exclusivement des adolescents ou de jeunes adultes. Dans « Burning Chrome », le narrateur précise ainsi que Bobby Quine a « vingt-huit ans », « ce qui est vieux pour un cowboy » (« He was twenty-eight, Bobby, and that's old for a console cowboy »⁶⁴⁷). Case se fait un nom encore plus tôt que son mentor, à « vingt-deux ans » il était « l'un des meilleurs de la Sprawl » (« At twenty-two, he'd been a cowboy a rustler, one of the best in the Sprawl. »⁶⁴⁸). Il a deux ans de plus au moment où il reprend ses activités de « cowboy ».

Les « cowboys » sont des hors-la-loi qui pénètrent illégalement dans la « matrice » afin d'en tirer des informations qu'ils pourront par la suite échanger ou vendre au plus offrant. Ils détournent ces informations des grandes multinationales qui contrôlent presque entièrement l'espace de la « matrice ». Ainsi, le narrateur de « Burning Chrome » décrit les « cowboys » tels Bobby Quine comme des « artistes de l'espionnage industriel et des opportunistes »⁶⁴⁹. Bobby lui-même est un « voleur, un

⁶⁴⁶ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 18.

⁶⁴⁷ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 197.

⁶⁴⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 5.

⁶⁴⁹ « industrial-espionage artists and hustlers like Bobby Quine », William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 197.

« cambrioleur » qui « dérobe des informations et de l'argent dans la « matrice » encombrée » (« Bobby was a cracksman, a burglar, casing mankind's extended electronic nervous system, rustling data and credit in the crowded matrix »⁶⁵⁰). Case est quant à lui un « voleur qui travaillait pour d'autres voleurs plus riches que lui » (« A thief, he'd worked for other, wealthier thieves »)⁶⁵¹.

Les « cowboys » comme Case ou Bobby ne se contentent pas de regarder l'écran de leur ordinateur en pianotant sur un clavier comme tout un chacun peut le faire aujourd'hui. Leur corps est immobile, branché à une console grâce à des « connecteurs crâniens »⁶⁵², tandis que leur esprit se trouve projeté dans une représentation abstraite. Libérés du corps, les individus évoluent gracieusement dans le cyberspace. Case, par exemple, y « plonge » (« Case plunged through the data »⁶⁵³ ; « they plunged down a twilit shaft of Swiss banks »⁶⁵⁴), y « plane » (« Case began to slide through the spheres »⁶⁵⁵) comme s'il n'était plus soumis aux lois de la physique. Les descriptions de William Gibson font alors la part belle aux verbes cinétiques qui tranchent avec l'état d'asthénie qui semble saisir les personnages qui ne s'y aventurent jamais. En outre, à la différence des « programmeurs légitimes » cantonnés au secteur de leur employeur, les « cowboys » envisagent la « matrice » comme « un espace infini », « illimité », qu'ils peuvent parcourir librement.

Nous avons vu précédemment que les « programmeurs légitimes » et les grandes multinationales utilisaient des programmes comme ceux baptisés « ice » (avec ou sans majuscules) ou, pire, « black ice », pour s'assurer qu'aucun individu n'aurait accès à leurs banques de données⁶⁵⁶. Les « cowboys » ont quant à eux à leur disposition un arsenal de programmes de type virus informatiques soit pour pénétrer la « glace » (on parle dans ce cas de « brise glace » ou « icebreaker ») soit pour passer inaperçu dans la « matrice » où, comme nous avons eu l'occasion de le souligner, tout mouvement est contrôlé et vérifié.

L'objectif des « cowboys » est d'empêcher l'immobilisation qui guette tous ceux qui pénètrent la « matrice » sans autorisation ou sans accréditation. Pour ce faire, leurs virus s'en prennent à la « glace » au beau milieu de laquelle ils créent des « fenêtres », autrement dit des espaces aussi exigus soient-ils, qui les laissent passer

⁶⁵⁰ *Ibid.*

⁶⁵¹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5.

⁶⁵² « cranial jacks », *ibid.*, p. 51.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 60.

⁶⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁶⁵⁶ Cf. 1^{ère} partie, B, II, b.

dans un autre secteur de la « matrice » (« Case's virus had bored a window through the library's command ice. He punched himself through »⁶⁵⁷). Notons que ces virus sont d'autant plus précieux pour les « cowboys » qu'ils leur permettent d'agir en toute discrétion et de dissimuler leurs faits et gestes aux programmeurs légitimes (« Out now. Reversing smoothly, the virus reknitting the fabric of the window. Done. »⁶⁵⁸).

d) Des « Indiens Sauvages » aux nouveaux « Cyberpunk »

Au moment où William Gibson achève sa première trilogie, la jeunesse qui détourne toutes sortes de données informatiques ne fait plus seulement partie d'un rêve : elle a pris corps dans la réalité. Bruce Sterling décrit dans *The Hacker Crackdown* ces « hackers », qui lancent des attaques en règles contre une élite autoproclamée, en s'introduisant illégalement dans des ordinateurs grâce à des techniques développées sur les campus américains dans les années 1960⁶⁵⁹. Leur arme de prédilection ? Ces ordinateurs qui, bien que passablement lents et onéreux comparés aux machines actuelles⁶⁶⁰, entrent progressivement dans les foyers et sont reliés au réseau par l'intermédiaire d'un modem. Exemple : le Macintosh 128K de la compagnie Apple Computer sorti en juin 1984 pour 2,495 dollars.

On peut, bien entendu, remonter plus loin encore. L'attrait de la jeune génération pour la technologie, et l'idée que celle-ci puisse être utilisée pour provoquer le chaos n'est certainement pas nouvelle. En 1878, peu après l'invention du téléphone par Graham Bell, les jeunes gens employés au service de la compagnie créée par le savant américain découvrent avec malice qu'ils peuvent, depuis leur console, interrompre les conversations de leurs clients, ou bien, en intervertissant les lignes, les mettre en contact avec de parfaits inconnus. Ces premiers employés sont sans-gêne, grossiers... Ils se savent protégés par leur incognito, comme invisibles au bout de plusieurs kilomètres de câbles et de fils.

⁶⁵⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 63.

⁶⁵⁸ *Ibid.*

⁶⁵⁹ « Most of the basic techniques of computer intrusion: password cracking, trapdoors, backdoors, trojan horses—were invented in college environments in the 1960s, in the early days of network computing. Some off-the-cuff experience at computer intrusion was to be in the informal resume of most "hackers" and many future industry giants. Outside of the tiny cult of computer enthusiasts, few people thought much about the implications of "breaking into" computers. This sort of activity had not yet been publicized, much less criminalized », Bruce STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, New York, Bantam Books, 1992, p. 54.

⁶⁶⁰ Toutes les caractéristiques de ces machines sont disponibles sur le site officiel de Apple Computer : <http://www.apple.com>.

The boys were openly rude to customers. They talked back to subscribers, saucing off, uttering facetious remarks, and generally giving lip. The rascals took Saint Patrick's Day off without permission. And worst of all, they played tricks with the switchboard plugs : disconnecting calls, crossing lines so that customers found themselves talking to strangers, and so forth⁶⁶¹

« Cette combinaison de pouvoir, de maîtrise technique, et d'anonymat effectif semblait agir comme un aimant sur les adolescents », constate Bruce Sterling⁶⁶². Ces « indiens sauvages »⁶⁶³, comme les appelle l'ingénieur en chef de la compagnie, causent tant de problèmes que Bell se résolut à les licencier. Sans doute sont-ils les premiers ancêtres des pirates informatiques modernes.

En 1991, Katie Hafner et John Markoff emploient le terme de « Cyberpunk » non pas pour se référer au mouvement littéraire dont William Gibson est le chantre, mais pour désigner les « hackers » qui défraient aujourd'hui encore la chronique⁶⁶⁴. Cette translation culturelle ne doit rien au hasard. Certes, note Bruce Sterling, le terme de « cyberspace » imaginé par William Gibson est progressivement adopté pour désigner le réseau informatique ou Internet, le premier à employer le substantif dans ce sens étant John Perry Barlow⁶⁶⁵. Certes, les noms de personnages imaginés par Gibson sont régulièrement employés par les utilisateurs du réseau... le nom de « Johnny Mnemonic » est par exemple adopté par Mike Godwin, programmeur et avocat américain dont la spécialité est de défendre le droit des internautes à la liberté d'expression garantie, du moins en théorie, par le Premier Amendement de la Constitution des Etats-Unis⁶⁶⁶. Plus important en ce qui concerne notre thèse, est le cas du pirate informatique allemand de l'Ouest Hans Hübner (plus connu sous le nom de « Pengo ») qui fait le choix délibéré de vendre des informations confidentielles au K.G.B. pendant la Guerre Froide non pas pour des raisons idéologiques, mais,

⁶⁶¹ Bruce STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁶² « This combination of power, technical mastery, and effective anonymity seemed to act like catnip on teenage boys », *ibid.*

⁶⁶³ « Wild Indians », *ibid.*

⁶⁶⁴ Dans le titre de leur essai *Cyberpunk : Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, New York, Simon & Schuster, 1991.

⁶⁶⁵ « Barlow was the first commentator to adopt novelist William Gibson's striking science fictional term "cyberspace" as a synonym for the present-day nexus of computer and telecommunications networks. Barlow was insistent that cyberspace should be regarded as a qualitatively new world, a "frontier." », Bruce STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁶⁶ Voir Mike GODWIN, *Cyber Rights : Defending Free Speech in the Digital Age*, New York, Times Books, 1998.

précisément, parce qu'ils est, entre autres, fasciné par les textes de Gibson et les personnages des « cowboys » dont le seul plaisir est de détourner des informations et de mettre à mal les systèmes de sécurités informatiques les plus sophistiqués :

It wasn't ideology that made Pengo want to be a paid hacker for the soviets. (...) Pengo believed that he was upholding a commitment to hacking as a thing in itself. Part of this idea had come from reading *Neuromancer*, an intense and chilling science fiction novel populated with high-tech lowlifes. Written in 1984 by William Gibson, the book came to define what was later defined as cyberpunk. The novel's protagonist, a drug-addicted computer cowboy named Case, is presented with the opportunity to save his rapidly decaying life by breaking into computer networks and stealing data. *Neuromancer* became Pengo's personal cyberpunk primer. (...) In Pengo's reality, working for the Russians held its own justification. It was something Case would have done. Pengo knew vaguely what was written in the German law books—that selling so much as a page torn from a West German phone book to the KGB was espionage—but he didn't really connect as to what he was doing. He was doing what he had always done : hacking. And now someone was acknowledging his talent⁶⁶⁷

Les théories libertaires de William Burroughs se trouvent ainsi, par l'intermédiaire des textes de William Gibson, rencontrer un public de jeunes gens parfaitement capables, à l'aide d'ordinateurs, de pénétrer des systèmes informatiques pourtant sécurisés. Ces jeunes gens mettent en pratique la volonté de Burroughs d'empêcher toute espèce de contrôle ou rétention des informations par une « élite » autoproclamée. L'exemple de Hans Hübner est significatif. Il souligne que si la censure existe bel et bien aujourd'hui, et si des gouvernements peuvent encore essayer de dissimuler des informations au grand public, rien ne peut plus désormais garantir que des « hackers » ne dévoileront pas leurs secrets. L'exemple de Hübner souligne également, comme le notent Hafner et Markoff, le fossé qui sépare, dans les années 1980, les jeunes gens passionnés d'informatique de la génération précédente, qu'il s'agisse des parents de Hübner qui, parce qu'ils « ne comprenaient pas le monde électronique dans lequel il était entré » n'ont jamais rien su de ses agissements (« Because his parents had no understanding of the electronic world he had entered, no one knew that he was doing anything wrong when he spent hours at a time in front of a computer screen »⁶⁶⁸), ou du juge Leopold Spiller qui, au moment de l'interrogatoire en janvier 1990, semble parfaitement incapable de comprendre les

⁶⁶⁷ Katie HAFNER et John MARKOFF, *Cyberpunk: Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, op. cit., pp. 194-195.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

motivations du jeune homme âgé de vingt-et-un ans tandis que celui-ci décrit ses « anti-héros cyberpunks » :

Pengo then decided to bring up the science fiction that had inspired him in his esoteric entreprise. He described John Brunner's *Shockwave Rider* and William Gibson's *Neuromancer*, and their cyberpunk anti-heroes. "Did the people in the books get a lot of money?" the judge asked, clearly missing whatever point Pengo was trying to make. Pengo's friends in the back of the courtroom giggled⁶⁶⁹

Une nouvelle ère s'ouvre avec cette génération d'informaticiens en herbe capables de véritables prouesses techniques. Avec elle une résistance à l'ordre établi s'organise, une résistance qui n'a, cette fois-ci, rien de fictionnelle, avec des groupes de pirates informatiques dont le plus célèbre est sans doute le « CULT OF THE DEAD COW » (« cDc » ou « cDc Communications ») basé au Texas. Leur texte-manifeste *The Hacktivism Declaration* (4 juillet 2001) critique violemment la censure d'Etat considérée comme une « violence organisée et systématique contre les citoyens »⁶⁷⁰. Il promeut avant tout une liberté d'expression totale grâce aux outils technologiques modernes (« Full respect for human rights and fundamental freedoms includes the liberty and reasonable access to information, whether by shortwave radio, air mail, simple telephony, the global Internet, or other media »⁶⁷¹). Le groupe se fixe comme objectif de mettre en échec une censure généralisée en utilisant tous les moyens à leur disposition (« we will study ways and means of circumventing state sponsored censorship of the Internet and will implement technologies to challenge information rights violations »⁶⁷²). Ce discours d'une réappropriation de l'information par les masses afin de la diffuser le plus largement possible nous interpelle bien évidemment, puisqu'il rejoint très exactement celui de William Burroughs dans des textes programmatiques comme *The Electronic Revolution* où il défend, rappelle Gérard-Georges Lemaire, une « maîtrise des moyens de communication »⁶⁷³. L'information est bel et bien au cœur de ce combat que livrent les pirates informatiques. C'est dans cet esprit qu'en juin 1989, le collectif connu sous le nom de « NuPrometheus League » dérobe un programme à la compagnie Apple avant d'en faire parvenir des copies, par simple courrier, à des individus travaillant dans l'industrie informatique.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 245.

⁶⁷⁰ « organized and systematic violence against citizens ». Le texte est aisément consultable en ligne, par exemple à l'adresse http://www.cultdeadcow.com/cDc_files/declaration.htm.

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ Gérard-George LEMAIRE, « Révolution électronique (Electronic Revolution) », *Burroughs, op. cit.*, p. 168.

Comme le remarque Sterling, le « nouveau Prométhée » ne subira pas le même sort que son ancêtre et le programme dérobé a finalement peu d'intérêt aux yeux des concurrents de la firme Apple. Le geste de « NuPrometheus League » est avant tout symbolique. Il prouve que les « hackers » ne connaissent aucune sorte de limite, et que les puissantes multinationales, quel que soit leur niveau de protection, ne seront jamais totalement à l'abri de leurs agissements (« The act was not a genuine work of industrial espionage. It was best interpreted as a symbolic, deliberate slap in the face for the Apple corporate hierarchy »⁶⁷⁴).

Nous ne développerons pas plus avant ce thème d'un rapport entre les stratégies employées par les « hackers » et celles préconisées dans les textes de William Burroughs. Sans doute sera-t-il l'objet de recherches futures et nous laissons ce travail aux sociologues ou aux spécialistes de l'information et de la communication.

Nous insistons toutefois sur ce rapprochement afin de souligner l'impact des textes burroughsiens sur la réalité sociale, et non plus seulement dans le cadre d'un univers fictionnel. Le lien que nous nous apprêtons à faire entre les textes, les théories de William Burroughs et la diffusion de l'information telle que l'envisage Genesis P-Orridge n'en apparaît dès lors que plus cohérent.

⁶⁷⁴ Bruce STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, *op. cit.*, pp. 220-221.

II / Les équivalents des « garçons sauvages » dans l'œuvre de Genesis P-Orridge

a) Les singularités du collage sonore

De nombreux ouvrages reviennent sur ce jour de 1959 où, rue Gît-le-Cœur à Paris, le poète Brion Gysin taillait dans « des colonnes d'articles coupés en deux tout à fait au hasard » et présenta ensuite à William Burroughs les « surprenantes associations verbales »⁶⁷⁵ qu'il avait ainsi obtenu.

Nous avons insisté dans notre introduction sur l'idée de « légende » ou de « mythe » qui nimbe le personnage de l'écrivain américain. Ce jour dorénavant célèbre y contribue sans l'ombre d'un doute. Ce jour, précisément, naquit le cut-up.

Cette technique, comme le note fort justement Benoît Delaune dans sa thèse, s'inscrit dès son apparition « dans un ensemble de pratiques qui posent le problème du rapprochement entre arts plastiques et littérature »⁶⁷⁶, et ce pour des raisons d'abord matérielles. Le plasticien 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 Marx Ernst ou le peintre catalan Antoni Tapiès), 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 de vrais clous ou du bois » par les cubistes Braque ou Juan Gris et Picasso dans le but affiché de faire « exploser le cadre de la toile »⁶⁷⁷, 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 1875, date de l'invention du magnétophone, il devient possible de réaliser sur les sons des opérations de copier / coller avec des bandes magnétiques.

Les nazis le développent comme outil de propagande dès 1935⁶⁷⁸, quinze ans avant que Pierre Schaeffer ou Pierre Henry, alors employés aux studios de la RTF, ne

⁶⁷⁵ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 59.

⁶⁷⁶ Benoît DELAUNE, *Le Cut-Up chez William S. Burroughs: modèle plastique, création littéraire, op. cit.*, p. 18.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁶⁷⁸ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 14.

l'utilisent pour la première fois comme un instrument à part entière. Schaeffer et Henry découpent des morceaux de bandes magnétiques utilisées avec des magnétophones à bandes ½ pouce pour les assembler dans un ordre différent, les mélanger, et donner naissance à des entrechoquements inédits de sons et de bruits. L'exemple le plus célèbre étant *Symphonie pour un Homme Seul* en 1950, où les deux hommes font se rencontrer des bruits, des sons naturels et musicaux, pour réaliser leur composition⁶⁷⁹.

Ce sont Schaeffer et Henry qui vont envisager « la bande magnétique comme matérialisation de la musique sous la forme d'un objet solide, concret » susceptible de nombreuses manipulations puisqu'il devient possible de « l'inverser, de l'accélérer ou de la ralentir, de la mesurer, de la disposer sur une plaque et de la disséquer à loisir »⁶⁸⁰. Les deux hommes signent en même temps l'acte de naissance de la « musique concrète », une musique composée à partir de sons conservés sur bandes⁶⁸¹, et l'introduction de la musique électronique en France⁶⁸².

Cette technique de découpage du son matérialisé par le substrat souple de la bande magnétique, Schaeffer et Henry sont les premiers à véritablement comprendre son importance dans le processus de composition musicale. Elle va être à l'origine du développement de deux techniques que nous qualifierons de cousines, puisqu'elles fonctionnent selon le même principe : isoler un son qui, une fois tiré de son environnement d'origine, est par la suite déplacé dans un nouvel environnement sonore.

La plus ancienne de ces techniques est le collage de bandes magnétiques (ou « tape splicing »), qui consiste à « éditer des enregistrements en coupant et en recollant des morceaux de bande magnétique (...) pour créer de nouvelles compositions, comme par exemple en musique électro-acoustique ou en musique concrète »⁶⁸³. Cette technique est familière au lecteur de William Burroughs ; l'écrivain a en effet fait de nombreuses expériences avec des bandes magnétiques

⁶⁷⁹ « Using a variety of natural, musical and noise sources, the duo [Schaeffer and Henry] successfully conjured up sounds of the human body in twelve short movements. Premiered live in 1950, the work signalled the arrival of electronic music in France », Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York and London, Bloomsbury, 2003, p. 43.

⁶⁸⁰ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 22.

⁶⁸¹ Pour plus d'informations sur la « Musique Concrète », nous renvoyons notre lecteur à l'essai très documenté de Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age, op. cit.*, pp. 42-44.

⁶⁸² Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age, op. cit.*, p. 43.

⁶⁸³ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 277.

comme il le relate dans « The Electronic Revolution » (1971) où il propose un certain nombre de pistes dans l'utilisation du magnétophone, et « expose en détail les différents managements de cette arme visant à détruire la machine de contrôle »⁶⁸⁴.

La seconde technique, plus récente, est l'échantillonnage (ou « sampling ») qui suit l'invention du premier échantillonneur (ou « sampler »), une machine « qui encode numériquement du son de façon à ce que l'utilisateur puisse y avoir facilement accès »⁶⁸⁵ et permet une liberté beaucoup plus grande dans la manipulation de sons préenregistrés.

Ces deux techniques jouent un rôle considérable dans la création musicale de cette fin du XX^e et début du XXI^e siècle. Tout d'abord cantonnées au domaine de la musique expérimentale, celles-ci se retrouvent rapidement employées dans des formes musicales plus populaires. « Pop », avec, par exemple, l'emploi par Paul McCartney de magnétophones BTR3 sur le morceau « Tomorrow Never Knows » des *Beatles* (*Revolver*, Parlophone, 1966). « Hip-hop », avec le réemploi du riff de guitare du groupe disco *Chic* sur le morceau « Rapper's Delight » de *Sugar Hill Gang* (Sugar Hill Label, 1979). « Dance », avec l'échantillonnage du titre « Roadblock » de Stock Aitken & Waterman sur le morceau de *M/A/R/R/S* « Pump Up the Volume » (4AD, 1987). Les exemples sont beaucoup trop nombreux pour être tous mentionnés.

Comme nous allons l'étudier immédiatement, les techniques de « tape-splicing » et de « sampling » ne se résument pas à l'ouverture, certes considérable, à un ensemble de possibilités sonores inédites, ou à la possibilité de stocker les sons sur une durée longue (sur un support analogique comme les bandes magnétiques, ou digital comme les CDs) et aujourd'hui virtuellement infinie (sur un support digital comme les formats musicaux MP3, wma, Flac, qui, lus sur ordinateurs et du fait qu'ils ne sont enregistrés sur aucun support physique, ne subissent pas l'usure du temps). En réalité, ces techniques bouleversent durablement la façon qu'ont les artistes, et avec eux le public, d'envisager ce qu'est la musique, mais aussi la propriété intellectuelle.

Notre but n'est pas de faire jouer à William Burroughs un rôle qu'il n'a certainement jamais joué dans cette révolution musicale. Les expérimentations que réalise l'écrivain sur le magnétophone sont tardives, elles commencent à une époque où celui-ci fait déjà figure d'outil parfaitement archaïque. Pour le théoricien de la musique Henri Chopin, qui connaît bien William Burroughs pour avoir publié la traduction française de « The Electronic Revolution » dans la revue de poésie sonore

⁶⁸⁴ Gérard-George LEMAIRE, « Magnétophones », *Burroughs, op. cit.*, p. 135.

⁶⁸⁵ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 279.

OU en 1968⁶⁸⁶, ce dernier est avant tout un « regardant », un auteur qui « n'est pas, à proprement parlé [sic], attiré par le monde sonore »⁶⁸⁷.

Une question se pose pourtant. Une question qui nous taraude dans notre travail de recherche, et à laquelle nous devons répondre dans la suite de notre thèse. Si, comme nous l'avons noté, Burroughs n'innove pas réellement en matière sonore, et s'il ne fait que prolonger avec plus ou moins de bonheur des travaux plus anciens, comment expliquer qu'un nombre non négligeable de musiciens contemporains, musiciens électroniques ou expérimentaux en particulier, se réclament de lui, un littéraire, avant de se réclamer d'authentiques pionniers de la recherche musicale ? Notre hypothèse est la suivante : parce que, de la même manière que William Burroughs développait un discours précis venu sous-tendre la technique de cut-up pour en faire autre chose qu'un énième prolongement des techniques Dadaïstes, l'auteur a développé un discours autour du « tape splicing », de l'échantillonnage sonore, du « sampling » et de la propriété intellectuelle. Comme nous allons le montrer, c'est de ce discours, que nous définirons dans la suite de notre thèse, que se réclame une partie de la scène musicale contemporaine, et en particulier Genesis P-Orridge. C'est ce discours qui fait de William Burroughs un artiste incontournable dans le domaine sonore.

Dans la partie suivante, nous reviendrons sur ce qui différencie la technique de « tape splicing » pratiquée par William Burroughs de celle des pionniers du « tape splicing ». Nous reviendrons également sur l'influence directe de cette technique, du moins telle que l'envisage Burroughs, sur le travail de Genesis P-Orridge qui n'aura lui-même de cesse de faire connaître les expérimentations sonores de son modèle et de réaliser ses propres expériences.

Dans une seconde partie, nous nous concentrerons sur la lecture que fait William Burroughs de la notion de propriété intellectuelle ; nous nous demanderons comment celle-ci a pu servir de base à de très nombreux artistes, au premier rang desquels Orridge, pour sortir l'art en général, et le son en particulier, du carcan législatif qui restreint sa diffusion au plus grand nombre.

⁶⁸⁶ Henri CHOPIN, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place Editeur, 1979, p. 136, note 3.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 136.

b) Une approche burroughsienne du « tape splicing »

Avant l'enregistrement sur cassettes de leurs tout premiers albums intitulés ironiquement *The Best of Throbbing Gristle Volume 1* (1975) et *Best of... volume II* (décembre 1977), les membres de Throbbing Gristle ont une expérience limitée du magnétophone. Celui-ci est utilisé avant tout pour éviter de louer un studio coûteux et un matériel difficile à utiliser sans une aide professionnelle.

The Best of Throbbing Gristle Volume 1 et *Best of... volume II* sont une façon de faire entendre le son du groupe à leurs amis et à ceux qu'ils apprécient. Sur le premier album, tiré à douze exemplaires, on peut entendre des versions de titres qui seront plus tard enregistrés sur support vinyle (comme « Very Friendly (Part 1) », « Very Friendly (Part 2) » et « We Hate You Little Girls ») ainsi que deux titres du chanteur folk Neil Young enregistrés à la suite (« New Mama »/« Look Out Joe »⁶⁸⁸). Sur le second album, tiré cette fois à 50 exemplaires, figure le titre « 10p For a Packet of Cigarettes » qui deviendra plus tard « No Two Ways », et « Short Instrumental » qui deviendra « Dead Bait ». Le magnétophone est utilisé pour sa simplicité d'utilisation ; il est le moyen idéal pour peaufiner des compositions et expérimenter.

Cette façon de procéder est à l'époque relativement commune. De nombreux groupes ont utilisé le magnétophone pour se faire entendre et, si possible, faire connaître leur travail ; les cassettes audio sont petites, légères : on peut très facilement les envoyer par la poste. Aujourd'hui, un certain nombre d'artistes prolongent cette démarche en enregistrant eux-mêmes leurs titres sur CDs⁶⁸⁹ ou CD-Rs (le CD-R est un CD « pressé et finalisé de manière semi-industrielle », souvent « autoproduit »⁶⁹⁰), ou en les diffusant sur le réseau sur des sites de communautés virtuelles de types « myspace » ou « youtube » par exemple. Ces artistes veulent soit être remarqués par une maison de disques potentielle, soit, au contraire, ne plus devoir se plier aux *desiderata* de labels qui ne partagent pas leur conception artistique ; souvenons-nous qu'en novembre 1983, la maison de disque Geffen poursuivait en justice Neil Young, l'un des artistes les plus repris par Orridge⁶⁹¹, sous prétexte que ses albums *Trans*

⁶⁸⁸ Deux titres enregistrés par Neil Young sur son album *Tonight's the Night*, Reprise, 1975.

⁶⁸⁹ Jean-Pierre Turmel, fondateur du label Sordide Sentimental, précise : « La récente chute du prix des graveurs de CD fait qu'à présent on édite des CD [sic] comme avant des cassettes audio, la qualité du son en plus. Il s'agit d'un rééquilibrage qualitatif des chances accordées à chacun pour se faire connaître. Il serait déraisonnable d'en attendre plus », Jean-Pierre TURMEL, *Sordide Sentimental*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2005, p. 351.

⁶⁹⁰ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 476, note 3.

⁶⁹¹ Outre les titres cités précédemment, Psychic TV reprend le titre « Only Love Can Break Your Heart » sur l'album *The Bridge: A Tribute to Neil Young*, Caroline Records, 1989.

(1982) et *Everybody's Rockin'* (1983) étaient trop peu « commerciaux » et « musicalement éloignés de [ses] enregistrements précédents »⁶⁹².

Les artistes qui utilisent les nouvelles technologies veulent également distribuer eux-mêmes leurs titres, et supprimer toute espèce d'intermédiaire entre eux et leur public. C'est de cette manière que le groupe de rock anglais *Radiohead*, en délicatesse avec la maison de disques EMI, a permis aux internautes de télécharger leur album *In Rainbows* en octobre 2007 avant de sortir une version CD du disque fin décembre de la même année. L'album *Everything That Happens Will Happen Today* de David Byrne et Brian Eno sort de manière comparable en août 2008.

L'idée que Orridge se fait du magnétophone change radicalement lors de sa première rencontre avec William Burroughs. Cette rencontre, Orridge l'a décrite de très nombreuses fois. Il l'a racontée, et même mise en poème (voir « Poem for Uncle Bill » étudié dans notre troisième partie).

William Burroughs réside dans la capitale britannique de 1966 à 1973, date à laquelle il décide de partir pour New York⁶⁹³. Orridge en profite pour tenter de le rencontrer à son adresse de Duke Street, près de Picadilly Circus, en 1973⁶⁹⁴. Orridge n'est pas le premier à venir frapper à la porte de Burroughs⁶⁹⁵. Le tête-à-tête entre les deux hommes est toutefois bien différent en ce qu'il ne peut se résumer à une entrevue entre un artiste et l'un de ses nombreux admirateurs. Dès le début, Orridge est à la recherche d'un guide, d'un éducateur, et c'est précisément ainsi que Burroughs va se comporter avec lui, notamment concernant l'utilisation du magnétophone et des bandes magnétiques. Douglas Rushkoff confirme que Orridge devient « une sorte de protégé » de Burroughs et de Gysin (« Genesis was fascinated with the cut-and-paste process too. He eventually tracked down Burroughs and Gysin, and became something of a protégé to them »⁶⁹⁶).

⁶⁹² « And so, in November 1983—approximately a week before his thirty-eighth birthday—papers were served on Neil Young. The documents requested damages in excess of \$3,3 million, terming both the *Trans* and *Everybody's Rockin'* albums "not 'commercial' and... musically uncharacteristic of Young's previous recordings.", Jimmy MCDONOUGH, *Shakey: Neil Young's Biography*, New York, Anchor, 2003, p. 580.

⁶⁹³ Morgan revient en détail sur ces années dans *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, pp. 427-469.

⁶⁹⁴ Cf. *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, *op. cit.*, pp. 68-77.

⁶⁹⁵ Avant lui, et comme il le raconte lui-même, l'écrivain J. G. Ballard avait eu la même démarche. Cf. Richard KADREY & Suzanne STEFANAC, « J. G. Ballard on William Burroughs, Naked Truth », article consultable à l'adresse du magazine en ligne Salon : <http://www.salon.com/sept97/wsb970902.html>

Gysin entend pour la première fois parler de Orridge par l'intermédiaire d'une lettre que lui envoie Burroughs ; cette lettre lui fait part de la volonté de l'anglais, un « ami » qui travaille à l'époque pour St. Martin's Press, de lui consacrer un article dans le volume *Contemporary Artists*, et donc de l'aider à sortir d'un relatif anonymat en tant que peintre :

Burroughs wrote Gysin to inform him that "a friend with the improbable name of Genesis E Porridge (sic)" had asked him for a brief essay on Gysin's painting for inclusion in *Contemporary Artists*, and Burroughs provided one, writing "The painting of Brion Gysin deals directly with the magical roots of art..." Burroughs encouraged Gysin to ensure his inclusion by filling in the publisher's questionnaire required to complete the entry⁶⁹⁷

Il ne s'agit pas d'une simple tocade de la part d'Orridge, mais d'une véritable résolution, puisque, confirme John Geiger, l'inclusion de Gysin dans le-dit volume est « une condition de son contrat passé avec St. Martin's Press »⁶⁹⁸.

Julie Wilson note que la rencontre entre Burroughs et Orridge marque le début d'une « série de collaborations et de correspondances qui ont duré jusqu'à la mort de Burroughs »⁶⁹⁹.

Orridge se remémore avec émotion la découverte de l'appartement de son idole : une photographie de Allen Ginsberg accrochée dans la salle de bain, chapeau tricolore vissé sur la tête, des peintures de Brion Gysin... finalement Burroughs qui enregistre, au hasard, le son de la télévision dont il change sans cesse les chaînes. Le jeune homme comprend que le cours a déjà commencé⁷⁰⁰.

Il est difficile d'appréhender cette idée de cours ou de formation si l'on s'en tient au seul point de vue musical ou sonore. En effet, Orridge ne rencontre pas Burroughs à un moment quelconque de sa vie d'artiste. L'écrivain considère depuis

⁶⁹⁶ Douglas RUSHKOFF, « Good Trip or Bad Trip? The Art and Heart of Genesis P-Orridge », in *The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, op. cit., p. 19.

⁶⁹⁷ John GEIGER, *Nothing Is True—Everything Is Permitted: The Life of Brion Gysin*, New York, The Disinformation Company, 2005, p. 258.

⁶⁹⁸ « P-Orridge had insisted on Gysin's inclusion in *Contemporary Artists*, making it a condition of his contract with St. Martin's Press », *ibid.*, 259.

⁶⁹⁹ « Genesis P-Orridge met William Burroughs in the early 1970s and began a series of collaborations and correspondences that lasted up until Burroughs' death », *The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, op. cit., p. 60.

⁷⁰⁰ « "Well... Reality is not really all it's cracked up to be, you know," [Burroughs] continued. He took the remote and started to flip through the channels, cutting up programmed TV. I realized he was teaching me », Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », in *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)* / edited by Richard Metzger, preface by Grant Morrison, New York, NY, Disinformation Co., 2003, p. 105.

peu le magnétophone comme un prolongement logique de ses cut-ups⁷⁰¹. Le cut-up est pour lui désormais plus qu'une technique littéraire : c'est une manière vivante de fragmenter les innombrables messages qui arrivent chaque jour par l'intermédiaire de la presse écrite ou de la télévision, et de les transformer en matériau inédit.

William Burroughs avait poussé plus loin sa réflexion en publiant en 1970 *The Electronic Revolution* chez Expanded Media Editions. Dans cet essai, l'écrivain américain développait, entre autres à partir des théories linguistiques d'Alfred Korzybski, l'idée du Mot comme outil privilégié par les forces de contrôle pour asservir les masses, une théorie qui, nous l'avons vu, sera reprise *in extenso* par Orridge dans le texte « On the Way to the Garden » publié en 1993.

Dans *The Electronic Revolution*, William Burroughs exprimait un vif intérêt pour l'idée que certains mots, ou certaines combinaisons de mots, pouvaient provoquer un effet physique sur les individus ; cette théorie, partiellement inspirée par les théories du fondateur de la Scientologie Ron Hubbard pour qui les mots pouvaient « rendre quelqu'un physiquement malade » méritait, pour Burroughs, de pousser plus avant l'expérimentation :

Ron Hubbard, founder of Scientology, says that certain words and word combinations can produce serious illnesses and mental disturbances. I can claim some skill in the scrivener's trade, but I cannot guarantee to write a passage that will make someone physically ill. If Mr. Hubbard's claim is justified, this is certainly a matter for further research, and we can easily find out experimentally whether his claim is justified or not.⁷⁰²

Disons-le immédiatement, c'est l'idée d'un écrivain capable de changer concrètement son lecteur qui intrigue William Burroughs. S'il est vrai qu'il s'est impliqué un temps dans le milieu de la Scientologie dans les années 1967-1968, l'écrivain a rapidement pris ses distances avec la secte comme le souligne Ted Morgan qui évoque un Burroughs « dégoûté » par l'« organisation autoritaire » du groupe sectaire et les « assertions stupidement fascistes de L. Ron Hubbard »⁷⁰³.

⁷⁰¹ Etape d'abord franchie, concède-t-il volontiers, par son ami Brion Gysin.

⁷⁰² William BURROUGHS, « Academy 23 / The Invisible Generation », *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*, p. 190.

⁷⁰³ « After taking the advanced clearing course in Edinburgh, Burroughs left Scientology, impressed by the auditing techniques but disgusted by the authoritarian organization and the stupidly fascist utterances of L. Ron Hubbard. The aim of Scientology, complete freedom from past conditioning, was perverted to become a new form of conditioning. He had hoped to find a method of personal emancipation and had found instead another control system. Scientology roped you in and bound you », Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 443.

The Electronic Revolution propose plusieurs pistes de recherches, mais aussi des méthodes concrètes pour résister à l'action des forces de contrôle. Celles qui nous intéressent ici sont celles que l'écrivain propose de réaliser avec le magnétophone, qu'il considère, rappelons-le, comme une « arme ». En effet, pour Burroughs, le magnétophone ne permet pas seulement d'enregistrer des sons et de témoigner : il permet de provoquer les événements, et ce de trois manières essentiellement. En enregistrant des rumeurs quelconques diffusées par la suite dans la rue, le partisan aide à entamer la réputation d'un individu donné pour cible... (« TO SPREAD RUMOURS / Put ten operators with carefully prepared recordings out at rush hour and see how quick the words get around. People don't know where they heard it but they heard it. »⁷⁰⁴). En diffusant toujours dans la rue l'enregistrement d'un opposant politique bafouillant un discours entrecoupé de bruits déplaisants ou comiques, le partisan le montre sous son plus mauvais jour et le discrédite un peu plus (« TO DISCREDIT OPPONENTS / Take a recorded Wallace speech, cut in stammering coughs sneezes hiccoughs snarls pain screams fear whimperings apoplectic sputterings slobbering drooling idiot noises sex and animal sound effects and play it back in the streets subway stations parks political rallies »⁷⁰⁵). Enfin, en diffusant des bruits d'émeutes, de coups de feux, le partisan provoque lui-même une insurrection (« AS A FRONT LINE WEAPON TO PRODUCE AND ESCALATE RIOTS / There is nothing mystical about this operation. Riot sound effects can produce an actual riot in a riot situation. RECORDED POLICE WHISTLES WILL DRAW COPS. RECORDED GUNSHOTS, AND THEIR GUNS ARE OUT. "MY GOD, THEY'RE KILLING US." »⁷⁰⁶).

L'écrivain constate : un certain nombre de bruits entraînent des réactions instinctives de la part d'individus habitués à les entendre dans des situations bien précises. Ce réflexe conditionnel est bien connu : il s'agit du réflexe Pavlovien du nom du physiologiste russe qui provoquait chez un chien une réaction physiologique – la sécrétion de salive – à l'aide d'un stimulus sonore – le tintement d'une clochette. Burroughs propose ici d'utiliser le magnétophone pour extraire les sons de leur environnement habituel, banal – le coup de feu au moment d'un acte de violence ou d'une insurrection, le coup de sifflet du policier au moment d'une arrestation – pour les diffuser dans un environnement inhabituel, en mettant en lumière une

⁷⁰⁴ William BURROUGHS, *The Electronic Revolution*, ubuclassics, pp. 12-13. Texte consultable sur le site <http://www.ubu.com>

⁷⁰⁵ *Ibid.*, ubuclassics, p. 13.

⁷⁰⁶ *Ibid.*

programmation de l'individu proche de celle que Ivan Petrovitch Pavlov avait étudié chez des animaux. Burroughs souligne également la facilité avec laquelle tout un chacun peut tirer parti de ce conditionnement, de cette programmation de l'être humain par son environnement, de l'étude du comportement animal et humain... non pas pour le bénéfice de la science mais pour un divertissement élevé au rang de jeu politique.

The Electronic Revolution est un précis de guérilla urbaine dont il est difficile de juger l'efficacité sans en faire soi-même l'expérience. Toujours est-il qu'au moment où Orridge rencontre Burroughs, ce dernier a bel et bien en sa possession « des enregistrements cut-up d'émeutes et de cris et de sirènes de police » qu'il lui fait écouter pour illustrer ses théories (« Burroughs played P-Orridge some of his audio tape experiments; these were cut-up tape recordings of riots and scream and police sirens »⁷⁰⁷). Ces enregistrements sont d'autant plus précieux que *The Electronic Revolution* est un texte programmatique qui traite du son, et que l'absence de tout exemple sonore peut frustrer le lecteur qui pourrait souhaiter entendre tout ou partie des enregistrements que William Burroughs a réalisés et commentés.

Ces séances d'écoute de matériel sonore inédit vont marquer, à plus d'un titre, un nouveau départ pour Orridge. La technique du cut-up a certes un intérêt pour lui, mais ce sont davantage ses effets potentiels sur le « réel » qui retiennent toute son attention, comme le souligne Julie Wilson qui revient sur la rencontre entre Burroughs et Orridge :

It was not the literary application of the cut-up method that interested Genesis P-Orridge at first, but what happened to "time" and the "real" and the notion of "space" when they were cut and sampled and rearranged⁷⁰⁸

Les substantifs de « temps » (« time »), de « réel » (« real ») et d'« espace » (« space ») ne manquent pas de nous interpeller. Ils renvoient tous à des concepts particulièrement difficiles à définir tant d'un point de vue scientifique que philosophique. Il ne faut pas attendre d'explications plus précises de la part de Julie Wilson, et ce pour une raison simple : c'est un questionnement tout d'abord qui va émerger de la rencontre entre Orridge et son modèle. Un questionnement sur le son et ses effets, un questionnement sur le rôle potentiel de l'artiste sur son public. Orridge n'a pas de réponse précise sur ce que provoque la technique du cut-up. Tout juste est-il persuadé qu'il se passe « quelque chose » qu'il est bien en peine d'expliquer plus

⁷⁰⁷ *The Lives & Art of Genesis P-Orridge, op. cit.*, p. 61.

⁷⁰⁸ *Ibid.*

précisément (« [William Burroughs] was very clear that not only was this a political thing, but you could change reality, you could make something happen »⁷⁰⁹).

C'est ce « quelque chose » que Orridge va dès lors chercher à clarifier, à définir. Pour ce faire, le jeune homme va se lancer dans ses propres expérimentations sur le son et tenter, par l'observation, de mieux cerner les effets du cut-up sur le corps humain, et sur ses perceptions.

C'est une grille de lecture typiquement burroughsienne du son, de l'échantillonnage et de la manipulation de bandes magnétiques qui intéresse ici Orridge. A la différence de pionniers comme Schaeffer et Henry qui voulaient utiliser le potentiel du magnétophone pour créer de nouveaux paysages sonores et refusaient toute étiquette politique ou contestataire, arguant, comme Pierre Henry, que « Les musiciens n'ont pas le temps de faire la révolution »⁷¹⁰, les cut-ups sonores réalisés par William Burroughs n'ont qu'un seul objectif : chambouler le corps humain de façon durable et le mettre au centre d'un discours insurrectionnel inédit. L'auditeur ne doit plus se contenter d'admirer le son, de prendre du plaisir à son écoute, il doit s'y confronter physiquement.

D'autres rencontres ont lieu entre Orridge et William Burroughs, de longues discussions. Très rapidement William Burroughs va prodiguer ses conseils, le matériel à acheter comme la façon de procéder aux enregistrements. Burroughs utilise un magnétophone Sony, et suggère de se procurer des cassettes de même marque⁷¹¹, ce que Orridge va s'empresse de faire, d'autant plus qu'il sait que les albums *Early Worm* ou *Catching the Bird*, enregistrés sur des cassettes analogiques bon marché se dégradent irrémédiablement.

Julie Wilson précise que Orridge remercie nommément William Burroughs pour ses conseils dans le texte qu'il rédige à l'époque sous le titre « COUM Diaries » qui n'est, à ce jour, toujours pas publié⁷¹².

⁷⁰⁹ *Ibid.*

⁷¹⁰ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 33.

⁷¹¹ *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle, op. cit.*, p. 70.

⁷¹² « In the unpublished COUM diaries written at the time, P-Orridge acknowledges "uncle" William Burroughs for his advice on the best tape recorder to purchase with the Yorkshire Arts Experimental Grant the group had received in 1972 », *The Lives & Art of Genesis P-Orridge, op. cit.*, p. 61.

c) Expériences de Orridge et Monte Cazzaza avec le magnétophone

Si William Burroughs a tenté d'expliquer à Orridge que les sons avaient bel et bien un effet physique sur le corps, le chanteur n'est, au moment où il le rencontre, pas encore passé à l'expérimentation. Cette volonté d'expérimenter nous incite à la plus grande prudence. Gardons à l'esprit, comme le souligne à juste titre John Watters dans sa thèse, que William Burroughs est influencé par son ami Brion Gysin qui lui présente des théories pseudo-scientifiques comme des vérités⁷¹³. Orridge, dont nous avons noté la tendance à citer l'écrivain américain en oubliant parfois tout recul ou esprit critique, tend lui-même à adopter ce travers, et à parler de science là où le chercheur, occupé à recouper des informations, ne voit rien d'autre qu'un manque de preuve évident.

Cette confusion entre science et pseudo-science est plus marquée encore suite à l'apparition d'un nouveau compagnon de route de Orridge, l'artiste américain Monte Cazazza qui, comme nous l'avons noté dans notre avant-propos, a inventé l'expression « Musique Industrielle » en 1975. Cazazza est un touche-à-tout : musicien, cinéaste et performer⁷¹⁴ qui a collaboré avec Mark Pauline du collectif « Survival Research Laboratory ». C'est également un fidèle lecteur de Burroughs qui regrette que les théories de ce dernier ne soient pas plus largement diffusées ; ses déclarations, souvent d'un enthousiasme débordant, nécessitent d'autant plus de circonspection qu'elles manquent cruellement d'esprit critique.

Ensemble, Orridge et Cazazza vont se lancer dans une série d'expérimentations inspirées des textes programmatiques de Burroughs, spécialement *The Job*, publié en 1969, que Cazazza confirme être une formidable source

⁷¹³ « Gysin had an influence on Burroughs' views on magic and religion , and introduced him to a multiplicity of magical and pseudo-scientific techniques, including Scientology », John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs*, op. cit., p. 10.

⁷¹⁴ La biographie de Monte Cazazza reproduite dans *Re/Search # 6/7, Industrial Culture Handbook* (p. 80) est datée de 1983 ; elle est donc incomplète mais nous semble tout à fait suffisante pour apprécier les différentes directions dans lesquelles l'artiste s'est très tôt dirigé. Citons, entre autres, les albums *To Mom on Mother's Day*, Industrial Records, 1979, ou la performance baptisée « Manic Movements » réalisée à Berkeley en janvier 1981. Notons également le concert du 29 février 1980 à Londres avec Throbbing Gristle et Leather Nun où sont diffusés des films de William Burroughs, Brion Gysin, Kenneth Anger etc...

d'inspiration⁷¹⁵. Nous sommes en 1979 et Cazazza est en contact avec Orridge et ses compagnons depuis 1974⁷¹⁶.

Il n'est pas étonnant que *The Job* soit un texte référence pour des artistes comme Orridge, Cazazza, mais aussi pour Richard H. Kirk, ancien membre du groupe Cabaret Voltaire. Burroughs s'y adresse en effet directement à la jeune génération pour lui donner envie de sauter le pas, et de tenter ses propres expériences, et le texte programmatique prouve, s'il était encore nécessaire, le lien privilégié entre l'écrivain et son public.

« Plus nous pourrons avoir de gens qui travaillent avec des magnétophones », justifie l'écrivain, « plus les expériences et les prolongements s'avèreront utiles » (« the more people we can get working with tape recorders the more useful experiments and extensions will turn up »⁷¹⁷). Il semble logique, en tout état de cause, que ses admirateurs répondent à son invitation, et tentent de mettre ses théories en pratique en utilisant le magnétophone non pas comme un gadget, mais comme une « arme majeure »⁷¹⁸. L'expérience n'est d'ailleurs pas bien difficile, et ne demande qu'un matériel rudimentaire depuis la démocratisation du magnétophone portable et de la cassette compacte. Rappelons que le premier magnétophone portable est inventé par RCA Victor en 1958, la cassette compacte par Philips en 1964⁷¹⁹.

⁷¹⁵ « [V. Vale] : Did you get the theory and idea for [your sound experiments] from Burroughs' book *The Job*?

[Monte Cazazza] : From that, and a book titled *Sound: Its uses and Abuses in Today's Technology* which discusses infrasound and ultra-high frequencies », in *Re/Search #11: Pranks*, San Francisco, RE/Search Publications, 1987, p. 72.

Notons que *The Job* est également l'une des principales sources d'inspiration de Christopher Watson et Stephen Mallinder du groupe Cabaret Voltaire, comme ils l'indiquent eux-mêmes dans Biba KOPF, « Spreading The Virus », in *The Wire* n°164 (octobre 1997), London, The Wire Magazine Ltd.

Article disponible à l'adresse

<http://www.medialounge.net/lounge/workspace/crashhtml/utn/10.htm>

⁷¹⁶ Comme le note Charles NEAL dans son ouvrage *Tape Delay: Confessions from the Eighties Underground*, London, SAF Books, 1987, p. 228.

⁷¹⁷ William BURROUGHS, « Academy 23 / The Invisible Generation », *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*, p. 163.

⁷¹⁸ « Inspired by [Burroughs' work], the tape recorder was a major weapon in Cabaret Voltaire's Armoury in the early days of the information war they carried out, alongside Throbbing Gristle and other groups associated with the Industrial movement », Biba KOPF, « Spreading The Virus », in *The Wire* n°164 (octobre 1997), *op. cit.*

⁷¹⁹ Cette révolution n'a en réalité rien d'étonnant au vu de l'histoire de l'Art du XX^e siècle. Souvenons-nous qu'Auguste Renoir attribuait la naissance de l'Impressionnisme à la mise sur le marché de tubes de couleurs facilement transportables dans la poche, et que la Nouvelle Vague française a essentiellement pris son essor grâce à des caméras plus légères qu'on pouvait porter à l'épaule. Cf. également Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age*, *op. cit.*, p. 80.

Accompagné de Orridge, Monte Cazazza répond clairement aux suggestions de Burroughs, et s’inspire de ses théories pour se livrer à une série d’expérimentations dans son studio de Oakland.

Les similitudes entre son discours et celui de l’écrivain américain ne laissent aucun doute sur son inspiration, et Cazazza va continuer à renforcer l’influence de Burroughs, déjà bien présente, sur le travail de Orridge et ses compagnons.

Comparez :

William Burroughs	Monte Cazazza
« playback in the street will show the influence of your sound track in operation of course the most undetectable playback is street recordings people don’t notice yesterday voices phantom car holes in time accidents of past time played back in present time screech of brakes loud honk of an absent horn can occasion an accident here » ⁷²⁰	« I once lived in this studio where we had a sound-effects record of a car crash – screeching tires etc. We had this big sound system, and late at night we’d put these huge speakers near the window and then put this record on, blasting it out. The lights in the neighborhood would go on, and people would run outside looking for this car wreck that had never occurred. » ⁷²¹

Cazazza et Orridge reproduisent à la lettre les suggestions de Burroughs, qui remontent en réalité aux « expériences à l’allure de farces » de Ian Sommerville⁷²². Le résultat est, selon eux, tout à fait concluant, puisqu’en diffusant l’enregistrement d’un accident de voitures leurs voisins se précipitent pour voir ce qui se passe. L’acte est gratuit et dangereux. Idiot... et à vrai dire sans grand intérêt puisque l’on comprend aisément la réaction des voisins intrigués par le bruit et induits en erreur par sa nature. Pourtant, les deux hommes ont une toute autre interprétation de ces jeux... Cazazza les compare assez justement, nous semble-t-il, aux astuces scéniques d’un prestidigitateur⁷²³.

On peut penser que ces collages sonores ont effectivement un effet sur l’environnement, puisque les « trouble sounds » sont, dans leur grande majorité, des sons qui indiquent qu’un événement grave est arrivé... un accident, une catastrophe,

⁷²⁰ William BURROUGHS, « Academy 23 / The Invisible Generation », *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*, p. 162.

⁷²¹ *Re/Search #11: Pranks*, *op. cit.*, p. 73.

⁷²² « The Text of *The Electronic Revolution* was partly inspired by the prankster-like experiments conducted in London in the mid-60s by Ian Sommerville, summarised in an essay, "The Invisible Generation", during which Sommerville would play back pre-recorded tapes, containing street noises, police sirens, subway recordings, etc, at specific locations and observe the disruptions they were able to cause », Biba KOPF, « Spreading The Virus », in *The Wire* n°164 (octobre 1997), *op. cit.*

⁷²³ « That was kind of doing sleight-of-hand—you should interview a magician about sleight-of-hand, because the whole thing behind stage music is *misdirection* », in *Re/Search #11: Pranks*, *op. cit.*, p. 73.

un attentat... des événements qui suscitent la peur de la population, ou, dans certains cas, une curiosité morbide. Le fait que rien ne se soit physiquement passé provoque logiquement la surprise ou l'incrédulité. Rien de bien neuf ici. Philippe Mikriamos mentionnait d'ailleurs le cas de « provos » qui comptaient, en 1966, diffuser le bruit de mitraillettes pendant le mariage d'une princesse de la famille royale néerlandaise⁷²⁴.

Mais le cas des cassettes cut-up est loin d'être aussi clair, et les propos de l'écrivain se mêlent volontiers d'ésotérisme sans que l'on sache avec certitude à quel moment la plaisanterie s'arrête.

L'exemple le plus concluant vient de ses expériences au Moka Bar de Soho, à Londres, racontées dans *The Electronic Revolution*, et des événements qui poussèrent Burroughs à donner une « première leçon de magie contemporaine intuitive et fonctionnelle » à Orridge⁷²⁵.

Burroughs se rendait quelquefois au Moka Bar pour prendre un petit-déjeuner anglais. L'établissement, très peu accueillant, se situait au 29 Frith Street, soit à quelques pas de son appartement de Duke Street. Burroughs y était souvent mal reçu. Une fois de trop sans doute, puisque, ulcéré par la grossièreté du personnel et, précise-t-il, par un « cheese cake empoisonné »⁷²⁶, il se met en tête de se venger en cherchant à mettre en pratique ce que, pour le chanteur, il appelle, sans trop de précaution, « sorcellerie »⁷²⁷.

Août 1972. A l'aide de son magnétophone Sony, Burroughs enregistre consciencieusement les bruits des alentours du Moka Bar. Une fois de retour dans son appartement, il y insère quelques-uns de ses « trouble noises », des bruits pour la plupart enregistrés à la télévision. Il s'agit par exemple de sirènes de voitures de police, de coups de feu ou d'explosions⁷²⁸. Le résultat, selon Burroughs, est une

⁷²⁴ Philippe MIKRIAMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 122.

⁷²⁵ « « (...) the first lesson in contemporary intuitive and functional magick », Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », in *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)*, *op. cit.*, p. 106.

⁷²⁶ « Reason for operation was outrageous and unprovoked discourtesy and poisoned cheese cake... », William BURROUGHS, *The Electronic Revolution*, ubuclassics, p. 10.

⁷²⁷ « (...) his disgust and anger was so intense and intentional, so unforgiving and angry in the moment that he felt quite compelled to experimental "sorcery" (his word to me, take note) », Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », in *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)*, *op. cit.*, p. 106.

⁷²⁸ « Next [Burroughs] went back to his apartment and at various random places on the same cassette he recorded "trouble noises" over bits of the previous recordings. These were like

réussite. Jouée à un niveau sonore suffisant pour être confondus avec les bruits ordinaires de la rue, la cassette cut-up est, en ce qui le concerne, responsable de la fermeture de l'établissement en octobre de la même année. Il s'agit de magie, du moins l'écrivain, évidemment naïf, en est certain. Orridge affirme quant à lui que le fait que l'emplacement du Moka Bar reste « impossible à louer » des années plus tard⁷²⁹ est la preuve définitive de la puissance magique de son mentor qu'il ne tentera pas d'expliquer. D'ailleurs, ajoute-t-il, « Qu'importe, si ça marche » (« The basic answer is who cares, if it works? »⁷³⁰). Cette dernière phrase a son importance. Elle est même essentielle dans l'ambiguïté qu'elle exprime. Elle signale que Orridge n'est pas le fou, ou l'inconscient qu'ont bien voulu en faire les journaux, mais un artiste qui entretient une distance ambiguë avec les expérimentations de William Burroughs.

C'est l'idée de jeu qui importe ici, et qui explique le fait que V. Vale fasse paraître son entretien avec Cazazza dans le numéro de *Re/Search* consacré aux « farces », ou « pranks »⁷³¹. Et si Orridge se considère volontiers comme un plaisantin, la guerre qu'il s' imagine livrer à des forces de contrôle tout droit sorties des textes de William Burroughs nécessite, sans doute, de pousser ses expériences plus loin encore.

d) *Nothing Here Now But The Recordings*

En mai 1981, Genesis P-Orridge sort *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)* sur le label Industrial Records, et rend disponible les expérimentations de William Burroughs et Ian Sommerville sur bandes magnétiques qui débutèrent au « Beat Hotel » de la rue Gît-le-Cœur à Paris. Brian Duguid note que les groupes « Industriels » souhaitent « disséminer » et « populariser » la littérature expérimentale, confirmant leur volonté de ne pas se limiter au seul domaine musical et la pertinence de la distinction que fait Jon Savage entre « Musique Industrielle » et « Culture Industrielle ». La sortie de *Nothing Here Now But The Recordings* est un de

police car sirens, gunshots, bombs, screams and other types of mayhem culled primarily from the TV news », *ibid.*, *op. cit.*, pp. 106-107.

⁷²⁹ « Within a very short time, the café closed down! Not only did it close down, but the space remained empty for years, unable to be rented for love, or money », Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », *ibid.*, *op. cit.*, p. 107.

⁷³⁰ « Well, Burroughs would explain that... reality is like a tape and if you cut it up and distort it you make things happen. Why they do remains a mystery. To what extent the mechanical manipulation of reality affects things is just not measurable. The basic answer is who cares, if it works? If nothing else a process like that is good therapy », *Thee Psychick Bible / Thee Apocryphal Scriptures ov Genesis P-Orridge & thee Third Mind ov Psychic TV* (Compiled & Edited by J. A. Rapoza), San Francisco, Alecto Entreprises, 1994, p. 48.

⁷³¹ Dans *Re/Search #11: Pranks*, *op. cit.*.

ces « exemples évidents », Orridge se comportant effectivement comme l'héritier de l'écrivain américain et le propagateur de ses idées⁷³². Ce passage de témoin est d'autant moins suprenant que Barry Miles note que les « cassettes cut-up » de Burroughs et Sommerville qui donnent à entendre « des sons d'interférence radio et de marteau-piqueur mélangé à du texte lu » sont, sans conteste, les « précurseurs de la Musique Industrielle »⁷³³.

On sait l'importance que revêt pour le chanteur le fait de revendiquer ses influences. Cet album représente donc, à plus d'un titre, un événement capital. *Nothing Here Now But The Recordings* marque l'officialisation du lien artistique existant entre William Burroughs, Orridge et ses compagnons ; il est le prélude à la parution en 1982 du magazine *Re/Search #4/5*⁷³⁴ par l'éditeur américain Vale, « l'un des tout premiers [ouvrages] à évoquer la musique industrielle, mettant en évidence les points communs entre la démarche de Burroughs et Gysin et celle de TG »⁷³⁵.

Simon Ford confirme que la sortie de *Nothing Here Now But The Recordings* s'apparente à un témoignage de gratitude de la part de Orridge et ses compagnons envers l'homme qui s'est montré un « point de référence constant » pour eux et plus particulièrement pour le chanteur :

In many respects the album was 'payback' time for 'Uncle Bill' for all the inspiration he had given the group over the years. For P-Orridge at least, Burroughs' work had been a constant reference point⁷³⁶

Le chanteur revendique également la volonté de sauvegarder les archives de William Burroughs, et veut préserver autant que faire se peut son œuvre. Ce rôle n'est pas à négliger : Sargeant confirme par exemple que beaucoup de films tournés par Burroughs, Balch et Gysin dans les années 1960 n'ont pu être sauvés de la poubelle

⁷³² « The literary counterculture, dating back through the Beatniks via Surrealism and mavericks such as Celine or de Sade is a major tradition that informed many of the industrial groups [sic] even if they weren't part of it. Experimental literature had peaked in the 60s, and the importance of the industrial groups' awareness of it was primarily their role as disseminators and popularisers. Obvious examples of this include Industrial Records' issue of a record of William Burroughs cut-ups, *Nothing Here Now But The Recordings* », Brian DUGUID, « A Prehistory of Industrial Music », *op. cit.*.

⁷³³ « (...) Burroughs's and Sommerville's cut-up tapes, with the sounds of radio static and pneumatic drills mixed with read text, were definite precursors of Industrial music », Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, London, Atlantic Books, 2001, pp. 6-7.

⁷³⁴ *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, *op. cit.*

⁷³⁵ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, *op. cit.*, p. 169.

⁷³⁶ Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, *op. cit.*, p. 11.6.

que par son intervention⁷³⁷. Le rôle de Orridge ne s'arrête pas à la préservation de ces documents d'autant plus importants pour nous que, comme le rappelle à juste titre Clémentine Hougue, ces derniers sont « fondés sur la technique du cut-up » et qu'« [o]n ne peut interroger le cut-up indépendamment des œuvres picturales et cinématographiques de Burroughs et Gysin au risque d'éluder une part importante de leur démarche esthétique »⁷³⁸. Orridge promeut ces derniers, projetés en public dès 1982 dans le cadre des événements baptisés « The Final Academy » co-organisés par lui-même, David Dawson et Roger Ely. « The Final Academy » se focalise sur l'œuvre de Burroughs et Gysin ; Burroughs y participe en personne le 4 octobre de la même année, à l'Hacienda de Manchester⁷³⁹.

C'est Orridge qui défend auprès de Burroughs la qualité d'enregistrements sonores ou vidéo pour laquelle ce dernier estime avoir peu ou pas d'intérêt. Charles Neal note ainsi que c'est à force de « persuasion » que Genesis P-Orridge et Peter Christopherson sont parvenus à obtenir de l'écrivain « des cassettes qui étaient dans une boîte à chaussures depuis plus de vingt ans »⁷⁴⁰.

Nothing Here Now But The Recordings est l'occasion pour Orridge d'associer son nom à celui de Burroughs, et de rédiger intégralement le livret accompagnant l'album. Pour Orridge, ces enregistrements sont de précieux documents historiques. Fruits d'« innombrables heures de travail passées à réaliser des cut-ups avec des lames de rasoir et des cassettes »⁷⁴¹ dans les chambres exiguës du Beat Hotel où le

⁷³⁷ « Indeed, after Balch's death in 1980, the original negatives of many of the Burroughs-Balch-Gysin collaborations were so disregarded that they were very nearly thrown into the scrapheap —quite literally— and were literally saved by the timely archival intervention of Genesis P-Orridge (Sargeant 1997 : 187-8) », cité dans *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, edited by Davis Schneiderman & Philip Walsh, Pluto Press, 2004, p. 170, in 10. Jamie Russell, « Guerilla Conditions: Burroughs, Gysin and Balch go to the Movies ».

⁷³⁸ Clémentine HOUGUE, « Le cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », in *Trans* n°7, revue en ligne de Littérature générale et comparée de l'université Paris 3, juin 2006. Article disponible à l'adresse : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article96>

⁷³⁹ Voir le DVD *Final Academy Documents*, Cherry Red UK, 2002. Egalement *The Final Academy Documents: Statements of a Kind*, London, The Final Academy, 1982, le catalogue de l'événement co-organisé par Orridge, David Dawson et Roger Ely autour de l'œuvre de Brion Gysin et William Burroughs.

⁷⁴⁰ « The album materialised after Genesis P-Orridge and Peter Christopherson persuaded Burroughs to give them the tapes which had been in a shoe for over twenty years », Charles NEAL, *Tape Delay: Confessions from the Eighties Underground*, op. cit., p. 18.

⁷⁴¹ Daphne KELLER, « The Musician as Thief: Digital Culture and Copyright Law », in *Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*, edited by Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid, Cambridge, The MIT Press, 2008, p. 135.

faible voltage disponible – 40 watts – limite l’usage d’appareils électriques⁷⁴², l’auditeur qui s’attendrait à un son de qualité serait évidemment déçu. Orridge prévient donc, arguant des conditions d’enregistrement :

Most of the tapes were made on domestic recorders and on some there was large-scale physical deterioration. Hi-Fi quality was impossible and the sound varies considerably⁷⁴³

Qu’importe la qualité du son, ajoute Orridge, puisque, comme pour Burroughs à l’époque de ses expérimentations, seul le processus créatif importe ici. Le tableau de l’artiste au travail prend dès lors le pas sur le confort de l’auditeur :

It is also important to understand that these are not recordings of [Burroughs’] readings of prose nor were they intended when they were made to be seen as finished "works" of art. The participants were thinking about alterations and the potentialities of the tape recorder⁷⁴⁴

En replaçant de la sorte ces enregistrements dans leur contexte historique, et en explicitant l’intention première de William Burroughs, Orridge se fait ici passeur, intermédiaire. Il aide à transmettre le travail de l’écrivain américain à une nouvelle génération. Ces enregistrements sont l’occasion d’introduire le public aux possibilités offertes par le magnétophone, et plus particulièrement à l’usage que décrivait William Burroughs dans ses textes programmatiques. Est plus particulièrement visée la jeune génération qui s’intéresse moins au support écrit⁷⁴⁵.

Orridge profite du livret pour rappeler ce qu’est la technique du cut-up. Plutôt, il rappelle ce qu’est la technique du cut-up telle que l’entend Burroughs. Les mots que choisit Orridge sont directement empruntés à l’auteur, preuve de la familiarité du chanteur anglais avec les textes programmatiques de son modèle. Ainsi, les phrases de Orridge « When you cut-up and rearrange words new words emerge, the future leaks

⁷⁴² « As the power supply to each room in the [Beat] hotel was only 40 watts, residents were restricted in the amount of technology they could use, in any case », Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁴³ Genesis P-ORRIDGE, « From the Archives of William S. Burroughs », livret de l’album *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*, Industrial Records, 1981. Livret sans numéros de page.

⁷⁴⁴ *Ibid.*

⁷⁴⁵ Argument donné par Orridge dans *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, *op. cit.*, p. 67 : « Through various acts of faith we [Throbbing Gristle]’ve ended up acquaintances of Burroughs, and we’ve also applied some of his ideas and Brion Gysin’s ideas—about cut-up collage techniques with tape—to the sounds that we use. And it seemed very logical that we should actually try and make his original experiments with cut-up tapes available to the public, so that instead of just reading about them you could actually hear the results; And as most young people are more record-oriented, it would maybe have more effect on them to get hold of a record of it, when they may never read the book ».

through, seemingly at random. New words and altered meanings are implicit in cutting-up but how random is random? »⁷⁴⁶ citent à la fois *The Electronic Revolution* (« The original words are quite unintelligible but new words emerge »⁷⁴⁷) et les mots exacts employés par l'écrivain américain pour expliquer la technique du cut-up qu'on retrouve dans l'enregistrement intitulé « Origin and Theory of the Tape Cut-Ups » (« When you cut into the present, the future leaks out » ; « now how random is random? »⁷⁴⁸).

Les souvenirs divergent, volontairement ou non, quant à la volonté de sortir l'album. Pour Orridge, c'est lui qui suggère l'idée de réaliser *Nothing Here Now But The Recordings* dès 1973, alors que Christopherson s'attribue l'idée originale⁷⁴⁹. L'album ne sortira en tout état de cause qu'en 1981.

William Burroughs accepte la proposition de Orridge par l'intermédiaire d'un courrier de James Grauerholz. Peut-être les bandes permettront-elles à certains de ses admirateurs de trouver l'inspiration, ou de faire connaître des idées qui autrement seraient restées confidentielles⁷⁵⁰. Ces bandes aideront certainement, en tout cas, à se faire une idée plus précise du cheminement de l'auteur, et rempliront un vide qui se fait sentir depuis la fin des années 1950 et les premières tentatives de Brion Gysin jusqu'aux quelques exemples de cut-ups sonores qu'on peut entendre sur la bande originale des films d'Anthony Balch⁷⁵¹.

⁷⁴⁶ Genesis P-ORRIDGE, « From the Archives of William S. Burroughs », livret de l'album *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*, *op. cit.*

⁷⁴⁷ Où Burroughs écrivait, à propos des cuts-up de bandes de films qu'il réalisait en 1968 avec Ian Sommerville et Anthony Balch : « In 1968, with the help of Ian Sommerville and Anthony Balch, I took a short passage of my recorded voice and cut it into intervals of one twenty-fourth of a second movie tape (movie tape is larger and easier to splice)—and rearrange the order of the 24th second intervals of recorded speech. The original words are quite unintelligible but new words emerge. », William BURROUGHS, *The Electronic Revolution*, ubuclassics, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴⁸ William S. Burroughs, *Break Through in the Grey Room*, Sub Rosa, 1986, piste 2 : « Origin and Theory of the Tape Cut-Ups » / From a Lecture given by William S. Burroughs at the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics at Naropa Institute, April 20, 1976.

⁷⁴⁹ « I [Christopherson] suggested that it would be great to release a record of Burroughs's original cut-up recordings », Biba KOPF, « Spreading The Virus », in *The Wire* n°164 (octobre 1997), *op. cit.*

⁷⁵⁰ « "Obviously, Throbbing Gristle were attempting to popularise or make accessible ideas that would otherwise have gone unnoticed," says Peter Christopherson. "(...) even people who thought they knew Throbbing Gristle hopefully had experiences that were quite substantially different from what they were expecting. I think that was one of the reasons that we were constantly changing, trying to do things differently, because we wanted to break people's conceptions and understanding of what was going on. In that sense, using Burroughsian techniques was perfectly justified.", *ibid.*

⁷⁵¹ « We [Christopherson and Orridge] knew there were boxes full of these tapes somewhere, and it was so appropriate for what we were doing with Industrial Records at that time, with Throbbing Gristle, that we really wanted people to be able to hear what they actually sounded like. Some of them were available on the soundtracks of the films that Anthony Balch did, and

Burroughs, Orridge et Christopherson commencent donc à faire leur choix dans les archives de l'écrivain en se concentrant sur les expérimentations sur magnétophone au détriment des lectures (« readings ») volontairement laissées de côté⁷⁵². Seuls les cut-ups sonores intéressent les deux anglais. Orridge et Christopherson en choisissent 15 en tout. Chaque morceau à un titre. Il est en outre daté de façon approximative (« Circa 1959 » ; « Early 1960's » ; « 1960-1961 » etc...).

Sans pouvoir être exhaustifs, les morceaux abordent un large éventail de techniques. Orridge pense en effet *Nothing Here Now But The Recordings* dans un esprit volontiers pédagogique que Burroughs lui-même a parfois du mal à saisir⁷⁵³. Le livret qui accompagne l'album est une fois de plus important, puisqu'il permet d'expliquer à l'auditeur dans quelles conditions ces enregistrements ont été réalisés, et le processus qui les sous-tend. Le morceau intitulé « Choral Section – Backwards » donne à entendre une cassette audio jouée à l'envers (« Simply a tape of the Hallelujah Chorus played backwards »⁷⁵⁴) ; le morceau « "Handkerchief Masks" » un cut-up réalisé à partir d'informations diffusées à la télévision et à la radio (« Examples of the cut-up technique applied to radio and TV news broadcast »⁷⁵⁵) ; le morceau « Creepy Letters » un cut-up réalisé à partir d'une lettre (« A letter from London dealing with film business connected with Antony Balch is spontaneously cut-up after an invocation to "see what it really says" »⁷⁵⁶) ; le morceau « Inching — "Is This Machine Recording" » un cut-up réalisé en manipulant la bande magnétique pendant que le magnétophone enregistre (« Inching technique involves manually pulling the recording tape through the heads of tape recorder whilst recording, or whilst re-recording, inch by inch »⁷⁵⁷) etc...

it was obvious from what you could hear that they were going to be very interesting», *ibid.*

⁷⁵² Dans un entretien retranscrit grâce à un enregistrement de Paul Hurst, Orridge mentionne que la sélection n'est due qu'à Christopherson et lui, ce qui, bien évidemment, nous laisse dubitatif.

⁷⁵³ Ainsi Burroughs minimisera l'importance de ces bandes dans l'entretien accordé à Nicholas Zurbrugg en 1983 : « that was just a little bit from the old tapes that I'd made. Those were *experimental* tapes. But what I mean is that I've never found it at all useful in the composition of writing because it's more trouble to take it off the tapes than to make a first draft », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, p. 585.

⁷⁵⁴ Genesis P-ORRIDGE, « From the Archives of William S. Burroughs », livret de l'album *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*, *op. cit.*

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ *Ibid.*

⁷⁵⁷ *Ibid.*

Finalement, l'album est co-produit par James Grauerholz et Peter Christopherson. Christopherson réalise la pochette de l'album⁷⁵⁸.

Il ne faut voir aucun choix symbolique dans le fait que *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)* soit le dernier disque sorti par le label « Industrial Records ». D'autres disques devaient sortir par la suite (« At the time of its release nobody at [Industrial Records] thought Burroughs' record would be their last »⁷⁵⁹), souligne Simon Ford, mais la popularité croissante de la « Musique Industrielle », comme le succès du concert donné par Throbbing Gristle le 8 février 1981 à Londres est, pour les membres du groupes, le signe qu'il leur faut désormais se tourner vers de nouveaux horizons artistiques.

Le groupe se sabordera peu après, dans un mouvement qui ne manque pas de nous interpeller. Si nous avons, à plusieurs reprises, souligné la tendance de Orridge à récupérer telles quelles les théories de William Burroughs, et à privilégier une certaine facilité, force est de constater que ce choix de la part du mancunien et de ses compagnons témoigne d'une réelle intégrité artistique.

TG shared the bill that night with NON (a.k.a. Boyd Rice), Z'ev, Clock DVA and Cabaret Voltaire. Ironically, it was probably the success of the gig, and the growing signs of acceptance it represented, that began to suggest to TG that maybe it was time to move on⁷⁶⁰

Cette volonté de rendre disponibles les enregistrements de William Burroughs est d'autant plus logique pour Orridge que, tout comme son modèle avant lui, le chanteur place sans la moindre ambiguïté tous ceux qui manipulent les informations au sens large du côté des forces de contrôle. Parmi ces manipulateurs, les maisons de disques qui décident des artistes qui passeront ou non à la radio et qui donnent à entendre des albums sans plus d'audace ou de volonté d'innover, sont des cibles privilégiées. Distribuer un disque comme *Nothing Here Now But The Recordings* qui, comme on pouvait s'y attendre, n'atteindra jamais des chiffres de vente importants, n'est pas un geste innocent de la part de Orridge. Il s'agit d'une volonté claire et délibérée de résister à la politique d'uniformisation des maisons de disques et, ce faisant, de se placer du côté des forces de résistance.

⁷⁵⁸ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 169.

⁷⁵⁹ Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, op. cit., p. 11.6.

⁷⁶⁰ *Ibid.*

e) La notion de « copyright »

Dans ses textes programmatiques, William Burroughs désigne la propriété comme l'une des armes du contrôle. Ce sujet lui tient d'autant plus à cœur que l'écrivain, dont le fonctionnement des techniques de cut-up et de fold-in « repose sur un pillage systématique du matériau imprimé »⁷⁶¹ pose la question du « plagiat », un terme clairement négatif puisqu'il renvoie au « plagiaire » qui, rappelle le *Dictionnaire de l'Académie Française*, est celui « [q]ui s'approprie ce qu'il a pillé dans les ouvrages d'autrui »⁷⁶².

Il est significatif que Gérard-Georges Lemaire ait choisi le substantif « plagiat » comme titre de l'un des chapitres qu'il consacre aux techniques scripturales de Burroughs dans son essai éponyme (pp. 159-161). Lemaire signale ainsi que le travail de Burroughs est éminemment problématique, et qu'il touche autant à des questions artistiques que légales... voire morales. Burroughs, souligne à juste titre Lemaire, rejette « la propriété des mots et des idées »⁷⁶³ et l'idée, chère à Jack London, du plagiat assimilé au « noir péché »⁷⁶⁴. William Burroughs consacre le texte programmatique « Les Voleurs » au sujet du plagiat et du pillage textuel. Il y déclare, péremptoire : « Tout appartient au voleur inspiré et consciencieux. Tous les artistes de l'histoire, des peintres des cavernes à Picasso, tous les poètes et les écrivains, tous les musiciens sont là et les architectes offrent leur marchandise »⁷⁶⁵.

Cette déclaration trouve toutefois rapidement ses limites dans le travail de William Burroughs. Fort d'avoir signé des contrats en bonne et due forme avec sa maison d'édition, l'écrivain peut toujours encourager ses lecteurs à « voler », à « piller » pour réaliser leurs propres œuvres, il n'en reste pas moins que le ou les copyright(s) imprimé(s) sur ses textes mettent en lumière un fait incontournable : les mots, contrairement aux vœux formulés par l'écrivain américain, n'appartiennent pas à tout le monde. Leur diffusion est restreinte, encadrée par un arsenal législatif, et sont soumis au « copyright ».

Rappelons tout d'abord ce qu'est le « copyright ». Ce rappel est d'autant plus utile qu'il va jouer un rôle tout à fait déterminant pour la suite de notre réflexion.

⁷⁶¹ Gérard-George LEMAIRE, « Plagiat », *Burroughs, op. cit.*, p. 160.

⁷⁶² *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée disponible à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;;>

⁷⁶³ Gérard-George LEMAIRE, « Plagiat », *Burroughs, op. cit.*, p. 160.

⁷⁶⁴ *Ibid.*

⁷⁶⁵ *Ibid.* On peut trouver le texte original sous le titre « Les Voleurs » dans William BURROUGHS, *The Adding Machine / Selected Essays*, New York, Arcade Publishing, 1985, pp. 19-21.

Comme le note Antoine Compagnon dans son cours sur la propriété intellectuelle, le droit d'auteur et la notion de propriété intellectuelle datent en France du XVIII^e siècle. Cet ensemble de lois, précise-t-il, « avantage et sacralise l'auteur »⁷⁶⁶. « Par opposition », le système typiquement anglo-saxon du « copyright » « privilégie le public »⁷⁶⁷. Il est capital de souligner cette différence que nous allons détailler immédiatement : elle signale « deux conceptions rivales de la culture »⁷⁶⁸.

La notion de propriété intellectuelle apparaît pour la première fois en France en 1725 dans un mémoire de l'avocat Louis d'Héricourt. Son objectif est de fixer « la propriété de l'œuvre intellectuelle par les auteurs, procédant d'un acte de création »⁷⁶⁹. L'œuvre d'art, comme le confirmait Louis XVI en personne en 1749 afin de régler un conflit entre le dramaturge français Crébillon et ses créanciers était une « émanation de la personnalité de l'écrivain »⁷⁷⁰. L'auteur, puis ses ayants droits, priment désormais sur les libraires et les imprimeurs. Le monopole de ces derniers, vestige du régime des privilèges, s'éteint au profit du droit d'auteur en 1777.

Le système anglo-saxon duquel dépendent à la fois Burroughs, Gibson et Orridge est sensiblement différent. Celui-ci repose sur la notion de « copyright » qui « privilégie les intérêts de la société, suivant une logique du marché, que les intérêts d'un seul auteur ne peuvent entraver ». « Le public », ajoute Compagnon, « les consommateurs sont prioritaires, tandis que le lien entre l'œuvre [et l'auteur] est affaibli. L'auteur est vu comme un investisseur : le droit d'auteur comme une rémunération par investissement »⁷⁷¹.

Remarquons dès lors la position difficile dans laquelle se trouvait William Burroughs. Son discours volontariste sur la diffusion des œuvres, mais aussi des mots ou séquences de mots, se heurtait au fait que le droit anglo-saxon n'avait que faire de *desiderata* potentiellement ruineux. En tant qu'artiste et homme de plume, le contrôle de ses œuvres et de leur diffusion revenait d'abord aux maisons d'édition qui l'employaient, et non à lui-même.

⁷⁶⁶ Antoine COMPAGNON, « Qu'est-ce qu'un Auteur ? », université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée. Cours de licence LLM 316 F2, donné entre le 7 février et le 23 mai (année non précisée). Cours disponible en ligne à l'adresse <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

⁷⁶⁷ *Ibid.*

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁷⁰ *Ibid.*

⁷⁷¹ *Ibid.*

La question se pose désormais de savoir si les problèmes qui se posent aux maisons d'édition se posent également aux maisons de disques, et plus particulièrement à « Industrial Records » dont les principaux acteurs se réclament des théories de William Burroughs.

Non, à en croire Simon Dwyer dans *Re/Search # 4/5*. Dwyer soutient qu'au moment où Orridge est encore le chanteur de Throbbing Gristle, celui-ci encourage tous ceux qui viennent écouter ses concerts à faire leurs propres enregistrements pirates.

No matter where or when you've seen [Throbbing Gristle] play, you can get the gig on tape, be it good, bad or indifferent. Genesis even says that they encourage people to record the gigs themselves, thereby totally destroying the concept of bootlegs, and what Genesis describes as "the ridiculous *professional* industry of vinyl dreams and record junkie youth."⁷⁷²

Pour Dwyer, Orridge offre son travail au public sans se soucier d'en retirer la moindre récompense financière. Le propos est clair : il s'inscrit dans le parfait prolongement des théories burroughsiennes d'une liberté totale de l'information au sens large, du travail artistique, de l'œuvre. Le public peut « piller » le son grâce à des magnétophones aisément transportables lors des concerts. Les amateurs qui n'auront pas eu l'occasion d'y assister pourront quant à eux acheter la quasi-intégralité des concerts de Throbbing Gristle réunis dans le coffret de cassettes audios *24 hours of TG*.

Le tableau que brosse ici Dwyer est d'autant plus idyllique qu'il est biaisé. L'analyse d'Eric Duboys, plus critique, nous semble beaucoup plus pertinente. En effet, Duboys n'hésite pas à modérer l'enthousiasme de Dwyer quant à la volonté de Throbbing Gristle de s'attaquer au principe même du « copyright ». Certes, confirme Duboys, Orridge se montre critique quant aux politiques des grandes maisons de disques, mais la volonté du groupe de rendre disponible la quasi-intégralité de ses concerts sur cassettes, un « défi », il est vrai, et surtout une « entreprise inédite »⁷⁷³ à l'époque, est ambiguë. Duboys, et nous nous rangeons à son avis, y voit la volonté de « satisfaire les fans les plus fervents (et les plus riches) »⁷⁷⁴, ce qui a peu de rapport avec les textes programmatiques burroughsiens. Une fois de plus, Orridge apparaît comme un artiste paradoxal. Indiscutablement courageux et novateur dans ses démarches, comme ne manque pas de le noter Duboys, mais également calculateur.

⁷⁷² *Re/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle, op. cit.*, p. 65.

⁷⁷³ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People, op. cit.*, p. 230.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 231.

Cette ambiguïté est levée lorsque Psychic TV lance fin 1987 le projet baptisé *Live 23* qui prévoit d'éditer vingt-trois concerts du nouveau groupe de Orridge sous le label Temple, « concerts au format vinyle, pressés chacun à 5000 exemplaires et paraissant à la fréquence d'un chaque 23 du mois »⁷⁷⁵. Le cahier des charges ne sera qu'en partie respecté, précise Duboys qui ajoute : « La fréquence de parution prévue sera respectée durant les premiers mois, puis deviendra erratique, et le projet *Live 23* ne sera pas mené à terme puisqu'il sera interrompu début 1992 par l'exil américain de P-Orridge. Dix-neuf enregistrements live verront tout de même le jour »⁷⁷⁶.

Le projet *Live 23* n'a pas pour origine une quelconque volonté de diffuser l'information le plus largement possible, ni même de transmettre un discours contestataire. Orridge compte ainsi lutter contre « la prolifération des enregistrements pirates des performances live de Psychic TV », une « prolifération » qui devient véritablement « alarmante »⁷⁷⁷ et met en péril les finances du label Temple. Les disques de Psychic TV portent un « copyright » et ne sont pas libres de droit. Orridge ne compte pas se laisser « voler » par son public. Cette attitude est illogique par rapport à ses prises de position précédentes. Il est incontestable que Orridge adopte ici la même politique que cette industrie du disque « ridicule » qu'il dénonce avec véhémence. Le chanteur, rattrapé par la nécessité de gagner de l'argent combat concrètement la diffusion gratuite et sans limite de l'information ; il se met ainsi en porte-à-faux avec son propre discours libertaire, comme avec celui de William Burroughs qui encouragent le « voleur inspiré et consciencieux ».

Examiné à l'aune d'un discours burroughsien, *Live 23* est un échec sans appel qui n'en est pas moins dénué d'intérêt pour notre thèse. Il souligne combien les théories de William Burroughs, aussi fortes et séduisantes soient-elles pour tout un public, sont difficiles à concilier avec la réalité matérielle. Il souligne aussi l'aspect volontiers paradoxal du travail de Orridge, qui, dans un premier temps, prolonge les textes programmatiques de William Burroughs sur le thème de la propriété et du « copyright », et dans un deuxième temps, y renonce sans vergogne.

⁷⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ *Ibid.*

f) *The Electric Newspaper*

L'opportunité pour Orridge de s'opposer de façon concrète aux règles du « copyright » se matérialise à nouveau avec une série d'albums baptisés *The Electric Newspaper* édités entre 1994 et 1997. Les trois premiers chez « Dossier Records », le dernier, axé sur l'utilisation de la voix, chez « Invisible ».

Ces albums occupent une place à part dans la discographie de Orridge. En effet, ils ne donnent pas à entendre de chansons à proprement parler, ni même de morceaux complets. Chaque volume rassemble une série de bruits, de sons ou de mélodies, à la manière d'unités sonores plus ou moins longues, et ce, sans aucune espèce de transition, d'ordre ou de classement. Ces compositions ne portent pas de titre qui permettrait de les différencier, et sont simplement numérotées.

Comme on peut s'y attendre, ces albums forcent l'auditeur à modifier sa façon d'écouter. Le disque est à peine installé sur la platine que Orridge l'oblige à faire un premier choix. Il doit d'emblée être actif plutôt que passif, une nouveauté par rapport aux disques traditionnels. Il lui faut en effet décider s'il veut suivre le disque en entier sachant qu'il n'a ni début ni fin, ou n'en sélectionner que quelques sons, sans ordre particulier, parce qu'il aime telle ébauche mélodique, telle atmosphère. Comme dans le cas de l'*Erratum Musical* de Marcel Duchamp (Sub Rosa), où l'artiste Dada invente une partition sonore pour des notes tirées au hasard, on peut arguer que, en dépit de l'apparent chaos de chaque volume, « l'oreille va chercher ses mélodies, ses subtilités, ses émotions »⁷⁷⁸ et que celle-ci, de la même manière que la paire de ciseaux aide à construire un texte inédit, ordonne le chaos et lui donne un sens absolument subjectif... ou encore va apprécier le chaos tel qu'il est, sans rien débrouiller, et apprécier ce que Orridge baptise des « audio-collisions »⁷⁷⁹ comme autant d'heureuses coïncidences sonores.

Le troisième choix d'écoute nous semble plus digne d'intérêt, et certainement plus novateur. Orridge a en tête de mettre ces télescopes à la disposition du public en les laissant entièrement libres de droit. Chacun peut, en conséquence, les utiliser afin de créer ses propres morceaux, et ce, sans encourir de poursuites judiciaires. Le livret de *Electric Newspaper Issue One* se termine sur les mots « "It's yours, because it's free!" », attribués au musicien américain Emmett Grogan, en insistant une fois encore sur le caractère central d'un rejet du « copyright » assimilé à un obstacle à la

⁷⁷⁸ Marcel Duchamp, *Musical Erratum*, LTM Publications, 2007.

⁷⁷⁹ Psychic TV, *Electric Newspaper Issue 2*, Dossier, 1995.

création. Sans jamais occulter la complexité de la question, Daphne Keller souligne ainsi l'ambivalence du « copyright » dans son article « The Musician as Thief » et cite le cas d'artistes comme le musicien canadien John Oswald, ou les membres du collectif Negativland qui sont aujourd'hui effectivement empêchés de travailler avec le matériau sonore qu'ils avaient choisi pour des raisons purement légales⁷⁸⁰.

Le but avoué de Orridge est de « rendre accessible au plus grand nombre »⁷⁸¹ une gamme de sons ou, comme le note Eric Dubois, des « catalogues d'archives sonores collectées au fil des années mises à la disposition de quiconque voudrait s'en servir à ses propres fins de composition, et cela, comme le spécifie l'éditorial de P-Orridge qui tient lieu de justification à cette entreprise, tout à fait gratuitement, Psychic TV n'ayant cessé soi-même depuis sa création de piocher dans des matériaux sonores existants, sans que personne d'ailleurs n'ait jamais réclamé de droits d'auteurs »⁷⁸². Ce faisant, Orridge se positionne contre les grandes maisons de disques et les studios de cinéma dont le lobbying est aujourd'hui très actif⁷⁸³ ; il se positionne en outre contre la loi, et les forces de contrôle, loi qui a tendance à assimiler l'échantillonnage musical au vol et à un acte contraire à la « morale » comme en témoigne de façon caractéristique le juge Kevin Duffy lors du premier procès touchant à l'échantillonnage musical aux Etats-Unis :

The cultural practice of sampling meshes very poorly with copyright, the body of law which turns creative expression into private property. The first U.S. sampling case held rapper Biz Markie liable for infringing Gilberg O'Sullivan's copyright in the song "Alone Again (Naturally)." Judge Kevin Duffy began his opinion with scripture - "thou shalt not steal"- and ended it with a referral for criminal prosecution. The law has changed very little in intervening years, despite the burgeoning of sample-based music. As a result, much of today's most

⁷⁸⁰ « The law, by creating a background regime of absolute entitlements for copyright holders, creates a very bad bargaining situation for the well-meaning DJ who actually tries to comply with the law and clear her samples. And it creates an impossible situation for acts like John Oswald or Negativland, who (1) sample lots of artists who are very hard to track down, making transaction costs of licensing impossibly high; (2) tend to irritate the artists they sample, making refusal of permission quite likely; and (3) aren't making much money », Daphne KELLER, « The Musician as Thief: Digital Culture and Copyright Law », in *Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*, op. cit., p. 144.

⁷⁸¹ (« [to] make accessible to the maximum number of participating travelers », livret de Splinter Test, *Electric Newspaper: Issue Four*, Invisible Records, 1997.

⁷⁸² Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 265.

⁷⁸³ « [The expansion of author's property rights] is also driven by intensive lobbying from major copyright holders, a group which currently prominently includes record companies and movie studios. », Daphne KELLER, « The Musician as Thief: Digital Culture and Copyright Law », in *Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*, op. cit., p. 140.

innovative cultural production takes place in the shadow of the law⁷⁸⁴

Le public de Orridge n'est plus seulement invité à modifier sa façon d'écouter le disque, mais à prendre pleinement sa place dans le processus artistique. Les *Electric Newspaper* sont bien plus qu'une simple succession d'échantillons sonores. Orridge insiste d'ailleurs nettement sur ce point (« This is NOT a formularised "Sampling CD" »⁷⁸⁵). En proposant à l'auditeur de ne plus se contenter de l'attitude passive que l'industrie du disque fait passer pour la seule raisonnable, c'est une véritable communauté que le chanteur aide à créer. Une communauté que rassemble les sons enregistrés sur les quatre volumes des *Electric Newspaper*, et qui place Orridge, à son tour, dans le rôle d'éducateur et de pédagogue. Pour preuve, le livret qui accompagne chaque volume et qui invite l'auditeur à tenter ses propres expériences, à considérer chaque piste du disque individuellement comme un matériau brut qui peut être utilisé, réapproprié et détourné à loisir :

The raw materials, loops, sonic maps and trance routines included may be listened to as (...) a resource to be sampled, reworked, adjusted and processed by other individuals for their own personal works and their own ends.⁷⁸⁶

Qu'importe le résultat à vrai dire : c'est le processus créatif sur lequel Orridge insiste, et la volonté d'aider son public à ne plus se contenter de la musique qu'on lui donne à entendre tous les jours.

Souvenons-nous du mot d'ordre de William Burroughs qui, dès 1960, écrivait à propos de la technique du cut-up « N'y pensez pas. Ne faites pas de théorie. Essayez » (« Don't think about it. Don't theorize. Try it »⁷⁸⁷). La démarche de Orridge est parallèle. Le mot, la phrase coupée puis manipulée est remplacée par la phrase musicale et les sons. Aussi, comme Burroughs incitait ses contemporains à écrire, Orridge incite son public à composer et à faire de la musique. En d'autres termes à s'exprimer sans se soucier de questions légales ou judiciaires, du moins en théorie car le catalogue mis à la disposition de l'auditeur ne pioche pas uniquement dans ses propres compositions mais dans celles d'artistes comme Suicide, Cabaret Voltaire, Ravi Shankar et les Masters Musicians of Jajouka. D'un point de vue strictement légal

⁷⁸⁴ *Ibid.*, p. 136.

⁷⁸⁵ Psychic TV, *Electric Newspaper Issue 1*, Dossier, 1995, notes du livret.

⁷⁸⁶ *Ibid.*

⁷⁸⁷ William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, edited and with an introduction by Oliver Harris, San Francisco, City Lights Books, 2006, p. 70. Lettre de William Burroughs à Allen Ginsberg datée du 21 juin 1960.

ces artistes, dont les noms n'apparaissent pas sur les pochettes⁷⁸⁸, ont toute liberté pour attaquer en justice ceux qui voudraient se réapproprier leurs morceaux, et ce quelles que soient les déclarations péremptoires de Orridge. S'il s'agit là incontestablement d'une nouvelle ambiguïté dans le discours de Orridge qui « vole » des morceaux à d'autres artistes en les rendant « quasi méconnaissables »⁷⁸⁹, n'oublions pas que Burroughs invitait lui-même à se réapproprier des mots, des phrases tirées de ses textes qu'il avait lui-même volés ou empruntés à d'autres sans toujours en donner les sources. En prolongeant les textes programmatiques de William Burroughs, Orridge reprend donc à la fois les idées les plus novatrices de l'écrivain américain, mais également son ambivalence.

Une fois de plus, l'ombre de Burroughs plane sur le projet de Orridge, jusqu'à la désormais célèbre phrase de Hassan I Sabbah détournée sur la pochette de *Electric Newspaper. Issue Two* : « All is true, sampling is permitted », qui indique clairement la filiation entre ces albums et les travaux de Burroughs et Gysin.

g) Propriété intellectuelle et émergence des partis « pirates »

La question de la propriété intellectuelle et du « copyright » est d'actualité au moment où nous rédigeons notre thèse. Elle amène le législateur à proposer des solutions pour assurer un meilleur contrôle de la diffusion d'œuvres sur le réseau, et permettre une rémunération des artistes « pillés ».

En France, en 2009, la création de la haute autorité pour la diffusion des œuvres et la protection des droits sur Internet (ou « Hadopi ») a pour objectif de lutter contre le téléchargement illégal et l'utilisation par les internautes de programmes dits « peer-to-peer », un système de téléchargement décentralisé pour partager des fichiers.

Après les débats à l'Assemblée Nationale, où la loi est d'abord rejetée le 9 avril 2009, après le recadrage du Conseil Constitutionnel le 10 juin 2009⁷⁹⁰, la loi, revue, corrigée, et désormais baptisée « Hadopi 2 », est adoptée le 22 octobre 2009.

⁷⁸⁸ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., pp. 266-267.

⁷⁸⁹ *Ibid.*, p. 265.

⁷⁹⁰ « Le Conseil constitutionnel avait censuré en juin dernier les articles du projet de loi qui mettaient en place la coupure automatique de l'accès à Internet, estimant que cette décision ne pouvait être prise que par un juge. Le gouvernement avait alors décidé de promulguer les articles non censurés, appelés "Hadopi 1", et de présenter un texte complémentaire, dit "Hadopi 2", qui prévoit une procédure simplifiée de saisie du juge pour décider d'une coupure d'accès à Internet : l'ordonnance légale. », « Hadopi 2 définitivement adopté », article consultable sur lemonde.fr

Celle-ci permet au juge d'ordonner des coupures d'abonnement aux internautes identifiés par leur adresse IP⁷⁹¹ qui auront été convaincus de téléchargement illégal.

Or, la loi Hadopi ne résout en aucune manière la question du téléchargement illégal, ce pour plusieurs raisons. Tout d'abord, il est possible, voire relativement facile, pour un internaute d'employer des « mesures de cryptage ou de brouillage »⁷⁹² qui le rendent indétectable sur le réseau. Ensuite, « Hadopi n'est pas en mesure d'identifier les internautes qui regardent des films ou des séries sur des sites de streaming, c'est-à-dire diffusés directement sur Internet »⁷⁹³, ces faiblesses de la loi sont d'autant plus importantes que ces mêmes sites de « streaming » se développent rapidement. Enfin, on peut imaginer la difficulté pour un juge de condamner un individu parce que son ordinateur s'est retrouvé connecté à un site de téléchargement illégal sans pouvoir fournir la preuve de l'identité de la personne installée derrière son écran.

A peine la loi est-elle adoptée qu'elle se montre difficilement applicable. Elle souligne toutefois la difficulté qu'éprouve la classe dirigeante à comprendre et anticiper des technologies que les jeunes générations s'approprient et qu'elles font rapidement évoluer.

La riposte à la loi Hadopi s'organise dès lors. Aujourd'hui « fleurissent sur le Net des textes, des pages Web et même des sites Internet complets essayant d'expliquer aux internautes peu férus de technologie des moyens simples de contourner les dispositifs de lutte contre le piratage imaginés par le gouvernement »⁷⁹⁴. Autant de signes que le téléchargement illégal ne connaît pas ici de véritable point d'arrêt, mais plutôt que les internautes sauront, sans doute, changer leurs habitudes et se tourner vers de nouvelles technologies que la loi ne prend pas en compte.

La question du téléchargement illégal et du partage de fichiers sur le réseau soulève selon nous des questions qui débordent celles de la propriété intellectuelle et du « copyright », celles de la démocratisation de la culture par exemple, ou d'une critique de la politique menée par les grands distributeurs ou multinationales qui promeuvent les artistes les plus populaires, les plus « vendeurs », ainsi qu'une homogénéisation de l'offre culturelle au détriment d'une offre réellement pluraliste.

⁷⁹¹ Un numéro qui identifie chaque ordinateur connecté sur le réseau.

⁷⁹² « Le débat sur Hadopi a profité aux sites de streaming illégaux », article consultable sur lemonde.fr (2 février 2009).

⁷⁹³ *Ibid.*

⁷⁹⁴ « La "résistance" s'organise pour l'après-Hadopi », article consultable sur lemonde.fr (12 mai 2009).

Mais la réflexion qui s'amorce ici est plus vaste encore puisqu'elle ne s'arrête pas au cadre du divertissement. Ainsi apparaissent des partis politiques comme le « Piratpartiet » suédois né en 2006, un parti structuré, fort de revendications qui dépassent celles de simples groupes de pression ou lobbies. Le « Piratpartiet » propose ainsi une réforme de la loi du « copyright », l'abandon des brevets avec le risque de monopole qu'ils font courir, en particulier dans le domaine de la santé et des médicaments, et s'oppose à la dérive des Etats qui prennent prétexte de menaces terroristes potentielles pour empiéter sur les droits du citoyen⁷⁹⁵.

Le « Piratpartiet » a des représentants élus au Parlement Européen depuis 2009 (Christian Engström et Amelia Andersdotter), et a impulsé la naissance d'autres partis aux revendications similaires (le « Pirate Party of the United States », le « Piratenpartei Deutschland » en Allemagne, le « Piraattipuolue » finlandais, etc...).

L'émergence de ces partis, comme leur rôle de moins en moins négligeable sur la scène politique internationale, est pour nous le signe d'une réalité que le législateur peine à prendre en compte. Le réseau informatique crée davantage que des groupes seulement motivés par une consommation plus ou moins gratuite⁷⁹⁶ de biens culturels échangeables rapidement ; il aide à construire des communautés, des groupes sociaux, avec des revendications politiques identifiables et une conception de la marchandisation originale. Ces partis ont du moins un effet bénéfique dans l'espace public en créant un débat démocratique, et en remettant en cause des cadres économiques et sociaux considérés, à tort, comme immuables.

⁷⁹⁵ Tous ces points sont détaillés sur le site officiel du parti : <http://www.piratpartiet.se/international/english>

⁷⁹⁶ Cette consommation n'est jamais gratuite puisque l'internaute paie un abonnement pour accéder à Internet.

B) VERS UNE MEILLEURE COMPRÉHENSION DU CORPS ET DU CERVEAU HUMAIN

Nous avons vu dans notre première partie que pour Genesis P-Orridge comme pour William Gibson, la notion d'asthénie, ou d'« énergie gâchée » pour reprendre l'expression d'Eric Mottram⁷⁹⁷, était au cœur du travail de sape quotidien des forces de contrôle ou assimilées pour manipuler les populations. Cette asthénie touche aussi bien le corps que l'esprit : les muscles endormis par l'usage de substances opiacées ou de médicaments, le cerveau ankylosé par les images, la consommation effrénée, et par une culture de masse insipide. Pour William Burroughs, l'asthénie est l'une des armes privilégiées des forces de contrôle dont le but est de « programmer » chaque individu comme on programmerait une machine sans volonté ni libre-arbitre afin de lui commander d'effectuer des tâches spécifiques.

Les partisans convoqués à la fois par William Gibson et Genesis P-Orridge ont à leur disposition tout un arsenal pour chambouler cet ordre établi, et gagner un peu de liberté en laissant derrière eux de vastes champs de ruines. L'importance de cet affrontement ne doit toutefois pas faire oublier un fait majeur que le lecteur des romans et des textes programmatiques de Burroughs connaît bien. Pour l'écrivain américain, le premier des champs de bataille ne se situe pas dans les rues, pas plus qu'il ne se situe dans les étages des maisons de disques. Ce champ de bataille, c'est le corps humain imparfait au sens large, physiologique, autrement dit l'alliance de la chair et de l'esprit ; ces « frontières corporelles qui lient les individus au système restrictif de l'économie et des désirs »⁷⁹⁸, donc du contrôle, résume Gérard-George

⁷⁹⁷ « Wasted energy is the essence of the state as asylum-concentration camp », Eric MOTTRAM, *William Burroughs, the Algebra of Need, op. cit.*, p. 51.

⁷⁹⁸ Gérard-George LEMAIRE, « Corps », *Burroughs, op. cit.*, pp. 56-57.

Lemaire, et fait de l'individu une « machine passablement compliquée »⁷⁹⁹ incapable de se révolter puisque otage d'un programme qu'elle n'a pas elle-même conçu ou choisi.

Nous trouvons un discours comparable dans les textes programmatiques de Orridge pour qui l'homme est une machine victime d'un programme qui a fini par brouiller sa compréhension du monde et ses motivations profondes :

As the level of maturity of individuals increases, so does their ability to think for themselves, to accept responsibilities, to make decisions. In a sense, to develop an atmosphere of reasonableness and logic. Most people don't want to develop this for quite fair reasons: they don't want to get involved. It's a hell of a big battle and you can't even be sure who is in charge. For all they know, they might be doing exactly what they are already programmed to do, in fact, because any "control process" needs antagonism, it needs people fighting against it.⁸⁰⁰

Pour William Burroughs, le « programme » suivi par l'homme, quelle que soit son efficacité, n'était pas une fatalité. Loin de s'y résigner, l'écrivain commençait par en faire le sujet d'une interrogation salutaire. Certes, expliquait-il à son lecteur, nous sommes tous des machines. Certes, nous suivons tous un programme :

Listen to your present time tapes and you will see who you are and what you are doing here... you are a programmed tape recorder set to record and play back⁸⁰¹

Encore pouvons-nous nous demander de quelle manière nous avons été programmés, et, note David Porush, chercher à « découvrir » qui nous programme⁸⁰². Ce faisant, la mécanique que nous sommes peut poser la question de sa propre existence et du rôle qu'elle veut, elle-même, jouer au monde. Accepter le fait d'être sous la coupe du « contrôle » ne revient pas à se résigner, bien au contraire : il s'agit d'un premier pas vers la libération.

La réflexion de Orridge aboutit à une conclusion comparable, une conclusion en forme d'espoir pour l'humanité toute entière résumée ainsi par Douglas Rushkoff :

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁰⁰ Genesis P-ORRIDGE, « Nothing Short of a Total War », *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, *op. cit.*

⁸⁰¹ David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, New York, Methuen, 1985, p. 103.

⁸⁰² « In order to discover who "programs" you, you must tape your own voice speaking automatically [hence the flood of impressions and rush of passion in even minute Burroughs fragments] and then cut up and re-splice the tape in a random pattern », *ibid.*, p. 103.

(...) even if the body is programmed at birth to respond a certain way, who is to say we can't program it to respond in another? Everything is up for grabs⁸⁰³

L'idée du corps humain comme machine imparfaite telle que la développent William Burroughs et Genesis P-Orridge trouve de larges échos dans des travaux scientifiques récents dans le domaine des neurosciences.

L'histoire sanglante de l'humanité pourrait, en effet, être l'indice d'un « défaut de fabrication » de l'homme, et plus exactement de son système nerveux central qui pourrait, suggère l'essayiste britannique Arthur Koestler, « souffrir d'un grave défaut de montage »⁸⁰⁴. Comment, en effet, penser qu'une telle créature, à la fois « monstre » et « prodige », « sujet de contradiction »⁸⁰⁵, puisse conserver son statut, jusqu'ici inaliénable, d'espèce dominante ?

L'éthologue Konrad Lorenz rappelle quant à lui que l'homme est le seul être vivant qui « dispose d'armes qui ne font pas partie de son corps », qui ignore un « comportement propre à l'espèce » et n'en « possède pas [les] inhibitions correspondantes »⁸⁰⁶. En d'autres termes, les bêtes résolvent leurs conflits par ce que le savant autrichien qualifie d'« étonnantes cérémonies »⁸⁰⁷ où un animal se soumet entièrement à l'autre, jusqu'à, dans le cas des chiens, tendre sa gorge à son adversaire et se rendre lui-même vulnérable. L'animal soumis ne doit sa survie qu'à un phénomène d'inhibition qui empêche son adversaire de lui asséner une dernière blessure mortelle. L'humanité, dont, suggère Lorenz, la morale sociale est sans doute liée à ce même phénomène, fait cependant moins de cas du sort de ses congénères⁸⁰⁸. Dans bons nombres de conflits, l'actualité nous le rappelle assez souvent, le sort des vaincus, est rarement enviable et, dans ce cas, la « sagesse » se trouve définitivement du côté de la bête qui, en préférant soumettre symboliquement ses semblables plutôt que de les tuer, ne met pas en danger la survie de l'espèce.

Plus récemment encore, le physicien anglais Stephen Hawking a fait part d'interrogations quant à la capacité des hommes de canaliser leur agressivité⁸⁰⁹.

⁸⁰³ Douglas RUSHKOFF, « Good Trip or Bad Trip? The Art and Heart of Genesis P-Orridge », in *The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, op. cit., p. 22.

⁸⁰⁴ Je reprends les termes employés par Arthur KOESTLER dans *Le Cheval dans la Locomotive*, op. cit., p. 250.

⁸⁰⁵ Citation de Blaise Pascal, *Pensées*, 51 (434) dans Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983, p. 10.

⁸⁰⁶ Konrad LORENZ, *Il parlait avec les mammifères, les oiseaux et les poissons*, Paris, Flammarion, 1968, p. 202.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 200.

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁸⁰⁹ « L'agressivité aurait procuré un avantage de survie aux hommes des cavernes et aurait donc été encouragée par la sélection naturelle. Cependant, l'accroissement prodigieux de nos

L'hypothèse d'un défaut dans l'élaboration du système nerveux humain renvoie à des théories scientifiques dont l'impact fut très important dans les années 1970. Nous pensons plus particulièrement à la théorie d'une cohabitation délicate de trois parties du cerveau, ou plutôt, comme l'avance le neurophysiologiste américain Paul MacLean, à la tête du laboratoire sur l'évolution et le comportement du cerveau à l'Institut national pour la santé mentale de 1971 à 1985, de « trois cerveaux » distincts :

L'homme se trouve dans la situation embarrassante d'avoir reçu essentiellement de la nature trois cerveaux qui, malgré de grandes différences de structure, doivent communiquer et fonctionner ensemble. Le plus ancien de ces cerveaux est fondamentalement reptilien. Le second est hérité des mammifères inférieurs, le troisième, s'étant développé récemment chez les mammifères et atteignant son point culminant chez les primates, a rendu l'homme singulièrement homme⁸¹⁰

L'encéphale des hominidés qui a commencé à grossir à partir du milieu du Pleistocène, c'est à dire il y a 500 000 ans, a été fulgurante. A tel point que les scientifiques ont pu parler à son sujet d'une « évolution explosive ». Le cerveau primitif, phylogénétiquement plus ancien, ne s'est pourtant pas transformé depuis des temps immémoriaux. Il n'a pas été altéré dans le cours de l'évolution et reste aujourd'hui intact. Cet état de fait est d'autant plus surprenant, note Koestler, que le processus évolutif procède communément par adaptations successives, comme il « a transformé la patte en main et les branchies en poumons »⁸¹¹.

Accompagnant la transformation de la créature qui devait, un jour, devenir l'être humain, ces trois cerveaux se superposent ; chacun conserve ses caractéristiques originelles et son mode de fonctionnement ainsi qu'une mémoire subjective cognitive qui, pour chaque situation, a une solution appropriée. Cette superposition explique, selon MacLean, d'inévitables conflits, avec d'un côté le « système limbique » aux

capacités de destruction sous l'effet de la science et de la technologie moderne a fait de l'agressivité une menace pour la survie de la race humaine toute entière. Le problème est que nos instincts agressifs semblent être encodés dans notre ADN. L'ADN étant soumis à une évolution biologique, il ne change qu'à l'échelle de millions d'années ; mais nos capacités de destruction croissent selon une échelle de temps qui est celle de l'évolution de l'information, soit une vingtaine ou une trentaine d'années. A moins que nous ne sachions utiliser notre intelligence pour contrôler notre agressivité, la race humaine n'a guère de chances », Stephen HAWKING, *Trous Noirs et Bébés Univers*, traduit de l'anglais par René Lambert, Paris, Poches Odile Jacob, p. 2000, p. 174.

⁸¹⁰ Arthur KOESTLER, *Le Cheval dans la locomotive*, op. cit., p. 259.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 263.

caractéristiques reptiliennes et mammifères primitives, de l'autre le « système néocortical » ou « cerveau récent » :

(...) le grand lobe limbique apparaît comme une sorte de dénominateur commun dans le cerveau de tous les mammifères... La préservation fidèle de ce cortex tout au long de la phylogenèse des mammifères contraste avec l'évolution et la croissance rapides du néocortex qui l'entoure, ce dernier représentant la croissance de la fonction intellectuelle... Le cortex limbique est structurellement primitif par rapport au néocortex ; il a essentiellement le même degré de développement et d'organisation dans toute la série des mammifères [sic], ce qui laisse penser qu'il fonctionne à un niveau animal chez l'homme comme chez les animaux...⁸¹²

Contrairement à ce qu'une vision linéaire de la théorie de l'évolution pourrait laisser penser, le cerveau « récent » n'a donc pas remplacé le cerveau « ancien », mais continue à coexister avec lui. Notre espèce, souligne Koestler, est la seule à souffrir de cette étrange « schizopsychologie »⁸¹³.

Ces théories de MacLean reprises par Koestler sont aujourd'hui datées. La théorie d'un cerveau triple, également appelé « triunique », est aujourd'hui invalidée par des travaux plus récents qui démontrent que le cerveau est une mécanique plus complexe. Jean-Pierre Changeux souligne ainsi en 2005 « l'extrême complexité de l'organisation fonctionnelle de notre cerveau, jusque-là insoupçonnée, qui inclut les multiples histoires évolutives passées et présentes, emboîtées les unes dans les autres : génétiques et épigénétiques, développementales, cognitives, mentales et socio-culturelles, chacune déposant une trace matérielle singulière dans cette organisation »⁸¹⁴.

Aussi réductrices soient-elles, les hypothèses de MacLean révolutionnent la façon de penser le cerveau dans les années 1970, et rejoignent l'idée que William Burroughs se fait de l'espèce humaine et du paradoxe qu'elle représente à elle-seule. A la fois maladroits, inadaptés, névrosés, qui sait ce que seraient devenus les hommes s'ils avaient su voir l'incroyable potentiel dissimulé en eux, et s'ils avaient pu, concrètement, mieux comprendre leur mode de fonctionnement. « Le corps demeure largement une *terra incognita*, dont les ressources restent inexploitées », écrit Burroughs. « Si simplement les gens maîtrisaient vraiment leur corps, ils sembleraient

⁸¹² Citation de Broca, in *ibid.*

⁸¹³ *Ibid.*, p. 267. Le terme est inventé par MacLean.

⁸¹⁴ Jean-Pierre CHANGEUX, « Élément de neuroesthétique : musique et peinture », p. 1. Cours au Collège de France consultable à l'adresse http://www.college-de-france.fr/media/historique/UPL37042_res0405.pdf

surhumains... Le seul problème est qu'au bout de plusieurs millénaires, ils n'ont pas encore appris à faire marcher leur propre machine »⁸¹⁵. Aussi, William Burroughs pense l'humanité en termes largement évolutifs. Il ne se réfère pas à l'évolution empêchée que nous avons pu voir dans la trilogie de William Gibson où les personnages qui se clonent eux-mêmes au prix d'importants sacrifices financiers vont à l'encontre de la notion de mutation comme progrès décrite par Rostand, Koestler ou Monod.

Man is an artifact created for the purpose of Space travel. He is not designed to remain in his present state any more than a tadpole is designed to remain a tadpole... We are not fighting for a scrap of sharecropper immortality with the strings hanging off it like mafioso spaghetti. We want the whole tamale.⁸¹⁶

Cette allocution prononcée par Burroughs lors de l'une de ses conférences associées à la Final Academy co-organisée par Orridge est révélatrice : l'écrivain appelle de ses vœux une biologie créatrice, qui donnerait à notre espèce des corps robustes, résistants, et capables de nouvelles prouesses. L'évolution, toutefois, ne doit pas seulement transformer le corps. Elle doit aussi changer l'esprit fragile et dont le fonctionnement est irrémédiablement lié à celui du corps.

A la fin des années 1930, ou au début des années 1940, alors qu'il éprouve d'importantes difficultés dans sa vie personnelle, il demande l'aide du Dr. Herbert Wiggers. La psychothérapie qu'il va entamer avec lui est la première d'une série répartie sur de longues années⁸¹⁷ ; elle mènera progressivement à la découverte d'un certain nombre de traumatismes sexuels qui ne seront pas résolus pour autant, dont, note Barry Miles, le rôle trouble qu'a pu jouer la nourrice galloise Mary Evans dans la prime jeunesse de l'écrivain⁸¹⁸.

⁸¹⁵ Gérard-George LEMAIRE, « Le Corps », *Burroughs, op. cit.*, p. 56.

⁸¹⁶ « Statement on the Final Academy », recorded Boulder, July, 1982, cité dans John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs, op. cit.*, p. 101. A noter que Burroughs reprendra la citation presque inchangée dans l'essai intitulé « Civilian Defense », publié dans William BURROUGHS, *The Adding Machine / Selected Essays, op. cit.*, p. 85.

⁸¹⁷ Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs, op. cit.*, p. 73.

⁸¹⁸ « Bill's psychoanalysis was obviously uncovering a number of sexual problems, including the identification of a major trauma that had occurred when he was very young. Bill had had a great attachment to his Welsh nanny, Mary Evans, whom he knew as Nursy, to the extent that he would throw tantrums on Thursdays when she took her day off. Somewhere in his childhood memory there was a "murder" but he had not been able to reach back that far in his self-analysis. Back in the 1940s, Bill's analyst, Dr. Paul Federn, had finally cracked and yelled at Bill: "What IS this that has affected you your whole life?" But Bill could not remember. », Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963, op. cit.*, p. 88.

En outre, Burroughs connaît lui-même bon nombre d'individus qui souffrent de troubles mentaux plus ou moins sévères et que la psychiatrie et la psychanalyse alors inféodées à l'ordre moral ont davantage cherché à culpabiliser qu'à aider. C'est le cas de Allen Ginsberg, interné au Columbia Psychiatric Institute en 1949, ou de l'écrivain Paul Bowles qui tente par tous les moyens de « guérir » de son homosexualité⁸¹⁹. Rappelons que le « Kinsey Report » publié en 1948 aux Etats Unis présente l'homosexualité comme un danger pour la Nation toute entière. Les homosexuels étant, au même titre que les Communistes, désignés comme une menace pour la sécurité du pays, à tel point qu'un rapport remis au Sénat en 1950 met en garde contre un risque de contagion du gouvernement⁸²⁰, et que beaucoup d'homosexuels sont poussés à quitter leur emploi⁸²¹.

Pour MacLean, sans cerveau ancien nous serions des « esprits désincarnés »⁸²², incapables de faire l'expérience de la réalité. Les écrivains de science-fiction préfèrent évoquer des créatures aux pouvoirs fabuleux, des individus qui, comme le rappelle efficacement William Burroughs, seraient « surhumains ». Cette idée d'un homme neuf aux capacités exceptionnelles et en grande partie insoupçonnées, Burroughs ne va cesser de la développer dans ses romans et ses textes programmatiques. 1965 est à ce titre une année charnière, affirme Philippe Mikriammos. C'est à partir de cette date que Burroughs développe l'idée de la « mutation » comme planche de salut potentielle pour l'humanité ; non pas forcément en terme d'« altérations biologiques », mais d'une meilleure compréhension du corps humain et de l'esprit, d'une « transformation radicale des modes de pensée et d'existence »⁸²³.

⁸¹⁹ « [In order to get cured] [Paul Bowles] had been analyzed by a Freudian, a member of the Washington group, a Hornyite (...), and finally by a female Reichian who attached electrodes to his penis, stuck an orgone sprayer up his ass, urging him, at the same time, to relax and let the 'orgasm reflex' take over. The result was a dislocated spinal disc which required prolonged chiropractic treatment », *The Letters of William S. Burroughs, 1945 to 1959* (edited and with an introduction by Oliver HARRIS), *op. cit.*, p. 266, lettre à Jack Kerouac datée du 12 février 1955.

⁸²⁰ « The paranoid rhetoric of public health at risk from contagion—"one homosexual can pollute a Government office" (qtd. In D'Emilio 37), a key Senate report stated flatly in 1950—was especially potent, since the unspeakable and unnatural were figured as virtually undetectable, viral threats to the integrity of national and individual immune systems », Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, *op. cit.*, pp. 86-87.

⁸²¹ Voir Mary Beth NORTON, David M. KATZMAN, Paul D. ESCOTT, Howard P. CHUDACOFF, Thomas G. PATERSON, William M. TUTTLE, Jr., *A People and A Nation, a History of the United States (Vol. II: Since 1865)*, Fourth Edition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1994, pp. 864-865.

⁸²² Arthur KOESTLER, *Le Cheval dans la locomotive*, *op. cit.*, p. 270.

⁸²³ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 105.

Nous ne nous intéressons pas encore au phénomène évolutif ou à la recherche d'un nouveau corps qui sera l'objet de la quatrième et dernière partie de notre thèse, mais aux éléments qui vont permettre, d'après Burroughs et Orridge, de pousser l'être humain à une prise de conscience de son potentiel encore inexploité et de partir à la découverte de son propre organisme afin de le laisser en paix tant avec son corps qu'avec son esprit. Parmi ces éléments, nous nous concentrerons essentiellement sur les drogues, non pas les opiacées qui sont à ranger du côté des armes des forces de contrôles, mais les substances hallucinogènes. Dans « Deposition : Testimony Concerning a Sickness », Burroughs soulignait la distinction entre ces deux familles de drogues qui, estimait-il, agissent de façons « physiologiquement opposées » :

When I [William Burroughs] speak of drug addiction I do not refer to keif, marijuana or any preparation of hashish, mescaline, Bannisteria Caapi, LSD6, Sacred Mushrooms or any other drugs of the hallucinogen group... There is no evidence that the use of any hallucinogen results in physical dependence. The action of these drugs is physiologically opposite to the action of junk. A lamentable confusion between the two classes of drugs has arisen owing to the zeal of the U.S. and other narcotic departments⁸²⁴

Après avoir étudié le rôle que William Burroughs faisait jouer aux drogues hallucinogènes dans ses textes programmatiques et dans le combat contre les forces de contrôle, nous verrons de quelle manière Genesis P-Orridge s'est inspiré des théories développées par l'écrivain, et comment il a cherché à prolonger le discours burroughsien sur les drogues hallucinogènes développé dès janvier 1953⁸²⁵. La drogue endosse ici un rôle que nous ne lui connaissions pas. Elle n'est plus moyen de pression ou de chantage, mais permet à l'individu de mieux comprendre ses mécanismes intimes et de s'émanciper ; elle permet aussi de se passer de l'intermédiaire du psychiatre, représentant de l'ordre moral contrôlé par la « U.S. Food and Drug Administration », donc par le gouvernement. Une situation maintes fois dénoncée par Burroughs⁸²⁶.

⁸²⁴ William BURROUGHS, « Deposition : Testimony Concerning a Sickness », *Naked Lunch: The Restored Text*, op. cit., p. 200.

⁸²⁵ Avant d'être réédité, augmenté en 1975 et en 1988, puis remanié par Oliver Harris en 2006.

⁸²⁶ Ainsi, dans William S. BURROUGHS, *Blade Runner, a Movie*, Blue Wind Press, Berkeley, 1999, édition sans numéro de page, où l'écrivain s'adresse à son lecteur : « You've heard about laetrile, Reich's orgone accumulators, a doctor in France with a magnetic machine, another French doctor who has cured cancer with inoculations of Chagas' disease, and someone in Rumania... Can you even try these remedies? Fuck no. The FDA [U.S. Food and Drug Administration] won't let them on the market—they even destroyed Reich's *writings*. », volume sans numéro de page.

Nous verrons également comment Orridge transpose le discours burroughsien sur les drogues mais aussi sur la fonction de l'art, à une époque où des substances hallucinogènes comme l'« Ecstasy » ou le LSD envahissaient l'Angleterre et devenaient un véritable phénomène de mode, une « culture » (nous aurons l'occasion de discuter ce terme) indissociable de la scène dite « Acid House » dont il devient une figure de proue avec la fondation du groupe Psychic TV en 1982.

I / L'emploi des substances hallucinogènes par William Burroughs

Une étude sur l'utilisation des substances hallucinogènes par William Burroughs comme par Orridge exige de notre part un retour rapide sur la découverte de ces substances et sur les premières études qui leur ont été consacrées. Notre objectif est ici de mettre en avant des faits scientifiques et historiques qui, seuls, peuvent permettre de comprendre les théories de William Burroughs en la matière. Cette étude sera l'occasion de montrer que les recherches scientifiques de l'époque se font au moment-même où William Burroughs décide de partir en Amérique du sud expérimenter avec les substances hallucinogènes ; elle permettra, en outre, de mettre en perspective les théories plus récentes de Orridge et de nous fournir un précieux outil critique.

Penchons-nous au préalable sur les expérimentations de Timothy Leary, professeur de psychologie à l'Université de Berkeley de 1955 à 1958, puis à l'Université de Harvard au début des années 1960, et que l'étude des substances hallucinogènes a rendu célèbre ; et remontons, dans un premier temps, à ce qui allait se révéler une expérience importante non seulement pour Leary, mais également pour Burroughs et Orridge.

Lors de son voyage en Amérique centrale durant l'été 1960, Leary découvre d'étranges champignons entre les mains d'un sorcier des environs de Cuernavaca, dans le centre du Mexique. Les mexicains les appellent « teonacatl » en langue Nahuatl, c'est à dire « chair des dieux »⁸²⁷. Les botanistes, « psilocybe mexicana ». Albert Hofmann, qui travaille pour les laboratoires pharmaceutiques Sandoz de 1929 à 1971, et qui reste aujourd'hui célèbre comme le découvreur du LSD, parlait

⁸²⁷ L'anecdote est racontée dans Michael HOLLINGSHEAD, *The Man Who Turned on the World*,

Texte consultable dans son intégralité à l'adresse
<http://www.psychedelic-library.org/hollings.htm>

également de champignons « magiques », ou « sacrés ». Autant de substances que Burroughs connaît bien et qu'il mentionne dans « Deposition : Testimony Concerning a Sickness ».

Après être revenu sur l'histoire de ces champignons « magiques », et après avoir mis en parallèle les investigations de Leary avec celles de Burroughs, nous nous arrêterons sur des travaux de recherche plus récents. Nous poserons la question de l'effet de ces substances, et montrerons par quel biais celles-ci vont éveiller, chez l'écrivain, un intérêt certain pour les hallucinogènes, assignés, d'abord, à perturber ce sentiment de torpeur et d'asthénie installé par les forces de contrôle, et, ensuite, à aider à mieux comprendre le fonctionnement de l'esprit humain.

a) Découverte du champignon « magique » et premières interrogations sur les substances hallucinogènes

Les champignons dits « hallucinogènes » comme le « psilocybe mexicana » étaient déjà employés lors de rites religieux aztèques il y a plus de deux mille ans. Hofmann estime, quant à lui, qu'il est fort possible qu'ils aient été employés depuis plus longtemps encore, à l'époque pré-Colombienne⁸²⁸.

Des comptes rendus existent sur l'usage du « psilocybe mexicana ». On en trouve dès le XVI^e siècle et la conquête du Mexique par Hernan Cortez. Parmi eux, le moine Dominicain Diego Duran raconte la distribution de champignons aux indigènes pour fêter l'accession au trône de l'Empereur aztèque Moctezuma II en 1502. Il décrit également le spectacle qui s'ensuit, « honteux » selon ses propres mots. Ceux qui consomment le champignon semblent effectivement perdre temporairement la tête, et s'amusent sans la moindre retenue au son des instruments à percussions. Les indigènes apprécient tout spécialement cette perte de contrôle passagère que Duran juge avec sévérité. Leur état est comparable à un état d'ébriété, mais ne doit toutefois pas dissimuler le fait que le moine assiste ici à un rite religieux⁸²⁹.

⁸²⁸ Des archéologues ont en effet retrouvés plusieurs sculptures en forme de champignons desquels émergeaient d'étranges visages de dieux ou de démons d'apparence animale, la plus ancienne datant de 500 avant Jésus Christ, cf. Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, Sarasota, MAPS, 2005, pp. 119-120.

⁸²⁹ « And what happened was that there had come to [the village] an Indian... and his name was Juan Chichiton... and he had brought the red-colored mushrooms that are gathered in the uplands, and with them he had committed a great idolatry.... In the house where everyone had gathered on the occasion of a saint's feast... the teponastli [an Aztec percussion instrument] was playing and singing was going on the whole night through. After most of the night had passed, Juan Chichiton, who was the priest for that solemn rite, to all of those present at the fiesta gave the mushrooms to eat, after the manner of Communion, and gave them pulque to

Les documents comme ceux de Duran ont avant tout une valeur historique. Ils permettent de trouver des indices de l'usage du « psilocybe mexicana », mais demeurent parcellaires. N'oublions pas que, jusqu'à la fin du XV^e siècle, les herbiers sont recopiés à partir d'originaux grecs et latins, et ce, sans modification. Leurs illustrations sont habituellement de mauvaise qualité, et peu de savants osent signaler qu'il existe des plantes qui ne sont pas répertoriées par Dioscoride, médecin des armées de Néron. L'idée la plus répandue étant que la flore, créée par Dieu, est présente de la même manière dans toutes les régions du monde. Les savants identifient les plantes à l'aide de simples listes alphabétiques qui recensent un grand nombre d'espèces connues, mais sont, de toute évidence, incomplètes ; de plus, ils ne classent pas les plantes par familles⁸³⁰. La botanique n'existe pas encore en tant que science et le cerveau est largement inconnu. Le « psilocybe mexicana » est par conséquent un prodigieux mystère.

Le texte *Historia General de las Cosas de Nueva Espana*, écrit entre 1529 et 1590 par le moine Franciscain Bernardino de Sahagun, décrit plus rigoureusement les effets du « psilocibe ». Il décrit comment, pour fêter des affaires fructueuses, les marchands indigènes le consomment accompagné de miel et de boisson chocolatée. Il évoque leurs visions, agréables ou bien cauchemardesques. Certains se voient devenir riches ou finir leur vie paisiblement, d'autres, moins chanceux, périr noyés, ou dévorés par des bêtes sauvages⁸³¹. Le récit de Bernardino de Sahagun est d'autant plus précieux qu'il s'éloigne d'une critique des mœurs indiennes pour se pencher sur les hallucinations provoquées par le champignon.

Son existence sera ensuite oubliée pendant des siècles, sans doute, écrit Hofmann, parce qu'on pense que le champignon est tiré de superstitions sans

drink... so that they all went out of their heads, a shame it was to see. », cité dans Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, op. cit., p. 119.

⁸³⁰ Gordon Rattray TAYLOR, *Histoire illustrée de la biologie*, texte français de Colette Vendrely, maître de recherches au CNRS, Paris, Hachette, 1963, p. 33.

⁸³¹ « Coming at the very first, at the time of feasting, they ate mushrooms when, as they said, it was the hour of the blowing of the flutes. Not yet did they partake of food; they drank only chocolate during the night. And they ate mushrooms with honey. When already the mushrooms were taking effect, there was dancing, there was weeping.... Some saw in a vision that they would die in war. Some saw in a vision that they would be devoured by wild beasts.... Some saw in a vision that they would become rich, wealthy. Some saw in a vision that they would buy slaves, would become slave owners. Some saw in a vision that they would commit adultery [and so] would have their heads bashed in, would be stoned to death.... Some saw in a vision that they would perish in the water. Some saw in a vision that they would pass to tranquillity in death. Some saw in a vision that they would fall from the housetop, tumble to their death... All such things they saw... And when [the effects of] the mushroom ceased, they conversed with one another, spoke of what they had seen in the vision », cité dans Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, op. cit., pp. 118-119.

fondement scientifique (« probably because they were considered products of the imagination of a superstitious age »⁸³²). En effet, en dépit de l'importante littérature le concernant, sa réalité est, au XX^e siècle, soumise à controverse.

En 1915, le botaniste W. E. Safford affirme devant la Société Botanique à Washington que les « champignons sacrés » n'existent pas. Les espagnols auraient confondus le cactus mescaline avec un champignon. Il faut attendre 1933 pour que l'anthropologue Robert J. Weitlaner et le Dr. Richard Evans Schultes, botaniste à Harvard, trouvent des spécimens au Mexique, et 1938 pour qu'un groupe d'anthropologues américains, sous la direction du professeur Bassett Johnson, assiste à l'une des cérémonies magiques dans le village mazatèque Huautla de Jiménez où un indigène fait appel au « sage » appelé « sabio » (au féminin « sabia ») ou « curandero » (au féminin « curandera ») au travers duquel, affirme la croyance populaire, vient s'exprimer la divinité.

En 1955, les indiens mazatèques de Huautla de Jiménez acceptent la participation de Valentina Pavlovna Wasson, son époux Richard Gordon Wasson, deux chercheurs amateurs, et du photographe Allan Richardson qui les accompagne, à l'une de leurs cérémonies. Les mazatèques, par ailleurs discrets sur leurs pratiques magiques, leur donnent le champignon magique à manger. Le professeur Bassett Johnson n'avait été que spectateur de la cérémonie, les Wasson sont, eux, acteurs à part entière, et sont les premiers blancs à faire cette expérience. Hofmann décrit les couleurs, les formes géométriques, mais plus encore la sensation qui saisit le chercheur que son esprit s'est détaché de son corps :

Wasson describes how the mushroom seized possession of him completely, although he had tried to struggle against its effects, in order to be able to remain an objective observer. First he saw geometric, colored patterns, which then took on architectural characteristics. Next followed visions of splendid colonnades, palaces of supernatural harmony and magnificence embellished with precious gems, triumphal cars drawn by fabulous creatures as they are known only from mythology, and landscapes of fabulous luster. Detached from the body, the spirit soared timelessly in a realm of fantasy among images of a higher reality and deeper meaning than those of the ordinary, everyday world. The essence of life, the ineffable, seemed to be on the verge of being unlocked, but the ultimate door failed to open.⁸³³

⁸³² *Ibid.*, p. 120.

⁸³³ *Ibid.*, p. 124.

Wasson décide de pousser ses recherches plus avant, et, accompagné cette fois-ci du mycologue Roger Heim, directeur du laboratoire de cryptogamie du Muséum National d'Histoire Naturelle de Paris, retourne en pays mazatèque.

Les efforts conjugués des deux hommes sont fructueux puisque, après plusieurs expéditions, le champignon est finalement identifié.

C'est une autre substance hallucinogène qui intéresse William Burroughs : le « yagé »⁸³⁴, aussi appelé « bannisteria caapi », « ayahuasca » ou « telepathine », un hallucinogène dont les effets sont comparables à ceux du « champignon sacré », ce qu'il ne peut pas savoir à l'époque, faute de documentation plus précise.

Le « yagé » est un breuvage obtenu à partir de l'infusion de plusieurs plantes comme la liane banisteriopsis caapi ou la plante psychotria viridis. Il combine l'effet d'un alcaloïde de type harmaline et de la N, N-DMT (ou N-diméthyléthanamine).

L'intérêt pour ce breuvage apparaît très tôt chez William Burroughs, avant même les recherches de Leary, puisque la première référence à cette substance apparaît dans sa correspondance début mars 1952⁸³⁵.

William Burroughs part à la recherche du « yagé » en janvier 1953 ; il se rend pour ce faire en Amérique du sud qu'il connaît puisqu'il a déjà effectué un voyage à Panama et en Equateur en compagnie de son ami Lewis Marker en juillet et août 1951⁸³⁶. Burroughs rend compte de ce second voyage, qui passera cette fois-ci par la Colombie et la Bolivie, dans la correspondance qu'il entretient avec Allen Ginsberg entre janvier et juillet 1953, et qui servira de première partie à *The Yage Letters* sous le titre « In Search of Yage ».

⁸³⁴ Tout au long de notre thèse, nous reprendrons les différentes façons d'écrire les noms « yage » ou « yagé ». En effet, l'explication que donne Oliver Harris de l'intérêt de conserver ce double emploi nous convainc parfaitement tant il nous semble respecter la volonté première de William Burroughs : « The history of the "vine of the soul" can wait, but its very name poses an immediate conundrum. Burroughs wrote the word "Yage," as if it rhymed with "age"; but it is properly written "yagé" and pronounced (as Burroughs knew) "ya-hey." Why not simply correct the spelling? After all, the error gives the impression of a kind of willed ignorance, less a personal idiosyncrasy than a mistranslation that disrespects the language of the drug's indigenous culture—in effect, an act of colonial appropriation. And yet to fix the problem now and change the book's very title would be to resolve a lack of fixity, an ambiguous duplicity that has always been a part of the text and readers' experience of it. Because of this ongoing confusion, rather than despite it, I [Oliver Harris] reserve "Yage" for *The Yage Letters* and use "yagé" in all other contexts. This fits my aim to respect the historical text (...) », Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, op. cit., pp. xii-xiii.

⁸³⁵ Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, op. cit., p. xiii.

⁸³⁶ *Ibid.*, p. xii.

Oliver Harris souligne à quel point ce nouveau voyage a été caricaturé, et invalide le portrait de l'écrivain, « amateur idiot, trébuchant à travers la jungle » (« a clueless amateur, stumbling through the jungle »⁸³⁷), que brosse James Campbell dans son essai *This is the Beat Generation* publié en 2000. Non seulement O. Harris note que l'écrivain connaissait l'essai *Notes of a Botanist on the Amazon and Andes* (1908) de Richard Spruce, qui a découvert le « yagé » en 1851⁸³⁸, mais il insiste sur la valeur scientifique de ses observations, Burroughs étant le premier à identifier le genre de la plante *Psychotria viridis* qui entre dans la composition du « yagé »⁸³⁹.

De nombreux critiques, y compris Harris, ont mis en lumière le manque de sérieux scientifique de Burroughs. Ici, au contraire, celui-ci se montre appliqué, consciencieux, et expérimente sur lui-même, ce qui montre sans conteste l'intérêt qu'il porte à son sujet.

Burroughs concluait son roman *Junkie* en écrivant que le « Yagé était peut-être la drogue ultime » (« Yage may be the final fix »⁸⁴⁰). En vérité il recherche bien plus : « une drogue puissante qui allie des effets hallucinatoires au développement de certaines facultés psychiques comme la télépathie »⁸⁴¹. Autrement dit, une substance qui permettrait de briser les « frontières corporelles », de ne plus se laisser encombrer par le corps et l'esprit qui, nous l'avons vu, sont le sujet de toutes les manipulations, de toutes les pressions de la part des forces de contrôle.

William Burroughs rencontre le Dr. Richard Evans Schultes en 1953 en Colombie. Schultes participe à une expédition anglo-colombienne à laquelle Burroughs va se joindre en mars de la même année. Notons que Schultes a lui-même consommé du « yagé » en 1942⁸⁴². Paul Holiday, l'un des membres de l'expédition, décrit dans son journal les effets du « yagé » sur William Burroughs :

19/3/53, Burrough has just about recovered from his yahé drinking. The old Ingano Indian gave him a wineglass full of the stuff (a mixture of two alkaloids from a wild plant), and within 15 min. it sent him almost completely off his rocker :

⁸³⁷ *Ibid.*, p. xiv.

⁸³⁸ *Ibid.*, p. xv.

⁸³⁹ « he [Burroughs] was the first to identify the genus of the plant now more correctly classified as *Psychotria viridis* », Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, *op. cit.*, p. 70.

⁸⁴⁰ Cité dans *The Yage Letters*, p. xii. A noter que cette phrase a été rajoutée par Burroughs pour servir de transition avec *Queer*.

⁸⁴¹ Gérard-George LEMAIRE, « Les Lettres du Yage », *Burroughs*, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁴² Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, *op. cit.*, p. xviii.

violent vomiting every few minutes, feet almost numb & hands almost useless, unable to walk straight, liable to do anything one would not dream of doing in a normal state [...] He got back to the hotel [Hotel America, Mocoa] about seven this morning after a pretty awful night⁸⁴³

Ces observations cliniques tranchent avec ce que Burroughs a pu ressentir au moment de la prise du « yagé ». Holiday se préoccupe de l'état physique de Burroughs ; les observations de l'écrivain se cantonnent à son propre état psychique et à son expérience sensorielle. Après l'ingestion de « yagé », Burroughs décrit, dans l'ordre, les hallucinations visuelles ou « éclairs bleus » (« Blue flashes passed in front of my eyes »⁸⁴⁴ ; « blue haze »⁸⁴⁵), l'impression de nausée (« I was hit by violent, sudden nausea »⁸⁴⁶), l'absence de coordination musculaire (« No coordination. My feet were like blocks of wood »⁸⁴⁷ ; « numb wooden fingers »⁸⁴⁸) puis des spasmes (« My arms and legs began to twitch uncontrollably »⁸⁴⁹ ; « twitching spasms »⁸⁵⁰). Autant d'effets pour le moins désagréables qui nous font nous interroger sur la raison qui pousse l'écrivain à se livrer à ces expériences.

Le lecteur peut trouver la réponse à cette question dans la correspondance qu'entretiennent Burroughs et Ginsberg. Burroughs s'enthousiasme pour le sentiment de « dérangement des sens » qu'il a ressenti avec l'ingestion de la substance hallucinogène⁸⁵¹. Le dérangement est bel et bien réel, bien que Burroughs n'ait pas les connaissances scientifiques requises, ni le matériel, pour le comprendre. Il est provoqué par un alcaloïde hallucinogène du nom de diméthyltryptamine, dont le principe actif, détruit en temps normal par la monoamine oxydase naturellement contenue dans l'estomac, est ici préservé par les alcaloïdes végétaux harmine et harmaline contenues dans la liane *banisteriopsis caapi*.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. xix.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 26, lettre datée du 15 avril.

⁸⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁸⁴⁶ *Ibid.*

⁸⁴⁷ *Ibid.*

⁸⁴⁸ *Ibid.*

⁸⁴⁹ *Ibid.*

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ « "derangement of the senses" (the phrase of Rimbaud's that Burroughs used to describe both *yagé* intoxication and the cut-ups' goal of deconstructing the illusion of reality) », Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, *op. cit.*, p. xx. La phrase est en réalité tirée du texte de Burroughs « The Cut-Up Method of Brion Gysin » où l'on peut lire : « All writing is in fact Cut-ups. A collage of words read hard overheard. What else? (...) Images shift sense under the scissors smell images to sound sight to sound sound to kinaesthetic. This is where Rimbaud was going with the color of vowels. And his "systematic derangement of the senses." The place of mescaline hallucination: seeing colors tasting sounds smelling forms », cité dans Barry MILES, « Cut-ups », *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, *op. cit.*, pp. 198-199.

L'état dans lequel se trouve Burroughs est certes quelque peu inconfortable, mais il s'agit également d'un état inédit pour son cerveau qui peine à absorber la surabondance d'informations qui lui sont envoyées ; cet état s'oppose à l'affaiblissement des sens que connaît le « junky » à chaque nouvelle prise de drogue.

En parvenant à un état diamétralement opposé à celui que provoquent les substances opiacées, l'écrivain a en tête d'ouvrir un champ de possibilités elles-mêmes diamétralement opposées à l'état d'asservissement et de sujétion provoqué par des drogues comme l'héroïne par exemple. Les opiacées provoquent l'accoutumance ; les hallucinogènes doivent, du moins en toute logique, aider à l'affranchissement de l'individu. Les opiacées aliènent les individus en les transformant en automates sans volonté et incapables de penser ; les hallucinogènes doivent, toujours logiquement, aider à une meilleure compréhension de l'esprit et de ses mécanismes.

Le « yagé » est donc, potentiellement, une arme de tout premier plan dans le combat de l'écrivain contre les manipulations exercées par les contrôleurs. A l'état d'asthénie, Burroughs répond par le bouleversement, le dérèglement de la machine qui doit permettre d'atteindre un état mental libéré des manœuvres des contrôleurs, et enfin un « nouvel état existentiel » (« a new state of being »⁸⁵²).

b) Applications de la psilocybine

De retour aux Etats-Unis, William Burroughs n'en a pas fini avec son exploration du cerveau et de ses mécanismes. La publication du texte de Gordon Wasson « Seeking the Magic Mushroom » dans *Life* en mai 1957 a changé la donne. Des chercheurs chevronnés ou amateurs savent désormais que leurs travaux ne sont pas isolés. Ils s'inscrivent dans un mouvement plus vaste qui se concentre sur toutes sortes de substances hallucinogènes. Leary, par exemple, se consacre à l'étude des principes actifs tirés des champignons : l'ester d'acide phosphorique bientôt baptisé « psilocybine ».

Par la suite, le Muséum d'Histoire Naturelle de Paris et les laboratoires de recherche américains Merck et Smith, Kline and French se penchent sur la synthèse de la substance hallucinogène tirée des « champignons sacrés ». Les français travaillent à partir des plants que Roger Heim est parvenu, sans difficulté, à faire pousser. Les américains ont, quant à eux, obtenus des échantillons des mains de

⁸⁵² Burroughs, cité dans Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, op. cit., p. xxiii.

Richard Gordon Wasson et se sont rendus chez les indiens mazatèques. Leurs recherches se sont toutefois révélées vaines.

Heim fait appel aux laboratoires Sandoz. Il espère que leur expérience avec le LSD pourrait ici être déterminante. C'est finalement le professeur Hofmann qui va, pour la première fois, réussir la synthèse de deux substances sous forme de cristaux : la psilocybine et la psylocine. Ses résultats sont publiés en mars 1958⁸⁵³.

Les recherches de Hofmann avaient pour objectif d'isoler les principes actifs de plantes médicinales comme la digitale ou la scille maritime. Ces principes actifs sont en effet notoirement instables. Leur synthèse permet d'obtenir des « spécimens purs »⁸⁵⁴, donc de faciliter leur dosage jusqu'ici quelque peu incertain. On comprend d'autant mieux l'intérêt d'une telle synthèse que les principes actifs tirés de plantes comme la digitale ou la scille maritime sont aujourd'hui employés contre l'insuffisance cardiaque et doivent être maniés avec la plus grande précaution.

Hofmann fait plusieurs remarques importantes. Tout d'abord, la psilocybine et la psylocine sont tout à fait proches de substances comme le LSD. Ensuite, Hofmann note la ressemblance entre les substances qu'il vient de synthétiser et la sérotonine (« a chemical structure very similar to the brain factor serotonin »⁸⁵⁵).

Ce rapport est prometteur. La sérotonine, rappelle Hofmann, joue un rôle important dans la chimie du cerveau. Il est dès lors permis de penser que de nouvelles recherches sur son fonctionnement sont possibles... C'est du moins ce que comprend immédiatement Leary qui fonde à Harvard un groupe de recherche qu'il surnomme « the Harvard Psychedelic Research Project », dont le but est d'étudier l'effet de la psilocybine, ou de drogues au fonctionnement similaires, sur les changements comportementaux (« for the study of these drugs and to test their potential as aids to facilitate behaviour change. »⁸⁵⁶).

Leary souhaite guérir des comportements pathologiques. Ses sujets d'étude sont des alcooliques, des récidivistes et des délinquants juvéniles, des criminels incarcérés dont l'agressivité, pense-t-il, s'évanouira une fois qu'un traitement approprié leur aura permis de comprendre leur véritable personnalité.

De la même manière que Burroughs refusait de laisser l'expérimentation aux mains des psychiatres, de peur qu'elle ne soit elle-même récupérée par les tenants de

⁸⁵³ Cf Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 36.

⁸⁵⁵ *Ibid.*, p. 129.

⁸⁵⁶ Michael HOLLINGSHEAD, « A Lovin' Spoonful », *The Man Who Turned on the World*, *op. cit.*

l'ordre moral, Leary souhaite démocratiser ses produits et les rendre disponibles dans tout le pays, non pas à une quelconque élite autoproclamée, mais à tout un chacun. C'est une « révolution psychédélique » (« psychedelic revolution »⁸⁵⁷) qu'il a en tête, et décide, pour en faire la promotion, d'approcher quelques-unes des célébrités de l'époque : Dizzie Gillespie, le peintre Willem de Kooning, mais aussi les écrivains de la « Beat Generation » qui font alors la une des journaux.

Allen Ginsberg va convaincre Leary d'envoyer un courrier à Burroughs en janvier 1961 et de lui proposer d'essayer la mescaline et la psilocybine afin d'en décrire les effets sur son organisme.

Ces essais sont tous légaux et se déroulent dans le cadre de la recherche universitaire. Fort de l'autorité intellectuelle de Harvard, dont l'administration, de façon surprenante, ne prend pas la peine de superviser les recherches, Leary n'a eu, pour obtenir la psilocybine, qu'à écrire une lettre au laboratoire Sandoz en priant qu'on lui fasse parvenir une provision de pilules roses.

Burroughs est enthousiaste. Les expériences de Leary lui semblent cruciales (« vitally important »⁸⁵⁸), d'autant plus qu'il avait de lui-même, des années plus tôt, décrit précisément les effets de la mescaline dans une perspective tout à fait comparable... Non seulement il comprend les motivations de Leary, mais espère participer à un réveil des consciences. En promouvant l'utilisation de substances hallucinogènes à grande échelle c'est la société toute entière qui pourrait être ébranlée, pense-t-il. Les retombées seraient incalculables, en particulier dans le domaine médical.

Burroughs en est persuadé, les hallucinogènes sont un formidable outil pour comprendre le fonctionnement de l'esprit humain, en explorer les ressources insoupçonnées, et, qui sait, donner accès à ce que l'écrivain n'avait jusqu'ici que soupçonné : un territoire psychique affranchi de toute influence des forces de contrôle. Il ne s'agit plus de culpabiliser les malades ou de porter un jugement moral sur eux, il ne s'agit plus de les montrer du doigt, mais, pour la première fois peut-être, de chercher à leur faire comprendre les rouages précis de la maladie et de se débarrasser une fois pour toutes de cette dernière.

Burroughs répond le 20 janvier au courrier de l'universitaire :

⁸⁵⁷ Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 379.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 368.

I think the wider use of these drugs would lead to better conditions at all level. Perhaps whole areas of neurosis could be mapped and eradicated in mass therapy⁸⁵⁹.

L'expérience tourne mal en mars 1961, et la psilocibine que Leary lui demande d'essayer est loin de ce que l'écrivain imaginait. Burroughs se sent malade, nauséeux, et il est victime d'hallucinations particulièrement désagréables⁸⁶⁰.

Burroughs se détourne de Leary et de ses expériences qu'il estime trop timides et confuses. Lui qui pensait participer à un véritable protocole expérimental a des mots très durs lorsqu'il constate que ses idées ne sont pas prises en compte, et que Leary refuse le plus souvent de partir dans de nouvelles directions. L'écrivain lui reproche en réalité de ne pas totalement partager ses vues et de suivre son propre agenda.

Burroughs écrit à Allen Ginsberg :

[The project was] completely ill-intentioned (...). They had utterly no interest in any scientific work, (...) no equipment other than a faulty tape recorder. I was supposed to sell the Beatniks on mushrooms. When I flatly refused to push the mushrooms but volunteered instead to work on flicker (biofeedback) and other nonchemical methods, the money and return ticket they had promised were immediately withdrawn⁸⁶¹.

c) Le LSD-25

L'échec de cette première expérience ne signifie pas pour autant que Timothy Leary et William Burroughs cessent de se rencontrer. En novembre 1961 Leary trouve en effet bien mieux à proposer à l'écrivain que la psilocibine. Il s'agit du LSD-25. Leary ne fait pas découvrir cette substance à l'écrivain qui la connaît déjà puisqu'il la mentionne à plusieurs reprises dans *Naked Lunch*⁸⁶² et qu'elle apparaît dès juin 1956 dans sa correspondance avec Allen Ginsberg⁸⁶³.

Le LSD, dont la découverte est, à l'époque, déjà ancienne, est étroitement lié au personnage qu'est devenu le professeur de Harvard, pour preuve, aujourd'hui

⁸⁵⁹ *Ibid.*

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 369.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 382.

⁸⁶² « Repeatedly, for instance, [Burroughs] mentions LSD, which no one then had heard of, years before Timothy Leary gave a generation its nonmarching orders », *ibid.*, p. 355.

⁸⁶³ « So I [Burroughs] say give S's H [heroin] for some months until addiction is established, then a withdrawal treatment with apomorphine. If that doesn't work, try giving LSD... », *The Letters of William S. Burroughs, 1945 to 1959* (edited and with an introduction by Oliver HARRIS), *op. cit.*, p. 322, lettre à Allen Ginsberg datée du 18 juin 1956.

encore, les buvards d'un demi-centimètre de côté imbibés de LSD s'appellent aussi bien « Hoffman » que « Timothy Leary tickets ». Il nous incombe ici de dépasser cette image, et de revenir sur l'histoire de cette découverte scientifique, qui, seule, peut permettre de comprendre comment, et pourquoi, le rapport de Burroughs aux drogues va irrémédiablement changer dans les années 1960.

c. 1) La piste des drogues « psychomimétiques »

Le LSD-25 ou LSD, abréviation de l'allemand « Lyserg Säure Diäthylamid », ou « diéthylamide de l'acide lysergique », n'est pas une nouveauté. Cette substance a été découverte en 1938 par Albert Hofmann, alors directeur de recherche pour les laboratoires Sandoz ; il s'agit de la substance active de l'acide lysergique, alcaloïde de l'ergot de seigle, une substance comparable au mescal mais mille fois plus puissante⁸⁶⁴.

L'ergot est produit par un parasite, le champignon connu sous le nom de « *Claviceps purpurea* » dont les livres d'histoire traitent de manières étonnamment contradictoires. En Chine et dans certains pays arabes, écrit John Marks, l'ergot est apprécié pour ses vertus médicinales⁸⁶⁵. C'est l'inverse en Europe où Hofmann rapporte les cas d'empoisonnement de masse, en Europe au Moyen-Age, ou en Russie en 1926-27. L'ergot provoque deux maladies : l'une, gangréneuse, est baptisée *ergotismus gangraenosus*, l'autre, convulsive, *ergotismus convulsivus*. Les individus empoisonnés par l'ergot de seigle souffrent d'hallucinations. Ils perdent également la sensibilité des extrémités des membres. Le produit agit, à l'instar de la vasopressine ou de l'adrénaline, comme vasoconstricteur, c'est à dire qu'il entraîne une diminution du calibre des vaisseaux sanguins et permet de mieux contrôler le flux sanguin⁸⁶⁶.

Il est difficile de dire avec certitude quel était le véritable objectif des premières expériences de Hofmann. Cherchait-il un moyen de stimuler la circulation sanguine afin de développer un médicament antimigraineux, ou, comme la rumeur l'affirme, un abortif ?⁸⁶⁷ Hofmann écrit quant à lui qu'il souhaitait poursuivre les

⁸⁶⁴ *Histoire de la Biologie*, p. 307.

⁸⁶⁵ John MARKS, *The Search for the "Manchurian Candidate": the CIA and Mind Control*, New York, London, W. W. Norton & Company, 1991, p. 4.

⁸⁶⁶ A. MANUILA, L. MANUILA, P. LEVWALLE, M. NICOLIN, T. PAPE, *Dictionnaire médical Manuila* 10^e édition, Paris / Issy-les-Moulineaux, Masson, 2004, p. 548. Voir également les entrées « Ergot de seigle », « Ergotisme », « Ergotisme » (p. 176).

⁸⁶⁷ Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 383. Sans doute faut-il attribuer cette rumeur au fait que la première mention d'un usage médicinal de l'ergot remonte au médecin francfortois Adam Lonitzer en 1582 qui l'emploie

recherches du professeur Arthur Stoll. Stoll avait déjà travaillé sur l'ergot de seigle, et, en 1918, avait permis d'isoler l'ergotamine, le premier alcaloïde d'ergot obtenu sous forme chimique pure, qui sera plus tard rebaptisé « Gynergen ».

Le « Gynergen » est l'un des produits vedettes des laboratoires Sandoz. C'est un hémostatique utilisé pour traiter les migraines, utilisé aussi en obstétrique.

Hofmann sait, dans les années 1930, que les anglais et les américains poursuivent leurs expérimentations sur les alcaloïdes d'ergot, et font de nouvelles découvertes. Il s'agit donc, toujours selon lui, d'entrer de nouveau dans la compétition de peur que Sandoz n'abandonne sa position dominante dans un marché en pleine expansion⁸⁶⁸.

Ses recherches sont, dans un premier temps, insatisfaisantes. Hofmann parvient, pourtant, à synthétiser le LSD, et les essais que le professeur Ernst Rothlin conduit ensuite sur des animaux amènent deux conclusions. Le produit est, d'une part, un utérotonique, c'est à dire qu'il stimule la rétraction utérine au même titre que les prostaglandines, d'autre part il a des effets stimulants sur le système nerveux central de certains cobayes⁸⁶⁹. Mais ce n'est pas suffisamment concluant pour le savant qui décide d'abandonner ses travaux. Il n'y revient que le 16 avril 1943, quand il absorbe, par accident, une dose du produit en contact avec le bout de ses doigts.

Soudain malade et pris de vertige, « assailli par une série d'hallucinations extraordinaires »⁸⁷⁰, et en proie, finalement, à « une curieuse sensation d'irréalité »⁸⁷¹, Hofmann rentre chez lui à vélo depuis Bale tout en essayant de conserver un équilibre précaire. Il s'agit historiquement, confirme Ted Morgan, du premier « trip » à l'acide⁸⁷².

Hofmann est intrigué par les effets du LSD et décide de pousser plus loin ses recherches en s'auto-administrant une nouvelle dose. Cette fois-ci de 250 microgrammes⁸⁷³. Ce qu'il ne sait pas, c'est qu'il s'agit d'une quantité phénoménale.

comme ecoblique, c'est-à-dire comme substance censée provoquer l'accouchement, mentionné dans Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁶⁸ *Ibid.*, pp. 40-41.

⁸⁶⁹ Stanislav GROF, *LSD Psychotherapy*, Pomona, Sarasota, Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies, 2001, p. 22.

⁸⁷⁰ *Histoire de la biologie*, p. 307.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 383. Le terme de « trip », ou « voyage » a pour la première fois été employé par Hofmann en personne en 1977 lors d'un entretien, cf. John MARKS, *The Search for the "Manchurian Candidate": the CIA and Mind Control*, *op. cit.*, p. 4 (note de bas de page).

⁸⁷³ P.G. STAFFORD, B.H. GOLIGHTLY, « What the Drug Does », *LSD, The Problem-Solving Psychedelic*.

Il décrit les symptômes lors de ses expériences hallucinatoires. Parmi eux une sensation de dépersonnalisation – comparable à l'impression de que l'esprit se détache du corps décrite par Richard Gordon Wasson – et de perte de la notion du temps, qui n'est pas sans rappeler les symptômes de certaines formes de schizophrénie.

P. G. Stafford and B. H. Golightly rapportent l'une des hypothèses retenues alors : celle d'un produit capable d'« imiter la folie » (« the hypothesis that LSD mimicked madness »⁸⁷⁴). On parle dès lors de substance « psychomimétique » ou « psychodysléptiques », et, lorsque le Dr Otto Kauders mentionne le diéthylamide de l'acide lysergique lors d'une conférence au Boston Psychopathic Hospital en 1949, et qu'il y décrit comment Hofmann est devenu « temporairement fou », et « schizophrène » lors de ses expériences⁸⁷⁵, le corps médical pense avoir finalement trouvé une substance qui, si elle est capable de provoquer la schizophrénie, est également capable de la guérir.

Plusieurs hypothèses sont évoquées qui, toutes, font le lien entre schizophrénie et LSD. Puisqu'il est possible de reproduire, plus ou moins fidèlement, cette psychose, peut-être celle-ci n'est-elle pas due à un désordre mental, mais à un simple dérèglement chimique, à une « autointoxication » de l'organisme⁸⁷⁶. Ou bien, comme l'affirment Woolley et Shaw, le LSD interfère-t-il avec la sérotonine, un phénomène déjà observé chez les schizophrènes⁸⁷⁷.

Ces suppositions donnent un indice précieux de l'intérêt que la communauté scientifique voue à cette nouvelle substance liée, dès l'origine, à la pathologie de la démence et de la psychose. Pour le docteur Stanislav Grof, l'erreur est rectifiée dès 1957, quand, suite à sa correspondance avec Aldous Huxley, le psychiatre Humphrey Osmond remplace le terme, impropre, de « psychomimétique » par celui de « psychédélique »⁸⁷⁸.

<http://www.druglibrary.org/schaffer/lsd/stafford.htm>

⁸⁷⁴ *Ibid.*

⁸⁷⁵ « Milton Greenblatt, the hospital's research director, vividly recalls Kauders' description of how an infinitesimally small dose had rendered Dr. Hofmann temporarily "crazy." », John MARKS, *The Search for the "Manchurian Candidate": the CIA and Mind Control*, op. cit., 57.

⁸⁷⁶ « It was conceivable that the metabolism of the human body could, under certain circumstances, produce such small quantities of an abnormal substance identical with or similar to LSD. According to this tempting hypothesis, endogenous psychoses such as schizophrenia would not be primarily mental disorders, but manifestations of an autointoxication of the organism and the brain caused by a pathological shift in body chemistry », Stanislav GROF, *LSD Psychotherapy*, op. cit., p. 24.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 24.

Cette comparaison est capitale et révolutionnaire à bien des égards. Elle contredit l'idée, alors communément acceptée, que le fonctionnement du cerveau s'explique uniquement par un phénomène d'origine électrique ; erreur qui remonte à 1875, lorsque le professeur Richard Caton se persuadait que le cerveau était une « machine électrique »⁸⁷⁹.

Une conclusion s'impose aux scientifiques : autant qu'un « système électrique », le cerveau est un « système chimique complexe »⁸⁸⁰. Comme le confirme le mathématicien Alain Connes, la chimie joue un rôle essentiel dans la signalisation neuronale. En effet, on sait aujourd'hui qu'une substance chimique, ou neurotransmetteur, prend le relais de l'impulsion électrique pour assurer la communication entre neurones⁸⁸¹.

Non seulement les hallucinogènes, « psychomimétiques » ou « psychédéliques » influencent l'adoption de nouvelles pistes de recherches jusqu'ici négligées, mais ils portent l'espoir de guérir la schizophrénie, et, pourquoi pas, d'autres formes de folies qui résistaient encore à la médecine moderne.

c. 2) Observations de Werner A. Stoll

Le psychiatre Werner A. Stoll, fils d'Arthur Stoll, conduit les premiers essais du LSD sur l'être humain dès la fin des années 1940 à la clinique psychiatrique de l'Université de Zurich. Son article « Lysergsäure-diethylamid, ein Phantastikum aus der Mutterkorngruppe », aujourd'hui encore considéré comme une référence, paraît en 1947. Stoll y décrit un premier protocole de recherche, où lui et son équipe expérimentent des doses de tartrate de LSD sur un certain nombre de sujets sains, et d'autres schizophrènes.

A la suite de ces observations, Stoll envisage la possibilité d'employer le LSD sur certains types précis de pathologies. Les laboratoires Sandoz rendent donc disponible l'hallucinogène pour la recherche, et lui donnent le nom de « Delysid ».

L'un des effets les plus spectaculaires du « Delysid » est, comme nous l'avons vu précédemment, de redéfinir, pour un temps, les barrières sensorielles. La notion d'ego elle-même n'est plus clairement circonscrite. Difficile, alors, de savoir précisément, où finit sa propre personnalité et où commence celle des autres (« [the]

⁸⁷⁹ *Histoire de la Biologie*, p. 301.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 307.

⁸⁸¹ Jean-Pierre CHANGEUX et Alain CONNES, *Matière à pensée*, Paris, Odile Jacob, 2008, p. 132.

loosening or even suspension of the I-you barrier »⁸⁸²). Stanislav Grof parle à ce sujet d'« expériences transpersonnelles »⁸⁸³. Le patient s'imagine lié aux autres individus et comme connecté, il sent que sa conscience « a transcendé les limitations de l'espace et du temps »⁸⁸⁴, comme dans certains cas cliniques de schizophrénie. Un phénomène qui pourrait faciliter la psychothérapie en consolidant de façon artificielle le rapport entre le médecin et son patient, et en provoquant un état comparable à celui de suggestibilité induit par la transe hypnotique.

En faisant l'expérience du LSD, ajoute le Dr Stanislav Grof, les médecins ont la possibilité d'entrer, un instant, dans le monde jusqu'ici inconnu de leurs patients. Ils peuvent dès lors, et pour reprendre ses propres termes, « les comprendre mieux », « communiquer avec eux de façon plus efficace » et enfin « améliorer leur capacité à les aider »⁸⁸⁵. Pour le Dr Bob Hyde du Boston Psychopathic, le produit permet d'acquérir une « connaissance utile aux professionnels de santé »⁸⁸⁶.

La réapparition de souvenirs plus ou moins anciens pourrait, ajoute Stoll, permettre au patient de revivre des souvenirs jusqu'ici réprimés. Le psychiatre Jean Delay apporte une précision importante. Il ne s'agit pas d'une simple « réminiscence », mais de « réviviscence ». Le patient à qui l'on administre une dose de LSD ne se contente pas de se souvenir d'expériences enfouies au plus profond de son subconscient, mais les revit avec une extraordinaire intensité.

On comprend l'aide thérapeutique que peut laisser augurer le LSD. Pour Stoll, le « Delysid » est en mesure de rendre la thérapie plus efficace, mais également de l'abréger (« it plays the role of a drug aid in the context of psychoanalytic and psychotherapeutic treatment and serves to channel the treatment more effectively and to shorten its duration »⁸⁸⁷).

⁸⁸² Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, op. cit., p. 74.

⁸⁸³ Stanislav GROF, *LSD Psychotherapy*, op. cit., p. 85.

⁸⁸⁴ « The common denominator of this otherwise rich and ramified group of phenomena is the subject's feeling that his or her consciousness has expanded beyond the usual ego boundaries and has transcended the limitations of time and space », *ibid.*, p. 85.

⁸⁸⁵ « LSD was also highly recommended as a unique teaching device that would make it possible for clinical psychiatrists and psychologists to spend a few hours in the world of their patients and as a result of it to understand them better, be able to communicate with them more effectively, and improve their ability to help them », Stanislav GROF, prologue à Myron J. STOLAROFF, *The Secret Chief Revealed*, Sarasota, MAPS, Revised Edition, 2005, p. 12.

⁸⁸⁶ « Like Hyde, almost all the researchers tried LSD on themselves. Indeed, many believed they gained real insight into what it felt like to be mentally ill, useful knowledge for health professionals who spent their lives treating people supposedly sick in the head », John MARKS, *The Search for the "Manchurian Candidate": the CIA and Mind Control*, op. cit., p. 64.

⁸⁸⁷ Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, op. cit., p. 74.

L'idée, note Hofmann, est de prendre à contre-pied l'usage, courant, d'administrer aux patients souffrants de troubles mentaux plus ou moins graves des substances comme les tranquillisants qui, s'ils les soulagent, ne facilitent en aucune manière la thérapie et se bornent à donner l'impression d'un mieux-être. Le patient calme et comme rasséréiné est non pas en paix avec la maladie, mais provisoirement abêti par la sédation (« tranquilizers tend to cover up the patient's problems and conflicts »⁸⁸⁸). A travers les diverses hallucinations qu'ils provoquent et les souvenirs qu'il aide à revivre, le LSD oblige, au contraire, le patient à se confronter à ses névroses, non plus à les escamoter.

Le corps médical n'est pas unanime devant les bienfaits supposés du LSD. Certains psychiatres estiment d'une part qu'une psychothérapie plus courte se fait au détriment du patient qui a besoin d'établir une relation durable avec le thérapeute. D'autres médecins savent d'expérience que la « réviviscence » d'événements traumatisants, pour reprendre le mot de Delay, peut provoquer de nouveaux traumatismes. Le traitement est, de plus, fortement déconseillé aux sujets fragiles, ou aux tendances suicidaires, et n'est envisagé que sous contrôle médical strict, et en aucun cas pour un usage privé.

Il existe donc un point de convergence entre les recherches menées sur le LSD dans le domaine de la psychiatrie et le discours burroughsien : la volonté de mieux comprendre les mécanismes du cerveau humain en vue d'une libération de l'individu. Libération d'une pathologie mentale d'un côté. Libération politique, philosophique, « mystique » de l'autre. Leary, comme Burroughs, se rendent d'ailleurs compte de cette convergence et tentent, un moment, de travailler de concert. Ce rapprochement est un nouvel échec. Burroughs est sévère quant au LSD qu'il juge « néfaste », et critique le rôle que s'accorde Leary en se plaçant lui-même au cœur de la « révolution psychédélique »⁸⁸⁹.

Leary est renvoyé de Harvard en 1963 pour avoir distribué du LSD sans réel protocole de recherche. En 1966, il fonde la « League for Spiritual Discovery » ou « L. S. D. »⁸⁹⁰, qui s'écarte définitivement de la science pour se tourner vers la religion. Ici, Leary s'éloigne du discours burroughsien qui récuse toute espèce

⁸⁸⁸ *Ibid.*, p. 75.

⁸⁸⁹ « "I [William Burroughs] see Leary has been thrown out of Harvard for distributing his noxious wares too freely, and some undergraduate decides he is God and takes off through traffic in Harvard Square" », correspondance avec Allen Ginsberg citée dans Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 384.

⁸⁹⁰ Gérard-George LEMAIRE, « Timothy », *Burroughs*, *op. cit.*, p. 190.

d'autorité, particulièrement religieuse, et se rapproche sensiblement du discours tenu par des ordres occultes comme « Thee Temple ov Psychic Youth ».

Au contraire de Ginsberg qui s'enthousiasme pour le LSD, au point de proposer en janvier 1967 que tout individu de plus de quatorze ans l'essaye à son tour⁸⁹¹, Burroughs se détourne des expériences de Leary. L'expérience qu'il a pu faire du LSD a été passablement mauvaise. Il n'insistera donc pas, aidé en cela par ses mauvaises relations avec Leary. Comme le note Oliver Harris, Burroughs ne remet pas en cause le potentiel des substances hallucinogènes dans le combat contre les forces de contrôle, mais un dévoiement de leur usage contre lequel il met en garde dans *Nova Express* :

"Burroughs didn't get on with Leary (any more than Schultes did), dashing Ginsberg's optimism that "Bill & Leary at Harvard are going to start a beautiful consciousness alterations of the wole world." In fact, with his typically prescient paranoia (motivated by bad trips on LSD and DMT), Burroughs cautioned against psychedelics : "*They are poisoning and monopolizing the hallucinogen drugs,*" he warns in *Nova Express* (1964).⁸⁹²

II / L'emploi des substances hallucinogènes par Genesis P-Orridge

Genesis P-Orridge a débuté sa carrière artistique bien après les expériences de William Burroughs et de scientifiques confirmés qui cherchaient à utiliser les hallucinogènes pour aider à libérer l'esprit humain de ses entraves ; que cette volonté émane d'un souci médical, psychiatrique, ou soit plus difficile à cerner. Orridge n'a pas été mêlé à leur découverte ; il n'a pas eu l'occasion de rencontrer des scientifiques aguerris pour confronter son expérience à la leur, ou encore leur faire part de ses observations.

Pourtant, l'influence de l'écrivain américain est une fois encore prégnante sur les théories développées par Orridge au début des années 1980. La fondation du groupe Psychic TV en 1982, peu après la dissolution de Throbbing Gristle en mai

⁸⁹¹ « Allen Ginsberg proposed in the *East Village Other* in January 1967 "that everybody who hears my voice try the chemical LSD at least once, very man, woman, and child in good health over the age of fourteen." », Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 385.

⁸⁹² Oliver HARRIS, introduction à William BURROUGHS and Allen GINSBERG, *The Yage Letters Redux*, *op. cit.*, p. xvii.

1981, est, en effet, inséparable de l'emploi de substances hallucinogènes. La musique dite « Acid House » que lance, entre autres, Orridge, et que nous définirons dans le corps de notre thèse, est pour ce dernier l'occasion de nouvelles expériences qui ne sont pas seulement récréatives puisque celles-ci sont intégrées à un discours volontaire, largement burroughsien, sur l'apparition d'une communauté de jeunes gens prêts à dépasser les limites que leur imposent les frontières sociales, culturelles, mais également physiques, au prix d'un travail convergent sur le son et la chimie.

De la même manière que Burroughs distinguait entre substances opiacées et hallucinogènes, Orridge n'associe pas seulement la drogue à la rue, au « junky » marginalisé, aux seringues souillées ou au corps prématurément vieilli, abîmé. Il l'associe à la culture des clubs et à une consommation de groupe, décomplexée, qui se fait jour avec l'éclosion de la nouvelle scène de Manchester, et l'apparition d'une nouvelle substance plus que jamais suspendue à la musique : l'Ecstasy⁸⁹³.

Après avoir rappelé le contexte historique et artistique dans lequel Orridge se lance dans ses nouvelles expériences, en laissant derrière lui la musique stridente et agressive de Throbbing Gristle, nous étudierons quels aspects précis des théories burroughsiennes celui-ci a repris afin de les transformer et de les adapter à son époque et à sa pratique musicale.

a) « punk » et « synthétique » : une redéfinition du paysage sonore

Souvenons-nous que le Punk était en haut de l'affiche au moment où Throbbing Gristle se produisait sur scène à la fin des années 1970. Ce mouvement est, il est vrai, assez fréquemment caricaturé. En le résumant à une musique simple, voire primaire, et à des paroles volontiers provocatrices, on en oublie couramment sa diversité que seuls des esprits avisés, comme John Peel, ont su percevoir.

Le producteur et compositeur anglais Brian Eno distingue, d'une part, la « brutalité du Punk britannique », avec son « message ouvertement politique et anarchiste » porté par les Sex Pistols, The Clash, ou The Damned, et, de l'autre, le courant qui s'épanouissait dans les clubs new-yorkais à la même époque et qui expérimentait « avec la musique et les idées »⁸⁹⁴. Parmi ces « new wavers » figurent

⁸⁹³ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 84.

⁸⁹⁴ « The rawness of the British punk sound may have intrigued [Eno] for a while, but he never was attracted to its overtly political, anarchistic message; the New York wars, on the other hand, seemed to be experimenting with music and with ideas (...) », Eric TAMM, *Brian Eno, his Music and the Vertical Color of Sound*, New York, Da Capo Press, 1995, p. 32.

les Talking Heads, Blondie, ou le Patti Smith Group qui venaient se produire dans des clubs aussi prestigieux que le C.B.G.B. de Hilly Kristal sur la Bowery, à deux pas de l'appartement new-yorkais de Burroughs.

Cette distinction est bien évidemment une schématisation, puisque le punk anglais a également ses expérimentateurs, comme les mancupiens de Joy Division, tandis que la politique est au cœur des textes de groupes américains comme les Dead Kennedys qui s'en prennent indistinctement au capitalisme (« Kill the Poor »), aux Républicains (« California Über Alles ») ou à la marchandisation de la culture (« MTV Get Off the Air »). La séparation que fait Eno nous semble pourtant tout à fait utile, puisqu'elle lie le mouvement non plus seulement à « un symbole global du mécontentement de la jeunesse, de la rébellion, et du désordre total »⁸⁹⁵, mais à de nouvelles expérimentations sonores souvent négligées par la critique. Car si 1977 est l'année de l'explosion de la scène Punk, avec la sortie de quelques-uns de ses albums pivots⁸⁹⁶, l'époque est également à une complète redéfinition du paysage sonore.

Dans la chronologie de l'essai *Modulations, Une Histoire de la Musique Electronique*, nous trouvons que 1977 n'est pas une année « punk », mais bien plutôt « synthétique », c'est à dire influencée par les synthétiseurs, comme le fameux « Moog », ou, plus tard, les machines analogiques et numériques. Pour preuve, la sortie des titres « I Feel Love » par Donna Summer, « Flashlight » du groupe Parliament et l'album *Trans-Europe-Express* de Kraftwerk⁸⁹⁷. Trois disques dont la portée est, aujourd'hui encore, considérable, puisqu'ils marquent une véritable montée en puissance des machines dans la production musicale.

Les machines qui apparaissent sur le marché permettent d'expérimenter sans pour autant être un musicien confirmé. Le travail de composition s'en trouve largement facilité. La musique est quant à elle radicalement transformée, comme le confirme Mark Prendergast, par « l'arrivée de synthétiseurs polyphoniques plus compacts, de séquenceurs, de boîtes à rythmes et de synthétiseurs monophoniques meilleur marché, en particulier de la compagnie japonaise Roland »⁸⁹⁸.

⁸⁹⁵ John SAVAGE, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le Punk*, traduit de l'anglais par Denys Ridrimont, Paris, Editions Allia, 2005, p. 21.

⁸⁹⁶ Ainsi la sortie des albums de The Clash, *The Clash*, CBS, 1977 ; des Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin, 1977 ; d'Elvis Costello, *My Aim Is True*, Stiff, 1977 ; de WIRE, *Pink Flag*, Harvest/EMI, 1977 ; des Talking Heads, *Talking Heads: 77*, Sire Records, 1977 ; de Richard Hell & the Voidoids, *Blank Generation*, Sire, 1977.

⁸⁹⁷ Baptisés « la Sainte Trinité des disques 'synthétiques' », *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 15.

⁸⁹⁸ « Important was the arrival of more compact polyphonic synthesizers, sequencers, drum machines and cheaper monophonic synths, especially from the Japanese Roland company », Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound*

L'évolution est non seulement palpable, mais rapide. John Lydon, ancien chanteur des Sex Pistols, fonde Public Image Ltd. en 1978 avec Jah Wobble pour flirter avec des rythmes électroniques tandis que Brian Eno produit trois albums des Talking Heads et porte le groupe vers une musique plus synthétique⁸⁹⁹. Le son de Joy Division va également évoluer pour faire une place importante aux synthétiseurs, comme sur l'album *Closer*, Factory, 1980. Après un hommage à J. G. Ballard (« Atrocity Exhibition »), le son synthétique des titres « Isolation » ou « The Eternal » tranche décidément avec des titres enregistrés précédemment qui faisaient la part belle aux guitares⁹⁰⁰. La même année, suite au suicide de leur chanteur Ian Curtis, ami proche de Orridge, le groupe se rebaptise New Order et « opte pour une nouvelle forme de musique à l'aide de séquenceurs américains et de boîtes à rythmes »⁹⁰¹.

b) *24-hour party people*

L'évolution du groupe New Order est symptomatique. Le groupe représente à merveille les bouleversements musicaux qui s'emparent de l'Angleterre, et plus particulièrement de la ville où est né Orridge : Manchester.

L'influence du punk est forte dans cette ville austère que Jon Savage décrit comme « sombre » et « claustrophobe »⁹⁰². Peut-être même encore plus qu'à Londres. Pour Malcolm Garrett, l'esprit des débuts ne s'y est pas étioilé comme ce fut le cas dans la capitale tandis que des groupes locaux, parmi lesquels The Buzzcocks, The Fall ou les Smiths étaient de véritables célébrités.

New Order a eu une influence déterminante dans l'ouverture d'un des clubs les plus célèbres d'Angleterre : la Fac 51 Hacienda, plus connu sous le nom de l'Hacienda. C'est en effet après le départ du groupe pour New York pour l'enregistrement de leur titre « Confusion » que les patrons de leur label, Factory

in the Electronic Age, op. cit., p. 316.

⁸⁹⁹ Ainsi la sortie des albums *More Songs about Buildings and Food*, Sire, 1978, *Fear of Music*, Sire, 1979, et *Remain in Light*, Sire, 1980.

⁹⁰⁰ Par exemple les titres « Warsaw » et « Leaders of Men » qui sortiront sur l'album *Substance*, Factory Records, 1988, album qui regroupe des enregistrements de Joy Division datant de 1977 à 1980.

⁹⁰¹ « After Ian Curtis committed suicide in 1980 the rest of the group carried on as New Order. Instead of ploughing their old furrow they opted for a new kind of music aided by American sequencers and drum machines », Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age, op. cit.*, p. 316.

⁹⁰² Jon Savage, 1995, livret de l'album de Joy Division, *Permanent: Joy Division (1995)*.

Records, ont l'idée de monter un club à Manchester. Tous ont dans l'idée de « proposer une réponse anglaise aux grands clubs new-yorkais »⁹⁰³.

L'Haçienda ouvre ses portes en 1982 au cœur de Manchester, à l'angle de Whitworth Street West et d'Albion Street. C'est, entre autres, par son intermédiaire que le pays découvre des musiques jusqu'ici largement ignorées du grand public.

Chaque semaine, le club décline ses soirées thématiques qui s'adressent à un public bien particulier. La « No Funk Night » du mardi soir attire essentiellement des punks. Durant ces soirées les Djs sont libres dans leur choix de programmation. Le vendredi soir, le Dj Mike Pickering propose une soirée « Nude Night » à laquelle viennent principalement des jamaïcains des ghettos de Moss Side et Hulme⁹⁰⁴.

C'est, entre autres, grâce à ses « Nude Nights » que Manchester découvre, début 1987, la « House music » de Chicago et du club Warehouse où le DJ Frankie Knuckles, équipé de plusieurs platines, mélangeait ensemble des morceaux disco, comme Donna Summer ou Sylvester, avant d'y ajouter le son « de boîtes à rythmes bon marché et des montages de bandes magnétiques »⁹⁰⁵.

Cette musique, la plupart du temps instrumentale, entraînante, n'a qu'un seul but : faire danser tous ceux qui veulent bien participer à la fête : les « 24-hour party people », comme les baptise le groupe Happy Mondays⁹⁰⁶. Les bouleversements qui attendent la scène et le public de Manchester dépassent déjà toutes les prévisions. Ce n'est plus seulement un mouvement qui apparaît, mais une nouvelle culture.

c) De la MDMA (Méthylène-dioxy-métamphétamine) à la « E culture »

L'Haçienda n'est pas seulement réputée pour sa musique, ou la qualité de ses Djs. Le chambardement que représente l'arrivée de la « House » en Angleterre est indissociable de l'arrivée de l'Ecstasy dans le club, et par là même dans tout le pays.

Comme dans le cas du LSD, l'Ecstasy est une substance relativement ancienne. Elle a été synthétisée pour la première fois sous le nom de MDMA par les laboratoires Merck en 1912.

⁹⁰³ Laurent GARNIER et David BRUN-LAMBERT, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003, p. 18.

⁹⁰⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁰⁵ *Modulations, Une Histoire de la Musique Electronique, op. cit.*, p. 281.

⁹⁰⁶ Dans leur chanson éponyme. En 2002 sort le film du même nom de Michael Winterbottom qui revient sur l'histoire de Factory Records et de l'Haçienda.

Le MDMA n'a fait l'objet de véritables études qu'à partir des années 1950, au moment où l'armée américaine explore la possibilité d'employer des éléments psychoactifs pour le « lavage de cerveau »⁹⁰⁷. Les expériences qui nous occupent ici sont plus tardives. Il faut attendre que le MDMA soit redécouvert à la suite d'expériences conduites sur des drogues analogues au LSD⁹⁰⁸ par un groupe de scientifiques californiens qui veulent poursuivre la révolution commencée par Timothy Leary dans les années 1960⁹⁰⁹.

D'abord appelé « Adam »⁹¹⁰ par les scientifiques qui pensent avoir trouvé un produit aux effets thérapeutiques miraculeux pour traiter aussi bien les phobies que la dépression ou les tendances suicidaires⁹¹¹, le MDMA change de nom une fois trouvé le chemin de la rue ou des campus, spécialement californiens et texans, qui sont les premiers à l'utiliser comme drogue récréative⁹¹². Le produit devient « Ecstasy », « XTC » ou simplement « E », et reçoit, à la fin des années 1970, un écho particulièrement favorable des « clubbers ».

Après un passage par les clubs homosexuels noirs américains, le produit va se répandre aux USA et en Angleterre par l'intermédiaire des discothèques d'Ibiza comme l'Amnesia que la classe ouvrière britannique fréquente pendant ses vacances.

Illégale en Angleterre depuis 1977, aux USA depuis 1985, l'Ecstasy est sans conteste un phénomène de masse. « Au Royaume-Uni », commente Prendergast, « l'Ecstasy a déclenché le mouvement de jeunes le plus important de l'histoire »⁹¹³. Mouvement dont l'épicentre n'est pas la rue mais les clubs comme l'Haçienda où les groupes musicaux New Order ou les Happy Mondays affichent volontiers leur consommation de stupéfiants⁹¹⁴. Le bouleversement est d'autant plus neuf que

⁹⁰⁷ « (...) the MDMA was not explored in animal models until the 1950s, when the U.S. Army Intelligence undertook the serial investigation of a variety of psychoactive compounds with potential "brain washing" application », Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2002, p. 219.

⁹⁰⁸ Par exemple Intellex, 2CB, Entheogen ou Vitamin K.

⁹⁰⁹ Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age, op. cit.*, p. 388.

⁹¹⁰ « [MDMA was] First called *Adam*, to signify "the condition of primal innocence and unity with all life" (...) », Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader, op. cit.*, p. 220.

⁹¹¹ « (...) MDMA was said to be useful in treating a wide range of conditions, including post-traumatic stress, phobias, psychosomatic disorders, depression, suicidality, drug addiction, relationship difficulties and the psychological distress of terminal illness », *ibid.*

⁹¹² « Soon, MDMA began to emerge as an alternative drug on some college campuses, particularly in California and Texas, where for a period of time MDMA replaced cocaine as a new drug of choice », *ibid.*, p. 221.

⁹¹³ Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age, op. cit.*, p. 388.

⁹¹⁴ Citons, entre autres, les morceaux « Ecstasy » et « Chemical » de New Order et l'album des Happy Mondays, *Pills 'n' Thrills and Bellyaches*, Factory, 1990.

« Tandis que Manchester traînait depuis ses origines une réputation de violence, cette drogue fit vivre à plusieurs milliers de danseurs, dans les murs de L'Haçienda comme au beau milieu de la campagne anglaise, une expérience collective »⁹¹⁵ et que la jeunesse européenne est finalement « saturée » d'Ecstasy dans les années 1990⁹¹⁶.

L'engouement de la jeune génération pour ce produit n'est pas surprenant : il provoque la sécrétion d'importantes quantités de sérotonine par le cerveau, qui déclenche une sensation d'euphorie, de bien-être et d'empathie⁹¹⁷ appréciée lors des rassemblements qui ont lieu soit dans les clubs, soit dans les fêtes gratuites (ou « free parties »). Ces effets sont voisins de ceux observés chez les patients qui consomment le « Delysid » des laboratoires Sandoz – autrement dit une redéfinition des barrières sensorielles. Ici, bien sûr, aucun protocole de recherche. Les rythmes effrénés de la « House », de la « Techno » ou de la « Drum and Bass » suivent l'augmentation de la tension artérielle et l'accélération du rythme cardiaque provoqué par les cachets. Le corps, stimulé par l'effet de la drogue, se trouve au diapason du tempo très rapide.

Les cachets multicolores font tomber les inhibitions et plus généralement l'anxiété⁹¹⁸, et aident à s'ouvrir aux autres « clubbers », au rythme de la « techno » et de la « dance music » au sens large. Autre conséquence inattendue qui fait s'interroger les journaux : la soudaine baisse de violence dans les stades de football⁹¹⁹. C'est la naissance de la « E culture ».

⁹¹⁵ Laurent GARNIER et David BRUN-LAMBERT, *Electrochoc*, *op. cit.*, p. 27.

⁹¹⁶ « With multiple illicit laboratories, including pharmaceutical manufacturers in former *Iron Curtain* countries, the European youth recreational drug market has been saturated with Ecstasy over the past decade », Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, New York, *op. cit.*, p. 223.

⁹¹⁷ « Empathy » étant l'un des nombreux noms de l'Ecstasy.

⁹¹⁸ « Saunders has stated that "millions" of young people in the United Kingdom have taken *Ecstasy*. A Harris Opinion Poll for the BBC in Great Britain presented data that 31% of people between the ages of 16 and 25 admitted to taking *Ecstasy*, most often at dance clubs, and that 67% reported that their friends had tried the drug. In a survey of school children across the whole of England, 4,25% of 14 year olds and, in another survey 6.0% of those aged 14 and 15 were reported to have taken *Ecstasy*. More recently, 13% of British university students questioned about their drug histories admitted to having tried *Ecstasy*. The popular British press has reported that an estimated 500,000-1,000,000 young people in Great Britain take *Ecstasy* every weekend », Harris, 1992 ; Beck, 1993 ; Sylvester, 1995 ; Sharkey, 1996 ; Saunders and Doblin, 1996 ; Parrott, 1998, cité dans Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, *op. cit.*, p. 224.

⁹¹⁹ « Les premiers effets extérieurs de l'ecstasy se traduisirent par une soudaine absence de violence dans les stades de football : les supporters se gavaient de pilules et, plutôt que de se taper sur la gueule, ils s'étreignaient les uns les autres et se couvraient de baisers pendant les matchs. Et tandis que la presse nationale anglaise s'interrogeait sur le brusque renversement d'attitude dans ces stades jadis pollués par le hooliganisme, à L'Hacienda, épice de la phénoménologie dans le Nord, les soirées se transformaient en "gigantesques pétages de plombs" », Laurent GARNIER et David BRUN-LAMBERT, *Electrochoc*, *op. cit.*, pp. 27-28.

d) Surcharge émotionnelle et introspection

A la « House » succède une nouvelle musique : l'« acid-house » dont Psychic TV est l'un des principaux représentants. Pour le Dj français Laurent Garnier, le phénomène date des mois d'avril et mai 1988 où « les premières compilations siglées "acid-house" des labels Trax et Gerkin Records atterrirent dans les bacs des disquaires d'Oldham Street, Manchester⁹²⁰.

Une idée persiste pour bon nombre d'auditeurs de l'« acid-house » : celle que Orridge l'ait lui-même introduite en Angleterre. Simon Reynolds bat en brèche ce « mythe » et rétablit la vérité tout en reconnaissant le rôle important joué par le chanteur⁹²¹.

Les débuts de Psychic TV déçoivent le public. Probablement parce que, comme le note Peter Shapiro, il ne s'agit que d'« une sorte de Throbbing Gristle remanié »⁹²². Ce n'est qu'un peu plus tard que Psychic TV trouve un son plus original, et marque une rupture assez nette dans le discours du chanteur.

Les différences entre les deux formations sont importantes. Rappelons-nous du son dur et volontiers cacophonique de Throbbing Gristle. Psychic TV accorde, au contraire, une place prépondérante au rythme « acide », autrement dit 125 battements par minutes ou « bpm », et à la mélodie. Comme les autres groupes d'acid-house, leurs morceaux se caractérisent par l'utilisation du générateur de lignes de basse Roland TB-303 et les sons de caisse, de caisse claire ou cymbales charleston, de la boîte à rythme TR-909. Ce changement dans la méthode de composition trahit le rôle que Orridge et ses nouveaux compagnons souhaitent faire jouer au groupe. Throbbing Gristle voulait « maltraiter » son public⁹²³ et « effrayer tout le monde »⁹²⁴. Psychic TV préfère, au contraire, séduire et faire danser. Enfin, si Thobbing Gristle était « anti-social »⁹²⁵, Psychic TV veut pouvoir s'adresser à tous.

⁹²⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁹²¹ « In the more hyperbolic West Coast version of rave's history, P. Orridge is credited with actually introducing acid house to the UK in the first place—a total myth-take! At the same time, there were plenty of local sources for San Francisco neohippy version of rave », Simon REYNOLDS, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, op. cit., p. 150.

⁹²² *Modulations, Une histoire de la musique électronique*, op. cit., p. 84.

⁹²³ « At the beginning we were less commercial and much more aggressive with the audience, we used to abuse them and throw blood over them and cut each other's arms and suck the blood out and spit it at people », in « Red Ronnie interviewing Genesis P-Orridge (Autumn 1979) », op. cit.

⁹²⁴ *Modulations, Une histoire de la musique électronique*, op. cit., p. 91.

⁹²⁵ Texte de l'écrivain et journaliste australien Bruce ELDER écrit en 1978 et disponible à l'adresse <http://userpages.umbc.edu/~vijay/tg/texts/text6.html>

La réponse des fans est révélatrice du brusque changement de direction de Orridge, et beaucoup ne comprennent pas que son nouveau groupe se situe autant, du moins à première vue, à l'opposé du précédent.

Très rapidement, Orridge veut politiser le discours de Psychic TV tout en gardant en tête les textes programmatiques de William Burroughs sur les hallucinogènes.

Pour ce faire, le groupe affiche son goût pour la drogue. Le titre du morceau « Turn on, Tune in, to the Acid House » s'y réfère de manière évidente. « Turn on » contient d'ailleurs des échantillonnages de Timothy Leary et cite, déformée, la phrase « Turn on, tune in, drop out » grâce à laquelle le psychologue décrivait les effets du LSD sur l'organisme.

L'« acide » dont il est ici question n'a donc pas grand chose à voir avec un goût désagréable dans la bouche. Il s'agit plutôt d'une référence aux buvards d'acide qui envahissent les clubs anglais et au LSD : c'est l'ensemble des drogues psychédéliques qui a la faveur de Psychic TV. LSD comme Ecstasy, des substances auxquelles le groupe fait allusion sans la moindre ambiguïté dans le titre de très nombreuses chansons (« Money for E »).

Cet aspect revendicatif de Psychic TV n'est pas suffisant pour en faire un groupe ouvertement politique. Nous avons en effet pu constater que de nombreux groupes revendiquaient leur consommation de drogue avec la même véhémence. Pourtant, Orridge dépasse le stade de la simple provocation pour donner à entendre un discours plus clairement burroughsien.

La législation britannique est inflexible en ce qui concerne les horaires de fermeture d'établissements comme l'Haçienda, et ce, bien entendu, quelle que soit la folie qui s'empare des pistes de danse. Or, les clubbers n'apprécient pas de voir le législateur dicter jusqu'à quelle heure ils pourront faire la fête, et comptent bien continuer à danser et à s'amuser en paix, c'est à dire sans l'intervention des forces de l'ordre.

Les « warehouse parties » n'ont d'autre but que de contourner la législation en vigueur, « détourner un endroit » et « en prendre le contrôle durant plusieurs dizaines d'heures dans l'anarchie et la bonne humeur »⁹²⁶. Le matériel, pourtant encombrant, comme les sound-systems, hauts-parleurs, générateurs électriques et autres

⁹²⁶ Laurent GARNIER et David BRUN-LAMBERT, *Electrochoc, op. cit.*, p. 29.

stroboscopes, sont déplacés le temps d'une soirée dans des appartements, des hangars ou des entrepôts désaffectés, et changent, à peu de frais, tout endroit discret ou isolé en authentique club.

Plutôt que de forcer la jeunesse britannique à rentrer chez elle et à abandonner ses habitudes, le gouvernement l'a donc plutôt incitée à redoubler d'imagination, et à s'organiser.

Pendant ce temps, les autorités prennent la pleine mesure du problème créé par l'Ecstasy. Les chiffres publiés par les instituts de sondage montrent qu'une quantité considérable de citoyens anglais a déjà goûté à cette drogue synthétique ou en consomme régulièrement⁹²⁷.

Orridge et Ferguson analysent ce phénomène de manière d'abord politique. Rien d'étonnant à cette lecture, puisque l'ecstasy n'aurait sans doute pas eu un tel succès si elle était apparue à un autre moment de l'histoire de la Grande Bretagne. Charles S. Grob, médecin et professeur de psychiatrie à la UCLA School of Medicine, note à ce propos :

By the early 1990s, the economic and social certainties of the past in Great Britain had started to change. The free market boom pursued throughout the eighties by the Thatcher government had ended in recession, with increasing unemployment and constricting opportunities, particularly for young people. The freeing of inhibitions, the peer bonding and the sense of community engendered by Ecstasy's dance floor pharmacology provided a release from the oppressive social atmosphere and a sense that "all could be made right in the world"⁹²⁸

Rapidement, l'anglais Tony Colston Hayter voit plus grand que ces « warehouse parties » qui poussent les clubbers à se cacher aux yeux de la police et à se faire discrets. Il veut pousser l'idée plus loin encore, et organiser des fêtes de plus grande ampleur, cette fois-ci en plein air. C'est la naissance des « raves ».

Comme le souligne Chris Sharp, le mouvement plonge ses racines « dans l'esprit libertaires des années 80 » et la « nostalgie collective de l'engagement contre-culturel des années 60 »⁹²⁹. Les liens sont effectivement nombreux avec l'esprit des années 1960. La période qui voit naître l'« Acid House » est décrite comme un second

⁹²⁷ Le gouvernement britannique estime qu'entre 1990 et 1995 la consommation d'Ecstasy a augmenté de 4000%. Cf. Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, New York, *op. cit.*, p. 223.

⁹²⁸ Collin, 1998, cité dans in *ibid.*, p. 223.

⁹²⁹ *Modulations, Une histoire de la musique électronique, op. cit.*, p. 176.

« Summer of Love » par les journalistes britanniques, tandis que des personnalités comme Timothy Leary s'imposent de nouveau comme figures tutélaires.

Le mouvement s'oppose explicitement à toute idée de contrôle et préfère une culture de résistance pacifique à l'ordre public, mais aussi de secret qui rappelle la lutte des groupes de guérilla urbaine et de la police. Les « ravers » se donnent rendez-vous dans des endroits tenus secrets, pour « emprunter ensemble des directions codifiées vers des fêtes illicites » et sont régulièrement chassés par les sonomètres de la police⁹³⁰.

Prenons garde, toutefois, de prendre trop rapidement ces étranges « guerriers » au sérieux. Le simple fait de se rassembler et de partager tous ensemble la musique n'en fait pas pour autant de dangereux anarchistes, ou des théoriciens de premier ordre ; la dimension politique et sociale des « raves » est évidente, mais le fait qu'elles correspondent à des « actions ponctuelles, localisées dans l'espace et le temps » relativise leur ampleur⁹³¹.

Ce phénomène met néanmoins en lumière les lignes de fracture qui parcourent l'ensemble de la société britannique contemporaine. D'un côté, un public jeune, passionné, qui demande à s'amuser sans retenue et refuse les limites fixées par ses pairs. De l'autre une génération plus âgée, qui semble, à bien des égards, incapable de comprendre les bouleversements dont elle est témoin. Ces deux groupes ne s'entendent pas plus sur une même définition de la fête, de la musique ou de la légalité, et sont, sauf exception, parfaitement incapables de communiquer ensemble. Et s'il est vrai que ces « free parties » se déroulent hors de tout cadre législatif et d'exploitation et réunissent jusqu'à plusieurs dizaines de milliers de personnes pendant plusieurs jours, les seules victimes sont les propriétaires dont les terrains sont investis sans accord préalable, quelques malheureux riverains, ou les « ravers » eux-mêmes qui risquent leur santé en consommant des produits dont la qualité ne cesse de se dégrader. Il est effectivement de plus en plus fréquent que le MDMA soit coupé avec d'autres substances plus ou moins nocives ; entre autres MDA, amphétamines, cocaïne ou kétamine⁹³².

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁹³¹ Etienne RACINE, *Le Phénomène techno, clubs, raves, free-parties*, Paris, Editions Imago, 2002, p. 28.

⁹³² « With the rapid expansion of *Ecstasy* culture in the United Kingdom, criminal gangs began to sense the opportunity for amassing large profits and moved in on the developing drug scene, rapidly taking control of the manufacturing and marketing of *Ecstasy*. Motivated solely by financial return and disinterested in the "purity" of the phenomenon, the quality of distributed *Ecstasy* began to erode. Other drugs began to replace MDMA as the sole component of *Ecstasy* pills, including diverse phenethylamine analogues (e.g. MDA, MDE), amphetamines,

Orridge analyse ces « raves » en termes de déprogrammation à l'aide d'un savant mélange de musique et de drogues synthétiques. Sans celles-ci, le cerveau se contenterait de la sécurité provoquée par le rythme qui, contre toute attente, suscite un repli du danseur sur lui-même. Elles permettent, en réalité, de transformer la piste de danse la plus ordinaire en forum politique en touchant à la fois son corps et son esprit.

William Burroughs faisait la promotion de substances hallucinogènes censées aider l'individu à mieux comprendre ses possibilités ; l'écrivain proposait un usage comparable de sons pour déstabiliser l'individu, ou de machines comme la « Dreamachine » de Brion Gysin et Ian Sommerville, « cylindre ajouré qui tourne autour d'une lumière de manière à produire un clignotement stroboscopique sur les paupières fermées du spectateur » afin d'induire un état proche de la transe.

En organisant les premières « raves », Orridge donne corps aux vœux de William Burroughs en soumettant une foule au même moment et dans un espace restreint à toutes les pistes de recherche qu'il n'a pas pu expérimenter lui-même, ou qu'il a expérimentées de manière insatisfaisante. L'expérimentation sur les effets stroboscopiques n'est pas anodine, puisque Orridge confirme dans son court texte programmatique « Muzak—A Concept in Human Engineering » qu'il connaît la « Dreamachine », mais également qu'il tient celle-ci en très haute estime comme arme à opposer aux forces de contrôle (« [Brion Gysin and] Ian Sommerville built thee DREAMACHINE, probably thee most important and thee most neglected anti-control, anti-drug device ever invented by mankind. »⁹³³). En outre, Orridge a lui-même publié les plans de cette machine en 1986 et réalisé un certain nombre d'expériences avec elle éditées sous forme de vidéos ou de CDs⁹³⁴.

Le fait, noté justement par Eric Duboys, que Orridge s'intéresse de plus en plus aux raves⁹³⁵ s'inscrit donc dans le prolongement des théories développées par William Burroughs dans ses textes programmatiques. James Fritz confirme quant à lui que Orridge est bien l'un des tout premiers à organiser des « raves » en Angleterre, et

cocaine, opiates and even the dissociative anesthetic ketamine », Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, op. cit., p. 224.

⁹³³ Genesis P-ORRIDGE, « Muzak—A Concept in Human Engineering », *ibid.*

⁹³⁴ « With Gysin's blessing, P-Orridge published Dream Machine plans in 1986, issued a video about the device, and produced a CD of Dream Machine researches », John GEIGER, *Nothing Is True—Everything Is Permitted: The Life of Brion Gysin*, op. cit., p. 277. « Dreamachine » est également le titre d'un morceau de l'album de Throbbing Gristle intitulé *Heathen Earth*, Industrial Records, 1980.

⁹³⁵ « Cette rupture totale (mais pas définitive) avec la scène rock et industrielle va de pair pour P-Orridge avec un investissement croissant dans le phénomène des free parties (ou raves), qui se développe (...) en Angleterre d'une manière suffisamment massive pour commencer à inquiéter les autorités », Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 243.

à accompagner les premiers pas de ce genre de rassemblements en Europe. Dans ce cas, Orridge est incontestablement un pionnier :

It was during this time [1987] that groups like Schroom and Genesis P. Orridge's Psychic TV began throwing all-night dance parties in England along with a host of other underground party promoters. At the same time, the rave phenomenon was taking hold in Germany and in particular, Berlin. Holland, Belgium, France and Italy were not far behind and in less than a year, raves had sprung up in every corner of Europe and made the journey across the ocean to North America⁹³⁶

Plus encore, note Simon Reynolds, c'est Orridge, son idée de la musique, mais aussi son discours ésotérique parfois brouillon, que Reynolds n'associe pas encore à un discours burroughsien, qui vont « définir » durablement la scène « rave » de San Francisco :

[Orridge's] widely disseminated ideas – psychedelia/sampladelia as the creative abuse of technology; house's 125 bpm as the primordial trance-inducing, alpha-wave-triggering tempo that connects Arab, Indian and aboriginal music; the manipulation of sonic frequencies to achieve "metabolic engineering," à la Aleister Crowley's dictum "our method is science, our aim is religion" – pretty much defined the San Francisco scene⁹³⁷

Ces rassemblements de masse où la consommation de drogues hallucinogènes par les jeunes, couplée au volume sonore de ces manifestations et à l'usage fréquent de stroboscopes, « sources lumineuses susceptibles de déséquilibrer l'activité des cellules cérébrales, et d'entraîner des crises convulsives d'origine épileptique »⁹³⁸, est aujourd'hui minutieusement documentée dans des études sociologiques et / ou ethnologiques.

Il est à ce titre frappant d'étudier plus attentivement les constats que fait Etienne Racine sur les effets des hallucinogènes sur le cerveau au moment des « raves ». L'ethnologue parle de « surcharge sensorielle » et émotionnelle⁹³⁹, et il semble bien que l'auditeur / consommateur de drogue atteigne un état tout à fait comparable à celui qu'atteignait William Burroughs au moment de ses pérégrinations en Amérique du Sud.

⁹³⁶ Jimi FRITZ, *Rave Culture, an Insider's Overview*, Victoria, BC, Smallfry Publishing, 1999, p. 33.

⁹³⁷ Simon REYNOLDS, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, op. cit., p. 150.

⁹³⁸ Etienne RACINE, *Le Phénomène techno, clubs, raves, free-parties*, op. cit., p. 84.

⁹³⁹ *Ibid.*, p. 27.

En particulier, la « surcharge émotionnelle » est étroitement liée à un surcroît d'énergie physique et musculaire qui s'oppose absolument à l'état d'asthénie dénoncé à la fois par Burroughs et Orridge. « Les états particuliers atteints, souvent qualifiés de "libérateurs" », ajoute E. Racine, « alternent entre le ressenti de l'effervescence collective et l'exploration de ses propres sensations internes »⁹⁴⁰ ; une exploration facilitée par le fait que l'« Acid House » se passe presque complètement de « paroles qui renverraient explicitement à des réalités sociales quotidiennes »⁹⁴¹.

La substance hallucinogène, consommée parallèlement à une écoute de la musique, provoque pour le « raver » un état inédit, et quelquefois difficile à maîtriser ; rappelons que l'ecstasy « peut susciter de violentes (et très rarement mortelles) élévations de température et hémorragies internes sans lien apparent avec la quantité de produit ingérée ou l'expérience que possède l'utilisateur de cette substance ». « À moyen terme », ajoute E. Racine, « sur une durée allant de quelques semaines à plusieurs mois, la consommation régulière (plusieurs fois par semaine) de LSD ou d'ecstasy peut entraîner une perte de poids, des troubles de la mémoire et des dépressions pathologiques »⁹⁴².

Cet état est temporaire, tout comme celui que ressentait l'écrivain américain. Il dure toutefois assez longtemps pour saisir une vérité au cœur de la quête entamée par William Burroughs : le corps humain et le cerveau ne sont pas pleinement utilisés. Orridge est sans l'ombre d'un doute en quête. Quête d'un état « primitif » perdu, d'un état originel, que les participants pourront, peut-être, approcher par le retour à une structure tribale.

e) De la musique de Jajouka aux transes techno

Autre piste de recherche explorée par Orridge lors de « raves » : la transe provoquée par le mélange entre les drogues hallucinogènes et les « mélodies et les bourdonnements [qui] produisent instantanément une légère hypnose »⁹⁴³.

A l'origine de cet intérêt, Eric Dubois note la découverte par le chanteur des Masters Musicians of Jajouka par l'intermédiaire de Brion Gysin, Paul Bowles et William Burroughs.

⁹⁴⁰ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 86.

⁹⁴³ Roux (A.), « La musique pop », in Paul BEAUD et Alfred WILLENER, *Musique et Vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame, 1973, p. 232, cité dans Etienne RACINE, *Le Phénomène techno, clubs, raves, free-parties*, op. cit., p. 26.

C'est en 1950 que Paul Bowles emmène le vieux compagnon de route de Burroughs à un festival religieux sur la côte atlantique du Maroc, près de Tanger. Cette ville est familière au lecteur de Burroughs. L'auteur y a vécu par intermittence de 1954 à 1958 avant d'autres séjours plus ou moins longs et la ville « allait jouer un rôle majeur dans sa vie et dans son travail ». En 1961, il y passera l'été en compagnie d'Allen Ginsberg et de Timothy Leary⁹⁴⁴.

Au Maroc, Gysin entend, par hasard, un groupe jouer une musique envoûtante, « lumineuse » (« a luminous, hieratic quality »⁹⁴⁵) héritée d'une longue tradition Sufi. Gysin est immédiatement séduit, et devient obsédé par cette « musique céleste » (« heavenly music »⁹⁴⁶) qu'il veut écouter encore et encore.

Son ami Mohamed Hamri l'aide à retrouver les musiciens de la tribu Ahl Sherif au village de Jajouka, perdu quelque part près des montagnes du Rif et de la ville de Ksar-el-Kebir, où les étrangers ne s'aventurent pas. Le village, qui n'a ni électricité ni eau courante, est d'autant plus mystérieux qu'il ne figure sur aucune carte⁹⁴⁷.

Grâce à son obstination, Gysin peut voir le groupe jouer de nouveau. Un groupe que Burroughs décrit dans l'article intitulé « Face to Face » que lui commande le magazine *OUI*⁹⁴⁸, et dont le « Mokadem », ou leader, est un dénommé Maleem Abdeslam Attar. L'écrivain reconnaît alors, travestie par la religion musulmane, la Lupercale d'origine romaine ; un rite de fertilité dédié à Bou Jeloud, la divinité Pan originaire d'Arcadie. Bou Jeloud, le « Dieu Chèvre », le « Dieu de panique », le « Maître de la Peur »⁹⁴⁹.

⁹⁴⁴ « Burroughs would live in Tangier off and on for four years until January 1958, returning briefly in 1959, then for extended stays in 1961 and from June 1963 to December 1964. Tangier would play a major role in his life and work, and his own influence on Tangier was in turn substantial. By 1961, (...) he spent the summer in Tangier in the company of Ginsberg and an adventurous Timothy Leary (...) », Brian T. EDWARDS, *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Durham & London, Duke University Press, 2005, p. 159.

⁹⁴⁵ Robert PALMER, introduction à Brion GYSIN, *The Process*, Woodstock, New York, the Overlook Press, 1987, p. xiv.

⁹⁴⁶ Brion GYSIN, « The Pipes of Pan » (1964), *Back in No Time, the Brion Gysin Reader*, edited by Jason Weiss, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2001, p. 123.

⁹⁴⁷ Robert PALMER, introduction à Brion GYSIN, *The Process, op. cit.*, p. xv.

⁹⁴⁸ William BURROUGHS, « Face to Face », in *Oui*, August 1973.

⁹⁴⁹ « Pan the Goat God Master of Skins Master of Fear ageless enigmatic impersonal looks out through his eyes. He can look through many eyes », *ibid.*, p. 94.

Il ne s'agit pas ici d'un simple concert ; les musiciens de Jajouka tirent leur musique de cérémonies ancestrales, et supposément magiques. Leur but est de recréer l'équilibre entre les forces masculines et féminines de la nature⁹⁵⁰.

Gysin revient plus précisément sur son expérience au village de Jajouka dans le court texte *The Pipes of Pan* publié en 1964, et souligne l'importance de l'étrange figure qui accompagne le groupe, ce jeune homme revêtu de peaux de bouc qui danse frénétiquement au milieu des musiciens et figure Bou Jeloud lui-même⁹⁵¹. Les jeunes filles qu'il parvient à cingler de son fouet seront enceintes dans l'année, c'est du moins ce qu'en dit la légende.

C'est la musique qui anime Bou Jeloud et lui prête vie dans la course folle qui doit l'amener jusqu'à Aisha, ou Aisha Homolka, jouée par de jeunes garçons travestis, et dont la rencontre est décrite par Burroughs dans son roman *Cities of the Red Night*⁹⁵².

Gysin emmène Brian Jones à Jajouka en 1967, « à une époque où tous les autres regardaient vers l'Inde pour les rythmes de transe hypnotique »⁹⁵³. Le jeune homme est, à l'époque, le guitariste des Rolling Stones. A la fois un pilier, puisque c'est lui qui baptise le groupe en hommage à une chanson de Muddy Waters, et un électron libre qui se passionne pour l'expérimentation sonore.

Jones et Gysin partent en compagnie d'un ingénieur du son qui enregistre le groupe à l'occasion des fêtes de l'Aid el Kebir. Tout comme l'écrivain avant lui, le guitariste est vite fasciné par Jajouka. L'album *Brian Jones Presents the Pipes of Pan* sort en 1971 chez Rolling Stones Records, soit deux ans après sa mort ; « du très bon travail », concède Burroughs en 1973, mais réalisé avec un simple magnétophone Uher⁹⁵⁴.

Le disque aide à populariser la musique de Jajouka et ouvre le village jusqu'ici isolé à quelques visiteurs illustres, dont le jazzman Ornette Coleman qui, lui, y

⁹⁵⁰ « the Rites of Pan, which, in Jajouka are not celebrated as folklore but employed (...) for bringing the male and female forces in nature into a positive and fruitful equilibrium », Robert PALMER, introduction à Brion GYSIN, *The Process*, *op. cit.*, p. xiv.

⁹⁵¹ Brion GYSIN, « The Pipes of Pan » (1964), *Back in No Time, the Brion Gysin Reader*, edited by Jason Weiss, *op. cit.*, p. 122.

⁹⁵² William BURROUGHS, *Cities of the Red Night*, London, Calder, 1981, p. 104.

⁹⁵³ « Brian Jones had found Jajouka through Brion Gysin in the 60s, at a time when everyone else was looking to India for mesmerizing trance music », Lee RANALDO, « Into the Mystic », in *The Wire* n°150 (août 1996), London, The Wire Magazine Ltd. Article consultable et téléchargeable dans les archives du journal à l'adresse <http://www.thewire.co.uk/articles/133/>

⁹⁵⁴ « (...) the Brian Jones record was a pretty good job. But that was just made with a Uher », in *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, *op. cit.*, p. 203.

emmènera des magnétophones Nagra et un studio d'enregistrement complet. Tout n'est pourtant pas positif dans cette équipée. Dans l'essai qu'il consacre à la découverte de la musique du Maghreb par l'Occident, Brian T. Edwards revient largement sur le « mythe » qu'aide à créer Gysin autour de Jajouka, et qu'il explique en grande partie par sa méconnaissance de la culture marocaine. Ainsi, souligne Edwards, les Masters of Jajouka ne sont pas les anticonformistes que le poète veut bien voir. Surtout, l'attitude de personnalités comme Gysin, Burroughs, Leary et Jones, montre une tendance à faire fi de la musique qu'ils entendent afin de superposer un discours politique qui a peu à voir avec l'intention originale :

[Brion Gysin] suggests that the music [of the Master Musicians of Jajouka] is allied with a resistance to authority, something Western youth culture could identify with, whether or not it heard it in the whining of the gaita (a double-reeded wooden horn) and the complex percussive rhythms. The implication is that Jajouka is a countercultural force in Morocco, opposed to the state, an opinion counterindicated by the lack of a larger Moroccan audience for the music at the time and the apolitical activities of the musicians themselves. (...) Blurbs from William Burroughs and Timothy Lear attest to the mixture of "hip" and four-thousand-year-old "wisdom" of the musicians, a formula that is classic hippie Orientalism: the musicians' hipness is based on their temporal lag.⁹⁵⁵

Les effets de la musique de Jajouka tiennent plus du folklore que de la réalité scientifique. Elle peut également provoquer une panique indicible. C'est en tout cas l'effet qu'elle semble produire sur les habitants du village, sans doute pétris de superstitions, et Gysin lui-même décrit la peur qui saisit ceux qui entendent la musique de Jajouka lors du rituel dédié à Bou Jeloud⁹⁵⁶.

Plus important en ce qui nous concerne, celle-ci peut, selon la croyance populaire, servir de support ou de catalyseur à des rituels magiques. Des rituels que Gysin s'empresse de ramener en Europe pour tenter ses propres expériences. Roger Knoebber se souvient de l'atmosphère étrange du Beat Hotel de la rue Gît le Cœur, et plus encore de ces moments où Gysin disparut physiquement à deux reprises sur la musique des musiciens de Jajouka⁹⁵⁷. Ces moments, qu'il faut sans doute expliquer

⁹⁵⁵ Brian T. EDWARDS, *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, op. cit., pp. 285-286.

⁹⁵⁶ « When our music catches you alone in the dark, you're choking with panic. All the people down there in the valley are shaking with fear so they fall into bed with their chattering teeth. Ha, Bou Jeloud! High up in the Rif, they can hear us and shiver. », Brion GYSIN, *The Process*, op. cit., p. 107.

⁹⁵⁷ Brion Gysin, *Tuning in to the Multimedia Age*, edited by José Ferez Kuri, London, Thames and Hudson (in association with the Edmonton Art Gallery), 2003. p. 215.

par les très nombreuses substances que les résidents du Beat Hotel absorbaient chaque jour, sont en tout état de cause familiers à Burroughs qui associe Jajouka à une forme parfaitement concrète de magie. Des documents sonores nous le font d'ailleurs entendre s'en servir pour renvoyer un sortilège⁹⁵⁸.

Pour Orridge, Gysin et Burroughs emploient la musique de Jajouka comme un révélateur, une clef qui permettrait d'ouvrir une porte sur le royaume de l'occulte qui passe, d'abord, par une action concrète des sons sur le cerveau et le système nerveux.

Brion Gysin, « Thee Master » who largely introduced W.S.B. to this whole scenario, saw further, saw thee other layers, was not satisfied. He studied languages, western and eastern Etymology, had devastating knowledge of European migrations and interactions going back as far as records allowed. He was aware of thee process touched upon earlier. He observed first hand for 23 years thee threads of pulse and frequency generated through Moroccan music. Where thee master musician has certain phrases and sequences of sound that are thee equivalent of a spoken language and guide and instruct thee players as thee music is performed. Music that therefore literally « speaks » of primal roots and impulses of behaviour. That triggers endorphine assisted alpha-wave neurological states that inspire and reveal thee fluidity of occult physics.⁹⁵⁹

Cette tentative d'explication de Orridge, qui ne se base, une fois de plus, que sur des explications scientifiques très peu convaincantes, souligne les similitudes de vue entre le chanteur, Burroughs et Gysin. Pour chacun d'entre eux, la musique dépasse de loin le cadre du divertissement, ou du simple plaisir, pour atteindre un niveau mystique, magique et dans tous les cas surnaturels, qui remonte à de très anciens rites.

Le fait que Orridge confesse ne pas être « un amoureux inconditionnel de la musique »⁹⁶⁰ prend alors un tout autre sens. La musique est pour lui, du moins en partie, un simple prétexte pour parvenir à changer de façon concrète le comportement socio-politique de son public en aiguillonnant son cerveau.

Orridge et Bachir Attar se rencontrent dans l'appartement parisien de Brion Gysin au début des années 1980. Attar, qui joue essentiellement de la rhaita, sorte de hautbois ou clarinette⁹⁶¹, participera ensuite sporadiquement au groupe Thee Majesty

⁹⁵⁸ Par exemple sur l'album William S. Burroughs, *Break Through in the Grey Room*, *op. cit.*

⁹⁵⁹ Genesis P-ORRIDGE, « Behavioural Cut-Ups and Magick » (1987).

Disponible à l'adresse

http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=52&id=128

⁹⁶⁰ *Modulations, Une histoire de la musique électronique*, *op. cit.*, p. 89.

⁹⁶¹ Voir, Lee RANALDO, « Into the Mystic », in *The Wire* n°150 (août 1996), *op. cit.*

fondé par Orridge et Larry Thrasher. Il apparaît sur le morceau « Towards the Infinite Beat » de Psychic TV. Il participe également au concert du Royal Albert Hall donné en 1999, et commercialisé sous le titre *Time's Up (Live)*⁹⁶². Eric Duboys ajoute que Orridge « utilisera un grand nombre de samples [ou échantillons sonores] issus des performances des Masters of Jajouka »⁹⁶³.

Cette évolution peut sembler incongrue de la part de Orridge en tant qu'admirateur de Burroughs, mais paraît logique si l'on garde à l'esprit que, pour le chanteur, l'écrivain américain, tout comme Gysin, est d'abord un « magicien »⁹⁶⁴ et que la première question qu'il lui pose dans son appartement de Duke Street concerne la « magie »⁹⁶⁵. De plus, l'écrivain a lui-même suggéré que des expériences devraient être menées sur la musique marocaine, et ce pour déterminer rigoureusement ses effets sur le corps⁹⁶⁶.

Thee Majesty est donc, une fois de plus, une continuation parfaitement logique du travail de Burroughs tout en officialisant un « secret » que partagent quelques-uns des zéloteurs les plus fidèles de l'œuvre de l'écrivain américain : Burroughs est, pour Orridge, détenteur de « méthodes » et de « processus magiques »⁹⁶⁷.

⁹⁶² DVD publié chez MVD. A noter que le concert fait également participer William Burroughs de manière posthume dans le morceau « Scared to Live ». Le concert lui-même est présenté comme un « concert cut up » sans plus d'explication de la part de Genesis P-Orridge.

⁹⁶³ Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, op. cit., p. 207.

⁹⁶⁴ « (...) [William Burroughs and Brion Gysin] can only be fully appreciated, and, perhaps, finally understood, in terms of their central and passionate *inner agendas* and obsessions when re-considered and re-assessed as serious conscious and masterful creative/cultural *alchemists* and *practicing magicians*, a mission for which I have taken the linguistic liberty of coining the term/occupation "Cultural Engineer." », Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », in *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)*, op. cit., p. 105.

⁹⁶⁵ « Six years after beginning my Beat odyssey via books, my very first question to [William Burroughs], a living, breathing, Beatnik legend in the flesh was... "Tell me about magick?" », *ibid.*

⁹⁶⁶ « RP : How would that relate to Moroccan music? How precise do you think Moroccan trance music is at producing definite states?

[William Burroughs] : Certainly Brion knows a good deal more about this than I do, but I would suggest the same experiments be carried out. If you knew what a state of trance was, what the brain waves, blood pressure, heart beat and so forth were, then you'd have some ideas as to how to go about producing it, and also you'd know when you are producing it and when you're getting close. », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, op. cit., p. 164.

⁹⁶⁷ Comme en témoigne explicitement le titre de son article paru dans *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)*, intitulé « The Magical Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin ».

CONCLUSION DE LA DEUXIÈME PARTIE

En lutte permanente contre les forces de contrôle, les forces de résistance burroughsiennes trouvent un prolongement à la fois dans les textes de William Gibson et dans les textes programmatiques de Genesis P-Orridge.

Pour Gibson, les forces de résistance sont des jeunes gens très largement inspirés des « garçons sauvages » burroughsiens. Personnages d'anarchistes refusant la « civilisation », tournés vers des structures sociales tribales en rupture avec le reste du monde et prêts à semer le chaos, les résistants sont d'abord pour Gibson les « cowboys » ou pirates informatiques qui font de la « matrice » leur terrain de jeu. Ces derniers volent, effacent ou détournent les données qui y sont stockées et s'attaquent au monopole qu'exercent les forces de contrôle sur l'information. Ces personnages de fiction prennent aujourd'hui pied dans la réalité par le biais des pirates informatiques qui emploient leur talent à mettre à mal les systèmes de sécurités informatiques, à détourner des informations à leur profit, ou, dans une optique politique, à entrer en résistance contre les efforts des autorités en place pour censurer les nouveaux moyens de communication, en particulier Internet.

Les textes, l'univers et les personnages de William Gibson sont bien souvent une référence pour ces nouveaux pirates. C'est, entre autres, par l'intermédiaire de l'écrivain que les textes programmatiques de William Burroughs ont pu gagner un nouveau public.

La préoccupation d'une diffusion sans limite aucune des informations est également au cœur du discours que développe Orridge. S'inspirant des textes programmatiques de William Burroughs, ou d'expériences sonores cut/up qu'il a lui-même aidé à faire connaître en faisant paraître l'album *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)* en mai 1981, le chanteur défend la multiplication des enregistrements pirates de ses concerts et une utilisation libre des sons et autres échantillons sonores et / ou musicaux. Le discours de Orridge est toutefois singulièrement ambigu. Comme son modèle avant lui qui préconisait la liberté absolue de piller toute œuvre d'art afin de la faire sienne tout en se gardant bien d'abandonner lui-même ses droits d'auteurs, Orridge ne met que rarement en adéquation sa vision d'un monde

artistique libre de droits avec son activité de musicien. Son image libertaire n'est donc souvent qu'une façade ; Orridge est rattrapé par ses impératifs économiques.

William Gibson reprend les travaux de William Burroughs dans son article « God's Little Toy ». Il les expose à la nouvelle génération en soulignant leur pertinence et leur modernité à l'heure de l'effacement progressif des grands studios de cinéma et des maisons de disques qui contrôlent de moins en moins efficacement le marché de la culture ; ceci au moment où la multiplication des téléchargements illégaux pousse à une redéfinition du lien existant entre les acteurs du monde culturel et les consommateurs. Orridge, en dépit de ses ambiguïtés flagrantes, se réapproprie les théories développées par Burroughs sur le son comme arme de guérilla urbaine ou comme moyen de provoquer un état de transe, et en fait l'un des fondements de son approche de la musique. Sa lecture de Burroughs est essentiellement pratique.

Il existe donc bel et bien une différence dans la manière de gérer et de percevoir l'héritage burroughsien de la part de Gibson l'écrivain et d'Orridge le chanteur, compositeur et « performer ». Concernant le rapport à la drogue, si Gibson comme Orridge, font une différence très nette entre drogues opiacées et hallucinogène, en reprenant la distinction faite des années auparavant par William Burroughs, leurs discours à ce sujet sont assez dissemblables. Pour Gibson, qui a appris des textes de Burroughs à éviter toute rencontre avec la drogues, celles-ci sont simplement néfastes. Pour Orridge, bien au contraire, et suivant les travaux de Burroughs sur des drogues comme le « yagé », les hallucinogènes peuvent jouer un rôle essentiel dans le combat contre les contrôleurs. En réalité, Orridge prolonge les expérimentations de Burroughs là où ce dernier les avait abandonnées, les trouvant insatisfaisantes et sans lendemain. Se rapprochant de Timothy Leary qui avait, en son temps, initié Burroughs au LSD, Orridge reprend l'idée de substances chimiques dont l'effet influencerait sur le cerveau et permettrait à l'individu de remettre en cause son propre fonctionnement, et sa « programmation » initiale.

C'est toujours en s'inspirant des expériences de Burroughs que Orridge devient l'un des principaux représentants de la « E culture », « culture » qui allie la musique avec la prise de drogues synthétiques censées aider l'être humain à mieux comprendre son fonctionnement et à atteindre sa liberté, en faisant abstraction des manipulations des contrôleurs. Ici, Orridge a prolongé les travaux de Burroughs dans une direction que celui-ci avait envisagé. Il n'est plus seulement plagiaire, ou suiveur sans talent, mais continuateur zélé.

**TROISIÈME PARTIE
L'INFLUENCE DES TECHNIQUES D'ÉCRITURE DE
WILLIAM BURROUGHS SUR WILLIAM GIBSON ET
GENESIS P-ORRIDGE**

« Don't wait to be hunted to hide, that's always been my motto. »

Samuel Beckett, *Molloy*

A) ÉVOCATIONS, MENTIONS ET CITATIONS DE WILLIAM S. BURROUGHS DANS L'ŒUVRE DE WILLIAM GIBSON ET GENESIS P-ORRIDGE

Avant d'aborder la question de l'influence de l'écriture de William Burroughs sur celle de William Gibson et de Genesis P-Orridge, nous pensons qu'il est indispensable de nous arrêter sur les hommages que rendent ces deux artistes à Burroughs par l'intermédiaire d'évocations de sa personne, de simples mentions de son nom ou de citations plus ou moins aisées à localiser.

Le nombre de ces évocations, mentions et citations justifie *a priori* que l'on s'attarde à les relever et à les distinguer selon des critères que nous définirons plus loin. Leur fréquence justifie également qu'on interroge le rôle qu'elles jouent dans le travail d'écriture des deux auteurs. La diversité des formes et des occurrences de ces évocations, mentions et citations apparaît comme une invitation à explorer plus avant la façon dont l'écriture de Burroughs influe sur celle de ses successeurs.

Par « évocation de la personne de Burroughs », nous entendons l'action « d'appeler, de faire venir, de faire apparaître »⁹⁶⁸ la personne de l'écrivain dans la narration. Par « mention », nous entendons le fait de citer le nom de Burroughs. Enfin, par le terme de « citation », nous entendons un « passage emprunté à un auteur », ici Burroughs, « qui peut faire autorité »⁹⁶⁹. En ce qui concerne les citations, nous distinguerons entre les citations de mots ou de phrases, les maximes et les demi-citations.

⁹⁶⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, 8^e édition de 1932-1935.

⁹⁶⁹ Cité dans Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 115.

Notre recherche s'effectue dans tous les textes de William Gibson sans exception, et dans la discographie complète de Genesis P-Orridge, comme dans la totalité des textes publiés, à ce jour, par ce dernier.

Nous terminerons cette étude en concentrant notre attention sur deux textes de William Gibson qui renvoient explicitement à la technique du cut-up telle que définie par William Burroughs : « God's Little Toy » et « Academy Leader ». Ces textes seront pour nous l'occasion de poser la question de l'influence du cut-up sur l'écriture de Gibson et les modalités d'écriture qui s'ensuivent chez celui-ci, mais également de définir précisément cette technique d'écriture typiquement burroughsienne.

I / Evocation de la personne de William Burroughs à l'intérieur de l'univers diégétique de William Gibson

La personne de Burroughs est évoquée dans *Pattern Recognition*, où l'héroïne Cayce Pollard n'a comme souvenir de son père que quelques rares photographies, dont une où « ses amis le confondaient parfois avec William S. Burroughs plus jeune »⁹⁷⁰.

Dans *Spook Country*, Gibson décrit le personnage du « vieil homme » (« the old man ») qui « ressemblait un peu à William Burroughs, le côté bohémien en moins (ou peut-être la méthadone) [sic] »⁹⁷¹. Ce faisant il cite le nom de Burroughs tout en se référant au phénomène d'intoxication qui est l'un des thèmes principaux de ses romans depuis *Junkie*. Comme nous l'avons dit précédemment, la méthadone est un produit de substitution administré aux drogués à l'héroïne, qui a été l'objet de toutes les critiques de Burroughs qui le considérait comme un moyen pour le gouvernement américain de contrôler les populations.

Le lecteur de Gibson qui saisit le nom « Burroughs » peut se renseigner sur l'écrivain, découvrir son œuvre ou approfondir le rapport entre les deux hommes en termes d'influence littéraire. En outre, la façon qu'a Gibson d'évoquer William Burroughs, non pas à travers des références plus ou moins précises à son œuvre écrite, mais à travers des renvois à son apparence physique ou à son passé de toxicomane,

⁹⁷⁰ « (...) the best she'd been able to do had been one that her friends had sometimes mistaken for the younger William S. Burroughs », William GIBSON, *Pattern Recognition*, London, Penguin Books / Viking, 2003, p. 186.

⁹⁷¹ « Hollis thought he looked a little like William Burroughs, minus the bohemian substrate (or perhaps the methadone). Like someone who'd be invited quail shooting with the vice-president, though too careful to get himself shot. », William GIBSON, *Spook Country*, London, Penguin Books / Viking, 2007. p. 294.

indique au lecteur que Gibson renvoie à l'individu, à ses souffrances et à son parcours, et signale que son rapport à Burroughs tient compte de l'expérience, du vécu de ce dernier, et de sa mythologie.

De même, dans *Zero History*, les déambulations du personnage de Milgrim rue « Git-le-Cœur [sic] » à Paris renvoient au séjour de William Burroughs au Beat Hotel, à ses expérimentations sur bandes magnétiques, mais aussi au roman *Naked Lunch* achevé en ses murs⁹⁷². Gibson confirme sa connaissance du parcours intellectuel et géographique de Burroughs. En outre, en faisant une référence claire à la librairie « Un Regard Moderne » tenue par Jacques Noël, spécialiste de Burroughs et ami d'Orridge, l'auteur souligne qu'il fait partie d'un cercle d'admirateurs de l'écrivain américain, d'un cercle de « connaisseurs » souvent à la recherche de documents rares ou inédits⁹⁷³.

On peut observer dans les entretiens où William Gibson parle de son admiration pour Burroughs qu'il ne différencie pas toujours Burroughs l'auteur, de Burroughs la personne sociale. Ainsi, dans le documentaire de Mark Neale, *No Maps for These Territories*, Gibson explique vouloir « être comme William Burroughs » (« to be like William Burroughs »⁹⁷⁴) sans pour autant mentionner son œuvre. En outre, Gibson affirme « avoir évité les opiacées du fait d'avoir lu Burroughs » (« I was kept from the opiates by having read Burroughs ») sachant que les textes de Burroughs qui traitaient de son addiction, comme *Junky* par exemple, étaient les plus volontiers autobiographiques.

II / Mentions du nom « Burroughs » dans l'œuvre de William Gibson et Genesis P-Orridge

Les mentions du nom « Burroughs » sont les plus simples à relever dans les textes de William Gibson et Genesis P-Orridge puisqu'elles sont immédiatement identifiables.

⁹⁷² William GIBSON, *Zero History*, New York, G.P. Putnam's Sons, 2010, p. 150.

⁹⁷³ « He saw a magical-looking bookshop, stock piled like a mad professor's study in a film, and swerved, craving the escape into text. But these seemed not only comics, unable to provide his needed hit of words-in-row, but in French as well. Some of the them, he saw, were the French kind, very literary-looking, but just as many seemed to be the ones where everyone looked something like the girl in the tea shop, slender and big-eyed », *ibid.*

⁹⁷⁴ Mark NEALE, *No Maps for These Territories*.

Le nom de « Burroughs » est mentionné dans « Rocket Radio » (*Rolling Stone*, juin 1989) et « Academy Leader » (1991) où Gibson mentionne le patronyme de Burroughs par le biais des « machines à calculer Burroughs » (« Burroughs adding machines ») inventées par le grand-père de l'écrivain. Dans ce cas, le lecteur qui connaît suffisamment l'histoire personnelle de Burroughs sait qu'il s'agit d'un renvoi indirect à l'écrivain et non pas à un simple homonyme.

Ces mentions peuvent amorcer deux comportements possibles chez le lecteur. Le premier, pour ceux qui ne connaissent pas Burroughs, ou qui le connaissent mal, est de se renseigner sur lui et, pourquoi pas, de découvrir son œuvre. Le second, pour ceux qui connaissent déjà Burroughs, est d'approfondir le rapport entre les deux hommes en termes d'influence littéraire. C'est ce travail, précisément, que nous proposons de faire ici.

La question des dédicaces mérite également d'être posée. Si William Gibson n'a jusqu'ici encore jamais directement dédié un de ses textes à William Burroughs – il dédie d'abord ses textes aux membres de sa famille⁹⁷⁵ – Genesis P-Orridge dédie à l'écrivain la performance baptisée *Couming of Age* et présentée à la *Oval House* de Kennington à Londres en mars 1974⁹⁷⁶.

Cette dédicace a la même fonction que d'autres dédicaces que nous pouvons trouver tout au long de l'histoire des arts. Elle place Orridge sous le patronnage direct de Burroughs, et témoigne de l'expression de sa gratitude.

III / Mise en scène de William Burroughs à l'intérieur de l'univers diégétique de Genesis P-Orridge

Orridge met en scène William Burroughs en 1974 dans son poème intitulé « Poem for Uncle Bill » publié dans le magazine *Quoz?*

Notons que le patronyme « Uncle Bill » est particulièrement chargé. Certes, Burroughs s'en affublait lui-même dans le court texte « Post Script... Wouldn't

⁹⁷⁵ *Neuromancer*, *Count Zero* et *Spook Country* sont dédiés à Deborah Gibson, épouse de l'écrivain, *Idoru* à sa fille Claire et *Mona Lisa Overdrive* à sa sœur Fran. Le recueil *Burning Chrome* est dédié à sa mère, Otey Williams Gibson.

⁹⁷⁶ Cette dédicace se trouve dans le programme de l'installation : « a photograph in exactly sevens parts for Uncle Bill B ».

Notons que cette dédicace va en outre jouer un certain rôle dans la fondation de Throbbing Gristle puisque Chris Christopherson, qui ne connaît ni Orridge ni Tutti à cette époque, va venir les interroger sur leur travail et découvrir leur intérêt commun pour le travail de William Burroughs, comme le souligne Simon Ford dans Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, op. cit., p. 4.9.

You? » (« So listen to Old Uncle Bill Bill Burroughs »⁹⁷⁷, mais c'est surtout l'un des surnoms couramment attribués à William Burroughs par ses admirateurs (on le trouve par exemple dans des textes de Ron Robert ou de Mary McCarthy⁹⁷⁸). En l'employant, Orridge s'inscrit dans un rapport d'admiration à l'auteur, et se réclame ainsi d'une même communauté d'admirateurs et d'une même filiation intellectuelle. Le terme renvoie également à la famille et à une certaine idée de la solidarité. Il n'est pas usurpé : lorsque Orridge sera poursuivi pour « obscénité » pour avoir envoyé des cartes postales pornographiques par la poste en novembre 1975, Burroughs écrira au juge en charge de l'affaire pour défendre le musicien qu'il décrira comme « un artiste dévoué et sérieux dans la tradition Dada »⁹⁷⁹.

Le texte, relativement court, est, comme son titre l'indique, et comme le dessin qui l'accompagne le confirme, un hommage à Burroughs. Il sert, à la fois, à revenir sur la rencontre entre les deux hommes à Londres un an plus tôt⁹⁸⁰, et à inscrire Orridge dans un rapport de filiation avec son modèle.

« Poem for Uncle Bill » est un poème de jeunesse maladroit, et sans doute trop empreint d'admiration pour clairement démontrer les qualités littéraires de son auteur ; nous nous bornerons donc à mentionner la volonté d'Orridge de souligner un rapport entre Burroughs et lui, rapport qui apparaît dans le choix des pronoms personnels qui marquent une communauté d'esprit (« we agree it was inevitable / Uncle Bill »⁹⁸¹) et finalement d'action (« we agreed to eradicate / a few phenomena and parted »⁹⁸²).

⁹⁷⁷ William BURROUGHS, « Post Script... Wouldn't You? », *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 209.

⁹⁷⁸ L'article que consacre Ron Robert aux rapports entre les théories de William Burroughs et Aleister Crowley est sous-titré « Uncle Al [Aleister Crowley] and Uncle Bill in the twenty first century », in *Retaking the Universe : William S. Burroughs in the Age of Globalization*, edited by Davis Schneiderman and Philip Walsh, Pluto Press, 2004, p. 225.

Mary McCarthy mentionne « Uncle Bill Burrough's patent for successful living », Mary MCCARTHY, *Writing On The Wall & Other Lit Essays*, Orlando, FL, Harcourt Brace Jovanovich, 1971, p. 52.

⁹⁷⁹ « Gysin was heartened to learn that P-Orridge, whose experimentation extended to the prototypical Industrial band Throbbing Gristle, was influenced by his work, and that of Burroughs. (In turn, when P-Orridge was charged with obscenity after mailing pornographic postcard art in November 1975, Burroughs provided a character reference, writing Highbury Corner Magistrates' Court : "I consider him a devoted and serious artist in the Dada tradition." The intercession of the author of *Naked Lunch* and *Wild Boys* did not aid the defense, with the result that P-Orridge was found guilty and fined.) », John GEIGER, *Nothing Is True—Everything Is Permitted: The Life of Brion Gysin*, *op. cit.*, p. 259.

⁹⁸⁰ Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, *op. cit.*, p. 3.10.

⁹⁸¹ *Ibid.*

⁹⁸² *Ibid.*

L'idée d'une communauté d'esprit entre Burroughs et Orridge est accentuée quelques années plus tard dans le film *Pirate Film/Tape (WSB)* (Dark Pictures, 1982) dans lequel jouent les deux hommes, et où le réalisateur anglais Derek Jarman, lui-même admirateur du travail de Burroughs, et ami d'enfance de Orridge, mélange leurs voix dans un collage sonore afin de souligner la proximité du discours des deux artistes⁹⁸³.

IV / Citations de mots ou de phrases de William Burroughs dans l'œuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge

Avant de nous pencher sur les occurrences de passages tirés de textes de William Burroughs dans les romans de Gibson, il nous faut parler des cas où William Gibson cite un seul mot de William Burroughs. Ce mot n'a rien de particulier pour un lecteur qui ne connaît pas l'œuvre de Burroughs. Un lecteur familier reconnaîtra, lui, qu'il fait partie du lexique typiquement burroughsien.

Ainsi l'emploi que fait William Gibson du substantif « centipede » à trois reprises, dans *Count Zero* où il désigne un appareil chirurgical (« he laid the centipede down the length of the open wound »⁹⁸⁴), puis dans *Idoru* où il désigne le symbole qui représente l'un des utilisateurs d'Internet (« A huge centipede lay curled at its bottom, a thing the color of dead cuticle. »⁹⁸⁵).

Or, le « centipede », ou arthropode semi-aquatique du Brésil, fait partie, avec les scorpions et les vautours, du « bestiaire favori » de William Burroughs comme le note Philippe Mikriammos⁹⁸⁶.

⁹⁸³ « *Pirate Film/Tape (WSB)*, also released on video by Dark Pictures, was made by Jarman from super 8 footage he had shot of William Burroughs when he arrived in England for the notorious Final Academy Event at B2 Gallery in September 1982. Jarman accompanied Genesis P.Orridge, one of the event's organisers, to Heathrow Airport to meet Burroughs and on the way back to Chelsea in a taxi began to film him with the Nizo. The film is shot in the slowed-down (three to six frames per second) style he used much in these years and shows Burroughs entering a bookshop with his 'bodyguard'. On the soundtrack Genesis P.Orridge's electronic music is collaged with Burroughs' voice saying repeatedly 'Boys, school showers and swimming pools full of them' The soundtrack and slowed-down visuals achieve a sinister quality while the shifting moments of frozen gestures and looks have an erotic quality », Michael O'PRAY, *Derek Jarman: Dreams of England*, London, British Film Institute, 1996, p. 128.

⁹⁸⁴ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 83.

⁹⁸⁵ William GIBSON, *Idoru*, New York, London, Penguin Books, 1997, p. 208.

⁹⁸⁶ « Mille-pattes et scorpions : soit dit en passant, voilà dès *Junkie* le bestiaire favori de l'auteur [William Burroughs], si on y ajoute les vautours », Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 37.

Le « centipede » endosse plusieurs rôles dans la diégèse burroughsienne. Il apparaît d'abord dans *Junky* où il renvoie aux hallucinations du drogué William Lee qui rêve « d'énormes centipèdes » dans les rues d'un « New York en ruines »⁹⁸⁷. Dans *Naked Lunch*, le mot renvoie à la drogue baptisée « Viande Noire » (« Black Meat »⁹⁸⁸) et aux mutations de plusieurs personnages de Burroughs qui prennent progressivement la forme de l'insecte : « The Complete All American De anxietixed Man » et le « Sender » dans *Naked Lunch*⁹⁸⁹, ou « Centipeter » dans *Early Routines* (1981) et *Interzone* (1987)⁹⁹⁰.

Dans les textes de Burroughs, le « centipede » est un acteur de la diégèse particulièrement important. Comme nous pouvons l'observer, Gibson ne lui fait pas jouer le même rôle dans la diégèse de ses propres romans. Son emploi du mot « centipede » apparaît comme l'évocation furtive d'une image typiquement burroughsienne, dépourvue ici de sa fonction diégétique originale.

Ces citations du mot « centipede » indiquent qu'il existe plusieurs niveaux de lecture des œuvres qui forment notre corpus. Elles divisent le public de Gibson en deux groupes : ceux qui relèvent tout ou partie de ces allusions, et les autres. Pour ce premier groupe, un lien à la limite de la connivence s'installe avec Gibson et Orridge. Nous sommes dans le cas de l'usage moderniste de la citation : il s'agit d'inclure le

⁹⁸⁷ « I closed my eyes and saw New York in ruins. Huge centipedes and scorpions crawled in and out of empty bars and cafeterias and drugstores on Forty-second Street », William BURROUGHS, *Junky: The Definitive Text of Junk* (50th Anniversary Edition), *op. cit.*, p. 23.

⁹⁸⁸ « Traffickers in the Black Meat, flesh of the giant aquatic black centipede—sometimes attaining a length of six feet—found in a lane of black rocks and iridescent, brown lagoons, exhibit paralyzed crustaceans in camouflage pockets of the Plaza visible only to the Meat Eaters. », William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 45.

⁹⁸⁹ « Blast of trumpets: The Man is carried in naked by two Negro Bearers who drop him on the platform with bestial, sneering brutality.... The Man wriggles.... His flesh turns to viscid, transparent jelly that drifts away in green mist, unveiling a monster black centipede. Waves of unknown stench fill the room, searing the lungs, grabbing the stomach... » ; « A telepathic sender has to send all the time. He can never receive, because if he receives that means someone else has feelings of his own could louse up his continuity. The sender has to send all the time, but he can't ever recharge himself by contact. Sooner or later he's got no feelings to send. You can't have feelings alone. Not alone like the Sender is alone—and you dig there can only be one Sender at one place-time.... Finally the screen goes dead.... The Sender has turned into a huge centipede.... So the workers come in on the beam and burn the centipede and elect a new Sender by consensus of the general will.... », William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 87, et p. 137.

⁹⁹⁰ « [He] was like a giant centipede, but terminated in human legs and lower abdomen. Sometimes he walked half erect, his centipede body swaying ahead of him. At other times, he crawled, dragging his human portion as an awkward burden. At first sight he looked like a giant, crippled centipede. He was known as Centipeter, because he was continually making sexual advances to anyone he could corner, and anyone who passed out was subject to wake up with Centipete in his bed », William BURROUGHS, *Interzone*, London, Penguin, 1990, p. 102.

lecteur dans une communauté d'érudits qui reconnaissent les citations, et lui donnent le sentiment d'appartenir via un savoir partagé à une famille intellectuelle.

Pour les autres, les citations que Gibson fait de Burroughs sont invisibles.

Comme nous le disions précédemment, Gibson cite également des phrases ou des morceaux de phrases de Burroughs. Il lui emprunte par exemple l'expression qui constituera le titre de son article « God's Little Toy » publié en juillet 2005 dans le magazine *Wire*.

L'expression citée est entre guillemets dans l'article, et doit être attribuée à Burroughs, bien que la référence soit erronée et incomplète⁹⁹¹. « God's Little Toy » est l'un des textes de William Gibson qui se réfèrent le plus distinctement à la technique de cut-up burroughsien. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce texte plus en détail dans notre partie sur l'emploi du cut-up par William Gibson.

La pochette de la réédition de l'album de *Throbbing Gristle 20 Jazz Funk Greats* en novembre 1979 porte la mention « Ah pook was here » en référence au livre *Ah Pook Is Here* que William Burroughs consacre au calendrier maya quelques neuf ans plus tôt. Ce titre n'a pas le moindre rapport avec le contenu du disque. Il doit, néanmoins, être mentionné ici, car il fait partie d'un ensemble d'évocations de Burroughs par Orridge, lesquelles restent souvent gratuites et non fonctionnelles⁹⁹².

⁹⁹¹ Gibson attribue le titre à Brion Gysin ; il vient en réalité de Paul Bowles. Tout laisse à penser qu'il s'agit ici d'une simple erreur factuelle.

⁹⁹² Les citations de Bryon Gysin révèlent aussi combien Orridge et ses compagnons s'intéressent non seulement à Burroughs, mais aux artistes qui l'entourent et à l'esprit commun qui les fédère. La face A de l'album *Heathen Earth* (édition « Boxed Set » / février 1982) porte la mention « Dedicated to Brion Gysin » ; la face B porte la mention « Music for Dream Machines ». L'album *Mission of Dead Souls*, Fetish Records, 1981, contient le morceau « The Process » qui reprend le titre du roman éponyme de Gysin.

V / Maximes de William Burroughs dans l'œuvre de Genesis P-Orridge

Ce sont les citations que Orridge fait des « maximes » de Burroughs qui nous intéressent ici. Nous appelons maxime toute « formulation frappante d'une assertion générale, dans les limites restreintes de la phrase »⁹⁹³.

Ces citations signalent que Orridge s'appuie en priorité sur les théories de Burroughs et sur ses textes programmatiques. Notons que Orridge s'appuie sur des phrases qui étaient déjà des maximes dans les textes burroughsiens.

Ainsi, Orridge reprend la phrase « rien n'est vrai, tout est permis » (« "Nothing is true. Everything is permitted" ») dans des titres de chansons ou dans des textes. Cette phrase est sans aucun doute l'une des plus familières au lecteur de Burroughs, puisqu'elle revient fréquemment dans ses textes comme dans ses entretiens⁹⁹⁴. Elle apparaît en épigramme du texte *Minutes to Go* coécrit par Burroughs, Gysin, Gregory Corso et Sinclair Beiles (*Two Cities*, 1960), texte entièrement écrit grâce à la technique du cut-up. Elle est en réalité le titre d'un chapitre du livre que Betty Bouthoul consacre à Hassan Sabbah⁹⁹⁵.

Hassan Sabbah était le chef de la secte dite des « Haschâchis » ou « Assassins », connue au XII^e et au XIII^e siècle dans tout le monde arabo-musulman. Depuis la forteresse d'Alamout, située dans ce qui est aujourd'hui l'Iran, Hassan Sabbah était à la tête d'une redoutable armée de tueurs qu'une consommation de stupéfiants, particulièrement de haschish puissant, persuadait qu'ils atteignaient le Paradis à chaque nouvelle mission accomplie dans un « état de rêve » :

[Hassan Sabbah's assassins] were given large quantities of powerful hashish and passed their time in a dreamlike state,

⁹⁹³ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 280.

⁹⁹⁴ Cf. William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of The Dead*, op. cit., p. 170

⁹⁹⁵ « *Minutes to Go* contained several quotes from Hassan-i-Sabbah, the Old Man of the Mountain; it opens with an epigram attributed to him on its title page : "Not knowing what is and is not knowing *I knew not*, " but this, like everything else in the book, is a Cut-up-in this case of something that came to Brion in a dream. There is also a Cut-up incorporating passages from the January 29, and January 30, 1960, issues of the Paris edition of the *New York Herald Tribune*, which ends with the line: "'Nothing is true—everything is permitted.' Last words of Hassan Sabbah. The Old Man of the Mountain quoted from *The Master of the Assassins [Le Grand Maître des Assassins]* by Betty Bouthoul." Bouthoul does quote Hassan's last words in her book but these are not the words. The phrase "Nothing is true—everything is permitted" is the title of Chapter 13 of her book. », Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, op. cit., p. 204.

with unlimited food, dancing girls, and courtesans. When they awoke, they thought they had been to heaven⁹⁹⁶

La phrase « "Nothing is true. Eveything is permitted" » renvoie certes à « la création de la réalité à partir d'images hostiles »⁹⁹⁷ comme le note Gérard-Georges Lemaire, mais aussi à la liberté d'action de l'artiste qui peut et doit oublier les limites que lui imposent la société, qu'il s'agisse de limites morales ou de celles que lui imposent les lois sur le copyright ou le droit d'auteur.

La reprise de Orridge peut-être fidèle (le morceau intitulé « Nothing is true, everything is permitted » sur l'album *Hashsisheen — The End of Law* sorti chez Sub Rosa en 2007), ou non (« Nothing is fixed, Everything is permitted »⁹⁹⁸, « Nothing is true & all is allowed », « Nothing is true, all is transmitted »⁹⁹⁹).

Ne nous y trompons pas : si *Minutes to Go* est effectivement un ouvrage collectif, c'est bien William Burroughs que Orridge cite. Gérard-George Lemaire l'affirme, Hassan Sabbah est un « personnage important de la mythologie personnelle de Burroughs »¹⁰⁰⁰ et, si comme le confirme Barry Miles, Gysin connaissait Hassan Sabbah avant de le faire découvrir à Burroughs, celui-ci « a rapidement été intégré dans la cosmologie de Burroughs »¹⁰⁰¹, une « cosmologie » progressivement plus « élaborée » au fil des années¹⁰⁰² puisque l'écrivain a eu l'occasion d'utiliser Hassan Sabbah comme personnage dans de nombreux textes, depuis le chapitre « Hassan's Rumpus Room » de *Naked Lunch* jusqu'à *The Yage Letters* (1963), *The Wild Boys* (1971), *The Book of Breathing ("Ah Pook Is Here")* (1974), *The Place of Dead Roads* (1983) ou encore *My Education: A Book of Dreams* (1995) ; Hassan Sabbah est également mentionné dans un certain nombre d'enregistrements audio de Burroughs (par exemple sur le morceau « Apocalypse » de l'album *Dead Radio City*, Island Records, 1990).

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁹⁹⁷ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁹⁸ Livret de l'album *Origin of the Species Volume 2! A Second Supply of Two Tablets of Acid, 1988-1994*, Invisible Records, 1999.

⁹⁹⁹ Genesis P-ORRIDGE, « Thee Splinter Test », in *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)*, *op. cit.*, p. 35.

¹⁰⁰⁰ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 99.

¹⁰⁰¹ « Hassan-i-Sabbah was introduced to Bill by Brion and quickly became part of the Burroughs cosmology », Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, *op. cit.*, p. 204.

¹⁰⁰² « Over the years, Bill [Burroughs] evolved an elaborate cosmology around Hassan, which bore little relationship to historical fact », *ibid.*

En citant Burroughs, Orridge souhaite, une fois de plus, mettre en avant un rapport de maître à disciple, rapport dont nous verrons par la suite qu'il n'est pas aussi univoque.

Orridge cite son modèle, c'est-à-dire qu'il se réapproprie ses phrases et ses maximes pour les faire siennes et insiste sur le fait que leurs programmes correspondent ou, du moins, se répondent.

Barry Miles rappelle en outre que Hassan Sabbah a grandement influencé la création du personnage de l'Inspecteur Lee de la Police Nova en 1961¹⁰⁰³. En se référant au personnage de l'assassin, Orridge se réfère également au combat millénaire qui oppose les forces de contrôle et les forces de résistances telle que l'envisageait William Burroughs.

Le lecteur a d'autant moins de difficulté à repérer ces citations qu'il s'agit de phrases qui ont été martelées par Burroughs lui-même, « Nothing is true, everything is permitted » étant devenue la « maxime personnelle » de l'écrivain américain¹⁰⁰⁴. Ce faisant, Orridge donne l'impression de n'avoir rien d'autre à proposer qu'un décalque pur et simple du discours burroughsien¹⁰⁰⁵.

¹⁰⁰³ « There was much of Hassan-i-Sabbah in the character of Inspector Lee of the Nova Police, whom Bill [Burroughs] created in 1961 », *ibid.*, p. 206.

¹⁰⁰⁴ « It is easy to see why Bill [Burroughs] was attracted to Hassan-i-Sabbah. For Bill he was someone who had had complete control over his own life; and he was apparently someone who had mastered the Ugly Spirit. Bill adopted "Nothing is true—everything is permitted" as his personal maxim », *ibid.*, p. 205.

¹⁰⁰⁵ Orridge reprend également ses maximes lors d'entretiens, ainsi, la phrase, bien connue de Brion Gysin, qui affirme un retard « de cinquante ans » de l'écriture sur la peinture, revient dans un certain nombre d'entretiens. Dans ce cas, la maxime est modifiée. Par exemple dans les pages du magazine *Grid* en mai 1998 (« "Burroughs used to say that writing is fifty years behind painting, and I always used to say that music is fifty years behind writing (...)" »). Cette citation attribuée à Burroughs appartient en réalité à Brion Gysin (Brion GYSIN, « Cut-ups self explained », *Evergreen Review*, n°32, avril-mai 1964, p. 60-61), mais peut sans difficulté être considérée comme une pensée, une conviction commune aux deux hommes que l'amitié, l'attachement et l'admiration mutuelle conduisent souvent à un même point de vue artistique.

VI / Demi-citations de William Burroughs dans l'œuvre de William Gibson

Nous appelons demi-citation une citation « inavouée ». Elle témoigne du fait que tout discours se compose de « textes consommés »¹⁰⁰⁶, dont la source n'est pas toujours identifiable.

Un lecteur familier des textes de Burroughs peut trouver un certain nombre de demi-citations de ce dernier dans les textes de Gibson. Celles-ci sont parfois difficiles à identifier.

Le tableau suivant ne se veut, en aucun cas, exhaustif. Il a valeur d'exemple. Les éléments communs aux textes mis en regard sont surlignés en jaune et sont numérotés pour faciliter leur comparaison :

¹⁰⁰⁶ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés Littéraires, op. cit.*, p. 116.

William Burroughs	William Gibson
<p>(A1) The study of thinking machines teaches us more about the brain than we can learn by introspective methods. Western man is externalizing himself in the forms of gadgets. Ever pop coke in the mainline? You listen down into yourself after the shock. But C is electricity through the brain, and the C yen is of the brain alone a need without body and without feeling. The C-charged brain is a berserk pinball machine, flashing blue and pink lights in electric orgasm</p> <p style="text-align: right;"><i>Naked Lunch: The Restored Text,</i> op. cit., p. 22</p>	<p>(A2) Now she straddled him again, took his hand, and closed it over her, his thumb along the cleft of her buttocks, his fingers spread across the labia. As she began to lower herself, the images came pulsing back, the faces, fragments of neon arriving and receding. She slid down around him and his back arched convulsively. She rode him that way, impaling herself, slipping down on him again and again, until they both had come, his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors, and her inner thighs were strong and wet against his hips.</p> <p style="text-align: right;"><i>Neuromancer, op. cit., p. 33</i></p>
<p>(B1) A Near East Mugwump sits naked on a bar stool covered in pink silk. He licks warm honey from a crystal goblet with a long black tongue. His genitals are perfectly formed -- circumcised cock, black shiny pubic hairs. His lips are thin and purple-blue like the lips of a penis, his eyes blank with insect calm. The Mugwump has no liver, maintaining himself exclusive on sweets. Mugwump push a slender blond youth to a couch and strip him expertly.</p> <p>"Stand up and turn around," he orders in telepathic pictographs. He ties the boy's hands behind him with a red silk cord.</p> <p>"Tonight we make it all the way."</p> <p>"No, no!" screams the boy.</p> <p>"Yes. Yes."</p> <p>Cocks ejaculate in silent "yes." Mugwump part silk curtains, reveal a teak wood gallows against lighted screen of red Hint. Gallows is on a dais of Aztec mosaics.</p> <p style="text-align: right;"><i>Naked Lunch: The Restored Text,</i> op. cit., p. 63</p>	<p>(B2) "It'll work, Case. You got no idea, the kind of stuff Armitage has. Like he's gonna pay these nerve boys for fixing you with the program he's giving them to tell them how to do it. He'll put them three years ahead of the competition. You got any idea what that's worth?" She hooked thumbs in the belt loops of her leather jeans and rocked backward on the lacquered heels of cherry red cowboy boots. The narrow toes were sheathed in bright Mexican silver. The lenses were empty quicksilver, regarding him with an insect calm.</p> <p style="text-align: right;"><i>Neuromancer op. cit., pp. 29-30</i></p>
<p>(C1) Ali woke in a strange bed to find the proprietor standing over him, "Who the fuck are you and what are you doing in my apartment?"</p> <p style="text-align: right;"><i>The Ticket that Exploded, op. cit., p. 34</i></p>	<p>(C2) And one morning he woke in a strange bed, the Dutchman standing beside a window spilling tropical green and a sunlight that hurt his eyes.</p> <p style="text-align: right;"><i>Count Zero, op. cit., p. 10</i></p>
<p>(D1) When he moved an effluvia of mold drifted out of his clothes, a musty smell of deserted locker rooms.</p> <p style="text-align: right;"><i>Naked Lunch: The Restored Text,</i> op. cit., p. 44</p>	<p>(D2) A slight pressure differential was enough to tumble her out into a darkness that smelled old and sadly human, a smell like a long-abandoned locker room.</p> <p style="text-align: right;"><i>Count Zero op. cit., p. 270</i></p>

Nous pouvons constater que Gibson fait des citations de quelques mots tout au plus. Le texte original de William Burroughs est soit cité tel quel (« insect calm » ; « woke in a strange bed »), soit légèrement modifié (le participe présent « flashing » est transformé en « flaring » par exemple ; « deserted locker room » transformé en « long-abandoned locker room »).

Il n'y a pas de correspondance entre les diégèses des extraits (C1) et (C2). Nous observons néanmoins que la séquence de mots « in a strange bed » est tirée de la « section »¹⁰⁰⁷ éponyme dans *The Ticket that Exploded* (pages 32 à 42 de l'édition Grove Press), et que cette dernière est à part dans le roman, comme le souligne Burroughs lui-même dans l'avertissement (« acknowledgment »). En effet, la section « In a Strange Bed », comme celle intitulée « The Black Fruit » (pages 85 à 95 de la même édition) ont été réalisées en collaboration avec Michael Portman de Londres¹⁰⁰⁸. En empruntant la séquence de mots « in a strange bed », William Gibson renvoie à un aspect bien particulier du travail d'écriture de William Burroughs. A la différence d'auteurs qui forment un tandem à part entière, seul le nom de William S. Burroughs apparaît sur la couverture de *The Ticket that Exploded* alors que Portman, mais aussi Brion Gysin, ont participé à des portions du texte final (Gysin a écrit la section « The Invisible Generation » qui clôt le roman pages 205 à 217). Gibson pointe du doigt le processus d'appropriation de mots et de séquences de mots de la part de Burroughs qui s'empare d'un matériau littéraire qui, au départ, n'est pas le sien, pour totalement se l'approprier, et met en lumière la façon dont un texte pluriel devient unique et homogène.

Les extraits (A1) (A2) et (B1) (B2) attirent également notre attention. (A1) est tiré d'un discours du Dr Benway qui expose ses théories sur diverses « procédures disciplinaires » (« several forms of disciplinary procedures ») appliquées à ses patients. Plus particulièrement, Benway explique comment l'étude des « machines pensantes » (« thinking machines ») lui a permis d'apprendre à « saturer le cerveau de ses patients » toxicomanes en leur infligeant des tortures, et en les plongeant dans un état de soumission totale.

L'« orgasme électrique » mentionné ici renvoie aux sensations extrêmes que Benway envoie dans le cerveau de ses patients.

¹⁰⁰⁷ Nous utilisons les termes de Burroughs dans l'avertissement de *The Ticket that Exploded* où l'écrivain préfère parler de « section » plutôt que de « chapitre ».

¹⁰⁰⁸ « The sections entitled *in a strange bed* and *the black fruit* were written in collaboration with Mr. Michael Portman of London », William BURROUGHS, « Acknowledgment », *The Ticket that Exploded*, *op. cit.* La page n'est pas numérotée et précède la page 1.

Le second passage (A2) correspond à la description de Case et Molly faisant l'amour. Ici l'orgasme est atteint par les deux personnages, Molly « empalée » (« impaling herself ») sur Case. Ce passage est d'autant plus notable que Gibson décrit rarement des couples dans ses textes.

Burroughs et Gibson n'emploient pas ce mot d'« orgasme » dans le même contexte. Toutefois, comme le souligne Barbara Formis, docteure en Philosophie de l'Université Paris I, si la citation relève bien d'une « duplicité intéressante », c'est que celle-ci « répète, réintègre l'ancien dans un contexte nouveau, fait glisser le discours d'un auteur vers un autre, (...) et mélange la phrase provenant du passé avec la phrase présente »¹⁰⁰⁹.

Aussi, l'acte sexuel décrit par Gibson renvoie aux scènes de tortures épouvantables détaillées par le Dr Benway. L'orgasme que le narrateur dépeint comme un moment de véritable jouissance suspendu dans le temps et l'espace (« his orgasm flaring blue in a timeless space ») renvoie à la douleur, à la barbarie et à la domination potentielle.

Gibson emploie la citation non pas pour faire de Burroughs une autorité, mais pour ouvrir une porte sur son univers cauchemardesque, et poser la question d'une correspondance thématique entre leurs diégèses respectives, et leurs processus de symbolisation.

L'extrait (B1) renvoie au viol d'un jeune homme par un Mugwump, une créature dont le fluide addictif produit par son pénis entraîne un processus d'intoxication chez ses victimes¹⁰¹⁰. Le Mugwump est un personnage important de la diégèse burroughsienne, puisqu'il permet à l'auteur d'aborder le thème de la sexualité du point de vue du phénomène d'intoxication. L'expression « insect calm » est ici associée au visage impassible du Mugwump au moment précédant le viol.

L'extrait (B2) correspond au moment où Molly accompagne Case dans une clinique de Chiba City pour faire réparer son système nerveux, et où le « cowboy » observe plus attentivement la jeune femme d'autant plus énigmatique qu'il ne peut jamais voir ses yeux. Ici, l'expression « insect calm » est associée à Molly, et plus particulièrement à ses yeux dissimulés derrière des implants qui réfléchissent la

¹⁰⁰⁹ Barbara FORMIS, « La Citation, ou ce que le théâtre doit au langage (et à la philosophie) », 2005.

Article consultable à l'adresse

<http://www.romanistik.info/pdf-1/citation-theatre.pdf>

¹⁰¹⁰ « These creatures secrete an addicting fluid from their erect penises which prolongs life by slowing metabolism. (In fact all longevity agents have proved addicting in exact ratio to their effectiveness in prolonging life.) », William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 46.

lumière alentour. L'usage de certains mots, chez Gibson, renvoient donc au contexte originel des romans de Burroughs. Pour reprendre les mots de Barbara Formis, il y a un glissement de discours entre l'extrait (B1) et (B2), qui permet au lecteur de voir sous un jour nouveau le personnage de Molly, sur lequel, à ce moment précis du roman, Gibson n'a donné presque aucune information. En effet, le regard de Molly réfléchit une scène de viol et de torture. Une scène apparemment anodine (B2) réverbère une scène violente et cauchemardesque (B1). Plus précisément, le rapport entre les extraits (B1) et (B2) renforce les correspondances apparues dans les extraits (A1) et (A2). Le personnage de Molly que le narrateur a précédemment décrit comme jouant un rôle actif se fait l'écho d'un personnage qui impose sa volonté aux autres par l'intermédiaire de « pictogrammes télépathiques » (« telepathic pictographs ») et prend plaisir à un acte barbare. L'emploi des mots « insect calm » peut être interprété comme une fenêtre ouverte sur la suite des événements dans le roman de William Gibson à un moment de la diégèse où Case se demande si Molly et son employeur Armitage comptent, ou non, respecter le contrat qu'ils lui ont proposé. Ces renvois au personnage burroughsien du Mugwump manipulateur annoncent le tour que Molly et Armitage vont effectivement jouer à Case en lui expliquant qu'il a été empoisonné à son insu et qu'il mourra s'il ne remplit pas sa mission¹⁰¹¹. Notons que l'emploi du verbe « empaler » pour décrire le rapport sexuel entre Case et Molly permet au narrateur de suggérer que le personnage de Molly est d'abord victime, ce qui souligne une fois de plus son ambiguïté.

L'intérêt de ces demi-citations se découvre dès lors plus efficacement. Le monde décrit par William Gibson est obscur, brouillé – nous aurons l'occasion d'y revenir plus en détail. Ici un lecteur qui connaît les textes de William Burroughs, suffisamment du moins pour pouvoir identifier ces demi-citations dans les textes de Gibson, voit surgir une contamination entre ce dernier et celui qu'il considère comme son modèle. Le texte de Burroughs agit à la façon d'un révélateur photographique, et fait remonter à la surface du texte des images jusqu'ici insoupçonnées. Ces images permettent d'anticiper sur le cours de la narration des romans de William Gibson, et ajoutent à la noirceur du monde décrit par ce dernier.

¹⁰¹¹ Gibson emprunte ce ressort scénaristique au film de science-fiction *Escape from New York* de John Carpenter (1981), comme il le confirme à McCaffery dans Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 266.

Citations de mots ou de phrases, références, demi-citations et citations de maximes attestent bel et bien du fait que Gibson et Orridge connaissent l'œuvre de Burroughs, suffisamment pour dépasser les simples clins d'œil.

Le nom de l'auteur est répété et le public qui suit Gibson et Orridge est lui-même progressivement amené à le reconnaître, et à deviner, sans pour autant qu'il lui soit encore donné d'aller plus loin, que William Burroughs a effectivement eu une influence déterminante sur les deux hommes.

Une première nuance apparaît très clairement dans l'hommage que rendent Gibson et Orridge à leur modèle ; on observe que Gibson se réfère d'abord à *Naked Lunch* paru en 1959, et à la trilogie Nova composée entre 1960 et 1964. Autant de textes liés au cut-up qui seront des pistes pour la suite de notre travail de recherche. Il ne cite aucun texte postérieur à la première trilogie.

Orridge est quant à lui moins spécifique dans ses hommages, et il peut renvoyer aux textes cut-up comme à d'autres textes (*Ah Pook Is Here* par exemple), mais aussi aux travaux de Brion Gysin.

Le fait de mentionner le nom de William Burroughs, et de reprendre certains de ses mots, et certaines de ses phrases, peut se lire comme une façon de rendre hommage à ce dernier. Toutefois, le relevé très rapide que nous venons d'effectuer sur les citations de mots ou de phrases, les maximes et les demi-citations, peut indiquer une influence plus profonde de l'écriture de Burroughs sur celle de Gibson et de Orridge.

C'est sur cette influence que nous allons nous pencher dans la partie suivante.

Nous savons désormais que William Gibson se réfère prioritairement aux romans de Burroughs *Naked Lunch* et à la Trilogie Nova, cette dernière étant indissociable de la technique du cut-up. L'idée que Gibson se soit également emparé de la technique du cut-up, « le principe de base de toute l'écriture burroughsienne »¹⁰¹², est un prolongement logique de notre hypothèse de recherche.

Rappelons d'abord brièvement ce qu'est la technique du cut-up. Le cut-up est inventé en 1959 par Brion Gysin alors qu'il vit au Beat Hotel de la rue Gît-le-Cœur à Paris. Peintre, romancier, ami et confident, Gysin est l'héritier à la fois des Dadaïstes et des Surréalistes, groupe dont il est expulsé en 1935 par André Breton en personne¹⁰¹³. C'est en découpant des articles de journaux avec une lame Stanley et en

¹⁰¹² Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 63.

¹⁰¹³ Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs, op. cit.*, p. 300.

replaçant les fragments ainsi obtenus dans un ordre différent qu'il s'aperçoit que des phrases nouvelles apparaissent.

Les explications que Gysin donne du cut-up sonnent d'abord comme un appel, une proposition en forme de révolution à venir, toutes proportions gardées, certes, puisqu'il ne s'agit que d'appliquer la technique du collage introduite en peinture par Picasso et Braque en 1907. Cet appel, cette adaptation plutôt qu'invention, doit néanmoins interpeller chacun d'entre nous. Celui-ci commence par des mots désormais familiers puisque, nous les avons vu, régulièrement rappelés par Genesis P-Orridge :

"Writing is fifty years behind painting. I propose to apply the painters' techniques to writing; things as simple and immediate as collage or montage. Cut right through the pages of any book or newsprint.... lengthwise, for example, and shuffle the columns of text. Put them together at hazard and read the newly constituted message. Do it yourself. Use any system which suggests itself to you. Take your own words or the words said to be the very own words of anyone living or dead. You'll soon see that words don't belong to anyone. Words have a vitality of their own and you or anybody can make them gush into action."

¹⁰¹⁴

La technique littéraire n'a donc pas été directement inventée par William Burroughs auquel Gysin soumet sa dernière trouvaille. Enthousiasmé, c'est pourtant lui qui va lui donner ses lettres de noblesse en l'utilisant « de manière intensive entre 1959 et 1970 »¹⁰¹⁵ tandis que Gysin ne voit dans cette technique qu'un « amusement élevé »¹⁰¹⁶.

De nombreux précédents existent au cut-up, sur lesquels les ouvrages de Lemaire et Mikriammos reviennent plus en détail. Lewis Carroll ou Gertrude Stein ont par exemple employé des techniques similaires et « tressé ensemble des fragments de textes hétérogènes »¹⁰¹⁷ respectivement dans *Sylvie and Bruno* (1889) et *The Geographical History of America* (1936). Burroughs cite quant à lui volontiers « *The Waste Land* » (1922) de T. S. Eliot comme le « premier grand collage cut-up »¹⁰¹⁸.

Le cut-up comme technique littéraire de montage, de collage et de couper / coller est une première étape. La définition qu'en donne Brion Gysin est à vrai dire suffisamment lâche et évasive pour embrasser toute espèce de copier / coller littéraire.

¹⁰¹⁴ Brion GYSIN, « Cut-Ups self explained », in *Evergreen Review* n°32, *op. cit.*, pp. 60-61, cité dans Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 98.

¹⁰¹⁵ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁰¹⁶ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹⁷ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁰¹⁸ *Ibid.*, p. 71.

Si Gysin donne des exemples de textes découpés en trois colonnes égales qui sont ensuite remontées ensemble, c'est bien sur la liberté totale et absolue d'expérimentation qu'il insiste (« Use any system which suggests itself to you. »), et ses exemples ne sont en aucun cas des modèles à respecter.

La seconde étape intervient avec la généralisation du cut-up. Celle-ci se fait au niveau de la phrase, pour « accélérer [son] rythme (...) par le biais du branchement inouï de deux segments qui n'auraient jamais dû se trouver juxtaposés », mais aussi au plan narratif et au plan linguistique. Chez Burroughs, la généralisation du cut-up s'accompagne de la création d'un texte-double – un « texte représentation » et un « texte-action » – qui va jouer un rôle central dans son œuvre¹⁰¹⁹. Burroughs étend dès lors très nettement le cadre du cut-up.

Par la suite le cut-up se décline selon des techniques et sur des supports différents, ainsi les épissures sur bandes magnétiques dont nous avons parlé dans notre partie précédente. Burroughs applique une technique d'abord visuelle à un univers sonore où les sons, les bruits s'entrechoquent comme, avant eux, les mots ou fragments de phrases. Le cut-up peut aussi prendre la forme du fold-in. Ici, nous dit Burroughs,

" – Une page de mes textes ou de celui de quelqu'un d'autre est repliée en son milieu et placée sur une autre page – Le texte composé peut être lu en passant de la moitié d'un texte à l'autre moitié du second. La méthode fold-in applique à l'écriture le flash-back employé dans les films, permettant à l'écrivain de remonter ou de descendre son parcours temporel – Par exemple, je prends la page un et la replie sur la page cent – j'insère la composition obtenue à la page dix, il est projeté dans le temps à la page cent et ramené temporellement à la page un – le phénomène du *déjà vu* peut être ainsi produit sur commande."¹⁰²⁰

La critique universitaire pointe du doigt à plusieurs reprises l'emploi de la technique de cut-up par William Gibson. Raymond Federman, professeur émérite de l'Université de Buffalo et spécialiste de littérature, affirme ainsi que ce dernier emploie le cut-up et d'autres « techniques formelles inhabituelles » dès son premier roman :

Is William Gibson's cyberpunk novel NEUROMANCER avant-garde and therefore Postmodern since it uses unusual formal techniques (collage, cut-ups, appropriation of other texts,

¹⁰¹⁹ Noëlle BATT, « Du Collage cubiste au cut-up burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire », in *Tangeance* n° 55, septembre 1997, p. 114.

¹⁰²⁰ Gérard-George LEMAIRE, « Fold-in », *Burroughs, op. cit.*, p. 82.

bizarre new vocabulary and metaphors, temporal displacement, etc.)? Or does its publication and success in the science-fiction domain establish it as a pop novel?¹⁰²¹

Larry McCaffery confirme un rapport d'écriture entre Burroughs et Gibson en se référant, lui-aussi, à la technique du cut-up :

Gibson's reliance on the cut-up methods and quickfire stream of dissociated images characteristic of William S. Burroughs and J. G. Ballard are (...) noted¹⁰²²

Pourtant, Federman et McCaffery ne donnent aucun exemple illustrant l'emploi de ce procédé dans les textes de Gibson. Aussi, notre partie suivante se concentrera sur les deux textes écrits par Gibson où ce dernier se réfère distinctement à la technique de cut-up burroughsien. Dans le premier, l'article « God's Little Toy », Gibson explique de quelle manière il a pu lui-même utiliser le cut-up et réintègre cette technique dans une évolution du matériel audio, vidéo et informatique qui permet de nouvelles expérimentations ; le second texte intitulé « Academy Leader » est quant à lui présenté par Gibson comme un exemple concret de texte soumis à la technique de cut-up.

VII / « God's Little Toy »

En juillet 2005, le magazine *Wire* publie un article de William Gibson intitulé « God's Little Toy ». Cet article est, pour lui, l'occasion de clarifier son rapport avec les écrivains qui ont marqué son adolescence dont ceux de la Beat Generation et William S. Burroughs. Nous distinguons ici clairement entre les écrivains Beat et Burroughs : Gibson se réfère en effet rarement aux écrivains Beat dans l'ensemble de son œuvre ; on notera toutefois, dans *Virtual Light*, la création d'un policier nommé Orlovsky, clin d'œil au poète américain Peter Orlovsky¹⁰²³, ancien secrétaire et amant d'Allen Ginsberg. Burroughs est, comme nous avons pu l'observer, particulièrement présent dans les références gibsoniennes.

¹⁰²¹ Raymond FEDERMAN, « Before Postmodernism and After (part 2) ». Article consultable à l'adresse

<http://www.outsiderwriters.org/archives/2046>

¹⁰²² Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 264.

¹⁰²³ Né en 1933 à New York. On lui doit le recueil Peter ORLOVSKY, *Clean Asshole Poems & Smiling Vegetable Songs: Poems 1957-1977*, San Francisco, City Lights Books, 1978.

Le titre de l'article est tiré du roman de Burroughs *The Ticket that Exploded*. « God's Little Toy » désigne, selon une expression de Paul Bowles¹⁰²⁴, le magnétophone portable « Philipps Carry Corder », qui va permettre à Burroughs et ses amis de se lancer dans une série d'épissures sur bandes magnétiques et de cut-ups sonores. Ceci est la preuve que Gibson connaît le travail de Burroughs, y compris ses expérimentations peu connues du grand public :

It's all done with tape recorders. Guess you've all seen the Philipps Carry Corder a handymachine for street recording and playback you can carry it under your coat for recording important thing to remember is not just recording but *playback in the street* the Carry Corder looks like a transistor radio for street playback city folks don't notice yesterday voices phantom car holes in time. fun and games with this gadget. God's little toy Paul Bowles calls its.¹⁰²⁵

Le choix d'un tel titre peut laisser penser au lecteur que le cut-up y joue un rôle central. En réalité, de la même manière qu'une partie de la critique a pu amalgamer cut-up et collage, Gibson emploie les termes de cut-up dans une acception large. « God's Little Toy » est un texte fourre-tout, qui se penche autant sur le collage, le modèle de référence de Brion Gysin, que sur l'échantillonnage musical et le montage d'images auquel la jeune génération s'essaie de plus en plus. Ce glissement est d'autant moins étonnant que « God's Little Toy » est le surnom que le personnage de Tessa donne à sa caméra mobile télécommandée dans le roman de Gibson *All Tomorrow's Parties* (« The camera platform , like a helium-filled cushion of silver Mylar, at eye level in the open doorway. Kid's toy with little caged propellers, controlled from Tessa's bedroom. (...) God's Little Toy, Tessa called her silver balloon »¹⁰²⁶) où William Gibson liait l'expression de Paul Bowles à l'idée d'images fragmentées (« God's Little Toy (...) mining for image fragments »¹⁰²⁷), soulignant ainsi le fait que la réflexion amorcée par Burroughs et ses compagnons sur le collage en termes d'écriture ou de bandes magnétiques pouvait être encore poussée plus loin et gagner d'autres médias.

L'ombre de Burroughs plane effectivement sur le texte « God's Little Toy », celle de l'artiste engagé pour une réappropriation de toutes les formes artistiques, celle de l'homme qui en appelle au « voleur sacré et inspiré » pour faire sienne

¹⁰²⁴ Et non pas dans celle de Gysin comme l'écrit Gibson.

¹⁰²⁵ William BURROUGHS, *The Ticket that Exploded*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰²⁶ William GIBSON, *All Tomorrow's Parties*, London, Penguin, 2000, p. 34.

¹⁰²⁷ *Ibid.*

l'œuvre de « tous les poètes et les écrivains, les musiciens et les architectes »¹⁰²⁸ ; c'est enfin l'ombre de Burroughs, qui, dans son court essai « The Cut-Up Method of Brion Gysin » propose de « couper » et de « réarranger » les œuvres d'art afin de les rendre plus conformes aux exigences de chacun :

Cut and rearrange the word and image in films. There is no reason to accept a second-rate product when you can have the best. And the best is there for all. "Poetry is for everyone."¹⁰²⁹

Les mots de Gibson empruntent alors sans ambiguïté à son modèle. Il réactualise son propos, et le fait apparaître pour ce qu'il est : un discours étonnamment puissant, moderne dans son rapport aux débats actuels sur la propriété intellectuelle ou le copyright. En somme un discours encore en avance sur son temps, et qui fait lui-même écho au travail que Orridge a pu réaliser sur la série d'albums *The Electric Newspaper* édités entre 1994 et 1997 :

"Who owns the words?" asked a disembodied but very persistent voice throughout much of Burroughs' work. Who does own them now? Who owns the music and the rest of our culture? We do. All of us. Though not all of us know it—yet.¹⁰³⁰

Gibson insiste sur la possibilité offerte par le cut-up de rassembler des éléments épars pour obtenir un résultat inédit. Comme l'a constaté McCaffery, Gibson va appliquer le cut-up au niveau de la diégèse de ses romans qu'il élabore en mélangeant des situations rencontrées couramment dans les romans noirs américains et des situations rencontrées dans des romans de science-fiction, mettant en scène des personnages stéréotypés tirés de ces mêmes romans. Ainsi Andrew Butler note que les

¹⁰²⁸ « Out of the closet and into the museums, libraries, architectural monuments, concert halls, bookstores, recording studios and film studios of the world. Everything belongs to the inspired and dedicated thief (...) Words, colors, light, sounds, stone, wood, bronze belong to the living artist. They belong to anyone who can use them. Loot the Louvre! *A bas l'originalité*, the sterile and assertive ego that imprisons as it creates. *Vive le vol*—pure, shameless, total. We are not responsible. Steal anything in sight », William BURROUGHS, « Les Voleurs », *The Adding Machine / Selected Essays*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰²⁹ Cité dans Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, *op. cit.*, p. 199.

¹⁰³⁰ William GIBSON, « God's Little Toys », in *Wired*, 13.7, San Francisco, Condé Nast Publications, 2005.

Article consultable à l'adresse

<http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gibson.html>

La phrase "Who owns the words?" est tirée d'une routine de William Burroughs : « As you cut up and fold in the texts of other writers, they become inextricably mixed with yours. So, who owns words? », cité dans *ibid.*, p. 199.

rôles les plus couramment rencontrés dans les romans de Chandler ou Hammett se retrouvent tous dans les romans « Cyberpunk » :

The clichés of such fiction recur in cyberpunk : the *femme fatale*, the wealthy temporary employer, the Mr Big, and the suspicious authorities. The *femme fatale* is the beautiful woman who may attempt to seduce the hero, and lead him to the brink of disaster. The employer is a morally dubious, but financially successful, person who persuades the protagonist to take on a job, often against the hero's better judgment, and who never quite tells the whole story. The Mr Big is the crime boss, the Godfather, who inevitably contacts the hero at some point to make them [sic] an offer they [sic]'d better not refuse. And as he goes about his job, skirting criminality, at some point the authorities take an interest, interposing between the hero and his goal¹⁰³¹

Ces éléments viennent se mélanger à des personnages stéréotypés de romans de science-fiction (l'homme-machine ou « cyborg », la machine pensante), mais aussi à une évocation du cadre social contemporain (le développement du réseau internet, la puissance des médias, le fossé entre pauvres et riches au moment où Ronald Reagan accède à la Présidence des Etats-Unis).

Si cette façon d'amalgamer des éléments tirés de différents genres littéraires est courant dans la littérature post-moderne (par exemple dans le roman *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, ou dans les romans de Kurt Vonnegut, et déjà dans *Sanctuary* de William Faulkner), McCaffery confirme qu'il reste inédit dans le domaine de la littérature de science-fiction. Burroughs est le point de départ d'une prise de conscience de la nouvelle génération d'écrivains de science-fiction, et des futurs « Cyberpunks ».

Comme Gibson, ces derniers construisent des univers cohérents à partir d'éléments disparates empruntés à la paralittérature et à la science-fiction en particulier.

McCaffery résume ainsi l'importance capitale de la trilogie Nova en tant qu'exemple à suivre pour les « Cyberpunks », et pour Gibson en particulier :

In his SF trilogy –*The Soft Machine* (1966), *The Ticket That Exploded* (1967), and *Nova Express* (1964) – Burroughs had demonstrated that artists could use the central motifs, themes, and plot devices of SF as a kind of framing device to "contain" the sorts of materials he (like the cyberpunks) wished to explore a world increasingly saturated by media images, information manipulation, and discarded waste products (including discarded people). Ultimately, what Burroughs offered punk and

¹⁰³¹ Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, op. cit., p. 14.

cyberpunk artists was the example of a radicalized sensibility fully engaged with the surrounding culture¹⁰³²

Ces pratiques nourries par la technique du collage, le goût des emprunts et des mélanges sont caractéristiques du mouvement « Cyberpunk », et le cut-up burroughsien apparaît comme son emblème. Il n'est donc pas étonnant que l'une des références du « Cyberpunk » soit l'adaptation que fait Ridley Scott en 1982 du roman de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*. Le fait que le metteur en scène anglais préfère un titre qu'il emprunte à un texte de Burroughs (*Blade Runner, A Movie*, Blue Wind, Berkeley, 1979) plutôt que le titre original du roman signale que le mélange de décors futuristes, de costumes inspirés des classiques du film noir, et de jeux de lumières impressionnistes s'inscrit dans l'effacement des frontières prôné par Burroughs¹⁰³³.

Dans « God's Little Toy », William Gibson brosse son propre portrait à l'âge de 13 ans (« When I was 13, in 1961 »¹⁰³⁴) ; le portrait d'un adolescent dont les lectures, et plus encore la découverte de William Burroughs, ont, de façon drastique, changé la vie. Le vocabulaire qu'emploie Gibson ne laisse aucun doute à ce sujet : la lecture des textes de Burroughs, comme des explications qu'il donne de son travail et de sa démarche littéraire, est irrémédiablement liée à des sensations fortes et à une certaine euphorie (« to my very great excitement, I discovered Allen Ginsberg, Jack Kerouac, and one William S. Burroughs » ; « When [Burroughs] wrote about his [cut-up] process, the hairs on my neck stood up, so palpable was the excitement »).

Ces sensations fortes sont accentuées par le fait que la mère de l'écrivain désapprouve ses lectures (« I surreptitiously purchased an anthology of Beat writing —sensing, correctly, that my mother wouldn't approve »). Il suppose également que ses professeurs n'approuveraient pas un auteur comme Burroughs qu'ils assimileraient, de par sa technique d'écriture, à un « plagiaire » malhonnête (« I discovered that Burroughs had incorporated snippets of other writers' texts into his work, an action I knew my teachers would have called plagiarism »).

Le sentiment d'une rupture entre les générations a ici son importance, ce qui explique le fait que la date (« 1961 ») figure en tête du texte. Gibson souligne une opposition nette entre le jeune homme qu'il décrit (lui-même) et des individus plus âgés (sa mère, ses professeurs) qui sont complètement étrangers à ce qu'essaie de

¹⁰³² *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 306.

¹⁰³³ Le titre a été suggéré par le scénariste Hampton Fancher. Voir Paul M. SAMMON, *Future Noir: The Making of Blade Runner*, New York, HarperPrism, 1996, p. 379.

¹⁰³⁴ William GIBSON, « God's Little Toys », in *Wired*, 13.7, op. cit.

faire William Burroughs dans ses textes. Gibson signale cette opposition par l'usage de phrases au conditionnel (« my mother wouldn't approve » ; « an action I knew my teachers would have called plagiarism ») qui mettent en lumière une absence de communication totale entre lui et la génération précédente. Gibson ne décrit pas le refus ou la réprobation de ses aïeux : il l'imagine et la met en scène, comme si celle-ci était évidente, écrite d'avance. Gibson indique ainsi au lecteur que sa découverte de l'œuvre de Burroughs tient du secret : Burroughs et lui font partie d'un même cercle.

« God's Little Toy » est un texte initiatique qui se déroule en quatre temps.

Le premier est la « reconnaissance » (« recognition »). Burroughs est au début du texte assimilé à des romans étranges, difficiles à cerner ou à définir de façon un tant soit peu satisfaisante (« William S. Burroughs—author of something called *Naked Lunch* »). Rapidement, le sentiment d'étrangeté ou d'exclusion fait place à un très fort sentiment de reconnaissance. Gibson décrit le lien qui s'établit entre Burroughs et lui au travers des mots ou morceaux de phrases qu'il reconnaît dans ses textes pour les avoir déjà lus dans des textes de science-fiction :

Some of these borrowings had been lifted from American science fiction of the '40s and '50s, adding a secondary shock of recognition for me.

Ce terme de « reconnaissance » est notable. Il signale que le jeune Gibson et Burroughs ont, du moins en partie, une culture commune et qu'ils se réfèrent aux mêmes textes.

Le second temps est celui de la recherche. Gibson décrit un jeune homme avide de connaissances et qui veut comprendre de façon précise comment fonctionnait la technique littéraire de William Burroughs. Cette recherche place Gibson dans le rôle du lecteur actif ; elle est longue, progressive, comme en témoigne le choix des verbes employés ; les « tentatives » pour comprendre (« attempting to understand [the] impact [of Burroughs' literary technique] ») laissent rapidement la place au savoir, à la certitude (« I knew my teachers would have called plagiarism » ; « I knew that this "cut-up method," as Burroughs called it, was central to whatever it was he thought he was doing »). Gibson comprend enfin Burroughs et ce qu'il a en tête lorsqu'il découpe ses papiers avant de les rassembler plus ou moins au hasard.

Pour Gibson, Burroughs veut ni plus ni moins « interroger l'univers avec ses ciseaux et son pot de colle » :

Burroughs was interrogating the universe with scissors and a paste pot, and the least imitative of authors was no plagiarist at all.

Cette phrase affirmative, péremptoire, montre le degré de familiarité de Gibson avec l'œuvre de Burroughs. Gibson ne se contente pas de donner des pistes à son lecteur pour déchiffrer le cheminement qui sous-tend le travail de son modèle : il affirme. Cette phrase lie le travail littéraire et artistique aux questions métaphysiques qui ne cessent de traverser l'œuvre de Burroughs. Gibson sait que l'œuvre burroughsienne est essentiellement une œuvre de questionnement qui peut aussi bien prendre des accents philosophiques que politiques et humanistes, voire « magiques » comme nous l'avons vu.

Vient ensuite le temps de l'expérimentation et, finalement, celui de l'observation. C'est sous l'impulsion de l'écrivain américain que Gibson se lance dans ses propres expériences, découpe, manipule, mêle au hasard différents composants du texte. Pour mieux comprendre la démarche de Gibson, et pour lever un certain nombre d'ambiguïtés, il est ici nécessaire de mettre en parallèle « God's Little Toy » avec l'entretien que Gibson a eu avec Larry McCaffery où il explique que la technique du cut-up donne parfois des résultats décevants (« the results weren't always that interesting »), ce dont Burroughs convenait d'ailleurs volontiers. Gibson, comme Burroughs avant lui, est en conséquence pour un emploi mesuré et réfléchi de la technique du cut-up.

Gibson affirme à McCaffery qu'il a peu utilisé le cut-up, hormis, en de rares occasions, pour faire surgir des situations nouvelles, des tournures de phrases inattendues qui permettent de suggérer de nouvelles pistes dans la trame de ses textes :

I've never actually done any of that cut-up stuff, except for folding a few pages out of something when I'd be stuck or incredibly bored and then checking later to see what came out.

¹⁰³⁵

Comme Burroughs, il veille à revenir sur le texte ainsi créé à partir des fonctions copier / coller du traitement de texte, et à supprimer les contours (« I started snipping things out and slapping them down, but then I'd air-brush them a little to take the edges off. ») qui signalent le travail de montage de l'auteur. Il souhaite intégrer

¹⁰³⁵ Larry MCCAFFERY, « Larry McCaffery, An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 281.

harmonieusement chaque fragment au texte comme Burroughs confirmait « sélectionner et travailler » ses cut-ups pour « en faire une forme acceptable »¹⁰³⁶. Nous sommes ici dans le cas d'un emploi burroughsien de la technique du cut-up, qui s'oppose, par exemple, à l'emploi que pouvait en faire Sinclair Beiles qui s'en remettait entièrement au hasard afin de composer ses textes cut-ups, au risque de donner à lire des phrases incompréhensibles. Ainsi, Barry Miles rappelle :

Bill [Burroughs]'s work selects words and phrases that have a literary ring to them. (...) Beiles cut up the sentences so completely that his work made little sense, whereas Gregory [Corso]'s poems do not appear to have been cut up at all¹⁰³⁷.

Ce choix de la part de Gibson de sélectionner les fragments de textes obtenus à l'aide de la technique du cut-up est important. Ce n'est pas seulement la technique en elle-même qui intéresse Gibson, mais l'homme qui l'a mise en pratique et développée, les pistes de réflexion qu'il a lui-même dégagées.

La phrase péremptoire de Gibson à McCaffery est en réalité ambiguë, puisque Gibson se réfère ici explicitement à la technique du cut-up (ou du fold-in) telles que les pratiquait William Burroughs à l'époque où il logeait au Beat Hotel. Gibson pointe du doigt le fait qu'il n'utilise pas précisément les mêmes méthodes que son modèle. L'aspect physique, matériel de la technique du cut-up, est dépassé à l'heure de la technologie numérique et digitale. Désormais les ciseaux et les pots de colle sont obsolètes. Leur successeur est tout trouvé pour Gibson : il s'agit de l'ordinateur et du traitement de texte qui ont, d'après lui, très exactement la même fonction :

I already knew that word processing was another of God's little toys, and that the scissors and paste pot were always there for me, on the desktop of my Apple IIc. Burroughs' methods, which had also worked for Picasso, Duchamp, and Godard, were built into the technology through which I now composed my own narratives. Everything I wrote, I believed instinctively, was to some extent collage. Meaning, ultimately, seemed a matter of adjacent data.¹⁰³⁸

Notons que Gibson a lui-même exposé cette évolution du cut-up à William Burroughs, et que ce dernier y accordait peu d'attention, préférant la méthode qu'il utilisait depuis ses premières expérimentations. Gibson sait donc qu'il ne marche pas précisément dans les pas de son modèle, mais qu'il a adapté ses méthodes :

¹⁰³⁶ William BURROUGHS, *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*, p. 184.

¹⁰³⁷ Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰³⁸ William GIBSON, « God's Little Toys », in *Wired*, 13.7, *op. cit.*

Some 20 years later, when our paths finally crossed, I asked Burroughs whether he was writing on a computer yet. "What would I want a computer for?" he asked, with evident distaste. "I have a typewriter."

Plutôt que de découper des pages, Gibson utilise les fonctions du traitement de texte pour créer de nouveaux textes. Des mots, des éléments de phrases déplacés plus ou moins au hasard pour réaliser de nouvelles juxtapositions. D'autres phrases effacées, tronquées, déplacées dans d'autres contextes, ceci avec une rapidité et une efficacité que ne permettent pas les outils employés par Burroughs à son époque :

What a word processor lets you do is use Burroughs' cut-up method with a simple cut-and-paste's function, but it also gives you the equivalent of an air-brush – you can hide the seam¹⁰³⁹

VIII / « Academy Leader »

a) William Burroughs pédagogue

Le nom de William Burroughs est abondamment cité par Gibson au cours de nombreux entretiens ; comme nous l'avons mentionné précédemment, on le trouve tout au long de son œuvre comme autant de jalons ou de clins d'œil à la figure de son modèle. Dans « Academy Leader », toutefois, Burroughs acquiert un rôle certainement moins anecdotique : celui de pédagogue.

Ce texte publié en 1991 est l'occasion pour Gibson de revenir sur l'influence de Burroughs dans son travail, aussi bien pour ce qui est de thèmes que de la méthode d'écriture ; le résultat est une ébauche de texte programmatique qui fait largement écho aux théories de Burroughs. Tout aussi important, et, à la différence de « God's Little Toy » que Gibson écrira dans un style parfaitement convenu et linéaire, quasi-journalistique, « Academy Leader » n'est pas un texte littéraire homogène ; il est composé d'une succession d'images rapides et d'enchâssements narratifs.

« Academy Leader » est peu ou pas évoqué dans les ouvrages critiques consacrés à William Gibson (*Cyberpunk*, *Storming the Reality Studio*). Pourtant

¹⁰³⁹ Citation de William Gibson dans Karl E. JIRGENS, « Gibson Satire Fights the Hype », in *Eye*, 12/02/99.

Gibson affirme avoir écrit là un texte composé à l'aide de la technique du cut-up burroughsien¹⁰⁴⁰.

Notre travail va s'attacher à mettre en lumière comment le discours de Burroughs a pu influencer celui de William Gibson dans « Academy Leader ».

Reproduit dans le recueil *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality* de Randal Packer et Ken Jordan, « Academy Leader » s'ouvre sur une phrase quelque peu énigmatique, à la fois dans sa construction et dans sa signification, d'autant plus qu'elle n'a aucun lien logique avec le reste du texte : "Ride Music beams back to base." »¹⁰⁴¹.

Comme l'indiquent les guillemets, cette phrase est en réalité une citation ; celle-ci est tirée de *Nova Express*, et place le texte sous l'égide de William S. Burroughs :

"Pilot K9, you are cut off—back. Back. Back before the whole fucking shit house goes up—Return to base immediately—Ride music beam back to base—Stay out of that time flak—All pilots ride Pan pipes back to base"¹⁰⁴²

Le fait que Gibson choisisse de commencer « Academy Leader » par cette phrase n'est évidemment pas indifférent. Outre le fait qu'elle évoque le personnage de K9, l'un des agents engagés contre la canaille Nova, et rappelle ainsi la lutte armée entre le camp des contrôleurs et celui des partisans, Gibson ramène son lecteur à la première trilogie de Burroughs, à ses expérimentations sous forme de cut-ups, mais aussi à ses passages programmatiques.

Difficile de ne pas reconnaître William Burroughs dès les premières lignes de « Academy Leader ». Il est ce « dangereux vieux gentleman littéraire » qui, par sa seule présence, rappelle que l'art, spécialement l'écriture, est, plus qu'un simple divertissement, une mise en danger permanente.

L'évocation des quartiers est de St. Louis, la ville natale de Burroughs, et, plus encore, de l'Inspecteur Lee de la Police Nova, figure éminente du combat contre les

¹⁰⁴⁰ Cf. l'introduction à William GIBSON, « Academy Leader » in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality* (edited by Randall Packer and Ken Jordan, foreword by William Gibson), New York, Norton, 2001, p. 268.

¹⁰⁴¹ William GIBSON, « Academy Leader », in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁰⁴² William BURROUGHS, *Nova Express*, *op. cit.*, p. 67.

contrôleurs et amateur de cigarettes Players¹⁰⁴³, finit, si besoin est, de dissiper les doutes :

He phases out on a vector of train whistles and the one particular steel-engraved sant of winter sun these manifestations favor, leaving the faintest tang of players Navy Cut and opening piano bars of East St. Louis, this dangerous old literary gentleman who sent so many of us, under sealed orders, years ago...
Inspector Lee taught a new angle—¹⁰⁴⁴

Si Burroughs se cache effectivement derrière cette étrange figure qui ouvre le texte, son nom n'est pas mentionné, si ce n'est, malicieusement, par l'intermédiaire des « machines à calculer Burroughs » (« black Burroughs adding machines »¹⁰⁴⁵), et par son lieu de naissance : St. Louis, Missouri.

Le lecteur doit, une fois de plus, s'efforcer de décoder le texte de Gibson, et de mettre bout à bout les indices qui lui sont donnés pour parvenir à donner un sens à un texte difficile à lire.

Plus qu'un simple clin d'œil révérencieux à son modèle, ou un « hommage approprié » comme l'écrivent Packer et Jordan¹⁰⁴⁶, Gibson commence son texte en attribuant à Burroughs le rôle d'un initiateur, d'un pédagogue qui a pu lui ouvrir les yeux sur la manière de penser son approche artistique... un étrange pédagogue, proche du personnage de Hassan I Sabbah, « le Vieux de la Montagne », puisqu'il envoie ses disciples, dont Gibson fait partie, en mission comme autant d'espions et de soldats progressivement transformés en « agents de terrain ».

Soulignons que le titre « Academy Leader » est lui-même ambivalent. Car s'il désigne le compte à rebours inscrit sur la pellicule avant qu'un film ne commence, et que Gibson évoque à la fin du texte (« The targeted numerals of the ACADEMY LEADER were hypnogogic sigils preceding the dreamstate of film. »¹⁰⁴⁷), il évoque aussi bien le « chef » ou « meneur de l'académie » qu'est Burroughs qui, à la tête de la fameuse « Academy 23 » voulait, pour reprendre les mots de Gérard-Georges Lemaire, proposer un « projet de subversion scripturale » et la mise en place d'un

¹⁰⁴³ Cf. William BURROUGHS, *The Ticket that Exploded*, *op. cit.*, p. 165 : « Inspector J. Lee of the Nova Police smokes Players ».

¹⁰⁴⁴ William GIBSON, « Academy Leader », in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality*, *op. cit.*, pp. 268-269.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 270.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 268.

¹⁰⁴⁷ *Ibid.*, p. 271.

« laboratoire de langue et d'écriture, dont le but ultime est l'émancipation du langage maternel »¹⁰⁴⁸.

C'est l'idée d'apprentissage qui importe ici, sur laquelle Gibson revient à plusieurs reprises (le titre « Academy Leader », « Inspector Lee taught a new angle », « folded words as taught »).

Cette image d'un lien qui unit le sage et ses disciples, le professeur et ses élèves, est familière. Elle renvoie à la figure prophétique – mais fausse – de Burroughs et de ses plus fidèles zéloteurs abondamment commentée par la critique et par la presse, et qui tranche avec celle, paisible, de l'écrivain au travail dans une pièce silencieuse, propice à la concentration. Gibson n'écrit donc pas véritablement sur Burroughs, mais sur la fameuse légende que nous avons déjà évoquée plusieurs fois au long de notre thèse.

C'est un conflit qui est au cœur de « Academy Leader », comme l'indiquent les lexèmes ou les expressions qui font référence soit à la guerre soit aux mouvements insurrectionnels qui jalonnent la première partie du texte (« back to base », « sealed orders », « radio silence », « officer »). Le conflit porte en premier lieu sur le mot, le langage auquel ces combattants d'un tout nouveau genre vont s'attaquer. Il faut s'emparer du langage, le violenter, lui faire subir les pires tortures... enfin le dynamiter. Pour ce faire, les « agents » disposent d'une arme terrible. Ils vont retrancher des mots, des phrases, de textes plus anciens, pour les réassembler à leur guise. Le combat, qui se déroule sur le plan artistique, et plus particulièrement littéraire, n'en est pas moins sanglant.

Qu'importe que le résultat de ces branchements ne semble pas à première vue cohérent, un sens « insoupçonné et insoupçonnable » surgit déjà comme contrepoids à la linéarité du discours. Il est effectivement urgent de bousculer les conventions du langage. De faire du neuf, du poétique, du beau pourquoi pas, avec les moyens du bord.

Plusieurs méthodes existent. La première, et sans doute la plus simple, est le fold-in. Gibson affirme avoir imaginé le mot de « cyberspace » de cette manière.

Assembled word cyberspace from small and readily available components of language. Neologic spasms : the primal act of pop poetics. Preceded any concept whatever. Slick and hollow – awaiting meaning.

¹⁰⁴⁸ Gérard-George LEMAIRE, « Académie », *Burroughs, op. cit.*, p. 10.

All I did : folded words as taught. Now other words accrete in the interstices.¹⁰⁴⁹

Une seconde méthode consiste à libérer la parole, à l'aide, entre autres, de magnétophones portables et de dictaphones (« The eight-track tape format » ; « The micro-tape recorder ») qui permettent aux adversaires de la dictature de s'exprimer sans la moindre retenue, et de diffuser leur message révolutionnaire sans risquer la censure :

The micro-tape recorder, originally intended for on-the-jump executive dictation, becomes the revolutionary medium of magnetisdat, allowing the covert spread of banned political speeches in Poland and China¹⁰⁵⁰

Ce n'est bien évidemment pas la première fois que nous rencontrons ce type de discours ; il s'agit ni plus ni moins d'un prolongement de textes programmatiques de Burroughs comme le chapitre intitulé « In that Game? » tiré de *The Ticket that Exploded*, et que Gibson reprendra dans « God's Little Toy », et surtout de « The Electronic Revolution » qui explorait de manière comparable, l'impact de la technologie sur la propagation du discours révolutionnaire.

L'apprentissage n'a qu'un temps. L'élève, car c'est bien ainsi que se décrit Gibson, finit par acquérir l'expérience suffisante pour se lancer dans ses propres expériences et agir comme le montre le passage de tournures passives (« folded words as taught »¹⁰⁵¹) à actives (« Not what I do », « I work the angle of transit »¹⁰⁵²). Il gagne son indépendance, et le premier paragraphe de « Academy Leader » qui se concentrait d'abord sur le « nous » collectif des disciples (« who sent so many of us », « We became ») se focalise désormais sur la première personne du singulier (« All I did », « what I do », « I work »). De même, si la première phrase du texte est bien de William Burroughs, la dernière est de William Gibson, comme une preuve d'émancipation.

Ce passage à l'action n'exclut en aucun cas un travail d'ordre intellectuel. Les « agents de terrain » « décodent » autant qu'ils « patrouillent » (« We became field operators. Decoding the lattices. Patrolling the deep faults »¹⁰⁵³), pensent autant qu'ils agissent.

¹⁰⁴⁹ William GIBSON, « Academy Leader », in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁰⁵⁰ *Ibid.*, p. 270.

¹⁰⁵¹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁵² *Ibid.*

¹⁰⁵³ *Ibid.*

b) Le texte foisonnant

En invoquant le désormais célèbre Inspecteur Lee, Gibson fait bien plus que rendre hommage à la mythologie burroughsienne. En effet, comme le souligne Noëlle Batt dans sa thèse, il est souvent difficile dans la trilogie Nova de faire la distinction entre Lee, l'agent de la Police Nova, et Burroughs qui s'invite lui-même dans la fiction¹⁰⁵⁴. Dans « Academy Leader », Lee va devenir une clef de lecture qui signale au lecteur, comme il le faisait dans la trilogie Nova et dans *Naked Lunch*, que le texte que nous lisons est un enchevêtrement complexe de réalité et de fictions.

Pour preuve, nous pouvons décomposer « Academy Leader » en trois registres différents : (1) fiction à la limite de la science-fiction, (2) fiction à la limite de la biographie et (3) commentaire de la part de Gibson sur un thème que nous avons déjà abordé à plusieurs reprises : l'emploi de magnétophones portables.

Nous rangeons dans la fiction à la limite de la science-fiction les passages qui traitent des personnages de Kelsey et de son frère partis pour la « Zone Franche Darwin » (« the Darwin Free Trade Zone »¹⁰⁵⁵) quelque part dans un futur proche (récit hétérodiégétique).

Nous rangeons dans la fiction à la limite de la biographie les passages où est invoqué l'Inspecteur Lee / William Burroughs et où se mélangent des éléments fictionnels et d'autres qui font intervenir la voix de l'écrivain au travail (récit homodiégétique).

Enfin, nous rangeons dans les commentaires de la part de l'auteur le passage unique où ce dernier évoque l'usage de magnétophones par les mouvements clandestins tout autour du globe, ceux qui s'opposent à la dictature soviétique ou chinoise, ou, dans un tout autre domaine, les organisations mafieuses.

Ces différents registres sont relativement faciles à repérer à l'intérieur de « Academy Leader ». Le texte est composé de dix paragraphes qui vont de deux à vingt lignes. Chaque paragraphe est séparé du précédent par un espace dans le corps du texte, et tous, sauf le dernier, sont terminés par des points de suspension qui donnent au lecteur l'impression d'une succession de textes inachevés et d'une brisure de l'enchaînement syntaxique et logique (« under sealed orders, years ago... », « In

¹⁰⁵⁴ Cf. Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., pp. 211-212. Rappelons que c'est sous le pseudonyme de William Lee que Burroughs publie *Junkie*.

¹⁰⁵⁵ William GIBSON, « Academy Leader », in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality*, op. cit., p. 269.

radio silence... », « acts primal and undreamed of... », « zones of more private fantasy... » etc...¹⁰⁵⁶).

Le statut des citations confirme que nous sommes en présence d'enchâssements plus ou moins bien délimités. Si le texte indique clairement quel est le sujet parlant à l'origine des phrases prononcées dans les paragraphes six, huit et neuf, soit par la logique interne de la phrase, soit par les indications du narrateur (« he says »¹⁰⁵⁷, « Kelsey says », « Kelsey insists »¹⁰⁵⁸), le cas est plus équivoque dans les paragraphes un, deux et dix où le sujet prenant en charge l'énoncé comme l'allocutaire restent énigmatiques (« "Gentlemen, that is not now nor will it ever be my concern" »¹⁰⁵⁹, « "The targeted numerals of the ACADEMY LEADER were hypnogogic sigils preceding the dreamstate of film" »¹⁰⁶⁰).

La première phrase du texte pose plus de problèmes encore. Elle est, de prime abord, comparable aux deux phrases que nous venons de citer, sans sujet prenant en charge l'énoncé. Mais, de plus, suivant que le lecteur reconnaît ou non une phrase extraite de *Nova Express*, il peut décider soit de considérer que les guillemets indiquent une citation, soit de l'attribuer à un personnage du texte et, pourquoi pas, à Burroughs lui-même qui est mentionné immédiatement après.

Le lecteur se trouve d'emblée dans une position délicate. C'est un réseau de voix que William Gibson donne à voir, ou plutôt à entendre. Des voix impossibles à distinguer qui se répondent les unes les autres sans que l'on puisse cerner avec certitude ce qui se déroule sous nos yeux. Le texte qui change tour à tour de locuteur et de destinataire, mais aussi d'époque et de style ressemble aux bruits parasites que l'on obtient en tournant la molette de la radio... une cacophonie où les personnages apparaissent puis disparaissent sans que jamais Gibson concentre l'attention de son lecteur sur l'un d'eux en particulier. « Academy Leader » n'a donc pas de personnage principal. Le personnage de Kelsey mentionné pour la première fois dans le sixième paragraphe (« Kelsey's second week in Australia ») revient dans les paragraphes huit et neuf sans qu'il soit jamais indiqué clairement si celle-ci intervient d'une quelconque manière dans les paragraphes précédents.

L'effet sur le lecteur est on ne peut plus radical. Perdu, désorienté, il est incapable de savoir qui parle, et à qui ; si les différents personnages mentionnés au

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, pp. 268-269.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹⁰⁵⁸ *Ibid.*, p. 271.

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 269.

¹⁰⁶⁰ *Ibid.*, p. 271.

cours du texte sont ou non les actants d'une même diégèse. « Academy Leader » donne dès lors l'impression d'exclure irrévocablement le lecteur, et de lui refuser la possibilité de comprendre. Le voici réduit à fournir des hypothèses, et à glaner quelques maigres indices sur le déroulement de l'action... il y a fort à parier qu'il existe autant d'interprétations de « Academy Leader » que de lecteurs.

Le sentiment de scènes éparées, d'un motif à composer *a posteriori* par le lecteur amené à donner du sens à ces plans isolés dont le déroulement logique et chronologique semble pour le moins problématique, nous est toutefois familier. Il renvoie au procédé de « rupture syntagmatique et déplacement contextuel »¹⁰⁶¹ de différents épisodes types au sein du texte-action dans la trilogie Nova. Il renvoie aussi à la pluralité du texte (texte pluriel mais unique) auquel Burroughs parvenait en découpant ses pages puis en mélangeant les éléments qui les composaient, avant de les faire se rencontrer dans un ordre différent.

Dans l'entretien qu'il accorde à Mike Rogers en 1993, Gibson ne fait aucun mystère de la genèse de « Academy Leader », et l'influence du mode d'écriture est assumée sans la moindre ambiguïté. Ce texte a été, en grande partie, réalisé à partir de la technique de cut-up... c'est du moins ainsi que l'auteur le présente à son interlocuteur :

I mean it's really only the little Burroughsian bit, where I'm directly addressing the audience in a Burroughs cut-up, that's the only... that's the only bit that I think I actually custom-wrote : the rest of it is a cut-up¹⁰⁶²

Notre travail de recherche nous a permis de vérifier que « Academy Leader » est en grande partie composé de textes antérieurs ; nous pouvons distinguer plusieurs cas de figure. Dans le premier, William Gibson se contente de prélever quelques éléments d'un texte plus ancien, en l'occurrence sa nouvelle « Darwin » publiée dans le magazine *Spin* en avril 1990. C'est de cette nouvelle que sont tirés les personnages de Kelsey et de son frère.

Dans un second cas de figure, l'auteur emprunte des phrases et / ou unités lexicales à sa nouvelle intitulée « Skinner's Room » publiée dans le magazine *Omni* en novembre 1991 en procédant à quelques changements minimales.

¹⁰⁶¹ Tel que théorisé par Noëlle Batt dans *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, pp. 100-105.

¹⁰⁶² Entretien disponible sur www.eff.org/Misc/Publications/William_Gibson/rogers_gibson.interview

Dans un troisième cas, Gibson emploie l'autocitation simple en utilisant un large passage de son article « Rocket Radio » publié dans le magazine *Rolling Stone* en juin 1989. Nous sommes ici dans le cas d'une reprise de texte avec quelques corrections ou modifications lexicales négligeables qui ne méritent pas qu'on s'y attarde davantage.

Dans un quatrième cas de figure, Gibson emploie des phrases ou des fragments de phrases, tirés du texte « Memory Palace », texte sur lequel il commence à travailler en 1990 et qui aboutira à une performance du collectif La Fura dels Baus à Barcelone en 1992¹⁰⁶³.

Les textes de Gibson sont, de loin, le matériau le plus utilisé. Quelques fragments de textes proviennent de *Nova Express* et de *Naked Lunch* et sont légèrement transformés (« —Ride music beam back to base »¹⁰⁶⁴/ « "Ride music beams back to base." » ; « even chance on a crash out. Electrician in gasoline crack of history »¹⁰⁶⁵/ « Just a chance operator in the gasoline crack of history »). Ajoutons le nom de « William Lee » qui revient dans l'intégralité de la première trilogie de Burroughs, mais aussi certains éléments ou syntagmes typiquement burroughsiens comme « officer », « operator » ou, comme nous l'avons mentionné, la marque de cigarettes « Players Navy Cut » que fume l'Inspecteur Lee.

Ces emprunts sont ponctuels et témoignent d'un hommage de la part de Gibson qui invite indirectement son mentor à participer à la rédaction de son texte.

Plus précisément, nous reproduisons ci-dessous l'intégralité du texte « Academy Leader » en relevant avec des couleurs différentes les phrases, morceaux de phrases ou syntagme tirés de textes antérieurs :

¹⁰⁶³ William GIBSON, *Blog*, 2 février 2003. Entrée consultable à l'adresse http://www.williamgibsonbooks.com/blog/2003_02_01_archive.asp

Le texte est lu dans le documentaire *No Maps for These Territories*.

¹⁰⁶⁴ William BURROUGHS, *Nova Express*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

Légende:

texte	Texte original de William Gibson.
texte	Tiré de « Rocket Radio » (1989).
texte	Tiré de « Darwin » (1990) et / ou « Doing Television » (1990) de William Gibson.
texte	Tiré de « Skinner's Room » (1990).
texte	Tiré de « Haliday ».
texte	Tiré de « Memory Palace » (1990).
texte	Tiré de <i>Naked Lunch</i> (1959) de William Burroughs.
texte	Tiré de <i>The Ticket that Exploded</i> (1962) de William Burroughs.
texte	Tiré de <i>Nova Express</i> (1964) de William Burroughs.

ACADEMY LEADER
by William Gibson

"Ride music beams back to base."

He phases out on a vector of train whistles and the one particular steel-engraved slant of winter sun these manifestations favor, leaving the faintest tang of Players Navy Cut and opening piano bars of East St. Louis, this dangerous old literary gentleman who sent so many of us out, under sealed orders, years ago...

Inspector Lee taught a new angle-

Frequencies of silence; blank walls at street level. In the flat field. We became field operators. Decoding the lattices. Patrolling the deep faults. Under the lights. Machine Dreams. The crowds, swept with con... Shibuya Times Square Picadilly. A parked car, an arena of grass, a fountain filled with earth. In the hour of the halogen wolves... The hour remembered. In radio silence...

Just a chance operator in the gasoline crack of history, officer...

Assembled word cyberspace from small and readily available components of language. Neologic spasm: the primal act of pop poetics. Preceded any concept whatever. Slick and hollow - awaiting received meaning.

All I did: folded words as taught. Now other words accrete in the interstices.

"Gentleman, that is not now nor will it ever be my concern..."

Not what I do.

I work the angle of transit. Vectors of neon plaza, licensed consumers, acts primal and undreamed of...

The architecture of virtual reality imagined as an accretion of dreams: tattoo parlors, shooting galleries, pinball arcades, dimly lit stalls stacked with damp-stained years of men's magazines, chili joints, premises of unlicensed denturists, of fireworks and cut bait, betting shops, sushi bars, purveyors of sexual appliances, pawnbrokers, wonton counters, love hotels, hotdog stands, tortilla factories, Chinese greengrocers, liquor stores, herbalists, chiropractors, barbers, bars.

These are dreams of commerce. Above them rise intricate barrios, zones of more private fantasy..

Angle of transit sets us down in from of this dusty cardtable in an underground mall in the Darwin Free Trade Zone, muzak-buzz of seroanalysis averages for California-Oregon, factoids on EBV mutation rates and specific translocations at the breakpoint near the c-myconcogene...

Kelsey's second week in Australia and her brother is keeping stubbornly in-condo, doing television, looping Gladiator Skull and a new Japanese game called Torture Garden. She

walks miles of mall that could as easily be Santa Barbara again or Singapore, buying British fashion magazines, shoplifting Italian eye-shadow, only the stars at night are different, Southern Cross, and the Chinese boys skim the plazas on carbon-fiber skateboards trimmed with neon.

She pauses in front of the unlicensed vendor, his face notched with pale scars of sun-cancer. He has a dozen cassettes laid out for sale, their plastic cases scratched and dusty. "Whole city in there," he says, "Kyoto, yours for a twenty." She sees the security man, tall and broad, Kevlar-vested blue-eyed, homing in to throw the old man out, as she tosses the coin on impulse and snatches the thing up, whatever it is, and turns, smiling blankly, to swan past the guard. She's a licensed consumer, untouchable, and looking back she sees the vendor squinting, grinning his defiance, no sign of the \$20 coin...

No sign of her brother when she returns to the condo. She puts on the glasses and the gloves and slots virtual Kyoto...

Once perfected, communication technologies rarely die out entirely; rather, they shrink to fit particular niches in the global info-structure. Crystal radios have been proposed as a means of conveying optimal seed-planting times to isolated agrarian tribes. The mimeograph, one of many recent dinosaurs of the urban office-place, still shines with undiminished samisdat potential in the century's backwaters, the Late Victorian answer to desktop publishing. Banks in uncounted Third World villages still crank the day's totals on black Burroughs adding machines, spooling out yards of faint indigo figures on long, oddly festive curls of paper, while the Soviet Union, not yet sold on throw-away new-tech fun, has become the last reliable source of vacuum tubes. The eight-track tape format survives in the truckstops of the Deep South, as a medium for country music and spoken-word pornography.

The Street finds its own uses for things - uses the manufacturers never imagined. The micro-tape recorder, originally intended for on-the-jump executive dictation, becomes the revolutionary medium of magnetisdat, allowing the covert spread of banned political speeches in Poland and China. The beeper and the cellular phone become economic tools in an increasingly competitive market in illicit drugs. Other technological artifacts unexpectedly become means of communication ... The aerosol can give birth to the urban graffiti-matrix. Soviet rockers press homemade flexidisks out of used chest x-rays..."

Fifteen stones against white sand.

The sandals of a giant who was defeated by a dwarf.

A pavilion of gold, another of silver.

A waterfall where people pray...

Her mother removes the glasses. Her mother looks at the timer. Three hours. "But you don't like games, Kelsey..."

"It's not a game," tears in her eyes. "It's a city." Her mother puts on the glasses, moves her head from side to side, removes the glasses.

"I want to go there," Kelsey says.

"It's different now. Everything changes."

"I want to go there," Kelsey insists. She puts the glasses back on because the look in her mother's eyes frightens her.

The stones, the white sand: cloud-shrouded peaks, islands in the stream...

She wants to go there...

"The targeted numerals of the ACADEMY LEADER were hypnogogic sigils preceding the dreamstate of film."

Comme nous pouvons le constater, « Academy Leader » est le résultat du montage de plusieurs textes, la plupart étant écrits par William Gibson dans les années 1989/1990, les autres étant signés de William Burroughs.

William Gibson a ici appliqué la technique du cut-up telle que l'a définie Brion Gysin de manière très large, et telle que l'a utilisée William Burroughs lui-même. Gibson a découpé des morceaux de textes qu'il a remonté ensemble ; il a également suivi les conseils de Gysin en utilisant ses propres textes.

Plusieurs exemples soulignés dans « Academy Leader » nous intéressent plus particulièrement. Ils soulignent, comme nous allons le voir, le fait que Gibson adapte la technique d'écriture de Burroughs à ses propres besoins, comme l'auteur le laissait entendre dans « God's Little Toy ».

Premier cas : (nous numérotons chaque phrase pour en faciliter l'étude) :

(1) "Ride music beams back to base." He phases out on a vector of train whistles

(2) Just a chance operator in the gasoline crack of history, officer...

Les phrases (1) et (2) sont d'autant plus importantes que William Gibson a ici choisi de couper des morceaux de phrases de Burroughs qui sont eux-mêmes le résultat de nombreux découpages et remontages. En effet, Gibson n'a pas choisi ces fragments burroughsiens au hasard ; ils figurent parmi ceux que Burroughs emploie fréquemment, et que son lecteur peut voir migrer d'un texte à l'autre, en changeant de contexte.

Le syntagme « train whistles », qui est un cliché du Western et une référence à la culture et au folklore américain, migre ainsi d'un texte à l'autre. De *Junkie* (« the sharp nostalgia of train whistles »¹⁰⁶⁶) où elle n'apparaît qu'une seule et unique fois, à d'autres textes où elle apparaît à plusieurs reprises. De *Naked Lunch* (« a sound effect of distant train whistles »¹⁰⁶⁷ ; « "Never more the goose honks train whistle bunk mate... »¹⁰⁶⁸) à *The Last Words of Dutch Schultz* (« during this scene the clicking of train wheels (clickety-clack), the train whistles (whooh whooh)¹⁰⁶⁹ » ; « train whistle,

¹⁰⁶⁶ William BURROUGHS, *Junky: The Definitive Text of Junk* (50th Anniversary Edition), *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁶⁷ William BURROUGHS, *Naked Lunch: The Restored Text*, *op. cit.*, p. 93.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 283.

¹⁰⁶⁹ William BURROUGHS, *The Last Words of Dutch Schultz*, New York, Arcade Publishing, 1993, p. 46.

frogs croaking »¹⁰⁷⁰) à *Port of Saints* (« You can hear my goodbye in the whistle of the train... »¹⁰⁷¹) à *Blade Runner, a Movie* (« 1914 passengers, long train whistles... »¹⁰⁷²; « Billy sways and falls forward. Train whistle. »¹⁰⁷³) à *Cities of the Red Nights* (« Sunset, train whistles »¹⁰⁷⁴; « squirting blue twilight in attic rooms and distant train whistles »¹⁰⁷⁵), à *The Place of Dead Roads* (« the flute is in his left hand playing right into Kim's left ear phantom train whistles »¹⁰⁷⁶; « train whistles cross a distant sky »¹⁰⁷⁷), à *The Western Lands* (« green rocky slopes, train whistles rocking »¹⁰⁷⁸; « a prom and distant train whistle »¹⁰⁷⁹) en trouvant, à chaque fois, un nouveau sens.

On peut dire la même chose pour le syntagme « gasoline crack of history » qui se retrouve d'un texte de William Burroughs à un autre. Dans *The Soft Machine* (« Electrician in gasoline crack of history »¹⁰⁸⁰), *The Ticket that Exploded* (« Come in please – gasoline crack of history »¹⁰⁸¹), *Nova Express* (« Electrician in gasoline crack of history »¹⁰⁸²; « Migrants of ape in gasoline crack of history »¹⁰⁸³), *The Wild Boys* (« Migrants of ape in gasoline crack of history »¹⁰⁸⁴).

Par l'intermédiaire des syntagmes figés « "Ride music beams back to base." », « train whistles » et « gasoline crack of history », Gibson se réapproprie les mots découpés puis remontés par Burroughs. Il fait siennes les images de Burroughs en incluant ses mots dans sa palette d'écrivain, comme Burroughs, des années auparavant, avait inclus dans sa palette d'écrivain les mots et les phrases de Rimbaud ou de T. S. Eliot.

En utilisant ces unités de langage en particulier, Gibson renvoie au travail de Burroughs sur la pétrification du langage et au réemploi plus ou moins systématique

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁷¹ William BURROUGHS, *Port of Saints*, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰⁷² William S. BURROUGHS, *Blade Runner, a Movie*, *op. cit.*

¹⁰⁷³ *Ibid.*

¹⁰⁷⁴ William S. BURROUGHS, *Cities of the Red Night: A Novel*, London, Picador, 2001, p. 206.

¹⁰⁷⁵ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰⁷⁶ William S. BURROUGHS, *The Place of Dead Roads: A Novel*, London, Picador, 2001, p. 70.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹⁰⁷⁸ William BURROUGHS, *The Western Lands*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 165.

¹⁰⁸⁰ William BURROUGHS, *The Soft Machine*, New York, Grove Press, 1994, p. 178.

¹⁰⁸¹ William BURROUGHS, *The Ticket that Exploded*, *op. cit.*, p. 193.

¹⁰⁸² William BURROUGHS, *Nova Express*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰⁸³ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁸⁴ William BURROUGHS, *The Wild Boys: A Book of the Dead*, New York, Grove Press, 1994, p. 148.

de mots ou groupes de mots déplacés d'un texte à l'autre ; ce faisant, Gibson montre une fois encore sa parfaite connaissance de l'œuvre de William Burroughs.

La phrase (2) marque que Gibson ne se contente pas d'un hommage compassé. Il joue avec la phrase de Burroughs, il la manipule pour la faire sienne, et met ainsi en lumière un fait martelé par Burroughs lui-même : les mots n'appartiennent à personne. Gibson se réapproprie ici les mots de Burroughs pour les faire vivre autrement.

Deuxième cas : paragraphes 2, 4 et 8 :

Ce deuxième cas signale l'originalité de la technique d'écriture de William Gibson. Une fois encore, Gibson ne se contente pas de se mettre dans les pas de son modèle : il s'adapte et fait évoluer la technique du cut-up selon ses besoins et ses envies.

Le paragraphe 2 est à ce titre significatif. Construit en grande partie à l'aide du texte « Memory Palace », nous pouvons d'abord observer un certain nombre de fragments dont il est difficile de comprendre le sens tant ces derniers semblent être le résultat de juxtapositions plus ou moins aléatoires (« Frequencies of silence » ; « Patrolling the deep faults » ; « In the hour of the halogen wolves »...). Gibson signale ici un des traits désormais caractéristiques de son écriture, et qui prend tout son sens dans un texte où Burroughs fait figure de modèle. Burroughs et Gysin ont ouvert une brèche en coupant et en collant des mots au hasard. L'effet de juxtaposition inédite qu'ils obtenaient ainsi peut toutefois être reproduit sans pour cela employer d'outils matériels. Si, comme le met en lumière Noëlle Batt, le « nomadisme », « le mouvement, le déplacement » des unités qui forment le langage était pour William Burroughs une « philosophie, presque une idéologie », une « pratique de vie »¹⁰⁸⁵, Gibson compte bien intégrer la technique du cut-up à sa manière d'aborder l'écriture.

« Memory Palace » était un texte mélancolique écrit en vers. Le narrateur anonyme se souvenait des êtres qui avaient marqué sa vie, son père et sa mère, rythmé par les verbes et les substantifs qui évoquent le souvenir, la remémoration (« I remember » ; « remembered » ; « the hour remembered ») ou à la temporalité (« our brief eternity » ; « the history of the mystery »). « Academy Leader » est entièrement débarrassé de ces éléments mélancoliques. Les éléments associés au souvenir dans « Memory Palace » changent de sens en migrant dans « Academy Leader » ; ils renvoient désormais à l'idée de combat soulignée précédemment. Gibson ne

¹⁰⁸⁵ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 100.

concentre plus l'attention du lecteur sur l'amour ou la tendresse d'un personnage pour ses parents, mais sur l'idée de guérilla. Un sens nouveau surgit. Les images, comme les souvenirs qui reviennent à la mémoire du narrateur de « Memory Palace » deviennent dans « Academy Leader » des lieux qui viennent s'ajouter dans la diégèse comme pour souligner l'omniprésence des agents. Le changement de contexte est notable. Il lie l'idée d'amour filial, de famille, à la figure de l'écrivain William Burroughs, et fait pénétrer ce dernier dans l'espace intime, ce qui renforce, une fois encore, son importance aux yeux de William Gibson.

Le paragraphe 4 est également significatif. A la différence du paragraphe 2 où les éléments de « Memory Palace » ne se trouvaient plus dans le même ordre. Le paragraphe 4 est conservé tel qu'il apparaît dans « Skinner's Room » de William Gibson. Le voyage d'un texte à l'autre, notons-le dès à présent, a eu des conséquences qui nous emportent loin de la simple auto-citation. En relevant dans « Academy Leader » ce qu'il estime être une « description de l'environnement du cyberspace »¹⁰⁸⁶, David J. Gunkel manque de signaler que cette même « description » apparaît des années plus tôt appliquée cette fois-ci aux environs du Golden Gate Bridge dans un futur proche où celui-ci deviendrait un refuge pour les sans abris. Or, ce changement de contexte est crucial ; Gibson utilise les mêmes mots pour décrire deux environnements totalement distincts. D'un côté, un monde futuriste, sordide où viennent s'entasser les ordures et les marginaux, de l'autre, un monde virtuel, immatériel, inhumain. Gibson n'emploie pas dans ce cas le collage et le montage dans la même optique que Burroughs pour qui le « déplacement est sauveur » contre la « menace de pétrification »¹⁰⁸⁷. Au contraire, le déplacement contextuel sert dans ce cas à signaler l'illusion du cyberspace comme espace de liberté.

Le paragraphe 7 reprend une partie du texte « Rocket Radio » sans changement notable. Les paragraphes sont restitués dans le même ordre et sans montage, nous n'y reviendrons donc pas.

Le dernier paragraphe de « Academy Leader » reprend textuellement quelques lignes écrites par William Gibson, prélude d'un travail plus long qui ne se sera jamais terminé. Ici encore, nous pouvons observer un déplacement contextuel : dans « Halliday », Gibson décrit le personnage titre dans une salle de projection anonyme

¹⁰⁸⁶ « In the published fragment "Academy Leader," Gibson (1993) offers the following description of virtual reality of the cyberspatial environment: "The architecture of virtual reality imagined (...)", David J. GUNKEL, *Hacking Cyberspace*, Boulder, Westview Press, 2001, p. 38.

¹⁰⁸⁷ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 100.

tandis qu'aucune espèce de film n'est mentionné dans « Academy Leader », ce qui surprendra sans doute le lecteur qui ne connaît pas la provenance de ce fragment. Dans « Halliday », l'« état de rêve » (« dreamstate ») renvoyait au film que le personnage voyait défiler devant lui ; dans « Academy Leader », ce même état renvoie au texte comme film coupé sur la table de montage, métaphore typiquement burroughsienne, comme le souligne Philippe Mikriammos pour qui « l'actualité du cut-up est renforcée par sa proximité avec les techniques de montage cinématographique »¹⁰⁸⁸.

Notons que si « Academy Leader » est bien un texte sur le texte, un texte sur la lecture et l'écriture, et, plus largement, sur la littérature, celui-ci se termine sur ce mot de « film » qui renvoie à un autre média – en l'occurrence le cinéma. Nous connaissons aujourd'hui le goût de William Burroughs pour le cinéma, les courts métrages expérimentaux auxquels il a participé, les scripts qu'il a pu écrire, ses collaborations¹⁰⁸⁹. Nous connaissons également l'intérêt que porte Gibson à ce média, et les tentatives de cinéastes comme Kathryn Bigelow – présente à la « Nova Convention Revisited » en novembre 1996 – d'adapter la technique du cut-up au montage avec l'un des tous premiers films « Cyberpunk »¹⁰⁹⁰. Ici, pourtant, le mot de « film » dépasse le clin d'œil à un intérêt commun, ou à une application possible des techniques d'écriture de Burroughs. Il renvoie davantage à un appel, à une exhortation qui prolonge le propos de « Academy Leader ». Si la technique du cut-up est bien révolutionnaire, si son intérêt dans le domaine de l'écriture n'est plus à prouver, il est nécessaire de la porter ailleurs, de la transposer, ce faisant de la faire vivre. Il ne s'agit plus seulement de découper des morceaux de phrases et de les remonter, il ne s'agit plus seulement de mélanger des mots ou des fragments de texte, mais de s'exercer à penser le monde différemment, comme un vaste lieu d'expérimentations artistiques et politiques. Dans son ton comme dans ses intentions, « Academy Leader » se rapproche de textes programmatiques comme « The Electronic Revolution » (1970). S'inspirant de Burroughs, Gibson compte alors adopter un rôle de militant ou de propagandiste.

¹⁰⁸⁸ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁸⁹ Pour plus d'informations, voir Jack SARGEANT, *Naked Lens: Beat Cinema*, Berkeley, Soft Skull Press, 1997.

¹⁰⁹⁰ *Strange Days* réalisé en 1995. Le film, bien qu'incontestablement « Cyberpunk », est néanmoins moins intéressant que des long métrages comme *Tetsuo: The Iron Man* réalisé par Shinya Tsukamoto en 1988. Les deux films sont répertoriés dans Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk, op. cit.*, pp. 75-76 et p. 81-82.

B) LA RÉPÉTITION CONTRÔLÉE DANS L'ŒUVRE MUSICALE DE GENESIS P-ORRIDGE ET L'ŒUVRE LITTÉRAIRE DE WILLIAM GIBSON

L'essai que consacre Andrew M. Butler à l'histoire du « Cyberpunk » déclare : le mouvement est mort, et bien mort (« Cyberpunk is dead »¹⁰⁹¹).

Pour Butler, le « Cyberpunk » s'est éteint de lui-même au moment où la presse a braqué ses projecteurs sur ses principaux représentants, et où la qualité des textes a commencé à décliner¹⁰⁹². Cette analyse, toutefois, ne nous satisfait pas. Nous avançons quant à nous une thèse, justifiée par nos lectures de nombreux romans « Cyberpunk » : la grande majorité des romans publiés à la suite de la trilogie de Gibson ne sont que de pâles copies de l'original, sans le moindre intérêt, ou presque, et Gibson est bien le seul et unique auteur doué d'un talent d'écriture lié au « Cyberpunk ». Là où d'aucuns voient une pépinière de talents et d'esprits doucement libertaires, d'autres, et nous nous rangeons volontiers parmi ceux-là, voient un auteur, Gibson, autour duquel gravitent un certain nombre d'épigones au succès très certainement exagéré. Nous reprenons dès lors à notre compte la réflexion de l'écrivain américain Norman Spinrad qui proposait de remplacer le terme générique de « Cyberpunk » par celui de « Neuromancer »¹⁰⁹³ pour signaler l'influence écrasante des premiers textes de Gibson sur un mouvement sans originalité et réduit à imiter avec plus ou moins de bonheur le roman séminal publié en 1984 ; ou l'équation certes

¹⁰⁹¹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁹² « The cutting-edge nature of cyberpunk ensured that it rapidly became a cliché: like many avant-gardes it was obsolete as soon as the mainstream media took notice of it », *ibid.*, p. 43.

¹⁰⁹³ Bruce BETHKE, « The Ethymology of Cyberpunk » (1997), (2000), article consultable à l'adresse http://cpunk.narod.ru/biblioteka/Betke/the_ethymology.html

lapidaire mais limpide de Rob Latham, professeur à l'Université de l'Iowa : « Cyberpunk = Gibson = *Neuromancer* »¹⁰⁹⁴.

Ce type de phénomène n'est pas nouveau dans le domaine littéraire. Le succès d'écrivains populaires a souvent entraîné à leur suite une vague d'imitateurs ou de faussaires ; certains portés par leur enthousiasme, d'autres, moins scrupuleux, par l'espoir de tirer un bénéfice rapide en termes d'argent et de notoriété. Le résultat : une « littérature "industrielle" » pour reprendre les termes d'Odile Gannier, maître de conférences en littérature française et en littérature comparée à l'Université de la Polynésie française, « où ce que l'on a appelé la "paralittérature" » se limite « parfois à [d]es "ficelles" narratives, susceptibles de produire de la copie, autant par commodité que pour tâcher de s'abriter derrière une architextualité plus prestigieuse et parfois incertaine »¹⁰⁹⁵.

Aujourd'hui encore, Gibson est un écrivain « à succès », au sens où ses livres sont des « best-sellers » traduits dans le monde entier. Les essais les plus récents de David Porush ou Larry McCaffery témoignent en outre de l'intérêt que la critique universitaire lui porte. Toby Litt, écrivain anglais et professeur au Worcester College d'Oxford se montre quant à lui plus circonspect. Dans l'article ironiquement intitulé « Back in the 80s » qu'il signe pour le quotidien *The Guardian* daté du 26 avril 2003, Litt reproche à William Gibson de se répéter, de rabâcher même, en fait de n'avoir pas su se renouveler depuis son premier roman¹⁰⁹⁶.

Il est vrai, pour avoir lu la totalité des textes de William Gibson jusqu'à ce jour, qu'il est frappant de retrouver d'une nouvelle à l'autre, ou d'un roman à l'autre, des répétitions tant du point de vue de certains schémas actionnels que du point de

¹⁰⁹⁴ C'est le titre de l'article que Rob LATHAM consacre à l'essai de George SLUSSER et Tom SHIPPEY, « Fiction 2000: Cyberpunk and the Future of Narrative », in *Science Fiction Studies* 60, Terre Haute, SF-TH Inc., juillet 1993.

¹⁰⁹⁵ Odile GANNIER, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », in *Loxias* 17, CTEL / Centre transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature, Nice, faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, article mis en ligne le 14 juin 2007, et consultable à l'adresse

<http://revel.unice.fr/loxias/documnt.html?id=1741>

¹⁰⁹⁶ Toby Litt exprime ainsi la lassitude que provoque la récurrence de certains schémas actionnels, et de mêmes types de personnages dans les romans de William Gibson : « Devoted readers of Gibson will, by this point, be experiencing some pattern recognition of their own. In *Pattern Recognition*, Gibson's resourceful heroine, Cayce Pollard, is given huge resources by an untrustworthy corporate spiv, Hubertus Bigend, to find the maker of a mysterious and melancholy footage. In his earlier novel *Count Zero*, Gibson's resourceful heroine, Marly Krushkova, is given huge resources by an untrustworthy megacorporate spiv, Herr Virek to find the maker of a mysterious and melancholy boxes. Both novels are a quest after the artist, the person capable of investing mere light, mere matter, with soul. Without giving the end away, the revelation of *Count Zero* is the more radical. », Toby LITT, « Back in the 80s », *The Guardian*, 26 avril 2003.

vue des types de personnages, ou du lexique. Et s'il est vrai que la critique d'un auteur qui se répète dans ses textes, et n'a finalement qu'une seule et unique histoire à raconter, est justifiée, les répétitions que nous relevons dans les textes de Gibson apparaissent comme trop systématiques, au sens où elles obéissent à des règles précises, pour relever d'un défaut d'écriture.

Aussi fausses et biaisées que soient les conclusions de T. Litt, celles-ci pointent du doigt, sans jamais parvenir à en donner une lecture satisfaisante, ce que nous allons démontrer être une stratégie d'écriture de la part de William Gibson ; stratégie que nous allons nous employer à définir maintenant.

Pour mieux comprendre cette stratégie, ses mécanismes et ses règles, nous mettrons en parallèle les répétitions de certains schémas actionnels, de types de personnages et du lexique dans les romans et les nouvelles de William Gibson, et l'emploi de répétitions contrôlées dans les textes de William Burroughs.

Nous justifions cette étude comparée par le fait que, comme nous le montrerons dans la suite de notre thèse, celle-ci permet d'apprécier plus clairement comment le travail d'écriture de William Burroughs a pu influencer celui de William Gibson, et permettre à ce dernier, tout en reprenant une stratégie d'écriture typiquement burroughsienne, de développer un univers et une écriture qui lui sont propres.

Pour faciliter notre analyse, nous aurons recours à deux notions. La première est celle de « fiction cybernétique » ou « cybernetic fiction ». Elaborée par David Porush en 1985, celle-ci établit un lien entre le travail d'écriture d'auteurs postmodernes comme William Burroughs, Thomas Pynchon, Kurt Vonnegut, ou Joseph McElroy ; des auteurs qui tous allient l'emploi de la machine comme métaphore à un rapport étroit avec la discipline scientifique de la « théorie de l'information » ou « cybernétique » fondée par le mathématicien américain Norbert Wiener en 1947.

La « cybernétique », définie par Jean-Pierre Dupuy, philosophe des sciences à l'Ecole Polytechnique et l'Université Stanford, comme « la science des analogies maîtrisées entre organismes et machines » force à penser le corps de manière entièrement nouvelle. Avant l'essor de cette discipline, remarque Jean-Pierre Changeux, le rapport entre le corps et la machine est essentiellement d'ordre métaphorique ; avec Wiener, en revanche, l'« homme n'a plus un cerveau comparable

à la mécanique d'un automate ou d'une horloge, mais ressemble à, et fonctionne comme un ordinateur »¹⁰⁹⁷, ce qui sera contesté ultérieurement.

L'idée de « fiction cybernétique » apparaît d'autant plus pertinente pour notre étude que Porush a depuis inclus dans le sous-genre William Gibson¹⁰⁹⁸, confirmant la parenté entre le travail d'écriture de ce dernier et celui de William Burroughs.

La seconde notion qui nous occupe ici est celle d'un « texte ambivalent, produit de deux textualités contraires et antagonistes »¹⁰⁹⁹ forgé par Noëlle Batt pour rendre compte de l'écriture de William Burroughs ; ce « texte ambivalent » se scinde en deux : d'un côté le « texte-représentation », de l'autre le « texte-action ». Il signale la transposition du conflit entre forces de contrôle et forces de résistance au niveau du texte.

Le « texte-représentation » est un texte stéréotypé qui se caractérise par la répétition des mêmes termes et des mêmes propositions sur le plan lexical et syntaxique. Les phrases employées par l'écrivain se répètent jusqu'à l'épuisement, et, à mesure que le lecteur progresse dans le roman et qu'il reconnaît de plus en plus aisément les images, les tournures qu'il a déjà pu rencontrer, un étrange sentiment d'« immobilisme »¹¹⁰⁰ le saisit. Le texte fait ainsi la preuve « de son non-fonctionnement »¹¹⁰¹, de son incapacité à générer des idées nouvelles.

Le « texte-représentation » se caractérise par une fossilisation de sa structure sur le plan narratif et par une « permanence du spectacle représenté »¹¹⁰². L'écrivain fait intervenir les mêmes « classes paradigmatiques » de personnages qui accomplissent plus ou moins les mêmes types d'action. Burroughs répète d'un roman à l'autre de la trilogie Nova une même histoire que l'on peut résumer ainsi : « les mêmes dieux fatigués réitèrent leurs actions criminelles tandis qu'au moment X gravé dans l'espace-film, les mêmes ardents partisans entament une guérilla qu'ils finiront par gagner, balayant les contrôleurs dans les coulisses du temps, à moins que ceux-ci ne réussissent à s'enfuir au dernier moment, désintégrant la planète, pour aller reproduire ailleurs leur processus de destruction »¹¹⁰³. Instrument de pétrification,

¹⁰⁹⁷ Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, op. cit., pp. 56-57.

¹⁰⁹⁸ « *The Difference Engine* is another example of that postmodern genre I've elsewhere dubbed "cybernetic fiction" », David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, Volume 18, Part 3, Greencastle, DePauw University, November 1991. Article consultable sur le site <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/porush55art.htm>

¹⁰⁹⁹ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. V.

¹¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁰¹ *Ibid.*, p. 93.

¹¹⁰² *Ibid.*, p. 75.

¹¹⁰³ *Ibid.*, p. 74.

d'immobilité, le « texte-représentation » est sans conteste l'une des armes des contrôleurs.

La suite de notre travail consistera à nous demander si William Gibson fait un même usage de ces schémas actanciels stéréotypés.

Nous étudierons les répétitions sur le plan diégétique (répétitions de classes paradigmatiques de personnages et répétition d'actions).

Nous poursuivrons ensuite notre réflexion en nous penchant sur les répétitions sur le plan lexical (répétitions de mots ou de syntagmes d'un passage à un autre du roman ; répétition d'un même univers lexical). Nous nous demanderons alors comment William Gibson s'est inspiré de l'ambivalence du texte final burroughsien (texte-représentation / texte-action) pour bâtir une œuvre qui lui soit propre tout en manipulant des stratégies d'écriture et des idées caractéristiques de son modèle.

Comme nous allons le voir, les répétitions sont très caractéristiques de l'ensemble des textes *Sprawl*. A l'exception de quelques incursions dans d'autres textes de Gibson, nous porterons notre attention sur ces textes exclusivement.

Si nous avons décidé de nous concentrer en priorité sur les textes de W. Gibson, notre étude n'exclut pas le travail effectué par Orridge. En effet, nous consacrons la première sous-partie à son travail sur la répétition de la phrase sonore comme prolongement assumé de théories burroughsiennes que nous devons préciser.

Ici encore, la notion de « texte-représentation » nous sera utile. Nous verrons que les caractéristiques de ce dernier, principalement les répétitions contrôlées sur le plan de la narration et sur le plan lexical, caractéristiques qui ont pour effet de déclencher chez le lecteur confronté aux mêmes phrases, aux mêmes mots ou blocs associatifs répétés inlassablement, « une impression de nausée et d'écœurement »¹¹⁰⁴, trouve un écho certain dans le travail sur la répétition de la phrase sonore et les « percussions mécaniques et répétitives »¹¹⁰⁵ que nous trouvons dans les compositions de Orridge, lesquelles ont pour effet, note Jean-Pierre Turmel, d'occasionner un « état nauséux »¹¹⁰⁶ chez l'auditeur.

¹¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 91.

¹¹⁰⁵ « The workers can be harnessed through Throbbing Gristle's 'Discipline', where the call to order is matched with mechanical, repetitive machine percussion », Paul HEGARTY, *Noise/Music: a History*, London / New York, Continuum International Publishing Group, 2007, p. 1016, note 7.

¹¹⁰⁶ « Si l'état nauséux qui en résulte engendre un plaisir ambigu, l'issue est prometteuse », Jean-Pierre TURMEL, *Sordide sentimental*, *op. cit.*, p. 117.

Nous verrons que, derrière cette mise en parallèle, se cache un travail de fond qui confirme l'importance centrale des théories burroughsiennes sur le processus de composition de Orridge.

Cette sous-partie sera pour nous l'occasion de nous pencher brièvement sur l'histoire de la musique « répétitive » afin de dégager l'originalité des expérimentations sonores de Orridge, et l'importance qu'a pu jouer William Burroughs sur ces dernières.

Les morceaux que nous avons choisis d'étudier pour leur représentativité sont « Discipline », « What a Day » (sur l'album *20 Jazz Funk Great*) et « Wall of Sound » (sur l'album *D.o.A: The Third and Final Report*, 1978), trois morceaux du groupe Throbbing Gristle.

I / Un équivalent sonore au « texte-représentation » ?

a) La répétition de la phrase sonore

Depuis le début de notre travail de recherche, Orridge se trouve mis à part, et comme mis à l'écart. Non que nous nous laissions impressionner par ses provocations à répétitions, auxquelles, à vrai dire, nous sommes désormais habitués, mais, plus simplement, parce qu'il est d'abord un musicien. Orridge n'utilise pas le même langage artistique que Burroughs et Gibson. Écrivains, ceux-ci se préoccupent essentiellement de mot, de verbe, de phrases... le compositeur davantage de timbres, d'amplitude ou d'harmonie, autrement dit de phrases sonores ou musicales. Et si ces deux langages peuvent, quelquefois, coïncider, lorsqu'il s'agit, par exemple, de structures rythmiques, ils restent néanmoins bien éloignés, à moins de considérer, comme Raoul Hausmann, Kurt Schwitters ou Brion Gysin¹¹⁰⁷, que le mot doit être lu à voix haute, chanté, crié en réaction au verbe écrit et figé.

Notre travail consiste ici à analyser la transposition d'une série de phénomènes littéraires dans le domaine de la musique.

La première caractéristique du « texte-représentation » est la « répétition », terme dont nous ne pouvons ici nous contenter puisque parfaitement imprécis sur le

¹¹⁰⁷ Raoul Hausmann est l'inventeur du poème phonétique en 1918 ; il influencera Kurt Schwitters qui crée son *Ursonate* en 1922, aujourd'hui encore l'un des poèmes phonétiques les plus célèbres. Selon Jean Chopin, le véritable précurseur de ce mouvement à la fois artistique et politique est Hugo Ball (1886-1927), poète allemand dont il n'existe aucun enregistrement connu. Cf. Henri CHOPIN, *Poésie sonore internationale*, op. cit., p. 42.

plan musical, et ce bien qu'Emmanuel Grynszpan l'emploie couramment pour qualifier un principe qui se trouve être au cœur de la « Musique Industrielle »¹¹⁰⁸.

En effet, la « Musique Industrielle » n'est pas strictement « répétitive » comme celle de musiciens « minimalistes »¹¹⁰⁹ contemporains tels Philip Glass, John Adams ou Steve Reich, dont les morceaux répètent un même passage musical avec des variations (un exemple significatif est l'album de Philip Glass, *Einstein on the Beach*, CBS Masterworks 1979). Les morceaux de Throbbing Gristle répètent davantage une séquence musicale relativement courte, ou *ostinato*, qui va servir de base à une architecture sonore plus ou moins complexe.

Cet emploi de l'*ostinato* renvoie à une tradition musicale ancienne, qu'on trouve aussi bien dans la musique baroque, notamment l'Opéra *Didon et Énée* de Henry Purcell (1689), que plus récemment dans la musique contemporaine, ainsi *Le Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky (1912-1913).

Il serait vain d'étudier les unes après les autres les différences entre la « Musique Industrielle » de Throbbing Gristle et celle de Purcell ou Stravinsky. Elles sont évidentes, y compris pour des oreilles de néophytes. Une distinction, toutefois, mérite toute notre attention, puisque, aussi flagrante soit-elle, elle donne un indice précieux de la singularité du travail de Orridge et ses compagnons. A la différence de ses illustres prédécesseurs, la musique de Throbbing Gristle est une musique dite « amplifiée », donc modifiée par la machine qui va, ainsi, tenir un rôle non négligeable dans la construction d'un discours qui dépasse le simple cadre musical.

Dans « Discipline », « What a Day » ou « Wall of Sound », l'*ostinato* puissant et amplifié par les baffles « à un volume extrêmement fort »¹¹¹⁰, focalise l'attention du spectateur. C'est lui qui donne le rythme au morceau, et l'amplitude du son qui noie littéralement la plupart des nuances sonores donne l'impression que rien ne se passe, comme si le groupe donnait à entendre une boucle ou un sillon fermé seulement caractérisé par un rythme binaire et primitif ; cette boucle a la fonction d'un cadre rigide.

Dans de nombreux cas, l'auditeur peut s'ennuyer fermement à l'écoute de ces morceaux dont la finesse n'apparaît qu'à la suite d'une attention soutenue d'autant moins évidente que l'*ostinato* revient de façon mécanique, implacable, et tend à

¹¹⁰⁸ Emmanuel GRYSZPAN, « Une Esthétique de la Contestation », in *MIT#02*, Rouen, Sordide Sentimental, 2006, pp. 35-38

¹¹⁰⁹ Voir Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age*, op. cit., pp. 91-177.

¹¹¹⁰ Emmanuel GRYSZPAN, « Une esthétique de la contestation », in *MIT#02*, op. cit., p. 12.

mobiliser l'attention. Orridge ne nie pas que sa musique ait ce type d'effet sur l'auditeur. Dans le cas du morceau « What a Day », il revendique l'influence directe de Burroughs et Gysin sur son travail avec les répétitions de phrases musicales :

[Drew Daniel :] [What a Day] seems purpose built to try the listener's patience, to trap them [sic] in a monotonous, repetitive loop of experience. It's stifling.
 « [Genesis P-Orridge :] (...) I guess I can only say that William Burroughs and Brion Gysin are the culprits. They taught me (...) that by the repetition of certain phrases, there is a subvocal resonance of meaning that is inarticulable with straightforward language.¹¹¹¹

Cette impression d'une boucle sonore monotone est renforcée dans des morceaux non instrumentaux comme « Discipline » ou « What a Day », où Orridge répète inlassablement les mêmes mots qui servent de titre au morceau, ce à quelques variations près, au point de ressembler à une litanie folle et absurde. Ces répétitions donnent l'impression de chansons immobiles et incapables de progresser dans le temps :

Paroles de « Discipline » :	Paroles de « What a Day » :
Discipline, discipline, we need some discipline in here. Discipline, discipline, we need some discipline in here, we need some discipline in here. Discipline, discipline, I want some discipline in here. Discipline, discipline, I want some discipline in here ...	What a day, what a day, what a dull day, what a day, what a day, what a dull day, all day, all day, all dull day, what an awful day, what a terrible day, all day, all day, what a day, what a day, what a dull day, what a day ...

De plus, les paroles sont quelquefois rendues incompréhensibles par la mauvaise qualité du son et les hurlements de Orridge. En outre, la voix du chanteur, amplifiée par un micro saturé, est modifiée par un système de distorsions électro-acoustiques. Le résultat est moins un chant qu'un hurlement strident. A la première audition, donc, les morceaux de type « Discipline » n'expriment rien d'autre qu'une

¹¹¹¹ Drew DANIEL, *20 Jazz Funk Greats (33 1/3)*, New York, Continuum International Publishing Group, 2007, p. 146.

série de rythmes qui pourraient provenir aussi bien de machines idiotes que de la volonté artistique de musiciens excentriques.

L'auditeur se trouve projeté dans un monde mécanique, automatisé, qui suit un même schéma initial. Il est comme la pièce minuscule qui fait partie d'un dispositif complexe ; il doit subir les frictions, l'échauffement, l'usure, avant, peut-être, de rompre. Et si d'aucuns croient saisir une vraie « cruauté »¹¹¹² de la « Musique Industrielle », ou, pire, « l'inflexible volonté de faire mal » de Throbbing Gristle¹¹¹³, c'est, paradoxalement, que le groupe ramène son public à une réalité banale, à son environnement urbain triste et sans vie, et ce au moment où la musique pop envahit les ondes pour parler d'amour et de révolution.

Les morceaux de type « Discipline » sont peu enclins à surprendre. Il y a mouvement, certes, puisqu'il y a bel et bien un rythme, mais, en apparence, peu ou pas de changement. Ce n'est plus le texte, mais la musique, ou le paysage sonore, qui est figé dans un même mouvement répétitif et sans surprise. La critique porte sur la phrase, ici la phrase musicale, qui, en dépit des éruptions du chanteur, revient irrémédiablement à son point de départ, comme la machine que les morceaux imitent par un jeu constant non pas sur le son, qui par définition a une hauteur déterminée, mais sur le bruit.

La capacité des mots à refléter la réalité a été battue en brèche par Burroughs et d'autres avant lui. Orridge fait de même avec la musique en la poussant dans ses retranchements.

Cette musique n'est pas agréable, elle ne divertit pas ; elle est agressive tant dans son interprétation que dans sa production. Et si Gibson n'a aucune intention de mettre son lecteur mal à l'aise, comme, des années plus tôt, Burroughs avait pu le faire avec ses cut-ups littéraires, Orridge n'a, quant à lui, aucun scrupule à déplaire, spécialement avec un morceau comme « Wall of Sound » qui joue sur des fréquences et des générations de spectres d'harmoniques qui non seulement se situent à l'opposé de tous les phénomènes sonores acoustiques naturels, mais sont un véritable traumatisme pour les oreilles de l'auditeur, tandis que des musiques dites « savantes », jazz ou rock, jouent essentiellement sur le plaisir de l'écoute ou la virtuosité de l'interprète.

¹¹¹² Emmanuel GRYNSZPAN, « Une esthétique de la contestation », in *MIT#02*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹¹³ Jean-Pierre TURMEL, *Sordide sentimental*, *op. cit.*, p. 117.

Le résultat sur l'auditeur est d'autant plus désagréable, « écœurant au sens propre », souligne Jean-Pierre Turmel, qu'il se sent submergé, enfermé dans un univers sonore monolithique et comme figé qui ne lui laisse aucune porte de sortie.

Orridge pousse ici plus loin les expériences de Burroughs sur l'art comme malaise : on peut poser un livre, l'oublier à tout jamais dans sa bibliothèque ou au fond d'un tiroir. Impossible, par contre, de faire abstraction d'un bruit d'une amplitude sonore phénoménale au beau milieu d'un concert, si ce n'est en s'extrayant de la fosse, au pied de la scène, pour retrouver l'air libre.

Comme la trilogie Nova pourrait bien ne jamais finir tant les possibilités de combinaisons de mots ou de blocs de mots sont sans limite temporelle, un morceau comme « Discipline » n'a, par exemple, pas de durée maximale stricte sur scène. L'album *Once Upon a Time* (Casual Abandon, 1984) donne même à entendre une version tronquée du morceau, rebaptisé « Endless Discipline » pour l'occasion, comme si, prisonnier de sa propre immobilité, il pouvait effectivement ne jamais s'arrêter. Qu'importe, d'ailleurs, puisqu'il serait bien difficile de distinguer le début de la fin du morceau tant celui-ci est répétitif.

b) Mots et sons parasites : violence et extase du corps

Quel peut donc être l'intérêt d'une musique, comme celle que joue Orridge, qui n'a de cesse de répéter les mêmes phrases musicales et qui va même jusqu'à revendiquer d'ennuyer l'auditeur ?

Nous avons bien pris soin, en commençant notre étude des morceaux comme « Discipline », de parler d'une simplicité apparente, expliquée par la présence écrasante de l'*ostinato* qui a tendance à mobiliser l'attention de l'auditeur par un phénomène d'écrasement acoustique. Une étude attentive d'autres morceaux comme « What a Day » ou « Wall of Sound » révèle pourtant une véritable confusion au beau milieu du schéma musical rigide.

Dans « What a Day », l'auditeur peut entendre des parasites intentionnels, comme les grésillements d'une radio mal captée, autant de bruits qui paraissent, à tort, accidentels, autant d'indices qu'une écoute attentive de morceaux que nous pouvions jusqu'ici juger primaires s'impose.

Ce « chaos intentionnel » interpelle le lecteur de William Burroughs, et plus particulièrement celui de sa Trilogie Nova. C'est en effet en ces termes que David Porush qualifie le résultat de la technique du cut-up qui, en multipliant les rencontres

plus ou moins fortuites de mots entre eux, et en multipliant les entrechoquements, permet de « maximiser l'information » :

(...) if pushed to its natural limit, we could maximize information by completely randomizing or disorganizing, producing a situation similar to the kind of intentional chaos and potent randomizing William Burroughs performs through his cut-up method¹¹¹⁴

Porush a ici une approche strictement cybernétique du travail de l'écrivain américain. Par le biais de la technique du cut-up, Burroughs multipliait les informations jusqu'à ce que le message, trop riche, trop varié, finisse par surcharger le cerveau de l'auditeur incapable de le prendre en charge et de lui donner du sens. Or, les sons parasites qu'emploie Orridge sont à mettre sur le même plan que ces mots parasites et ont précisément la même action de saturation. Le processus est de même nature mais pas au même degré puisqu'avec Orridge nous sommes proches de la notion de « bruit blanc », un « son formé par toutes les fréquences audibles avec une amplitude constante »¹¹¹⁵.

Il est vrai, comme nous l'avons mentionné, que ces sons ne sont pas fortuits. Ils sont joués ou provoqués volontairement pendant les concerts ou l'enregistrement du disque ; ils ne sont toutefois pas totalement maîtrisés pour autant. Une part de hasard entre dans les distorsions électroacoustiques, les réverbérations ou les différents halos électro-acoustiques, tous provoqués par la convergence de facteurs impossibles à prévoir qui renvoient aux notions d'impuretés, d'anomalies. Turmel parle d'une musique « sale »¹¹¹⁶.

Cette musique « sale » rappelle plusieurs moments de l'histoire musicale et de la naissance de la musique dite « amplifiée ». Elle peut faire penser aux premiers enregistrements sonores réalisés par Buddy Holly, Leadbelly ou Hank Williams. On comprend aisément que ces enregistrements ne soient pas tout à fait satisfaisants pour des oreilles habituées à un son plus lisse réalisé en studio. Ils sifflent, ils craquent... et ont une valeur de document sonore qui demande une certaine indulgence de la part de l'auditeur.

Plus récemment, le mouvement « lo-fi » pour « low fidelity » voit la publication d'un certain nombre d'albums, comme ceux des Tall Dwarfs (Flying Nun Records) ou Beat Happening (K Records) qui revendiquent la qualité toute relative de

¹¹¹⁴ David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, op. cit., p. 61.

¹¹¹⁵ Christian GELIS, *Biophysique de l'environnement sonore*, Paris, Ellipses Marketing, 2002, p. 41.

¹¹¹⁶ Jean-Pierre TURMEL, *Sordide sentimental*, op. cit., p.72.

leur enregistrement et de la prise de son précisément pour mettre en avant une spontanéité, une authenticité plus proche de l'expérience de la scène. Ils ont pour origine les morceaux enregistrés en 1967 par Bob Dylan sur un magnétophone Ampex à deux microphones, et sortis en 1975 seulement sous le titre de *Basement Tapes*.

Ces sons parasites sont uniques. Ils ne s'articulent pas. Ils ne se répondent pas¹¹¹⁷. Ils surgissent et s'entrechoquent, violents, agressifs et finalement imprévisibles ; ils ne peuvent être consignés sur la page imprimée, et donnent, à tort, l'impression que Throbbing Gristle s'en remet seulement à l'improvisation ou aux coïncidences.

L'auditeur est dépassé, désorienté. Sa première rencontre avec la musique de Throbbing Gristle a tout d'un réveil tonitruant. Au contraire d'un langage musical plus conventionnel ou académique qui, sur le modèle du langage parlé, se résout dans une série de motifs et une structure claire, il fait face à un chaos, une explosion sonore qui n'a d'autre signification que son fonctionnement impossible. Ce faisant, il désacralise la musique qui, comme le rappelle Theodor Adorno, est « le médium esthétique le plus caractéristique » de la bourgeoisie en déclin, et en conséquence inféodée au pouvoir des forces de contrôle¹¹¹⁸ ; il annonce un renversement des valeurs : une nouvelle syntaxe, un nouveau vocabulaire sonore contre le système tonal, dans la lignée des expérimentations musicales du XX^e siècle (Schönberg, Schaeffer, Henry).

Un élément, et non des moindres, continue à poser problème, et relance la question d'une étude strictement théorique de la musique de Throbbing Gristle. La musique des mancuniens se pratique, s'expérimente, et n'a véritablement d'intérêt que sur scène, où elle peut s'exprimer pleinement. Les admirateurs de Throbbing Gristle n'ont aujourd'hui rien d'autre à se mettre sous la dent que des compilations ou des albums de remix ; ils sont donc très attentifs aux bruissements dans la presse, aux rumeurs qui affirment à intervalles réguliers que leur groupe favori doit bientôt se reformer en dépit de la pauvre santé de Orridge. Or, les sons parasites ou les bruits blancs qui font partie intégrante des concerts de Throbbing Gristle sont non seulement difficilement supportables pour l'oreille interne, mais peuvent aussi provoquer des traumatismes irréversibles.

¹¹¹⁷ C'est l'une des différences avec le courant d'improvisation du jazz ou d'autres musiques expérimentales.

¹¹¹⁸ Theodor ADORNO, *Philosophie de la musique nouvelle*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962, p. 34.

Vouloir assister à un concert de Throbbing Gristle revient à vouloir le plus benoîtement du monde se soumettre à plusieurs heures de torture sonore ; ce qui laisse supposer à tout observateur extérieur que les admirateurs du groupe sont, pour parler clairement, soit masochistes, soit parfaitement idiots. Notre lecture du phénomène est tout autre : selon nous la musique que joue le groupe sollicite le corps tout entier ; maltraité, violenté, celui-ci sort de sa torpeur qui renvoie elle-même à l'action paralysante des forces de contrôle.

Ce rapport du corps à la douleur et à une exacerbation de l'identité trouve un écho dans les travaux de David Le Breton, professeur de sciences humaines à l'Université de Strasbourg II. En effet, Le Breton souligne l'importance de la douleur comme moyen d'expression pour certaines catégories d'individus marginaux ou marginalisés qui ne sont pas ou plus en mesure de s'exprimer de manière verbale. Détenus, malades mentaux de types autistes ou psychotiques ont recours à cet expédient. La douleur, relative, provoquée par Orridge et ses compagnons prend dès lors tout son sens. Ni gratuite ni perverse, celle-ci aide de manière violente à mettre en lumière l'importance du corps que les contrôleurs veulent à tout prix faire oublier (par le biais de la consommation de drogues ou de médicaments par exemple), discréditer (la religion qui jette un œil malveillant sur le corps et la sexualité), ou endormir (la consommation de masse qui apporte au corps les mêmes stimulations sans surprise).

Aussi, note David Le Breton, « [l]a douleur est un détour paradoxal pour retrouver corps dans son existence, éprouver encore le fait de vivre »¹¹¹⁹. La musique réveille ici le corps en le mettant à l'épreuve et en le harcelant. Une action d'autant moins neutre dans une société qui souhaite généralement éviter la douleur par tous les moyens possibles.

Il est également important de noter l'aspect strictement social de la douleur. Le Breton prend l'exemple de la « marque corporelle » (au sens large depuis le tatouage jusqu'au « piercing ») qui crée « un lien, renforce le sentiment d'appartenance et la solidarité, avec la conséquence d'écarter les autres, jugés indignes ou trop éloignés »¹¹²⁰. Cette analyse s'applique autant à la musique la plus agressive de Throbbing Gristle, musique qui renforce les liens entre des auditeurs qui décident volontairement d'accepter l'agression sonore dont ils sont victimes et de tenter de retrouver, tous ensemble, un corps douloureux qui, estiment-ils, leur a été confisqué depuis trop longtemps déjà.

¹¹¹⁹ David LE BRETON, « L'Incision dans la chair / Marques et douleurs pour exister », in *Quasimodo n°7 : Modifications corporelles*, op. cit., p. 100.

¹¹²⁰ *Ibid.*, p. 98.

Nous sommes dès lors en accord avec l'explication de Paul Hegarty, Professeur à l'université de Cork, selon laquelle cette utilisation du bruit comme agression sonore par les groupes de « Musique Industrielle », et par Throbbing Gristle en particulier, est un prolongement des textes programmatiques de William Burroughs :

Burroughs argues that society is a network of control mechanisms, and that the only way out (even if provisional) involved (...) taking part the disciplined 'Cartesian' bodies we are placed in. (...) The division into mental self, soul or spirit on one hand and body on the other is not dismissed by Burroughs but historicized, made contingent, and as with Bataille and Throbbing Gristle, the dismantling of this duality would not bring monadic, harmonious fun, but an exacerbation of existence, of an excessive cycling back and forward between what seemed opposites. This is what is behind the insistence on sadomasochism, violence and physical extasies in this music¹¹²¹

II / Les répétitions dans les textes de William Gibson

a) Répétitions sur le plan de la diégèse

a. 1) Les classes paradigmatiques de personnages

Qu'il s'agisse de littérature, de cinéma ou de comic-books américains, le mouvement « Cyberpunk » renvoie aux mêmes personnages stéréotypés ou aux mêmes scénarios. Parmi eux, la femme forte, masculine et armée jusqu'aux dents qui a pour origine le personnage de Molly Millions dans la nouvelle « Johnny Mnemonic » et les héroïnes de James Tiptree Jr et de Howard Hawks dont William Gibson avoue volontiers s'être inspiré¹¹²² ; également le « cow-boy » que des câbles vissés sur le crâne relie à un ordinateur futuriste, porte ouverte sur la « matrice » au potentiel impossible à délimiter. Tous deux portent des lunettes à verres réfléchissants ou « verres miroirs », véritable cliché du genre, qui donnent leur nom à l'anthologie

¹¹²¹ Paul HEGARTY, *Noise/Music: a History*, op. cit., p. 107.

¹¹²² Joan Gordon évoque plus longuement ces deux influences dans Joan GORDON, « Yin and Yang Duke it Out », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., pp. 196-202. Notons que si les personnages féminins de James Tiptree Jr ou de Howard Hawks ont des antécédents, ils sont d'abord emblématiques d'une rupture avec les personnages féminins de leur époque. Les personnages féminins de Howard Hawks ont des rôles plus fouillés et moins caricaturaux que ceux que l'on peut par exemple trouver dans les films de John Ford, et les personnages de James Tiptree Jr tranchent à une époque où la science-fiction privilégie de beaucoup les héros aux héroïnes.

« Cyberpunk » la plus célèbre : *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* ; ces lunettes dissimulent totalement leurs yeux et donnent à leur visage une expression énigmatique. Ils font partie des quelques grands personnages que l'on peut retrouver dans les romans « Cyberpunks ».

Chez William Burroughs, ces classes paradigmatiques étaient, par exemple, les contrôleurs et les partisans. Dans la trilogie Nova, ces personnages agissent à peu près toujours de la même manière les uns envers les autres : leur mode de relation avec d'autres actants varie peu à l'intérieur de séquences-types. Ils sont à l'origine de la répétition d'épisodes plus ou moins semblables dans le récit, des épisodes qui apparaissent de manière cyclique. On remarque ainsi chez Burroughs une structure actionnelle répétitive dont les agents sont les actants tels qu'ils sont définis par A. J. Greimas.

Nous avons identifié cinq grands types de personnages qui reviennent fréquemment dans l'œuvre de William Gibson et ont tous un rôle important dans le schéma actanciel de la diégèse : (1) le *spécialiste* (2) la *femme forte* (3) la *figure de pouvoir* (4) les *Intelligences Artificielles* et (5) la *créature mystérieuse*. A chaque fois nous décrirons ces classes de personnages et leurs actions.

(1) Le *spécialiste* occupe une place à part dans l'univers décrit par Gibson. Il est la plupart du temps le personnage principal du texte. Les descriptions opérées par l'auteur sont majoritairement rapportées à l'activité perceptive de ce personnage. Nous pouvons dès lors parler avec Philippe Hamon de « description narrativisée », une description focalisée qui « raconte une expérience perceptive »¹¹²³ : le monde décrit par Gibson est perçu à travers les yeux et la conscience de ce personnage qui devient un personnage clef, un observateur dont l'analyse précise ou au contraire approximative, imparfaite, des lieux, des objets, des personnages alentour va jouer un rôle important dans la diégèse.

Comme le souligne Genette, la description est l'occasion d'une « pause (...) où à une longueur textuelle quelconque correspond une durée diégétique nulle »¹¹²⁴. Or cette « pause » ou temps d'arrêt tranche nettement avec le rythme rapide de l'écriture gibsonienne. Le personnage du *spécialiste* n'en est que plus singulier.

¹¹²³Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 714. Notons que *Spook Country* fait exception à la règle.

¹¹²⁴ *Ibid.*, p. 713.

Le *spécialiste* est mis en scène avant qu'un événement ne vienne bouleverser son existence et qu'il ne soit obligé d'abandonner sa profession (Case n'est plus « cowboy » après que son système nerveux a été endommagé dans *Neuromancer* ; Marly n'est plus galleriste depuis que son ancien amant Alain a essayé de vendre une fausse œuvre d'art dans *Count Zero* ; Berry Rydell n'est plus policier depuis qu'il a tué un homme dans *Virtual Light* ; Colin Laney est renvoyé de la télévision après qu'on a découvert que des drogues ont été testées sur lui dans *Idoru*).

Sa vie privée est inexistante, et il vit hanté par le souvenir d'une personne chère. Cette personne peut permettre à la *figure de pouvoir* de le manipuler plus ou moins directement (Linda Lee aide à manipuler Case dans *Neuromancer*, Alain aide à manipuler Marly dans *Count Zero*, Cayce monnaie des informations concernant la disparition de son père dans *Pattern Recognition*).

Engagé pour son expertise, le *spécialiste* a un talent bien particulier. Il est capable de distinguer les éléments importants au milieu d'un chaos d'informations. Il fait office de décrypteur. Les « cowboys », et Case en particulier, peuvent lire les mouvements de chiffres et de figures géométriques qui agitent la « matrice » ; Colin Laney a la particularité d'anticiper des événements futurs ; Cayce Pollard sait quel impact aura un message publicitaire sur les consommateurs.

Au cours du roman, le *spécialiste* se trouve confronté à un élément qui dépasse son entendement et qu'il n'est pas capable d'expliquer. L'exemple le plus manifeste prend la forme de ce qu'on appellera la *créature mystérieuse*, un personnage qui apparaît dans bon nombre de romans de Gibson et dont les actions précises ne sont jamais décrites (nous aurons l'occasion d'y revenir).

A la fin du roman, le lecteur apprend que le *spécialiste* n'est plus seul. Il a trouvé un ou une partenaire avec lequel ou laquelle il s'associe (Johnny décide de vivre avec Molly à la fin de « Johnny Mnemonic » ; le Finnois mentionne le fait que Case a eu des enfants dans *Mona Lisa Overdrive*¹¹²⁵ ; *Pattern Recognition* se finit sur une scène où Cayce vient de faire l'amour avec un personnage dont le nom n'est pas mentionné), ou se marie (Bobby Newmark épouse Angela Mitchell à la fin de *Mona Lisa Overdrive*).

(2) La *femme forte*, par exemple le personnage de Molly Millions qui revient souvent dans les textes de Gibson de 1981 à 1988. Chevette Washington, Cayce Pollard et Hollis Henry font partie de cette classe de personnages-types ou d'actants. Elles commettent un acte illégal après avoir subi les assauts d'un homme (Molly

¹¹²⁵ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 173.

assassine le sénateur qui voulait la violer dans *Neuromancer* ; Chevette Washington vole des lunettes de réalité virtuelle à l'homme qui l'importune dans *Virtual Light*). Elles sont obligées de prendre la fuite lorsqu'on envoie un individu pour les supprimer (Molly est poursuivie par des assassins non identifiés dans *Neuromancer* ; Chevette Washington est poursuivie par le tueur dénommé Loveless dans *Virtual Light*).

Cette figure de la *femme forte* est pour le moins ambiguë. Des critiques comme Nicola Nixon, dans son article « Cyberpunk : preparing the ground for revolution or keeping the boys satisfied? » (*Science Fiction Studies* 57, juillet 1992) lui reprochent d'être emblématique d'une approche misogyne des personnages féminins dans le mouvement « Cyberpunk » et dans les romans de Gibson en particulier. Pour Nixon, les personnages féminins de Gibson sont « dépolitisés et privés de toute énergie révolutionnaire » (« depoliticized and sapped of any revolutionary energy »¹¹²⁶). Ils sont passifs, soumis au bon vouloir des personnages masculins.

Au contraire, des critiques comme Joan Gordon, dans son article « Yin and yang duke it out » (*Storming the Reality Studio*) y voient le symbole d'une « science fiction féministe déguisée » (« covert feminist science fiction »¹¹²⁷). Contre la thèse de Nixon, Gordon affirme que les personnages féminins de Gibson s'éloignent du « rôle féminin traditionnel » (« the women represent various instructive distances from the traditional female role »¹¹²⁸) et ont un rôle déterminant dans la diégèse¹¹²⁹.

Comme le rappelle Antoine Compagnon, la littérature est une « attente » motivée par des conventions discursives. On lit différemment un roman selon qu'il est affilié à tel ou tel genre. Or, les romans de science-fiction ont derrière eux une longue tradition de littérature typiquement « masculine ». Des textes qui, dans leur immense

¹¹²⁶ Nicola NIXON, « Cyberpunk : preparing the ground for revolution or keeping the boys satisfied? », in *Science Fiction Studies* 57, juillet 1992, cité dans Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, op. cit., pp. 121-122.

¹¹²⁷ Joan GORDON, « Yin and Yang Duke It Out », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 196.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 197.

¹¹²⁹ Nous notons ici que Gordon va plus loin dans son analyse du mouvement « Cyberpunk » en soulignant l'influence d'auteurs « féministes » sur W. Gibson, contre toute idée reçue : « One might think women science fiction writers had no part in the SF tradition, much less in cyberpunk. I would suggest the movement has been and continues to be strongly influenced by feminist writers. James Tiptree's "The Girl Who Was Plugged In" (1973) prefigures cyberpunk which William Gibson points out in his *Science Fiction Eye* interview with Takayuki Tatsumi (1988) », Joan GORDON, « Yin and yang Duke it Out », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 197.

majorité, sont écrits par et pour les hommes. Les personnages féminins y sont soit absents (on pense au peu de cas que font Wells ou Verne des personnages féminins), soit objectivisés en objets de désir (l'exemple le plus représentatif étant les personnages de princesses dans la série de romans de Edgar Rice Burroughs baptisée « Venus Series »¹¹³⁰ dont William Burroughs s'est lui-même inspiré). Et si l'on trouve souvent cette équation dans la littérature en général, celle-ci est plus prégnante encore dans le cadre des romans de science-fiction puisque les femmes ne s'essayent que tardivement à ce genre littéraire, après la période dite du « Golden Age » qui s'étend des années 1940 à 1950¹¹³¹. Parmi ces femmes écrivains, citons Marion Zimmer Bradley, Ursula K. Le Guin ou James Tiptree Jr, de son vrai nom Alice Sheldon.

Par le biais du personnage de la *femme forte*, Gibson joue avec l'idée de la littérature comme attente, et multiplie les exemples où soit les personnages féminins se trouvent dans des situations stéréotypées, donc conforme à la tradition des romans de science-fiction (voir les personnages de prostituées comme Rikki Wildside dans « Burning Chrome », Molly dans *Neuromancer*, Mona dans *Mona Lisa Overdrive*, ou Sybil Gerard dans *The Difference Engine*), soit ils se libèrent entièrement de ce carcan que ce soit pour prendre en charge l'action, ou pour endosser des rôles généralement réservés à des personnages masculins (Molly est garde du corps ou « samouraï urbain »). Nous nous rangeons dès lors aux arguments de Joan Gordon plutôt qu'à ceux de Nicola Nixon.

(3) La *figure de pouvoir* est un personnage retors et menteur. Ses capacités financières sont quasiment illimitées. Il vit le plus souvent à l'écart du commun des mortels, et fait l'objet des rumeurs les plus folles. Il est lié au personnage du *spécialiste* qu'il fait engager après avoir entendu parler de son expertise, et ce dans le but de retrouver un objet mystérieux (la console électronique en forme de tête dans *Neuromancer*, une étrange boîte dans *Count Zero*, les lunettes de réalité virtuelle dans *Idoru*, l'holoprojecteur dans *All Tomorrow's Parties*, le Modus dans *The Difference Engine*, un iPod ou baladeur numérique dans *Spook Country*).

La *figure de pouvoir* s'appuie sur un ensemble de subordonnés qui suivent ses ordres sans se préoccuper des forces de police. Parmi ces subordonnés, nous

¹¹³⁰ Soit Edgar Rice BURROUGHS, *Pirates of Venus*, New York, Grosset & Dunlap, 1934 ; *Lost on Venus* (illustré par J. Allen St. John), Tarzana, Calif., Edgar Rice Burroughs, inc., 1935 ; *Carson of Venus* (illustré par John Coleman Burroughs), Tarzana, Calif., E.R. Burroughs, inc., 1939 ; *Escape on Venus* (illustré par John Coleman Burroughs), Tarzana, Calif., Edgar Rice Burroughs, Inc., 1946 et *Wizard of Venus*, publié dans l'anthologie *Tales of Three Planets* (illustré par Roy G. Krenkel), New York, Canaveral Press, 1964.

¹¹³¹ Adam Roberts donne un historique très complet du rapport entre les femmes lectrices puis écrivains de science-fiction dans Adam ROBERTS, « Gender » *Science Fiction*, pp. 91-117.

distinguons la catégorie du bras droit qui s'exprime et prend part aux dialogues (Paco Estevez dans *Count Zero*), celle du subordonné involontaire obligé de coopérer par une quelconque pression ou par chantage (Roger Swain dans *Count Zero*) et celle des agents dénués de toute psychologie qui agissent comme des automates mettant tout en œuvre pour récupérer l'objet mystérieux ou empêcher qu'on ne le vole (le yakuza dans « Johnny Mnemonic » et *Count Zero* ; Loveless dans *Virtual Light* ; les mercenaires russes dans *Idoru* ; les hommes de main de Cody Harwood dans *All Tomorrow's Parties*).

(4) Les *Intelligences Artificielles* sont des machines pensantes. et parlantes. Nous distinguons ici deux sous-groupes. Le premier sous groupe est celui des *constructs*, des personnages dont la personnalité a été enregistrée et conservée sur cassette (Pauley McCoy / Dixie Flatline dans *Neuromancer* ; le Finnois dans *Count Zero*). Outre cette personnalité, les *Intelligences Artificielles* gardent en mémoire l'ensemble des connaissances des êtres humains dont ils sont l'émanation et sont utilisées par les autres personnages comme des banques de données dans lesquelles piocher. Ces *constructs* n'interviennent pas de manière physique puisqu'ils n'ont pas de corps. Ils interviennent au sein de dialogues et par l'intermédiaire d'échanges verbaux dans le rôle du locuteur ou de l'allocutaire.

Le second sous-groupe est celui des *Entités* qui sont des programmes informatiques sans rapport avec une quelconque personnalité humaine (Wintermute et Neuromancer dans *Neuromancer*, Colin dans *Mona Lisa Overdrive*). A la différence des *constructs* qui n'accèdent pas à la matrice, l'*Entité* peut pénétrer l'espace informatique et s'en servir pour assumer une ou plusieurs apparences physiques aux yeux des personnages qui se connectent à la matrice par l'intermédiaire de consoles : l'*Entité* fait ainsi l'objet de descriptions. Lorsque Armitage parle avec Wintermute, ce dernier assume l'ensemble des qualifications associées au Général Girling, le supérieur hiérarchique d'Armitage pendant la guerre. Lorsqu'il contacte Case, en revanche, il peut endosser plusieurs identités qui sont autant d'individus rencontrés plus ou moins récemment par le personnage. Au cours du roman, Wintermute va utiliser trois identités pour dialoguer avec Case. La première est celle de Linda Lee (p. 116-118), la seconde celle de Julius Deane (pp. 118-121), et finalement celle du Finnois, la plus usitée (pp. 216-217, p. 227 et pp. 269-270). Certaines identités sont liées à un lieu particulier. Linda Lee est associée à la galerie marchande, Julius Deane à son bureau de Chiba City.

Neuromancer, lui, n'endosse aucun rôle en particulier. Au contraire de Wintermute, il a une apparence physique qui lui est propre, celle d'un jeune carioca au teint halé. Gibson décrit une créature qui, elle aussi, joue sur la mémoire des personnages en les mettant en présence d'avatars de personnes qu'ils connaissent. Ainsi, Neuromancer utilise l'avatar de Linda Lee pour communiquer avec Case, et le persuader de rester définitivement dans la « matrice ».

(5) La *créature mystérieuse* est le type de rôle sur lequel le narrateur donne le moins d'informations. A peine le lecteur sait-il que celle-ci apparaît, ou naît, au cours d'un événement sur lequel Gibson ne revient jamais. Soit le narrateur n'en donne aucune description (*Neuromancer*, *Idoru*), soit il la décrit de manière sommaire, en omettant d'éclairer le lecteur sur sa nature et son statut dans le récit (*The Difference Engine*). La *créature mystérieuse* apparaît invariablement en toute fin de roman, le narrateur indique alors que c'est elle qui tirait les ficelles des diverses intrigues.

Comme le met en évidence Ira Livingston, professeur de littérature comparée à l'Université de New York, Stony Brook, à propos de *Neuromancer* :

(...) the punch line of the novel is that, when the event finally *does* occur, *nothing happens*, or at least the mass of humanity is able to go on with its business without noticing that anything has happened, since humanity constitutes merely a subpart of the autonomic functions of the emergent metaself of the whole system, which can effectively turn its back on them and begin to go about its own business¹¹³²

La remarque de Livingston signale efficacement l'ambiguïté de ce grand type de rôle qui semble à la fois extrêmement important, puisque les actions des personnages convergent vers sa naissance, et le fait que son apparition correspond à son évacuation du récit.

Si le lecteur sait effectivement peu de choses sur la *créature mystérieuse*, du moins peut-il constater au travers des dialogues que les personnages qui l'évoquent la comparent à une créature démoniaque¹¹³³, ou plus largement religieuse (le panthéon vaudou et ses représentants, ou « Loas », dans *Count Zero*), ce qui souligne sa singularité dans un monde de la « Sprawl » où les références religieuses sont rares.

¹¹³² Ira LIVINGSTON, *Between Science and Literature: An Introduction to Autopoetics*, Champaign, University of Illinois Press, 2005, p. 143.

¹¹³³ « "You are worse than a fool," Michele said, getting to her feet, the pistol in her hand. "You have no care for your species. For thousands of years men dreamed of pacts with demons. Only now are such things possible. And what would you be paid with? », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 163.

Comme nous le verrons plus loin, l'auteur va se servir de ce grand type de rôle pour élaborer un équivalent au « texte-action » burroughsien. Nous reviendrons donc plus en détail sur la *créature mystérieuse* dans notre partie suivante.

La tableau suivant récapitule l'apparition des cinq grands types de personnages dans les textes Sprawl et la totalité des romans de Gibson :

Titre du roman ou de la nouvelle	rôle du spécialiste	rôle de la femme forte	rôle de la figure de pouvoir	rôle de l'Intelligence Artificielle (Jones)	rôle de la créature mystérieuse
« Johnny Mnemonic » (1981)	Johnny Mnemonic , spécialiste en contrebande de données	Molly Millions	Ralfi Face		
« New Rose Hotel » (1981)	Le narrateur anonyme , spécialiste en exfiltration				
« Burning Chrome » (1982)	Bobby Quine et Automatic Jack « cowboys » professionnels et spécialiste de la matrice				
Neuromancer (1984)	Case , « cowboy » professionnel et spécialiste de la matrice	Molly Millions	Lady 3Jane Marie-France Tessier-Ashpool Wintermute	Dixie Flatline Wintermute Neuromancer	Le résultat de la fusion entre Wintermute et Neuromancer
Count Zero (1986)	Marly Krushkova , spécialiste d'art Bobby Newmark , « cowboy » professionnel et spécialiste de la matrice	Molly Millions Angela Mitchell	Le milliardaire Josef Virek	Le Finnois Paco	Les Loas ou divinités du cyberespace Le créateur de boîtes (Le résultat de la fusion entre Wintermute et Neuromancer) Angela Mitchell

Titre du roman ou de la nouvelle	rôle du spécialiste	rôle de la femme forte	rôle de la figure de pouvoir	rôle de l'Intelligence Artificielle	rôle de la créature mystérieuse
<i>Mona Lisa Overdrive</i> (1988)	Bobby Newmark , « cowboy » professionnel et spécialiste de la matrice	Molly Millions	Lady 3Jane Marie-France Tessier-Ashpool	Colin	Les Loas ou divinités du cyberespace Angela Mitchell
<i>Virtual Light</i> (1993)		Chevette Washington			
<i>Idoru</i> (1996)	Berry Rydell				Rei Toei l'idole virtuelle
<i>All Tomorrow's Parties</i> (1999)	Colin Laney , capable de lire les points nodaux	Chevette Washington	Le milliardaire Cody Harwood		Rei Toei l'idole virtuelle
<i>The Difference Engine</i> (1991)	Ada Lovelace , spécialiste en programmation				L'arbre autocatalytique
<i>Pattern Recognition</i> (2003)	Cayce Pollard Spécialiste en marketing	Cayce Pollard	Le milliardaire Hubertus Bigend		
<i>Spook Country</i> (2007)	Bobby Chombo spécialiste en technologies géospatiales		Le milliardaire Hubertus Bigend		

On observe que la récurrence des rôles est systématique dans la première trilogie de Gibson. On en trouve encore une trace dans la seconde trilogie et dans les romans plus récents.

On note également que ce n'est qu'à partir de *Neuromancer* en 1984 que Gibson rassemble tous ses grands rôles dans un même texte, et qu'il introduit la *créature mystérieuse*. C'est dans les nouvelles qu'il élabore deux de ses grands rôles aujourd'hui emblématiques, celui du *spécialiste* et celui de la *femme forte*.

Le rôle du spécialiste est le plus couramment employé par Gibson. Il apparaît dans la totalité des nouvelles *Sprawl*, ainsi que dans la totalité des romans de Gibson, à l'exception de *Virtual Light*.

Il peut arriver que certains personnages reviennent d'un roman à l'autre en conservant le même nom et les mêmes caractéristiques : Molly endosse le rôle de la *femme forte* dans tous les volets de la première trilogie, Chevette fait de même dans *Virtual Light* et *All Tomorrow's Parties*, et Hubertus Bigend et Pamela Mainwaring reprennent respectivement le rôle de la *figure de pouvoir* et celui de subordonné dans *Pattern Recognition* et *Spook Country*. Lady3Jane constitue une exception : elle passe du rôle de la *figure de pouvoir* dans *Neuromancer* à celui d'*Intelligence artificielle* dans *Mona Lisa Overdrive*.

Dans de rares cas, un personnage endosse deux rôles en même temps : Angela Mitchell est à fois la *femme forte* et la *créature mystérieuse*, Cayce Pollard, à la fois la *spécialiste* et la *femme forte*.

Parmi ces combinaisons, le trio formé par le *spécialiste*, la *femme forte* et la *figure de pouvoir* est le plus fréquent. Dans ce cas, la diégèse suit une progression stéréotypée, et offre moins de surprise au lecteur. Plus le nombre des grands types de rôles est important dans ces textes, et plus la diégèse suit la même progression.

On peut également noter que la *créature mystérieuse* n'apparaît jamais dans les romans où le *spécialiste* est absent, et que la *femme forte* apparaît toujours dans les romans où intervient la figure de pouvoir. Certains personnages fonctionnent ainsi par paires, confirmant l'existence de règles strictes présidant à construction de la diégèse des romans de Gibson.

Résumons le schéma actanciel en quelques phrases : une *figure de pouvoir* à la richesse immense engage un *spécialiste* pour retrouver la trace d'un objet dont la fonction et l'origine demeurent mystérieuses. Ce *spécialiste*, qui a connu un revers de fortune, accepte la mission. Des subordonnés de la *figure de pouvoir* tentent de s'emparer de l'objet. Finalement le *spécialiste* retrouve l'objet qui, à la suite d'événements que ne décrit jamais Gibson, donne naissance à une *créature mystérieuse*. Une « permanence du spectacle représenté »¹¹³⁴ et une structure actionnelle stéréotypée apparaissent ainsi clairement dans ces textes

La permanence du spectacle représenté ne signifie pas pour autant qu'à force de répétition les textes de Gibson n'offrent aucune variété. Comme la diégèse des romans de Burroughs, la diégèse des romans de Gibson présente un schéma actionnel composé d'épisodes d'une grande variété spatiale, temporelle ou générique¹¹³⁵. S'il y a, effectivement, une « même histoire », celle-ci évolue et se décline sur tous les tons ou presque d'un roman à l'autre. Pour ce qui est de la variété spatiale, l'action se déroule aussi bien en Amérique du Nord (où vit Bobby dans *Count Zero*, la ville de

¹¹³⁴ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 75.

¹¹³⁵ « Nous attirerons simplement l'attention sur l'immense variété spatiale et temporelle de tous [les épisodes identifiables dans la trilogie Nova, et qui sont reliés par une certaine continuité thématique]. Sur le plan temporel, cette variété va de l'exemple historique originel des Mayas qui peut remonter à 1500 avant notre ère puisque c'est la datation des traces les plus anciennes de cette civilisation, jusqu'à l'exemple utopique futuriste des partis d'Interzone, en passant par celui de l'époque actuelle : "le coup maya avec une machine IBM". Sur le plan de l'espace, nous noterons que la conspiration contre les peuples de la terre peut se dérouler non seulement sur tous les continents, mais aussi sur toutes les planètes et dans tous les univers. Nous pourrions même ajouter un type de variété supplémentaire, celui du genre. En effet, si l'exemple des Mayas appartient à l'histoire, celui du Gang Nova à la fiction, celui de Minraud, par exemple appartient incontestablement à la science fiction. », *ibid*, p. 76.

San Francisco où se déroule la seconde trilogie, New York dans *Pattern Recognition*) qu'en Asie (Case vit au Japon au début de *Neuromancer*), en Europe (Marly part pour Paris dans *Count Zero*, Kumiko pour Londres dans *Mona Lisa Overdrive*), mais aussi dans l'espace (la station « Freeside » dans *Neuromancer*) ou dans la réalité virtuelle (dans la totalité des textes *Sprawl* et dans *Virtual Light*). Pour ce qui est de la variété générique, étroitement liée à la variété temporelle, Gibson écrit des romans de science-fiction, un genre littéraire dont « le principal outil formel est une trame imaginative parallèle à l'environnement empirique de l'auteur »¹¹³⁶ (l'action de *Virtual Light*, *Idoru* et *All Tomorrow's Parties* se déroule dans un futur proche qui n'est jamais daté). Gibson écrit également des romans « Cyberpunk » caractérisés par la présence de personnages de « cyborgs », créature mi-hommes mi-machines qui évoluent dans un futur proche (*Neuromancer*, *Count Zero* et *Mona Lisa Overdrive*), des uchronies, genre littéraire caractérisé par une « temporalité qui dépasse les repères chronologiques habituels, en science-fiction notamment »¹¹³⁷ (l'action de *The Difference Engine* se déroule dans un XIX^e siècle où Lord Byron serait devenu Premier Ministre de Grande-Bretagne), ou des récits fictionnels situés dans le présent (les attentats du 11 septembre sont ainsi mentionnés dans *Pattern Recognition* ; la guerre en Irak dans *Spook Country*).

Une fois reconnus les grands types de rôle que l'auteur se plaît à manipuler, le lecteur n'a plus grand mal à savoir comment, à quelques exceptions près, les personnages vont agir, ou interagir. Il suit un fil, celui d'une trame invisible dont il connaît, à peu de choses près, la destination finale.

Le résultat n'est jamais tout à fait nouveau pour le lecteur familier de ces épisodes, comme un puzzle qui, bien qu'assemblé différemment, laisse toujours voir une même image éternellement montée puis remontée. Cette première constatation pose la question de l'intérêt et de l'originalité des textes écrits par Gibson.

Il est difficile d'analyser avec précision ce qui se passe avec des nouvelles comme « New Rose Hotel » ou « Burning Chrome » qui ne donnent à voir qu'un seul et unique grand type de rôle. Il s'agit de nouvelles que Gibson a écrites avant de commencer la rédaction de son premier roman à un moment où il n'avait pas créé tous ses grands types de rôles. Il est plus facile de tirer des conclusions de l'absence de grands types de rôles une fois la première trilogie terminée : Gibson s'éloigne

¹¹³⁶ Définition de Darko Suvin dans Adam ROBERTS, *Science Fiction*, op. cit., p. 7.

¹¹³⁷ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 42.

progressivement du cadre rigide qu'il a lui-même créé et prend plus de liberté avec la diégèse et ses personnages. A partir de 1993, les personnages ont moins tendance à accomplir les mêmes types d'action. L'auteur a changé. Il n'est plus un auteur « Cyberpunk » et s'éloigne tout à fait de la science-fiction à partir de 2003.

Notons que ce changement est l'occasion d'un jeu entre William Gibson et l'horizon d'attente de ses lecteurs. En 2007, *Spook Country* reprend un schéma actanciel proche de celui que l'on peut trouver dans une grande partie de ses textes : une *figure de pouvoir* (Hubertus Bigend) engage un *spécialiste* (Hollis Henry) pour retrouver un container dont le lecteur sait peu de choses. Ce *spécialiste*, qui a connu un revers de fortune, accepte la mission. Des subordonnés de la *figure de pouvoir* tentent de s'emparer de l'objet. Autant d'éléments qui renvoient au fil conducteur familier au lecteur des textes de Gibson. Le container n'abrite aucune *créature mystérieuse*, mais, simplement, une somme phénoménale de billets de banques. Un excipit bien éloigné des fins habituelles de l'auteur qui d'ordinaire conduisent le lecteur à s'interroger sur des sujets tels que la différence entre humain et machine, ou la création artistique. Une fin volontairement trompeuse qui prouve que, tout en s'inscrivant, en apparence, dans le mouvement de la « littérature de masse » qui « recherche la production de produits standardisés récurrents », le travail de Gibson s'inscrit en réalité dans le mouvement des « œuvres littéraires les plus avancées de la littérature contemporaine » qui échappent aux « systèmes de règles explicites »¹¹³⁸.

a. 2) Répétition de séquences

Si les schémas actanciels se ressemblent d'un texte de William Gibson à l'autre, le lecteur voit également se répéter un certain nombre de « séquences » au sens d'une « suite combinatoire identifiable, régie par une syntaxe »¹¹³⁹ pour reprendre les termes d'Odile Gannier. Le narrateur de ses textes décrit ainsi régulièrement un personnage qui en observe un autre, ou s'observe lui-même, dans un miroir. Un élément qui paraîtrait sans doute un détail si cette séquence n'apparaissait pas dans tous les textes de Gibson – sans exception.

¹¹³⁸ Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 627.

¹¹³⁹ Odile GANNIER, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », in *Loxias* 17, *op. cit.*

Dans « Johnny Mnemonic », le personnage de Johnny qui se regarde lui-même dans les verres en miroir de Molly Millions (« And I saw for the first time that the mirrored lenses were surgical inlays, the silver rising smoothly from her high cheekbones, sealing her eyes in their sockets, I saw my new face twinned there. »¹¹⁴⁰).

Dans « New Rose Hotel », le narrateur anonyme qui se souvient du reflet de la jeune Rikkie Wildside dans la vitrine d'un magasin (« I took you to Barcelona a week before I took you to Vienna. I remember you with your hair tucked back into a gray beret, your high Mongol cheekbones reflected in the windows of ancient shops. »¹¹⁴¹).

Dans *Neuromancer*, Case qui s'observe à deux reprises dans les verres miroirs de Molly (« "Well, I gotta see this guy," Case said, watching his reflection in her glasses. »¹¹⁴² ; « He watched his reflection in her glasses. »¹¹⁴³). Molly, fascinée par son propre reflet (« She stood before a wall of gold-flecked mirror in the building's vast white lobby, chewing gum, apparently fascinated by her own reflection. »¹¹⁴⁴).

Dans *Count Zero*, Marly qui se regarde par intermittence dans une vitrine (« the trance that held [Marly] here now, staring into the window of an expensive shop that sold menswear, her focus phasing between sedate flannel dress shirts and the reflection of her own dark eyes. »¹¹⁴⁵). Bobby qui observe le personnage de Rhea par miroir interposé (« He watched her eyes, reflected in the mirror, dark eyes shadowed by the deep brim of the soft felt hat. »¹¹⁴⁶). Marly qui regarde son reflet projeté sur le casque d'une combinaison spatiale (« Marly said, looking down at the helmet she grasped in the suit's red gauntlets, at her pale reflection in the mirrored faceplate.¹¹⁴⁷ »).

Finalement, dans *Mona Lisa Overdrive*, Angie qui détaille son visage dans le miroir (« When she was alone again, she rolled over and studied her face, Angie's face, in the mirrored wall. »¹¹⁴⁸) ; Kumiko qui capte son image sur une vitre (« Pausing by that bright window, the display of tints and blushes, her own face

¹¹⁴⁰ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 19.

¹¹⁴¹ William GIBSON, « New Rose Hotel », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 128.

¹¹⁴² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 33.

¹¹⁴³ *Ibid.*, p. 49.

¹¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 60.

¹¹⁴⁵ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 21.

¹¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 157.

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 270.

¹¹⁴⁸ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 185.

reflected in the silver backing, she felt her mother's death fall on her out of the night. »¹¹⁴⁹).

Odile Gannier note efficacement l'existence d'un « fonds commun de scènes typiques »¹¹⁵⁰ dans la littérature à stéréotypes. Ces séquences en font partie, du moins à première vue. Aussi, « ces séquences » comme celle du reflet capté « valent en elles-mêmes dans l'économie du roman (ou de l'œuvre complète, par un processus d'autoréférentialité) »¹¹⁵¹ et sont attendues par le lecteur comme autant de scènes typiques des textes de William Gibson. Toutefois, et la différence est ici capitale, pour O. Gannier, les séquences types sont « ressenties comme "nécessaires" à un moment précis », citant l'exemple du « portrait de la figure centrale dans le roman historique »¹¹⁵². Rien de tel ici où ces séquences qui surgissent d'un texte à l'autre ne contribuent ni à la progression de l'intrigue ni à l'information du lecteur sur les personnages. Elles semblent, à l'égard de la progression de la diégèse, inutiles. Elles ont pourtant un rôle déterminant dans l'économie générale de l'œuvre de Gibson.

Ni suffisamment longues pour alourdir le texte, briser le rythme de la narration ou pouvoir être considérées comme un « épisode » constitutif d'un « récit étendu »¹¹⁵³, ni suffisamment courtes pour passer inaperçues du lecteur, ces séquences sont indispensables dans leur superfluité précisément parce qu'elles signalent le statut problématique de la répétition comme de l'autoréférentialité dans le texte gibsonien.

Ce statut problématique est d'autant plus manifeste lorsque le personnage de Case, qui n'est pas décrit dans le roman, observe son reflet qui ne sera jamais détaillé. Gibson se sert alors de cette séquence pour signaler au lecteur que le texte est également porteur de secret, d'énigme comme nous l'étudierons plus spécifiquement dans la partie suivante, mais aussi pour signaler un emploi de la répétition sensiblement différent de celui constaté dans la littérature à stéréotype, ce que devrait confirmer la suite de la thèse.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 250.

¹¹⁵⁰ Odile GANNIER, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », in *Loxias* 17, *op. cit.*

¹¹⁵¹ *Ibid.*

¹¹⁵² *Ibid.*

¹¹⁵³ « Un récit étendu est formé de plusieurs épisodes, dont l'enchaînement constitue une intrigue », Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, *op. cit.*, p. 385.

b) Répétitions sur le plan lexical : deux exemples tirés de *Neuromancer*

Nous allons maintenant nous intéresser aux répétitions de nature lexicale effectuées dans *Neuromancer*. Notre objectif est ici de mettre en lumière une stratégie d'écriture de la part de Gibson à partir d'une étude détaillée de passages significatifs du roman ; stratégie que nous étudierons par la suite dans l'ensemble de la trilogie afin d'en tirer des conclusions plus générales sur l'intention de l'auteur (intention artistique, esthétique...) et sur l'influence de l'écriture de William S. Burroughs sur celle-ci.

b. 1) Pauley McCoy

On peut observer un exemple de répétition de mots dans les interventions du personnage de Pauley McCoy (aussi désigné sous le nom de « Dixie Flatline »), qui intervient dans la première trilogie. Ces répétitions, comme notre étude va le montrer, jouent un rôle important dans le roman de William Gibson.

Le dialogue entre Case et Pauley que nous citons ci-dessous va servir de base à notre étude. Il exige de notre part, et pour une meilleure compréhension de notre propos, de situer plus précisément le personnage de Pauley McCoy.

Nous avons mentionné brièvement son nom lorsque nous avons présenté les « cowboys » ou pirates informatiques. En effet, le lecteur apprend dans *Neuromancer* que McCoy avait pris Case sous son aile et lui avait appris les secrets de la « matrice ». Pauley était alors décrit par le narrateur comme un individu de chair et de sang. Plus loin dans le texte, au cours d'un dialogue entre Case et Molly, le lecteur apprend que Pauley est mort d'un arrêt cardiaque. Sa personnalité a été enregistrée sur cassette. Elle est désormais la propriété de la puissante multinationale Sense/Net. Pauley McCoy appartient dès lors au grand type de rôle de l'*Intelligence Artificielle* et du *construct* décrit dans notre partie précédente.

De par son rôle de *construct*, Dixie ne peut employer de système sémiotique non verbal : il est une voix sans corps qui intervient dans le texte à l'occasion d'échanges verbaux. Programme informatique contenu dans une boîte, Dixie parle mais n'a pas de corps. Pour autant, lorsque le narrateur décrit les « retrouvailles » entre Case et son ancien mentor, celui-ci insiste sur l'émotion qui submerge Case, pas McCoy :

[Case] coughed. "Dix? McCoy? That you man?" His throat was tight.
 "Hey, bro," said a directionless voice.
 "It's Case, man. Remember?"
 "Miami, joeboy, quick study."
 "What's the last thing you remember before I spoke to you, Dix?"
 "Nothin'."¹¹⁵⁴

Ce n'est que rétrospectivement que cette partie du dialogue, à première vue anodine, devient problématique. Le lecteur y reviendra avec une attention renouvelée une fois que Gibson aura redonné la parole à Pauley ; ceci après avoir indiqué que Case a débranché puis rebranché le *construct* :

[Dixie :] "Who are you?"
 "Case."
 "Miami," said the voice, "joeboy, quick study."¹¹⁵⁵

Le personnage de Dixie répète exactement les mêmes quatre mots : trois noms et un adjectif. Un nom propre (« Case ») prononcé par le locuteur déclenche l'emploi d'une séquence de mots déterminée chez l'allocutaire (« Miami, joeboy, quick study »). Le dialogue revient au point où il était quelques lignes plus tôt et forme un circuit.

Ce procédé nous amène à nous interroger sur le statut à attribuer à l'échange verbal entre Case et Dixie. Ce retour du texte sur lui-même est l'indice pour le lecteur qu'il n'a pas véritablement affaire à un dialogue en tant que « mode le plus naturel de la parole »¹¹⁵⁶, comme le définit Bernard Dupriez, mais comme une construction purement artificielle. Une construction où l'allocutaire ne prend pas en compte les paroles prononcées par le locuteur pour modifier son propre discours, mais comme des signaux qui déclenchent invariablement une même production verbale.

L'emploi du syntagme figé « Miami, joeboy, quick study » nous intéresse ici à plus d'un titre. Il se rapproche de l'utilisation de mots à combinaison stable chez William Burroughs – ces morceaux de phrases que Burroughs répétait dans la trilogie Nova et qui participaient à l'élaboration d'un texte progressivement immobilisé par les répétitions d'un nombre réduit de termes. Dans l'échange verbal entre Case et Dixie, nous pouvons observer que la répétition de syntagmes figés ou de séquences

¹¹⁵⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 79.

¹¹⁵⁶ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés Littéraires*, *op. cit.*, p. 152.

déterminées participe à la construction d'un discours clos, au sens où il se compose de boucles successives, et qu'il ne progresse pas.

Le lecteur est confronté à une série de signes. La question se pose dès lors de savoir s'il s'agit de signes attentionnels (interprétés comme signes par un interprète, ici Case) ou de signes intentionnels (émis comme signes par le locuteur, ici Pauley McCoy). Cette distinction est fondamentale : pour Buysens ou Segre, qui réduisent ainsi considérablement la délimitation notionnelle de ce qu'est un signe, « l'existence d'une intention de signification est définitoire du signe »¹¹⁵⁷. Nous ne pourrions parler de conversation que dans le cas de signes intentionnels ; dans le cas de signes attentionnels, la conversation ne serait qu'illusoire, et Case ne ferait que répondre à des signes émis de façon purement mécaniques et sans la moindre perspective communicationnelle.

La question n'est jamais tranchée par l'auteur qui donne dans le dialogue des indices de la cohabitation de ces deux types de signes. L'emploi de la suite de mots « Miami, joeboy, quick study » peut être identifiée comme un ou des signe(s) attentionnel(s) (Case pose des questions en tant que locuteur et interprète les réponses de son allocutaire) ; l'emploi de mots vulgaires ou familiers également (« " (...) Who the fuck are you?" », « bro »¹¹⁵⁸). L'emploi de phrases qui témoignent d'un processus perceptif semblent impliquer des signes intentionnels : ainsi, le *construct* demandera à Case à être définitivement « effacé »¹¹⁵⁹, appel sans ambiguïté à un suicide assisté, un geste dont serait bien incapable une machine, toute sophistiquée ou futuriste soit-elle, et qui indique que McCoy est peut-être le cerveau informatique auto-organisé capable d'apprendre de son expérience dont rêvait Alan Turing dès 1944 :

[Pauley McCoy :] "Do me a favor, boy."
[Case :] "What's that, Dix?"
[Pauley McCoy :] "This scam of yours, when it's over, you erase
this goddam thing."¹¹⁶⁰

Cette demande renvoie à l'idée que Pauley McCoy n'est pas qu'une simple machine, mais qu'il a également une conscience, capable de sentiment, de douleur.

¹¹⁵⁷ Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 254.

¹¹⁵⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*

Il apparaît donc qu'une question d'abord psychologique (le niveau d'attention) prend rapidement l'aspect d'une question philosophique, métaphysique. Les constructs peuvent-ils avoir une volonté, une âme... ? Ce questionnement se trouve d'abord au niveau du langage employé par Gibson dans ses dialogues. Mais Gibson, comme nous l'avons observé, refuse à son lecteur toute espèce de conclusion. A peine laissera-t-il entrevoir des possibilités, des pistes de réflexion contradictoires.

Le passage que nous venons de citer renvoie explicitement selon nous aux travaux de l'anglais Alan Turing sur l'Intelligence Artificielle, et plus particulièrement à son article « Computing Machinery and Intelligence » paru en 1950 où il théorise ce que nous appelons aujourd'hui le « Test de Turing »¹¹⁶¹. Le test, entièrement théorique, consiste à faire communiquer deux sujets en s'assurant qu'ils ne peuvent « se voir ou se toucher, ou entendre [la voix de l'autre] »¹¹⁶². Il se présente sous la forme d'un échange verbal entre un locuteur humain et un allocutaire humain ou une « machine pensante » (« a 'thinking machine' »¹¹⁶³). Le locuteur a le rôle d'un enquêteur. L'allocutaire celui du sujet d'investigation. Comme l'écrit Turing, la seule manière pour le locuteur de prouver que le sujet d'investigation est un être de chair ou une machine est de le questionner et d'obtenir de lui des syntagmes figés qui trahiraient des réponses automatiques déclenchées par des mots ou des questions types prononcées par le locuteur.

Ici, William Gibson transpose le Test de Turing dans le domaine littéraire, ce qu'il n'est, à vrai dire, pas le premier à faire (Voir le passage que David Porush consacre au texte de Donald Barthelme intitulé « The Explanation », *The Soft Machine*, pp. 197-209). Toutefois, tandis que le mathématicien anglais se préoccupe d'abord de ce qui peut distinguer la machine de l'être humain, question essentiellement mathématique, Gibson se concentre, comme William Burroughs, sur ce qui distingue l'homme de la machine, question ouvertement philosophique, voire politique.

¹¹⁶¹ Nous savons que Gibson connaît les travaux de Turing : outre le fait qu'il baptise la police chargée de surveiller les Intelligences Artificielles du nom de « Turing Police », l'auteur cite son article « Computing Machinery and Intelligence » (1950) dans le dernier volet de la trilogie.

¹¹⁶² « The form in which we have set the problem reflects this fact in the condition which prevents the interrogator from seeing or touching the other competitors, or hearing their voices », Alan TURING, *The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life plus The Secrets of Enigma*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2004, p. 442.

¹¹⁶³ *Ibid.*, 439.

L'homme et la machine n'emploient pas le même langage. Ce constat paraît sans doute évident. La machine est incapable de comprendre les subtilités de la langue comme les comparaisons, les métaphores, les jeux littéraires. Tout ce qui, en somme, témoigne de l'esprit humain et du style qu'on retrouve dans tout processus artistique. Ceci est parfaitement logique : la machine n'en a pas l'utilité, et les exemples de textes produits par ordinateurs restent aujourd'hui encore de l'ordre de la simple curiosité. L'homme a créé un certain nombre de langages qui permettent de communiquer avec la machine. La liste est longue (Lisp, Logo, WLangage etc...). Jean Lassègue, du Centre de Recherche en Epistémologie Appliquée du CNRS et professeur à l'ENS Ulm, note que, face à la vitesse fulgurante des progrès dans le domaine de l'informatique, Alan Turing avait prédit que les machines atteindraient un niveau de sophistication tel que les programmeurs seraient rapidement incapables de les comprendre, les laissant finalement poursuivre leur chemin sans intervenir, faute de compétence. Or, dans les textes *Sprawl*, individus et *constructs* parlent un même langage. La différence entre le « contrôleur », en d'autres termes le programmeur, l'individu qui ordonne, programme ou commande à la machine d'exécuter un ordre, et le « contrôlé », le *construct* ou l'automate censément aux ordres, est brouillée.

Nous sommes ici au cœur d'un véritable malentendu au sujet des thèmes de prédilection de William Gibson. En effet, comme il l'affirme lui-même à de nombreuses reprises, l'écrivain ne s'intéresse pas aux machines, mais bien à l'homme et à son fonctionnement dans une société qui ne tient pas compte de ses émotions, mais de son efficacité et de son rendement. Ainsi, le personnage de Dixie Flatline n'apparaît jamais dans des passages autres que dialogués, dans des passages où il est en relation avec d'autres acteurs qui font appel à lui pour lui poser des questions techniques, profiter de son expertise, et non pour bavarder. Le reste du temps, le *construct* est débranché : il n'est pas utile.

Le personnage de Pauley McCoy donne au lecteur un très bref aperçu d'un usage de la répétition de mots dans la trilogie de William Gibson. Il sert avant tout d'introduction à un phénomène qui, comme nous allons le voir immédiatement, ne fera que s'amplifier.

De plus, en renvoyant au « test de Turing » qui est d'abord une méthode d'investigation scientifique, William Gibson souligne combien le mot doit être mis en doute et constamment interrogé puisque susceptible de manipulations. En renvoyant aux travaux logiques de Turing, Gibson poursuit également le travail de Burroughs sur le langage dans une direction que celui-ci n'avait encore jamais explorée : la

différence entre homme et machine, entre animé et inanimé. Cette exploration sera reprise par l'ensemble du mouvement « Cyberpunk ».

b. 2) Wintermute / Neuromancer

La répétition de mots est plus manifeste encore dans les chapitres où les *Intelligences Artificielles* Wintermute et Neuromancer interviennent.

Comme nous l'avons mentionné précédemment, le mode de relation entre ces personnages et les actants présents dans la trilogie se fait essentiellement au travers de dialogues. Wintermute et Neuromancer appartiennent au sous-groupe des *Intelligences Artificielles* dénommé *Entités*. C'est ainsi que Gibson les décrit se servant de la « matrice » pour assumer une ou plusieurs apparences physiques aux yeux des personnages qui se connectent par l'intermédiaire de consoles. A noter que si ces *Intelligences Artificielles* assument l'identité d'un personnage, elles en assument l'ensemble des caractéristiques (traits physiques, tics de langage etc...) pour l'imiter parfaitement, toujours dans l'espace de la « matrice ».

Ces séquences nous intéressent particulièrement sur le plan des répétitions, parce qu'elles reprennent littéralement des passages de chapitres précédents. Par exemple, il est probable que le lecteur qui lit les dialogues entre Case et les différentes identités qu'assume Wintermute ressent un étrange sentiment de déjà vu et que lui-même interroge ses souvenirs. Ce sentiment, comme nous allons le voir, s'explique par le fait que ces dialogues renvoient à des parties antérieures du texte que le lecteur se souvient avoir lues. La rencontre entre Case et Wintermute sous les traits de Linda Lee renvoie au passage où Gibson décrit les souvenirs de Case et Linda dans la galerie marchande (pp. 8) ; celle entre Case et Wintermute sous les traits de Julius Deane renvoie à leur dialogue au début du roman, (pp. 12-14).

Le tableau suivant récapitule les différents renvois : les formulations identiques sont surlignées en jaune : les parties qui ont des sens équivalents sont surlignées en vert :

Chapitre un (pp. 12-14) rencontre entre Case et Linda Lee	Chapitre neuf (pp. 117-118) rencontre entre Case et Wintermute sous les traits de Linda Lee et de Julius Deane	Chapitre vingt (p. 239) rencontre entre Case et Wintermute sous les traits de Linda Lee
(...) her cheekbones flaring scarlet as Wizard's Castle burned, forehead drenched with azure when Munich fell to the Tank War	A sailor in a white t-shirt nuked Bonn on a Tank War console, an azure flash.	Firelight dancing over her cheekbones, remembered flash of Wizard's Castle and Tank War Europa
Crossing the arcade to stand beside her, high on the deal he'd made, he saw her glance up. Gray eyes rimmed with smudged black paintstick.	She was playing Wizard's Castle, lost in it, her gray eyes rimmed with smudged black paintstick.	
Neo-Aztec bookcases gathered dust against one wall of the room where Case waited. A pair of bulbous Disney-styled table lamps perched awkwardly on a low Kandinsky-look coffee table in scarlet-lacquered steel.	There was dust on the Kandinsky table and the Neo-Aztec bookcases.	
A Dali clock hung on the wall between the bookcases, its distorted face sagging to the bare concrete floor.	The sagging face of the Dali clock still told the wrong time.	
the room was stacked with white fiberglass shipping modules that gave off the tang of preserved ginger.	A wall of white fiberglass shipping modules filled the room with a smell of ginger.	
The desktop was littered with cassettes, scrolls of yellowed printout, and various parts of some sort of clockwork typewriter, a machine Deane never seemed to get around to reassembling.	Case stared at the guts of an ancient typewriter, at cassettes, crumpled printouts, at sticky plastic bags filled with ginger samples.	
Case refused the ginger, took a seat in a yawning wooden swivel chair, and ran a thumb down the faded seam of one black jeans-leg.	"Turn on the works, Julie, all the stuff in the desk," Case said, taking his place in the swivel chair.	
"Julie I hear Wage wants to kill me." "Ah. Well then. And where did you hear this, if I may?" "People." "People," Deane said, around a ginger bonbon.	Deane picked up a bonbon and stripped off its checkered wrapper, popped it into his mouth. "Sit," he said around the candy.	
Deane's seamless pink face regarded Case from a pool of light cast by an ancient brass lamp with a rectangular shade of dark green glass.	With the revolver in his right hand, Case edged past the cabinet to the left of the desk and stepped into the center of the cluttered office, away from the pool of light. The green-shaded brass lamp cast a circle of light on Deane's desk.	

<p>Chapitre un (p. 9)</p> <p>rencontre entre Case et Linda Lee</p>		<p>Chapitre vingt (p. 235)</p> <p>rencontre entre Case et Wintermute sous les traits de Linda Lee</p>
<p>Her dark hair was drawn back, held by a band of printed silk. The pattern might have represented microcircuits, or a city map.</p>		<p>he recognized her headband, a rolled scarf, printed with a pattern like magnified circuitry.</p>

Comme nous pouvons le constater, Gibson n'a pas choisi de dupliquer un passage de son texte pour le déplacer d'une page à l'autre. Les renvois sont ici certainement moins faciles à détecter pour le lecteur qui n'a pas en même temps les différents chapitres sous les yeux.

Ces renvois peuvent appartenir à deux catégories. Il peut s'agir de noms communs qui évoquent des objets qui, eux-mêmes, renvoient à des épisodes précis et à des passages antérieurs du texte. La lampe de cuivre (« brass lamp ») indissociable du bureau de Julius Deane, le foulard (« silk scarf ») de Linda Lee, par exemple. Ces noms communs projettent le lecteur dans le passé et à des épisodes comparables, mais non pas semblables.

Il peut également s'agir d'éléments lexicaux que l'auteur déplace d'un passage à un autre, plus précisément d'un mot qui n'est rencontré que rarement dans le texte (le mot « azure » n'est par exemple employé que ces deux fois dans la totalité du roman, comme l'association « white fiberglass », le participe présent « sagging » n'est employé que trois fois), ou d'une tournure particulière (« around a ginger bonbon » / « around the candy ») que l'auteur répète plus ou moins fidèlement et qu'il va agrémenter de phrases voisines ou syntaxiquement ou sémantiquement équivalentes.

Gibson joue bien sur la mémoire, comme en témoigne l'emploi de l'article défini au chapitre 9, qui rappelle l'occurrence précédente de ces objets (« an ancient brass lamp » / « The green-shaded brass lamp » ; « a low Kandinski-looking table » / « the Kandinski table »...).

Par ce procédé de renvois ponctuels d'une partie du texte à une autre, William Gibson imite le fonctionnement de la mémoire humaine jusque dans ses failles. Le lecteur a l'impression de motifs qui se répètent ou se répondent. Suivant l'attention qu'il a portée au texte, il peut en retrouver certains, et penser seulement en reconnaître d'autres sans qu'il sache réellement où et quand il les a rencontrés.

La répétition se fait dans des proportions limitées, nous sommes davantage dans le domaine de l'écho ou de l'image subliminale.

A sa première occurrence, le texte renvoie à des émotions violentes qui témoignent de la vie qui, contre toute attente, n'a pas totalement abandonné les personnages souvent réduits à l'état d'automates. Le lecteur peut trouver la trace de ces émotions dans le discours du narrateur (« that was the part of [Case] (...) that most hated the thought of Linda Lee. »¹¹⁶⁴ ; « a tangible wave of longing hit [Case], lust and loneliness riding in on the wavelength of amphetamine. »¹¹⁶⁵ ; « [Case] felt the edge of a strange euphoria. »¹¹⁶⁶) (je souligne).

Les occurrences suivantes vidant le texte de toute espèce d'émotion. Toute référence aux émotions ou aux sensations est désormais absente. Le mot se vide, il meurt peu à peu de ne plus rien avoir à dire d'original ou de neuf. Dans ce cas, la répétition est clairement associée au phénomène d'entropie. Le mot répété ne transporte plus d'émotion, il sert seulement à effectuer le rappel de sentiments, d'émotions perdus.

c) La répétition de mots dans les textes *Sprawl*¹¹⁶⁷

Nous savons désormais que, dans sa première trilogie, William Gibson utilise la répétition de nature lexicale. Des mots ou groupes de mots sont répétés d'un chapitre à l'autre de l'œuvre ; ces répétitions participent d'un discours de l'auteur sur le monde qu'il décrit, mais aussi sur notre propre monde.

Or, nous gardons en tête le fait, mis en évidence par Noëlle Batt dans sa thèse, que, dans la trilogie *Nova* composée entre 1960 et 1964, William Burroughs choisissait de privilégier dans son vocabulaire une série de mots employés soit dans des combinaisons stables soit dans des combinaisons variables comme pour former « une phrase unique qui se répète à l'infini »¹¹⁶⁸ ; réitérations de mots martelés tout au long du texte burroughsien et qui perdaient progressivement de leur signification afin de mieux dénoncer, aux yeux du lecteur, la pétrification du langage et un univers du discours clos.

Par le biais de cette dénonciation, William Burroughs s'attaquait au mot comme instrument privilégié des forces de contrôles ; les mots dont usent et abusent

¹¹⁶⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 8.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 11.

¹¹⁶⁷ Les textes *Sprawl*, sont, comme nous l'avons défini dans notre introduction : *Neuromancer* (1984), *Count Zero* (1986) et *Mona Lisa Overdrive* (1988) plus les nouvelles « Johnny Mnemonic » (1981), « New Rose Hotel » (1981) et « Burning Chrome » (1982).

¹¹⁶⁸ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 92.

entre autres la propagande politique, les publicitaires, les psychiatres et autres censeurs en tous genres... Des mots qui imposent des ordres, commandent de se conformer à une norme : « pense », « consomme », « sois », « achète »...

Or, nous avons eu, d'une part, l'occasion de souligner à quel point les univers imaginés par Burroughs et par Gibson étaient comparables (partie 1 et 2 de notre thèse). D'autre part, nous avons pu constater que, de toutes les œuvres écrites par Burroughs, la trilogie Nova était à ranger parmi celles qui avaient le plus durablement influencé Gibson, tant du point de vue des thèmes que de celui du style d'écriture.

Notre travail nous amène ainsi, par voie de conséquence, à nous poser la question de la répétition de certains mots dans les textes de William Gibson, et ce à une échelle plus large que lorsque nous étudions un nombre de chapitres réduit tirés de la première trilogie.

Notre hypothèse de travail est la suivante : William Gibson s'est inspiré de l'utilisation faite par William Burroughs de la répétition de mots pour bâtir, à son tour, l'univers dans lequel évoluent ses personnages. Cette hypothèse se justifie à nos yeux par une lecture attentive des nouvelles et des romans de William Gibson, et plus particulièrement des textes *Sprawl* ; une lecture qui nous laisse une impression de familiarité ou de déjà vu dans le domaine lexical.

Nous savons que chaque écrivain privilégie effectivement un nombre plus ou moins restreint de mots, un ensemble lexical caractéristique forgé par son apprentissage de la langue, son éducation, différents codes sociolinguistiques et son goût propre ; notre objectif est ici de dépasser ce constat. Notre travail n'est pas celui d'un lexicographe : nous ne cherchons pas à mettre en évidence des tics de langage, une palette de mots particuliers, non plus que nous ne voulons signaler un ensemble lexical commun à Burroughs et Gibson. Nous comptons établir que, comme Burroughs avant lui, Gibson se sert de la répétition d'un ensemble lexical réduit comme une technique littéraire procédant du choix d'une stratégie d'écriture et de composition, avec un objectif précis que nous devons définir.

Nous appuyons ici notre travail sur les textes qui forment la première trilogie de William Gibson.

Nous étudierons tout d'abord la topographie ou description de lieu dans la trilogie, avant de porter notre attention sur l'expansion du système lexical localisé employé par Gibson.

c. 1) La topographie

Nous commencerons notre étude par l'analyse d'un premier passage tiré de *Neuromancer*. Notre choix est motivé par le fait qu'il s'agit de la première description de lieu de la trilogie. Il s'agit de la description de l'hôtel où dort Case à Tokyo et d'un premier exercice topographique pour le narrateur : nous nommons cet exemple [exemple (1)] pour faciliter notre étude et des comparaisons ultérieures :

Now [Case] slept in the cheapest coffins, the ones nearest the port, beneath the quartz-halogen floods that lit the docks all night like vast stages; where you couldn't see the lights of Tokyo for the glare of the television sky, not even the towering hologram logo of the Fuji Electric Company, and Tokyo Bay was a black expanse where gulls wheeled above drifting shoals of white styrofoam. Behind the port lay the city, factory domes dominated by the vast cubes of corporate arcologies. Port and city were divided by a narrow borderland of older streets, an area with no official name. Night City, with Ninsei its heart. By day, the bars down Ninsei were shuttered and featureless, the neon dead, the holograms inert, waiting, under the poisoned silver sky.¹¹⁶⁹

Dés cette première description, l'auteur indique à son lecteur quelques-uns des champs lexicaux qu'il va privilégier dans l'ensemble de la trilogie. Le champ lexical de la couleur – que nous surlignons en rouge afin de faire ressortir ultérieurement l'apparition de mots en réseaux : « black », « white », « silver », champ lexical qui signale, dans cet exemple, un lieu monochrome, triste, dénué de couleurs vives. Le champ lexical de la vieillesse, de l'usure et de l'inactivité – que nous surlignons en violet : « older », « dead », « inert » ; ceci est d'autant plus important qu'il signale que le monde décrit par l'auteur, bien que futuriste, situé dans un avenir proche dont la date n'est jamais donnée, est déjà ancien, rattrapé par le temps : les objets y sont cassés ou en mauvais état, les bâtiments délabrés. S'il a effectivement existé un âge d'or du monde que décrit Gibson, celui-ci est définitivement épuisé. Le champ lexical de la lumière – que nous surlignons en jaune : « halogen », « lights », « glare », « hologram », « neon », « holograms ». Si la lumière est effectivement présente dans le texte par le biais des substantifs, verbes ou adjectifs mobilisés par l'auteur, ce dernier l'associe ici à l'idée soit d'un afflux, d'un trop plein qui empêche de voir correctement, soit d'un mécanisme défectueux. La lumière ne se voit pas, ou bien est trop présente ; elle envahit, elle dévore le paysage jusqu'à le rendre invisible.

¹¹⁶⁹ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., pp. 6-7.

Notons en outre que ces mots évoquent dans tous les cas une lumière artificielle : la lumière de la ville, la lumière des néons... une lumière électrique et non pas naturelle. La nature a depuis longtemps été expulsée du monde de la Sprawl par les bâtiments démesurés ou les ordures.

A partir de cette première description sommaire, le lexique employé par l'auteur se diversifie. Les descriptions sont plus longues, plus minutieuses. Celles-ci nous permettent d'établir une première liste des mots employés le plus fréquemment par Gibson et qui forment une constellation ou mosaïque des mots privilégiés par l'écrivain comme le montrent les extraits suivants, trois descriptions de lieux éloignés dans l'espace :

(2) Le bureau du Julius Deane :

« Neo-Aztec bookcases gathered **dust** against one wall of the room where Case waited. A pair of bulbous Disney-styled table lamps perched awkwardly on a low Kandinsky-look coffee table in **scarlet-lacquered steel**. A Dali clock hung on the wall between the bookcases, its distorted face sagging to the bare **concrete** floor. Its hands were **holograms** that altered to match the convolutions of the face as they rotated, but it never told the correct time. The room was **stacked with white fiberglass** shipping modules that gave off the tang of preserved ginger. (...) JULIUS DEANE IMPORT EXPORT was lettered across the **plastic** in **peeling** self-adhesive capitals. (...) The importer was securely fenced behind a vast desk of **painted steel**, flanked on either side by tall, drawer cabinets made of some sort of **pale** wood. (...) The desktop was **littered with** cassettes, scrolls of **yellowed** printout (...). Deane [offered] Case a narrow bonbon wrapped in **blue-and-white** checked paper. (...) The **steel** desk was **jammed with** a fortune in debugging gear. (...) »¹¹⁷⁰.

(3) Le lieu où vit le Finnois :

« **Lifeless neon** spelled out METRO HOLOGRAFIX in **dusty** capitals of **glass** tubing. (...) He looked around the deserted dead end street. A sheet of newsprint went cart wheeling past the intersection. Freak winds in the East side; (...) Case peered through the window at the **dead** sign. (...) . The door was a sheet of **corrugated** roofing. (...) The door swung inward and she led him into the smell of **dust**. They stood in a clearing, dense **tangles** of **junk** rising on either side to walls lined with shelves of **crumbling** paperbacks. The **junk** looked like something that had grown there, a fungus of twisted **metal** and **plastic**. [Case saw] the **glass** stumps of vacuum

¹¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

tubes, a **crumpled** dish antenna, a **brown** fiber canister stuffed with **corroded** lengths of alloy tubing. An enormous **pile of old magazines** (...). **White light** flooded out as Molly ducked past it. Four square walls of **blank white plastic**, ceiling to match, floored with **white** hospital tile molded in a non slip pattern of small raised disks. In the center stood a square, **white-painted wooden** table and four **white** folding chairs.

[The Finn] wore an **ancient** tweed jacket and held a handgun of some kind in his left hand. He (...) pointed at a slab of **white plastic** that leaned near the doorway. (...) He helped the man lift it and position it in the doorway. Quick, nicotine-stained fingers secured it with a **white** velcro border »¹¹⁷¹.

(4) Le camp où Turner s'accorde un moment de repos :

« The place had been either a pump house or some sort of nexus for electrical wiring. The stumps of **plastic** tubing that protruded from the walls (...). The ceiling, a single slab of poured **concrete**, was too low to allow him to stand, and there was a dry, **dusty smell** that wasn't entirely unpleasant. The team had swept the place before they brought in the tables and the equipment, but there were still a few **yellow** flakes of newsprint on the floor, that **crumbled** when he touched them. (...).

Each of the folding **metal** camp tables had been set up along a wall, forming an L, each arm supporting an array of extraordinarily sophisticated communications gear. (...) The second table supported the cyberspace gear. (...) There was a fist-sized lump of **pale pink plastique** squashed on top of the console; someone, perhaps Ramirez, had thumbed in twin depressions for eyes and a crude curve of idiot grin. Two wires, one **blue**, the other **yellow**, ran from the thing's **pink** forehead to one of the black, gaping tubes that protruded from the wall behind the console. »¹¹⁷²

(5) L'appartement qu'occupe la jeune Andrea à Paris :

« Andrea lived in the Quartier des Ternes, where her **ancient** building, like the others in her street, awaited sandblasting by the city's relentless renovators. Beyond the dark entrance, one of Fuji Electric's **biofluorescent** strips **glowed dimly** above a dilapidated wall of small **wooden** hutches, some with their slotted doors still intact. Marly knew that postmen had once made daily deposits of mail through those slots; there was something romantic about the idea, although the hutches, with their **yellowing** business cards announcing the occupations of long-vanished tenants, had always depressed her. The walls of the hallway were stapled with bulging loops of cable and **fiber optics** (...). At the far end, through an open door paneled with **dusty**

¹¹⁷¹ *Ibid.*, pp. 46-47.

¹¹⁷² William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 97.

pebble **glass**, was a disused courtyard, its cobbles **shiny with** damp. The concierge was sitting in the courtyard as Marly entered the building, on a **white plastic** crate that had once held bottles of Evian water. (...) The stairs were made of marble, **worn** dull and concave by generations of tenants. (...) She went into the kitchen and filled the kettle, lit the stove with the old-fashioned spark gun, and began to search the **crowded** shelves for coffee. (...) She was peering into the **hologram** of the box Marly had first seen in Virek's construct of Gaudi's park »¹¹⁷³.

Faisons ici une première observation sur la focalisation : le lecteur observe les lieux par l'intermédiaire du regard du personnage principal, ou des personnages principaux. Nous sommes à chaque fois dans le cadre d'une description narrativisée, d'une « expérience perceptive » où un personnage intervient en exprimant des sentiments ou commentaires ponctuels (« Disney-styled table lamps perched awkwardly » dans l'exemple 2 ; « dusty smell that wasn't entirely unpleasant » dans l'exemple 4 ; « there was something romantic about the idea » dans l'exemple 5), et d'une narration ultérieure. Or, en recourant aux mêmes termes, Gibson donne l'impression à son lecteur que le personnage n'influe que très peu sur la description puisqu'il s'attarde sur les mêmes détails, les mêmes images redoublées. Le personnage n'est pas neutre, puisqu'il est censé mobiliser un ensemble lexical, mais ses yeux perçoivent l'univers qui l'entoure d'une manière standardisée. Peu de choses différencient en réalité le monde tel que le voit Case, et tel que le voient les personnages du deuxième et du troisième volet de la trilogie, ce qui signale au lecteur que le lexique uniformisé employé par l'auteur fait écho à la vision elle-même sans nuance des personnages qui prennent en charge les descriptions.

Nous remarquons ensuite l'importance fondamentale du « cadrage », ou mise en perspective de l'action (appelée « cadrage » par analogie avec le vocabulaire cinématographique¹¹⁷⁴). Dans ces exemples, Gibson oblige le lecteur à porter son attention sur des éléments en particulier. Nous sommes dans le cas d'une stratégie d'écriture mise en place par l'auteur. Ces descriptions ne se juxtaposent pas, mais sont l'occasion de renvois ponctuels : l'auteur crée un horizon d'attente et, rapidement, le lecteur sait à quels lieux il aura affaire, quelles images reviendront le plus fréquemment dans le texte. Ces descriptions permettent également de révéler *a contrario* quels cas de figures ne se présentent jamais dans le texte de Gibson. Impossible, par exemple, de trouver dans la trilogie de description topographique qui

¹¹⁷³ *Ibid.*, pp. 74-75.

¹¹⁷⁴ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés Littéraires*, op. cit., p. 150.

évacuerait les champs lexicaux de la couleur ou de la matière (que nous surlignons en vert), véritables « passages obligés ». Si l'emploi dans la description d'éléments concernant la couleur et d'autres concernant la matière peut s'apparenter à un poncif en littérature, nous allons voir immédiatement que l'étude de cas particuliers dans les romans de Gibson permet de dégager une stratégie d'écriture plus complexe.

En effet, dans les textes de Gibson, les descriptions renvoient l'une à l'autre : le lecteur y retrouve des constantes. Par exemple, la poussière (« dust » ; « dusty »), la matière plastique (« plastic »). Ces constantes sont soulignées par la répétition de groupes de mots comparables ou quasi-identiques qui fonctionnent comme autant d'échos de lieux différents (« blank white plastic » et « white plastic » dans l'exemple 3, « white plastic crate » dans l'exemple 5 ; « the smell of dust » dans l'exemple 3, « dusty smell » dans l'exemple 4 ; « scrolls of yellow printout » dans l'exemple 2, « piles of old magazines » dans l'exemple 3, « yellow flakes of newsprint » dans l'exemple 4, « yellowing business cards » dans l'exemple 5).

Ces descriptions renvoient à leur tour à d'autres descriptions antérieures dans le texte. Ainsi les mots « **White light** » (exemple 3) renvoient à une image que nous avons déjà pu observer dans l'exemple 1 (« beneath the quartz-**halogen** »), tandis que l'image, caractéristique, de l'hologramme (« hologram ») est répétée dans les exemples 1 (« the towering **hologram** » ; « the **holograms inert** », 2 (« **holograms** that altered ») et 5 (« peering into the **hologram** »). De la même manière, les groupes de mots « **neon dead** » (exemple 1) renvoient à « **lifeless neon** » et « **dead sign** » (exemple 3).

Notons que, plutôt que de porter l'attention du lecteur sur l'obscurité qui enveloppe le port de Ninsei, Gibson insiste sur le fait que les « hologrammes » n'y fonctionnent plus (exemple 1) : l'auteur réduit de plus en plus la palette de mots employés.

Une étude approfondie de l'ensemble des textes *Sprawl* nous permet dès lors de dresser une seconde liste, plus complète, des mots qui forment le système lexical privilégié par Gibson ; mots que nous rangeons dans cinq catégories¹¹⁷⁵. (1). Les mots qui renvoient à la couleur. Gibson emploie le plus fréquemment les adjectifs « noir » (« black ») et « blanc » (« white »). Viennent ensuite le « bleu » (« blue ») et « gris »

¹¹⁷⁵ Observons que la palette de mots employée par Gibson ne se forme réellement qu'au moment où l'auteur commence la rédaction de son premier roman. Ainsi, des mots répétés tout au long de la trilogie peuvent être totalement absents des nouvelles – les adjectifs « brown », « green » ou « yellow » qui n'apparaissent jamais dans « Johnny Mnemonic » par exemple.

(« gray ») que l'auteur emploie statistiquement deux fois moins¹¹⁷⁶ ; le « rouge » (« red »), le « brun » (« brown »), le « vert » (« green »), le « rose » (« pink »).

Si William Gibson a, comme l'affirme Larry McCaffery, une écriture cinématographique, qui accorde une place privilégiée à l'image, il décrit un univers dont le spectre de couleurs varie peu, ce qui souligne l'idée d'un univers relativement uniforme.

(2). Les mots qui évoquent la lumière ou une certaine qualité de brillance ou reflet. Les substantifs « light » / « lights » sont les plus largement cités dans le corps du texte. Viennent ensuite les adjectifs « bright », « pale », « blank » ; les substantifs « mirror », « neon » ou « hologram ».

(3). Les mots qui évoquent des matières. Dans un monde futuriste où les machines et les ordinateurs occupent une place centrale, le métal est très largement représenté, avec l'« acier » (« steel »), l'« argent » (« silver »), le « chrome » (« chrome »).

C'est pourtant le mot « plastique » (« plastic », « plastics », « plastique ») qui est le plus souvent cité, suivi du « verre » (« glass »). En comparaison, des substantifs comme « aluminium » ou « bronze » sont très peu utilisés par l'auteur (statistiquement une occurrence de « aluminium » ou « bronze » pour plus de 26 de « plastique »). Ce relevé souligne bien la surreprésentation de certains mots par rapport à d'autres, ce qui vient renforcer l'idée d'un univers homogène.

Les mots employés ici par Gibson renvoient d'abord à un univers urbain. Les matières naturelles sont en conséquence peu représentées, à l'exception du « bois » (« wood ») qui n'est toutefois cité que pour désigner des objets manufacturés et des meubles, et non pour désigner la matière vivante (exemples 3 et 5).

(4). Les mots qui évoquent la vieillesse, la saleté, ainsi l'adjectif « vieux », « ancien » (« old »), les substantifs « dust », « sweat », « rust ».

(5). Finalement, les mots qui renvoient à l'idée d'amoncellement, d'empilement – que nous surlignons en bleu foncé. Il s'agit d'une catégorie différente des précédentes constituée autour d'adjectifs et de substantifs variés renvoyant à l'idée d'accumulation ; parmi ces mots, le substantif « crowd ».

¹¹⁷⁶ 140 occurrences de l'adjectif « black » dans *Neuromancer*, 191 dans *Count Zero*, 150 dans *Mona Lisa Overdrive* ; 137 occurrences de « white » dans *Neuromancer*, 137 dans *Count Zero*, 139 dans *Mona Lisa Overdrive*, 62 occurrences de « blue » dans *Neuromancer*, 85 dans *Count Zero*, 62 dans *Mona Lisa Overdrive* ; 64 occurrences de « gray » / « grayish » / « graying » dans *Neuromancer*, 69 dans *Count Zero*, 83 dans *Mona Lisa Overdrive*.

Nous avons mentionné dans notre partie précédente l'existence de substantifs typiquement « burroughsiens ». Ici les mots répétés par Gibson sont, de la même manière, typiquement « gibsoniens »¹¹⁷⁷.

William Gibson porte toutefois la répétition de mots à un degré supérieur, comme nous permettent de l'affirmer deux observations que nous allons immédiatement détailler.

Première observation : l'emploi par Gibson de termes qui obéissent à des combinaisons plus ou moins stables.

Au niveau de la phrase, certains mots se retrouvent systématiquement associés à d'autres.

Le substantif « light » / « lights » se trouve associé aux couleurs qui appartiennent toutes à la catégorie (1) : **rouge** (« red lights flashing », « a red light blinking », « red gout of light », « the red of a stoplight », « the red line of light », « red light » mentionné deux fois, avec une unique mention de la couleur « rubis » (« Twin tight beams of light, ruby red needles ») ; **blanc** (« white light » mentionné cinq fois) ; **bleu** (« blue light » mentionné cinq fois) ; **à la fois blanc et bleu** (« The light from inside was blue-white ») ; **rose** (« pink bursts of laser light », « pink light » mentionné deux fois) ; **gris**, plus rarement (« gray light » mentionné deux fois, « silver light » mentionné une fois) ; **à la fois gris et rose** (« gray-pink » light) ; **vert** (« green-tinged light ») ; **jaune** associé à l'idée d'amoncellement et de vieillesse (« littered with cassettes, scrolls of yellowed printout », « trampled scrolls of yellow printout », « a pile of yellowing magazines », « leaves of yellowing paper pressed between bindings », « yellow flakes of newsprint on the floor »).

De même, le substantif « neon » est fréquemment associé à une couleur qui appartient à la catégorie (1) : **bleu** (« blue neon », « pale blue neon »), **rouge** (« red neon » mentionné trois fois, « crimson neon », « ruby neon »), **les deux à la fois** (« red and blue neon »), ou **blanc** (« white neon » mentionné deux fois), plus rarement **rose** (une occurrence de « pink neon ») ou **arc-en-ciel** (une occurrence de « rainbow

¹¹⁷⁷ En comparant ces catégories à celles relevées par Noëlle Batt dans le cadre d'un travail sur les différents univers lexicaux stéréotypés dans la trilogie Nova (Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., pp. 84-88), nous pouvons observer que plusieurs catégories sont communes à Burroughs et à Gibson. Par exemple, les adjectifs de couleurs, les adjectifs qui traduisent une idée de brillance, les substantifs désignant des matières, les mots désignant la saleté et la pourriture. Plus particulièrement, nous remarquons que certains mots font partie d'un lexique commun aux deux écrivains (les adjectifs « blue » et « yellow », « silver » et « shiny » la combinaison « dust » / « dusty » le substantif « metal »).

Des différences se font jour, notablement à propos du thème de la sexualité. Ce thème est central chez William Burroughs et beaucoup plus accessoire dans les textes de Gibson. Les mots qui renvoient à l'acte sexuel ou aux organes sexuels y sont presque totalement absents.

neon »). « neon » est également associé à l'idée d'appareil vétuste, en mauvais état de marche, qui renvoie à la catégorie (4) (« the [neon] arcs were soot-black », « The neon arcs are dead », « the neon dead », « unlit neon sign » mentionné deux fois, « most of the neon was already cold and dead », « lifeless neon », « discarded neon »).

Ces mots répétés fréquemment forment un maillage : en revenant aux mêmes vocables, l'auteur souligne les points communs, les ressemblances entre les lieux qu'il décrit et auxquels le lecteur échappe difficilement. Ce faisant, il prend soin de ne pas construire de « représentation hardie, neuve et juste », pour reprendre les mots de Francis Ponge¹¹⁷⁸ ; au contraire, il ramène le lecteur à un nombre restreint d'images caractéristiques d'un monde traversé par des couleurs brillantes, lumineuses, des flashes ou des lumières stroboscopiques qui ne peuvent faire oublier sa vieillesse et sa saleté. Cette stratégie d'écriture, confirme Gibson à Larry McCaffery, l'auteur la tient précisément de William Burroughs :

[William Gibson :] Once I've hit on an image, a lot of what I do involves the controlled use of collage; I look around for ways to relate the image to the rest of the book. That's something I got from Burroughs's work (...)¹¹⁷⁹

La diégèse des textes *Sprawl* se déroule sur plusieurs continents, en Asie, en Amérique et en Europe, ou encore dans l'espace. Mais ces endroits différents et géographiquement éloignés finissent pourtant par ressembler à un même décor triste et inlassablement répété, comme si aucun autre paysage n'était possible ou envisageable dans le corps du texte. Le lecteur a devant les yeux un paysage littéraire plus qu'une représentation du monde.

Il n'est donc pas déroutant de constater, d'une part, que le narrateur met régulièrement en évidence le fait que les lieux que visitent les personnages se ressemblent tous, et qu'en dépit de leurs pérégrinations ceux-ci visitent toujours un seul et même endroit : les bâtiments anonymes des environs de Baltimore ressemblent aux hôtels de Chiba City à Tokyo (« an anonymous condo-rack near the old hub of Baltimore. The building was modular, like some giant version of Cheap Hotel each coffin forty meters long »¹¹⁸⁰) qui eux-mêmes ressemblent à s'y méprendre aux hôtels d'Istanbul (« Their room might have been the one in Chiba where [Case had] first seen Armitage. [Case] went to the window, in the morning, almost expecting to see

¹¹⁷⁸ Francis PONGE, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

¹¹⁷⁹ Larry MCCAFFERY, « Larry McCaffery, An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., p. 281.

¹¹⁸⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 71.

Tokyo Bay »¹¹⁸¹) qui rappelle la station spatiale baptisée Zion (« Zion's makeshift hull reminded Case of the patchwork tenements of Istanbul »¹¹⁸²) et ressemble encore aux hôtels quelconques de la Sprawl (« Kumiko paced the gray carpet. There was something vampiric about the room, she decided, something it would have in common with millions of similar rooms, as though its bewilderingly seamless anonymity were sucking away her personality »¹¹⁸³).

L'étude de ce travail d'écriture de Gibson confirme ce que nous avons constaté dans la première partie : si les forces de contrôle manipulent les populations en transformant leur environnement en un monde uniforme, où toute nouveauté ou singularité est bannie puisque considérée comme foncièrement dangereuse, cette réduction du texte à un cortège d'images participe de l'idée d'un alignement ou d'une standardisation du monde décrit ; standardisation caractéristique d'une fabrication en série. Comme Burroughs, Gibson décrit un « plan unique »¹¹⁸⁴, un « univers monolithique »¹¹⁸⁵ qui peine d'autant plus à surprendre le lecteur ou à nourrir son imagination.

L'analyse que fait Clémentine Hougue de l'emploi de la technique du cut-up par William Burroughs nous paraît dès lors pertinente pour mieux comprendre le travail d'écriture de William Gibson :

(...) les fragments qui composent les cut-ups sont souvent utilisés plusieurs fois : ainsi, une proposition ou un syntagme apparaîtra à divers endroits du texte, créant alors une connexion entre deux parties du roman sans autre lien apparent. Le texte se développe (...) dans un mouvement *interne* de ces éléments qui surgissent ici ou là dans l'œuvre.¹¹⁸⁶

La répétition de mots, systématique dans les textes de Burroughs, se retrouve aussi dans l'écriture de Gibson. Ce dernier s'inspire des effets obtenus par le biais de la technique du cut-up. Dans les textes de Gibson les mots se font écho, renvoient l'un à l'autre et s'agencent selon des motifs, des chaînes de probabilités bien définies. Si

¹¹⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

¹¹⁸² *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁸³ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 90.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*

¹¹⁸⁶ Clémentine HOUGUE, « Le cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », in *Trans* n°7, *op. cit.*

c'est bien l'idée de mouvement qui prédomine ici, ce mouvement est celui de la répétition, de l'enfermement du texte sur lui-même.

c. 2) Expansion de l'ensemble lexical

L'observation d'un travail d'enfermement du texte sur lui-même n'est en aucun cas synonyme d'immobilité. En effet, si Gibson écrit à partir de groupes de mots qui se connectent les uns aux autres, et forment des boucles dans le texte, ces dernières sont susceptibles de gagner en amplitude – un phénomène que nous détaillons par le biais de trois constatations qui relèvent toutes d'un mouvement interne du texte.

Première constatation : un usage de plus en plus fréquent de termes issus de l'ensemble lexical privilégié par Gibson sur l'ensemble de la trilogie.

Nous notons, par exemple, que les termes en rapport avec la vieillesse et la saleté ne se retrouvent pas de manière égale dans tous les romans qui constituent la trilogie de Gibson. Le substantif « rust » est ainsi de plus en plus usité depuis le premier jusqu'au dernier volet de la trilogie, ce que Scott Bukatman, professeur à l'Université de Stanford, associe à une « décrépitude accélérée » de l'univers décrit par l'auteur¹¹⁸⁷. Une analyse confirmée par l'emploi de plus en plus fréquent des mots « dirt » / « dirty », « grease » / « greasy » ou de l'adjectif « gray », autant de termes qui renvoient à l'idée d'un univers décrit comme de plus en plus encrassé et désagréable.

Seconde constatation : l'expansion du domaine lexical privilégié par Gibson aux noms propres.

Nous observons dans les textes *Sprawl* un phénomène de nominalisation caractéristique des nouvelles et romans de William Gibson. L'écrivain puise dans les mots répétés le plus fréquemment dans ces textes pour former des noms propres. Ainsi, les noms de personnages « Christian White », « Chrome », « Missy Steele », les virus « Blue Nine » ou « black ICE »¹¹⁸⁸ ; des noms de lieux comme « Old City », la maison close « The House of Blue Lights », la station spatiale « Straylight », le

¹¹⁸⁷ « Did you know that there are twelve references to *rust* in the first book [of the trilogy], nineteen in the second, and a whopping twenty-six in the last? "Accelerated decrepitude," as someone in *Blade Runner* once said », Scott BUKATMAN, « Gibson's Typewriter », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, p. 87.

¹¹⁸⁸ Respectivement dans « Johnny Mnemonic », « Burning Chrome », *Count Zero*, *Neuromancer*, *Mona Lisa Overdrive* et *Spook Country*. « Missy Steele » est l'un des pseudonymes de Molly mentionnés dans *Count Zero*.

magasin « Browns »¹¹⁸⁹ ; des noms de groupes comme « the sons of the Neon Chrysanthemum » ou « the Deacon Blues »¹¹⁹⁰.

Le lexique limité qu'emploie Gibson continue à gagner de la place. Gibson compose son texte à partir de matière déjà produite, d'agencements antérieurs. Le texte n'innove plus, il n'invente plus : il recycle les mêmes lexèmes et multiplie les renvois successifs en boucle ; Gibson réemploie plus ou moins exactement les mêmes noms patronymiques d'un texte à l'autre¹¹⁹¹.

Troisième constatation : l'expansion de termes employés lors de descriptions topographiques à des descriptions prosopographiques.

L'emploi de mots identiques, substantifs ou adjectifs, pour souligner des analogies entre différents lieux se trouve aussi valoir pour la prosopographie ou description de personnages.

Chez Gibson, comme chez Burroughs, la description des personnages peut impliquer la mise en valeur de certains détails anatomiques : en premier lieu les dents. Les dents décaties de Ratz, comme noircies (« his teeth a webwork of East European steel and brown decay »¹¹⁹² ; « the bartender's blackened teeth. »¹¹⁹³), les grandes dents jaunes du Finnois (« his large front teeth »¹¹⁹⁴ ; « the large yellow teeth »¹¹⁹⁵), les dents parfaitement blanches de Riviera (« His teeth were small, even, and very white. »¹¹⁹⁶),

¹¹⁸⁹« The House of Blue Lights » dans « Johnny Mnemonic », la station « Straylight » dans *Neuromancer* et *Mona Lisa Overdrive*, le magasin « Browns » dans *Count Zero*.

¹¹⁹⁰ « the sons of the Neon Chrysanthemum » dans *Neuromancer*, « the Deacon Blues » dans *Mona Lisa Overdrive*.

¹¹⁹¹Ainsi, le nom de Hollis Henry (*Spook Country*) évoque celui de Henry Dorsett, le véritable nom de Case (*Neuromancer*) et celui de Slick Henry (*Mona Lisa Overdrive*), comme celui de Bobby Chombo (*Spook Country*) évoque celui de Bobby Quine (« Burning Chrome »), de Bobby Newmark (*Count Zero*) et de Shombo (*Zero History*). Le nom de Ada Lovelace (*The Difference Engine*) évoque à son tour celui de l'assassin Loveless (*Virtual Light*), et le nom de Mona qui apparaît fugitivement dans le premier volet de la trilogie, renvoie à celui de la jeune prostituée Mona Lisa qui donne son nom au dernier volet de la trilogie. De même, le nom de son souteneur, Eddy, renvoie au personnage de Eddie (*Idoru*) et à Eddie Bax, l'un des pseudonymes de Johnny Mnemonic (« Johnny Mnemonic »). Le nom de Jones dans *Count Zero* évoque celui du personnage éponyme dans « Johnny Mnemonic ». Le nom de Colin (*Mona Lisa Overdrive*) évoque celui de Colin Laney (*Idoru*), celui de Lony Zone (*Neuromancer*) renvoie au personnage de Zona Rosa (*Idoru*), le nom de Lanette (*Mona Lisa Overdrive*) renvoie à celui de Chevette Washington (*Virtual Light*) et celui de Cayce Pollard (*Pattern Recognition*) renvoie à celui de Case (*Neuromancer*). Le nom de Automatic Jack (« Burning Chrome ») renvoie à celui de Jackie (dans *Count Zero* et *Zero History* pour deux personnages différents). Le nom de Bodine Wilson (*Count Zero*) évoque celui de Mr. Wilson (*Zero History*). Enfin, le nom de Cherry-Lee Chesterfiel (*Mona Lisa Overdrive*) renvoie à celui de Linda Lee (*Neuromancer*).

¹¹⁹² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹⁹³ *Ibid.*, p. 234.

¹¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 170.

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 98.

les dents de Ashpool (« His teeth were very white. »¹¹⁹⁷) ou de Aerol (« his grin bracketed with gold incisors »¹¹⁹⁸), les dents « blanches et parfaitement égales » de Sutcliffe (« white and perfectly even »¹¹⁹⁹).

En outre, comme Burroughs qui « ne cesse de décrire les yeux des individus qu'il rencontre »¹²⁰⁰, Gibson dirige l'attention de son narrateur sur le regard de ses personnages, sur la couleur et la forme de leurs yeux. Les yeux bleus de Ralfi Face (« blue eyes running an automatic scanning pattern »¹²⁰¹), les lentilles argentées qui dissimulent les yeux de Molly (« the blank silver lenses »¹²⁰²), les yeux bruns de Ratz (« The bartender's small brown eyes were nested deep in wrinkled flesh. »¹²⁰³), bleus pâles de Armitage (« Blue eyes so pale »¹²⁰⁴ ; « faded blue eyes »¹²⁰⁵), ou de Josef Virek (« pale blue and strangely soft »¹²⁰⁶), les yeux gris de Riviera (« gray eyes calm and distant »¹²⁰⁷), les yeux malades de Ashpool (« red-rimmed »¹²⁰⁸), ceux de Lonny Zone (« Zone's eyes showed very little white and less iris »¹²⁰⁹), les yeux verts de Wage (« The eyes were vat grown sea-green Nikon transplants »¹²¹⁰), les yeux « curieusement opaques » (« curiously opaque »¹²¹¹) de Lady 3Jane et les yeux gris de Linda Lee (« gray eyes blind with fear »¹²¹²). La liste n'est pas exhaustive.

Notons que Gibson va rapidement se servir de ces désignations pour en faire des métonymies des personnages rencontrés le plus fréquemment dans le récit. Rapidement dans le premier volet de la trilogie, le nom de Molly peut être remplacé par « silver lenses », celui de Linda par « gray eyes » etc...

Nous pouvons en outre observer que, dans une très grande majorité de cas, les mots « teeth » et « eyes » se combinent avec plusieurs mots fréquemment répétés parmi lesquels les adjectifs de couleur « white », « blue », « yellow », « gray », le substantif « silver », les adjectifs « pale » et « bright », ce qui porte désormais notre

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 103.

¹¹⁹⁹ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 68.

¹²⁰⁰ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, *op. cit.*, p. 34.

¹²⁰¹ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 15.

¹²⁰² *Ibid.*, p. 34.

¹²⁰³ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5.

¹²⁰⁴ *Ibid.*, p. 27.

¹²⁰⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁰⁶ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁰⁷ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 97.

¹²⁰⁸ *Ibid.*, p. 183.

¹²⁰⁹ *Ibid.*, p. 16.

¹²¹⁰ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹¹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 218.

¹²¹² *Ibid.*, p. 38.

attention sur l'intégration des signes dans une structure syntaxique. Non seulement les mêmes mots, les mêmes éléments reviennent pour décrire des personnages pourtant différents, mais le narrateur les utilise dans un nombre restreint de combinaisons.

Les descriptions physiques fonctionnent ainsi sur le même principe que les descriptions de lieux : sans être jamais les mêmes, celles-ci se font écho. Ici les répétitions que le lecteur trouve au sein des descriptions participent bien à l'acte de « montre[r] de l'extérieur » « une personne »¹²¹³ mais « une personne » qui ressemble à de nombreuses autres. Le lecteur revient ainsi par le biais des mots à des choses déjà vues, comme un aveu de l'insuccès du texte à rendre compte de la spécificité ou de la singularité des visages, des formes, que les personnages de Gibson voient défiler devant leurs yeux. Ainsi, la comparaison faite systématiquement par le narrateur entre ces visages anonymes et un « masque » (« [Dog's face was] a mask of total bestiality »¹²¹⁴ ; « [Case] composed his narrow features in a mask of bored vacancy »¹²¹⁵ ; « [Wage's face] was a tanned and forgettable mask. »¹²¹⁶ ; « Case tried to find the man called Corto behind the pale blue eyes and the tanned mask »¹²¹⁷ ; « Armitage's face had been masklike, impassive »¹²¹⁸ ; « a perfect corporate mask »¹²¹⁹ ; « He watched as muscles tensed and relaxed in her face, molding her features into a new mask... »¹²²⁰ ; « [Kumiko's] features composed in a small cold mask modeled after her dead mother's most characteristic expression. »¹²²¹ ; « Sally slept, her face a smooth mask. »¹²²² ; « [Molly's face was] a white mask with blank silver eyes. »¹²²³). Ce « masque » signale au lecteur que William Gibson ne lui donne à voir que des surfaces trompeuses ou simplement banales, stéréotypées, qui dissimulent des états qui lui demeurent cachés.

Signalons en outre l'emploi répété par le narrateur de verbes qui renvoient à un événement antérieur au temps de la narration. Parmi ces verbes, « remind » et « remember » sont les plus courants. Ainsi, il est fréquent que, lors de la description d'un lieu ou d'un personnage, le narrateur mette en valeur la ressemblance de celui-ci

¹²¹³ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 149.

¹²¹⁴ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 28.

¹²¹⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 14.

¹²¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹²¹⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹²¹⁸ *Ibid.*, p. 194.

¹²¹⁹ William GIBSON, *Count Zero*, op. cit., p. 100.

¹²²⁰ *Ibid.*, p. 277.

¹²²¹ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 7.

¹²²² *Ibid.*, p. 168.

¹²²³ *Ibid.*, p. 246.

avec un lieu, un personnage déjà rencontré auparavant. Parmi de nombreux exemples : la couleur de la chair disposée dans les « boutiques chirurgicales » en attente de greffe qui rappelle à Case celle des prostituées employées par Lonny Zone (« The place was a surgical boutique, closed for renovations. (...) [Case] stared through the glass at a flat lozenge of vat grown flesh that lay on a carved pedestal of imitation jade. The color of its skin reminded him of Zone's whores »¹²²⁴) ; l'objet que Molly Millions dérobe dans les coffres de Sense/Net qui rappelle à Case les « bibliothèques néo-aztèques » qu'il a pu voir chez Julius Deane (« [the lines of the construct] reminded Case of the Neo-Aztec bookcases in Julie Deane's anteroom in Chiba »¹²²⁵) ; le visage d'une jeune femme tuée par Case qui lui rappelle celui de Linda Lee (« [Case] found himself trying to remember the faces of the three people he'd killed in Chiba. (...) the woman reminded him of Linda Lee »¹²²⁶) ; le personnage de Bruce qui ressemble physiquement à celui de Cath (« His name was Bruce. He looked like a gender switch version of Cath, right down to the freckles »¹²²⁷) etc...

De nouvelles analogies se font alors jour dans le texte. Les lieux se ressemblent entre eux, certes, mais ils évoquent également des personnages dont l'allure générale, le physique, renvoient à un même univers homogène. L'ensemble lexical que privilégie Gibson lui permet dès lors de créer un maillage descriptif qui capture d'un même mouvement, les paysages, les objets, les personnages, le monde « réel » (dans la diégèse) et le monde « virtuel ». Ainsi l'auteur emploie-t-il le substantif « neon » pour décrire les actrices de films pornographiques que regarde Bobby, or « neon » est un élément lexical associé au paysage urbain caractéristique de la trilogie (« [half a dozen girls] seemed to be standing beyond the walls of the room, in hazy vistas of powder-blue space, their white smiles and taut young bodies bright as neon »¹²²⁸). De même les escarres sur la peau d'un chauffeur de taxi renvoient-elles à la couleur argentée (« There were flat, silvery sores across the backs of his hands »¹²²⁹). Une couleur inattendue qui renvoie aux ordinateurs mais aussi au ciel gris, métallique et terne que Gibson décrit habituellement dans le texte (« where the sky is poisoned silver »¹²³⁰ ; « under a poisoned silver sky »¹²³¹).

¹²²⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 14.

¹²²⁵ *Ibid.*, p. 65.

¹²²⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹²²⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹²²⁸ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 47.

¹²²⁹ *Ibid.*, p. 282.

¹²³⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 31.

¹²³¹ *Ibid.*, p. 116.

Plus le lecteur avance dans sa lecture, plus les catégories apparaissent interchangeable et favorables aux amalgames et à l'indifférenciation. Les effets de telles répétitions ont été décrits par le biais de théories développées par la cybernétique. Nous savons par exemple que plus un élément (linguistique ou autre) constitutif d'un message est répété à l'intérieur de ce même message, et moins il transmet d'informations ; on parle alors d'un effet de « redondance » (« redundancy »). Porush note que le concept de « redondance » est bien à l'œuvre dans la trilogie de Burroughs où la récurrence de mots ou d'expressions communique de moins en moins d'informations au lecteur et modifie progressivement sa perception du texte.

La répétition est l'une des armes favorites des forces de contrôle, telle qu'employée, par exemple, par les prêtres Mayas largement décrits dans les textes de William Burroughs. Ces personnages, « l'épitomé des autres contrôleurs », « l'exemple historique originel »¹²³², utilisent pour contrôler la population du pays « un calendrier qui règle toutes les activités de l'année et cela jusqu'à la fin des temps. Travail et fêtes sont ainsi préprogrammés ; les sentiments à éprouver en ces occasions le sont aussi. Aucun acte spontané n'est possible »¹²³³. Le calendrier a pour objectif de conserver intact un ordre. Ce système de contrôle Maya, « appareil cybernétique prototypique »¹²³⁴, est, comme le souligne David Porush, à l'image du texte burroughsien dont il est le miroir exact, du moins avant que ne lui soit appliqué la technique du cut-up qui, en le soumettant au hasard et au désordre va finalement briser le programme initial.

Les répétitions de mots jouent un rôle comparable dans le texte gibsonien ; privé d'énergie, épuisé par un univers lexical de plus en plus réduit et réducteur, il se fait l'image du monde qu'il décrit, un monde alourdi par la saleté, qui devra tâcher de se renouveler, tout du moins d'échapper aux stratégies mises en place par les forces de contrôle.

L'expansion du système lexical localisé employé par Gibson s'accompagne d'un second phénomène, lié, cette fois-ci, à la vitesse à laquelle intervient la réitération de ce même ensemble lexical dans la trilogie.

Observons tout d'abord que les mots répétés le plus souvent par l'auteur apparaissent rarement seuls, mais, plus fréquemment, en groupes plus ou moins

¹²³² Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 25.

¹²³³ *Ibid.*, p. 25.

¹²³⁴ David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, op. cit., p. 102.

compacts. Disséminés tout au long du texte, ces mots fonctionnent à l'instar d'une image résiduelle : ils rappellent régulièrement au lecteur l'homogénéité du monde dans lequel évoluent les personnages de William Gibson.

Des passages comme les pages 31 à 32 de *Neuromancer* (de « "Case? It's Wednesday, Case." » jusqu'à « "Roll over. I give a good massage." »), les pages 19 à 20 de *Count Zero* (de « Turner stood where he was » jusqu'à « (...) Never hurts, does it ») ou encore les pages 207 à 208 de *Mona Lisa Overdrive* – où aucun mot issu de l'ensemble lexical que nous venons de mettre en valeur n'apparaît – font dès lors figure d'exception. Ceux-ci font office d'étapes dans le texte, créent une respiration, et interviennent essentiellement à l'occasion des dialogues. Elles permettent au lecteur de faire une pause après avoir lu et relu des descriptions comparables ou voisines, de découvrir des éléments nouveaux qui font progresser l'action : on apprend respectivement dans ces passages que Case, incapable de se connecter à la matrice suite à l'inoculation d'une mycotoxine, est désormais « guéri » ; que le mercenaire Turner va reprendre du service après une longue convalescence ; enfin que le mafieux Roger Swain est bien plus dangereux qu'il ne laisse supposer. A partir de ces dialogues, les personnages que sont Case, Turner et Kumiko vont intervenir différemment : Case et Turner sont désormais actants, et le mode de relation de Kumiko avec les autres actants va évoluer tandis que le personnage s'apprête à modifier ses alliances.

A l'inverse, des passages comme les pages 36 ou 92 de *Neuromancer*¹²³⁵, les pages 37 à 38 de *Count Zero*¹²³⁶, où le lecteur rencontre un agrégat plus dense de mots

¹²³⁵ « An hour later, she was buying tickets from a skinny Thai in a white t-shirt and baggy rugby shorts. Sammi's was an inflated dome behind a port side warehouse, taut gray fabric reinforced with a net of thin steel cables. (...) Fluorescent rings were screwed to the plywood ceiling at intervals, but most of them had been broken. The air was damp and close with the smell of sweat and concrete. None of that prepared him for the arena, the crowd, the tense hush, the towering puppets of light beneath the dome. Concrete sloped away in tiers to a kind of central stage, a raised circle ringed with a glittering thicket of projection gear. No light but the holograms that shifted and flickered above the ring, reproducing the movements of the two men below. », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 36.

« Wood grated on stone or concrete. Ten meters down the alley, a wedge of yellow light fell across wet cobbles, widened. A figure stepped out and the door grated shut again, leaving the narrow place in darkness. Case shivered.

"Now," Terzibashjian said, and a brilliant beam of white light, directed from the rooftop of the building opposite the market, pinned the slender figure beside the ancient wooden door in a perfect circle. Bright eyes darted left, right, and the man crumpled. Case thought someone had shot him; he lay face down, blond hair pale against the old stone, his limp hands white and pathetic. The floodlight never wavered. The back of the fallen man's jacket heaved and burst, blood splashing the wall and doorway. A pair of impossibly long, rope-tendon arms flexed grayish-pink in the glare. », *ibid.*, p. 92.

¹²³⁶ « Turner stared at Conroy, then nodded. Turning, he lifted the edge of the next dustcover. Cases, plastic and Styrofoam, stacked neatly on the cold metal of the table. He touched a blue

réitérés, un maillage lexical plus serré, constituent autant de rappels à se remémorer le mouvement interne du texte. Ces passages appartiennent au domaine de la description, plus spécifiquement de la description rapportée à l'activité perceptive d'un sujet. Ici, un mot en appelle un autre au niveau de la phrase, de quelques lignes tout au plus. Le mouvement interne engendré par les répétitions de mots s'accélère et gagne en amplitude, l'accumulation se fait plus marquée.

Ce travail d'écriture de la part de Gibson nous renvoie à un « appauvrissement » au plan du syntagme et une « simplification du processus syntaxique »¹²³⁷ qui n'est plus seulement écho ou image résiduelle, mais souligne le rôle que l'écrivain compte faire jouer au texte. En effet, Gibson se sert du texte comme d'un piège, d'une chausse-trape, dont les mailles, lâches dans certains passages – les mots réitératifs y sont peu présents voire totalement absents –, puis plus serrées – les mots réitératifs y sont surreprésentés – ont un effet radicalement différent sur le lecteur. Invité, dans un premier temps, à considérer que le texte échappe aux structures lexicales qui reviennent régulièrement, celui-ci est ramené aux groupes de mots réitératifs avec plus de force qu'auparavant. Pensant s'abstraire des règles de composition du texte, il y est renvoyé inéluctablement. Gibson, qui laisse par moments espérer à son lecteur de nouveaux horizons d'attentes, ne laisse pas ainsi de le détromper. Le retour à un cadre lexical rigide n'en est que plus frustrant pour lui, et le texte, auparavant envisagé comme répétitif et peu enclin à la surprise, se fige un peu plus encore sans pour autant s'immobilier tout à fait.

plastic rectangle stamped with a silver monogram: S&W.

“Your agent,” Conroy said, as Turner snapped the case open. The pistol lay there in its molded bed of pale blue foam, a massive revolver with an ugly housing that bulged beneath the squat barrel. », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹²³⁷ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 91.

C) LE TEXTE BLOQUÉ

Si la répétition occupe sans conteste une place centrale dans la stratégie d'écriture mise en place par William Gibson, l'écrivain l'associe systématiquement à un second procédé. Nous voulons parler du brouillage du sens et de l'obscurcissement du texte.

Un amateur de science-fiction relèvera ainsi sans difficulté une différence entre les romans de William Gibson, dont la langue est souvent difficile à comprendre, et bon nombre de textes plus faciles d'accès depuis la « scientifiction » de Jules Verne ou H. G. Wells jusqu'au « Golden Age » porté par Ray Bradbury ou Isaac Asimov.

Cet obscurcissement, nous allons le voir, est bien volontaire de la part de l'auteur. Il est le second mouvement dans l'édification d'un texte clos. Si le texte clos peut être rapporté à l'hermétisme littéraire¹²³⁸, il entretient avant tout de nombreux points communs avec le « texte-représentation » burroughsien. Comme lui, le texte clos mobilise « différents processus de blocage qui s'exercent sur le langage »¹²³⁹.

Au lieu de faciliter le travail de lecture, le texte clos veut rendre celui-ci problématique. Il invalide la compréhension et brise la progression ; surtout, il soulève un certain nombre de questions que nous nous proposons d'explorer maintenant.

¹²³⁸ L'œuvre de Stéphane Mallarmé participe de cette tradition. Ainsi, pour Barbara Johnson, professeur de littérature comparée à l'université d'Harvard : « La lecture d'un texte de Mallarmé peut se révéler une expérience déconcertante pour quelqu'un habitué à chercher un message "derrière" ou "dessous" le texte. Mallarmé ne propose pas de signification mais institue un processus. Plutôt que supputer ce que le poète a voulu dire, le lecteur doit rechercher ce que le langage est en train de faire. En d'autres termes, le lecteur apprend à reconnaître que c'est la recherche du sens qui est significative », Barbara JOHNSON, *De la Littérature française*, Paris, Bordas, 1993, pp. 751-752.

¹²³⁹ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. 97.

Nous reviendrons sur chacun des procédés employés par William Gibson pour aboutir à ce texte clos. Nous étudierons d'abord le recours aux stratégies d'écriture qui privilégient un dévoilement progressif du sens de certains mots ; nous nous concentrerons ensuite sur la référence courante à des objets ou concepts au sens indéfini ou indéterminé, aux identifications problématiques, avant d'étudier plus en détail deux passages de *Count Zero* révélateurs d'une volonté de la part de l'auteur de rendre une partie de son texte obscur.

I / Ecart, temps

William Gibson emploie couramment deux stratégies pour obscurcir en partie son texte et favoriser une impression d'étrangeté chez son lecteur. Toutes les deux sont essentiellement basées sur le temps que l'auteur laisse s'écouler entre l'apparition d'un élément qui pose problème au lecteur et son élucidation. Nous distinguons deux types d'obstacles à la compréhension : les premiers sont d'ordre sémantique (le sens d'un mot paraît obscur), les seconds d'ordre narratif.

Les mots dont le sens paraît obscur à la première occurrence ne constituent pas tous *in fine* des obstacles sémantiques.

Certains mots ou néologismes ne sont pas clairement expliqués, ce qui n'empêche aucunement la lecture (ainsi les « pulse bombs », « cibachromes », « xenon projector »¹²⁴⁰ et autres « slamhound »¹²⁴¹). Ceci correspond à un procédé largement employé dans les textes de science-fiction : il s'agit d'un accord implicite avec le lecteur qui se trouve ainsi dépaysé à bon compte.

Nous n'insisterons pas sur ces mots pris en charge par un mouvement déductif de type de « inférence probable » (le sens est probablement, ou logiquement, tel ou tel).

Nous nous attacherons davantage aux passages où, au lieu de donner à son lecteur les indications qui pourraient lui permettre d'identifier tel ou tel élément important, donc de faciliter sa lecture, Gibson choisit de laisser le lecteur découvrir lui-même la signification d'un mot. Nous remarquons par exemple que des mots

¹²⁴⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 38.

¹²⁴¹ *Ibid.*, p. 9.

comme « coffin »¹²⁴², « ghost »¹²⁴³ ou « Squids »¹²⁴⁴, des mots qui paraissent parfaitement clairs à la première lecture, n'ont pas le sens qu'on leur connaît et ne sont expliqués que bien après leur première occurrence dans le texte ; leur sens n'apparaît que lorsque le lecteur a pu mettre bout à bout un certain nombre d'indices concordants (on parlera d'une inférence contextuelle : le contexte permet de conclure au sens de tel ou tel mot). Le lecteur joue le rôle d'un détective ou d'un décrypteur de fausses évidences. Ainsi le « coffin » n'est pas un « cercueil » comme on pourrait le penser d'abord, mais une sorte de cabine où les personnages peuvent passer la nuit, et le « ghost » n'est pas un « fantôme » mais une projection holographique¹²⁴⁵. Le mot « Squids » ne renvoie pas au « calamar » mais à un programme informatique de décryptage.

Un mécanisme comparable est à l'œuvre dans l'utilisation de néologismes tirés de jargons associés à des catégories socioprofessionnelles exclusives. Comme le confirment Ducrot et Schaeffer, le jargon est « un écart *volontaire* à partir du parler d'une collectivité plus large »¹²⁴⁶.

Dans la première trilogie, les néologismes les plus courants appartiennent au jargon des « cow-boys », que l'auteur forme à partir de plusieurs jargons existants. Ils témoignent d'un travail spécifique de la part de Gibson. Les termes « to flatline » / « flatliner »¹²⁴⁷ viennent du jargon des ambulanciers, « virus informatique » (« virus program ») de celui des programmeurs, à une époque où l'expression n'avait pas encore trouvé d'écho dans le public. Des termes que William Gibson a lui-même entendus et qui lui ont par la suite servi de matériau, comme il le confirme à Larry McCaffery :

¹²⁴² Première occurrence dans William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5 : « But the dreams came on in the Japanese night like livewire voodoo, and he'd cry for it, cry in his sleep, and wake alone in the dark, curled in his capsule in some coffin hotel... ».

¹²⁴³ Première occurrence dans William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 7 : « The ghost was her father's parting gift ».

¹²⁴⁴ « The Yakuza would know about Squids, for one thing », William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁴⁵ Nous sommes loin d'œuvres littéraires ou cinématographiques de science fiction qui déploient de véritables encyclopédies ou cartes détaillées pour donner vie au monde qu'ils décrivent (voir les encyclopédies imaginaires publiées autour du roman *Dune* de Frank Herbert par exemple).

¹²⁴⁶ Cf. Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, *op. cit.*, p. 138.

¹²⁴⁷ Pour « mourir » (« to flatline »), « une personne qui est en train de mourir » (« flatliner ») (en référence à un électrocardiogramme plat).

"Flatlining," for example, is ambulance driver slang for "death." I heard it in a bar maybe twenty years ago and it stuck with me. A drunken, crying ambulance driver saying, "She flatlined." I use a lot of phrases that seem exotic to everyone but the people who use them. Oddly enough, I almost never get new buzzwords from other SF writers. I heard about "virus program" from an ex-WAC computer operator who had worked in the Pentagon. She was talking one night about guys who came in every day and wiped the boards of all the video games people had built into them, and how some people were building these little glitch-things that tried to evade the official wipers- things that would hide and then pop out and say, "Screw you!" before vanishing into the framework of logic. (Listening to me trying to explain this, it immediately becomes apparent that I have no grasp of how computers really work- it's been a contact high for me.) Anyway, it wasn't until after the book came out that I met people who knew what a virus program actually was.¹²⁴⁸

Nous associons à ces termes les substantifs « joeboys »¹²⁴⁹, les verbes « to burn »¹²⁵⁰, « to run »¹²⁵¹ qui exigent tous un recours à une inférence contextuelle et / ou probable.

Par le biais de ces néologismes de sens, Gibson signale à son lecteur qu'il est désormais entré dans un autre monde, induit d'un univers lexical différent. Dépaysé, il devra donc s'adapter et tâcher de comprendre. Notons que la grande majorité de ces néologismes est employée par des personnages appartenant à la jeune génération, qui paraît encore davantage à l'écart, puisqu'elle emploie un langage qui n'est pas compréhensible par la génération précédente avec laquelle, nous l'avons vu dans notre seconde partie, elle est ouvertement en conflit.

Le fait de comprendre et de pouvoir communiquer avec tel ou tel néologisme indique ainsi l'appartenance à une communauté socio-culturelle, avec son positionnement bien précis.

L'emploi de mots étrangers peut avoir la même fonction que les néologismes.

Il en est ainsi de l'emploi répété de mots empruntés à des langues étrangères, en particulier le japonais, sans renvoi de la part de l'auteur ou de l'éditeur. Et, si certains termes sont suffisamment connus pour ne pas nécessiter d'explication, ainsi les aliments comme les « sushi »¹²⁵² ou les « yakitori »¹²⁵³ qui sont populaires en

¹²⁴⁸ Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, op. cit., pp. 269-270.

¹²⁴⁹ Les apprentis pirates informatiques ou « cowboys » dans la trilogie.

¹²⁵⁰ Pour « graver ».

¹²⁵¹ Pour « lancer un programme ».

¹²⁵² William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 14.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 15.

Occident, d'autres, moins communs, voire totalement inconnus, ne sont pas pour autant élucidés par Gibson.

C'est le cas, entre autres, des « manriki gusari » (« weighted manriki chains »¹²⁵⁴) que Case observe dans la vitrine d'une boutique de Tokyo, une arme du Japon féodal constituée d'une chaîne aux extrémités desquelles sont attachées des boules ou des pointes. C'est aussi le cas du « pachinko »¹²⁵⁵, sorte de machine à sous typiquement japonaise, ou du « sanpaku »¹²⁵⁶, terme qui désigne le fait de voir le blanc de l'œil entre la pupille et la paupière inférieure d'un individu, et que la culture japonaise interprète comme un indice de mauvaise santé. Au lecteur, donc, tant bien que mal, d'essayer soit de mettre en place des stratégies d'inférence, soit de faire ses propres recherches.

Cette difficulté s'exprime également d'un point de vue graphique. Bien que les termes japonais rassemblés dans la trilogie soient écrits à l'aide de l'alphabet romain¹²⁵⁷, le problème de leur traduction reste entier. Gibson choisit un entre-deux : les mots sont japonais, l'écriture occidentale. Leur prononciation n'est pas exacte, elle ne tient pas compte de l'accentuation, et leur transcription n'est qu'approximative.

Nous sommes bien devant un texte qui multiplie les obstacles ; comme le lecteur est incapable de donner du sens à tous les mots qu'il lit, c'est le texte tout entier qui prend les caractéristiques d'une langue étrangère, de ses mots au sens inaccessible, de ses accents exotiques.

Cette idée entretenue d'une langue difficile à comprendre est accentuée par le renvoi fréquent de la part du narrateur au fait que le personnage principal se trouve souvent en situation d'entendre une langue étrangère sans la comprendre : soit il entend une langue étrangère sans que soit jamais précisé ce qui est dit exactement (« A crash, from the far end of the corridor. A man's voice, shouting something in Japanese. »¹²⁵⁸ ; « The Armenian sat back (...). He began to whisper to a Sanyo transceiver in a strange salad of Greek, French, Turkish, isolated fragments of

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹²⁵⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁵⁶ *Ibid.*, p. 10.

¹²⁵⁷ Et non pas à l'aide de l'écriture syllabaire *hiragana* ou du système morphémographique *kanji*.

¹²⁵⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 18.

English. The transceiver answered in French. »¹²⁵⁹ ; « Roland asked Pierre something in French. »¹²⁶⁰ ; soit il entend une langue qu'il est incapable de reconnaître.

Le narrateur insiste dans ces deux cas sur le sens qui échappe aux personnages, et, partant, au lecteur lui-même (« The men had shaven heads and wore orange coveralls. One was singing softly to himself in a language Case had never heard, the tones and melody alien and haunting. »¹²⁶¹).

Les obstacles à la compréhension d'ordre narratif apparaissent par exemple dans *Neuromancer* lorsque Molly s'adresse pour la première fois à Case car le lecteur ne sait pas encore qu'elle est la locutrice :

"Close the hatch real slow, friend. You still got that Saturday night special you rented from the waiter?" She sat with her back to the wall, at the far end of the coffin. She had her knees up, resting her wrists on them; the pepperbox muzzle of a flechette pistol emerged from her hands¹²⁶²

Comme le note justement Lance Olsen, le nom de Molly n'apparaîtra que plus tard dans le texte (« Molly speaks without the reader knowing it is she who is speaking; then she is described; but through a narrative slight-of-hand she isn't named until nearly two-thirds of the way through the passage. »¹²⁶³). Conséquemment, le lecteur est comme temporairement exclu du texte par l'auteur. Il ne sait pas qui parle, ou de qui l'on parle. Il se demande s'il a bien lu le passage en question, ou s'il a par mégarde manqué une indication de la part du narrateur, auquel cas il reviendra en arrière. En d'autres termes, il se demande s'il a bien fait son travail de lecteur.

William Gibson emploie ce procédé à plusieurs reprises ; par exemple lorsque Molly entend parler Lady 3Jane pour la première fois :

"Hideo," said another voice, a woman's, "she's losing consciousness. Give her something. For that and for the pain. She's very striking, don't you think, Peter? These glasses, are they a fashion where she comes from?"¹²⁶⁴

Ou lorsque Gibson introduit le personnage de Bobby Newmark :

It was such an easy thing, death. He saw that now : it just happened. You screwed up by a fraction and there it was,

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 91.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, p. 161.

¹²⁶¹ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁶² *Ibid.*, p. 24.

¹²⁶³ Lance OLSEN, *William Gibson, op. cit.*

¹²⁶⁴ William GIBSON, *Count Zero, op. cit.*, p. 215

something chill and odourless, ballooning out from the four stupid corners of the room, your mother's Barrytown living room. *Shit*, he thought *Two-a-Day'll laugh his ass off, first time out and I pull a Wilson*¹²⁶⁵

Ces délais volontaires de la part de l'auteur participent à l'idée d'un texte qui hésite à livrer ses secrets. Un texte qui joue avec les attentes du lecteur comme avec ses habitudes de lecture, et peut momentanément le jeter sur de fausses pistes. Toutefois, s'il y a effectivement obscurcissement du texte, celui-ci n'est que temporaire.

II / Les lexèmes situés de manière imprécise

Il arrive en outre couramment que William Gibson laisse le lecteur se poser des questions sur le sens exact de ce qu'il est en train de lire, comme s'il était une fois de plus confronté à un texte dont il n'a pas su ou pu trouver le mode de fonctionnement.

Il n'est plus question de temps qui s'écoulerait entre l'apparition d'un obstacle sémantique qui pose problème au lecteur et son élucidation, mais d'un obscurcissement total et permanent d'une partie du texte.

Ainsi, l'écrivain recourt fréquemment à des lexèmes qui expriment des quantités ou des identités indéterminées comme les pronoms « something », « somebody » ou les noms « thing » ou « stuff » qui, en apparaissant soit dans le discours du narrateur soit dans un nombre important de descriptions narrativisées posent la question d'une difficulté de la part du narrateur et des personnages à déchiffrer le monde alentour.

Le lecteur s'interroge dès lors sur l'intérêt ou la pertinence de phrases aussi frustrantes d'un point de vue du sens que « He had something in his hand »¹²⁶⁶, « He put something on the coffee table and stood. »¹²⁶⁷, « there was something on the bed. Case blinked. Gone. »¹²⁶⁸, « Then there was something small and heavy in her left hand, her thumb against a tiny stud, and she was descending. »¹²⁶⁹, « He took the things the Dutchman gave him »¹²⁷⁰... (je souligne).

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 31. Voir également William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 81.

¹²⁶⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 164.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁶⁹ *Ibid.*, p. 211.

¹²⁷⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 10.

Ce mystérieux « quelque chose » n'est pas toujours un objet. Case peut par exemple l'apercevoir dans les yeux de Armitage sans pour autant l'identifier (« There was something in the gray eyes now that he couldn't read »¹²⁷¹). Le lecteur n'est pas en mesure de savoir si ce « quelque chose » a une importance quelconque, s'il s'agit d'un élément important qui, par exemple, reviendra plus tard dans le texte, d'un indice sur le déroulement ultérieur du récit, ou s'il s'agit d'un détail parfaitement superflu qui peut-être aussi vite oublié.

Inutile d'attendre un retour ultérieur sur une description seulement ébauchée et comme en attente d'être complétée par le narrateur. Gibson n'y reviendra plus ; il n'y aura pas comme précédemment de dévoilement progressif du sens. Le mystérieux ordinateur que garde jalousement le clan Tessier-Ashpool ? Une « chose tout en bijoux »¹²⁷². Le construct de Dixie Flatline ? Une « foutue chose »¹²⁷³. Wintermute ? « Quelque chose » qui se fait appeler Wintermute »¹²⁷⁴. L'objet que Christopher Mitchell parvient à soustraire à ses employeurs ? Une « chose grise »¹²⁷⁵. La matrice elle-même est peuplée par des « choses »¹²⁷⁶ qui ne sont jamais qualifiées.

Par l'intermédiaire de ce procédé, William Gibson décrit des personnages qui traversent une infinie forêt de signes que rien ne saurait expliquer. Autant de hiéroglyphes qu'ils sont incapables de déchiffrer et dont la lecture est constamment repoussée. Nous retrouvons dans ce cas la notion de « reconnaissance des formes » étudiée à la fin de notre partie précédente. Le lecteur fait ici office de machine défectueuse ou de mauvais décodeur, pour la simple raison que l'auteur ne lui donne pas suffisamment d'éléments pour faire sens de ce qu'il lit. Il apparaît une fois encore comme exclu du texte. Le « présent » décrit dans le texte paraît, une fois de plus « incompréhensible ».

Si le fait de « lire » est bien étymologiquement l'acte de « ramasser », de « cueillir »¹²⁷⁷, ces vides erratiques empêchent le lecteur de glaner quoi que ce soit, et l'usage fréquent de termes comme « a certain... », « a / some kind of... », « a / some sort of... » viennent, à leur tour, accentuer un sentiment de doute.

L'impéritie du langage est prégnante. Les mots n'indiquent désormais rien d'autre que leur propre faiblesse ; incapables d'éclairer le sens ou encore de le

¹²⁷¹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 10.

¹²⁷² « a jeweled thing », *ibid.*, p. 172.

¹²⁷³ « this goddam thing », *ibid.*, p. 106.

¹²⁷⁴ « something that calls itself Wintermute », *ibid.*, p. 131.

¹²⁷⁵ « the grey thing », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 40.

¹²⁷⁶ « those things in cyberspace », *ibid.*, p. 61.

¹²⁷⁷ *Le Robert / Dictionnaire historique de la langue française (sous la direction de Alain Rey)*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998, Tome 2, p. 2034.

traduire, ils demeurent hermétiques. La parole s'évanouit, laissant le lecteur confronté à un nombre toujours croissant de questions.

Cette difficulté, voire cette impossibilité à définir, se retrouve dans l'emploi problématique que fait l'auteur de l'adverbe « too » (au sens de « more than enough » ou « too much »).

En effet, tout au long de la trilogie le narrateur multiplie les comparaisons entre un premier élément présenté dans le texte, et un second qui échappe et sur lequel il ne donne aucune espèce d'indication.

Ainsi, la description de l'allée où l'équipe d'Armitage vient s'emparer de Riviera s'ouvre sur le fait que celle-ci est « trop ancienne » (« The alley was an old place, too old »¹²⁷⁸) sans que le lecteur sache quel est le second terme de la comparaison, et par rapport à quoi cette allée est « trop ancienne ». La comparaison est ici insatisfaisante, la phrase semble incomplète, inhabituelle du moins.

Le même procédé est à l'œuvre lorsque le narrateur décrit le personnage de Cathy, qui « sourit trop largement » (« She smiled too widely. »¹²⁷⁹), une fois de plus sans que le lecteur soit en mesure de déterminer ce que cette proposition signifie, ni même ce qu'elle pourrait sous-entendre. Il peut néanmoins faire des hypothèses.

Gibson fait un emploi comparable de l'adverbe « too » dans les volets suivants de la trilogie, par exemple dans *Count Zero* où Turner prend dans sa main un revolver « trop grand, trop réel » (« The gun was in his hand, too large, too real, its metal warming in the sun. »¹²⁸⁰).

Cet emploi de l'adverbe « too » renvoie dans tous les cas à une description narrativisée. La description est rapportée à l'activité d'un sujet, en l'occurrence Case dans le premier volet de la trilogie. Une fois encore, le personnage de Case joue le rôle d'une lunette grâce à laquelle le lecteur peut déchiffrer, ou plutôt tenter de déchiffrer le monde décrit par William Gibson. Car Gibson fait bien de son personnage une lunette, mais une lunette déformante. Surtout, Gibson met l'accent sur le fait que son lecteur n'a accès qu'à la portion congrue de l'activité perceptive des personnages principaux qui émaillent ses romans. Il ne peut saisir que quelques bribes de ces descriptions, quelques indices tout au plus, qui ne dresseront jamais un tableau précis du monde de la « Sprawl ».

¹²⁷⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 92.

¹²⁷⁹ *Ibid.*, p. 153.

¹²⁸⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 67.

III / Les propositions subordonnées

Chez William Gibson, les propositions subordonnées jouent un rôle non-négligeable dans l'obscurcissement du texte. En effet, tandis que ces structures syntaxiques ont couramment pour fonction d'apporter un complément d'information à une proposition principale, ou d'exprimer par une syntaxe complexe une pensée complexe, William Gibson emploie régulièrement celles-ci dans un but diamétralement opposé, à savoir pour voiler, opacifier le sens de la phrase.

Nous pouvons distinguer tout d'abord l'emploi de certaines propositions subordonnées relatives. Dans le premier volet de la trilogie, par exemple, le narrateur décrit le sourire du Finnois qui n'est « pas tout à fait un sourire » (« in something that wasn't quite a smile »¹²⁸¹) ou la console que Case ne peut atteindre, puisqu'il ne fait que l'imaginer (« trying to reach the console that wasn't there »¹²⁸²). Le texte se clôt en outre sur un « rire qui n'était pas un rire » (« the laugh that wasn't laughter »¹²⁸³).

Dans *Mona Lisa Overdrive*, le narrateur évoque les « rêves qui n'étaient jamais des rêves » de Angie (« the dreams that were never dreams »¹²⁸⁴),

Nous distinguons également l'emploi répété de propositions de concession : Dans *Neuromancer*, où le narrateur décrit comment Case chante une « chanson sans paroles ni mélodie » (« singing a song without words or tune. »¹²⁸⁵).

Dans *Mona Lisa Overdrive*, où Bobby tombe nez à nez avec une femme qui « était noire sans être noire » (« The woman was black without being black »¹²⁸⁶) et mentionne un homme qui haussait ses sourcils, « sauf qu'il n'en avait pas » (« The black man raised his eyebrows, except he didn't have any eyebrows »¹²⁸⁷).

Comme dans les cas précédents, ce procédé soulève un certain nombre d'interrogations de la part du lecteur.

Nous avons vu précédemment que Gibson multipliait les répétitions de mots prévisibles. Dans ces cas, au contraire, le lecteur est surpris, déconcerté. A chacune de ces propositions subordonnées, Gibson propose une énigme. A nous, ses lecteurs, d'y apporter ou non une réponse un tant soit peu satisfaisante. Confronté à la « parole

¹²⁸¹ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 48.

¹²⁸² *Ibid*, p. 3.

¹²⁸³ *Ibid*, p. 271.

¹²⁸⁴ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 263.

¹²⁸⁵ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 233.

¹²⁸⁶ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 79.

¹²⁸⁷ *Ibid*, p. 304.

retenue » de l'œuvre de Flaubert ou de Poe¹²⁸⁸, Nicholas Rand prenait le parti de se tourner du côté du « réseau de références » qui émerge « des éléments, des fragments langagiers ». Des mots qui, échappés comme miracle à leur auteur, permettent de mieux comprendre le texte, de l'approcher, finalement, en dépit des obstacles.

Or ici, rien de tout cela. L'auteur ne donne aucun indice, aussi ténu soit-il, qui pourrait permettre de se faire une quelconque idée de ce qui se cache derrière ces étrangetés.

IV / Les noms programmes, ou noms propres descriptifs

Dans les textes de William Gibson, nous appelons « noms programmes » les noms propres qui jouent un rôle déterminant dans la caractérisation axiologique des personnages.

Comme le notent Ducrot et Schaeffer, le choix d'un nom de personnage « annonce souvent les propriétés qui lui sont attribuées »¹²⁸⁹. Ce procédé était courant au XVIII^e et au XIX^e siècle, et continue à être employé de nos jours bien que moins fréquemment. Le personnage de Fanny Goodwill (pour « good will », littéralement « bonne volonté »), héroïne du *Joseph Andrews* (1742) de Henry Fielding, celui de Miss Murdstone, dont le nom évoque à la fois le meurtre (« murder ») et la froideur de pierre (« stone »), dans *David Copperfield* (1850) de Charles Dickens ou Roland Weary (de « weary » pour « las », « fatigué ») dans le roman *Slaughterhouse-Five* (1969) de Kurt Vonnegut appartiennent tous à cette tradition.

Cette annonce de propriétés est quasi-systématique dans les nouvelles et les romans de Gibson, comme nous allons le voir.

Nous distinguons tout d'abord entre les noms ou surnoms qui résument les personnages en les ramenant à une fonction, une occupation ou des traits physiques caractéristiques.

L'exemple le plus notable est Henry Dorsett alias Case (« case » pour « affaire », « cas »), qui se réduit aux seules affaires qu'il traite. Sally Shears (« shears » pour « cisailles »), l'un des nombreux pseudonymes de Molly renvoie

¹²⁸⁸ Nicholas RAND, *Le Cryptage et la vie des œuvres. Etude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud. La Psychanalyse prise au mot*, Paris, Aubier, 1989, p. 11.

¹²⁸⁹ Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, op. cit., p. 758.

clairement aux griffes acérées que la jeune femme s'est fait implanter sous les ongles. Son ancien amant Johnny Mnemonic dont le cerveau conserve les données informatiques à la manière d'un disque dur (de l'anglais « mnemonic » pour « mnémonique »). Ralfi Face qui porte greffé sur son propre visage celui d'un ancien chanteur à la mode (« face » pour « visage »). Gerald Chin le dentiste qui fait office de chirurgien plastique (« chin » pour « menton »). Aerol le pilote (à partir du préfixe grec « aero » pour « air »). Julius Deane et son âge canonique (« deane » pour « doyen »). Wage qui n'a d'intérêt que pour l'argent qu'il peut gagner dans la rue (« wage » pour « gain » ou « salaire »). Christian White (pour « chrétien blanc »), le chanteur raciste du groupe the Aryan Raggae Band. Automatic Jack dont l'existence se résume à se brancher (« to jack ») à sa console.

Les personnages sont donc réduits par l'auteur à certaines de leurs propriétés ou à leurs fonctions, à l'exception de Case et Molly qui, comme l'apprendra le lecteur, ont tous deux une longue liste de noms et de surnoms comme autant d'identités différentes et de fonctions possibles¹²⁹⁰.

Face à un tel systématisme, le lecteur s'interroge sur la signification possible des patronymes que l'auteur forme à partir de noms communs (« Molly Millions », « Roger Swain », « Petal »), d'adjectifs (« Henry Slick ») ou de verbes (« Jaylene Slide »), à savoir s'ils entretiennent un rapport paradigmatique avec le personnage... ou non.

Le second type de nom programme anticipe sur les actions de ces personnages. Gibson ne se contente plus de résumer un personnage par une fonction, mais anticipe sur le déroulement de la diégèse. Pour ce faire, Gibson a recours à plusieurs stratégies qui, notons-le, disparaissent toutes à la traduction.

La première est le jeu de mots. Il peut être relativement simple ; le nom de Bobby Newmark évoque ainsi explicitement une « nouvelle donne », un « nouveau départ » que le jeune homme, le premier à se connecter à une console révolutionnaire, incarne sans ambiguïté ; on notera aussi le nom du mercenaire Turner qui risque sa vie à moins d'accepter de livrer (« turn her ») la jeune Angela Mitchell à ses poursuivants.

Le jeu de mots peut être plus élaboré, comme avec le personnage de Gentry Trail Thomas que Marly découvrira après avoir patiemment suivi la piste (ou « trail »)

¹²⁹⁰ Case est « Charles Derek May » sur sa carte bancaire, « Truman Starr » sur son passeport, ou « Cutter » pour les « Panther Moderns ». Molly est « Cat Mother » pour les Panther Moderns, « Steppin' Razor » ou « Cateye » pour les Zionites. Elle est également « Misty Steele ».

de la famille Tessier-Ashpool, qui, comme nous l'avons mentionné précédemment, sont les représentants d'une haute bourgeoisie (ou « gentry ») en voie d'extinction.

Le jeu de mots peut aussi jouer sur plusieurs niveaux de lecture, Andrew M. Butler rappelle que le nom de *Neuromancer* fait simultanément allusion à la rencontre entre le système nerveux (le préfixe « neuro ») et le magicien (le suffixe « mancer »), au « new romancer », et au nécromancien (« necromancer ») qui invoque les morts afin de connaître l'avenir¹²⁹¹. Il anticipe ainsi le chapitre où l'Intelligence Artificielle recréera de toutes pièces une Linda Lee morte assassinée¹²⁹².

Cet emploi du nom programme qui anticipe sur les actions des personnages nous interpelle d'autant plus qu'il est typiquement burroughsien. Des personnages comme the Subliminal Kid dans *The Soft Machine* ou Opium Jones dans *Cities of the Red Night* fonctionnent en effet d'une manière comparable. Sean Bolton, professeur de littérature à l'Arizona State University, note à juste titre qu'il ne s'agit pas d'un simple intérêt commun de Burroughs et Gibson pour une même technique littéraire, mais d'un emprunt direct de l'ensemble du mouvement « Cyberpunk » à Burroughs¹²⁹³. Par ce biais, des écrivains comme Pat Cadigan, Neal Stephenson ou William Gibson renvoient à l'ironie de Burroughs qui, en jouant sur le nom de ses personnages, prive son lecteur de la découverte progressive du rôle de ses derniers dans la diégèse et lui rappelle constamment qu'il est en train de lire une fiction, une construction littéraire avec ses codes et ses conventions. Cet emploi pose également la question du statut paradoxal du mouvement « Cyberpunk » qui, tout en produisant des écrivains à succès, auteurs de « best sellers », peut donner la part belle à des techniques littéraires qui font obstacle à l'immersion pleine et entière du lecteur.

La seconde stratégie d'écriture consiste à jouer sur le symbolisme phonétique.

C'est de cette manière que William Gibson crée le nom du milliardaire Josef Virek dont le corps tout entier, comme nous l'apprendront par la suite, essaime à la manière d'un virus et est condamné à une mort certaine.

Par extension, le patronyme peut également évoquer une expression ou un idiomatisme. Ce n'est pas un hasard si le véritable nom du construct Dixie Flatline est Pauley McCoy, qui rappelle la locution « real McCoy » pour « authentique », « véritable ». Le lecteur apprendra en effet que pour Case, l'ancien disciple et ami fidèle de Pauley, le fait de savoir si Flatline est effectivement son ancien mentor, ou

¹²⁹¹ Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁹² William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, chapitre 20.

¹²⁹³ Sean BOLTON, *Mosaic of Juxtaposition*, (ouvrage en cours d'écriture), pp. 22-23.

s'il s'agit simplement d'une imitation élaborée, d'un enregistrement qui n'a finalement rien d'humain, est l'enjeu de plusieurs échanges verbaux¹²⁹⁴.

Quelle que soit la stratégie d'écriture que choisit William Gibson, ces noms indiquent que les personnages semblent programmés comme de vulgaires machines à remplir une tâche ou à se comporter de manière prévisible. Cet emploi caractérisé est une preuve supplémentaire du manque de liberté des individus qui peuplent l'univers de l'écrivain.

Les rares noms qui ne suivent pas cette règle viennent d'autres textes et fonctionnent à la manière d'hommages ponctuels ou bien sont ceux de personnes existantes. On peut par exemple trouver le nom de « Orval Wintermute » dans *Valis* de Philip K. Dick (1981), Lupus Yonderboy doit son nom au roman *Stand on Zanzibar* de John Brunner (1968). Le nom de « Dorsett » est celui d'un ami de Gibson¹²⁹⁵.

V / Les définitions fluctuantes

William Gibson multiplie les exemples de définitions fluctuantes, dans lesquelles un objet, un détail physique, un lieu, est d'abord identifié par un personnage avant que cette identification ne soit partiellement, voire totalement, remise en cause.

Ainsi, le document que consulte Case sur la matrice est d'abord pris par celui-ci « pour une sorte de collage » (« a color still that Case at first assumed was a collage of some kind, a boy's face snipped from another image and glued to a photograph of a paint-scrawled wall »¹²⁹⁶), avant qu'il ne comprenne qu'il s'agit en réalité d'une vidéo retraçant l'histoire du groupe terroriste « Panther Moderns ». Plus tard, lorsque Case rencontre Terzibashjian, son attention est immédiatement attirée par la « sorte de t-shirt » que porte ce dernier, et qui se révèle être ensuite une « masse de poils » (« a mat of dark hair so dense that Case at first mistook it for some kind of t-shirt »¹²⁹⁷).

Projeté dans la matrice par Neuromancer, la forme que croit apercevoir Case à l'horizon est d'abord une « ville ». Ensuite, se ravise-t-il, il ne s'agit « pas du tout d'une ville », mais plutôt d'« un seul immeuble », ou bien d'« une ruine »¹²⁹⁸.

¹²⁹⁴ *Ibid.*, chapitre 5.

¹²⁹⁵ Mentionné dans Peter DARLING, « Sandpapering the conscious mind with William Gibson », in *Sci Fi Weekly* issue 146, *op. cit.*

¹²⁹⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 58.

¹²⁹⁷ *Ibid.*, p. 89.

¹²⁹⁸ « The city, if it was a city, was low and gray. At times it was obscured by banks of mist

Case prend ensuite le tunnel qui traverse la station Freeside pour « un tunnel creusé dans la roche » (« what Case at first took to be a rough tunnel blasted from solid rock »¹²⁹⁹) avant que Molly ne se rende compte de son erreur.

De la même manière, Case pense que Molly porte de simples « lunettes réfléchissantes » (« She wore mirrored glasses »¹³⁰⁰) avant de se rendre compte qu'il s'agit plutôt d'« implants chirurgicaux » (« He realized that the glasses were surgically inset, sealing her sockets. »¹³⁰¹).

Nous aurions tout à fait tort de considérer ces exemples, qui se multiplient de façon significative dans l'ensemble de la trilogie, comme anecdotiques. Ils indiquent d'abord que l'identification d'un objet par un personnage se fait en deux temps, à moins de ne pas se faire du tout, et de rester en suspens, comme pour indiquer que la première impression d'un personnage est rarement la bonne, et que la deuxième n'est pas toujours beaucoup plus juste.

Le texte, qui se fonde partiellement sur la perception des personnages (rappelons que les descriptions sont essentiellement narrativisées), offre souvent un tableau flou ou faussé du milieu dans lequel ces mêmes personnages évoluent. William Gibson rappelle constamment à son lecteur que la définition est elle-même changeante, fluctuante, et que ce qu'il imaginait savoir il y a quelques instants encore est déjà tout prêt à changer.

Ce rappel se fait la plupart du temps par l'intermédiaire de simples détails, et d'éléments *a priori* anodins que le lecteur ne gardera sans doute pas consciemment en mémoire. L'esprit décide, mais il se ravise également, et revient sur ses pas, incertain. Il change d'avis comme pour mieux donner l'impression d'un monde où rien n'est tout à fait fixe. Le sentiment de frustration qui saisit le lecteur s'explique d'autant mieux si l'on se remémore l'usage que fait William Gibson d'éléments grammaticaux qui créent une difficulté à lire convenablement (longueur et complexité de la phrase ; obstacles sémantiques ; néologismes ; mots étrangers ; lexèmes situés de manière imprécise etc...).

Deux épisodes significatifs viennent étayer notre propos. Tous deux mettent en valeur la parenté entre la stratégie d'écriture ici utilisée par William Gibson et la

that came rolling in over the lapping surf. At one point he decided that it wasn't a city at all, but some single building, perhaps a ruin; he had no way of judging its distance. », *ibid.*, p. 233.

¹²⁹⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹³⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁰¹ *Ibid.*

technique dite de « défamiliarisation » (en anglais « de-automatization »¹³⁰²) abondamment employée par Joseph McElroy dans son roman *Plus* (1977) par exemple.

Cette technique se caractérise par « le fait de ne pas se référer à des objets par leur nom habituel » mais de les présenter déformés par la vision idiosyncrasique d'un personnage qui est familier avec eux. Elle s'oppose à l'imitation simple du connu, à l'automatisation que Victor Shklovsky appelle aussi « algébrisation » :

(...) the end of this stylistic method [de-automatization] is to resist the reduction or mechanization – what Shklovsky calls the "algebraization" – of literature into a simple, flat reiteration of the known, its "automatization."¹³⁰³

Dans *Count Zero*, Bobby Newmark se trouve, par exemple, devant une série d'objets qu'il ne peut identifier. Des « gadgets baroques » (« baroque gadgets »¹³⁰⁴) que collectionne Lucas, et dont il ne peut qu'essayer de deviner la fonction (« to guess at »¹³⁰⁵).

A première vue, l'une de ces « choses » (« things »¹³⁰⁶) est une « antenne parabolique » (« a dish antenna »¹³⁰⁷). A première vue, nous insistons, car la nature de l'objet est loin d'être arrêtée.

Tout d'abord, Bobby n'élucide pas ce qu'est l'objet. Nous sommes, comme souvent chez Gibson, dans le domaine de l'apparence et de la surface.

Si l'objet est effectivement mystérieux, le narrateur n'essaye pas de le décrire, il ne donne aucun détail, aucun indice qui pourrait permettre au lecteur d'émettre, à son tour, une hypothèse. Il se contente d'évoquer l'objet auquel il ressemble.

L'objet n'est plus une « chose » sans véritable forme ou utilité, et le lecteur a une idée un peu plus précise de ce qu'il pourrait être. Il peut supposer que sa forme est ronde, et a également une idée, quoique vague, de sa taille.

Pourtant cette tentative d'interprétation est immédiatement tranchée par une comparaison qui semble être émise par le narrateur lui-même ; la conjonction qui introduit cette comparaison indique une opposition, ou du moins une concession

¹³⁰² David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, op. cit., p. 176.

¹³⁰³ *Ibid.*, p. 178.

¹³⁰⁴ William GIBSON, *Count Zero*, op. cit., p. 160.

¹³⁰⁵ *Ibid.*

¹³⁰⁶ *Ibid.*

¹³⁰⁷ *Ibid.*

(« but it looked... »¹³⁰⁸). Cette « antenne parabolique » a dorénavant l'air d'une de ces « roues de calendrier aztèque » (« but it looked more like one of those Aztec calendar wheels »¹³⁰⁹). Gibson met donc en parallèle deux objets qui non seulement sont très différents, mais n'ont rien en commun, si ce n'est d'être ronds, et la comparaison semble, pour le moins, incongrue. D'un côté un objet technologique, moderne, de l'autre un objet datant de plusieurs milliers d'années. D'un côté un appareil banal, aisément identifiable et présent dans la plupart des foyers, de l'autre un artefact sacré, mystérieux et appartenant à une civilisation disparue.

Dans le même chapitre, Bobby se trouve confronté avec un second objet, « quelque chose » (« something »¹³¹⁰) qu'il a, une fois encore, du mal à saisir derrière une porte entrebâillée. Ce « quelque chose », est, estime-t-il tout d'abord, l'œil d'un animal massif :

An eye regarded them, unblinking, suspended there in
that crack of dust and dark, and at first it seemed to
Bobby that it must be the eye of some large animal¹³¹¹

L'emploi des modaux « seem » et « must » renvoie à l'opinion de l'énonciateur sur la perception du personnage : c'est la focalisation de ce dernier qui intervient dans la description, ce qu'il perçoit n'a qu'à qu'un faible pourcentage de chances d'être vrai, d'être réel.

Cet œil, comme nous l'apprendra la suite de la narration, n'appartient pas à un animal, mais à un être humain. Et si Gibson indique à son lecteur que l'interprétation de son personnage était effectivement erronée, et qu'il avait, en somme, mal vu, il n'explicite pas pour autant le mystère. La description faite de la réaction de Bobby ne peut que déclencher de nombreuses interrogations et une certaine curiosité de la part du lecteur... quelle sorte de monstre est donc l'homme qui se cachait derrière la porte, quelle créature étrange ? Gibson ne donne aucune espèce de réponse et, après avoir suivi « le propriétaire de l'œil » jusque derrière la porte, Bobby ne voit toujours pas un visage, comme on pourrait s'y attendre, mais ce qu'il « aurait fort volontiers préféré croire être un masque quelconque »¹³¹², comme si le visage était un nouveau trompe-l'œil, une énième surface qu'il fallait encore traverser.

¹³⁰⁸ *Ibid.*

¹³⁰⁹ *Ibid.*

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 165.

¹³¹¹ *Ibid.*, pp. 165-166.

¹³¹² « what Bobby would very much have liked to believe was a mask of some kind », *ibid.*, p. 166.

Il est intéressant d'observer à quel moment de la diégèse Gibson crée ces interprétations erronées. En effet, les épisodes que nous venons de citer, et qui sont caractéristiques d'autres épisodes qui jalonnent l'ensemble de la première trilogie, n'apportent rien d'essentiel au récit et, à ce titre, semblent parfaitement superflus, voire incongrus. Il n'y a pas d'enjeu dans le fait de découvrir à qui appartient l'œil dans l'entrebaillement de la porte. Cela n'a pas la moindre importance. En ce sens, le lecteur se trouve confronté à un paradoxe ; le suspense étant, par définition, l'« attente anxieuse d'une issue dramatique »¹³¹³, il n'y a, dans ce cas, pas plus d'attente que d'anxiété, mais un formidable effet de flou et de distorsion de l'image. Plus les descriptions de Gibson sont riches, plus elles apportent d'éléments au lecteur, et moins elles parviennent à révéler les objets et à les représenter de manière efficace.

Cette stratégie d'indétermination référentielle est elle-même poussée jusqu'à l'absurde dans le premier volet de la trilogie, lorsque Case retrouve Linda Lee et que cette dernière n'allume pas sa cigarette avec un briquet, mais avec un « tube de plastique rouge » (« a red plastic tube »¹³¹⁴) alors que le lecteur a suffisamment d'éléments pour inférer, à coup sûr, que ce « tube » ne peut être rien d'autre qu'un briquet, ou un objet comparable. La perception n'est donc plus conventionnelle : il s'agit bien d'un effet de défamiliarisation classique.

Une autre difficulté de déchiffrement pour le lecteur se trouve dans l'usage intensif que fait Gibson de la comparaison simple, qui est omniprésente dans la trilogie ; en témoigne la présence des marqueurs courants de l'analogie (« like », « look like », « ressemble » etc...). Nous n'en citerons ici que quelques-unes.

Dans un premier temps, nous pouvons observer le nombre important de personnages comparés à des animaux dans les textes « Sprawl ». Par exemple le personnage de Dog dans la nouvelle « Johnny Mnemonic », que le narrateur décrit « en train de lécher d'énormes canines » (« licking huge canines »¹³¹⁵). Plus loin, le Finnois ressemble à un « rat momifié »¹³¹⁶, les filles ressemblent à des « animaux

¹³¹³ Cf. Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés Littéraires*, op. cit., p. 433.

¹³¹⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 9.

¹³¹⁵ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 28.

¹³¹⁶ « The Finn suddenly seemed tired, and old, very old. He looked to Bobby like a big, mummified rat animated by springs and hidden wires. », William GIBSON, *Count Zero*, op. cit., p. 177.

exotiques » dont les chaussures à talons hauts ont tout l'air de « sabots polis »¹³¹⁷. Molly, elle, est « comme une chatte » (« catlike »¹³¹⁸).

Dans le cas de Dog la ressemblance entre ce personnage et l'animal à qui il doit son surnom est assumée par le narrateur : non seulement Dog porte un « masque de bestialité »¹³¹⁹ mais il est équipé « d'implants dentaires de Dobermans »¹³²⁰ et renifle l'air pour identifier ceux qui pénètrent son territoire ; Dog bave¹³²¹, et ses congénères, car il vit en meute, se tiennent à quatre pattes¹³²².

De la même manière, les yeux de Molly sont modifiés pour voir dans l'obscurité¹³²³ comme les bâtonnets ultra-sensibles dans l'œil des félins amplifient la moindre source de lumière. Son personnage évolue après l'épisode du Sénateur. Désormais chatte, ou plutôt redoutable panthère, Molly se transforme en se faisant implanter des griffes rétractiles. Ses prothèses sont bien plus qu'un simple aménagement : une transformation radicale. Molly défait son corps autrefois vulnérable et se tourne du côté de la machine de guerre et de l'animal.

Nous pouvons également observer de nombreux exemples de comparaisons simples. L'exemple le plus connu, et le plus souvent parodié, est le « ciel » sur lequel s'ouvre le premier volet de la trilogie... un « ciel » « qui a la couleur d'un écran de télévision » (« The sky above the port was the color of television, tuned to a dead channel »¹³²⁴). Plus loin, les seins d'une jeune fille que Case rencontre ont l'air de « machines construites pour la course »¹³²⁵.

¹³¹⁷ « The girls looked like tall, exotic grazing animals, swaying gracefully and unconsciously with the movement of the train, their high heels like polished hooves », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 77.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

¹³¹⁹ « [Dog] might have been fifteen, but the fangs and a bright mosaic of scars combined with the gaping socket to present to present a mask of bestiality. », William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 28.

¹³²⁰ « I wondered how they wrote off tooth-bud transplants from Dobermans as Low technology », *ibid.*, p. 28.

¹³²¹ « Then I tried to imagine [Dog] climbing patiently up through the darkness in his zoris and ugly tourist shirt, bland and unhurried. How was he tracking us? 'Good,' said Molly. 'he smells up.' », *ibid.*, p. 29 ; « Dental augmentation impeded his speech. A string of saliva dangled from [Dog's] twisted lips », *ibid.*, p. 28.

¹³²² « A girl with Dog's hit the Floor on all fours. », William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 32.

¹³²³ [Molly :] « I can see in the dark, Case. Microchannel image-amps in my glasses », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 32.

¹³²⁴ *Ibid.*, p. 3. Voir, par exemple, le clin d'œil humoristique de Robert J. Sawyer : « The sky above the island was the color of television turned to a dead channel—which is to say it was a bright, cheery blue », Robert J. SAWYER, *WWW: Wake*, New York, Ace Hardcover, 2009, p. 312.

¹³²⁵ « (...) the girl's small hard breasts, one boy's wrist resting on the white enamel of the table. They looked to Case like machines built for racing », *ibid.*, p. 128.

Les insectes, eux, ressemblent à des « hélicoptères miniatures »¹³²⁶... Alors que, dans un mouvement contraire, les machines ressemblent à des animaux, comme ces avions futuristes ressemblent à des « papillons géants »¹³²⁷, ces avions à l'allure de « raies manta »¹³²⁸ ou ces antennes qui peuvent, elles, ressembler, à un « duvet d'insectes »¹³²⁹.

D'autres machines peuvent avoir l'air d'une « grande faucheuse noire »¹³³⁰. Wintermute est lui-même une « araignée cybernétique qui tisse lentement sa toile »¹³³¹. Les Yakuzas sont eux patients comme des « araignées zen »¹³³².

Nous l'avons dit : les exemples sont trop nombreux pour tous les citer. Ceux que nous venons de noter donnent cependant une bonne idée de ce procédé systématique qui souligne l'invasion d'un territoire sémantique par un autre. Les hommes ressemblent à des animaux ou bien à des machines. Les machines ressemblent à des animaux. Les animaux à des machines... comme si les éléments mentionnés par Gibson, qu'ils appartiennent au champ lexical de l'inanimé, de la machine, ou à celui de l'animé, du vivant au sens large, ne pouvaient rester longtemps en place.

David Porush trouve une contamination linguistique comparable dans *The Lost Ones* de Samuel Beckett, où les mots qui désignent l'homme, la chair, sont rapidement contaminés par les mots qui désignent la machine, au risque, dans le texte, de ne plus savoir qui est qui, qui est quoi, et s'il existe des frontières clairement délimitées entre ces deux catégories. Porush parle à ce propos d'un « effondrement des catégories l'une sur l'autre » (« all categories collapse into one another »¹³³³). C'est précisément le phénomène que William Gibson donne à voir dans la trilogie : un

¹³²⁶ « (...) insects hurtling out to hunt the alley below like miniature copters buzzing the rotting contents of the dumpsters. », *ibid.*, p. 126.

¹³²⁷ « The thing was a kind of pilotless biplane of gossamer polymer, its wings silkscreened to resemble a giant butterfly. », *ibid.*, p. 152.

¹³²⁸ « The plane crept into deep green shadow and sank down on its knees, its airframe whining and creaking as it flattened itself, belly down, into loam and granite like a manta ray into sand », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 178.

¹³²⁹ « That condo wave bristled with a fine insect fur of antennas », *ibid.*, p. 32.

¹³³⁰ « It was a Braun microdrone, and Case had once owned the same model, a pointless accessory he'd obtained as part of a package deal with a Cleveland hardware fence. It looked like a stylized matte black daddy longlegs », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 188.

¹³³¹ « Wintermute. Cold and silence, a cybernetic spider slowly spinning webs while Ashpool slept. », *ibid.*, p. 269.

¹³³² « (...) [the Yakuza]'ll wait years and years. Give you a whole life, just so you'll have more to lose when they come and take it away. Patient like a spider. Zen spiders. », *ibid.*, p. 177.

¹³³³ David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, *op. cit.*, p. 166.

écroulement des frontières catégorielles qui met efficacement en valeur l'impuissance du langage à fixer les mots et les idées¹³³⁴.

Les lexèmes semblent vouloir s'échapper, partir. Les catégories sont poreuses et laissent le champ libre à toutes les espèces de contamination au risque de donner l'impression qu'aucune définition n'est possible, ou du moins définitive. Dès lors, les mots peuvent se combiner les uns aux autres indépendamment de leur appartenance sémantique.

Et si Gilles Deleuze et Félix Guattari ont su pointer du doigt la présence de ces « devenirs » dans la science-fiction qui a, selon eux, « toute une évolution qui la fait passer des devenirs animaux, végétaux ou minéraux, à des devenirs de bactéries, de virus, de molécules et d'imperceptibles »¹³³⁵, ceux-ci n'imaginent pas encore la généralisation de ce principe dans les romans de Gibson où ce n'est plus seulement le « héros », ou plutôt le personnage principal, qui verse d'une catégorie dans l'autre, mais le monde entier décrit par l'auteur, depuis les personnages principaux ou secondaires, jusqu'au ciel par dessus leur tête.

VI / Le texte bruyant

La façon qu'a William Gibson de donner à voir un monde ou bien inexpressif, ou bien formé de hiéroglyphes que ses personnages sont incapables de déchiffrer peut sembler en parfaite contradiction avec les nombreux passages où l'auteur multiplie au contraire les références à des détails superflus ou à des fausses pistes comme nous l'avons dit précédemment.

Plutôt que l'emploi de ces détails, c'est leur multiplication, leur foisonnement inhabituel et la place que l'auteur leur accorde dans le récit, qui va ici attirer notre attention. En effet, ces détails surgissent de manière totalement incongrue, et surtout n'apportent rien à la narration.

Il peut s'agir de mesures précises, comme celles des suites de l'hôtel Chiba Hilton qui mesurent ni plus ni moins « dix mètres sur huit »¹³³⁶ ou de « l'armature de deux millimètres »¹³³⁷ qui parcourt l'intégralité de la station spatiale Freeside... mais

¹³³⁴ Notons que cette porosité des frontières est assez caractéristique de la littérature de la fin du XX^e siècle.

¹³³⁵ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux / Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 304.

¹³³⁶ « [The Chiba Hilton suite] was ten meters by eight, half of a suite. », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 27.

¹³³⁷ « [Case] knew that sunlight was pumped in with a Lado-Acheson system whose two-millimeter armature ran the length of the spindle, that they generated a rotating library of sky

aussi de la référence continue aux marques soulignée précédemment par Anne Balsamo.

Plus communément, Gibson accorde une place aux sensations que ressentent ses personnages à des moments qui peuvent sembler tout à fait inopportuns au lecteur.

En effet, le lecteur peut facilement se laisser décontenancer par le fait que le narrateur concentre son attention sur le goût du verre d'eau minérale que boit Case alors qu'il est en mauvaise posture, interrogé par la police (« The mineral water was warm and flat. »¹³³⁸). De la même manière, tandis que Case est littéralement terrifié par la chute de la pesanteur dans le vaisseau piloté par Malcolm, le narrateur évoque précisément la tenue de vol de ce dernier, depuis les taches qui maculent sa salopette jusqu'à la couleur exacte de ses semelles (« He wore a stained pair of baggy fatigues, his sleeveless green nylon jacket, and a pair of ragged canvas sneakers with bright red soles. »¹³³⁹). Lorsque Case rentre chez lui, sans argent, nerveux, et prêt à être attaqué à tout moment, le narrateur évoque les traces de doigts que le personnage remarque dans l'ascenseur (« the sides of the cage was scratched and thumb-smudged. »¹³⁴⁰). Lorsque Case est à la recherche d'une arme à feu car il se sait en danger de mort, le narrateur souligne le fait que le pistolet que lui vend Shin est « une imitation vietnamienne d'une copie sud américaine d'un Walther PPK vieille de cinquante ans »¹³⁴¹ : ces précisions finissent par embrouiller le lecteur à un moment de tension dans la narration.

Comme nous pouvions nous y attendre, nous sommes on ne peut plus loin de la technique littéraire des Naturalistes français pour qui le détail permet de dresser un tableau précis et de faire progresser la narration. La démarche de William Gibson est diamétralement opposée. En effet, ces détails surgissent sans crier gare, comme des traits de lumière qui viennent percer l'obscurité du texte ; une lumière trop vive pour que ce qu'elle éclaire puisse être identifié. C'est bien l'impression d'une saturation d'informations qui domine, d'un texte « bruyant » pour reprendre les termes de David Porush¹³⁴².

effects around it, that if the sky were turned off, he'd stare up past the armature of light to the curves of lakes, rooftops of casinos, other streets.... » *ibid*, pp. 123-124.

¹³³⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹³³⁹ *Ibid*, p. 225.

¹³⁴⁰ *Ibid*, p. 19.

¹³⁴¹ « Shin's pistol was a fifty-year-old Vietnamese imitation of a South American copy of a Walther PPK, double-action on the first shot, with a very rough pull. » *ibid*, p. 19.

¹³⁴² « A cryptographer in an intelligence agency sends to his agent in the field a page from *Othello* filled with what appear to be stray marks, underlined words, and indecipherable scribbles on top of the actual text itself. For a reader of Shakespeare, these marginalia and marks are "noisy": distracting, random effects, like static on a radio, sometimes even

Gibson donne l'impression de se focaliser sur plusieurs éléments, plusieurs objets en même temps, comme s'il refusait de trier les informations selon leur importance, de les hiérarchiser¹³⁴³.

Ces descriptions de détails parasitent la description d'événements autrement plus importants (qui donnent des informations nouvelles au lecteur, qui font progresser la narration) et participent à un texte chaotique, foisonnant où les éléments essentiels se mélangent continûment à des détails de moindre importance.

Notons enfin que cette idée d'un foisonnement des informations est elle-même soulignée par un recours fréquent de la part de William Gibson aux listes d'objets décrits sommairement. Dans la trilogie, ces listes accompagnent presque systématiquement les descriptions de lieux, par exemple dans *Neuromancer*, p. 12, où le narrateur décrit le bureau de Julius Dean¹³⁴⁴. Ces descriptions succinctes donnent l'impression que l'image présentée par le narrateur, occupé à rendre compte de l'environnement dans lequel évoluent les personnages, est, par faute de temps, floue et insatisfaisante. Là, les objets, le paysage, semblent comme pris par une accélération folle.

interfering with the primary signal. But the agent, reading the same page, knows that the stray signs are part of a code which has been devised beforehand. For him, Shakespeare's words are irrelevant to the intention of the message, just so much noise. This has two immediate implications: the first is that one man's information is another's noise; and the second is that we cannot talk about information in real situation apart from the intention of the sender and the capacity, or expectations, or understanding, of the human receiver or audience », David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction, op. cit.*, p. 66.

¹³⁴³ Ceci est un trait d'époque, il est vrai, qu'on retrouve communément dans des romans de Thomas Pynchon.

¹³⁴⁴ William GIBSON, *Neuromancer, op. cit.*, p. 12.

CONCLUSION DE LA TROISIÈME PARTIE

Les évocations, mentions et citations de William Burroughs abondent dans l'œuvre de William Gibson et de Genesis P-Orridge.

Celles-ci jouent plusieurs rôles, tous essentiels. Elles prouvent en premier lieu que Gibson comme Orridge connaissent parfaitement bien le travail et les textes de Burroughs, y compris les textes moins connus du grand public. Elles prouvent également que les deux hommes connaissent sa vie et son parcours personnel.

Gibson et Orridge proposent à leur public d'aller découvrir l'œuvre de Burroughs et de se familiariser avec celle-ci. Ce faisant, ils endossent la fonction de passeurs.

Orridge se sert de ces évocations, mentions et citations de William Burroughs pour se présenter comme l'un des principaux disciples de l'écrivain américain dont il reprend un grand nombre de théories mais aussi les maximes. Le discours qui tient du manifeste de Orridge est proche de celui de Burroughs, et par la même peu original.

Certainement plus discret quant à son rapport avec lui, Gibson cite ponctuellement Burroughs pour signaler qu'ils appartiennent à une même famille intellectuelle, et pour mettre en valeur une correspondance thématique entre les mondes qu'ils décrivent.

La technique du cut-up a une influence décisive sur Gibson qui l'utilise pour conjurer la page blanche ; surtout, il s'en inspire pour écrire « Academy Leader », qu'il présente comme le produit d'un travail de réappropriation de cette technique.

Gibson et Orridge ne reprennent pas *in extenso* la technique du cut-up. Ils s'en inspirent, et choisissent d'employer certains de ses procédés, avec une attention particulière pour la répétition contrôlée caractéristique des textes cut-up burroughsiens.

Orridge applique la répétition contrôlée au domaine musical. La répétition de la phrase sonore typique des morceaux de Throbbing Gristle est une application directe des textes programmatiques de Burroughs ; elle a pour but de réveiller le corps

de l'auditeur en le mettant volontairement mal à l'aise, ou en provoquant – toujours volontairement – l'ennui.

Dans l'œuvre de Gibson, on note l'emploi de répétitions tant du point de vue diégétique (répétitions de classes paradigmatiques de personnages et répétition d'actions), que scriptural (répétitions de mots ou de syntagmes d'un passage à un autre du roman ; continuité d'un même univers lexical ; formation d'un maillage de mots répétés fréquemment). A l'instar de Burroughs qui souhaitait souligner dans ses textes une permanence du spectacle représenté, Gibson emploie ces répétitions pour décrire un monde uniforme et sans surprise ; un « sur-ordre » pour reprendre le terme que Noëlle Batt emploie pour qualifier le texte figé burroughsien, et que nous appliquons ici au texte gibsonien où les mêmes personnages stéréotypés, avec des noms semblables ou voisins, agissent au sein d'univers semblables décrits avec une même palette réduite de mots.

Ce faisant, Gibson prolonge le discours burroughsien sur la faillite du verbe, arme privilégiée des forces de contrôle ; le verbe qui, à force d'être répété encore et encore dans le corps du roman, n'exprime plus rien, ou peu de choses. Le texte gibsonien semble alors tourner en rond, sans but et seulement capable de boucles successives. C'est dès lors l'idée d'un texte qui refuse de livrer ses secrets qui domine. Une idée encore soulignée par l'emploi systématique de procédés littéraires qui participent à un même processus de blocage du langage également typiquement burroughsien. Confronté à un texte mystérieux, difficile à lire et qui échappe, le lecteur de Gibson est amené à comprendre que Gibson n'a pas choisi au hasard l'expression « reconnaissance de formes » (« pattern recognition », traduit incorrectement par « Identification des schémas » dans l'édition française) comme titre d'un de ses romans. Cette discipline, qu'Olivier Catoni, chercheur en Probabilités et Modèles Aléatoires au CNRS, désigne comme consistant « à repérer dans des signaux compliqués (signal de parole ou images numérisées, mais aussi texte en langage naturel ou séquence d'ADN...) la présence de certaines structures (ou objets, ou formes...) et à les classer en un nombre restreint de classes pertinentes pour l'application envisagée, le tout de façon automatique, à l'aide d'un ordinateur »¹³⁴⁵, s'applique au processus que le texte de Gibson demande au lecteur de décoder.

¹³⁴⁵Olivier CATONI, « Mathématiques et reconnaissance des formes », Marseille, *SMF Gazette* 94, octobre 2002, p. 40.
Article consultable à l'adresse
http://smf.emath.fr/Publications/Gazette/2002/94/smf_gazette_94_40-44.pdf

Aussi, lorsque David Porush choisit de citer le mathématicien américain Claude Shannon au début de l'article qu'il consacre en 1984 au premier roman de William Gibson (« "The human being acts as the ideal decoder." »¹³⁴⁶), il veut avant tout signaler l'incapacité de ses personnages à décoder un environnement qui, constamment décrit avec les mêmes termes, met autant en lumière le caractère obsolète de l'être humain que l'impuissance du mot à exprimer le neuf, l'inédit.

Il est vrai que, dans l'œuvre de Gibson, comme dans celle de Burroughs avant lui, le mot, instrument des forces de contrôle, participe au phénomène de pétrification généralisée du texte. Mais, loin de rester un outil univoque, un outil d'asservissement parmi d'autres, nous avons vu que celui-ci pouvait endosser d'autres rôles : prendre part au combat des forces de résistance, s'insurger, refuser le rôle mortifère qu'il jouait auparavant. C'est ce retournement que nous étudions dans notre partie suivante ; une conversion ou basculement équivoque qui aura, peut-être, pour effet de mener le lecteur vers un possible affranchissement et une redéfinition de frontières mentales ou physiques qu'il pensait, jusqu'ici, immuables.

¹³⁴⁶ David PORUSH, « Cybernauts in Cyberspace: William Gibson's *Neuromancer* », *op. cit.*

QUATRIÈME PARTIE

LE MONSTRE

« Tu n'étais pas né avec ce visage-là. Tu l'as pris à la grimace qui est au fond de l'infini. Tu as volé son masque au diable. »

Victor Hugo, *L'Homme qui Rit*

A) VERS LE SURHUMAIN

L'œuvre de William Burroughs, William Gibson et Genesis P-Orridge est traversée d'une même interrogation sur l'avenir de l'humanité, et sur la nécessité absolue de transformer cette dernière, de la faire évoluer vers de nouvelles formes surhumaines, autrement dit « au dessus », « au delà » de l'être humain. Burroughs se dit ainsi à de nombreuses reprises, convaincu que « l'évolution doit être poursuivie grâce à tous les moyens de la science moderne »¹³⁴⁷, et prend la figure de l'astronaute comme modèle, l'homme étant amené, selon l'écrivain, à vivre dans l'espace et à continuer à se transformer.

Cet appel à une poursuite du processus évolutif est éminemment politique. Burroughs veut, par ce biais, offrir à ses lecteurs une échappatoire à l'action des forces de contrôle.

Comme nous allons le voir, Burroughs, Gibson et Orridge ont tous les trois réfléchi à ces nouvelles formes que devrait assumer l'humanité dans l'avenir si elle veut gagner sa liberté.

Nous allons donc étudier ces formes dans leur diversité, dans la première trilogie de William Gibson ainsi que dans les textes programmatiques de Orridge, en nous concentrant plus particulièrement sur ceux intitulés « Dematerialization of Identity » (1997), « Our Practice in Art » (2003) et « Breaking Sex Manifesto # 1 » (1999), et tout en gardant à l'esprit les théories développées par William Burroughs à l'endroit du corps, théories que nous rappellerons le moment venu. Pour ce faire, nous introduisons dès à présent deux notions qui nous serviront de fil conducteur.

La première est celle de « monstre ». La notion renvoie au thème de la mythologie qui, nous l'avons vu, a une grande importance dans l'œuvre de

¹³⁴⁷ Burroughs, cité dans Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 56.

Burroughs, Gibson et Orridge ; ce substantif, du latin « monstrum » pour « prodige », qualifie à la fois un « [ê]tre vivant dont l'organisation, dans sa totalité ou dans une de ses parties, n'est pas conforme à celle de son espèce », et un « [ê]tre imaginaire des légendes, de la Fable, en qui se retrouvent et se mélangent souvent des formes empruntées à des créatures réelles »¹³⁴⁸. Comme le souligne le romancier et essayiste Stéphane Audeguy, le « monstre » apparaît au début ou à la fin d'un cycle, et symbolise une renaissance, un renouvellement, qui résume selon nous parfaitement le propos que développent les auteurs qui constituent notre corpus.

La seconde notion qui nous intéresse ici est celle d'« apocalypse », qui renvoie à la fois à un « [é]vénement tragique comme la fin du monde » et à une « [r]évélation des choses cachées et particulièrement des signes qui annonceront la fin du monde »¹³⁴⁹. Ainsi le dernier livre de la Bible, appelé également *Livre de Jean* ou *Livre des Révélation*s, témoigne autant de l'anéantissement d'un monde que de l'avènement d'un nouveau, et du retour de la Divinité sous la forme du Christ sur Terre.

Nous avons eu l'occasion, tout au long de la thèse, d'associer le mot d'« apocalypse » au texte burroughsien. Nous verrons dans cette partie que cette association permet, certes, de rendre compte efficacement de ce que Gérard-Georges Lemaire appelle la « situation millénariste de fin du monde »¹³⁵⁰ dans laquelle se retrouvent bon nombre de personnages burroughsiens, et plus particulièrement les fameux « garçons sauvages ».

Remarquons tout de suite que les deux substantifs « monstre » et « apocalypse », comme les notions auxquelles ils renvoient, sont liés ; comme l'observe Umberto Eco :

La familiarité avec les monstres – et ce dès le commencement – avait conduit le monde chrétien à les utiliser aussi pour définir la Divinité. Ainsi que l'expliquait le Pseudo-Denys l'Aréopagite dans *La Hiérarchie céleste*, la nature de Dieu est ineffable, et aucune métaphore, fût-elle poétiquement fulgurante, ne pourrait en parler et tout discours serait impuissant, puisqu'il ne sait parler de Dieu que par négation, non pas en disant ce qu'il est mais *ce qu'il n'est pas*, autant vaut alors le nommer au travers d'images hautement dissemblables, telles que celles d'animaux et d'êtres monstrueux. On trouvait déjà un précédent à cela dans la vision d'Ézéchiel, qui décrivait des créatures célestes sous

¹³⁴⁸ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;;>

¹³⁴⁹ *Ibid.*

¹³⁵⁰ Gérard-George LEMAIRE, « Les Garçons sauvages », *Burroughs, op. cit.*, p. 84.

des formes animales, fournissant une inspiration à l'apôtre Jean pour la vision du trône divin¹³⁵¹

Dans une première partie, nous étudierons les transformations que Orridge souhaite appliquer au corps humain en s'inspirant directement de textes de William Burroughs et Brion Gysin. Cette partie sera pour nous l'occasion de nous pencher plus attentivement sur les performances les plus récentes de Orridge, en particulier sur sa collaboration avec la musicienne et artiste contemporaine britannique Lady Jaye, de son vrai nom Jacqueline Breyer. Nous replacerons ces performances dans le contexte de mouvements tels que le « body art » ou le « bodmod » que nous définirons dans la suite comme un jeu sur le « monstre », le « monstrueux ».

Nous porterons par la suite notre attention sur les personnages de « cyborgs » ou créatures à la fois hommes et machines qui peuplent les textes de William Gibson, et nous nous poserons la question de savoir si ces êtres effectivement surhumains, puisque capables de prouesses dont l'homme est tout à fait incapable, sont présentés par l'auteur comme une alternative au corps humain manipulé par les forces de contrôle.

I / Le « piercing »

Le « piercing » ou « body piercing » que Denis Bruna, docteur en histoire de l'art, définit comme un « transpercement du corps pour y appendre des anneaux ou autres pendeloques »¹³⁵², a un intérêt indubitable aux yeux de Orridge.

En 1989, V. Vale et Andrea Juno consacrent le numéro 12 du magazine *Re/Search* à ceux qu'ils baptisent les « primitifs modernes » (« modern primitives »), autrement dit tous ceux qui font modifier leur corps de manière plus ou moins permanente. Le magazine se concentre essentiellement sur le tatouage, le piercing et la scarification. Il rassemble des entretiens avec Orridge, Monte Cazazza et des pionniers de ces techniques de modifications corporelles comme Fakir Musafar ou Jim Ward. Le piercing y est présenté moins comme une mode que comme un système de pensée. Il permet à l'individu de remettre en cause son apparence en modifiant, certes superficiellement, un corps qu'il n'a pas été en mesure de choisir. Ces morceaux rapportés qui se fixent sur la peau ou le cartilage et s'enlèvent comme

¹³⁵¹ *Histoire de la laideur*, sous la direction de Umberto Eco, *op. cit.*, p. 125.

¹³⁵² Denis BRUNA, *Piercing, sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001, p. 13.

autant d'accessoires aident à imaginer son propre corps, à la fois objet de pensée et œuvre d'art, modifiable à loisir, à le décorer selon ses humeurs et ses envies.

Le « piercing » est donc une aubaine pour le corps humain, victime de l'absolutisme du brassage génétique, qui impose la structure, la forme du visage et la texture de la peau.

Chair et métal, qui ne se rencontrent pas naturellement, forment un mariage quelque peu étrange, et le corps oppose à la chair un agencement de métal, de niobium et d'acier chirurgical qui laisse présager une nouvelle intuition du corps.

Cette intuition remonte bien avant les expérimentations récentes dans le domaine de la chirurgie. On la trouve chez des peuplades primitives dont il existe aujourd'hui encore des représentants et dont Orridge se réclame volontiers.

Denis Bruna note que, dans la culture occidentale, « Quelques œuvres de Jérôme Bosch et d'autres peintres flamands, germaniques et italiens montrent dans diverses scènes religieuses des individus au visage transpercé par des anneaux, des pendeloques, des chaînes ou des broches »¹³⁵³ et relève l'origine médiévale de cette marque de l'« infâme de droit », « des personnes qui, par leurs actes, leur métier, leur croyance ou leur incroyance, ou encore leur origine, étaient désignées comme les ennemis de la foi chrétienne et par conséquent comme des exclus, des réprouvés, voire des infâmes ».¹³⁵⁴

Symbole de l'exclusion de la chrétienté qui impose au dévot de garder sa peau vierge de toute inscription et de tout signe¹³⁵⁵, le morceau de métal marque le non-croyant, le juif, le musulman, et rappelle le sauvage aux lèvres perforées et au corps percé de corne et d'os, qui use de son corps comme d'un écritoire. N'oublions pas qu'au moment de la publication de *Re/search # 12* Orridge est le gourou du pseudo mouvement religieux T.O.P.Y., dont l'historien Erik Davis note l'intérêt pour le piercing avant même que cette technique ne devienne un effet de mode.

L'histoire moderne du « piercing » remonte au voyage de l'anglais Mr Sebastian, de son vrai nom Alan Oversby, en Guyane Britannique vers 1955¹³⁵⁶.

¹³⁵³ *Ibid.*, p. 21.

¹³⁵⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹³⁵⁵ Frédéric BAILETTE, « Inscriptions tégumentaires de la Loi », in *Quasimodo n°7 : Modifications Corporelles, op. cit.*, p. 65.

¹³⁵⁶ Il s'agit d'une approximation. L'article que consacre Simon Dwyer à Mr. Sebastian mentionne son départ pour la Guyane Britannique à l'âge de 22 ans (« Unemployed and unwilling to follow his father's footsteps into an insurance firm in Liverpool, 22-year-old Alan [Oversby] caught a steamer to South America to become an Overseer on a sugar plantation in British Guyana. It was while he was there that he first came into contact with piercing ») ; or

Sebastian est marqué par sa rencontre avec des manœuvres aux mamelons percés d'un petit anneau d'or dans un champ de canne à sucre. Les ouvriers présentent Oversby à l'homme qui les a percés, un indien qui accepte de lui poser les mêmes breloques.

De retour en Angleterre, le jeune homme expérimente en changeant légèrement la place de ses piercings, c'est à dire en perçant lui-même de nouveaux trous sans autre matériel que du désinfectant, du whisky et une aiguille¹³⁵⁷.

Sebastian continue à s'entraîner sur son propre corps, et, lors d'un séjour aux Etats-Unis, le tatoueur Doug Malloy lui apprend « ce qu'il est possible de faire et ce qu'il n'est pas possible de faire avec un piercing »¹³⁵⁸, autrement dit ce que le corps peut endurer sans être sérieusement blessé.

La démarche de l'américain Jim Ward est similaire. Fasciné par l'idée de transformer son corps, il n'a, à l'époque, pas d'autre solution que d'être son propre cobaye. Il perce ses mamelons dès 1968, puis son pénis – ce qui, à l'époque, est rigoureusement interdit par la loi¹³⁵⁹. Sans grand résultat puisque les trous finissent par guérir et se refermer¹³⁶⁰.

C'est Doug Malloy qui va lui apprendre à percer convenablement. Plus tard, persuadé qu'il existe une clientèle pour des bijoux qu'on viendrait ficher dans les trous percés dans la peau, il va lui prêter la somme nécessaire pour monter le « Gauntlet » à Los Angeles en 1975, la première boutique consacrée au piercing et « qui a généré l'idée de salons et de boutiques grand public »¹³⁶¹.

ce dernier est né en 1933, Simon DWYER, « Bodysocks / The Mr. Sebastian Interview ».in *Rapid Eye Movement*, *op. cit.*, p. 112.

¹³⁵⁷ *Ibid.*

¹³⁵⁸ « Then I met Doug Malloy who'd been interested in tattooing for years and was really quite knowledgeable. So with advice from him and a doctor friend of his, I also learnt about piercing. About what you could do and what you couldn't do », *ibid.*, pp. 112-113.

¹³⁵⁹ Rappelons qu'Oversby a été poursuivi en justice à la suite de l' « Opération Spanner » menée par la police à Manchester en 1987. Son crime était d'avoir « percé » le pénis de son amant comme un acte « érotique », comme le rappelle Victoria Pitts, professeur de sociologie à la City University of New York : « As a result of Operation Spanner, a well-known body piercer and tattooist, Alan Oversby, was charged with a number of counts of causing bodily harm to his clients in his London clinic. While some of these charges were dropped when a judge ruled that body piercing for the purpose of decoration does not constitute an offense, Oversby was prosecuted for assault for piercing his lover's penis. The court found that decorative body modification was legal, but that body modification performed erotically was illegal », Victoria PITTS, *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*, New York, Palgrave, Macmillan, 2003.

¹³⁶⁰ *Re/Search # 12, Modern Primitives*, *op. cit.*, p. 159.

¹³⁶¹ Ron ATHEY, « L'encre et le métal / Entretien avec Philippe Liotard », in *Quasimodo n°7 : Modifications Corporelles*, *op. cit.*, p. 113.

Enfin, Malloy aide Ward à monter le magazine *P.F.I.Q.* pour « Piercing Fans International Quarterly » qui explore l'histoire du « piercing » et aide à mettre en contact les amateurs de modifications corporelles.

Après quelques années, le piercing n'est plus une rareté, ni un acte dangereux. Il est désormais contrôlé. Les nouvelles boutiques doivent répondre à des normes d'hygiène tout à fait strictes. Cette pratique autrefois marginale est devenue un phénomène culturel important et l'occasion de repenser le corps. Aussi, comme le résume Fakir Musafar, autre pionnier du piercing, le « primitif » ne doit pas être considéré comme un témoignage du passé, mais plutôt comme un « modèle » pour une « évolution future »¹³⁶².

Plutôt qu'une infamie subie, la marginalité se fait ici volontaire. Signe non plus d'exclusion mais d'adhésion dans les milieux sadomasochistes ou fétichistes dans les années 70 aux Etats-Unis¹³⁶³. Le piercing se montre autant qu'il se dissimule, exposé sur la peau nue ou bien dissimulé derrière des vêtements de tous les jours, preuve que les « modern primitives » pénètrent toutes les strates de la société.

Orridge ne résiste pas à l'idée de provoquer davantage ses contemporains en mettant à l'épreuve le corps comme objet de questionnement. En se faisant percer la peau, il devient non seulement le « barbare » que les journaux éreintent, mais, nous allons le voir immédiatement, il prolonge sciemment le discours de William S. Burroughs sur l'impéritie du corps humain, et sur la nécessité de permettre à celui-ci de continuer à évoluer, de continuer à se transformer, avec l'aide de la science.

a) Une cartographie du corps humain : sensations extraordinaires

Chaque nouveau piercing est bien plus pour Orridge qu'un ornement supplémentaire ; il est une suite de « repères géographiques »¹³⁶⁴ qui permet à Orridge

¹³⁶² « role models signifying a forgotten direction for future development and evolution », in *Re/Search # 12, Modern Primitives, op. cit.*, p. 6.

¹³⁶³ Ron Athey : « Le piercing, tel que nous le connaissons, est apparu sur la scène du sexe underground dans les années 70 aux USA. A cette époque, on a pu voir durant un temps quelques piercings des narines, du genre « back-to-Africa ». La pratique du piercing s'affichait alors dans les bars fétichistes ou les backrooms. Jim Ward a créé *Gauntlet* [premier lieu consacré au piercing] en 1975 à Los Angeles, ce qui a généré l'idée de salons de boutiques grand public », Ron ATHEY, « L'encre et le métal / Entretien avec Philippe Liotard », in *Quasimodo n°7 : Modifications Corporelles, op. cit.*, p. 113.

¹³⁶⁴ « En Afrique noire, par exemple, un corps nu n'existe pas. Les anneaux, les labrets, les peintures corporelles, les scarifications et même les mutilations sont autant d'éléments de parure qui couvrent le corps de l'individu. Nu, ce dernier serait vulnérable, car privé d'identité, de croyances, de repères géographiques, d'attaches culturelles et sociales. Seuls les esclaves ont été dépouillés de leur parure. », Denis BRUNA, *Piercing, sur les traces d'une*

d'assumer le rôle d'explorateur du corps et de l'organisme, comme autant de territoires étrangers. Repères « historiques » peut-on ajouter sans risque, puisque, comme le souligne l'artiste contemporain Ron Athey, « au sein des cultures tribales, les modifications corporelles racontent une histoire », « elles disent l'identité, rappellent les rites de passage, expriment l'histoire familiale ou celle du groupe d'appartenance »¹³⁶⁵, tout comme « les cicatrices rituelles des Lubas d'Afrique sont des moyens mnémotechniques servant à enregistrer les événements qui ont marqué la vie de la personne ainsi ornée »¹³⁶⁶.

Orridge part ici d'une constatation simple. En dépit des progrès considérables de la science, l'individu n'a qu'une connaissance limitée de son corps, connaissance presque entièrement théorique qui va à l'encontre de la volonté burroughsienne d'apprendre à utiliser son corps, à le mettre en pratique ; le caractère de plus en plus exhaustif de la cartographie que les sciences dressent de celui-ci ne peuvent faire oublier l'état de frustration imposé par les contrôleurs qui font du corps une question taboue.

Esoterrorist dépeint un monde où les forces de contrôle sont assimilées à des parasites, des vampires qui absorbent l'énergie de leurs victimes. Le résultat est un corps désormais rarement mis à contribution, les terminaisons nerveuses au repos. Ces dernières ne sont plus ni excitées par les agressions physiques, ni par les plaisirs extrêmes d'une sexualité libérée de toute interdiction, mais se plaisent dans la neutralité. On pense à l'auditeur de Luigi Russolo, rassasié des « harmonies des grands maîtres », qui somnole et rêve dans la « monotonie des sensations » une « sensation extraordinaire qui ne viendra jamais »¹³⁶⁷, et résume finalement si bien ce que Orridge pense être la vie de ses contemporains entièrement dénués de passion.

C'est en refusant cette interdiction d'expérimenter que Orridge va imaginer de pouvoir examiner lui-même le corps et d'en explorer les limites, de partir, enfin, à la recherche de « sensations extraordinaires ». Il s'agit bien d'un travail pédagogique : expérimenter dans le but de connaître un corps confisqué par les forces de contrôle qui maintiennent la population dans l'asthénie afin de mieux lui imposer sa volonté.

Le « piercing » est un terrain propice à l'enquête : la peau, comme le rappelle Jean-Pierre Changeux, est, avec les viscères, l'endroit du corps où les terminaisons

infamie médiévale, p. 125.

¹³⁶⁵ Ron ATHEY, « L'encre et le métal / Entretien avec Philippe Liotard », in *Quasimodo n°7 : Modifications Corporelles*, op. cit., p. 113.

¹³⁶⁶ Eleanor HEARTNEY, « Orlan, le "Et" magnifique » (traduction Lise-Eiane Pomier), in *Orlan*, Paris, Flammarion, 2004, p. 231.

¹³⁶⁷ Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits*, op. cit., p. 16.

sensorielles sont les plus nombreuses, « ramifications ultimes de dendrites, nus et branchus, qui répondent à divers signaux physiques : au chaud, au froid, à la pression, mais aussi à des substances chimiques internes produites par l'organisme à la suite d'une irritation ou d'une lésion »¹³⁶⁸.

Pour Orridge il est indispensable de connaître les réponses du corps et de la peau lorsque celle-ci est trouée ou maltraitée. Le processus est ici autant physique que mental et passe par la démonstration. Ainsi, quand Orridge rend compte de ses piercings pour *Re/Search # 12*, celui-ci accompagne son propos de photographies détaillées, où il exhibe son corps nu jusqu'aux détails de ses organes génitaux percés de pièces de métal.

En perçant le corps, on le questionne, on le sensibilise, on le met en mouvement. Le corps est tout entier sollicité, preuve en est la douleur qui accompagne chaque piercing et marque concrètement le réveil des sens endormis, les nerfs comme martyrisés.

Le douleur est effectivement bienvenue dans un monde endormi, insensibilisé, et procure des sensations inédites, à la fois cruelles et voluptueuses : c'est un pan inconnu du corps qui s'anime, ce sont des connections synaptiques qui s'éveillent. Le corps, submergé de sensations, se découvre de nouvelles ressources. Nous savons que, dans les textes de William Burroughs, les drogues opiacées font partie de l'arsenal des contrôleurs, les substances hallucinogènes sont quant à elles à ranger du côté des forces de résistance. Dans le cas du piercing, une drogue intervient également. Celle-ci n'est pas artificielle mais naturelle puisque produite par le corps humain, sous forme, entre autres, d'endorphine, à chaque fois que le corps est percé :

This kind of activity starts certain receptors firing in your brain that aren't normally used –your brain gets flooded with endorphins and other chemicals. You're using different synapses and making different connections in different parts of your brain than you normally use –the neurons are firing down different pathways. Many times this provides a stimulus that is interpreted as pleasurable, and therefore, repeatable¹³⁶⁹

Sorti de sa torpeur, le corps se découvre moins totalité que parties assemblées selon un ordre préconçu, à la manière d'un texte assemblé arbitrairement. Chaque partie acquiert une indépendance, avec ses propres sensations, ses contraintes et ses

¹³⁶⁸ Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, op. cit., pp. 142-143.

¹³⁶⁹ *Re/Search # 12, Modern Primitives*, San Francisco, RE/Search Publications, 1989, p. 129.

intensités. Ainsi la peau qui répond différemment selon l'endroit du corps qu'elle recouvre, et cicatrise plus ou moins lentement.

De nouvelles parties du corps s'éveillent, les mamelons que Orridge fait percer et qui lui procurent désormais un plaisir sexuel qu'il se réjouit d'explorer :

My nipples were a dead zone before they got pierced.
Then they became a whole new discovery. It was nice –
like being female as well. I used to like Paula to suck
on them and play with them. So I discovered nipples,
which was good –two more erogenous zones added¹³⁷⁰

Comme le souligne Doug Malloy, ces différents accessoires ont depuis toujours servi à contrôler la sexualité. « Hafadas » arabes serties de pierres précieuses et ramenées en Occident par les légionnaires français, « ampallang » placé au-dessus de l'urètre, ou « guiche », inséré à travers le « raphe perinei », situé entre le scrotum et l'anus, ont chacun leur utilité et offrent une nouvelle dimension aux rapports sexuels en stimulant des zones érogènes qui ne sont pas habituellement sollicitées lors de la pénétration, ou bien en retardant l'orgasme.

Le piercing moderne demande de s'adapter à de nouvelles exigences : il faut ainsi laver la plaie régulièrement avec de la betadine ou du peroxyde d'hydrogène pour éviter toute infection.

Ces exemples d'exploration de la technique du « piercing » par Orridge se trouvent bien dans le prolongement d'une meilleure compréhension du corps humain, qui, nous l'avons vu, est l'un des thèmes centraux du discours burroughsien. Le « piercing », toutefois, n'est qu'une première étape dans la manipulation du corps par Orridge. Ce dernier va pousser plus loin encore son idée du corps comme sujet d'étude et d'expérimentation, et revendiquer de façon tout à fait claire l'influence des textes programmatiques et des théories de William Burroughs non plus pour simplement modifier son apparence mais pour créer de toutes pièces une créature étrange, inédite, qui va servir de support à un discours revendicatif fort que nous allons immédiatement développer.

¹³⁷⁰ *Ibid*, p. 177.

b) Le « pandrogyné » ou le corps comme texte

Les pièces de métal employées pour percer le corps permettent d'envisager le corps comme une construction intellectuelle ; les changements apportés au corps bardé d'anneaux et de clous ne sont pas seulement superficiels. Nous avons vu qu'ils ouvraient la voie à un véritable programme de réorganisation sensorielle.

Toutefois, le corps doit encore changer pour Orridge. Une nouvelle phase qui paraît d'autant plus indispensable que de nombreux individus se plaignent du corps dont ils ont, bien malgré eux, hérité à la naissance, comme le note le chanteur :

When you consider transexuality, intrasexuality, cross-dressing, cosmetic surgery, piercing and tattooing, they are all calculated impulses—a symptomatic groping toward the next phase¹³⁷¹

Les « travestis » qui prennent l'apparence d'une femme et s'habillent comme elle pour créer l'illusion ; les « transgenres » qui se soumettent à un traitement hormonal ; les « transexuels » qui subissent des opérations de vaginoplastie ou de phalloplastie afin de transformer leur corps ; les adeptes des modifications corporelles, « bodmods » et autres « modern primitives » ; tous expriment l'urgence de changer un corps qui ne leur correspond pas, et de le modifier, cette fois-ci de façon radicale, pour le mettre en conformité avec leur image mentale¹³⁷².

Selon Orridge, cette vague de mécontentement ouvre la voie à une évolution parallèle du corps humain et à un glissement vers de nouvelles formes. Cette « nouvelle phase » est l'objet de trois textes programmatiques : « Dematerialization of Identity » (1997), « Our Practice in Art » (2003) et « Breaking Sex Manifesto # 1 » (1999).

Ces textes correspondent à une nouvelle étape dans le parcours artistique de Orridge, et sont liés à sa rencontre avec Jacqueline Breyer au début des années 1990. Ils renvoient à une nouvelle orientation dans le travail du chanteur, orientation plus ambitieuse, mais également plus dangereuse et discutable puisqu'elle passe par le bloc opératoire.

¹³⁷¹ Genesis P-ORRIDGE, « Breaking Sex Manifesto # 1 » (1999). Texte consultable en ligne à l'adresse http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=15&id=16

¹³⁷² Voir Marie Jean-Bernard MOLES, « La Fluctuation des genres plutôt que la bifurcation des sexes », in *Quasimodo n°7 : Modifications corporelles*, op. cit., p. 298.

Orridge et Breyer imaginent la possibilité de créer une nouvelle forme de vie à partir de leurs corps respectifs, aussi saugrenue et impossible que puisse, de prime abord, sembler cette idée. Les théories de William Burroughs et de Brion Gysin sur le cut-up sont mises en avant par Orridge dans le documentaire que Marie Losier consacre au couple en 2009 (*La Ballade de Genesis P-Orridge et Lady Jaye*, projeté le 4 avril 2009 au Centre Pompidou). Elles sont très clairement revendiquées comme un modèle soit dans des entretiens, soit dans les textes programmatiques de Orridge, plus particulièrement « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex » :

The work of William S. Burroughs and Brion Gysin has been highly influential to us, particularly in relation to the practice of the "cut-up".¹³⁷³

Just as Burroughs and Gysin collaborated together, subsuming their separate works, individuality and ego to a collaborative process by cutting-up the Word to produce a third mind, so, in our current practice, Breyer P-Orridge have applied the cut-up system and third mind concept directly to a central concern, the fictional SELF¹³⁷⁴

it's time to create a third being just as William and Brion created the Third Mind. I am limited by the biology that I've been given...¹³⁷⁵

La référence est double. Orridge renvoie d'une part à la technique du cut-up, d'autre part au concept de « Third Mind ». Par « Third Mind », Burroughs entendait la résultante de la fusion de deux esprits collaborant ensemble, l'émergence d'un « esprit supérieur¹³⁷⁶. Cette expression, partiellement inspirée par une phrase de T. S. Eliot, comme le rappelle Ted Morgan¹³⁷⁷, est également le titre d'un recueil de travaux de Burroughs et Gysin écrits entre 1965 et 1970, un recueil qui, souligne Clémentine Hougue, « pose les principaux enjeux du cut-up : cette œuvre mêlant essais sur la

¹³⁷³ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex » (1999). Texte consultable sur le site officiel de Genesis P-Orridge à l'adresse http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=7&id=98

¹³⁷⁴ *Ibid.*

¹³⁷⁵ John KRUTH, « SIGNAL TO NOISE (Part Two) », 2005, entretien avec Genesis P-Orridge disponible à l'adresse http://genesisp-orridge.com/index.php?section=news&album_id=1&id=43

¹³⁷⁶ « [The Third Mind] is the end result of two minds put together with a third and superior mind », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, op. cit., p. 513.

¹³⁷⁷ « The idea for the title [of *The Third Mind*] came from a book called *Think and Grow Rich*, which said that when you put two minds together there is always a third mind. It was also a reference to a line by T. S. Eliot, "Who is the third that walks beside you?" which referred to the hallucination of two Arctic explorers, who imagined that a third person was with them », Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, op. cit., p. 551.

poésie et textes de fictions [acquérant] par sa composition un statut hybride entre texte et méta-texte, à la fois création littéraire et discours sur cette création »¹³⁷⁸.

C'est le concept d'identité qui intéresse ici Orridge, un concept particulièrement problématique rappelle-t-il, puisque façonné par bon nombre de facteurs extérieurs et environnementaux qui échappent à notre volonté. L'identité, telle que nous l'entendons, est une tromperie ; le corps : une « poupée holographique », autrement dit une autre chimère :

The body is used by the mind as a logo, an hieroglyph for the SELF before we are able to speak and use language. It is almost an holographic doll constructed by external expectations even before our body is born. Even the name we are assigned [by our parents at birth] is another holographic programme in the prophetic story of who we are to become¹³⁷⁹

Burroughs et Gysin appliquaient la technique du cut-up au texte, au mot ; Orridge souhaite l'appliquer aux concepts de comportement, d'identité, de sexe, comme si chaque individu était lui-même un texte susceptible d'être coupé, manipulé et remonté à loisir, la paire de ciseaux remplacée en l'occurrence par le scalpel du chirurgien. L'objectif de Orridge est clair : créer un « troisième être » à partir de deux corps, dans le cas qui nous occupe le sien et celui de sa compagne (« two beings joining together to create a new third being »¹³⁸⁰ ; « We are required over and over again by our process of literally cutting-up our bodies, to create a third, conceptually more precise body, to let go of a lifetime's attachment to the physical logo that we visualise automatically as "I" in our internal dialogue with the SELF »¹³⁸¹).

S'il était relativement aisé pour Burroughs de créer un texte composite à partir de fragments d'autres textes, texte composite qu'il avait ensuite tout loisir de recopier ou de taper à la machine pour lui donner une forme présentable, il est difficile d'imaginer Orridge tranchant à travers sa propre chair et celle de sa compagne pour amonceler les morceaux en un nouveau tas, attendant patiemment que celui-ci veuille

¹³⁷⁸ Clémentine HOUGUE, « Le cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », in *Trans* n°7, *op. cit.*

¹³⁷⁹ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex », *op. cit.*

¹³⁸⁰ BREYER P-ORRIDGE, « Dematerialization of Identity / Some Notes 1996 » (1997). Texte consultable sur le site officiel de Genesis P-Orridge à l'adresse http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=15&id=95

Notons que dans le documentaire de Marie Losier *La Ballade de Genesis P-Orridge et Lady Jaye*, projeté le 4 avril 2009 au Centre Pompidou, Orridge et sa compagne affirment que, contrairement aux parents qui souhaitent un enfant, autrement dit une « troisième personne » issue du couple, ils souhaitent être eux-mêmes la « troisième personne ».

¹³⁸¹ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex », *op. cit.*

bien devenir une créature douée de raison. Orridge compose donc. En imaginant qu'il est lui-même assimilé à un texte A, et que Lady Jaye soit assimilée à un texte B, tous deux se partagent la tâche de devenir un texte C, résultat de la fusion des deux autres.

Orridge et Lady Jaye imaginent une identité nouvelle qu'ils baptisent « Breyer P-Orridge ». Ils subissent ensuite un certain nombre d'opérations en vue de ressembler tous deux à cette même créature, elle-même conçue pour réunir leurs deux images.

Orridge et Lady Jaye subissent une intervention mammaire afin d'avoir, tous les deux, une poitrine parfaitement identique. D'autres opérations suivront, plus ou moins spectaculaires. Liposuccion, agrandissement des seins ou injection de graisse sous les yeux¹³⁸², chacun peut trouver ces actes chirurgicaux détaillés dans un carnet de bord régulièrement mis à jour sur le site officiel de Orridge, et accompagné de clichés de Mo Edley ou de Laure Leber qui montrent le corps de celui-ci en gros plans successifs.

Le corps comme texte est bel et bien brouillon, instable, c'est du moins le message que souhaitent donner Orridge et Lady Jaye. Reste l'impératif physique. Orridge est obligé de prendre des périodes de repos après chaque opération. Au vu du patient dans son vêtement de malade ou de sujet médical, « visage tuméfié, bandé de pansements chirurgicaux, yeux rougis, peau bleuie, jaunie ou violacée »¹³⁸³, le témoin des extravagances du chanteur peut se demander, à juste titre nous semble-t-il, ce qui distingue la reconfiguration du mauvais traitement.

En remodelant leurs deux corps à l'aide de la chirurgie avec un dessein précis, Orridge et Lady Jaye souhaitent assimiler leurs corps le plus possible (« to try and look like each other as possible »¹³⁸⁴) et tendre vers un même modèle physique, non pas « androgyne » mais « pandrogyne » :

Breyer P-Orridge both supply our separate bodies, individuality and ego to an ongoing and substantially irreversible process of cutting-up identity to produce a third being, an 'other' entity that we call the PANDROGYNE¹³⁸⁵

¹³⁸² Genesis P-ORRIDGE, *Blog*, 22 février 2005. Entrée consultable à l'adresse

http://genesisp-orridge.com/index.php?section=news&album_id=1&year=2005&month=02

¹³⁸³ Dominique BAQUE, Marek BARTELIK, ORLAN, *Orlan, Refiguration Self Hybridations*, Paris, Editions Al Dante, 2001, p. 86.

¹³⁸⁴ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex », *op. cit.*

¹³⁸⁵ *Ibid.*

Pour Orridge, « Breyer P-Orridge » marque un mouvement vers une « nouvelle étape évolutionnaire » (« another evolutionary phase »¹³⁸⁶), vers une forme moins rudimentaire (« from larval to complex, from primitive and base, to sophisticated and pure »¹³⁸⁷), surtout plus « pure » et « parfaite », termes que Orridge met volontairement en avant et qui associent l'acte chirurgical à une question d'ordre moral ou métaphysique (« pure », « more perfect »¹³⁸⁸, « closer to a purity of essence »¹³⁸⁹) à laquelle il ne nous avait pas habitués.

Si, comme l'affirment Orridge et Lady Jaye dans « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex », l'individu est un simple personnage de fiction, « écrit » de toutes pièces par le corps social, par la masse, et ce à la manière d'un récit (« the fictional character written by consensus reality »¹³⁹⁰), il s'agit dès maintenant de réclamer le corps-texte afin d'en être le seul et unique rédacteur (« build/author one's own character just as if you were writing a screenplay »¹³⁹¹).

L'individu doit reprendre sa place dans le processus évolutif en redessinant son corps selon ses désirs, et sans se contenter de subir les influences extérieures (« to create futures for our SELF with us as thee designers »¹³⁹²). Il doit refuser le choix binaire entre le sexe masculin et féminin, refuser la voie tracée par le patrimoine biologique, mais aussi par l'éducation, les images publicitaires, la pression sociale :

Breyer P-Orridge believe [sic] that the binary systems embedded in society, culture and biology are the root cause of conflict, and agression which in turn justify and maintain oppressive control systems and divisive heirarchies [sic]¹³⁹³

Orridge choisit avec Lady Jaye de sacrifier progressivement sa personne pour la fondre dans une troisième entité (« the unconditional integration of two sources »¹³⁹⁴). En dépit des apparences, cette fusion est bel et bien une affirmation identitaire (« to reclaim identity »¹³⁹⁵). Pour une identité plus libre, certainement, puisqu'elle ne se préoccupe en aucun cas des canons esthétiques qui s'étalent dans les

¹³⁸⁶ BREYER P-ORRIDGE, « Dematerialization of Identity / some notes 1996 », *op. cit.*

¹³⁸⁷ *Ibid.*

¹³⁸⁸ *Ibid.*

¹³⁸⁹ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex ».

¹³⁹⁰ *Ibid.*

¹³⁹¹ BREYER P-ORRIDGE, « Dematerialization of Identity / some notes 1996 », *op. cit.*

¹³⁹² Genesis P-ORRIDGE, *Blog*, 5 avril 2005. Entrée consultable à l'adresse

http://genesisp-orrige.com/index.php?section=news&album_id=1&year=2005&month=04

¹³⁹³ Genesis BREYER P-ORRIDGE, « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge / Why We Are Breaking Sex », *op. cit.*

¹³⁹⁴ *Ibid.*

¹³⁹⁵ BREYER P-ORRIDGE, « Dematerialization of Identity / some notes 1996 », *op. cit.*

journaux ; et si Orridge et Lady Jaye ont, comme Orlan, l'air d'étranges personnages aux traits laids et déformés sur certaines photographies, du moins sont-ils les artisans de leur propre monstruosité. Pour Orridge, enfin, « Breyer P-Orridge » n'est pas une forme fixe, mais bien plutôt une forme en constante fluctuation, ni tout à fait mâle ni tout à fait femelle, un « portrait biologique des possibles » (« a biological poortrait ov possibilities »¹³⁹⁶), sans autres limites que celles de l'imagination, et de la déontologie médicale. Il est en effet permis de s'interroger sur l'éthique du chirurgien qui voit la santé de Orridge se dégrader en raison des nombreux actes chirurgicaux qu'il s'impose, par exemple, lorsque le chanteur évoque ses infections de poitrine à répétitions qui deviennent handicapantes¹³⁹⁷, mais aussi sur la santé mentale du patient qui mêle ainsi art, plaisir et douleur.

Il est difficile de se prononcer sur le résultat de ces opérations chirurgicales. Celles-ci semblent bien aboutir à la création d'une identité inédite, rappelant que l'identité n'est pas une donnée mais une construction. Il est également impossible de se prononcer sur de quelconques changements mentaux chez Orridge et Lady Jaye, tout comme il est difficile d'apprécier la part de jeu chez le couple qui s'amuse du regard de l'autre comme du jugement des médias¹³⁹⁸, et la part d'une véritable quête identitaire et plus largement philosophique.

Toujours est-il que chacun des partenaires du couple est physiquement changé, adoptant les mêmes vêtements, la même coupe de cheveux et la même attitude, et signant désormais ses textes d'un seul et unique nom : « Breyer P-Orridge ».

La performance s'est achevée avec la mort de Lady Jaye le 9 octobre 2007.

¹³⁹⁶ Genesis P-ORRIDGE, *Blog*, 5 avril 2005, *op. cit.*

¹³⁹⁷ « Anyway, E am doing fine and feeling perky. Ironically though E have developed yet ANOTHER chest infection. We think it is due to all thee dust down here in thee basemeant from thee building. So, as today is my B-EARTHDAY E have asked our extended TOPI famille for a present ov them wiping down, vacuuming and repainting thee gallery space so E can breathe without getting sick a month at a T.I.M.E. », Genesis P-ORRIDGE, *Blog*, 22 février 2005.

Entrée consultable à l'adresse

http://genesisp-orridge.com/index.php?section=news&album_id=1&id=39

¹³⁹⁸ La presse ne se montre pas tendre envers Orridge et Lady Jaye tous deux régulièrement moqués. Ainsi, en mars 2004, dans *The Guardian*, Will Hodgkinson s'amuse d'un Orridge habillé en « élégante patronnesse des arts » (« like a smartly dressed patroness of the arts ») tout en demeurant, en dépit de ses discours radicaux, « techniquement un homme » (« still technically (...) a man »), in Will HODGKINSON, « Dirty freaky things », in *The Guardian*, mars 26, 2004.

Article consultable à l'adresse

<http://www.guardian.co.uk/music/2004/mar/26/2>

II / Le « cyborg »

Nous avons eu l'occasion de le mentionner : le « cyborg », créature « mi-homme mi-machine » comme le définit Adam Roberts¹³⁹⁹, est l'un des éléments caractéristiques du mouvement « Cyberpunk ». Aucun roman, aucune nouvelle n'est tout à fait « Cyberpunk » sans lui.

Le terme a été inventé par Manfred Clynes en 1960. Le scientifique autrichien désigne ainsi les êtres aptes à survivre dans un environnement extraterrestre, et fait écho au choix de Burroughs de prendre « l'entraînement des astronautes comme modèle d'une possible libération du corps dans l'espace »¹⁴⁰⁰.

Notons dès à présent que le terme même de « cyborg » nous pose problème, non pas dans sa définition, mais dans sa prise avec le réel.

Aujourd'hui, de nombreux travaux comme les implants cochléaires ou les rétines artificielles composées d'électrodes stimulant les cellules rétinienne¹⁴⁰¹ signalent efficacement que l'homme peut-être transformé par la science, qu'il peut voir les faiblesses de son corps ou un quelconque handicap en partie corrigé par la technologie, sans pour autant que le terme de « cyborg » soit jamais employé. Cette réticence s'explique en grande partie par un fait justement noté par A. Roberts : dans la culture populaire, le « cyborg » est un être essentiellement « menaçant »¹⁴⁰², « monstrueux »¹⁴⁰³, dont la part mécanique, qui ignore par définition toute émotion ou empathie, menace de prendre le pas sur la personnalité ; un être, ajoute David Porush, prêt à « perdre son humanité »¹⁴⁰⁴.

Notre partie suivante doit nous permettre d'étudier plus attentivement le « cyborg » tel qu'il apparaît dans les textes de William Gibson. Nous étudierons les différentes formes qu'il peut prendre tout en nous posant la question du rôle précis que lui fait jouer l'auteur. Cette partie sera également pour nous l'occasion de mettre en lumière le rapport que peut entretenir le « cyborg » gibsonien avec l'« homme-

¹³⁹⁹ Adam ROBERTS, *Science Fiction*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁰⁰ Gérard-George LEMAIRE, « Corps », *Burroughs*, *op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁰¹ Pour de plus amples informations lire l'article signé Anne Marcellini, enseignant-chercheur et membre de la commission scientifique de l'UFR STAPS Montpellier, intitulé « Réparation des corps "anormaux" et des handicaps » dans *Quasimodo n°7 : Modifications corporelles*, *op. cit.*, pp. 269-287.

¹⁴⁰² Adam ROBERTS, *Science Fiction*, *op. cit.*, p. 105.

¹⁴⁰³ *Ibid.*, p. 106.

¹⁴⁰⁴ « (...) the more ominous interpretation available to this theme of the cyborg or android or bionic being or robot or automaton or artificial intelligence [is that] some men become so converted to the machinery they've devised that they lose their humanity. », David PORUSH, « Cybernauts in Cyberspace: William Gibson's *Neuromancer* », *op. cit.*

machine de La Mettrie » qui, affirme Gérard-George Lemaire, « se retrouve en filigrane dans les théories [que] défend [William Burroughs] sur la relation que l'homme entretient avec sa dimension organique »¹⁴⁰⁵.

a) L'homme-machine burroughsien

En évoquant l'idée d'un « homme-machine de La Mettrie » typiquement burroughsien, Gérard-Georges Lemaire établit un lien entre la métaphore de la « machine », d'abord employée par William Burroughs pour souligner l'action des forces de contrôle manipulant les populations, et le nom du médecin philosophe français du XVIII^e siècle Julien Offroy de La Mettrie.

A une époque où la notion d'« âme » était centrale dans le discours scientifique de par le rôle que jouait la religion dans la société, La Mettrie proposait ni plus ni moins que de l'abandonner. Ce faisant, le philosophe souhaitait revenir aux conclusions des atomistes grecs, comme Leucippe et Démocrite, qui attribuaient les mouvements invisibles de la nature aux « atomes », et non plus à une quelconque intervention divine. Comme eux, La Mettrie se range du côté du « monisme », à savoir qu'il considère le corps et l'âme comme indissociables.

La démonstration de La Mettrie était édifiante ; d'autant plus féroce et bien menée que le savant était un janséniste voué, dans sa jeunesse, à une carrière ecclésiastique, et qui, bien que « dégoûté de la théologie »¹⁴⁰⁶, n'en connaissait pas moins parfaitement la religion.

Ceux qu'il appelait les « métaphysiciens » étaient ses cibles principales, qui obscurcissaient le débat plus qu'ils ne le faisaient avancer. Les leibniziens et leurs monades, par exemple, avaient, selon le philosophe des Lumières, « élevé une hypothèse inintelligible »¹⁴⁰⁷, et les Cartésiens « admis deux substances distinctes dans l'homme, comme s'ils les avaient vues et bien comptées »¹⁴⁰⁸. Quant à John Locke, il demandait « si la matière peut penser », ce qui, notait La Mettrie, revenait à « demander si la matière peut marquer les heures »¹⁴⁰⁹.

Bien que critique à son égard, La Mettrie s'inspirait de la théorie mécaniste de Descartes. Son propos était simple, mais s'inscrivait néanmoins dans un mouvement

¹⁴⁰⁵ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 56.

¹⁴⁰⁶ Paul-Laurent ASSOUN, « Lire La Mettrie », in Julien Offroy DE LA METTRIE, *L'Homme-Machine*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1981, p. 37.

¹⁴⁰⁷ Julien Offroy DE LA METTRIE, *L'Homme-Machine*, p. 144.

¹⁴⁰⁸ *Ibid.*

¹⁴⁰⁹ *Ibid.*

révolutionnaire. Il consistait à considérer l'être humain comme une mécanique, une machine, en écartant toute idée métaphysique ou dogmatique, pour ne plus se concentrer que sur des phénomènes compréhensibles à l'aide, entre autres, de la physique ou des mathématiques. La Mettrie concentrait ses efforts sur tout ce que ses instruments pouvaient mesurer ou peser, ou sur ce que lui-même pouvait calculer, avec un attachement manifeste pour la méthode d'expérimentation et d'observation clinique soutenue par le médecin hollandais Herman Boerhaave dont il se considérait le disciple. « Brisez la chaîne de vos préjugés », demandait-il, « armez-vous du flambeau de l'expérience et vous ferez à la Nature l'honneur qu'elle mérite, au lieu de rien conclure à son désavantage, de l'ignorance où elle vous a laissé »¹⁴¹⁰.

La Mettrie ne parlait donc pas d'« âme », mais d'« organisation », maître mot de son œuvre.

La Mettrie n'était pas le premier à comparer l'homme et la machine. Pour Gordon Rattray Taylor, la thèse mécaniste remonte aux travaux de Descartes, qui affirmait que « dans la nature tous les êtres, y compris les hommes et les animaux, sont des machines »¹⁴¹¹ et à William Harvey que le philosophe français considérait comme son seul et unique « prédécesseur » en la matière.

William Harvey, médecin de Charles I^{er} et précurseur de l'embryologie, faisait lui-même des remarques semblables lors de son examen du flot sanguin en 1615. Ses expériences montraient que le sang circule selon une combinaison de pompes, de vaisseaux et de valvules allant vers ou partant du cœur. Plus important en ce qui nous concerne : Harvey eut l'intuition que la machine et le corps humain fonctionnaient, en partie du moins, selon un schéma comparable. En décrivant le cœur, confirme Paul-Laurent Assoun, c'est « l'image la plus achevée de la mécanique corporelle » qu'il fixait¹⁴¹².

Une première barrière tombait avec Harvey, qui devait permettre à La Mettrie de pousser plus loin encore sa réflexion. Le corps humain est devenu une « machine qui monte elle-même ses ressorts » qui a besoin qu'on verse « des sucs vigoureux » ou des « liqueurs fortes » dans ses « tuyaux » pour fonctionner¹⁴¹³. Le succès de la métaphore, comme nous le prouvent les récits de science-fiction, ne se démentira jamais.

¹⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

¹⁴¹¹ Gordon Rattray TAYLOR, *Histoire illustrée de la biologie, op. cit.*, p. 42.

¹⁴¹² Paul-Laurent ASSOUN, « Lire La Mettrie », in Julien Offroy DE LA METTRIE, *L'Homme-Machine, op. cit.*, p. 57.

¹⁴¹³ Julien Offroy DE LA METTRIE, *L'Homme-Machine, op. cit.*, p. 152.

Si l'« homme-machine de La Mettrie » apparaît effectivement dans les textes de Burroughs, il ne se situe pas du côté des forces de contrôle, comme la machine froide et dénuée de tout sentiment. Faisant ouvertement fi de toute idée de morale, de bien ou de mal, il essaie, tente, expérimente afin de se connaître lui-même. Après l'étude et l'expérimentation vient le temps de la construction, ou plutôt de la reconstruction. Le temps est venu de bâtir un homme nouveau, bien différent de ce qu'il était jusqu'ici, monstrueux, sans doute, de par son aspect étrange. Ici, Gibson prend au mot le discours de Burroughs, et, par extension, celui de La Mettrie. Il crée une créature fictionnelle à la fois homme et machine, organes, circuits, une créature qui, si elle prolonge les théories burroughsiennes d'un corps patiemment reconstruit, n'en est pas moins tout à fait originale ; une créature qui s'éloigne des personnages ni tout à fait hommes ni tout à fait machines que l'on rencontre fréquemment dans les textes de science-fiction qui traitent le cyborg soit comme symbole d'altérité (John A. B. C. Smith mis en pièces par les indiens lors des campagnes Bugaboo et Kickapoo puis en partie reconstruit par la technologie dans la nouvelle « The Man That Was Used Up » d'Edgar Allan Poe publiée en 1839), soit comme un personnage capable de toutes les prouesses (le cyborg Le Nyctalope, redresseur de torts dans les romans de Jean de La Hire de 1909 à 1944 ; les androïdes surhumains imaginés par Philip K. Dick dans *Do Androids Dream of Electric Sheep?* En 1968).

b) Les prothèses

Le « cyborg » que le lecteur rencontre le plus fréquemment dans les textes de William Gibson a eu une ou plusieurs partie(s) de son corps remplacée(s) par une prothèse.

C'est là l'une des différences majeures avec la très grande majorité des textes de William Burroughs qui donne à voir des êtres modifiés par des mutations successives ; Gibson concentre quant à lui l'attention de son lecteur sur des modifications technologiques.

Dans les textes de Gibson, les prothèses peuvent, d'une part, se substituer à un membre et pallier un handicap. C'est le cas de Ratz, patron du Chatsubo, dont le bras est remplacé par une pince mécanique, une antiquité datant de la guerre. C'est une « prothèse militaire russe », et, précise Gibson avec son habituel recours à un jargon

pseudo-scientifique, « un manipulateur à sept degrés de liberté et rétroaction sensorielle »¹⁴¹⁴.

Cette « pince rose » (« pink claw »¹⁴¹⁵) est le premier élément biomécanique décrit dans la trilogie. Plutôt que de donner à voir un engin futuriste, révolutionnaire, Gibson montre une prothèse usée « sous une enveloppe de plastique rose sale »¹⁴¹⁶, un appareil terriblement voyant dont Ratz se sert pour gratter son ventre proéminent¹⁴¹⁷ mais qui n'étonnera pas le lecteur qui reconnaîtra là un nouvel élément venant participer au monde sale, usé, obsolète dans lequel évoluent quotidiennement les personnages de William Gibson.

Autre exemple, le « cowboy » Automatic Jack, dont le bras détruit accidentellement par un laser a été remplacé par une prothèse en duralumine gainée de composite en fibre de carbone (« the carbon-fiber laminate that sheathes my arm »¹⁴¹⁸).

Les personnages de Gibson des années 80 se rapprochent ici sensiblement de la réalité des années 2008, des expériences pratiquées au Centre de rééducation et d'appareillage de Vallenton où « des amputés du bras réapprennent (...) à conduire, à nouer leurs lacets, à manipuler un verre ou encore à écrire en utilisant le membre électrique, certes encore inesthétique mais parfaitement fonctionnel, qui leur a été greffé »¹⁴¹⁹ et des prothèses myoélectriques actionnées à l'aide de piles au nicad ou au litium.

Les prothèses permettent, d'autre part, d'améliorer le corps. Elles le rendent plus résistant, plus efficace, comme le bras de Ratz, par exemple, qui possède une force hors du commun¹⁴²⁰.

Les capacités exceptionnelles du bras myoélectrique d'Automatic Jack ne sont jamais véritablement décrites dans « Burning Chrome ». Lorsque Automatic Jack frotte ses paupières endormies il emploie sa main valide, geste qu'il ne peut faire avec sa prothèse, de peur, sans doute, de se blesser (« I rubbed sleep from my eyes with my

¹⁴¹⁴ « a Russian military prosthesis, a seven-function force-feedback manipulator », William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 4.

¹⁴¹⁵ *Ibid.*

¹⁴¹⁶ « cased in grubby pink plastic », *ibid.*

¹⁴¹⁷ *Ibid.*

¹⁴¹⁸ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, op. cit., p. 205.

¹⁴¹⁹ ESMERALDA & Maxenge GRUGIER, « Modifications corporelles technologiques », in *Quasimodo n°7 : Modifications corporelles*, op. cit., p. 239.

¹⁴²⁰ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 22.

left hand, one thing I can't do with my right »¹⁴²¹), tandis que quand celui-ci provoque une bagarre dans un bar de la ville c'est avec son bras en dural qu'il donne les coups (« I think I showed him some tricks with the arm »¹⁴²²).

Gibson donne une description complète de l'engin, qui va de l'articulation du poignet en dural jusqu'aux joints et à la gaine dans laquelle est inséré le membre mécanique. La description de la prothèse est ainsi plus élaborée que celle du personnage lui-même dont le portrait n'est qu'esquissé dans la nouvelle.

Le bras en dural peut s'ôter à tout moment pour permettre à Jack de « brancher » un bras manipulateur sur son moignon quand il doit pratiquer des travaux de précision (« I was working late in the loft one night, shaving down a chip, my arm off and the little waldo jacked straight into the stump »¹⁴²³). Il peut alors manipuler des puces informatiques, ou réparer les composants électroniques grossis sur l'écran de sa console.

Ce second bras est plus petit que le précédent. Il mesure à peine plus d'un centimètre de long, et Jack le compare à un vieux tourne-disques (« The waldo looks like an old audio turntable »¹⁴²⁴).

Malgré la technologie avancée de la « Sprawl », les prothèses de Ratz et Automatic Jack sont décrites par Gibson comme des antiquités, des vieilleries. Ainsi, dans « Burning Chrome », le Finnois demande à Automatic Jack s'il souhaite « mettre au clou » son bras mécanique et s'offrir une prothèse plus récente, débarrassée de ce bruit caractéristique si exaspérant, « quelque chose de moins bruyant »¹⁴²⁵.

Les prothèses de Ratz et de Automatic Jack se reconnaissent en effet à leur bruit. Chez Jack, un « clung » caractéristique (« I let my arm clunk down on the table »¹⁴²⁶) ou un « gémissement » (« whining like overworked mosquitoes »¹⁴²⁷), un gémissement que l'on retrouve également dans le bras de Ratz (« The antique arm whined »¹⁴²⁸), ou encore un « bourdonnement » (« Ratz's plastic arm buzzed »¹⁴²⁹).

Les deux hommes portent sur le corps les marques obligées d'une séparation entre l'organique et l'artificiel qui débute là où le moignon se prolonge en une

¹⁴²¹ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 207.

¹⁴²² *Ibid.*, p. 216.

¹⁴²³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁴²⁴ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴²⁵ *Ibid.*, p. 199.

¹⁴²⁶ *Ibid.*

¹⁴²⁷ *Ibid.*

¹⁴²⁸ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁴²⁹ *Ibid.*, p. 21.

prothèse dont la couleur, la texture, se distinguent nettement du membre d'origine. Ces prothèses ne cherchent pas à copier la physiologie du membre qu'elles remplacent, mais elles attirent l'attention sur elles, donnant à voir le handicap plus qu'elles ne le soustraient au regard. Le parallèle est dès lors séduisant entre ces prothèses et certains collages qui gomment la frontière des fragments tandis que d'autres la soulignent. Quand, parfois, elles veulent imiter la chair, comme c'est de le cas de la « pince rose » de Ratz, le résultat est encore moins discret. C'est ainsi que Ratz est instantanément associé à « son bras artificiel qui tressautait sur un rythme monotone pour remplir les chopes »¹⁴³⁰, tandis que la jeune Rikki Wildside demande à connaître plus de détails sur l'événement qui a amené Jack à subir une greffe :

"What happened to your arm?" she asked me one night in the Gentleman Loser, the three of us drinking at a small table in a corner.

"Hang-gliding," I said, "accident."

"Hang-gliding over a wheatfield," said Bobby, "place called Kiev. Our Jack's just hanging there in the dark, under a Nightwing parafoil, with fifty kilos of radar jammer between his legs, and some Russian asshole accidentally burns his arm off with a laser."

I don't remember how I changed the subject, but I did.

¹⁴³¹

Avec la prothèse, c'est tout l'usage du corps qui change. Les deux hommes embrassent dès lors un étrange devenir qui, bien loin d'être une simple imitation de la machine, est une ligne de fuite perpétuelle vers le piston ou le vérin, vers un corps à la fois plus fort et plus fragile.

C'est, à chaque fois, un portrait du « cyborg » au travail que Gibson présente à son lecteur. Un individu à la fois homme et machine, qui se plonge dans le labeur de manière mécanique. Malgré ses promesses de vie meilleure et de progrès fulgurants, la science que décrit l'écrivain n'a encore jamais libéré personne. Au contraire. Sans loisir ou vie privée, Ratz et Jack ne se définissent que dans le cadre de leur activité, ce que les prothèses, comme un ultime prolongement de leur fonction, indiquent au lecteur. La science n'est pas un adjuvant ici, mais le prétexte à une invasion de l'organisme humain par les corporations qui façonnent désormais l'humanité.

¹⁴³⁰ « his prosthetic arm jerking monotonously as he filled a tray of glasses with draft Kirin », *ibid.*, p. 3.

¹⁴³¹ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 203.

Les prothèses ne permettent pas seulement de palier un handicap. Nous avons présenté dans une partie précédente le personnage de Molly Millions qui s'est fait implanter des griffes acérées aux bouts des doigts afin de devenir « samouraï des rues ». Or, cet exemple est ambigu. Le lecteur sait en effet que Molly subit ces transformations après que le personnage du Sénateur a tenté de l'assassiner. Molly choisit de se transformer et devient une adversaire redoutable grâce à ces griffes. Ses prothèses sont bien plus qu'un simple aménagement et la rapprochent sensiblement de l'image fantasmée qu'elle a désormais d'elle-même.

Aussi est-il logique que Molly ne soit plus en mesure de pleurer, des drains (« ducts »¹⁴³²) transportant les larmes de ses yeux jusqu'à sa bouche. Molly change son corps autrefois vulnérable en empruntant à la machine de guerre ou à l'animal. Aussi, bien que le narrateur présente les transformations successives de Molly comme des choix personnels, celles-ci permettent de la définir comme un outil, un outil terriblement dangereux, certes, mais qui a constamment besoin d'un employeur, d'un patron qui lui donne des ordres et sache la manipuler.

Nous avons pris soin de souligner que William Burroughs donnait à voir des êtres modifiés par des mutations successives dans la très grande majorité de ses textes – mais pas dans l'intégralité de son œuvre. En effet, le personnage de Joe the Dead tiré de *The Western Lands* (1987) échappe au standard du personnage mutant typique des romans de Burroughs, et se rapproche beaucoup du personnage de cyborg tiré de la première trilogie de Gibson.

Les rapports entre les personnages de Joe the Dead, d'Automatic Jack et de Ratz sont nombreux. Tous trois sont amputés d'un bras et portent une prothèse qui ouvre de nouvelles fonctionnalités.

A l'instar d'Automatic Jack, la prothèse de Joe the Dead lui permet de brancher sur elle divers outils. Les deux hommes adaptent leur corps à une tâche précise et tendent à se définir par leur fonction :

Joe had a number of devices that he could fit into a socket just below the elbow of his severed arm. One was a shock unit, with two long, needle-sharp electrodes that could be jabbed into an opponent to deliver the shock inside. He had a cyanide syringe, for instant death, and an air-powered tranquilizer dart gun.¹⁴³³

¹⁴³² *Ibid.*, p. 183.

¹⁴³³ William BURROUGHS, *The Western Lands*, *op. cit.*, p. 36.

Il existe toutefois une différence importante entre le personnage de Joe the Dead d'une part, et d'Automatic Jack et de Ratz de l'autre. Tandis qu'Automatic Jack et Ratz sont décrits par Gibson comme des personnages transformés en outils ou en objets par le biais de leur prothèse, comme si leur bras mécanique leur enlevait à tous les deux un peu de leur humanité, Burroughs décrit Joe the Dead comme un personnage qui s'adapte aux transformations successives qu'il subit, qui modifie son comportement en conséquence et intègre un territoire inédit, quelque part entre l'homme et la machine.

Ainsi l'œil artificiel de Joe ne le fait pas basculer du côté de la machine, mais lui permet de compléter la vision de son œil droit. C'est en comparant les deux visions, l'une artificielle, l'autre naturelle, que Joe se découvre de nouvelles compétences qui échappent à la fois à l'homme et à la machine : c'est dès lors un nouveau champ des possibles qui s'ouvre à lui :

As the doctor surmised, Joe's blind left eye was not blind. Joe had devised an artificial eye, wired into the optic center, that presented his mind with pictures, often quite at variance with the reports of the right eye. This was especially noticeable when he looked at human and animal subjects, and he came to realize to what extent that which we see is conditioned by what we expect to see—that is, by a habitual scanning pattern, whereas the artificial eye had no scanning pattern. (...) He found that he could read motives and expressions with great precision by comparing the data of the good eye, which was picking up what someone wants to project, and the data of the synthetic eye.¹⁴³⁴

L'exemple du personnage de Joe the Dead est isolé dans l'œuvre de William Burroughs. *The Western Lands* est une œuvre tardive, postérieure à la publication de « Burning Chrome », de *Neuromancer* et à l'éclosion du mouvement « Cyberpunk ». Contrairement à ce que nous pourrions penser, le cyborg de Gibson anticipe bien de plusieurs années le cyborg de Burroughs. Or, si nous pouvons, logiquement et sans nous tromper, affirmer que, dans ce cas précis, William Gibson n'a pas pu s'inspirer du travail de William Burroughs pour créer ses personnages, nous pouvons penser qu'il est possible que, cette fois-ci, William Burroughs se soit inspiré du travail de William Gibson pour penser et écrire son personnage de Joe the Dead.

Cette hypothèse est séduisante, et d'autant plus plausible que Burroughs connaissait, et appréciait, la première trilogie de Gibson ; nous serions, pour la première fois dans notre thèse, en présence d'un cas de renversement – ponctuel – du rapport de maître à disciple qui caractérise le lien entre les deux hommes.

¹⁴³⁴ *Ibid.*, pp. 34-35.

c) Le « cowboy » obsolète

Autres « cyborgs », les « cowboys » raccordent leurs consoles à des prises creusées à même le corps. Le lecteur qui lit le récit des aventures de Case sera tenté de nettement différencier entre les personnages décrits comme de simples objets (Ratz ou Case), et les « cowboys » aux réflexes surhumains. Cela n'est pourtant pas justifié.

En effet, comme l'affirme le personnage de Wigan Ludgate dans *Count Zero*, le pire, pour les « cowboys » qui naviguent librement sur le réseau, est de se laisser progressivement distancer par la technologie ; et si les puces électroniques ne vieillissent pas, si elles sont « immortelles »¹⁴³⁵, et si le silicium est effectivement « inusable »¹⁴³⁶, elles deviennent rapidement obsolètes, ce qui explique, dans bien des cas, l'obsession des « cowboys », et de Ludgate en particulier, de vouloir à tout prix rester en phase avec le matériel le plus en pointe.

Cette quête constante d'efficacité est d'autant plus vaine que la technologie est décrite par l'auteur comme se développant à une vitesse folle hors d'atteinte de l'être humain, de telle sorte que le matériel qu'Armitage présente à Case pour le persuader d'accepter son offre n'est pas seulement une console performante, mais « le plus coûteux des ordinateurs d'Hosaka à sortir l'année prochaine »¹⁴³⁷.

En se transformant progressivement en machine, les « cowboys » entrent dans une course contre le temps perdue d'avance. Largement dépassés par la vitesse du progrès, par les nouveaux matériels disponibles sur le marché, ils doivent continuellement se modifier eux-mêmes, rendant plus manifeste encore l'incapacité de l'être humain à s'adapter sans heurt à son environnement.

d) Puces et « mémoire cérébrale »

Autre élément technologique associé au « cyborg », les puces informatiques (« microsofts »¹⁴³⁸) qui, une fois insérées dans des prises percées à même le corps des personnages, permettent d'acquérir instantanément une mémoire donnée et une connaissance de sujets, de thèmes, avec lesquels ceux-ci ne sont pas familiers. La métaphore est, dans ce cas, évidente, et, en décrivant des individus sur lesquels on

¹⁴³⁵ « micro-chips were immortal », William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁴³⁶ « Silicon doesn't wear out », *ibid.*

¹⁴³⁷ « next year's most expensive Hosaka computer », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 46.

¹⁴³⁸ *Ibid.*, p. 15.

branche ou débranche toutes sortes d'appareils, Gibson brosse un tableau plutôt noir d'une humanité que plus grand chose ne sépare d'un vulgaire ordinateur portable et de ses périphériques.

Gibson évoque d'abord ces puces dans le premier volet de la trilogie avec le personnage que le Finnois baptise « Smith ». « Avec une demi-douzaine de puces embrochées sur son nouveau connecteur », explique le Finnois, « la connaissance du marché de l'art qu'avait Smith était formidable, du moins en comparaison avec ses collègues »¹⁴³⁹.

Dans *Count Zero*, Turner acquiert une maîtrise relative de l'espagnol (« a limited fluency in Spanish »¹⁴⁴⁰) grâce à une puce. La langue se coule en lui à la manière d'un élément familier. La connaissance est entièrement passive, et Turner regarde celle-ci s'organiser dans son cerveau comme une formidable construction de verre. Un spectateur devant un paysage extraordinaire.

Turner extracted the dustplug from the socket behind his ear and inserted a sliver of microsoft. The structure of Spanish settled through him like a tower of glass, invisible gates hinged on present and future, conditional, preterite perfect¹⁴⁴¹

Cette érudition n'est que temporaire ; la mémoire s'efface, s'« évapore » progressivement jusqu'à une prochaine utilisation (« the Spanish grammar in the lexicon evaporated after each use »¹⁴⁴²). Les personnages de Gibson sont des « réceptacles aveugles » (« blind receptacle(s) »¹⁴⁴³), non pas des savants ; leur ignorance n'est comblée par les progrès de la science que pour un temps limité. Le temps d'accomplir une tâche. De se rendre utile. Ces puces transforment ainsi un peu plus complètement le « cyborg » en outil, en objet dont l'humanité n'a finalement que peu d'importance.

Le personnage de Johnny Mnemonic est le parfait exemple de cette nouvelle forme d'aliénation. En effet, Johnny se sert de son cerveau pour entreposer les centaines de méga-octets que ses clients chargent sans que lui-même y ait jamais

¹⁴³⁹ « With half a dozen chips in his new socket, Smith's knowledge of the art business was formidable, at least by the standards of his colleagues », *ibid.*, p. 73.

¹⁴⁴⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 15.

¹⁴⁴² *Ibid.*, p. 41.

¹⁴⁴³ William GIBSON, « Johnny Mnemonic », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 32.

accès, et attend d'être finalement « vidangé » (« drained »¹⁴⁴⁴) comme s'il n'était rien d'autre qu'un contenant, une boîte sophistiquée.

Gibson compare clairement le cerveau de son personnage à la mémoire morte ou « ROM » (pour « Read Only Memory ») d'un ordinateur, une mémoire informatique qui permet de stocker des données sans pouvoir les modifier¹⁴⁴⁵. Au point que le lecteur peut légitimement se demander qui, de Johnny ou de ses clients, utilise le plus complètement son cerveau et à qui appartient réellement son corps.

Les informations ainsi stockées n'ont pas une durée de vie importante grâce aux puces, elle sont fugaces, en d'autres termes fragiles.

Ici, Gibson donne à voir un savoir standard mis au point dans le secret de grands laboratoires. Un certain type de mémoire devient un produit soumis à brevets, et fait, une fois de plus, rentrer les grandes compagnies dans l'espace intime de la chair. Un savoir type finalement contrôlé par des financiers qui assurent la duplication de l'information et transforment la culture en marché, en un formidable terrain de jeux économique.

L'exemple des puces est symptomatique du discours de William Gibson. Souvenons-nous que Jean-Pierre Changeux attribue à la « mémoire cérébrale » un rôle fondamental dans l'évolution de l'espèce puisqu'elle « consolide et complète un ensemble déjà grand d'événements et d'« objets culturels », de symboles, coutumes et traditions réappris à chaque génération et perpétués sans être inscrits dans les gènes »¹⁴⁴⁶. En niant cette dernière, Gibson décrit une humanité qui ne partage plus ses informations, donc ne progresse plus collectivement, une humanité pour qui la connaissance n'a plus rien à voir avec l'expérience, l'apprentissage, ou même avec un quelconque processus d'acquisition, mais ressemble plutôt à n'importe quel bien de consommation qui répond à un désir immédiat.

¹⁴⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁴⁵ Par opposition à la mémoire vive ou « RAM » pour « Random Access Memory ».

¹⁴⁴⁶ Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, op. cit., p. 371.

B) UN NOUVEAU PACTE DE LECTURE

William Gibson a élaboré une suite au texte-représentation burroughsien. Or, comme nous avons eu l'occasion de le rappeler, le texte conçu par William Burroughs est double ; au texte-représentation répond le texte-action¹⁴⁴⁷.

Ce texte-action marque d'abord une rupture. Au texte pétrifié à la fois sur le plan narratif et sur le plan lexical répond le texte libérateur. Pour ce faire, Burroughs emploie d'abord la technique de cut-up. En coupant les chaînes de mots, en mélangeant des morceaux de pages découpées en longueur ou en largeur, l'écrivain compte bien « libérer » le discours, note Philippe Mikriammos¹⁴⁴⁸.

Or nous savons, pour l'avoir étudié plus attentivement précédemment, que Gibson n'emploie cette technique du cut-up qu'avec parcimonie, bien qu'il reconnaisse pleinement son intérêt tant sur le plan littéraire que sur celui des idées.

Il serait toutefois hâtif d'en conclure que ce dernier n'accorde pas la moindre place au texte-action, ou, du moins, à une forme de texte-action dont l'objectif serait comparable à ce que nous connaissons chez Burroughs.

Gibson élabore bien un texte en réponse au texte-représentation que nous rencontrons régulièrement dans son œuvre romanesque, une forme de texte-action qui montre l'influence de l'écriture burroughsienne sur son propre travail, mais également une nette volonté de s'émanciper de son modèle, de trouver un style qui lui soit propre afin de proposer un pacte de lecture inédit.

La partie qui suit portera sur l'ensemble des stratégies d'écriture qui permettent à Gibson d'élaborer cet équivalent du texte-action qui apporte une dernière

¹⁴⁴⁷ Cf. Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, pp. 71-113.

¹⁴⁴⁸ « Mais si le cutup [sic] sape impitoyablement tout discours dont l'intérêt est de tromper, d'enchaîner, il présente en contrepartie l'intérêt de révéler, de libérer le discours », Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 67.

Pierre à l'élaboration d'un texte-double, comme chez Burroughs « un texte à deux versants » et « un texte qui se saborde lui-même et en se sabordant s'engendre, un texte dont la performativité ne se laisse pas ignorer »¹⁴⁴⁹.

Nous étudierons le « monstre » tel qu'il apparaît dans un certain nombre de textes de Gibson, et notamment dans l'excipit de *Neuromancer* et *The Difference Engine*. Nous nous concentrerons sur le poème en prose de Gibson intitulé « Agrippa », texte qui est programmé pour s'effacer au fur et à mesure de la lecture, et qui, comme nous allons le voir, s'inscrit dans le prolongement du travail de William Burroughs.

I / L'agencement des chapitres, ou le délitement de la structure

L'effort le plus manifeste de William Gibson pour parvenir à s'émanciper de la rigidité du texte-représentation s'exerce au niveau de l'agencement des chapitres qui composent les romans de la première trilogie.

Nous notons ainsi la régularité géométrique avec laquelle les personnages de *Count Zero* sont le centre d'attention du narrateur, et le rythme qui s'en dégage :

Turner	
Marly	
Bobby	
Turner / Angie	

1		4		7	
2		5		8	
3		6		9	

10	
11	
12	

13		16	
14		17	
15		18	

19		22		25		28	
20		23		26		29	
21		24		27		30	

Nous pouvons observer que les chapitres consacrés à un même personnage se succèdent par séquences de trois, que Gibson ne consacre jamais deux chapitres

¹⁴⁴⁹ Noëlle BATT, « Du Collage cubiste au cut-up burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire », *op. cit.*, p. 115.

consécutifs au même personnage, et finalement, que trois motifs réguliers se distinguent visiblement : le premier allant du chapitre 1 à 9 (succession de chapitres consacrés aux personnages de Turner / Marly et Bobby), le second du chapitre 13 à 18 (les chapitres consacrés à Marly / Turner, puis de nouveau à Marly), enfin le troisième du chapitre 19 à 30 (succession de chapitres consacrés aux personnages de Bobby, Marly et Turner / Angie).

Un certain nombre de règles apparaissent dès lors dans la succession des chapitres : ceux qui sont centrés sur Turner sont automatiquement suivis d'un chapitre sur Marly ; ceux qui sont centrés sur Bobby suivent toujours ceux sur Marly jusqu'au chapitre 19, puis ceux sur Turner et Angie jusqu'à la fin du roman.

Ces séquences sont la preuve d'un parti-pris dans l'agencement des chapitres et d'un rythme régulier dans la narration qui n'est abandonné qu'avec les chapitres 10, 11 et 12 qui font exception pour des raisons que nous ne pouvons que supposer¹⁴⁵⁰. Le lecteur s'attend donc à retrouver dans un certain ordre les personnages qu'il découvre au fur et à mesure de la narration. C'est bien l'idée de cycle qui est au cœur du système mis en place par l'auteur.

Notre intuition se trouve confirmée dans *Mona Lisa Overdrive* :

Kumiko	
Slick Henry	Blue
Angie	Yellow
Mona	Orange

1		5		9		13	Blue	17	
2	Blue	6	Blue	10	Blue	14		18	Blue
3	Yellow	7	Yellow	11	Orange	15	Orange	19	Orange
4	Orange	8	Orange	12	Yellow	16	Yellow	20	Yellow

21	Blue	25	Yellow	29		33	Blue	37	A + M
22		26		30	Yellow	34	Yellow	38	Yellow
23	Orange	27	Orange	31	Blue	35		39	
24	Blue	28	Blue	32		36	Blue	40	Orange

41	S + A
42	Yellow

Dans *Mona Lisa Overdrive*, les chapitres ne se succèdent pas par séries de trois comme dans *Count Zero*, mais par séries de quatre. Comme dans le roman précédant, les trois premières séries laissent deviner un ordonnancement régulier. Un

¹⁴⁵⁰ Nous partageons l'avis de Cavallaro pour qui cette exception s'explique par le cours de la narration et par le sort que réserve Gibson au personnage de Bobby : « At this juncture in the narrative, Bobby is temporarily left out, possibly to heighten the suspense created by the revelation, occurring at the end of Chapter 9, that he is 'chosen of Legba'. », Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk, op. cit.*, p. 156.

chapitre sur Mona suit systématiquement un autre sur Angie, qui en suit un autre sur Slick Henry, qui en suit un autre sur Kumiko. Gibson intervertit d'abord la place du chapitre consacré à Angie avec celle du chapitre consacré à Mona (chapitres 11 et 12), puis la place du chapitre consacré à Kumiko avec celle du chapitre consacré à Slick (chapitres 13 et 14). Or, à partir du chapitre 21, cet ordonnancement laisse la place à un agencement plus aléatoire : il arrive ainsi que Gibson consacre deux fois un chapitre au même personnage dans une même série (chapitres 21 et 24 sur Henry Slick, 29 et 32 sur Kumiko, 33 et 36 de nouveau sur Henry Slick) ; la succession d'un chapitre à l'autre ne semble plus devoir obéir à la moindre règle. Le roman est alors comme saisi d'un soubresaut qui le sort de son immobilité, du rythme régulier dans lequel l'auteur donnait l'impression de l'avoir enfermé. En réalité, un changement s'est produit qui n'apparaît clairement que si l'on veut bien apprécier l'agencement des chapitres dans la totalité des épisodes de la trilogie et non plus dans un ou deux romans séparément.

En effet, si l'on considère que *Neuromancer*, à la différence de *Count Zero* et de *Mona Lisa Overdrive*, n'est pas un roman choral et n'a qu'un véritable personnage principal : Case, la mise en perspective de la succession des chapitres dans les trois romans donne à voir une structure nouvelle, invisible jusqu'à présent :

NEUROMANCER

Case	
------	--

1		5		9		13		17	
2		6		10		14		18	
3		7		11		15		19	
4		8		12		16		20	

21		25		29		33		37	
22		26		30		34		38	
23		27		31		35		39	
24		28		32		36		40	

COUNT ZERO

Turner	
Marly	
Bobby	
Turner / Angie	

1		4		7	
2		5		8	
3		6		9	

10	
11	
12	

13		16	
14		17	
15		18	

19		22		25		28	
20		23		26		29	
21		24		27		30	

MONA LISA OVERDRIVE

Kumiko	
Slick Henry	
Angie	
Mona	

1		5		9		13		17	
2		6		10		14		18	
3		7		11		15		19	
4		8		12		16		20	

21		25		29		33		37		A+M
22		26		30		34		38		
23		27		31		35		39		
24		28		32		36		40		

41		S+A
42		

Nous avons vu dans la partie précédente que la première trilogie de Gibson obéissait à un nombre de règles sur le plan de la diégèse (répétitions de classes paradigmatiques de personnages et répétition d'actions), comme sur le plan linguistique (répétitions de mots ou syntagmes d'un passage à un autre du roman, répétition d'un même univers lexical).

Cet ensemble de règles témoigne d'un texte qui se boucle sur lui-même et se répète. L'ordre précis que nous pouvons noter dans l'agencement des chapitres des trois romans eu égard à la présence des personnages ne confirme qu'en partie cette observation. En effet, s'il existe incontestablement un ordre dans la trilogie, cet ordre est en constante évolution. La structure ne forme d'abord qu'un bloc centré sur un personnage (*Neuromancer*), puis gagne ensuite en variété à mesure que l'auteur ouvre la narration à un nombre toujours plus important de personnages (*Count Zero*). Enfin, la structure éclate (*Mona Lisa Overdrive*) : l'accident est devenu la règle, et la structure est mobile.

Nous pouvons dès lors parler d'un bouleversement progressif des règles en vigueur. L'« ordre répétitif où la surprise n'a qu'une place limitée » mentionné dans notre partie précédente cède la place, précisément, à la surprise. Progressivement, le lecteur ne sait plus sur quel personnage vont porter les chapitres ; le texte qui, jusqu'à présent, se caractérisait par la répétition, le déjà vu, change maintenant de direction. Mais ce bouleversement reste limité, à ce qui concerne la disposition des chapitres. Au fur et à mesure que le lecteur progresse dans la trilogie, la structure du texte s'extrait partiellement de la contrainte des séquences itératives.

Ce mouvement de la trilogie vers un éclatement progressif et relatif prouve que le texte gibsonien dépasse les cadres et les règles que nous avons mentionnés précédemment. Prisonnier de répétitions incessantes, d'un ordre figé et récurrent, le texte s'émancipe finalement de cette structure itérative. L'éclatement de cette dernière est l'indice d'un mouvement, d'une accélération dont le but est d'offrir une réponse aux structures que Gibson utilise lui-même. L'écrivain souhaite l'avènement d'un texte neuf et d'un nouveau pacte de lecture, instauré, entre autres, grâce à de multiples renvois intertextuels.

II / Citations-hommages et intertextualité : la fiction interactive¹⁴⁵¹

Nous nous interrogeons ici sur des citations qui sont intégrées au texte et dont la source n'est mentionnée ni dans le texte ni dans le paratexte, au point que le lecteur peut facilement ne pas même s'apercevoir de leur présence.

Ainsi, William Gibson glisse couramment des titres de chansons dans ses nouvelles ou ses romans, la plupart des chansons de groupes ou de chanteurs qu'il affectionne particulièrement. Ceci nous étonne d'autant moins que nous connaissons maintenant le goût de l'auteur pour la musique, notamment punk / post-punk, sachant, par exemple, qu'il s'est inspiré d'une photographie de la chanteuse Chrissie Hynde pour imaginer le personnage de Molly Millions¹⁴⁵², et qu'il a confirmé l'importance pour lui non seulement du Punk, mais de l'imagerie véhiculée par ce mouvement musical¹⁴⁵³.

Nous distinguons ici les citations où l'auteur transforme des titres de chansons en noms propres.

La chanson « New Rose » du groupe punk londonien *The Damned* donne son nom à l'hôtel dans lequel résident les personnages et, par extension, à la nouvelle « New Rose Hotel ». Le bar « Gentleman Loser » mentionné pour la première fois dans « Burning Chrome » doit son nom aux paroles de la chanson « Midnite Cruiser »

¹⁴⁵¹ Nous employons ici la définition large que donne le Littré pour qui l'on cite « toute sorte de documents », Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, op. cit., p. 115.

¹⁴⁵² « Molly, who first appears in the short story "Johnny Mnemonic" as "a thin girl with mirrored glasses, her dark hair cut in a rough shag," her black leather jacket "open over a T-shirt slashed diagonally with stripes of red and black," is modeled on the sultry, sneering photo of the Pretenders' singer-guitarist Chrissie Hynde, on the cover of the group's eponymous debut. "The attitude's all there," notes Gibson. "I was just describing that face and giving it a body and fingernails." », Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, op. cit., p. 91.

¹⁴⁵³ « [Tatiani Rapatzikou]: What's the significance of the punk imagery employed in your novels?

[William Gibson]: When I started to write, that was like '76 and '77. I deliberately took the imagery of Punk because I wanted, not so much that I wanted to be associated with it, but I felt that I was saying OK! Well, at least this is a lie and the relationship of the Punk element in my early work to the imaginary society that surrounds it is very much like my relationship to the real society that surrounded me and it was radical. For a person of my generation at that point to claim a sort of kinship or even to be supportive of that was fairly original », Tatiani G. RAPATZIKOU, « Interview with William Gibson in Vancouver, Canada, 15th November 2000, Transcribed Verbatim from Tape », in *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (Postmodern Studies 36), op. cit., pp. 223-224.

Notons que Gibson a lui-même coécrit la chanson « Dog Star Girl » avec Chris Stein sur l'album *Debravation* de Debbie Harry, chanteuse du groupe Blondie (Chrysalis UK 1993).

du groupe *Steely Dan*¹⁴⁵⁴ ; le personnage de Bobby Quine doit son nom à celui du guitariste du groupe punk *Richard Hell and the Voivoids* Robert Quine¹⁴⁵⁵, et Rikki Wildside est baptisée en référence à la fois à la chanson « Rikki Don't Lose that Number » de *Steely Dan* et « Walk on the Wild Side » de Lou Reed.

Dans la trilogie, le nom du personnage de Linda Lee est tiré de la chanson du *Velvet Underground* « Cool It Down »¹⁴⁵⁶. Le nom des « Panther Moderns » est celui du groupe de rock du romancier américain John Shirley¹⁴⁵⁷. Le nom du virus que les « Panther Moderns » manipulent est « Grievous Angel » d'après l'album éponyme de Gram Parsons et sa chanson « Return of the Grievous Angel »¹⁴⁵⁸. Le surnom de « Steppin' Razor » que porte également Molly Millions vient du titre d'une chanson de Peter Tosh¹⁴⁵⁹. Le nom du quartier de « Barrytown » est celui d'une chanson de *Steely Dan*¹⁴⁶⁰. Le nom du vaisseau spatial « Sweet Jane » est celui d'une chanson du *Velvet Underground*¹⁴⁶¹. Le nom du gang de motard « The Deacon Blues » est le titre d'une chanson de *Steely Dan*¹⁴⁶². Enfin le titre du roman *All Tomorrow's Parties* est aussi celui d'une chanson du *Velvet Underground*.

Cette liste ne vise pas à l'exhaustivité. Elle signale que les textes de Gibson baignent dans la musique, spécialement la première trilogie puisque ces citations se font progressivement plus rares à partir du dernier volet de la trilogie. Ces citations participent d'un hommage de William Gibson à quelques-uns des artistes qu'il admire, à une époque, et plus encore à une communauté de chanteurs qui, à l'instar de Patti Smith, Debbie Harry, de *Steely Dan* ou du *Velvet Underground*, avait librement choisi William Burroughs comme l'une de ses références majeures. Souvenons-nous que Patti Smith et Debbie Harry participent toutes les deux à la « Nova Convention » de novembre 1996. Smith, qui participait également à l'édition de 1978, lui dédiait l'album *Peace and Noise* en 1997. Le *Velvet Underground* lui dédiait la chanson « Lonesome Cowboy Bill » sur l'album *Loaded* en 1970, et *Steely Dan* tire son nom d'un personnage de *Naked Lunch*.

¹⁴⁵⁴ William GIBSON, « Burning Chrome », in *Burning Chrome and Other Stories*, *op. cit.*, p. 197.

¹⁴⁵⁵ Comme le note Mark Dery dans *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, *op. cit.*, p. 91.

¹⁴⁵⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 5.

¹⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 61.

¹⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁶⁰ William GIBSON, *Count Zero*, *op. cit.*, p. 31.

¹⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 246.

¹⁴⁶² William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, *op. cit.*, p. 19.

Gibson se contente ici de transformer des titres en noms propres. Le lecteur peut très bien ne pas reconnaître ces titres, et ne pas savoir qu'il s'agit de citations, sa lecture n'en sera aucunement perturbée, bien que des associations de mots comme « Gentleman Loser », « Panther Moderns », « Grievous Angel », soient relativement inattendues et font que le lecteur s'interroge sur ces choix.

C'est un effet quelque peu différent qui se produit chez le lecteur qui reconnaît ces titres puisqu'un nouveau niveau de lecture du texte apparaît. L'intertextualité permet d'ouvrir un dialogue avec chacune des chansons citées tant sur l'axe sujet-destinataire que sur l'axe texte-contexte. Les paroles volontairement caricaturales et ironiques de la chanson « Steppin' Razor » qui se résume à une accumulation de mises en gardes et de menaces proférées par une brute autoproclamée donnent un aspect comique jusqu'ici inédit au personnage de Molly (« If you're bull bukka / Nobody buk from me / If you're duppy / You move away from me (...) If you want to live / Treat me good dangerous »¹⁴⁶³) ; un aspect comique accentué par le rythme lent et syncopé de la musique reggae.

Ce dialogue est limité. Il n'accorde aucune espèce de prévalence à une catégorie de lecteur plutôt qu'à une autre. Nous n'insisterons donc pas davantage. Comme l'auteur l'a confirmé, ces citations tiennent du jeu avec son public jeune, et du plaisir qu'il peut ressentir quand l'un de ses lecteurs confirme avoir saisi l'une de ses citations comme un signe de reconnaissance d'un initié à un autre¹⁴⁶⁴. C'est toujours un usage moderniste de la citation, mais ce n'est plus le même lectorat ni la même culture qui sont sollicités.

Les citations qu'utilise William Gibson en guise de titres de chapitres nous intéressent davantage du fait de leur caractère ambigu. En effet, ces titres sont souvent si énigmatiques que, après les avoir lus, le lecteur y pensera encore et encore, et voudra leur attribuer un sens en dépit des difficultés rencontrées.

¹⁴⁶³ Peter TOSH, « Steppin' Razor ».

¹⁴⁶⁴Gibson le confirme dans un entretien avec Peter Darling pour le site sci-fi.com où il évoque les titres de chansons plus ou moins dissimulés dans *Count Zero* : « there's a chapter called "Vincent Black Lightning" that's referencing a Richard Thompson song. I don't know how many Richard Thompson fans read the book, but somebody turned up on the tour who got it. It's always kind of a kick when somebody "gets" it. Particularly if it's really, really obscure », in Peter DARLING, « Sandpapering the conscious mind with William Gibson », in *Sci Fi Weekly* issue 146, vol. 6, n° 6, Feb. 7, 2000.

Article consultable exclusivement à l'adresse
<http://www.scifi.com/sfw/issue146/interview.html>

Dans un second temps, remarquons que ces titres énigmatiques sont également des emprunts à des chansons.

Ainsi, les titres de chapitres « Run Straight Down » et « Stations of the Breath » (*Count Zero* chapitres 24 et 27), « Antarctica Starts Here », « The Silver Walks », « Ghosts and Empties », « Smooth Stone Beyond » (*Mona Lisa Overdrive* chapitres 12, 15, 22 et 45) attirent indéniablement l'attention. Rappelons que Gibson choisit de numéroter les chapitres de *Neuromancer* plutôt que de leur donner des titres. Notre étude concerne donc les deux derniers volets de la trilogie. « Run Straight Down », « Antarctica Starts Here » et « Smooth Stone Beyond » sont, respectivement, les titres de chansons de Warren Zevon, John Cale et Patti Smith. « The Silver Walks » est une citation tirée de la chanson « I'm so Free » de Lou Reed, et « Ghosts and Empties » de la chanson « Graceland » de Paul Simon.

Ce recours à des titres ou extraits de chansons nous interpelle d'autant plus que William Burroughs a procédé d'une manière similaire dans *Ports of Saints*, texte que Gibson connaît bien pour en avoir écrit une critique en 1981 pour le magazine *Science Fiction Review*. « Stations of the Breath » est quant à lui tiré du poème de Dylan Thomas intitulé « A Refusal to Mourn the Death, by Fire, of a Child in London ».

Ces titres de chapitres ne se réfèrent à aucun autre élément du texte ; ceci alors que Gibson utilise habituellement ses titres pour résumer en quelques mots le thème essentiel du chapitre, indiquer la tournure que va prendre le récit, pour annoncer le personnage sur lequel va se concentrer l'action¹⁴⁶⁵, ou le lieu de l'action¹⁴⁶⁶.

A la différence des citations étudiées précédemment qui, toutes, étaient intégrées au texte, l'emploi de ces citations comme titres de chapitres, donc en retrait du texte et imprimées dans une police et une taille de caractères différents, permet à William Gibson d'attirer l'attention du lecteur sur elles.

La lecture n'en est pas facilitée, elle en est au contraire compliquée. N'ayant eu droit de la part de l'auteur à aucun indice susceptible de lui permettre de mieux comprendre le pourquoi du titre, le lecteur se demande, une fois encore, s'il n'a pas mal lu le chapitre, ou, le cas échéant, s'il n'a pas manqué un élément déterminant pour l'intelligibilité du récit.

Cette difficulté à lire ou à déchiffrer le texte est un prélude au processus mental que Gibson va créer chez son lecteur. William Burroughs produisait la

¹⁴⁶⁵ Par exemple, les chapitres « Marly », « Alain » dans *Count Zero*, « Kid Africa » dans *Mona Lisa Overdrive*.

¹⁴⁶⁶ Par exemple « Paris » dans *Count Zero*, « Malibu » dans *Mona Lisa Overdrive*.

combinaison plus ou moins harmonieuse de paragraphes, de fragments de phrases tirés de journaux et plus souvent de ses textes favoris. Ici Gibson juxtapose une citation (littéraire, musicale), tirée d'une chanson de l'un de ses chanteurs préférés, et un chapitre qu'il a lui-même écrit. Deux éléments d'origines différentes, une citation décontextualisée, dont le déplacement libère un sens nouveau et inattendu en fonction de son nouveau contexte. Par exemple, le titre du chapitre « Ghosts and Empties » prend des significations différentes à mesure que le roman progresse. « Ghosts and Empties » peut ainsi faire référence aux Intelligences Artificielles, sachant que « ghost » est l'un de leurs surnoms dans le roman. Plus loin dans le texte, Molly évoque les souvenirs qui hantent les rues qu'elle traverse en compagnie de la jeune femme (« "Lotta ghosts here for me, or anyway there should be." »¹⁴⁶⁷). Ces rues sont celles où se déroule une partie de l'action du premier volet de la trilogie : les « fantômes » en question peuvent être Case, avec qui Molly a eu une liaison, les autres membres de l'équipe d'Armitage morts depuis ou encore l'Intelligence Artificielle également comparée à un « fantôme ». Autre piste, tout aussi plausible, qui pourrait expliquer le titre du chapitre : lorsque le lecteur suit Molly qui retrouve son vieil ami le Finnois, pourtant mort, le Finnois est là, ou plutôt sa mémoire sous forme de *construct*. « Empties » pour « libres », « inoccupé(e)s », peut tout aussi bien s'appliquer aux rues abandonnées que les deux femmes observent depuis leur véhicule, qu'à la mémoire de Molly dont les souvenirs s'effacent peu à peu, ou au fait que les *constructs* ne soient rien d'autre que des reconstructions « vides », sans personnalité, sans âme.

Le lecteur capable de débusquer la citation aura un véritable arrière-plan à sa disposition et de nouveaux domaines d'interprétations qui résulteront de la communication non plus d'un titre avec un chapitre, mais d'un texte (texte poétique, texte de chanson) avec un autre. Ainsi, une fois reconnue, la chanson « Antarctica Starts Here » ouvre un dialogue avec le chapitre qu'elle introduit. La chanson de Cale, évoque un personnage féminin anonyme, fragile et pathétique qui est le sujet d'attention d'observateurs qui ne sont pas nommés. Il est possible de voir en ce personnage une vedette du cinéma, comme semblent indiquer les mots « The paranoid great movie queen » qui ouvrent le texte, mais ces mots peuvent tout aussi bien être métaphoriques. La chanson de Cale n'a pas de lecture univoque, et rajoute à la complexité du texte de Gibson. Les seules certitudes qui s'offrent à nous sont les champs lexicaux du spectacle (« movie queen », « every movie night »), du paraître

¹⁴⁶⁷ William GIBSON, *Mona Lisa Overdrive*, op. cit., p. 170.

(« powder and mascara », « the fading bride's dull beauty », « begging to be seen »), de la fatigue mentale et physique (« the empty voice that speaks », « her heart is so tired now »). Le présent évoqué par Cale a pour fonction de recréer par défaut un passé plus heureux, une époque totalement révolue (« kindness gone by (...) gone down but not well spent »¹⁴⁶⁸).

Tous ces éléments participent à la formation d'un tableau désenchanté accentué par une musique elle-même mélancolique.

La lecture du chapitre éponyme de *Mona Lisa Overdrive*, chapitre qui traite du documentaire que Hans Becker (baptisé d'après Walter Becker, du groupe *Steely Dan* avec Donald Fagen) tourne sur la famille Tessier-Ashpool est modifiée par la reconnaissance du titre de la chanson de Cale. Le personnage de 3Jane, jusqu'ici mystérieux, se juxtapose avec le personnage que décrit le chanteur, avec cette « reine de cinéma paranoïaque », cette femme « au cœur fatigué ». Le lecteur en tire une perspective nouvelle, puisqu'il a à sa disposition un texte qui met en lumière les indices d'une grande solitude susceptibles d'apporter une profondeur au personnage, une dimension supplémentaire où le personnage cynique, calculateur, devient également tragique. Une dimension accentuée par le fait que la chanson de Cale évoque un destin individuel qui tranche nettement avec l'histoire collective du clan Tessier-Ashpool.

En outre, les paroles de la chanson de Cale évoquent un personnage scruté, observé (« We see her every movie night », « Her schoolhouse mind has windows now / Where handsome creatures come to watch ») dans une position inverse de celle de 3Jane décrite comme manipulant les personnages et épiant leurs mouvements, ce qui rappelle au lecteur que les rapports de forces sont rarement figés dans la trilogie de Gibson, et qu'ils sont susceptibles d'évoluer, voire de s'inverser.

Autre élément important : le personnage pathétique chanté par Cale est susceptible de provoquer un mouvement d'empathie de la part de l'auditeur, ce qui est sans doute moins le cas de 3Jane, décrite par Gibson comme un personnage de « méchant » caricatural. Une fois le lien établi entre le personnage de Cale et celui de Gibson, la frontière est davantage brouillée, et les sentiments du lecteur susceptibles d'évoluer.

Le texte ne donne pas toutes les clefs quant au devenir des personnages, quant à leur passé, et certains éléments ou indices disséminés dans le roman peuvent influencer sur la lecture et orienter la vision des protagonistes de l'histoire.

¹⁴⁶⁸ John CALE, « Antarctica Starts Here ».

Le lecteur qui aura reconnu la citation a alors bien du mal à savoir où s'arrête la mosaïque de citations et si la « voix vide qui parle » et les « belles créatures » que chante Cale n'ont pas elles-mêmes leur contrepartie dans le roman¹⁴⁶⁹. Reste au lecteur à décider s'il accepte les paroles de la chanson de Cale comme un hypertexte (l'adjectif « paranoid » et le substantif « insanity » renvoient par exemple clairement à un thème étroitement lié à la condition du clan Tessier-Ashpool, et valide ce choix comme possible, voire logique), ou s'il préfère l'ignorer : deux « embranchements » de lecture apparaissent.

D'un point de vue du repérage, le lecteur est mis dans la position d'un enquêteur. Cette situation peut paraître ingrate. Elle l'est en réalité de moins en moins comme en atteste le foisonnement des blogs et des groupes de discussion autour de William Gibson où les internautes parviennent rapidement à repérer les très nombreuses citations et à mettre en ligne le résultat de leurs recherches. Les forums de discussion vers lesquels renvoie le site officiel de l'auteur sont en cela exemplaires et le jeu de piste qui s'ensuit fait partie intégrante de la relation que Gibson établit avec ses lecteurs en laissant volontairement des traces derrière lui, des mots à aller retrouver ou à débusquer. Ce qui pourrait n'être qu'un travail rudimentaire de repérage – à nos yeux presque entièrement dénué d'intérêt – se change alors en un travail de décodage, autrement dit de compréhension et de mise en perspective du texte. Les internautes exposent le résultat de leurs recherches, ils conjecturent, donnent leur interprétation du sens de telle ou telle citation ; interprétation presque immédiatement confirmée ou infirmée par les autres internautes.

Les internautes qui suivent le travail de William Gibson acquièrent de ce fait une connaissance de ses goûts, de ses influences. Ils savent ainsi quelles pistes de recherche sont les plus à même de donner des résultats et deviennent graduellement des décodeurs plus performants, plus au fait du processus créatif de l'écrivain.

¹⁴⁶⁹ Les paroles de la chanson « Antarctica Starts Here » : « The paranoid great movie queen / Sits idly fully armed / The powder and mascara there / A warning light for charm / We see her every movie night / The strong against the weak / The lines come out and struggle with / The empty voice that speaks / Her heart is oh so tired now / Of kindnesses gone by / Like broken glasses in a drain / Gone down but not well spent / The road from Barbary to here / She sold then stole right back / The vanity, insanity her hungry heart forgave / The fading bride's dull beauty grows / Just begging to be seen / Beneath the magic lights that reach from / Barbary to here / Her schoolhouse mind has windows now / Where handsome creatures come to watch / The anaesthetic wearing off / Antarctica starts here ».

Ce phénomène est désormais amplifié par les progrès technologiques, et une démocratisation de l'accès à Internet. En effet, le lecteur a désormais la possibilité de taper certains mots, ou certaines expressions, glanés dans les romans de William Gibson sur des moteurs de recherche Internet (de type Google ou Yahoo) pour trouver leur signification ou leur origine. Sa vision du texte est ainsi modifiée par un travail d'investigation, au sens propre du terme. Il quitte la posture du lecteur passif pour devenir actif et pénètre, volontairement, l'hypertexte. Aujourd'hui, William Gibson a non seulement conscience de ce phénomène, mais il confirme s'en « soucier beaucoup » lors du processus d'écriture¹⁴⁷⁰. Cette prise de conscience de la part de l'auteur est selon nous attestée par le fait que Gibson choisit, après la première trilogie, de mobiliser davantage de termes potentiellement obscurs ou difficiles à comprendre¹⁴⁷¹, tandis que, il y a quelques années seulement, il déclarait craindre de perdre l'attention de son lecteur¹⁴⁷². Aujourd'hui, grâce aux progrès technologiques, ce dernier a tous les outils en mains pour ne plus être perdu et Gibson a modifié sa façon d'écrire en conséquence, ne craignant plus, ou moins qu'auparavant, de ne pas être compris.

Pour Gibson, le fait que ses lecteurs se mettent à suivre sa trace, et cherchent à mieux cerner son processus créatif et ses références en cherchant certains mots, certaines phrases sur le net, marque le début d'une « fiction interactive » qui va plus loin que la simple notion de connivence et qui prend de l'ampleur dans son œuvre :

Something that started with *Pattern Recognition* was that I discovered I could Google the world of the novel. I began to regard it as a sort of extended text—hypertext pages hovering just outside the printed page. There have been threads on my Web site—readers Googling [looking up words with Google search engine] and finding my footprints. I still get people

¹⁴⁷⁰ « Aujourd'hui, en écrivant, je [William Gibson] me soucie beaucoup de la façon dont les gens peuvent chercher sur Google des lieux ou des noms apparaissant dans le texte. Je rédige, dorénavant, avec la conscience que ce que j'écris sera sans doute googler [sic]. C'est une prise de conscience et un potentiel narratif authentiquement inédits (...) », Martin-Pierre BAUDRY et Cyril DE GRAEVE, « William Gibson, Code Google », in *Chronic'Art* #43, mars 2008. Également : « Google est une des rares choses réellement nouvelles, sans équivalent dans le passé. Chaque texte est du coup devenu un lien hypertexte, connecté à toutes sortes de possibilités. Certains lecteurs cherchent tout dans Google. Je [William Gibson] suis très conscient de tout ce que je mets dans mes livres, également que mes lecteurs vont tomber sur mes traces », « William Gibson : "Le Futur n'est plus nouveau" », entretien avec Anne Laforet, in *Poptronics*, 25 mars 2008.

¹⁴⁷¹ Les références au « locative art » ou aux « geohackers » dans *Spook Country* par exemple

¹⁴⁷² « [Larry McCaffery]: What got you going in [*Neuromancer*]?

[William Gibson]: Panic. Blind animal panic. It was a desperate quality that I think comes through in the book pretty clearly. *Neuromancer* is fueled by my terrible fear of losing the reader's attention », Larry MCCAFFERY, « An Interview with William Gibson », in *Storming the Reality Studio*, op. cit., p. 268.

asking me about "the possibilities of interactive fiction," and they seem to have no clue how we're already so there.¹⁴⁷³

S'il est dès lors possible de reprocher à Gibson de s'adresser à un lectorat bien particulier, ayant accès à Internet et étant suffisamment à l'aise avec un ordinateur, nous allons immédiatement voir que la réflexion qu'il propose à son lecteur sur le texte s'adresse, quant à elle, à tout un chacun.

Ce nouveau rapport au texte, que l'écrivain qualifie de « fiction interactive » est un pas de plus dans le développement d'un nouveau pacte de lecture.

¹⁴⁷³Warren ELLIS, « Q&A: William Gibson discusses *Spook Country* and Interactive Fiction », in *Wired*, 15.08, San Francisco, Condé Nast Publications, 2007.

Entretien consultable à l'adresse

http://www.wired.com/culture/culturereviews/magazine/15-08/pl_print

III / Un nouveau pacte de lecture – hors le texte

Pour Burroughs, le passage du texte-représentation au texte-action est un va et vient qui participe d'un « conflit éternel des forces du bien et des forces du mal »¹⁴⁷⁴. Pour Gibson, il s'agit d'un processus, d'un mouvement qui connaît un début et une fin mais qui, comme nous l'a appris notre étude des classes paradigmatiques de personnages et la récurrence des grands types de rôles, revient par boucles successives. L'opposition entre les équivalents aux forces de contrôle et les équivalents aux forces de résistance recommence ainsi d'un roman de Gibson à l'autre – et ce dans l'intégralité de ses romans.

Nous avons vu précédemment qu'une structure actionnelle particulièrement stéréotypée apparaissait dans ces derniers, et plus particulièrement dans sa première trilogie dont chaque volet finissait invariablement sur la naissance d'une créature mystérieuse, inhumaine.

Ce ne sont pas ces créatures qui vont nous intéresser ici, mais davantage le texte, et la façon qu'a l'auteur de décrire, et de justifier, leur apparition dans la narration.

Nous parlons de « description » à ce propos ; le terme est, nous le savons, bien impropre à exprimer ce que Gibson donne à voir, ou plutôt à ne pas voir, à ses lecteurs. Et si nous devons imaginer un terme, une expression, plus pertinente, sans doute devrions nous parler d'« anti-description ». En effet, à l'inverse de qui est communément pratiqué dans la paralittérature et spécialement dans le roman noir qui se conclut sur la résolution d'une énigme ou la découverte d'un coupable, Gibson se garde bien de délier clairement tous les nœuds de son intrigue pour au contraire travailler sur le silence comme il a jusqu'ici travaillé sur les mots.

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 » (« a wordless state »¹⁴⁷⁵) prérequis à tout

¹⁴⁷⁴ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs*, op. cit., p. IV.

¹⁴⁷⁵ « Many disciplines establish as a prerequisite of advancement the attainment of inner silence. Rub out the word. Castaneda in *The Teachings of Don Juan* stresses the need to suspend the inner dialog—rub out the word—and gives precise exercises designed to attain a wordless state. Rub out the word—laughable if you will, Leslie », *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs*, James Grauerholz Editor, New York, Grove Press, 2001, p. 24

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]¹⁴⁷⁶

Notons dès à présent que les théories de Korzybski étaient contestées, notamment par le philosophe Max Black pour qui le linguiste mésinterprétait les théories énoncées par Aristote – les conclusions de Max Black étant elles-mêmes discutées¹⁴⁷⁷.

Dans notre partie suivante, nous étudierons plus particulièrement de quelle manière le texte rend compte de l'apparition de créatures mystérieuses dans *Neuromancer* et *The Difference Engine*, et du rôle qu'y jouent le silence et la dénonciation de l'impéritie du langage. Nous porterons ensuite notre attention sur le poème « Agrippa » publié par Gibson en 1992, où le silence finit par littéralement phagocyter le texte. Nous montrerons enfin comment cet aspect du travail de William Gibson est un prolongement des théories de William Burroughs sur le silence comme forme paroxystique du langage.

a) *Neuromancer*... fin ouverte ou fermée ?

Le récit de *Neuromancer* tend vers une scène finale, le moment où Wintermute et Neuromancer fusionnent pour devenir une créature quasi-divine et aux pouvoirs illimités.

Pourtant, le lecteur n'aura droit à aucune description de ce moment crucial. A peine le narrateur explique-t-il que Wintermute et Neuromancer « étaient devenues quelque chose d'autre »¹⁴⁷⁸, sans plus de détails.

¹⁴⁷⁶ William BURROUGHS, *The Job* (avec Daniel ODIER), London, Penguin, 1989, p. 202.

¹⁴⁷⁷ Voir par exemple Bruce I. KODISH, *Dare to Inquire: Sanity and Survival for the 21st Century and Beyond*, Pasadena, Extensional Publishing, 2003.

¹⁴⁷⁸ « Wintermute had won, had meshed somehow with Neuromancer and become something else », William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 268.

Ce dernier dialogue, où Gibson met en scène le personnage principal de son roman et la créature mystérieuse, n'apporte que des interrogations qui resteront sans réponse.

Le résultat de la fusion entre *Wintermute* et *Neuromancer* est une créature mystérieuse. Si les dernières phrases prononcées par Case sont des questions qui font de lui le porte-parole du lecteur, la créature répond soit par des tautologies (Question : « "So what's the score? How are things different? You running the world now? You God?" » / Réponse : « "Things aren't different. Things are things." »¹⁴⁷⁹), soit par des paradoxes (Q : « "Where's that get you?" » / R : « "Nowhere. Everywhere (...)." »¹⁴⁸⁰), des réponses parcellaires (Q : « "So what are you." » / R : « "I'm the matrix, Case." »¹⁴⁸¹) soit par des réponses qui n'apportent aucune espèce d'information (Q : « "But what do you do? You just *there*?" » / R : « "I talk to my own kind." »¹⁴⁸² alors que précisément le narrateur ne dit pas à quoi correspond ce « my own kind »).

Ces réponses soulignent le refus du locuteur à rendre compte des événements et à exprimer quoi que ce soit d'important. William Gibson ne souhaite pas que son personnage explicite la situation, ce au moment précis où le lecteur peut s'attendre à voir le texte livrer au moins une partie de ses secrets.

Les réponses de la créature déclenchent d'autres questions chez le lecteur, elles aiguissent sa curiosité autant qu'elles la frustrant¹⁴⁸³. En témoigne le dernier échange entre Case le « cow-boy » et la quasi-divinité :

"There's others. I found one already. Series of transmissions recorded over a period of eight years, in the nineteen-seventies. 'Til there was me, natch, there was nobody to know, nobody to answer."
"From where?"
"Centauri system."
"Oh," Case said. "Yeah? No shit?"
"No shit."
And then the screen was blank.¹⁴⁸⁴

La fenêtre de dialogue est fermée, définitivement. Cet écran auquel Case fait face symbolise dès lors le texte qui n'exprime rien. Cet échange, sans oublier le

¹⁴⁷⁹ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁴⁸⁰ *Ibid*, p. 269.

¹⁴⁸¹ *Ibid*.

¹⁴⁸² *Ibid*, p. 270.

¹⁴⁸³ Plus tard dans la continuité du récit, les personnages parleront de la fusion des deux personnages comme de « Quand Ca a Changé » (« When It Changed. », je souligne) et manifestent leur non volonté à en fournir l'explication.

¹⁴⁸⁴ William GIBSON, *Neuromancer*, *op. cit.*, p. 270.

registre clairement familier, voire vulgaire, employé par l'auteur est l'indice que Gibson nous refuse l'essentiel comme en témoigne l'emploi de substantifs (« things », « others ») ou d'adverbes (« nowhere », « everywhere ») évasifs. Au lieu de réponses claires, des réponses imprécises, souvent lapidaires nous sont fournies. Au lieu d'une tentative de réponse aux questions philosophiques ou religieuses qui émaillent le texte, une conversation de bar. Au lieu d'une cartographie du surhumain, un « écran blanc ».

Dès lors, le « mot de la fin » de l'œuvre, au sens d'une « dernière phrase ou dernier mot (...) qui laisse le lecteur sur une certaine impression et qui constitue une marque de l'achèvement »¹⁴⁸⁵ est, à nos yeux, bien insatisfaisant. Car en concluant son récit sur « [Case] never saw Molly again »¹⁴⁸⁶, Gibson clôt moins l'œuvre qu'il ne l'ouvre sur un nouvel embranchement : d'une part une fin fermée dans le cas de Case, le personnage principal qui n'est désormais plus actant mais témoin de la fusion entre Wintermute et Neuromancer ; d'autre part une fin ouverte pour l'entité née de Wintermute et Neuromancer.

Cette fin nous interpelle d'autant plus pour un roman de science-fiction, genre qui a depuis ses origines habitué le lecteur aux suites, aux séries ou aux feuilletons en tous genres. A l'inverse de Carson Napier ou John Carter, protagonistes des romans d'Edgar Rice Burroughs que l'auteur suit d'un roman à l'autre, Case quitte définitivement le rôle du héros, il n'intégrera pas d'épopée à la manière des personnages de Michael Moorcock. Le véritable « héros » du roman était, en réalité, Neuromancer, comme l'indique le titre du roman. Or, ici, et à la différence notoire de ces titres de roman qui tiennent du programme, et annoncent des péripéties extraordinaires (pensons, entre autres exemples, à *John Carter of Mars* d'Edgar Rice Burroughs en 1964), le titre du premier volet de la trilogie de Gibson souligne le rôle que joue dans le récit un personnage dont le lecteur sait peu de choses, et dont il connaît de moins en moins à mesure que celui-ci change, fusionne, progresse.

Le lecteur, que nous avons auparavant comparé à un « enquêteur » constate ainsi que ses recherches pour comprendre le texte de manière satisfaisante, pour saisir ses subtilités comme les références de l'auteur, ne peuvent en aucun cas lui ouvrir toutes les portes du texte. Il n'a plus à sa disposition que son imagination, pour émettre des suppositions sur le devenir de la fusion entre Wintermute et Neuromancer.

¹⁴⁸⁵ Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés Littéraires*, op. cit., p. 299.

¹⁴⁸⁶ William GIBSON, *Neuromancer*, op. cit., p. 271.

b) L'arbre auto-catalytique... ou après le démantèlement

Les points communs entre la fin de *Neuromancer* et celle de *The Difference Engine* sont nombreux. Nous avons mentionné le fait que *The Difference Engine* était un roman à part dans la bibliographie de William Gibson. Il s'agit, rappelons-le, du fruit d'une collaboration, en l'occurrence avec Bruce Sterling, autre chantre du « Cyberpunk », et de la seule et unique incursion de l'écrivain dans le « Steampunk », sous-genre qui transpose la thématique « Cyberpunk » à l'époque Victorienne¹⁴⁸⁷.

Avant d'entamer notre analyse, il est capital de préciser ici que le titre du roman *The Difference Engine* renvoie à l'invention éponyme du mathématicien et cryptanalyste anglais Charles Babbage (1791-1871) et de revenir sur celle-ci.

L'idée de la première « Machine à Différences » germe dans l'esprit de Babbage en 1821 alors qu'il consulte, en compagnie de l'astronome John Hershel, une série de tables mathématiques employées pour la navigation. Ces tables sont très souvent erronées ou approximatives. Certaines contiennent plus d'une centaine d'erreurs, toutes humaines, sans exception, et ont souvent des conséquences désastreuses, ou mortelles, puisque de nombreux marins s'échouent de ce fait chaque année¹⁴⁸⁸.

Babbage tire deux conclusions de ces cartes. La première : l'Homme n'est pas ou plus capable de résoudre de façon fiable ces calculs de plus en plus complexes et met en danger la vie de ses semblables. La seconde : seule une machine à vapeur qui se substituerait à l'homme pourrait éviter ces catastrophes. David Porush résume ainsi ce à quoi devait ressembler la machine, du moins telle que l'imaginait le mathématicien anglais :

Powered by steam, it would have been an analytical engine or "mill," and a "store" where certain routine operations for manipulating calculations would be kept and to which answers would be sent. It would use technology already available : the system of punch-cards Joseph Jacquard used to reproduce complex patterns in his looms, brass and wrought-iron fittings, the steam-powered engine ultimately powered by coal. In short, it was a perfect and influential precursor of the modern computer.¹⁴⁸⁹

¹⁴⁸⁷ Pour une définition détaillée du « Steampunk », voir l'avant-propos de notre thèse.

¹⁴⁸⁸ Simon SINGH, *The Code Book, the Secret History of Codes and Codebreaking*, op. cit., p. 64.

¹⁴⁸⁹ David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, op. cit.

En 1822, Charles Babbage construit un prototype de « Machine à Différence »¹⁴⁹⁰, des débuts prometteurs, qui n'aboutiront jamais, en dépit de ses efforts.

Les « Machines à Différences » ne verront pas le jour du vivant du savant. Elles ne seront construites qu'en 1991 par le London Science Museum. Le résultat : une machine qui « pesait plus de dix tonnes et était composée de plus de 4,000 pièces », certes « bien plus précise que n'importe quelle calculatrice de poche », mais extrêmement difficile, et lente à manœuvrer puisqu'il fallait, pour chaque calcul, « tourner une manivelle des centaines ou des milliers de fois »¹⁴⁹¹.

Dans *The Difference Engine*, Gibson et Sterling imaginent un monde où le projet des « Machines à Différences » aurait été mené jusqu'à son terme par Babbage, et où l'Angleterre, forte de cette avancée technologique lui permettant d'entretenir une armée ultramoderne et des services de renseignements aux capacités sans précédent, conserve un gigantesque Empire qui s'étend tout autour du globe. Au service des hommes politiques et d'un Etat policier, les « Machines à Différences » sont un auxiliaire des forces de contrôle.

Plus précisément, le lecteur suit les aventures de trois personnages : la prostituée Sybil Gerard, empruntée au roman de Benjamin Disraeli *Sybil* (1845), le paléontologue Edward Mallory et l'écrivain Laurence Oliphant, personnage tiré quant à lui de la réalité historique et auteur de récits de voyages dont *A Journey to Katmandu* (1852) et *The Russian Shores of the Black Sea* (1853). On compte aussi le personnage de Ada Lovelace, également tiré de la réalité historique et fille de Lord Byron qui, dans le roman de Gibson et Sterling, est élevé au rang de Premier Ministre. Ada Lovelace reste aujourd'hui dans l'histoire comme l'une des rares personnes à avoir compris les implications de la possible construction des machines imaginées par Charles Babbage. Plus encore, comme l'affirme Ray Kurzweil :

[Ada Lovelace] became as obsessed with the project as Babbage, and contributed many of the ideas for programming the machine, in particular the invention of the programming loop and the subroutine. She was the world's first engineer,

¹⁴⁹⁰ Bruce COLLIER et James MACLACHLAN, *Charles Babbage: And the Engines of Perfection* (Oxford Portraits in Science), Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 27.

¹⁴⁹¹ « The finished machine weighed ten tons and was made up of 4,000 parts. It proved to be a very accurate calculator, far more accurate than any modern pocket calculator. Unfortunately, though, for each calculation, the user had to turn a crank hundreds or thousands of times. That might have been a good exercise for the use, but it was not the most efficient way to work calculation », Josepha SHERMAN, *Charles Babbage and the Story of the First Computer (Uncharted, Unexplored, and Unexplained)*, Hockessin, DE, Mitchell Lane Publishers, 2005, p. 39.

indeed the only software engineer prior to the twentieth century
1492

Nous avons vu qu'un objet mystérieux est presque toujours présent dans les textes de William Gibson. *The Difference Engine* n'échappe pas à la règle. Ici, cet objet est un programme inventé par Ada Lovelace. Or, comme le note Porush, il s'agit d'un « programme informatique récursif (...) si paradoxalement puissant qu'il sabote efficacement toute machine à différence qui essaie de le faire fonctionner »¹⁴⁹³ ; un programme qui est donc un danger potentiel pour la machine de contrôle dans son ensemble.

David Porush met ici en évidence une double référence de la part de William Gibson et Bruce Sterling. D'une part, il est possible de reconnaître dans ce programme imaginaire « la preuve mathématique de l'Incomplétude du Théorème de Gödel »¹⁴⁹⁴ démontrée par le mathématicien et logicien Kurt Gödel en 1931 dans son article *Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme*.

Gregory J. Chaitin résume efficacement le Théorème de Gödel lors d'un colloque sur les Mathématiques et l'Informatique qui s'est tenu à l'Université de New Mexico en octobre 1992. Chaitin part d'un exemple simple : celui du mathématicien allemand David Hilbert (1862-1943) :

[Hilbert's] famous lecture in the year 1900 is a call to arms to mathematicians to solve a list of twenty-three difficult problems. As a young kid becoming a mathematician you read that list of twenty-three problems and Hilbert is saying that there is no limit to what mathematicians can do. We can solve a problem if we are clever enough and work at it long enough. He didn't believe that in principle there was any limit to what mathematics could achieve.¹⁴⁹⁵

Comme le rappelle Jean Lassègue, cette croyance d'une possible mathématisation du monde sans borne ni limite est ancienne, puisqu'on retrouve dès

¹⁴⁹² Ray KURZWEIL, *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, London, Penguin, 2000, p. 67.

¹⁴⁹³ « Babbage's own daughter, Lady Ada Babbage, a mathematical prodigy, has developed a viral, recursive computer program that is so powerfully paradoxical that it effectively sabotages any difference engine which tries to ruin it », David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, *op. cit.*

¹⁴⁹⁴ « Ada's programm is what 20th-century members of our own parallel reality might recognize as Kurt Gödel's mathematical proof of his Incompleteness Theorem », David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, *op. cit.*

¹⁴⁹⁵ Gregory J. CHAITIN, *Thinking About Godel and Turing: Essays on Complexity, 1970-2007*, Singapore, World Scientific Publishing Co Pte Ltd, p. 79.

1826 chez le mathématicien norvégien Niels Henrick Abel l'idée de la « résolubilité de tout problème mathématique »¹⁴⁹⁶. Or, en 1931, Gödel démontre par le biais de son « Théorème d'Incomplétude » que l'idée défendue entre autres par Hilbert d'un monde ouvert à l'interprétation des scientifiques qui seraient capables, à force de travail et de patience, d'en déchiffrer les mystères, de le réduire à une série d'équations, de théorèmes vérifiables ou disqualifiables par l'outil mathématique, n'est qu'une chimère.

What Gödel showed was the following. Suppose that you have a formal axiomatic system dealing with elementary number theory, with 1, 2, 3, 4, 5 and addition and multiplication. And we'll assume that it's consistent, which is a minimum requirement—if you can prove that it's consistent, then you can show that it's incomplete. That was Gödel's result, and the proof is very clever and involves self-reference. Gödel was able to construct an assertion about the whole numbers that says of itself that it's unprovable. This was a tremendous shock. Gödel has to be admired for his intellectual imagination; everyone else thought that Hilbert was right.¹⁴⁹⁷

En d'autres termes, Gödel parvient à une assertion arithmétique, auto-référentielle, « qui dit d'elle-même qu'elle n'est pas démontrable », et met en lumière l'existence de propositions « indécidables ». Le mathématicien apporte dès lors la preuve d'une limite des sciences mathématiques, qui ne sont plus, comme le formulait en somme Hilbert, une clef qui ouvre toutes les serrures ; ce faisant, il apporte la preuve de la limite de l'homme, limite constatée régulièrement par les auteurs que nous étudions dans la thèse, dans le domaine littéraire pour Burroughs et Gibson, dans le domaine de textes programmatiques pseudo-religieux et de la musique pour Orridge. Jusqu'à Gödel, cette limite n'avait jamais été modélisée.

Précisons que nous ne comptons – en aucun cas – extraire ici un raisonnement mathématique complexe de son contexte afin d'espérer en tirer des conclusions sur un texte littéraire. Cette méthode serait non seulement arbitraire et subjective mais elle ne permettrait d'obtenir aucune conclusion valide dans le cadre de notre travail de recherche. Il est néanmoins crucial de poser la question des références mathématiques dans le texte de Gibson et Sterling, et de leur pertinence par rapport au texte.

Nous savons que la frontière entre les domaines littéraires et scientifiques, spécialement mathématiques, est poreuse. En témoignent les œuvres de Lewis Carroll.

¹⁴⁹⁶ Jean LASSEGUE, *Turing, op. cit.*, p. 61, note 21.

¹⁴⁹⁷ Gregory J. CHAITIN, *Thinking About Godel and Turing: Essays on Complexity, 1970-2007, op. cit.*, pp. 79-80.

Ces exemples mettent en lumière la question de la pertinence d'un lecteur rêvé, ou idéal... En d'autres termes, l'œuvre de Lewis Carroll, du fait de ses références logico-mathématiques, est-elle mieux comprise, déchiffrée, appréciée, par Bertrand Russell, logicien lui-même ? Russell qui a lu Lewis Carroll avec les yeux d'un enfant du Monmouthshire, familier des pérégrinations d'Alice, puis avec ceux d'un mathématicien et épistémologue. Quel sens accorder à un texte dont les niveaux de lecture, les errements, les intrications, ne sont accessibles qu'à un nombre très réduit de lecteurs ?

Cette question est d'autant plus difficile à trancher qu'elle en entraîne immédiatement d'autres. Ainsi : jusqu'où un lecteur néophyte peut-il se laisser guider dans un raisonnement logique et / ou mathématique passé par la plume d'auteurs eux-mêmes dillettantes ? Car à la différence de Carroll, lui-même mathématicien, William Gibson et Bruce Sterling sont bel et bien dillettantes en la matière. Suivre ces derniers sans jamais se soucier de leurs compétences et de leur maîtrise de l'outil mathématique revient à tomber dans la chausse-trape dénoncé par Oliver Harris : celui de la « fascination »¹⁴⁹⁸ qui saisit bon nombre de lecteurs de William Burroughs trop admiratifs pour exercer leur sens critique.

Si Gibson et Sterling s'emparent des travaux de Gödel, c'est avant tout dans un but littéraire – non mathématique.

The Difference Engine ne s'arrête pas à la constatation du sabotage des machines à différences, et à une référence manifeste aux théories burroughsiennes mâtinées de mathématiques, telle que signalée par David Porush, puisque le roman permet à Gibson et Sterling de prolonger le discours burroughsien – tout en affirmant une vision personnelle.

Ainsi, les toutes dernières pages du roman permettent au lecteur d'assister à l'apparition d'une créature étrange qui ne sera jamais vraiment identifiée puisque nous savons seulement qu'il s'agit d'une « chose » (« a thing »).

In this City's center, a thing grows, an auto-catalytic tree, in almost-life, feeding through the roots of thought on the rich decay of its own shed images, and ramifying, through myriad lightning-branches, up, up, toward the hidden light of vision,
Dying to be born.
The light is strong,
The light is clear;
The Eye at last must see itself

¹⁴⁹⁸ D'après le titre de son essai *William Burroughs and the Secret of Fascination*, op. cit.

Myself...
I see:
I see,
I see
I
!¹⁴⁹⁹

Comme lors du vrai / faux dialogue entre la créature quasi-divine née de la fusion entre Wintermute et Neuromancer, la narration se concentre sur un certain nombre d'éléments qui soulignent la trahison finale du sujet. Une nouvelle fois, alors que le lecteur est en attente de réponses précises quant à la nature des événements qui semblent clore le roman, celui-ci n'a droit qu'à de maigres indices. Des noms encore une fois évasifs (« a thing grows ») ; des verbes (« grows »), des noms (« tree », « roots », « branches »), des participes présents (« ramifying ») qui le sont également et qui signalent, sans plus d'information, que la créature qui apparaît à cet instant du récit est comparable dans sa forme et dans sa structure à un végétal.

Le lecteur de Gibson notera à quel point cette fin est à part dans le récit. Loin des descriptions topographiques habituelles, celle-ci représente une cassure dans le texte : plus poétique, plus mystérieux qu'auparavant, le texte s'obscurcit progressivement et le lecteur est bien en peine de comprendre ce qui se déroule ici. Notons ainsi l'accumulation d'énoncés paradoxaux (« almost-life » ; « hidden light » ; « dying to be born ») et de termes difficilement compréhensibles : en premier lieu cet « arbre autocatalytique » (« auto-catalytic tree »), végétal autopoïétique, qui se produit lui-même, qui se maintient, s'autoreproduit. S'il est difficile de donner une explication à cet « arbre » étrange, il est crucial de noter que, tout en choisissant de garder le lecteur dans l'ombre, Gibson et Sterling mettent en avant un concept, celui du système clos, de l'autoréférence (« auto-catalytic »), qui, selon nous, est la véritable clef de l'œuvre dans son entier, mais également du mécanisme réflexif qui sous-tend la majorité des romans de William Gibson.

Le texte littéraire ne peut être envisagé que par le biais du processus de lecture, du lecteur, donc, amateur plus ou moins éclairé, universitaire, lexicographe, philologue ; son œil parcourt les lignes et y recueille, efficacement ou non, les informations. La lecture peut-être studieuse ou simplement récréative, lente ou bien rapide, bâclée. Au beau milieu de ce texte : « l'autre » nous dit Roland Barthes, « l'auteur » dissimulé au sein de « toute une disposition d'écrans invisibles, de

¹⁴⁹⁹ William GIBSON & Bruce STERLING, *The Difference Engine*, New York City, Spectra special editions / Random House, p. 429.

chicanes sélectives : le vocabulaire, les références, la lisibilité »¹⁵⁰⁰. Or, si le roman de Gibson et Sterling est entièrement hétérodiégétique, ce « I » qui surgit, sans crier gare, pour conclure le roman, pose un certain nombre de questions auxquelles les auteurs refusent de répondre. Le récit dorénavant homodiégétique n'a, à première vue du moins, aucune espèce de justification et semble, comme cet étrange arbre qui se déploie lentement dans l'espace, sorti de nulle part. S'agit-il d'un des personnages rencontrés auparavant qui prend désormais en charge le discours – Sybil, par exemple, sur qui le narrateur se concentre dès le premier chapitre –, s'agit-il d'un nouveau personnage que les auteurs introduisent ici pour la première fois ?

Le passage du regard porté d'abord sur l'« arbre autocatalytique », puis sur l'œil, le passage progressif du pronom réflexif « itself » à « myself » signalent un changement radical de point de vue, et l'apparition d'un élément irréel, fantasmé, qui apparaît en filigrane dans la presque totalité de l'œuvre de William Gibson : le texte autonome, autopoïétique, qui se produit lui-même. Ainsi Gibson et Sterling décrivent-ils un texte qui prend vie, qui s'éveille et se regarde lui-même, à la fois au sein de ces disposition d'écrans invisibles et de chicanes décrites par Barthes, et au dehors. Il est dès lors révélateur que le texte se termine sur un « I see, / I see / I » d'autant plus ambivalent qu'il peut tout à fait se lire comme un « I see, / I see I » : « je me regarde », « je me vois moi-même »¹⁵⁰¹.

Dés lors, de la même manière que le personnage de *Neuromancer* était effectivement le « héros » du roman éponyme, la « machine à différence » est le « héros » du roman de Gibson et Sterling, tandis que la diégèse signale, dans une mise en abîme comme dans un jeu entre les auteurs et le lecteur, qu'il est également l'auteur et le lecteur du texte. Les termes « almost-life », jusqu'ici quelque peu abstrus, prennent alors tout leur sens en tant que commentaire sur le texte lui-même : texte réinventé en objet vivant se produisant lui-même.

De nouvelles questions se posent dès lors au niveau diégétique : si la « machine à différence » est censée, comme nous en émettons ici l'hypothèse, avoir

¹⁵⁰⁰ Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1973, p. 45.

¹⁵⁰¹ David Porush imagine également que la fin du roman signale qu'il a été lui-même écrit par le monstre : interprétation évidemment séduisante à nos yeux puisqu'elle va dans le sens de notre lecture : « (...) a narrating computer who (or which) in 1990, now having been given a century-and-a-half headstart of evolution, shudders and years for his own feedback growth into... what? True self-actuating intelligence? Transcendence (shades of Gibson's *Wintermute-Neuromancer*)? Organic life? (...) Or maybe it made the whole thing up—fantasized its own biography (...), thus making the title its story, its author, and its subject paranomastically congruent », David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, *op. cit.*

écrit le texte, que penser des chapitres et parties qui précèdent cette révélation ? Que penser, en outre, d'un narrateur qui se révèle être une machine pensante, inventant le texte ? En réalité la question que posent Gibson et Sterling est aussi simple qu'elle est abrupte : qu'avons-nous lu au moment où nous achevons le roman ? Ces indécisions ou flottements que le roman provoque chez le lecteur, comme autant de sentiments générés puis entretenus par la structure du récit, renvoient nettement au fantasme du texte burroughsien dont l'auteur se dérobe au fur et à mesure de la lecture, et dont le statut devient lui-même problématique. Nous pensons en particulier à des textes de Burroughs comme *Cities of the Red Night* (1981) qui enchaîne, sans distinction claire, les épisodes narratifs et métanarratifs, les épisodes homodiégétiques et extradiégétiques, les mises en abîmes, jusqu'à renvoyer l'image non plus d'un roman mais d'un « univers en train de se réinventer »¹⁵⁰². Différence notable : l'univers imaginé par William Burroughs – et largement analysé par John Watters dans sa thèse – est baigné de magie et de superstitions ; celui imaginé par William Gibson est baigné de technologie¹⁵⁰³.

Gibson donne l'exemple d'un texte dont la structure parfaitement reconnaissable s'effondre à un moment donné du récit. Le premier chapitre s'ouvrait sur une unité de temps (le 15 janvier 1855), de lieu (une chambre dans un hôtel de Picadilly), d'action (les souvenirs de Sybil, l'ancienne prostituée qui se remémore son passé)... Le dernier chapitre se clôt quant à lui sur une remise en cause de tout ce que le lecteur tenait pour acquis. Toutes les conventions échappent. Ainsi, le narrateur indique que l'action se situe en 1991 (« It is 1991 »¹⁵⁰⁴), un saut dans le temps qui n'est justifié nulle part dans la diégèse, dans une ville (« a City »¹⁵⁰⁵) sans plus de

¹⁵⁰² « Clem writes the pirate scenario. Audrey is Clem as he appears as a character in the sci-fi narrative, the two characters eventually merging. Therefore, when Audrey takes to the stage, where he writes the pirate story, he portrays Clem as writer. However, the placing of the narrative on the stage, implies yet another "author", that of the stage play. This "author" may be extradiegetic or it may be the link between Noah's "dizzy spell" and the rest of the novel. The planned instability of the distinctions between narrator and narrated collapses the divisions between the discrete storylines and completely removes *Cities of the Red Night* from the "Chinese-Box World". This circularity (...) insists on levels of illusion not because *Cities of the Red Night* is a literary model of the world, a world which is illusory and where narratives are rarely discrete. The internalised writing of *Cities of the Red Night* describes a universe that is constantly inventing itself : a universe in the process of self-creation », John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs*, op. cit., pp. 118. Notons que Burroughs emploie des stratégies similaires dans *The Western Lands* (1987).

¹⁵⁰³ Gardons en mémoire que l'univers technologique imaginé par Gibson conserve bel et bien un aspect « magique » et surnaturel, comme en témoigne le titre de son roman *Neuromancer* qui renvoie au « nécromancien » qui invoque les morts.

¹⁵⁰⁴ William GIBSON & Bruce STERLING, *The Difference Engine*, op. cit., p. 428.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

précision. Autant d'informations soumises à caution puisque le lecteur ne sait plus qui prend en charge le récit et que le roman s'ouvre et s'achève sur des mouvements de caméras qui renvoient à l'idée de film, de mise en scène, de fiction dans la fiction, donc de manipulation supplémentaire de la part des auteurs.

Cette table rase est d'autant plus surprenante que rien dans le texte ne la laissait supposer. Le roman semble donc terriblement instable : il peut changer, muter à tout moment au risque, pour le lecteur, de devoir mettre en doute la manière dont il l'a lu et l'interprétation qu'il en a faite... autrement dit l'intégralité des pages qui précèdent ce passage et le roman dans son entier.

Ces pages, censées décrire le déclenchement du programme imaginaire, prolongement des travaux de la preuve Gödel, sont l'occasion pour David Porush non seulement de confirmer les liens qui unissent Gibson, Sterling et Burroughs, mais également de souligner le cousinage de leurs idées :

[The program] slyly fulfills William Burroughs's dictum for any intellectual guerilla-neo-Luddite-anarchist-pomo-cyberpunk-hacker who wishes to sabotage the Ellul-technique of Culture : program the machine with the simple positive feedback message, *Dismantle Thyself*.¹⁵⁰⁶

Cette idée d'une machine qui se démantèle elle-même, qui se sabote, est courante dans les textes de William Burroughs. L'ordre « Dismantle Thyself » est lui-même tiré de *The Soft Machine* (« Whatever you feed into the machine into the subliminal level the machine will process—So we feed in 'dismantle thyself' »¹⁵⁰⁷) : il s'agit de la commande qui permet aux forces de résistance de pousser la « machine de contrôle » à s'autodétruire en la saturant d'informations.

Nous savons que le mot a un statut ambigu dans l'œuvre de Burroughs : à la fois outil privilégié des forces de contrôle signalé par l'univers lexical stéréotypé employé par l'auteur, par la multiplication des répétitions dans le corps du texte tant sur plan de la diégèse que du lexique, le mot, par l'intermédiaire de la technique du cut-up est aussi l'instrument des forces de résistance qui s'en servent pour « faire éclater la forme pétrifiée » et « libérer le sens »¹⁵⁰⁸. Cette ambiguïté se retrouve également dans le texte de Gibson et Sterling : les dernières phrases de *The Difference Engine* signalent clairement un sujet qui se défait, se découd maille par maille, mot après mot, s'amenuisant au fur et à mesure comme une preuve ultime de son

¹⁵⁰⁶ David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, *op. cit.*

¹⁵⁰⁷ William BURROUGHS, *The Soft Machine*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵⁰⁸ Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, *op. cit.*, p. 101.

inefficience tout en prenant de moins en moins de place sur la page... « The Eye at last must see itself » / « Myself... » / « I see: » / « I see, » / « I see » / « I » / « ! »... Une phrase complète avec un sujet, un verbe et un complément, puis un mot, un pronom personnel suivi de points de suspension, puis deux mots, quatre lettres, une consonne et trois voyelles qui précèdent une marque de ponctuation abandonnée à la ligne suivante. Le texte se répète. Il balbutie, même. Puis il ne reste plus qu'une simple lettre, comme une vérité absolue contenue dans cette seule voyelle, enfin un signe, une exclamation seule qui précède elle-même ce vide qu'est l'emplacement laissé vierge de tout signe typographique après la clôture du roman.

Observons que le roman ne s'achève pas, comme (à peu près) n'importe quel roman¹⁵⁰⁹, mais il s'interrompt. Ce « I » sujet, dernier mot du roman, est bien l'amorce d'une phrase dont le lecteur ne connaîtra jamais la fin – le silence ayant finalement pris le pas sur la parole ; silence qui a une importance fondamentale dans le texte, puisqu'il signale le tour que viennent de jouer Gibson et Sterling au lecteur, et la possible supercherie. En interrompant le processus, le silence attire l'attention sur celui-ci, il le pointe du doigt avant d'indiquer la possibilité d'un nouveau départ. Il est dès lors tentant de faire un parallèle avec ce que l'on appelle en informatique une « interruption compte zéro » (« count zero interrupt ») :

Count zero interrupt has two basic meanings. One is when a computer has reached its limit in trying to perform or complete a programmed function, which might cause endless loops or a computer crash. Upon reaching "count zero," the computer launches into another function to prevent endless loops or perform diagnostics that try to heal the computer by returning to the "last known good state." The second meaning is when a personal computer fails to reboot after many attempts; it then reaches "count zero" and says: "now what ?"¹⁵¹⁰

Cette procédure, qui donne son nom au second volet de la première trilogie de William Gibson comme à son personnage principal, est ici particulièrement signifiante. Gibson compare le fonctionnement de l'être humain et de l'ordinateur comme des années auparavant Burroughs comparait l'être humain au magnétophone. Pour ces deux écrivains l'objectif est à peu de choses près le même : tirer l'individu de sa condition de machine, faire fi des informations qui s'accumulent et entravent son fonctionnement, l'aider à se désenchaîner.

¹⁵⁰⁹ Nous pensons au roman *Carpenter's Gothic* de William Gaddis publié en 1985 et qui se clôt sur une phrase dépourvue de point final.

¹⁵¹⁰ Barry VACKER, *Zero Conditions*, Philadelphia, Theory Vortex Experiments, 2008, pp. 39-40.

Ce parallèle établi, la fin de *The Difference Engine* fait non seulement sens, mais s'inscrit manifestement dans un projet de fond de la part de William Gibson. A la fin du roman, Gibson et Sterling donnent une place prépondérante au vide, à l'absence, qui joue maintenant un rôle plus important que le texte. Silence révélateur ; silence déclencheur. Ce vide n'appartient plus aux auteurs et échappe complètement au processus d'écriture, tout en en étant, paradoxalement, un prolongement, confirmant, comme le notait William Burroughs, qu'il est bien « ce à quoi tout langage retourne »¹⁵¹¹. Ce constat est corroboré par le fait que, en s'exprimant désormais par le biais du narrateur-personnage qui apparaît en fin de roman, les auteurs se mettent, par jeu, dans la peau de la machine écrivant un texte ; jeu qui renvoie aux programmes produisant des œuvres aléatoires comme le programme « 77 Million Paintings » de Brian Eno qui génère des images ou « peintures » comme autant d'œuvres d'art créées plus ou moins au hasard¹⁵¹², aux programmes qui, en s'inspirant par exemple des techniques d'écriture de William Burroughs, proposent de mélanger des textes d'origines différentes, de procéder à un nombre quasi-illimité de collages, de « cut-ups »¹⁵¹³, mais aussi à des expériences comme celles d'Alan Turing sur la programmation aléatoire « qui lui permettait d'écrire des "cadavres exquis" en forme de "lettres d'amour" »¹⁵¹⁴ à l'aide d'ordinateurs encore archaïques.

Le jeu de Gibson et Sterling est d'autant plus intéressant, et amusant selon nous, qu'il propose au lecteur de lire le texte de deux écrivains, deux individus, donc, qui tentent d'imiter le langage d'une machine programmée pour imiter le langage d'un être humain. Jeux qui posent clairement la question de la fonction du « programmeur », question évidemment prégnante dans l'œuvre de William Burroughs¹⁵¹⁵. En d'autres termes, le texte qui se borne à imiter, à biaiser, se résume à un empilement de tromperies et de fausses pistes, nouvel écho paranoïaque des rapports de forces qui s'affrontent à la fois dans les romans de Burroughs et dans ceux de Gibson. Et s'il est délicat pour le lecteur de donner une lecture définitive de l'œuvre qu'il vient de lire, de résumer le roman sans craindre de se tromper, un constat est, à nos yeux du moins, incontestable. A la manière des œuvres de William Burroughs qui dénoncent le texte comme une arme privilégiée des contrôleurs, outil

¹⁵¹¹ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 65.

¹⁵¹² Puisqu'il est impossible ici de faire fi du programmeur.

¹⁵¹³ Comme le programme « Cut Up Machine » disponible en ligne à l'adresse <http://www.languageisavirus.com/cutupmachine.html>

¹⁵¹⁴ Jean LASSEGUE, *Turing, op. cit.*, p. 177, note 38.

¹⁵¹⁵ « you are a programmed tape recorder set to record and play back / who programs you / who decides what tapes play back in present time », William BURROUGHS, *The Ticket that Exploded, op. cit.*, p. 213.

de programmation et de conditionnement, le texte de Gibson et Sterling signale ses propres manipulations, ses propres arrangements, texte menteur, truqueur, dont il est pratiquement impossible de savoir où commence et où s'achève le spectacle qu'il est censé représenter.

Le silence qui interrompt le roman, le silence qui « coupe la parole », a alors un rôle inattendu. En laissant à son lecteur la liberté d'imaginer sa propre version du récit, en le faisant participer, de manière indirecte, au travail artistique qu'il lui fait co-opter, William Gibson permet au texte de devenir comme multiple et susceptible de nouvelles transformations, de nouveaux renversements. Le texte gibsonien garde le vide à l'esprit. Il est son ultime destination et se garde bien de le combattre. Au contraire, il l'entretient : en supprimant l'écrit et en donnant tout pouvoir à l'imaginaire il s'insurge contre l'absolutisme du mot pétrificateur et outil servant à conduire le lecteur dans une direction dont il devra, peut-être, se détourner. Différence majeure entre le texte burroughsien et gibsonien : Gibson ne montre aucune espèce d'affranchissement de l'être humain dans ses romans qui ne se concluent jamais sur une libération, ou une victoire sur les forces de contrôle quelles qu'elles soient. Les personnages principaux des romans de William Gibson finissent par reprendre une vie ordinaire. Ils n'endossent pas le rôle de révolté, mais, au contraire, reprennent volontairement leur place dans la société. Le rôle que joue le « monstre » qui apparaît à la fin du texte gibsonien est tout autre : il ne s'oppose pas à un camp ou à un autre, mais évolue, gagne en puissance, devient autre chose, une créature incompréhensible sur laquelle les forces de contrôle n'ont pas la moindre prise. Il est alors un modèle, une esquisse possible de délivrance.

La figure du « monstre » permet d'extraire le thème du conflit permanent et de la lutte entre deux camps opposés typique des romans de William S. Burroughs pour le porter dans le monde dans le lequel vit le lecteur, rapprochant ainsi contre toute attente, l'intention de William Gibson de celle de Genesis P-Orridge. Surtout, le « monstre » est effectivement « renaissance », « renouvellement », puisqu'il montre au lecteur que le texte est, entre autres, une prison dont il est possible de s'échapper. En signalant sa libération symbolique – puisque toujours dans le cadre de la diégèse –, il indique au lecteur la place de ce dernier dans le rang des forces de résistance.

Les termes de « renaissance » et de « renouvellement » liés à la figure du « monstre » renvoient dès lors à l'idée de dévoilement et de révélation inséparable de la notion d'« apocalypse ». Ce rapprochement entamé par William Gibson est le

prélude à une œuvre qui nous intéresse ici plus particulièrement comme prolongement direct du travail burroughsien sur la langue, également sur l'activité artistique et la place de l'artiste dans, ou hors de la société.

L'étude qui suit, et vers laquelle a convergé notre travail de recherche, nous oblige alors à un nouveau retour vers l'œuvre de William Burroughs elle-même, et spécifiquement vers le concept d'« apocalypse » telle qu'imaginé ou réinventé par l'écrivain américain ; c'est ce concept, détaillé par nos soins, qui nous servira d'outil pour l'analyse d'un dernier texte de William Gibson : « Agrippa—A Book of the Dead ».

c) Les Apocalypses burroughsiennes

Élément éminemment religieux, chrétien, le terme d'« apocalypse » ne peut que nous interpeller si l'on veut l'associer, comme nous le faisons, au nom de William Burroughs. En effet, l'écrivain se revendiquait athée, et il a pu, tout au long de ses romans ou de ses textes programmatiques, écrire des pages moqueuses voire assassines sur la religion en général – outil des forces de contrôle –, et sur le Christianisme en particulier, « absurdité »¹⁵¹⁶ ou encore « poison mortel »¹⁵¹⁷.

Le mot « apocalypse » est en outre totalement absent de la Trilogie Nova et de la correspondance de l'auteur.

La raison de cette absence est simple : William Burroughs ne s'est emparé du mot et du concept eschatologique que tardivement dans son parcours d'écrivain, et le lecteur n'en trouvera trace qu'en 1985 dans le titre d'un court texte : « The Four Horsemen of the Apocalypse » publié dans le recueil *The Adding Machine / Selected Essays*.

Ce texte de Burroughs est la retranscription d'un discours prononcé par l'auteur à Aix-en-Provence en 1980 dans le cadre de la « Conférence de la Terre Entière »¹⁵¹⁸. Ce discours est essentiel, confirme Polina Mackay de la Birkbeck University of London, en ce qu'il marque une évolution dans le propos de l'écrivain,

¹⁵¹⁶ « Kim considers that immortality is the only goal worth striving for. He knows that it isn't just something you just automatically get for believing some nonsense or other like Christianity or Islam », extrait de *The Place of Dead Roads* reproduit dans *Word Virus: The William S. Burroughs Reader, op. cit.*, p. 446.

¹⁵¹⁷ « Since Neferti had been exposed to the deadly poison of Christianity, it was doubly difficult for him to deal with the Duad », extrait de *The Western Lands* reproduit dans *Word Virus: The William S. Burroughs Reader, op. cit.*, p. 483.

¹⁵¹⁸ Conférence, ou plutôt séries de conférences, où des scientifiques du monde entier viennent discuter de l'histoire et de l'avenir de notre planète.

et qu'il est le premier indice d'un intérêt pour le concept d'« apocalypse », intérêt qui ne fera que s'amplifier par la suite¹⁵¹⁹. Burroughs fera évoluer ce dernier tant et si bien que nous nous résolvons à parler d'apocalypses burroughsiennes au pluriel en prenant soin de distinguer deux époques.

Dans son discours à Aix-en-Provence en 1980, Burroughs met en parallèle d'une part les progrès technologiques humains, la capacité de notre espèce à œuvrer à sa perte en construisant des armes toujours plus dévastatrices qui finiront, invariablement par l'anéantir, avec, d'autre part, le concept chrétien de fin du monde :

In this speech, Burroughs, following religious tradition, says that the four horsemen of the apocalypse are Famine, Plague, War, and Death and moves on to prophesise a more contemporaneous apocalypse. In Burroughs' apocalypse, War and Plague, for example, have become allies; this alliance, Burroughs announces, 'was cemented with the first germ experiments' (Burroughs, 1984, p. 12). The danger of these experiments lies in their ability to not only create new viruses but to also turn them into biological weapons. But for Burroughs there is a significant similarity between a twentieth-century-specific apocalypse, with its radiation and contaminants, and the religious apocalypse of the four horsemen. For Burroughs, both types of apocalypse 'have no meaning outside of human context, they are in fact human inventions' (p. 17). More specifically, they are the essential flaws in what Burroughs calls the 'human artifact' (p. 17) and in our evolution as a species. For Burroughs, the only way out is to first understand that our biological destiny 'is in Space, and that our failure to achieve this is the basic flaw in the human artifact' (p. 24)¹⁵²⁰

L'apocalypse telle que mise en scène par l'écrivain renvoie bien au sens biblique du terme puisqu'elle fait écho autant à l'idée de destruction de la race humaine (la course à l'armement, la propagation d'armes bactériologiques incontrôlables), qu'à celle de révélation (le futur de la race humaine se trouve ailleurs : dans l'espace et non sur une planète condamnée quoi qu'il arrive). Loin de surprendre le lecteur, ce discours retourne en réalité à des thèmes burroughsiens typiques que nous avons eu l'occasion d'analyser dans notre thèse. L'écrivain se sert de termes bibliques et de personnages tirés des Ecritures (les Quatre Cavaliers de

¹⁵¹⁹ Mackay va jusqu'à qualifier Burroughs d'écrivain « apocalyptique » sans réellement définir le terme. Nous ne l'emploierons donc pas, n'étant pas nous-mêmes convaincus de son bien-fondé, Polina MACKAY, « The Naked Apocalypse of William S. Burroughs' *Naked Lunch* », in *Ecloga*, Spring 2002, Glasgow, University of Strathclyde.

Article consultable à l'adresse

<http://ashejournal.com/index.php?id=240>

¹⁵²⁰ *Ibid.*

l'Apocalypse venus annoncer la fin du monde et le combat des forces du Bien et du Mal, du Christ et de l'Antéchrist) de la même manière qu'il a pu convoquer des divinités païennes comme Xolotl, Osiris ou Lilith¹⁵²¹.

Le réemploi du thème de l'« apocalypse » par Burroughs est ici tout à fait classique. Il rappelle les innombrables représentations de la fin du monde qu'ont pu faire les artistes tant dans le domaine de l'art pictural (la tapisserie de l'Apocalypse exposée à Angers, les gravure de Dürer) que de la littérature (*The Day of the Locust* de Nathanael West publié en 1939, plus récemment *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon en 1973 ou *The Road* de Cormac McCarthy en 2006) ou de la musique (*l'Apocalypse de Jean* composé par Pierre Henry en 1968). Autant d'emplois de symboles religieux, et plus précisément eschatologiques, qui permettent à l'artiste de porter un commentaire sur son époque.

C'est à partir de 1980 que le concept d'apocalypse va mûrir dans l'esprit de William Burroughs pour gagner en consistance et en profondeur.

Cette évolution va être facilitée par la rencontre du jeune peintre américain Keith Haring.

Burroughs n'est pas un inconnu pour Haring. Ce dernier mentionne volontiers l'influence de l'écrivain sur sa façon de penser son travail, et de chercher à repousser les frontières artistiques. La présence de Haring à la « Nova Convention » de 1978 joue ainsi le rôle de déclencheur. Il était alors étudiant au Pittsburg Center for the Arts :

I stumbled onto something called The Nova Convention, which was a three or four day symposium at the Entermedia Theatre on Twelfth Street and Second Avenue, and it tied right into a whole semiotics thing I was studying. The Nova Convention proved to be a turning point.

William Burroughs, Allen Ginsberg, John Giorno, René Ricard were all participating, and it started to fill in gaps in our education—things we'd be thinking about in terms of coincidence and how to bring these elements into our work. It somehow tied together all sorts of things that I was seeing (...) and the whole performance aspect of language.¹⁵²²

Ces propos de Haring nous interpellent. Nous savons combien William Burroughs a nourri son inspiration de techniques picturales – la thèse de Benoît

¹⁵²¹ Respectivement divinités aztèque, égyptienne et juive / mésopotamienne. Elles apparaissent toutes dans William BURROUGHS, *Cities of the Red Night*, op. cit., p. 13.

¹⁵²² John GRUEN, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York, Fireside, 1992, pp. 54-55.

Delaune analyse cet aspect en détail. Nous nous trouvons ici dans le cas inverse : un artiste visuel, peintre, graphiste, qui s'inspire du travail de William Burroughs, non pas de ses dessins ou de ses collages encore relativement confidentiels, mais de son discours sur le langage, les mots. Haring ne laisse aucun doute à ce sujet : il s'est largement inspiré de la technique du cut-up de Burroughs et Gysin¹⁵²³, technique elle-même issue d'un rapprochement entre arts plastiques et littérature. Le résultat : des peintures, mais aussi des « tags » dessinés à même les murs qui rappellent le langage visuel et hiéroglyphique des « garçons sauvages ».

Notons que ce rapport choisi, et assumé, de disciple à éducateur évoque d'autant plus le rapport de Orridge à Burroughs, qu'Orridge, comme Haring, vient d'abord d'un médium autre que la littérature.

Après s'être lié d'amitié avec Brion Gysin et William Burroughs, Haring pense à collaborer avec ce dernier. Le projet d'une installation aboutit en 1988 : elle s'intitule « Apocalypse ».

« Apocalypse » se veut une collaboration d'égal à égal. Les images de l'installation à la galerie Hokin reproduite dans la biographie que John Gruen consacre à Haring montrent clairement que les textes écrits par Burroughs tiennent autant de place que les dessins de Haring¹⁵²⁴. Les dessins n'illustrent pas davantage le texte que ce dernier n'explique ou ne commente les dessins.

Le texte écrit par Burroughs a un intérêt tout particulier à nos yeux, de par son originalité, le fait, par exemple, qu'il soit envisagé dans le cadre d'un travail avec un peintre, mais aussi dans la pertinence de ses thèmes puisque celui-ci est tout entier tourné vers la question de la création artistique.

Burroughs débute son texte sur la mort du dieu Pan au moment exact de la naissance du Christ (« The great god Pan is dead, god of panic. (...) The date was December 25, 1 AD »). Une mort et une naissance, donc. Nous savons l'importance que le dieu Pan revêt dans le panthéon burroughsien, mais également pour Orridge qui s'y réfère régulièrement. Pan est associé à la vie, à la jouissance. C'est une divinité éminemment positive à qui Burroughs dédie *Cities of the Red Night* (« to Pan, God of Panic »¹⁵²⁵), une divinité que l'auteur associe à la jeunesse, une catégorie de

¹⁵²³ « The way it began, was to draw my tag—tag, meaning signature or what graffiti artists called their name. So my tag was an animal, which started to look more and more like a dog (...) I was using these images, always bearing in mind the Burroughs/Gysin cut-up ideas. And I juxtaposed these different tags or signatures or images, which would convey a different meaning depending on how you combined them », John GRUEN, *Keith Haring: The Authorized Biography*, op. cit., p. 65.

¹⁵²⁴ *Ibid.*, p. 183.

¹⁵²⁵ William BURROUGHS, *Cities of the Red Night*, op. cit., p. 13.

personnages rangée du côté des forces de résistance ; également à l'acte sexuel délivré de tout sentiment de culpabilité et de frustration¹⁵²⁶.

Le Christ, dont le nom n'est jamais mentionné dans le texte, mais qui est présent par le biais de la date de la Nativité (le 25 décembre), est l'incarnation de la religion chrétienne ; religion qui, note John Watters, est dénoncée par William Burroughs comme fondamentalement irréconciliable avec l'acte créatif (« (...) Burroughs uses extreme and reductive portrayals of Christianity, satirically, in order to emphasise the incompatibility, he sees, between creation and dogma »¹⁵²⁷). Pan et le Christ sont par conséquent opposés par Burroughs. La première figure étant décrite comme positive et génératrice, la seconde étant, au contraire, négative, annihilatrice.

La mort de Pan est l'occasion pour Burroughs de faire plusieurs constats. Tout d'abord Pan est « neutralisé » (« neutralized »). L'humanité a vaincu le dieu en le contenant dans les livres ou les musées, ces endroits où, explique l'auteur, l'art n'est plus qu'un vague objet de culte ou de recherche historique (« Now Pan is neutralized, framed in museums, entombed in books, and relegated to folklore »). Ce témoignage de la part de Burroughs fait d'autant plus sens à nos yeux que nous savons combien l'écrivain était attaché à l'idée d'un art vivant, susceptible d'être « pillé » à tout moment, réemployé, transformé dans une impulsion créatrice sans fin et libre de toute contrainte légale comme le « copyright ». Le musée est à ce titre le lieu qui symbolise le dépérissement d'une création agonisante. Les musées pillés par les « garçons sauvages » s'inscrivaient déjà dans un mouvement distinctement libérateur.

Burroughs pousse le raisonnement plus loin : l'objet d'art, de par sa matérialité, est une cage ; et si, tout comme Pan, il est d'abord le symbole de la vie et du débordement dionysiaque, il ne peut être contenu ou conservé quelque part. De par sa nature même, il déborde, il refuse toute espèce de frontière à la manière des graffitis dans les rues (« (...) art is spilling out of its frames into subway graffiti. Will it stop there? »).

Aussi Burroughs s'attaque-t-il au livre même, objet funeste qui, en emprisonnant les mots les prive en quelque sorte de leur énergie. Nous retrouvons ici le combat entre, d'un côté, une force créatrice, dynamique présente dans le texte par le biais du champ lexical de la vitesse et du mouvement (« The painter wills his

¹⁵²⁶ « The boys strip off their clothes, giggling and comparing erections, and they dance out into the courtyard in a naked snake-line. The women are also naked now. What follows is not an unconstrained orgy but rather a series of theatrical performances. "Ladies and gentlemen, we will now witness the mating of the God Pan and the Goddess Aisha." », *ibid.*, p. 104.

¹⁵²⁷ John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs, op. cit.*, pp. 3-4.

picture to move off the canvas with a separate life » ; « Electric vitality of careening subways faster faster faster stations flash by in a blur » ; « Graffiti eats through glass and steel like acid, races across the sky in tornados of flaming color »...), et une force de contrôle qui promet l'asthénie, la paralysie.

Burroughs s'intéresse ici avant tout au processus artistique, devenu symbole des forces de résistance, et au livre, objet physique, retenu comme symbole des forces de contrôle. Comme mis en avant dans le catalogue de l'exposition :

Consider an apocalyptic statement : 'Nothing is true, everything is permitted'—Hassan i Sabbah. Not to be interpreted as an invitation to all manner of unrestrained and destructive behaviour; that would be a minor episode, which would run its course. Everything is permitted because nothing is true. It is all make-believe, illusion, dream... ART. When art leaves the frame and the written word leaves the page not merely the physical frame and page, but the frame of assigned categories a basic disruption of reality occurs : the realization of art... Success will write APOCALYPSE across the sky¹⁵²⁸

Le terme d'« apocalypse » prend ici tout son sens dans la rhétorique burroughsienne : la création artistique, l'art en général, ne peuvent exister qu'en dehors de toute soumission à un dogme, à des « catégories ». Le livre, objet physique, matériel et donc soumis au temps, est une chaîne que l'artiste doit rompre – nous retrouvons ici le processus de destruction apocalyptique. Ensuite, seulement, l'art reprendra ses droits en tant que force vitale atemporelle, immatérielle, puisqu'il ne peut être fixé, qu'il ne peut être que transcendant – c'est le processus de révélation apocalyptique.

Cette articulation entre les processus de destruction et de révélation posent 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 ? Burroughs a donné des pistes en la matière, d'une part le silence ou « état sans mots » déjà évoqué dans notre thèse 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. Ces interrogations posent la question de la limite de l'installation de

¹⁵²⁸ Catalogue de l'exposition cité dans Polina MACKAY, « The Naked Apocalypse of William S. Burroughs' *Naked Lunch* », in *Ecloga*, Spring 2002, *op. cit.*

Burroughs et Haring, qui, si elle nourrit notre réflexion, et nous pousse à nous interroger sur le propos de l'art comme sur la possibilité de s'ouvrir sur de nouvelles formes artistiques à inventer ou à réinventer, n'offre aucune espèce de réponse aux doutes qu'elle soulève. « Apocalypse » est en réalité une œuvre frustrante, qui met en place le squelette d'une révolution artistique qui ne vient jamais. Le discours sur l'art délivré de ses chaînes, sur le bouleversement créatif, perd de sa profondeur, mais également de son autorité et de sa vraisemblance une fois les toiles de Keith Haring accrochés à la galerie Hokin, institution artistique essentiellement bourgeoise, et jetées en pâture aux collectionneurs et aux amateurs d'art. Le dispositif de mise en valeur des toiles et des textes, l'éclairage, l'atmosphère feutrée et sage de la galerie, tranchent bien évidemment avec les rues dans lesquelles Haring avait coutume d'exercer son art ; le public, venu admirer la collaboration de deux artistes autrefois infréquentables mais finalement reconnus comme faisant partie intégrante de la culture américaine, n'a rien de commun avec les jeunes gens, marginaux, inadaptés, anarchistes, que William Burroughs voulait voir piller les musées et imposer leur vision du monde. Le calme, la discrétion ont remplacé la violence des expérimentations sonores et de la guérilla urbaine ; la retenue, le conformisme même, l'audace des travaux plus anciens des deux hommes.

Aussi l'amateur d'art n'obtiendra de cette « Apocalypse » aucune expérience nouvelle. Si « tout est » effectivement « permis » pour reprendre les mots désormais célèbres de Hassan I Sabbah, « le Vieux de la Montagne », rien ne l'indique dans l'installation qui reste à l'état d'horizon et de proposition. Les images religieuses dessinées par Haring ajoutent en outre au malaise du spectateur, puisque le peintre, à la différence de Burroughs, a toujours témoigné d'une certaine fascination pour la chrétienté et l'iconographie religieuse et que certaines de ses œuvres ont été, par exemple, exposées dans des lieux de culte (le triptyque en bronze « La vie du Christ » exposée à L'Eglise Saint-Eustache à Paris). Le texte programmatique écrit par Burroughs se lit quant à lui comme un savant appel aux armes, mais que l'écrivain semble désormais incapable de même vouloir, ou pouvoir, mettre en pratique.

d) « Agrippa »

« Agrippa » est sans doute possible le texte de William Gibson le plus proche du concept d'« apocalypse » tel que développé par William Burroughs à partir de 1988 et de sa collaboration avec Keith Haring.

Cette comparaison pourra sembler déroutante à notre lecteur. Nous n'avons pas caché, en effet, que nous n'étions pas convaincu par ce projet tardif de Burroughs, et, qu'au contraire, celui-ci nous paraissait un échec patent de l'écrivain. Disons-le tout de suite, « Agrippa » ne participe pas de ce échec, et notre thèse est la suivante : œuvre singulière, « Agrippa » est un véritable prolongement de « Apocalypse », et, élément déterminant à nos yeux, démontre que, dans ce cas précis, Gibson émerge comme le véritable continuateur du travail de William Burroughs, et comme l'artiste qui a su porter le discours de l'écrivain américain au delà de la limite que ce dernier s'était lui-même fixée.

Inutile de chercher bien loin le premier indice d'un lien entre « Agrippa » et l'œuvre de William S. Burroughs. Celui-ci se trouve dans le sous-titre même du poème en prose de William Gibson : « Agrippa—A Book of the Dead » qui fait écho au titre complet du roman de Burroughs *The Wild Boys: A Book of the Dead*¹⁵²⁹. Comme nous l'avons dit précédemment, ce roman publié en 1971 a eu une importance déterminante sur la création de l'univers décrit par Gibson dans sa première trilogie¹⁵³⁰. Nous n'y reviendrons pas.

Notons que le renvoi est ici double de la part de Gibson, puisque le sous-titre du roman de William Burroughs renvoyait lui-même à une tradition de textes anciens. Comme le rappelle Timothy S. Murphy professeur de littérature américaine à la University of Oklahoma :

The Wild Boys: A Book of the Dead, as its subtitle indicates, must be read as an example of a genre that has no equivalent in Western culture, and that therefore has received little attention from literary scholars. The most famous examples of this genre—the Tibetan *Bardo Thodol*, the Egyptian Books of the Dead, and the Maya codices—come out of non-Christian traditions. (Scholars disagree, but Burroughs insists that the Maya codices, which he studied in Mexico in the late forties and early fifties, "are undoubtedly books of the dead; that is to say, directions for "time travel"; Burroughs, *Ah Pook* 15)¹⁵³¹

Gibson fait écho au travail de longue haleine effectué par William Burroughs pour analyser et comprendre des textes effectivement peu connus et étudiés la plupart

¹⁵²⁹ Le nom « Agrippa » vient d'une marque d'albums photos commercialisée par Kodak au début du XX^e siècle.

¹⁵³⁰ Voir notre deuxième partie, A, I.

¹⁵³¹ Timothy S. MURPHY, *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*, op. cit., pp. 147-148.

du temps par des historiens des religions¹⁵³² ; il renvoie aussi à la fascination de Burroughs pour l'idée de voyages à travers le temps, une idée classique de la science-fiction que l'on retrouve aussi bien dans ses romans (le narrateur de *The Soft Machine* comme celui de *Port of Saints* visitent plusieurs époques de cette manière¹⁵³³) que dans ses textes programmatiques et dans les théories plus ou moins sérieuses qu'il développe à ce sujet. Dans sa correspondance avec Allen Ginsberg, Burroughs assimile l'effet du « yage » à un voyage dans le temps et l'espace (« Yage is space time travel »¹⁵³⁴) et l'un des objectifs du cut-up est, note T. S. Murphy, de « permettre au futur de s'échapper »¹⁵³⁵ d'entre les lignes coupées par l'auteur.

« Agrippa—A Book of the Dead » 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 ou ses nouvelles. Ensuite par son thème, puisque, inspiré par la découverte d'un album de photos appartenant à son père, W. F. Gibson Jr.¹⁵³⁶, l'auteur y évoque les souvenirs de son enfance à Wytheville, Virginie (parties I, II et III), et son départ pour Toronto afin de ne pas être envoyé combattre au Vietnam (parties IV et V).

« Agrippa » est en outre le fruit d'une collaboration, et, si l'auteur a pu en engager précédemment, elles étaient littéraires, débouchant sur des nouvelles (avec John Shirley, Michael Swanwick ou Bruce Sterling), sur des romans (Bruce Sterling) ou plus rarement des scripts (Tom Maddox), alors qu'ici il travaille avec un plasticien : le peintre new-yorkais Dennis Ashbaugh. Cette collaboration nous en rappelle une autre : celle de William Burroughs et Keith Haring sur l'installation « Apocalypse ». Nous n'en tirons, pour l'instant, pas de conséquence.

La véritable originalité de « Agrippa » est ailleurs. Le poème fut 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.

¹⁵³² Pour davantage d'informations, je renvoie le lecteur à Thomas George ALLEN, *The Egyptian Book of the Dead: Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago*, Chicago, University of Chicago Press.

¹⁵³³ Cf. le chapitre intitulé « The Mayan Caper » de *Soft Machine* reproduit dans *Word Virus: The William S. Burroughs Reader*, op. cit., pp. 193-199 et *Port of Saints*, op. cit.

¹⁵³⁴ *The Letters of William S. Burroughs, 1945 to 1959* (edited and with an introduction by Oliver HARRIS), op. cit., p. 182, lettre à Allen Ginsberg datée du 10 juillet 1953.

¹⁵³⁵ « (...) the point of the cut-ups is to break the rigid and linear historio-logical determinism of syntax to allow the future to leak out », Timothy S. MURPHY, *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*, op. cit., p. 138.

¹⁵³⁶ Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, op. cit., p. 199.

Le texte, dont l'effacement fait clairement écho au phénomène d'entropie qui frappe le monde de la trilogie, est provoqué par un programme fonctionnant sur le même principe que celui d'un virus informatique, comme nous allons le voir immédiatement.

Dans la partie suivante, nous étudierons attentivement le poème pour déterminer s'il existe, effectivement, une filiation entre « Agrippa » et le travail de Burroughs. Toutefois, et puisqu'il apparaît clairement dans ce cas que le texte lui-même est étroitement lié à la forme sous laquelle il est présenté, notre première approche consistera en une description du livre « Agrippa » en tant qu'objet « apocalyptique ».

d. 1) Le livre *Agrippa* : l'« énigme » et le « mystère »

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 ou bien projet avorté¹⁵³⁷.

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, c'est-à-dire, comme le confirmera n'importe quel amoureux des livres, dans des conditions qui ne sont pas favorables à la lecture. Le poème est copié puis recopié à plusieurs reprises ; des variations, la plupart légères, apparaissent d'une version à l'autre. Simples fautes de frappe ou erreurs de retranscription ? Nous nous réfèrerons donc uniquement à la

¹⁵³⁷ Gibson à propos de Agrippa en 1999 : « The intention was that the text would erase itself a line at a time, and somehow people found that very provocative and perverse, but it was never actually published. The text was almost immediately pirated and put on the net where it remains today, mutating in an interesting way », Karl E. JIRGENS, « Gibson satire fights the hype », in *Eye Weekly* 2 Dec. 1999.

version disponible sur le site de Gibson¹⁵³⁸. Rien, jusqu'ici, ne le lie concrètement à un objet physique, fabriqué.

Jamais encore je n'avais rencontré l'exemple d'un écrivain qui laissait planer le doute sur la publication d'un de ses propres ouvrages, hormis le cas d'écrivains qui préféreraient oublier qu'ils avaient pu écrire un texte qui, des années plus tard, leur paraissait mal écrit, mauvais ou trop éloigné de l'évolution de leur style. C'est par exemple le cas du roman *Amazons* écrit par Don DeLillo sous le pseudonyme de Cleo Birdwell (1980) ; un roman que l'auteur refuse de voir publié de nouveau, et qui n'apparaît plus dans sa bibliographie.

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.

Il me fallait dès lors me confronter à ce « mystère » : retrouver la trace du livre *Agrippa*, aller voir l'objet par moi-même. Je pris comme point de départ les sites ou forums internet qui mentionnaient la présence d'*Agrippa* dans les collections de musées autour du monde ; je pris ensuite contact avec les conservateurs de ces musées afin de vérifier s'ils étaient, effectivement, en possession d'un de ces volumes, et 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 est conservé à la New York Public Library de New York, et un autre dans la collection de livres rares du Victoria & Albert Museum de Londres où je me rendis en novembre 2008.

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 Honor 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.

L'objet auquel j'étais confronté avait l'aspect d'une boîte oblongue, noire, opaque. Une boîte massive, lourde, manifestement usée, et dont la vétusté apparente

¹⁵³⁸ williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp

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'une 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 (très) 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'arrêtais 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 ») qu'elle associait irrémédiablement à la dégradation physique et à la mort. Le tissu léger qui enveloppait le livre ressemblait à un linceul... Nous ne tenterons en aucune façon d'analyser l'impact psychologique du livre sur l'individu qui s'y trouve confronté. Nous n'en avons ni l'envie ni les capacités. Notons toutefois, et le fait nous semble suffisamment important pour être noté, que cet objet impressionne et touche aux émotions, aux sensations, qu'il entre en résonance avec des affects bien personnels : *Agrippa* s'adresse à l'individu avant même que celui-ci ne devienne un lecteur.

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). Notons que certaines pages du livre ont été volontairement collées ensemble, et que cette colle a eu tendance à perdre de son adhérence avec le temps. Nous avons pu ainsi tourner les dernières pages du livre, ce qui, il y a quelques années encore était impossible sans risquer d'endommager le papier. Nous pûmes 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^e 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 téléphone¹⁵³⁹.

Il nous 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 vieillis. Le livre est censé avoir une histoire, et avoir survécu à un « désastre indéterminé »¹⁵⁴⁰ pour reprendre les mots de Peter Schwenger. 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 utile à notre réflexion. 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,

¹⁵³⁹ On peut trouver des descriptions plus ou moins précises de l'objet, par exemple dans le numéro du magazine *Rapid Eye* daté de 1995.

¹⁵⁴⁰ Citation de Peter Schwenger in Alan LIU, *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004, p. 339.

montrable, monté »¹⁵⁴¹. 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 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.¹⁵⁴²

La distinction que fait Didi-Huberman entre « énigme » et « mystère » nous semble d'autant plus pertinente pour notre travail de recherche 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 ».

Confronté à *Agrippa*, l'individu n'a donc pas affaire à une « énigme » mais à un « mystère » qui demande un travail de réflexion sur la signification qu'ont voulu donner Gibson et Ashbaugh à l'absence, au manque, à l'inaccessible.

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, par là même, que le lecteur est directement responsable du processus de disparition dont il est le témoin, et qu'il a lui-même 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 justement George P. Landow, professeur

¹⁵⁴¹ Guy ASTIC et Christian TARTING, « Montage des Ruines / Conversation avec Georges Didi-Huberman », in *Simulacres* n°5, Septembre-Décembre 2001, p. 9.

¹⁵⁴² *Ibid.*, p. 13.

d'histoire de l'art à Brown University, le lecteur se trouve ici dans un cas où « le medium est le message »¹⁵⁴³. 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.

Précisons qu'il est aujourd'hui difficile de savoir avec exactitude combien d'exemplaires du livre ont été tirés ; comme l'explique James J. Hodge, étudiant à l'Université de Chicago et membre actif du site The Agrippa Files où chercheurs et universitaires échangent leurs informations sur le livre d'artiste :

There is considerable mystery over the question of the printed and existing number of copies of *Agrippa*. The New York Public library's deluxe edition is editioned 12 of 95. However, 95 copies do not exist. It is known that some copies were cancelled. The Western Michigan University's small edition copy is editioned 152 of 350. In a personal interview, the publisher disclosed that the publication of the small edition was essentially "cancelled" after its pages had been printed and that fewer copies of the small edition thus resulted than of the deluxe edition. The exact number of copies printed of each edition is unknown. Approximately 100-120 copies of the promotional prospectus were constructed by hand. The Whitney's copy is the only prospectus known to be extant.¹⁵⁴⁴

Le livre de Gibson est cher, difficilement trouvable comparé au tirage toujours très important de ses romans.

¹⁵⁴³ « "The medium is the message" », George P. LANDOW, *Hyper/Text/Theory*, New York, The Johns Hopkins University Press, 1994, p. 62.

¹⁵⁴⁴ James J. HODGE, « Bibliographic Description of *Agrippa (a book of the dead)* », document consultable à l'adresse <http://agrippa.english.ucsb.edu/hodge-james-bibliographic-description-of-agrippa-commissioned-for-the-agrippa-files>

d. 2) Analogie entre virus biologique et informatique

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 ». Ce terme nous interpelle bien évidemment à plus d'un titre. Nous connaissons l'importance de la métaphore virale dans l'œuvre burroughsienne « parcourue par la hantise de la contamination »¹⁵⁴⁵ comme le rappelle justement Gérard-Georges Lemaire. En outre, nous avons vu l'importance que revêtait le « virus informatique » à la fois pour les forces de contrôle et pour les mouvements de guérillas urbaines décrits par William Gibson dans la première trilogie.

Il nous 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 dans « Agrippa », et l'influence des théories développées par William Burroughs sur le processus qu'il compte ici mettre en œuvre.

Etymologiquement, 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^e 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'*a posteriori*, en 1898, par le botaniste hollandais Martinus W. Beijerinck¹⁵⁴⁶.

En 1932, alors que le biochimiste américain, Wendell Stanley¹⁵⁴⁷, 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 »¹⁵⁴⁸. Nous savons aujourd'hui que 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 vivants¹⁵⁴⁹. En revanche, la publication dans la revue *Nature* fin 2008, de la découverte du virus baptisé « Sputnik », soupçonné

¹⁵⁴⁵ Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs, op. cit.*, p. 191.

¹⁵⁴⁶ Nous renvoyons notre lecteur au livre de Brian MAHY intitulé *Concepts in Virology: From Ivanovsky to the Present*, London, Routledge, 1993, pour de plus amples informations.

¹⁵⁴⁷ Stanley obtiendra le prix Nobel de chimie en 1946.

¹⁵⁴⁸ Gordon Rattray TAYLOR, *Histoire Illustrée de la Biologie, op. cit.*, p. 242.

d'avoir les caractéristiques d'un organisme vivant, pousse actuellement la communauté scientifique à repenser la définition même des virus¹⁵⁵⁰. Ce sont ces organismes, qui semblent de plus en plus complexes à mesure que la science les étudie, qui vont rapidement intéresser William Burroughs.

Pour l'écrivain américain, le virus est un organisme rêvé ; déjà présent dans des romans de science-fiction qui sont pour lui une source d'inspiration, comme ceux de Frank Russell par exemple¹⁵⁵¹, le virus donne l'occasion à Burroughs d'enrichir son discours littéraire d'une nouvelle métaphore.

Burroughs s'appuie sur des articles scientifiques qu'il cite précisément dans le corps de ses textes. Ainsi *Virus Adaptability and Host Resistance* de G. Blyavin cité dans *Playback from Eden to Watergate*, qui lui permet d'affirmer « que l'homme n'est pas libre, mais habité par une énergie virale qui s'est installée dans son organisme et dans ses pensées et qui dirige ses mouvements et ses pensées, dans un état de symbiose parfaite, puisqu'il ignore jusqu'à sa présence »¹⁵⁵².

Burroughs se penche également sur les articles de Wilson Smith, auteur de *Mechanisms of Virus Infections*. Sa vision de l'organisme viral va dès lors intégrer l'idée de but, d'objectif (« the ultimate intentions of the virus organism », « the biologic goal of the virus species »¹⁵⁵³) et le conduit à poser la question de l'émergence d'une nouvelle forme d'intelligence, et d'une intentionnalité.

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 :

Tout comme le virus de la stomatite vésiculaire (VSV) s'attaque aux cellules de l'estomac, et le virus de l'hépatite C aux cellules du foie, le virus informatique ne

¹⁵⁴⁹ « a virus is not a living organism but rather a piece of genetic material that can only reproduce in a metabolizing cell », Burton E. TROPP, *Molecular Biology: Genes to Proteins*, Sudbury/Mississauga/London, Jones & Bartlett Publishers, 2007, p. 265.

¹⁵⁵⁰ Cette découverte est évoquée dans *Le Monde* daté du samedi 21 février 2009 dans l'article de Stéphane Foucart intitulé « Les Virus, Vivants ? ».

¹⁵⁵¹ [Burroughs :] « Nothing is harder for a writer than to express in a convincing manner an alien experience or consciousness. (...) One of the best books of science fiction that I've read is *Free to Conquer* by Frank Russell. Astronauts land on Venus and are contaminated by a virus which absorbs their personality and existence », *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997, op. cit.*, pp. 136.

¹⁵⁵² Gérard-George LEMAIRE, « Virus », *Burroughs, op. cit.*, p. 191.

¹⁵⁵³ William BURROUGHS, *The Job* (avec Daniel ODIER), London, Penguin, 1989, p. 12.

s'attaque qu'à des cibles spécifiques. Dans *The Hacker Crackdown* (1992), Sterling prend l'exemple du virus « Scud » qui n'a d'autre fonction que de s'attaquer au disque dur des PCs qu'il contamine pour en effacer les données, ou des « Bounty hunters » qui ne s'en prennent qu'aux anti-virus qu'ils rendent inopérants.

2) Il détourne le programme initial pour enclencher sa duplication :

Le mode de reproduction du virus biologique dépend essentiellement de son rapport à la cellule hôte qu'il infecte. Il peut arriver que sa réplication ne remette pas en cause les fonctions habituelles de la cellule parasitée. Plus souvent, l'infection virale n'est pas compatible avec celle-ci. Une partie des fonctions cellulaires est alors détournée au profit du cycle infectieux. Le métabolisme de la cellule hôte est « dévié vers la synthèse de nouvelles molécules dont le seul rôle est d'assurer la formation des nouvelles particules virales » identiques aux particules virales parentales¹⁵⁵⁴.

La cellule hôte assure dès lors la pérennité du virus en provoquant la synthèse de ses protéines d'enveloppe et de ses acides nucléiques qui s'assembleront, à leur tour, pour donner des particules virales infectieuses¹⁵⁵⁵. Dans de rares cas, la cellule ne synthétise plus ni l'ADN ni l'ARN indispensables à son bon fonctionnement, et ne s'occupe plus que de la réplication du virus tandis que ses matrices d'ADN sont dégradées.

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 »¹⁵⁵⁶. 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.

d. 3) « Agrippa » et le phénomène d'entropie

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

¹⁵⁵⁴James D. WATSON, Nancy H. ROBERTS, Joan ARGETSINGER STEITZ, Alan M. WEINER, *Biologie moléculaire du gène*, texte français élaboré par Hélène Costinesco, sous la direction de Philippe Kourilski (Institut Pasteur, Paris), Jean Tavlizki (université Paris VII) et Claude Thermes (Centre de génétique moléculaire, CNRS), Paris, InterEditions, 1989, p. 559.

¹⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 556.

¹⁵⁵⁶ Joel DUBIN, *The Little Black Book of Computer Security*, Loveland, Colorado, 29th Street Press, Penton Media, Inc., 2008, p. 58.

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 vierge¹⁵⁵⁷. 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 »¹⁵⁵⁸.

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, 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. »¹⁵⁵⁹), 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

¹⁵⁵⁷ Peter SCHWENGER, « Agrippa, or, the Apocalyptic Book », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁵⁸ « 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) », Alan LIU, *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*, *op. cit.*, p. 340.

¹⁵⁵⁹ William GIBSON, « Agrippa—A Book of the Dead », texte consultable à l'adresse <http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>

« oubli rapide, de l'ordre de vingt secondes »¹⁵⁶⁰ à la différence de « la connaissance passée emmagasinée dans la mémoire à long terme sous forme de traces stables [qui] se réactualisent en permanence »¹⁵⁶¹.

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 »¹⁵⁶².

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, 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 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-now¹⁵⁶³

¹⁵⁶⁰ Jean-Pierre CHANGEUX et Paul RICCEUR, *Ce qui nous fait penser / La Nature et la Règle*, Paris, Odile Jacob, 1998, p. 149.

¹⁵⁶¹ *Ibid.*

¹⁵⁶² Dani CAVALLARO, *Cyberpunk and Cyberculture, Science Fiction and the Work of William Gibson*, *op. cit.*, p. 198.

¹⁵⁶³ *Ibid.*, p. 200.

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.[?]¹⁵⁶⁴

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 remembered » ; « 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 ; 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 »¹⁵⁶⁵. « 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

¹⁵⁶⁴ William GIBSON, « Agrippa—A Book of the Dead », *op. cit.*

¹⁵⁶⁵ Scott BUKATMAN, « Gibson's Typewriter », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, p. 68.

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 world¹⁵⁶⁶

Le lecteur retrouve ainsi dans « Agrippa » les mêmes processus que ceux qu'il a pu voir à l'œuvre dans la trilogie. 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 :

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.¹⁵⁶⁷

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 de « Agrippa » (215 mots). Surtout, il précède le moment où la « bombe

¹⁵⁶⁶ Peter SCHWENGER, « *Agrippa*, or, the Apocalyptic Book », *ibid.*, pp. 66-67.

¹⁵⁶⁷ William GIBSON, « *Agrippa—A Book of the Dead* », *op. cit.*

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 donc 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 »¹⁵⁶⁸). 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, effectivement complexe, est expliqué en détail dans *The Code Book* de Simon Singh. 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 entière¹⁵⁶⁹, et dont le résultat est une 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, et, si nous devons établir ici un parallèle, nous penserions moins à un

¹⁵⁶⁸ George P. LANDOW, *Hyper/Text/Theory*, op. cit., p. 62.

¹⁵⁶⁹ On parle de « modulo ».

artefact invisible, entièrement caché à la vue, qu'à un artefact caché au vu et au su de tout un chacun.

Le lien qu'établit Scott Bukatman entre le poème « Agrippa » et la technique du cut-up imaginée par Brion Gysin et développée par William Burroughs 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 »¹⁵⁷⁰ 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 audible¹⁵⁷¹. De l'autre, la bombe logique à l'œuvre dans « Agrippa » a pour résultat une multiplication et une intensification des données telle que l'ordinateur qui 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.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises l'idée d'un lecteur des textes de Gibson incapable de déchiffrer la totalité du texte que donne à voir l'auteur faute de clefs, lecteur ramené à la fonction d'un mauvais décodeur. De façon tout à fait concrète, 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, qui rappelle le double sens du mot « apocalypse », souligne que l'idée de destruction du texte à l'œuvre dans le texte de Gibson n'est pas négative. 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

¹⁵⁷⁰Scott BUKATMAN, « Gibson's Typewriter », in *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), *op. cit.*, p. 87.

¹⁵⁷¹*Ibid.*

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 appear¹⁵⁷²

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.

L'intention de Gibson et Ashbaugh est plus claire dès lors qu'on la replace dans le prolongement du discours « apocalyptique » burroughsien. La collaboration entre Gibson et Ashbaugh fait moins écho à celle entre Burroughs et Haring qu'elle ne la prolonge et, en un sens, ne la parfait. Gibson et Ashbaugh attaquent ici le livre comme objet matériel et provoquent sa destruction plus ou moins complète. Comme en écho aux propos de Burroughs, cette destruction n'est pas une « invitation à un comportement destructeur ». Œuvre effectivement « apocalyptique », « *Agrippa* » articule de fait les processus de destruction et de révélation.

A la différence de Burroughs et Haring qui s'arrêtaient quelques années plus tôt à une déclaration de principe, décevante à nos yeux, les expérimentations de Gibson et Ashbaugh nous semblent plus abouties, et plus séduisantes. En effet, les progrès technologiques ont permis à ces derniers d'apporter une dimension nouvelle aux propos de Burroughs sur la nécessité renouvelée d'une révolution artistique. Ici, l'art « quitte le cadre », et « le mot écrit quitte la page » de façon concrète et effective et « *Agrippa* » semble, par bien des aspects, suivre à la lettre des exhortations burroughsiennes qui, il y a peu encore, semblaient s'arrêter à un questionnement artistique, esthétique, voire philosophique, certes fécond mais passablement sans effet.

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 »¹⁵⁷³. 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

¹⁵⁷² *Ibid.*, p. 70.

¹⁵⁷³ Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Parallax: Re-visions of Culture and Society), Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2003, p. 268.

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.

A la différence de l'exposition des toiles de Keith Haring qui accompagnent le texte de Burroughs et continuent à être montrées dans des galeries tout autour du monde, il ne reste après lecture aucune trace physique du travail de Gibson et Ashbaugh. Ces derniers évitent ainsi le paradoxe de voir une œuvre résolument tournée contre le matérialisme et l'esprit de musée conservée sous verre. Certes, « Agrippa » peut être consulté dans un musée, encore une fois une institution dénoncée par Burroughs, mais, contrairement à la présence de toiles et de textes dans une galerie d'art, l'exposition de ce livre massif pose 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 – interrogations recueillies à Londres en novembre 2008 – ce que Burroughs avait totalement échoué à faire en collaborant avec Keith Haring.

Pour finir, « Agrippa » est irrévocablement lié au concept de transcendance qui fait lui-même écho, note Porush, au sort de créatures comme celle née de la fusion entre Wintermute et Neuromancer dans le premier volet de la trilogie de Gibson (« Transcendence (shades of Gibson's Wintermute-Neuromancer)? »)¹⁵⁷⁴. L'œuvre ne vit pas de « vie séparée » comme celle qu'évoque Burroughs ; à la différence de programmes comme « 77 Million Paintings » de Brian Eno qui génèrent des images et des sons comme autant d'œuvres créées au hasard, « Agrippa » n'existe que par le biais de l'individu et de sa mémoire.

¹⁵⁷⁴ David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, *op. cit.*

CONCLUSION DE LA QUATRIÈME PARTIE

William Burroughs a fait de la transformation de l'être humain et de la poursuite de son évolution au sens biologique du terme, l'un de ses thèmes de prédilection. Or, nous retrouvons cette même préoccupation à la fois dans l'œuvre de William Gibson et dans celle de Genesis P-Orridge, bien que sous des formes très différentes.

Pour Orridge, cette préoccupation prend des formes pratiques, très concrètes et très physiques. En effet, Orridge fait de son corps un objet d'expérimentation par le biais de la chirurgie et travaille à transformer son corps comme s'il était un texte. Tout en revendiquant l'influence des théories burroughsiennes, Orridge se situe dans un nouveau courant culturel, celui du body-art et du « piercing ». Il considère le corps à la manière d'un texte susceptible d'être coupé, mélangé puis recomposé selon la méthode du cut-up

Cette transformation du corps, qui bénéficie des progrès de la médecine, se fait d'abord par la peau, interface entre le monde et soi. Ce constat nous renvoie aux travaux de Didier Anzieu sur le concept de « moi-peau ». Le psychanalyste rappelle que la peau est la surface qui fait fonction « de contenance à l'intérieur » et de « limite avec le dehors maintenu à l'extérieur »¹⁵⁷⁵ tout en étant un lieu et un moyen d'échange avec autrui. Modifier le corps en surface est un acte puissant qui permet à Orridge d'imposer sa volonté à sa propre morphologie, mais aussi de provoquer le regard, souvent réprobateur, des témoins de ces performances, et de les engager à penser différemment le corps. Ce faisant, Orridge se fait le porte-parole d'un corps depuis trop longtemps condamné à la passivité, et appelle à une transformation résolue de celui-ci. Cette transformation prolonge l'idée burroughsienne d'un refus de laisser le corps à l'écart d'un nouvel élan évolutif.

Cette position est un choix politique ; parmi les individus séduits par l'idée de mettre leur corps en conformité avec leurs idées, désirs ou fantasmes, les « travestis », les « transgenres » et les « transexuels », de par leur opposition aux normes physiques

¹⁵⁷⁵ Catherine CHABERT, *Didier Anzieu*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 60.

ou sexuelles les plus répandues, sont, pour Orridge, la continuation des résistants burroughsiens amenés à combattre l'ordre moral, le conservatisme social et le politiquement correct, autant de « monstres » ou « [ê]tre[s] vivant dont l'organisation, dans [leur] totalité ou dans une de [leurs] parties, n'est pas conforme à celle de [leur] espèce »¹⁵⁷⁶.

La transformation du corps n'est pas un enjeu de surface. La pose de « piercings » sur le corps amène à des changements profonds. L'individu ainsi modifié découvre de nouvelles sensations procurées par des terminaisons nerveuses qui, jusqu'à présent, étaient comme endormies. Il comprend que son corps, loin d'avoir dévoilé tous ses secrets, demande un travail de longue haleine afin d'être mieux compris et maîtrisé. C'est ce travail préalable que Burroughs exigeait des disciples ou étudiants de l'« Académie 23 » dont le but était de former des opposants aux forces de contrôle de par le monde (« No subject can be learned until the student has the necessary tools and knows how to use them. The first tool the student must learn to use is his own body »¹⁵⁷⁷), et que Orridge reprend désormais à son compte.

Quant au « cyborg » que le lecteur de William Gibson peut trouver dans les textes *Sprawl*, celui-ci n'est surhumain qu'en apparence. Vieilli, usé, il porte continuellement sur lui les marques du passage du temps et de son caractère obsolète. Ses performances il est vrai exceptionnelles font de lui un parfait outil au service des grandes multinationales, et donc des forces de contrôle. Si la science l'a libéré du corps humain maladroit ou d'un handicap, le « cyborg » reste esclave de ceux qui l'ont modifié. Le « cyborg », dès lors condamné aux mêmes gestes, aux mêmes routines, se rapproche davantage d'une machine incapable d'éprouver la moindre émotion. Il s'oppose en tous points à l'idéal évolutif formulé par Burroughs dans ses textes, puisqu'ici l'être humain n'est pas libéré par la science, mais encore un peu plus asservi ; il se rapproche néanmoins de personnages burroughsiens tardifs comme Joe the Dead (*The Western Lands*, 1987) et signale une possible influence de Gibson sur son modèle.

Il apparaît donc que, pour Gibson, la transformation du corps ne représente pas une alternative viable aux manipulations des forces de contrôle. Toute transformation réaffirme au contraire la main mise des puissantes multinationales désormais prêtes à « envahir » le vivant. Il s'agit là d'une différence majeure avec la théorie

¹⁵⁷⁶ *Dictionnaire de l'Académie française*, entrée consultable à l'adresse <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/generic/cherche.exe?22;s=1387100805;;>

¹⁵⁷⁷ William BURROUGHS, « Academy 23 / The Invisible Generation », *The Job* (avec Daniel ODIER), *op. cit.*, p. 203.

burroughsienne d'une libération du corps par transformations successives. Pour Gibson, le corps humain est une prison dont il n'existe aucune sorte d'échappatoire.

Cette conclusion n'est toutefois pas un point final pour Gibson. Si le corps humain constitue une prison, le texte travaillé par l'écrivain offre une échappatoire. Ici, Gibson veut s'émanciper de la rigidité du « texte-représentation » burroughsien clos et répétitif duquel il s'était inspiré dans un premier temps. Pour ce faire, l'écrivain multiplie les stratégies d'écriture afin d'élaborer un équivalent au « texte-action » burroughsien, un texte non plus fixe et ordonné, mais chaotique, « apocalyptique ».

Nous avons pu voir ainsi que l'agencement des chapitres des romans qui composent la première trilogie tend très nettement à se déliter. Depuis la structure monobloc du premier volet de la trilogie qui suit les aventures d'un seul héros ou protagoniste, jusqu'au second volet qui privilégie les successions de chapitres par séries répétées, et, enfin, à la structure de plus en plus éclatée du troisième et dernier volet gagné par le désordre. Le lecteur qui lit la première trilogie de William Gibson lira ainsi un texte dont la structure s'émancipe graduellement d'une règle que son auteur lui imposait.

L'emploi de citations-hommages, la plupart du temps à des groupes musicaux que Gibson apprécie ou admire, poursuit ce mouvement d'entropie. Gibson donne à ses lecteurs de nombreux indices d'une intertextualité potentielle, comme autant de pistes pour prolonger la lecture de ses romans et multiplier leur interprétation par le biais d'une recherche documentaire potentiellement sans fin – le lecteur est en effet incapable de savoir s'il a ou non saisi la totalité des traces laissées par l'auteur.

Une fois soulignée l'impérialité du texte, et l'incapacité du lecteur à déchiffrer celui-ci de façon satisfaisante, Gibson montre qu'il existe une alternative au mot écrit ou parlé. Pour ce faire, il s'inspire de la notion de texte silencieux chère à William Burroughs qui mettait en opposition, d'une part, « les mots [qui] ne nous enchaînent pas seulement au pouvoir et à une seule vision du monde au détriment de toutes les autres [mais] nous lient [également] au temps et au corps », et, d'autre part, « L'espace du silence (...) car dans notre esprit, silence et éternité sont liés à l'espace, alors que le temps et [la] parole vont ensemble »¹⁵⁷⁸.

Le fait que Gibson se soit inspiré de la notion de texte silencieux est fondamental ; les derniers chapitres de romans comme *Neuromancer* ou *The*

¹⁵⁷⁸ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 73.

Difference Engine mettent en avant la naissance de créatures fabuleuses qui ne sont jamais décrites en dépit de leur importance essentielle pour le déroulement de la diégèse. Ces créatures sont des énigmes et le resteront pour le lecteur, jusqu'à l'excipit de *The Difference Engine* qui dévoile un texte en train de se défaire jusqu'à ne plus donner à lire que des lettres ou des signes typographiques, et, finalement, la page blanche et absolument vide qui laisse toute liberté au lecteur pour décoder les intentions de l'auteur et imaginer la suite du récit non pas terminé mais volontairement interrompu.

Ces créatures renvoient clairement au thème burroughsien de la machine qui se démantèle elle-même. Ici, c'est bien l'idée de silence qui prend finalement le pas sur le texte, les travaux philosophico-mathématiques de Turing, arithmétiques de Gödel, remplaçant, pour Gibson, les travaux linguistiques de Korzybski aujourd'hui largement critiqués. Finalement, ces créatures typiquement gibsoniennes symbolisent à elles-seules le triomphe du silence, étape déterminante, selon Burroughs, « pour enlever [du] système nerveux l'effet d'une formule verbale, et toute aberration fondée sur des formules verbales »¹⁵⁷⁹.

Ce travail de Gibson sur le silence trouve son apogée dans son œuvre sans doute la plus burroughsienne : « Agrippa—A Book of the Dead » (1992), seul et unique poème de William Gibson. Le texte progressivement effacé par l'action d'une bombe logique, le phénomène d'entropie gagne « Agrippa » dès le début de la lecture et oblige le lecteur à un travail de mémoire et de reconstitution contrarié. L'effacement du texte « Agrippa » n'est pas une défaite de celui-ci, en réalité codé, démultiplié par un programme informatique complexe qui le rend également invisible à l'œil nu, mais une formidable opportunité : une « révélation » au sens apocalyptique du terme. L'art, devenu immatériel, participe d'un processus mental, transcendant. Il quitte la page, il s'émancipe, puisqu'il se fait, en partie, échappant à notre regard. Ce faisant, Gibson réalise l'un des vœux les plus chers de William Burroughs, il permet à l'art de quitter le cadre du musée, de devenir davantage qu'un objet d'admiration ou de dévotion sans vie – en témoignent concrètement les interrogations des conservateurs du Victoria and Albert Museum de Londres que nous avons interrogés. « Agrippa » fait du lecteur et plus largement de son corps, de son cerveau, un mécanisme puissant engagé dans un processus toujours renouvelé de création défiant les conventions artistiques.

¹⁵⁷⁹ William Burroughs, cité dans Gérard-George LEMAIRE, « Hiéroglyphes », *Burroughs*, *op. cit.*, p. 107.

Véritable prolongement d'une collaboration entamée en 1988 entre William Burroughs et le peintre Keith Haring, collaboration à nos yeux inaboutie, « Agrippa— A Book of the Dead » démontre combien le discours burroughsien a su être assimilé par des auteurs de talent comme Gibson, et comment celui-ci, loin de se contenter d'hommages compassés et souvent vains, continue à faire vivre les intimités de son modèle désormais intégrées à son œuvre et à une réflexion personnelle.

Le discours burroughsien sur les modifications corporelles a connu chez Gibson et Orridge des prolongements différents. Orridge travaille le corps même, tandis que Gibson travaille le texte.

Notons une inversion dans la fortune rencontrée par les œuvres de Gibson et Orridge : « Agrippa », l'œuvre la plus burroughsienne de Gibson est aussi la plus confidentielle tandis que les performances dans lesquelles Genesis P-Orridge prend le corps comme objet d'expérimentation lui ont permis d'accéder à une certaine notoriété¹⁵⁸⁰. Ici, et pour la première fois, Gibson l'auteur « mainstream » devient un temps « underground ». Le mouvement est inverse pour Orridge.

¹⁵⁸⁰ Comme en témoigne l'invitation de Genesis P-Orridge au Centre Pompidou le vendredi 20 mars 2009. Orridge y présentait une version non définitive du documentaire de Marie Losier intitulé *La Ballade de Genesis P-Orridge et Lady Jaye* consacré à ses performances corporelles récentes, le documentaire revenant en outre largement sur l'influence de William Burroughs sur son travail. La soirée se concluait sur un concert de Orridge accompagné du groupe *Thee Majesty*.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Bien que fréquemment mentionnée, l'influence de l'œuvre de William Burroughs sur celle de William Gibson et celle de Genesis P-Orridge n'avait, jusqu'à présent, fait l'objet d'aucun travail de recherche.

Ce travail désormais achevé, nous pouvons avouer avoir voulu réparer là une injustice qui nous semblait flagrante. Certes, de nombreux ouvrages académiques relèvent l'importance de William Burroughs pour ce que Philippe Mikriammos appelle la « Burroughs Generation », des hommes et des femmes de tous les horizons artistiques qui aiment ou admirent l'écrivain, et ne manquent jamais de témoigner de cette admiration ; mais ceux-ci, dans la très grande majorité des cas, n'ont jamais réellement travaillé à prolonger son œuvre.

Des artistes comme William Gibson et Genesis P-Orridge, couramment absents d'ouvrages de référence sur l'écrivain, restent quant à eux dans l'ombre de William S. Burroughs pour des raisons qu'il est relativement facile d'expliquer. Gibson est un écrivain « Cyberpunk », sous-genre de la science fiction qui fait la part belle à un monde dominé par les grandes multinationales, aux cyborgs et à la réalité virtuelle, et dont le véritable talent d'auteur est encore trop souvent caché par l'image, négative, de la littérature dite « de masse ». Pourtant, Burroughs, déjà coopté par des écrivains de science-fiction comme Michael Moorcock ou J. G. Ballard qui s'enthousiasment pour son œuvre et tâchent de la diffuser dans les années 1960 auprès d'un public peu enclin à lire de la littérature avant-gardiste, est l'une des références du mouvement « Cyberpunk ». Non seulement, les auteurs « Cyberpunks » lui ont directement emprunté quelques-uns de ses thèmes majeurs (le Mot comme outil de manipulation, le détournement d'informations, le virus, ici informatique, comme métaphore centrale, la transformation du corps humain et la nécessité pour ce dernier

de poursuivre son évolution par des moyens naturels ou artificiels), mais ils se sont inspirés de sa façon de combiner des éléments issus de genres littéraires différents pour construire leurs textes, ce que la littérature a fait de tous temps – mais ce qui est une nouveauté pour la littérature de science-fiction.

Orridge est, quant à lui, le chef de file du mouvement dit de « Musique Industrielle » née en 1975, une musique discordante qui intègre le bruit sous toutes ses formes. Ce mouvement est aujourd'hui encore confidentiel. Il est caricaturé par une partie de la presse anglaise, cette dernière en faisant, à tort, le prolongement de groupes d'extrêmes droites, diaboliques, malsains¹⁵⁸¹. Orridge, accusé lui-même abusivement de satanisme et de pédophilie en 1992, utilise sciemment l'image que donnent de lui les journalistes à des fins promotionnelles.

A bien des égards, Genesis P-Orridge est l'image inversée de Gibson. Non pas secret mais expansif, exubérant. Orridge est aujourd'hui un travesti aux traits gonflés par la chirurgie dont l'apparence contraste on ne peut plus nettement avec l'allure austère de Gibson. Le premier éructe tandis que l'autre marmonne. Orridge choque et fait les belles heures de L'Étrange Festival¹⁵⁸² où il provoque le départ de bon nombre de spectateurs écœurés par ses films amateurs, tandis que Gibson reste à l'écart, ou est invité à discuter de l'influence de la technologie sur l'éducation devant les étudiants de la National Academy of Science de Washington¹⁵⁸³. Orridge, enfin, multiplie les rencontres avec Burroughs dont il est proche jusqu'à sa mort en 1997, et s'affiche avec lui par l'intermédiaire de projets communs (le magazine *RE/Search* #4/5 consacré à William Burroughs, Brion Gysin et Throbbing Gristle en 1982 ; la cassette audio GYSIN/BURROUGHS/P-ORRIDGE | Interviews & Readings en 1989) ; Gibson, qui garde un souvenir ému de leur rencontre, se montre moins disert.

Cette opposition n'est pas pour rien dans le choix du sujet de notre thèse. Apparemment à la tête de mouvements différents, Gibson et Orridge ont des préoccupations et des thèmes communs, hérités, entre autres, de l'œuvre burroughsienne.

¹⁵⁸¹ Lire à ce propos Brian DUGUID, « The Unacceptable Face of Freedom » (article non daté, consultable en ligne sur le site <http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/freedom.html>)

¹⁵⁸² Dont il est l'invité le 11 septembre 2004.

¹⁵⁸³ « Speeches by William Gibson and Bruce Sterling, National Academy of Sciences Convocation on Technology and Education, Washington D. C., May 10, 1993 ». Le texte est téléchargeable sur Internet, par exemple sur le site http://cyber.eserver.org/sterling/ster_gib.txt

Bien qu'à notre connaissance Gibson et Orridge se soient peu croisés, on trouve leurs deux noms dans un certain nombre de revues, de livres ou de projets plus ou moins liés à l'œuvre de Burroughs¹⁵⁸⁴.

Les mouvements portés par Orridge et Gibson sont d'autant plus dignes de notre attention que l'un semble réservé à un public de spécialistes – on parle également de mouvement « underground » –, et que l'autre est populaire et grand public – mouvement dit « mainstream ». Ici se trouvait l'occasion de démontrer que l'influence de William S. Burroughs, qui revêt de nombreuses formes, dépasse toute espèce de frontière. Nous comptons ainsi contribuer à jeter une lumière nouvelle sur la pertinence, la richesse et la modernité du travail littéraire et théorique fourni par William S. Burroughs pendant plusieurs décennies.

William Gibson et Genesis P-Orridge s'inspirent largement de la notion d'un univers duel où se livre, depuis des temps immémoriaux, une bataille possiblement sans fin entre, d'une part, des forces de contrôle qui souhaitent asservir les individus par tous les moyens possibles, et, de l'autre, des forces de résistance qui n'ont d'autre objectif que de faire échouer ces mêmes forces de contrôles, et d'aider l'humanité à regagner une liberté qu'elle a depuis longtemps abdiquée.

Pourtant ni Gibson ni Orridge ne calquent entièrement leur univers sur celui de Burroughs, et les deux hommes construisent chacun un univers original.

Pour Burroughs, les forces de contrôle s'incarnaient dans l'Etat totalitaire, toujours prêt à imposer ses commandements moraux et à dicter sa ligne de conduite à chaque individu, et ce jusqu'à le transformer patiemment en machine dénuée de volonté. Dans la première trilogie de Gibson (1984-1988), l'Etat et ses représentants, dont la police, la justice et l'armée, sont, quant à eux, montrés sous un jour négatif. Ils sont lents, incompetents, dépassés à tous points de vue. L'Etat tout puissant est remplacé avantageusement par les grandes entreprises, des consortiums aux capacités financières phénoménales, qui ne reculent devant aucune extrémité pour amasser de l'argent et accroître leur sphère d'influence par le biais d'intermédiaires humains ou d'« agents » rapides et efficaces qui agissent dans le mépris complet de la loi. Comme

¹⁵⁸⁴ Par exemple, le magazine *Rapid Eye* daté de 1995, les essais de Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, *op. cit.*, ou *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* (Larry McCaffery editor), *op. cit.*. A noter également, leur travail en commun sur la série télévisée « Wild Palms » et le livre de Roger TRILLING, *Wild Palms Reader*, *op. cit.*

dans les textes de Burroughs, l'objectif est de maintenir l'humanité dans un état d'asthénie permanente et de capter son énergie dans un mouvement de vampirisation.

L'un des moyens les plus efficaces pour parvenir à cette fin est la drogue, ou plutôt l'entretien d'un état de dépendance totale de l'individu envers les entreprises. Dans la première trilogie de Gibson, comme dans les textes de Burroughs, l'intoxication est une métaphore centrale et le symbole efficace de l'inégalité des rapports de pouvoir entre l'homme, victime consentante d'une société qui l'emploie comme un simple objet, et les multinationales. Dans l'univers diégétique de Gibson, tout ou presque peut créer un état de dépendance, qu'il s'agisse des innombrables drogues mentionnées dans le corps du texte ou des marques omniprésentes. Ici, c'est la technologie, dont les personnages sont incapables de se passer, qui joue un rôle privilégié, plus particulièrement les « machines à illusions » que sont la « matrice » et la « simstim » qui transforment chaque individu en spectateur passif de la réalité virtuelle.

Notons ici une différence importante entre les univers que représentent diégétiquement Burroughs et Gibson. Pour Burroughs, le combat entre forces de contrôles et forces de résistance est non seulement immémorial mais il est sans fin. La victoire d'un des deux camps n'est que temporaire et marque le début d'un nouveau cycle de combats et de luttes incessantes. Pour Gibson, qui décrit de puissantes familles à la tête d'entreprises sur le déclin, la trilogie est l'occasion de camper un monde au bord de profonds bouleversements, un monde qui s'apprête à basculer dans une nouvelle ère sur laquelle l'auteur donne volontairement peu de détails afin de laisser le champ libre à l'imaginaire du lecteur.

Tandis que Gibson imagine un prolongement aux forces de contrôle burroughsiennes, Genesis P-Orridge tient quant à lui un discours sur les forces de contrôle mêmes. Autre différence, et non des moindres, avec le travail de William Gibson : Orridge s'échine à décrire un monde qui serait aujourd'hui tout entier entre les mains de ces tyrans : ce monde est le nôtre. Orridge ne se satisfait donc pas de s'inspirer des forces de contrôle telles que décrites dans les romans de William Burroughs. D'une part, il se réapproprie le substantif de « contrôle » dans ses textes programmatiques écrits entre 1980 et 1988 en ne faisant jamais mystère de sa source d'inspiration. D'autre part, il fait du travail d'imagination de William Burroughs, un constat, un témoignage désespéré sur l'état de notre monde, et, par conséquent, sur l'humanité toute entière réduite, selon lui, à l'état de marionnettes manipulées par des

gouvernements autoritaires, par une élite sans légitimité qui dicte ses croyances et ses dogmes, par des médias aux ordres et par les infatigables promoteurs d'une consommation folle.

Pour Orridge, les forces de contrôle existent. Comme les personnages malfaisants qui parcourent l'œuvre burroughsiennes, leurs noms sont innombrables. Parmi ceux-ci, pourtant, le lecteur peut reconnaître sans le moindre doute : Margaret Thatcher, Ronald Reagan... Autrement dit les tenants du conservatisme, de l'ordre moral et religieux, du libéralisme économique.

Orridge, toutefois, ne se contente pas d'émettre un constat dont les accents burroughsiens sont, certes, évidents, mais il se fait aussi l'écho de théories énoncées par les Situationnistes français ou par des groupes anglo-saxons comparables comme « Up Against the Wall Motherfuckers » aux Etats-Unis à la fin des années 1960, ou « King Mob » en Angleterre dans les années 1970, qui dénoncent, tous, une démocratie de supermarché. Orridge observe et étudie les stratégies mises en place par le « contrôle » afin de proposer, par la suite, des contre-offensives valides dans notre vie quotidienne. Or, pour Orridge, comme pour Burroughs précisément, l'outil privilégié des forces de contrôle est le Mot. Le Mot qui définit, caractérise et borne notre environnement.

Ici se situe la véritable ligne de fracture entre le discours de Burroughs et celui d'Orridge, puisque ce dernier va mettre ces thèses en pratique en créant T. O. P. Y. (« Thee Temple ov Psychic Youth ») en 1981, un groupe structuré considéré en Angleterre comme une secte. Bien qu'également inspiré de traditions ésotériques plus anciennes, comme celle héritée d'Aleister Crowley, l'une des grandes figures de l'occultisme anglais, ce sont bien les textes programmatiques burroughsiens qui vont jouer pour T. O. P. Y. le rôle que les textes de L. Ron Hubbard jouent pour la Scientologie sans jamais, toutefois, que Burroughs soit lui-même impliqué.

Burroughs s'intéressait à la magie depuis sa plus tendre enfance. Cet intérêt fut renouvelé par la fréquentation de Brion Gysin, lui-même fasciné par les traditions ésotériques venues d'Afrique du Nord. Ce même intérêt poussa Burroughs à appartenir au groupe à vocation magique des « Illuminés de Thanateros » : c'est l'une des raisons majeures de la fondation de T. O. P. Y. par Orridge.

Pour Gibson comme pour Orridge, les forces de contrôle, bien qu'extrêmement puissantes et dangereuses, ne dominent pas totalement le monde et ses habitants. En effet, comme dans l'univers duel burroughsien, les deux hommes

imaginent des prolongements aux forces de résistance capables de répondre à la menace permanente des puissances qui comptent asservir l'humanité.

Dans la première trilogie de Gibson, l'opposition vient de groupes de jeunes gens anarchistes organisés en sociétés tribales autonomes qui renvoient au modèle typique des adolescents libertaires qui abondent dans les textes de Burroughs. Comme dans ces textes, les libertaires imaginés par Gibson sont rompus à la guérilla urbaine, et ont pour objectif de semer la terreur dans les rangs des forces d'oppression. En d'autres termes, de substituer le chaos et le dérèglement dionysiaque à l'ordre tyrannique.

A partir de ces personnages de guérilleros adolescents ou « Wild Boys » burroughsiens, Gibson développe des personnages plus personnels. Des personnages qui deviendront par la suite emblématiques du mouvement « Cyberpunk » dans son ensemble : les « cowboys » qui sont des « pirates informatiques » ou « hackers ». Ces « cowboys » sont le fer de lance de la résistance à l'ordre établi dans la première trilogie de Gibson. Ils pénètrent dans les ordinateurs futuristes aux mains des forces d'oppression, et volent ou effacent les informations selon leur bon vouloir ou leur intérêt.

Ces « cowboys » sont également animés d'un certain nombre de préoccupations éminemment burroughsiennes, parmi lesquelles la notion de droits d'auteurs ou de copyright. En effet, les « cowboys » mettent en pratique le célèbre mot d'ordre de Burroughs : « Pillez tout ce que vous voyez » (« Steal anything in sight »¹⁵⁸⁵). L'art n'est à personne, non plus que l'information. Les « garçons sauvages » que le lecteur trouve à la fois dans les textes de Burroughs et dans ceux de Gibson font du « pillage » une règle de vie.

Car ce thème du « pillage, du « plagiat », du « vol », est une préoccupation importante pour Burroughs, qui sait tout ce que la technique du cut-up qui enjoint de découper des textes existants ou écrits par d'autres avant d'être recomposés, a de problématique. Ce thème est repris par Gibson et Orridge qui l'enrichissent de leurs expériences personnelles et d'une approche des nouvelles technologies moins embarrassée que celle de Burroughs.

Gibson expose les idées de Burroughs sur la réappropriation de l'art dans son article intitulé « God's Little Toy » (juillet 2005) et souligne la modernité de celles-ci à une époque où la question du téléchargement illégal d'œuvres sur Internet provoque

¹⁵⁸⁵ William BURROUGHS, *The Adding Machine / Selected Essays*, op. cit., p. 21.

des débats houleux. Gibson aide ici à diffuser et à faire connaître le discours burroughsien, tout en reconnaissant employer la technique du cut-up à loisir.

Le rapport d'Orridge a l'idée de « pillage » de l'art est différent, de par la nature de son travail de musicien. Tout d'abord, Orridge fait un effort considérable pour faire connaître les expériences de cut-up sonores de Burroughs jusqu'ici inédites. Il rend par exemple disponibles les expérimentations de William Burroughs et Ian Sommerville sur bandes magnétiques dans une chambre du « Beat Hotel » de la rue Gît-le-Cœur à Paris en mai 1981 sous le titre *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*. Cet enregistrement va connaître une popularité indéniable auprès de l'ensemble des groupes de « Musique Industrielle » qui vont dès lors voir en Burroughs un précurseur dans le domaine du son. Orridge a joué un rôle central dans la reconnaissance de l'écrivain américain dans le milieu musical expérimental, et va ainsi inciter de nombreux groupes à explorer de nouvelles pistes sonores sous l'égide de Burroughs.

Orridge fera un travail similaire en sauvant les films de Burroughs et Gysin et en les montrant au public dès 1982 dans le cadre des événements baptisés « The Final Academy ». Orridge est un conservateur tout entier voué au travail de Burroughs aussi bien qu'un promoteur zélé.

Mais Orridge souhaite appliquer les réflexions développées par William Burroughs dans la vie quotidienne, et non dans un cadre artistique. Ainsi, la continuation par Orridge de la recherche de Burroughs sur les drogues hallucinogènes comme le LSD-25. Ces drogues, qui pour Burroughs, parti à la recherche du « yagé » en janvier 1953, sont l'une des pistes à explorer en vue d'une « déprogrammation » de l'individu maintenu dans un état d'asthénie par les forces d'oppression, sont importantes pour Orridge qui ne cache pas consommer lui-même des substances hallucinogènes.

Les recherches de Burroughs sur l'effet des drogues hallucinogènes sur le fonctionnement du cerveau étaient contemporaines d'un intérêt croissant de la psychiatrie pour les substances « psychomimétiques » ou « psychédéliques » afin de soigner les pathologies mentales. Les recherches, plus tardives, menées par Orridge sont quant à elles contemporaines d'une toute autre révolution. En effet, l'apparition sur le marché européen d'une nouvelle drogue baptisée « Ecstasy » dans les années 1990 est concomitante de l'émergence de nouvelles musiques comme la « House », la « Techno » ou la « Drum and Bass ». La prise d'« Ecstasy » ajoutée aux rythmes de la

musique provoque chez les danseurs une sécrétion de sérotonine par le cerveau, une sensation d'euphorie et de redéfinition des barrières sensorielles qui prolonge les théories burroughsiennes d'une « déprogrammation » du cerveau.

Orridge transpose le discours burroughsien sur les drogues hallucinogènes au phénomène des rassemblements Techno ou « Acid House » qu'il aide à populariser en Angleterre. Le discours révolutionnaire, libertaire, ne se fait plus dans des textes programmatiques, mais lors de concerts et de grands rassemblements de foules. Ce faisant, Orridge poursuit l'œuvre burroughsienne et ouvre de nouveaux horizons qui dépassent des projets initiaux de l'écrivain américain.

Une étude détaillée des textes écrits par William Gibson et par Genesis P-Orridge nous amène à plusieurs constats importants.

Tout d'abord, Burroughs revient très fréquemment dans les textes des deux auteurs par l'intermédiaire d'évocations, de mentions et de citations. Les deux hommes connaissent parfaitement l'œuvre de William Burroughs, qu'il s'agisse de ses textes les plus connus, ou de ses textes plus obscurs. Les références à des anecdotes sur la vie de l'auteur, ou à des éléments biographiques précis, confirment sans la moindre ambiguïté une familiarité avec l'œuvre burroughsienne.

Les évocations, mentions et citations de Burroughs dans les textes de Gibson et Orridge jouent un rôle essentiel. Elles permettent à ces derniers de se situer comme des passeurs auprès d'un public qui ne connaît pas forcément Burroughs ou qui a une connaissance parcellaire de son œuvre. Gibson et Orridge incitent à aller découvrir l'écrivain et son œuvre. A aller chercher. A aller lire et penser une œuvre qui a eu une influence capitale sur leur travail comme sur leur façon d'envisager leur rapport à l'art en général. Parmi les lecteurs de Gibson, se trouvent de véritables « hackers » ou « pirates informatiques » qui se familiarisent avec les théories burroughsiennes sur la libre diffusion des informations ou le combat contre la censure par l'intermédiaire d'une œuvre de fiction, et finissent par les appliquer dans la réalité.

Les évocations, mentions et citations permettent à Gibson et Orridge de se situer dans une même famille intellectuelle que Burroughs. Dans ce cas se profile une fois de plus une différence importante entre Gibson et Orridge. Tandis que Gibson souligne les correspondances thématiques entre le monde décrit par son modèle et celui qu'il décrit dans sa première trilogie, Orridge, tout en créant un univers

personnel et original, tend à reproduire le discours burroughsien dans ses textes programmatiques en faisant siennes les phrases, les maximes de l'auteur.

L'idée d'une véritable filiation intellectuelle entre Burroughs, Gibson et Orridge est confirmée par le travail que ces derniers se proposent de faire à partir de la technique du cut-up.

William Gibson utilise cette technique de plusieurs façons. Des phrases découpées, des fragments changés de place et réarrangés à l'aide de la fonction copier / coller du traitement de texte permettent de provoquer des chocs sémantiques et sont une source d'idées nouvelles, inattendues, pour lui. Cet emploi est toutefois marginal. Gibson connaît la technique littéraire caractéristique de Burroughs. Il l'a essayée, employée, et a ainsi obtenu le substantif « cyberspace », mais ne l'utilise pas telle quelle, preuve d'une distance par rapport à l'œuvre inspiratrice.

Gibson porte toutefois un véritable intérêt au fonctionnement du « cut-up » et à ses effets. Il adapte cette technique littéraire burroughsienne afin de l'intégrer à ses propres stratégies d'écriture. Un texte comme « Academy Leader » (1991), que Gibson construit à partir de textes plus anciens et qui cite des textes de William Burroughs mêlés à un matériau littéraire inédit, démontre que l'auteur ne se laisse pas borner par ses influences, et qu'il est capable, en dépit de l'héritage assumé de son modèle, de ne jamais se laisser écraser par lui. Pour preuve, Gibson généralise dans ses textes l'un des procédés typiques de la technique du cut-up, à savoir la répétition contrôlée, tout en se l'appropriant par le biais d'une approche littéraire personnelle.

A la manière du texte burroughsien caractérisé par une permanence du spectacle représenté, un texte qui se fige pour désigner à la vindicte du lecteur l'impéritie du Mot, Gibson multiplie volontairement les répétitions dans ses textes. Répétitions du point de vue diégétique (répétitions de classes paradigmatiques de personnages et répétition d'actions) ; répétitions lexicales (répétitions de mots ou de syntagmes d'un passage à un autre d'un roman ; répétition d'un même univers lexical). L'univers décrit par William Gibson dans les textes *Sprawl* est un univers connu et reconnu par le lecteur qui redécouvre d'une nouvelle à l'autre et d'un roman à l'autre, les mêmes descriptions, les mêmes mots, les mêmes personnages qui se retrouvent dans des situations comparables. Cette stratégie d'écriture permet à Gibson de construire un monde stéréotypé, familier, qui semble élaboré à partir de recommencements perpétuels. Comme chez Burroughs, dont le texte figé dénonce la main mise des forces de contrôle sur l'humanité condamnée à une torpeur plus ou

moins complète et à des mouvements réduits, Gibson dépeint un monde désespérément immobile et incapable d'exprimer quoi que ce soit de neuf puisqu'il a, en apparence du moins, épuisé ses possibilités. Ce monde est éteint par l'« Enfer de la Répétition »¹⁵⁸⁶ pour reprendre l'expression séduisante d'Eric Mottram. Plus encore, faisant sienne la critique burroughsienne du mot comme arme privilégiée des forces de contrôle, Gibson fait du Mot, du verbe, l'élément essentiel d'un piège qui enferme peu à peu son lecteur. Cette critique est soulignée par les stratégies mise en place par Gibson pour obscurcir le texte, parmi lesquelles celles qui privilégient le dévoilement progressif du sens de certains mots, la référence fréquente à des objets ou concepts au sens indéfini ou indéterminé ou dont l'identification est problématique.

Le recours au procédé de répétition contrôlée est également caractéristique du travail de Orridge, qui ne l'applique pas au domaine littéraire mais musical. C'est ici l'un des aspects les plus originaux du travail de Orridge qui s'inspire d'une stratégie d'écriture pour manipuler les sons et poursuivre ainsi de façon expérimentale et novatrice l'œuvre commencée par Burroughs.

Chez Burroughs, mais aussi chez Gibson, la phrase ou suite de mots peut être destinée à produire un effet d'enfermement sur le lecteur. Chez Orridge, au sein de son groupe Throbbing Gristle (de 1975/1976 à 1981), la répétition de phrases musicales déterminées à pour objectif de provoquer l'ennui, ou pire, le malaise chez l'auditeur. Cette approche peut sembler pour le moins étonnante de la part d'un musicien dont les revenus proviennent d'individus qui achètent ses disques, viennent à ses concerts, et qui, du moins peut-on raisonnablement l'envisager, prennent plaisir à venir l'entendre. Ici Orridge bouscule les frontières, et fait figure d'exception sur la scène musicale contemporaine. Prenant comme base le texte programmatique « The Electronic Revolution » (1970) qui atteste du vif intérêt que Burroughs portait aux expérimentations sonores, Orridge poursuit un travail que l'écrivain n'avait pu faire faute de matériel, mais aussi de fonds suffisants. Orridge met en pratique ce qui restait théorique chez Burroughs : il fait du son sous toutes ses formes (larsens, ultra-sons, infrasons) une arme dont le but est d'agresser son public, de violenter son corps, ses oreilles et son cerveau, et de lui faire prendre conscience de l'état d'adynamie dans lequel il s'est lui-même enfermé.

¹⁵⁸⁶ « Burroughs' world explores the hell of Repetition, and the Heaven of Creativity—the devils of repetitive power, the angels and youth of the genetic », Eric MOTTRAM, *William Burroughs, the Algebra of Need*, op. cit., p. 269.

Le chanteur se montre ici sous le jour d'un expérimentateur, d'un avant-gardiste, qui ne craint pas de mettre en danger sa carrière afin de diffuser un discours burroughsien qu'il estime indispensable au déconditionnement de l'individu.

Rappelons-nous que pour Burroughs, les individus ne sont pas seulement policés, surveillés dans leur vie de tous les jours : ils sont contrôlés aussi bien dans leur corps que dans leur esprit. Comme le signale E. Mottram, l'Etat, tout puissant dans les textes burroughsien, « a besoin de cyborgs »¹⁵⁸⁷, autrement dit de créatures transformées par la machine, progressivement privées de leur libre arbitre et de leurs émotions. Des êtres dociles devenus des automates corvéables à merci et sans volonté de briser leurs chaînes. Ces êtres, nous le savons bien, sont au cœur des textes de William Gibson et des romans « Cyberpunks » en général. En réalité, Gibson détourne dans sa première trilogie le personnage du « surhomme », courant dans la littérature de science-fiction où abondent les personnages aux capacités mentales ou physiques exceptionnelles (les personnages de Carson Napier ou John Carter chez Edgar Rice Burroughs, les mutants décrits fréquemment dans les romans de John Wyndham ou de Philip K. Dick etc...), en en faisant un personnage directement emprunté à la mythologie burroughsienne. Ainsi, il n'est pas question dans la première trilogie de surhommes, de mutants ou de super-héros, mais de personnages dont la lente transformation en machine usée et fatiguée est elle-même un commentaire sur une société qui fait bien peu de cas de l'humanité.

Le « cyborg » gibsonien n'est pas transcendé par la technologie. Au contraire, celle-ci l'enferme dans sa condition d'outil aux fonctions routinières, d'esclave impuissant même à vouloir s'affranchir des grandes multinationales qui envahissent désormais toutes les fibres de son corps.

La transformation du corps est l'un des thèmes centraux de l'œuvre de William Burroughs. Ce dernier développe un discours sur la nécessité pour l'humanité de continuer à se transformer afin d'éviter une véritable impasse évolutive. L'asthénie qui caractérise l'action des forces de contrôle qui immobilisent l'être humain afin de mieux le manipuler, s'exerce également au niveau génétique. Pour Burroughs, le corps humain a cessé d'évoluer. Il se condamne ainsi lui-même à une mort plus ou moins proche. La réponse à cet état de fait est une réappropriation du corps célébré

¹⁵⁸⁷ Eric MOTTRAM, « What the state requires are cyborgs », *William Burroughs, the Algebra of Need*, op. cit., p. 141.

comme nouveau terrain d'expérimentation. La cause est entendue pour Orridge qui, en s'inspirant directement du fonctionnement du cut-up dans ses textes programmatiques, et en revendiquant une fois encore une démarche burroughsienne, décide de transformer son corps par le biais de la chirurgie, afin d'en faire un « monstre », autrement dit un « prodige » (du latin « monstrum »).

Le but est pour Orridge d'apprendre à connaître son corps, faisant sien l'un des mots d'ordre de « Académie 23 » que Burroughs avait imaginé comme un lieu d'apprentissage d'étudiants et d'expérimentateurs venus apprendre une large palette de techniques pour contrer l'action des forces de contrôle. Connaître son corps non pas en surface, mais en réveillant – ou révélant – des terminaisons nerveuses depuis longtemps inactives. Orridge propose ainsi de déplacer la technique du cut-up sur un autre terrain en remplaçant le texte par le corps, la paire de ciseaux par les outils chirurgicaux. Se situant également dans la culture du body-art et du « piercing », celui-ci, en compagnie de sa compagne Lady Jaye, crée le personnage de Breyer P-Orridge, une nouvelle identité qui réunit leurs deux images et dont l'objectif est de rendre visible à tous le discours burroughsien sur le corps et ses transformations possibles. Dès lors, le corps devient une œuvre d'art, un libre choix contre les impératifs de la société. Tout en ouvrant de nouveaux champs de possibles, Orridge promeut le discours de Burroughs auprès d'une nouvelle frange de laissés pour compte ou de marginaux : les « travestis », les « transgenres », les « transexuels » à qui le texte programmatique de Orridge intitulé « Behavioural Cut-Ups and Magick » (1987) s'adresse en priorité.

Tandis que Orridge considère le corps comme un champ de bataille où prendre l'avantage sur les forces d'oppression, Gibson, nous le savons, y voit une impasse. Pour ce dernier, et contre l'opinion de Burroughs et Orridge, le corps n'est pas en mesure d'offrir de solution à son propre servage. Il faut donc aller dans de nouvelles directions, explorer à nouveau. Cette fois-ci du côté du texte, de l'écriture.

Gibson s'inspire une fois encore des stratégies d'écritures burroughsiennes, et plus particulièrement du « texte-action » tel que le décrit par Noëlle Batt dans sa thèse¹⁵⁸⁸.

Contre l'ordre, le systématisme qui fige le texte, Gibson se tourne du côté de la désorganisation progressive. Au niveau du texte gibsonien, ce choix se retrouve

¹⁵⁸⁸ Noëlle BATT, *L'Écriture de William Burroughs, op. cit.*, p. 97.

dans un délitement partiel de la structure des romans qui composent la première trilogie. La structure, monobloc dans le premier volet, devient plus lâche dans la seconde (successions de chapitres par séries répétées), pour finalement laisser la place, dans le troisième et dernier volet, au désordre.

Gibson emploie des stratégies d'écriture dont l'objectif est de multiplier les niveaux d'interprétation de la part du lecteur, en particulier par le biais d'un recours intensif à l'intertextualité et de citations qui changent la perception du texte. Gibson élabore ainsi une « fiction interactive », véritable jeu avec son lecteur incité à rechercher les traces d'intertextualité. Gibson échafaude aujourd'hui son texte en fonction des enquêtes qu'est susceptible de mener son lectorat à l'aide d'outils informatiques et de moteurs de recherches employés désormais quotidiennement (Google, Yahoo etc...).

Le lecteur endosse dès lors la fonction de décodeur du texte ; ce dernier apparaît non plus comme une unité indivisible mais comme un maillage de références avérées ou possibles. Le lecteur devra de même s'interroger sur la fonction d'un texte volontairement obscurci par son auteur qui se refuse à décrire l'apparence ou la fonction de personnages pourtant essentiels à la diégèse (les créatures mystérieuses qui apparaissent à la fin de *Neuromancer* ou *The Difference Engine*), ou bien qui termine son roman sur un passage où il n'a plus à lire que des lettres ou des signes typographiques (*The Difference Engine*).

En multipliant les niveaux de lecture, et en soulignant, de par son choix de stratégies d'écritures empruntées à William Burroughs, que le Mot n'est pas seulement un instrument destiné à asservir un peu plus l'individu, William Gibson met en lumière une alternative au texte écrit : le texte silencieux. Cette notion est familière au lecteur de William Burroughs. L'écrivain, qui condamnait le Mot, arme privilégiée des forces de contrôle, cherchait effectivement une manière de remplacer l'écriture alphabétique par un nouvel alphabet qui n'emploierait plus « les mots [qui] ne nous enchaînent pas seulement au pouvoir et à une seule vision du monde au détriment de toutes les autres [mais] nous lient [également] au temps et au corps »¹⁵⁸⁹. Un alphabet qui échapperait aux règles linguistiques, et qui serait d'autant plus urgent à imaginer que le linguiste Alfred Korzybski, dont l'influence sur la pensée de William Burroughs est fondamentale, a souligné par le biais de la Sémantique Générale, que notre langage, fonctionnant autour de l'articulation binaire « either/or »

¹⁵⁸⁹ Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 73.

(une chose « est », ou elle n'« est » pas), entraîne un appauvrissement de nos constructions mentales et de notre imaginaire.

Gibson se réapproprie les théories de Korzybski, et les inclut harmonieusement dans un projet à la fois plus personnel et novateur qui culmine avec la publication de son seul et unique poème intitulé « Agrippa—A Book of the Dead » (1992).

Avec « Agrippa », Gibson utilise les nouvelles technologies pour appuyer son discours et dépasser le cadre pratique dans lequel était, malgré lui, enfermé Burroughs. Les nouvelles technologies, et plus particulièrement les « bombes logiques », programmes dont le fonctionnement est comparable à celui des virus informatiques, permettent à Gibson, en collaboration avec le peintre new yorkais Dennis Ashbaugh, de faire fabriquer un livre d'art dont le mode de lecture est aujourd'hui encore inédit. « Agrippa », dont les très rares exemplaires sont gardés dans des musées comme le Victoria and Albert Museum de Londres (exemplaire que nous avons nous-même consulté lors d'une mission de recherche effectuée en novembre 2008), est à la fois un livre-objet dont la présentation imite la dégradation d'un livre ancien, et un texte contenu sur une disquette. Le livre lui-même, les illustrations d'Ashbaugh, les mots imprimés, s'abîment dès l'ouverture du volume par le biais d'un procédé chimique complexe. Cette dégradation est une réponse concrète à la volonté burroughsienne de faire fi du livre comme objet physique, mais également des musées, bibliothèques ou galeries qui se proposent de le classer, de l'entreposer, et, ce faisant, de réduire l'art à un objet d'échange marchand ou à un artefact vénéré par les collectionneurs. Cette stratégie inédite pose efficacement la question de la place de l'art et de l'artiste face aux institutions culturelles, « efficacement » disons-nous puisque concrètement (voir les questions engendrées par les conditions de conservation du volume, également les interrogations soulevées par les conservateurs et les chercheurs du Victoria and Albert Museum de Londres), ce que Burroughs n'avait pu faire par le biais du livre traditionnel.

Une fois inséré dans un ordinateur, une « bombe logique » commence à effacer le texte du poème à mesure que celui-ci défile sur l'écran. En s'effaçant, le texte « Agrippa » fait du lecteur certes un décodeur, mais davantage un « révélateur » doublé d'un « destructeur » – les deux éléments constitutifs du concept d'apocalypse qui nous sert ici d'outil de compréhension.

Le lecteur devient alors un agent actif de premier plan dans la création artistique, puisqu'il compose lui-même le poème grâce à un phénomène de reconstruction mémorielle.

Le livre, dont le texte est finalement soustrait aux yeux du lecteur, acquiert une vie nouvelle, séparée de toute contrainte matérielle. Le texte non pas gommé mais codé, démultiplié, se lance dans une routine autonome à laquelle l'individu ne peut assister. Le Mot, débarrassé des règles linguistiques, des conventions d'ordre langagier, grammatical, et de l'articulation binaire dénoncée par Alfred Korzybski, touche à une libération que William Burroughs n'avait pu qu'imaginer. Il s'exprime comme rarement auparavant. Gibson réussit là ce que son modèle avait échoué à mettre en œuvre au cours de sa collaboration avec Keith Haring (l'installation *Apocalypse* en 1988), et propose un prolongement séduisant et original des théories burroughsiennes.

En travaillant l'héritage burroughsien, en se l'appropriant, en l'amalgamant à de nouveaux thèmes (les nouvelles technologies, la limite entre l'individu et la machine), en réactualisant d'autres (la diffusion de l'information, la censure) et en soulignant l'importance d'aspects jusqu'ici souvent ignorés par le public mais aussi par la recherche académique (la magie au sens crowleyien du terme par exemple), William Gibson et Genesis P-Orridge font évoluer le discours artistique et politique de William S. Burroughs en lui faisant prendre des directions qui, si elles ne sont pas inédites, marquent la naissance d'une génération d'artistes pour qui l'hommage au talent de Burroughs est moins important que l'enrichissement permanent de ses théories.

A la différence de la « Burroughs Generation » qui se sert de l'œuvre burroughsienne comme source, ou point d'appui, pour élaborer un univers qui s'éloigne rarement du matériau originel, William Gibson et Genesis P-Orridge ouvrent le discours burroughsiens à des individus marginalisés par leurs choix politiques, sexuels, des individus parfois hors-la-loi (les pirates informatiques ou « hackers », les adeptes des modifications corporelles à la limite de la légalité), en somme un public que Burroughs n'atteignait pas jusqu'ici.

Ce faisant, le discours de Burroughs est modernisé, revitalisé par le talent d'écriture de William Gibson comme par les expérimentations de Genesis P-Orridge. Surtout, Gibson et Orridge ont permis, en prolongeant l'œuvre burroughsienne d'une

manière personnelle et inspirée d'intégrer les théories de leur modèle dans deux cultures encore jeunes : la « Cyberculture » et la « Culture Industrielle ».

Ainsi enrichis et appropriés par de nouvelles générations, les travaux de l'écrivain américain trouvent de nouveaux échos sociologiques et anthropologiques et font éclater toute idée de frontière entre disciplines artistiques.

BIBLIOGRAPHIE

I / Bibliographie concernant William S. Burroughs :

a) Œuvres essentielles :

. *And the Hippos Were Boiled in their Tanks* (avec Jack KEROUAC), New York, Grove Press, distribué par Publishers Group West, 2008. Le roman date de 1945, mais n'a été publié qu'en 2008.

. *Junkie*, Paris, Olympia Press, 1953. Nouvelle publication accompagnée d'une préface de Will SELF : *Junky*, London, Penguin, 2002. Nouvelle publication avec une introduction d'Oliver HARRIS et augmentée de textes inédits sous le titre *Junky: The Definitive Text of Junk* (50th Anniversary Edition), London, Penguin, 2003.

. *Naked Lunch*, Paris, Olympia Press, 1959 ; New York, Grove Press, 1966. Réédité sous le titre *Naked Lunch: The Restored Text*, edited by James Grauerholz and Barry Miles, New York, Grove Press, 2004. Edition incluant une introduction de J. G. BALLARD.

. *The Soft Machine*, Paris, Olympia Press, 1960 ; New York, Grove Press, 1966. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 1992.

. *The Exterminator*, en collaboration avec Brion GYSIN, San Francisco, The Auerhahn Press, 1960.

. *Minutes to Go*, en collaboration avec Sinclair BEILES, Brion GYSIN et Gregory CORSO, Paris, Two Cities, 1960.

. *The Ticket that Exploded*, Paris, Olympia Press, 1961 ; New York, Grove Press, 1967. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 1987.

- . *Dead Fingers Talk*, Londres, John Calder, 1963.

- . *The Yage Letters*, correspondance avec Allen GINSBERG, San Francisco, City Lights Books, 1963. Réédité sous le titre *The Yage Letters Redux*, edited and with an introduction by Oliver HARRIS, San Francisco, City Lights Books, 2006.

- . *Nova Express*, New York, Grove Press, 1964. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 1992.

- . *Apo-33, a Metabolic Regulator*, San Francisco, Beach Books Texts and Documents, 1966.

- . *The Last Words of Dutch Schultz*, London, Cape Goliard Press, 1970. Une édition largement remaniée paraît en 1975 chez Seaver Books, New York. Nouvelle publication : New York, Arcade Publishing, 1993.

- . *The Wild Boys: A Book of the Dead*, New York, Grove Press, 1971, distribué par Random House. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 1992. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 1994.

- . *Port of Saints*, London, Convent Garden, 1973 ; Berkeley, Blue Wind, 1980.

- . *Exterminator!*, New York, Penguin, 1973.

- . *The Third Mind*, en collaboration avec Brion GYSIN, New York, Viking, 1978.

- . *Ah Pook is Here and other texts*, London, Calder, 1979.

- . *Blade Runner : A Movie*, Berkeley, Blue Wind Press, 1979. Nouvelle publication : Berkeley, Blue Wind Press, 1999.

- . *The Adding Machine*, London, Calder, 1985 ; New York, Arcade Publishing, 1985. Contient les essais « Les Voleurs » (pp. 19-21), « Civilian Defense » (pp. 81-86), « The Four Horsemen of the Apocalypse » (pp. 139-144).

- . *Cities of the Red Night*, New York, Viking Press, 1981.
- . *The Place of Dead Roads: A Novel*, London, Calder, 1983. Nouvelle publication : London, Picador, 2001.
- . *The Burroughs File*, San Francisco, City Lights Books, 1984.
- . *Queer*, New York, Viking Press, 1985.
- . *The Western Lands*, New York, Viking Press, 1987. Nouvelle publication : London, Penguin, 1988.
- . *Apocalypse*, en collaboration avec Keith HARING, New York, éditions George Mulder Fine Arts, 1988.
- . *Word Virus: The William S. Burroughs Reader* (James Grauerholz and Ira Silverberg editors), New York, Grove Press, 1988. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 2000.
- . *Interzone*, New York, Viking Press, 1989. Nouvelle publication : London, Penguin, 1990.
- . *Ghost of Chance*, London, High Risk Books, Serpent's Tail, 1995. Nouvelle publication : London, Serpent's Tail, 2002.
- . *My Education : A Book of Dreams*, New York, Viking Press, 1995.

b) Entretiens, correspondances :

- . *The Job* (avec Daniel ODIER), New York, Grove Press, 1970. Nouvelle publication : London, Penguin, 1989. Contient l'essai « The Electronic Revolution » auquel nous nous référons également sous sa version électronique consultable en ligne sur le site ubu.com.

. *The Letters of William S. Burroughs, 1945 to 1959* (edited and with an introduction by Oliver HARRIS), London, Picador, 1994.

. *Last Words: The Final Journals of William S. Burroughs*, James Grauerholz Editor, New York, Grove Press, 2000. Nouvelle publication : New York, Grove Press, 2001.

. *Burroughs Live, the Collected Interviews of William S. Burroughs, 1960-1997*, Los Angeles, Semiotext(e) Double Agents Series, 2001.

c) Ouvrages traitant partiellement de William Burroughs :

. Brian T. EDWARDS, *Morocco Bound: Disorienting America's Maghreb, from Casablanca to the Marrakech Express*, Durham & London, Duke University Press, 2005. L'ouvrage étudie attentivement la tentative de réappropriation de la musique marocaine par Brion Gysin et William Burroughs.

. John GEIGER, *Nothing Is True — Everything Is Permitted: The Life of Brion Gysin*, New York, The Disinformation Company, 2005.

. Barry MILES, *The Beat Hotel, Ginsberg, Burroughs & Corso in Paris, 1957-1963*, London, Atlantic Books, 2001.

. Jack SARGEANT, *Naked Lens: Beat Cinema*, Berkeley, Soft Skull Press, 1997.

Ouvrages collectifs :

. *Brion Gysin, Tuning in to the Multimedia Age*, edited by José Ferez Kuri, London, Thames and Hudson (in association with the Edmonton Art Gallery), 2003.

. *Naked Lunch @ 50: Anniversary Essays*, edited by Professor Oliver Harris and Ian MacFadyen, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 2009.

. *RE/Search #4/5: William S. Burroughs/Brion Gysin/Throbbing Gristle*, San Francisco, RE/Search Publications, 1982. L'un des ouvrages de référence sur le lien

qui unit William Burroughs au mouvement de « Musique Industrielle » et à la démarche de Genesis P-Orridge en particulier.

d) Travaux universitaires sur William Burroughs :

i) Mémoires, thèses :

. Noëlle BATT, *L'écriture de William Burroughs*, thèse de Doctorat de Troisième Cycle sous la direction de M. Pierre Dommergues, université de Paris VIII-Vincennes, 1975.

. Ida BENSLIMA, *Problématique du conditionnement dans l'œuvre de William Burroughs*, thèse sous la direction de M. André Le Vot, 1978.

. David CRISTOL, *Nothing Here Now but the Recordings : Music and William S. Burroughs*, mémoire de Maîtrise dirigé par Yves Le Pellec, université de Toulouse-Le Mirail, 2000.

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

. Serge FERAY, *La Réception artistique de l'œuvre de William Seward Burroughs*, thèse sous la direction de M. Daniel Mortier, université de Caen, 1996.

. Serge GRUNBERG, *Langage et silence dans l'œuvre de William S. Burroughs*, université Paris Diderot - Paris 7, 1975.

. John LONG, *L'influence de la drogue chez les "Beats" (le rôle de la drogue dans la vie et dans l'écriture de Kerouac, Burroughs et Ginsberg)*, thèse sous la direction de M. André Le Vot, 1981.

. John G. WATTERS, *The Magical Universe of William S. Burroughs*, thèse en Langue et Littérature des pays anglophones sous la direction de M. Jean-Claude Dupas et M. Oliver Harris, université de Lille III / université de Keele, 1999.

ii) Articles sur William Burroughs et la technique du cut-up :

. Noëlle BATT, « Du Collage cubiste au cut-up burroughsien : la dimension performative du couple vitesse/énergie dans le texte littéraire », in *Tangeance* n°55, septembre 1997.

. Clémentine HOUGUE, « Le Cut-up : "ut pictura poesis" au pied de la lettre », in *Trans* n°7, revue en ligne de Littérature générale et comparée de l'université Paris 3, juin 2006.

Article disponible à l'adresse : <http://trans.univ-paris3.fr/spip.php?article96>

. Polina MACKAY, « The Naked Apocalypse of William S. Burroughs' Naked Lunch », in *Ecloga*, Spring 2002, Glasgow, University of Strathclyde.

Article consultable à l'adresse

<http://ashejournal.com/index.php?id=240>

e) Articles de journaux traitant de l'œuvre de William Burroughs, articles écrits par William Burroughs :

. William BURROUGHS, « Face to Face », publié dans le magazine *Oui*, août 1973.

. Brion GYSIN, « Cut-Ups Self-Explained », *Evergreen Review* n°32, avril-mai 1964.

. Richard KADREY & Suzanne STEFANAC, « J. G. Ballard on William Burroughs, Naked Truth », article consultable à l'adresse du magazine en ligne Salon : <http://www.salon.com/sept97/wsb970902.html>

. Biba KOPF, « Spreading The Virus », in *The Wire* n°164 (octobre 1997), London, The Wire Magazine Ltd.

Article disponible à l'adresse

<http://www.medialounge.net/lounge/workspace/crashhtml/utn/10.htm>

f) Ouvrages critiques sur l'œuvre de William Burroughs :

. Oliver HARRIS, *William Burroughs and the Secret of Fascination*, Carbondale and Edwardsville, Southern University Press, 2003.

. Gérard-George LEMAIRE, *Burroughs*, Paris, éditions Artefact, 1986.

. Philippe MIKRIAMMOS, *William S. Burroughs*, Paris, Seghers, 1975.

. Timothy S. MURPHY, *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*, Berkeley, University of California Press, 1998.

. Ted MORGAN, *Literary Outlaw: The Life and Times of William S. Burroughs*, London, Pimlico, 1993.

. Eric MOTTRAM, *William Burroughs, the Algebra of Need*, London, Marion Boyars, 1977.

. Michael STEVENS, *The Road to Interzone: Reading William S. Burroughs Reading*, Archer City, Texas, Suicide Press, 2009.

. Christian VILÀ, *William S. Burroughs, le génie empoisonné*, Monaco, Les Infréquentables/Editions du Rocher, Jean Paul Bertrand Editeur, 1992.

Ouvrages collectifs :

. *Beat Writers at Work*, New York, Modern Library Paperback (coll. « The Paris Review »), 1999.

. *Retaking the Universe: William S. Burroughs in the Age of Globalization*, edited by Davis Schneiderman & Philip Walsh, North Melbourne, Pluto Press, 2004.

g) Discographie sélective :

. *Break Through in Grey Room*, Sub Rosa, 1986. Le livret mentionne des remerciements à Peter Christopherson et Genesis P-Orridge.

. *Dead City Radio*, Island Records, 1990. Avec la participation de John Cale, Donald Fagen, Cheryl Hardwick, The NBC Orchestra, Lenny Pickett, Sonic Youth et Chris Stein.

. *The Priest They Called Him* (avec Kurt Cobain), Tim Kerr, 1993.

. *Spare Ass Annie and Other Tales* (avec The Disposable Heroes of Hiphoprisy), Island Records, 1993.

. *Selections from The Best of William Burroughs from Giorno Poetry Systems*, Giorno Poetry Systems Institute/Mouth Almighty Records/Mercury, 1998.

II / Bibliographie concernant William Gibson :

a) Œuvres essentielles :

. *Neuromancer*, New York, Ace Books, 1984. Nouvelle publication : New York, Ace Books, 2000. Postface de Jack WOMACK. Nouvelle publication : New York, Ace books, 2003.

. *Count Zero*, New York, Arbor House, 1986. Nouvelle publication : London, HarperCollinsPublishers / Voyager, 1995.

. *Burning Chrome and Other Stories*, New York, Arbor House, 1986. Nouvelle publication : HarperCollinsPublishers / Voyager, London : 1995. Introduction de Bruce STERLING. Le recueil contient dans l'ordre les nouvelles suivantes : « Johnny Mnemonic » (1^{ère} publication dans le magazine *Omni*, mai 1981) ; « The Gernsback Continuum » (1^{ère} publication dans le magazine *Universe* n°11, 1981) ; « Fragments of a Hologram Rose » (1^{ère} publication dans le magazine *Unearth* n°3, 1977) ; « The Belonging Kind » (écrite avec John SHIRLEY) (1^{ère} publication dans le magazine

Shadows n°4, 1981) ; « Hinterlands » (1^{ère} publication dans *Omni*, octobre 1981) ; « Red Star, Winter Orbit » (écrite avec Bruce STERLING) (1^{ère} publication dans *Omni*, juillet 1983) ; « New Rose Hotel » (1^{ère} publication dans *Omni*, juillet 1981) ; « The Winter Market » (1^{ère} publication dans le magazine *Vancouver*, novembre 1985) ; « Dog Fight » (écrite avec Michael SWANWICK) (1^{ère} publication dans *Omni*, juillet 1985) ; « Burning Chrome » (1^{ère} publication dans *Omni*, juillet 1982).

. *Mona Lisa Overdrive*, Toronto, New York, Bantam Books, 1988. Nouvelle publication : London, HarperCollinsPublishers / Voyager, 2000.

. *The Difference Engine*, avec Bruce STERLING, New York, Bantam Books, 1991. Nouvelle publication : New York City, Spectra special editions / Random House, 1992.

. *Agrippa—A Book of the Dead*, Kevin Begos Jr., 1992.

Texte entièrement consultable sur le site officiel de William Gibson à l'adresse : <http://www.williamgibsonbooks.com/source/agrippa.asp>

. *Virtual Light*, New York, Bantam Books, 1993. Nouvelle publication : London, Penguin Books, 1994.

. *Idoru*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1996. Nouvelle publication : London, Penguin Books, 1997.

. *All Tomorrow's Parties*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1999. Nouvelle publication : London, Penguin Books, 2000.

. *Pattern Recognition*, New York, G.P. Putnam's Sons, 2003. Nouvelle publication : London, Penguin Books / Viking, 2003.

. *Spook Country*, New York, G.P. Putnam's Sons, 2007. Nouvelle publication : London, Penguin Books / Viking, 2007.

. *Zero History*, New York, G.P. Putnam's Sons, 2010.

. « Academy Leader », in *Multimedia: from Wagner to Virtual Reality* (edited by Randall Packer and Ken Jordan, foreword by William GIBSON), New York, Norton, 2001, pp. 267-271.

Notons que l'ouvrage contient également le texte de William BURROUGHS intitulé « The Future of the Novel » (1964), pp. 303-306.

b) Textes secondaires :

. « Fragments of a Hologram Rose », publié dans le magazine *Unearth* n°3, 1977.

. « *Port of Saints* by William S. Burroughs, book review by William Gibson », in *Science Fiction Review* 38, Richard E. Geis, Portland, OR, Spring 1981.

. « Hippie Hat Brain Parasite », publié dans le magazine *Modern Stories* N° 1, avril 1983.

. « Tokyo Collage », publié dans le magazine *SF Eye* n°4, août 1988.

. « Rocket Radio », in *Rolling Stone*, 15 Juin 1989.

. « Doing Television », publié dans Candace Jane DORSEY, *Tesseract* 3, Victoria, Porcépic, 1990.

. « Darwin », publié dans le magazine *The Face*, mars 1990.

. « Skinner's Room », publié dans Paolo POLLEDRI, *Visionary San Francisco*, Munich, Prestal, 1990.

. *Alien 3*, script datant de 1992, rejeté par les studios mais aujourd'hui facilement trouvable en ligne (par exemple à l'adresse http://www.scifiscripts.com/scripts/alien3_gibson.txt).

Le script original de Gibson aura peu ou pas d'influence sur le film de David FINCHER sorti sur les écrans en 1992, hormis l'idée de prisonniers marqués par des codes barres tatoués sur la nuque des personnages.

. « Where the Holograms Go » publié dans Roger TRILLING, *Wild Palms Reader*, New York, St Martins Press, 1993. Cet ouvrage contient des textes autour de la série télévisée d'inspiration « Cyberpunk » *The Wild Palms* co-écrite par Orridge et diffusée sur la chaîne américaine ABC Network en mai 1993. A noter le texte intitulé « Still Tied to the World I Cool Off and Lose my Form » écrit par Orridge.

A noter également que le titre de la nouvelle de Gibson est une référence à l'essai *Here to Go* de Brion Gysin et Terry Wilson, et que Gibson y fait lui-même une courte apparition.

. *Johnny Mnemonic: The Screenplay and the Story*, New York, Ace, 1995. Script écrit par Gibson pour le film de Robert LONGO sorti en mai 1995 aux Etats-Unis.

. « Memory Palace », performance du collectif La Fura dels Baus à Barcelone en 1992. Le texte est lu dans le documentaire de Mark NEALE, *No Maps for These Territories*, Docurama, 2000.

. « The Net Is a Waste of Time...and That's Exactly What's Right About It » publié dans le *New York Times Magazine* (14 juillet 1996).

. « Junk Collage, Nodal Points & Cognitive Dissonance : William Gibson takes the pulse of the late 20th Century », in *Addicted to Noise* 2.10 (October 1996).

Article disponible à l'adresse

http://web.archive.org/web/20010501051124/www.addict.com/issues/2.10/html/lofi/Cover_Story/

. « Thirteen Views of a Cardboard City » publié dans David GARNETT, *New Worlds*, Clarkston, White Wolf Pub, 1997.

. « Kill Switch » (avec Tom MADDOX), scénario de l'épisode éponyme de la série *The X-Files* diffusé sur la chaîne américaine Fox le 15 février 1998.

. « My Obsession » publié dans *Wired*, 7.01, San Francisco, Condé Nast Publications, 1999.

. « William Gibson's Filmless Festival » publié dans *Wired*, 7.10, San Francisco, Condé Nast Publications, 1999.

. « Steely Dan's Return » publié dans in *Addicted To Noise* 6.03, (March 2000).

Article disponible à l'adresse

http://web.archive.org/web/20010417011251/www.addict.com/issues/6.03/html/hifi/Conover_Story/Gibson_Essay/

. « Will We Plug Chips Into Our Brains? » publié dans *Time*, 19 juin 2000.

. « First Person Shooter » (avec Tom MADDOX), scénario de l'épisode éponyme de la série *The X-Files* diffusé sur la chaîne américaine Fox le 27 février 2000.

. « My Own Private Tokyo » publié dans *Wired*, 9.09, San Francisco, Condé Nast Publications, 2001.

. « God's Little Toys » publié dans *Wired*, 13.7, San Francisco, Condé Nast Publications, 2005.

Article consultable à l'adresse

<http://www.wired.com/wired/archive/13.07/gibson.html>

Le magazine *Wired* (novembre 2006) publie une « nouvelle » de William Gibson de 6 lignes (« Bush told the truth. Hell froze. ») sur le modèle d'une expérience similaire d'Ernest Hemingway (« For sale: baby shoes, never worn. »). Participent à l'expérience d'autres auteurs « Cyberpunks » comme Rudy RUCKER, Bruce STERLING, Neal STEPHENSON, également Michael MOORCOCK.

c) Articles sur William Gibson, entretiens avec l'auteur :

. Martin-Pierre BAUDRY et Cyril DE GRAEVE, « William Gibson, code Google », in *Chronic'Art* #43, mars 2008.

. Peter DARLING, « Sandpapering the conscious mind with William Gibson », in *Sci Fi Weekly* issue 146, vol. 6, n° 6, Feb. 7, 2000.

Article consultable exclusivement à l'adresse

<http://www.scifi.com/sfw/issue146/interview.html>

. Alexandra DUPONT, « Alexandra DuPont interviews William ‘Freakin’ Gibson », entretien publié sur le site « Ain’t It Cool News », à l’adresse

<http://www.aintitcool.com/display.cgi?id=5140>

. Warren ELLIS, « Q&A: William Gibson discusses *Spook Country* and Interactive Fiction », in *Wired*, 15.08, San Francisco, Condé Nast Publications, 2007.

Entretien consultable à l’adresse

http://www.wired.com/culture/culturereviews/magazine/15-08/pl_print

. Michael GOLDBERG, « Wired », in *Addicted to Noise* 5.11 (November 1999).

Article disponible à l’adresse

<http://web.archive.org/web/20010217054052/www.addict.com/issues/archive/>

. Karl E. JIRGENS, « Gibson Satire Fights the Hype », in *Eye Weekly*, Dec. 2, 1999.

. Anne LAFORET, « William Gibson : "Le Futur n’est plus nouveau" », in *Poptronics*, 25 mars 2008.

. Toby LITT, « Back in the 80s », in *The Guardian*, 26 avril 2003.

. Christopher LYDON, « The NSA’s New New Phone Database », entretien avec l’auteur pour la radio en ligne open source (11 mai 2006). L’entretien est écoutable à l’adresse http://stream.publicbroadcasting.net/ros/open_source_060511.mp3

. Paul SAFFO, « Consensual Realities In Cyberspace » in *Phrack Inc.* Volume Three, Issue 30, File #8 of 12 (1989).

. Mark SHEPERD, entretien avec Gibson reproduit dans *Ottawa X-Press*, Ottawa, Canada, Communications Voir Inc, Sept. 22, 1993. Entretien disponible à l’adresse <http://www.angelfire.com/ia/televisionsky/library/xpress.html>

. Darren WERSHLER-HENRY, « Queen Victoria's Personal Spook, Psychic Legbreakers, Snakes and Catfood: An Interview with William Gibson and Tom Maddox », in *Virus* 23 #0, Alberta, Canada, automne 1989.

. Entretien accordé par l'auteur au magazine en ligne *Le Cafard cosmique* consultable sur le site <http://www.cafardcosmique.com/William-GIBSON-Identification-des>

Ouvrages collectifs :

. *Rapid Eye Movement* 3, London, Creation Books, 1995. Contient l'article de Jack SARGEANT intitulé « The Future Has Already Happened », pp. 45-54, avec une interview de l'auteur.

A noter que ce numéro du magazine est dédié à Bill Hicks, Derek Jarman, Brion Gysin, Genesis P-Orridge et Gilbert & George.

e) Travaux universitaires sur William Gibson :

i) Mémoires, thèses :

. Gérard DAHAN, « Les Paradis artificiels dans l'œuvre des écrivains des mondes virtuels. L'Exemple de *Neuromancer*, de William Gibson », mémoire de DEA sous la direction d'Ahmed Lanasri, université de Lille III, 1997.

ii) Articles sur William Gibson :

. Sarah BROUILLETTE, « Corporate Publishing and Canonization : *Neuromancer* and Science-Fiction Publishing in the 1970s and Early 1980s », in *Book History* 5, University Park, Pennsylvania State University Press, 2002. Article disponible à l'adresse <http://courses.eserver.org/s03/tc599/readings/5.1brouillette.html>

. Karen COLLINS, « Dead Channel Surfing : the Commonalities between Cyberpunk Literature and Industrial Music », in *Popular Music* 24, Cambridge, Cambridge University Press, 2005. Article consultable à l'adresse <http://www.scribd.com/doc/1259/DEAD-CHANNEL-SURFING>

. Raymond FEDERMAN, « Before Postmodernism and After (part 2) ». Article consultable à l'adresse

<http://www.outsiderwriters.org/archives/2046>

. Nobuo KAMIOKA, « Cyberpunk Revisited : William Gibson's *Neuromancer* and the 'Multimedia Revolution' », in *The Japanese Journal of American Studies* n°9, Tokyo, Japanese Association for American Studies, 1998.

. Nicola NIXON, « Cyberpunk : Preparing the Ground for Revolution or Keeping the Boys Satisfied? », in *Science Fiction Studies* 57, Terre Haute, SF-TH Inc., 1992.

. Mathieu O'NEIL, « Rebels for the System? Virus Writers, General Intellect, Cyberpunk and Criminal Capitalism » in *Continuum: Journal of Media & Culture Studies* Vol. 20, N) 2, June 2006.

. David PORUSH, « Cybernauts in Cyberspace: William Gibson's *Neuromancer* », in *Aliens : The Anthropology of Science Fiction*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.

. David PORUSH, « The Rise of Cyborg Culture: Simulation and Cold War Epistemology or The Bomb Was a Cyborg », in *Surfaces* (electronic journal) III, 2., 1995. L'article porte essentiellement sur l'œuvre de Bruce Sterling, mais apporte un éclairage pertinent sur les textes de William Gibson.

. Ann WEINSTONE, « Welcome to the Pharmacy: Addiction, Transcendence, and Virtual Reality », in *Diacritics* 27.3, Ithaca, Cornell University. Dept. of Romance Studies, 1997. Article disponible à l'adresse

<http://www.brown.edu/Departments/MCM/courses/MC90-01/weinstone.html>

f) Ouvrages critiques sur William Gibson :

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

. Lance OLSEN, *William Gibson* (Starmont Reader's Guide, No 58), San Bernardino, Borgo Press, 1992.

Texte consultable dans son intégralité à l'adresse

<http://www.lanceolsen.com/gibson.html>

. Tatiani G. RAPATZIKOU, *Gothic Motifs in the Fiction of William Gibson* (Postmodern Studies 36), Amsterdam, Rodopi, 2004.

. *Storming the Reality Studio, A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction* (Larry McCaffery editor), Durham & London, Duke University Press, 1991.

Rassemble des textes sur et autour du « Cyberpunk », ainsi que des nouvelles et des extraits de romans, dont un extrait de *Neuromancer* de William GIBSON et un extrait de *The Wild Boys* de William S. BURROUGHS. Larry McCaffery note le lien entre mouvement « Cyberpunk » et la « Musique Industrielle » de Orridge sans toutefois aller plus loin dans son analyse.

Contient une introduction de Larry MCCAFFERY intitulée « Introduction : The Desert of the Real », les articles « Cutting Up : Cyberpunk, Punk Music, and Urban Decontextualizations » du même auteur, « Frothing the Synaptic Bath » de David PORUSH et « On Gibson and Cyberpunk SF » de Darko SUVIN. Contient également l'article « Cyberpunk 101 : A Schematic Guide to *Storming the Reality Studio*—A quick list of the cultural artifacts that helped to shape cyberpunk ideology and aesthetics, along with books by the cyberpunks themselves, in roughly chronological order » de Richard KADREY & Larry MCCAFFERY qui dresse une liste de romans, de disques et de films « Cyberpunk ».

g) Ouvrages généraux sur la science-fiction :

. Frank M. ROBINSON, *Science Fiction of the 20th Century : An Illustrated History*, Porland (OR), Collectors Press, 1999.

. Adam ROBERTS, *Science Fiction*, London, Routledge, 2002.

Ouvrages collectifs :

. *The Cambridge Companion to Science Fiction* (Cambridge Companions to Literature), Edward James and Farah Mendelsohn editors, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2003.

. *New Worlds: An Anthology* (Michael Moorcock editor), New York, Thunder's Mouth Press, 2004. Contient la nouvelle de Barrington Bayley « The Four-Color Problem », hommage à William Burroughs.

. *Twentieth-Century Science-Fiction Writers*, Noelle Watson and Paul E. Schellinger editors assistant, Chicago, St. James Press, 1991.

h) Ouvrages théoriques et articles critiques sur le « Cyberpunk » et le « Steampunk », anthologies :

. Bruce BETHKE, « The Ethymology of Cyberpunk » (1997), (2000), article consultable à l'adresse http://cpunk.narod.ru/biblioteka/Betke/the_ethymology.html

. Andrew M. BUTLER, *Cyberpunk*, Harpenden, Herts, Pocket Essentials, 2000.

. Mark DERY, *Escape Velocity, Cyberculture at the End of the Century*, New York, Grove Press, 1996. L'essai de Dery revient sur l'ensemble de la « cyberculture » en liant efficacement le mouvement « Cyberpunk » porté par William Gibson à la « Musique Industrielle » de Genesis P-Orridge.

Ouvrages collectifs :

. *Extraordinary Engines: The Definitive Steampunk Anthology* (Nick Gevers editor), Nottingham, Solaris Books, 2008.

. *Flame Wars, the Discourse of Cyberculture* (edited by Mark Dery), Durham and London, Duke University Press, 1994. Contient l'article de Peter SCHWENGER, « Agrippa, or, The Apocalyptic Book » (pp. 61-70), Scott BUKATMAN, « Gibson's Typewriter » (pp. 71-89),

et Mark PAULINE, « Survival Research Laboratories Performs in Austria » (pp. 287-295).

. *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, New York, Arbor House, 1986. Nouvelle publication : New York, Ace, 1988. Cette anthologie, sans doute la plus connue du mouvement « Cyberpunk », rassemble les nouvelles suivantes : « The Gernsback Continuum » de William GIBSON, « Snake-Eyes » de Tom MADDOX, « Rock On » de Pat CADIGAN, « Tales of Houdini » de Rudy Rucker, « 400 Boys » de Marc LAIDLAW, « Solstice » de James Patrick KELLY, « Petra » de Greg BEAR, « Till Human Voices Wake Us » de Lewis SHINER, « Freezone » de John SHIRLEY, « Stone Lives » de Paul DI FILIPPO, « Red Star, Winter Orbit » de Bruce STERLING et William GIBSON, et « Mozart in Mirrorshades » de Bruce STERLING et Lewis SHINER.

. *Rewired: The Post-Cyberpunk Anthology* (James Patrick Kelly and John Kessel editors), San Francisco, Tachyon Publications, 2007. Ce recueil contient la nouvelle « Thirteen Views of a Cardboard City » de William GIBSON.

. *The Ultimate Cyberpunk* (Pat Cadigan editor), New York, ibooks, 2002. Ce recueil de nouvelles cyberpunk contient la nouvelle « Burning Chrome » de William GIBSON et « Dogfight » de William GIBSON et Michael SWANWICK.

III / Bibliographie concernant Genesis P-Orridge :

a) Œuvres essentielles :

i.) Textes, articles écrits par Genesis P-Orridge :

. *Book of lies: the Disinformation guide to magick and the occult: (being an alchemical formula to rip a hole in the fabric of reality)* / edited by Richard Metzger, preface by Grant Morrison, New York, NY, Disinformation Co., 2003.

Contient les articles « Thee Splinter Test », pp. 32-36, « Magick Square and Future Beats / The Magickal Processes and Methods of William S. Burroughs and Brion Gysin », pp. 103-118, et « Virtual Mirrors in Solid Time / The Prophetic Portraits of Austin Osman Spare », pp. 127-137, signés Genesis Breyer P-Orridge. Egalement,

« Kick That Habit, Brion Gysin—His Life & Magick » de Michael Goss (pp. 88-94) et « Who is There William Burroughs » de John Geiger (pp. 95-102) qui étudient plus attentivement les pratiques « magiques » de Gysin et Burroughs.

. *Contemporary Artists* (Colin Naylor and Genesis P-Orridge editors), London and New York, St. James/Macmillans, 1977. Contient l'article que Orridge a consacré au travail de Brion Gysin avec l'aide de William Burroughs.

. *The Final Academy Documents: Statements of a Kind*, catalogue de l'événement multi-média co-organisé par Orridge, David Dawson et Roger Ely autour de l'œuvre de Brion Gysin et William Burroughs, London, The Final Academy, 1982.

. *Genesis P-Orridge Esoterrorist: Selected Essays 1980-1988*, Denver, Colorado, OV-Press, 1989. L'ouvrage rassemble dans l'ordre les essais suivants : « Thee Reversal of Fate », (juin 1986), « German Order » (1985), « Thee Throttle », « Muzak—A Concept in Human Engineering », « Behaviourial Cut-Ups and Magick » (1987), « Stations ov thee Cross » co-écrit avec Paula Orridge (1^{er} avril 1988), « Nothing hort ov a Total War (Stanza L) », « Notes from a Magical Diary 1967-1987 » (octobre 1985), « Magick Defends Itself », « Time Mirrors » (1987), « Message or thee New Y-Era » (décembre 1982), « His Name was Master » (1986), texte hommage à Brion Gysin.

Le texte est consultable dans son intégralité à l'adresse
<http://www.geocities.com/soho/lofts/4414/esoter.html>

. *Thee Grey Book*, London, Temple Press, 1983.

Le texte est consultable dans son intégralité à l'adresse
http://www.feastofhateandfear.com/archives/thee_temple.html

. *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)*, Industrial Records, 1981. Enregistrements des cut-up sonores réalisés par William Burroughs. Livret de Genesis P-Orridge.

. *Thee Psychick Bible / Thee Apocryphal Scriptures ov Genesis P-Orridge & thee Third Mind ov Psychic TV* (Compiled & Edited by J. A. Rapoza), San Francisco, Alecto Entreprises, 1994.

Les textes suivants sont tous disponibles sur le site officiel de Orridge (genesisp-orridge.com), sauf indication contraire :

. « How to be – COUM » (1974).

. « A Few Notes on the Presentation of "Prostitution" at the I.C.A. Gallery 1976 » (1977).

. « Behavioural Cut-Ups and Magick » (1987). Publié dans *Rapid Eye : Volume Two*, London, Creation Books, 1992.

Egalement disponible à l'adresse

http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=52&id=128

. « On the Way to the Garden », in *Verbal Abuse #2*, New York, 1993.

Texte consultable à l'adresse

<http://www.mothernyc.com/verbal/onthe.html>

. « Dematerialization of Identity, Some Notes 1996 » (sous le nom de Genesis Breyer P-Orridge, 1997).

. « Effects of childhood : Genesis P-Orridge » (1998).

. « Breaking Sex Manifesto #1 » (1999). Texte signé sous le nom de Genesis P-ORRIDGE, et consultable en ligne à l'adresse

http://genesisp-orridge.com/index.php?section=article&album_id=15&id=16

. « Our Practice in Art by Breyer P-Orridge, Why we are Breaking Sex », sous le nom de Genesis Breyer P-Orridge, avec Lady Jaye Breyer P-Orridge (2003).

. « Thinking of COUM » (2000).

. « "To Be Ex-Dream" / Coum additional notes on COUM Transmissions » (2000).

ii) Textes, articles de journaux traitant de l'œuvre de Genesis P-Orridge :

. Will HODGKINSON, « Dirty Freaky Things », in *The Guardian*, mars 26, 2004.

Article consultable à l'adresse

<http://www.guardian.co.uk/music/2004/mar/26/2>

. John KRUTH, « SIGNAL TO NOISE (Part Two) », 2005, entretien avec Genesis P-Orridge disponible à l'adresse

http://genesisp-orrige.com/index.php?section=news&album_id=1&id=43

. Alan LICHT, « Genesis Breyer P-Orridge : Invisible Jukebox », in *The Wire* n° 271 (septembre 2006), London, The Wire Magazine Ltd. Article consultable et téléchargeable dans les archives du journal à l'adresse

<http://www.thewire.co.uk/articles/57/>

iii) Discographie essentielle :

Au sein de Throbbing Gristle :

. *The Second Annual Report*, Industrial Records, 1977.

. *D.O.A. The Third and Final Report*, Industrial Records, 1978.

. *20 Jazz Funk Greats*, Industrial Records, 1979.

. *Heathen Earth*, Industrial Records, 1980.

. *Mission of Dead Souls*, Fetish Records, 1981.

. *Funeral in Berlin*, Zensor Records, 1981.

. *In the Shadow of the Sun*, Illuminated Records, 1984.

- . *Journey through a Body*, Mute Records, 1993.

- . *Thee Psychick Sacrifice*, Illuminated Records, 1982.

- . *Greatest Hits*, Rough Trade US, 1981.

- . *TGCD1*, Industrial Records / Grey Area of Mute, 1986.

- . *TG Live, vol. 1 1976-78*, Industrial Records / Grey Area of Mute, 1993.

- . *TG Live, vol. 2 1977-78*, Industrial Records / Grey Area of Mute, 1993.

- . *TG Live, vol. 3 1978-79*, Industrial Records / Grey Area of Mute, 1993.

- . *TG Live, vol. 4 1979-80*, Industrial Records / Grey Area of Mute, 1993.

- . *TG+*. Coffret supervisé, remasterisé et produit par Chris Carter. Contient les concerts enregistrés dans les lieux suivants: Oundle Public School (16/03/80), Sheffield University (10/06/80), SO36 Club, Berlin (07/11/80), Club, Berlin (08/11/80), Kunsthofscule, Frankfurt (10/11/80), Rafters Club, Manchester (04/12/80), Heaven, Londres (23/12/80), Lyceum, Londres (08/02/81), Veterans Auditorium, Los Angeles (22/05/81), Kezar Pavilion Pavilion, San Francisco (29/05/81).

- . *Mutant TG*, Industrial Records / Novamute, 2004.

- . *Part Two — The Endless Not*, Industrial Records / Mute, 2007.

- . *Desertshore Album*, Industrial Records, 2008.

Au sein de Psychic TV :

. *Force the Hand of Chance*, Wea Records Ltd., 1982.

. *Origin of the Species Volume 1: A Supply of Two Tablets of Acid, 1987-1992*, Invisible Records, 1998.

. *A Hollow Cost*, Visionary, 1994. Le livret mentionne les remerciements spéciaux à Brion Gysin.

. *Godstar Director's Cut, 1985-1986*, Cleopatra, 1994. A noter l'entretien entre Brion Gysin et Genesis P-Orridge sur le second disque sous le titre « Brian Jones' Visit to Jajouka is Described by Brion Gysin to Genesis Breyer P-Orridge in Paris in 1985 ».

. *Electric Newspaper Issue 1*, Dossier, 1995.

. *Electric Newspaper Issue 2*, Dossier, 1995.

. *Electric Newspaper Issue 3*, Dossier, 1995.

. *Trip Reset*, Cleopatra, 1996.

. *Beauty from the Beast (The Best of Psychic TV)*, 1986-1994, Visionary, 1998.

. *Origin of the Species Volume 2! A Second Supply of Two Tablets of Acid, 1988-1994*, Invisible Records, 1999.

. *Origin of the Species*, Invisible Records, 2002.

. *Hell is Invisible... Heaven is Her/e*, Sweet Nothing / Cargo Records, 2007. Sorti sous le nom de Psychic TV / PTV 3.

Autres collaborations :

. *Nothing Here Now But The Recordings (1959-1980)* (avec William Burroughs), Industrial Records, 1981.

. *GYSIN/BURROUGHS/P-ORRIDGE | Interviews & Readings*, Cold Spring Tape, 1989.

. *Thee Fractured Garden* (avec Thee Majesty), Invisible Records, 1995.

. *Electric Newspaper: Issue Four*, Invisible Records, 1997 (sous le nom de Splinter Test).

. *Time's Up* (avec Thee Majesty), The Order of the Suffering Clown, 1999.

. *A Perfect Pain* (avec le musicien japonais Merzbow [Masami Akita]), Coldspring, 1999.

iv) Documents vidéos :

. Marie LOSIER, *La Ballade de Genesis P-Orridge et Lady Jaye*, documentaire projeté le 4 avril 2009 au Centre Pompidou.

. *Beauty from thee Beast (Thee Best ov Psychic TV)*, Visionary Music Video, 1995. Compilation de clips de Psychic TV.

. *Black Joy*, MVD, 2001.

. *Time's Up Live*, MVD, 2002. Concert de Psychic TV au Royal Festival de Londres le 01/05/99. Parmi les invités venus jouer lors du concert, les groupes Thee Majesty et les Masters Musicians of Joujouka accompagnés de Bashir Attar. A noter qu'un film de William Burroughs est projeté pendant le morceau intitulé « Scared to Live ».

. *Final Academy Documents*, Cherry Red UK, 2002.

b) Travaux universitaires traitant partiellement de Genesis P-Orridge :

. Stéphane FRANÇOIS, « La Magie du Chaos, Analyse d'une Doctrine Occultiste Anarchiste », in *Relioscope*, Etudes et analyses n° 13, Août 2007. Article consultable à l'adresse http://religion.info/pdf/2007_08_chaos.pdf

c) Ouvrages partiellement ou entièrement consacrés à Genesis P-Orridge :

. Eric DUBOYS, *Industrial Music for Industrial People*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2007. L'essai de Duboys se concentre essentiellement sur Throbbing Gristle et les groupes postérieurs comme Coil, Chris & Cosey ou Thee Majesty. Orridge y tient une place centrale.

. Eric DUBOYS, *Industrial Musics Volume 1*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2009.

. Simon FORD, *Wreckers of Civilisation: The Story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*, London, Black Dog Publishing, 1999.

. Jean-Pierre TURMEL, *Sordide Sentimental*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2005. Contient deux articles sans titre sur Throbbing Gristle (pp. 117-121 et pp. 151- 155), et un sur Psychic TV (« Psychic TV : du Subliminal au Sublime » pp. 237-250).

Ouvrages collectifs :

. *The Lives & Art of Genesis P-Orridge*, Brooklyn, Soft Skull Shortwave, 2003. L'ouvrage entièrement consacré à Orridge revient également sur sa rencontre avec Burroughs et Gysin.

. *MIT#02*, Rouen, Sordide Sentimental, 2006.

Le magazine rassemble un article d'Emmanuel GRYNSZPAN intitulé « Une Esthétique de la Contestation » consacré à la « Musique Industrielle » et à Throbbing Gristle en particulier, et plusieurs articles de Jean-Pierre TURMEL, dont un entièrement consacré à Orridge, « Genesis P. Orridge : facettes ».

. *Rapid Eye Movement*, London, Creation Books, 1999. Contient un avant-propos de ORRIDGE (pp. 5-6), un article co-écrit par DWYER et ORRIDGE intitulé « Faith, Fear and Time » (pp. 7-9) ainsi qu'un article de Simon DWYER sur T.O.P.Y. intitulé « From Atavism to Zyklon B, Genesis P-Orridge and the Temple of Psychic Youth (From A to B and Back Again) » (pp. 11-52). A noter un article de DWYER sur la « Dreamachine » de Brion Gysin (« Dreamachine, An information Montage » pp. 69-72).

. *Re/Search # 6/7, Industrial Culture Handbook*, San Francisco, RE/Search Publications, 1983. Rassemble des entretiens avec Throbbing Gristle, Mark Pauline du collectif « Survival Research Labs », Cabaret Voltaire, Non (Boyd Rice), Monte Cazazza, Jean-Pierre Turmel, fondateur du label « Sordide Sentimental », SPK, Z'ev, Johanna Went et R&N. Le magazine donne un excellent aperçu de ce qu'est la « Culture industrielle » ainsi que son ouverture aux formes d'art les plus variées, et à un discours politique libertaire. Orridge y apparaît comme une, sinon la, figure centrale du mouvement.

. *Re/Search # 12, Modern Primitives*, San Francisco, RE/Search Publications, 1989. Donne un bon aperçu des divers mouvements de modifications corporelles. Rassemble des entretiens avec Monte Cazazza, Jim Ward, Genesis et Paula Orridge.

d) Ouvrages théoriques et articles sur la musique et le son :

. Theodor ADORNO, *Philosophie de la musique nouvelle*, traduit de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

. Paul BEAUD et Alfred WILLENER, *Musique et Vie quotidienne. Essai de sociologie d'une nouvelle culture*, Paris, Mame, 1973.

. Henri CHOPIN, *Poésie sonore internationale*, Paris, Jean-Michel Place Editeur, 1979.

Accorde une place importante tant aux expérimentations sonores de Brion Gysin qu'à celles de William Burroughs.

- . John CAGE, *Silence*, London, Calder and Boyars, 1968. Nouvelle publication : London, Marion Boyars, 2004.
- . Wendy CARLOS, *Switched-On Boxed Set, Book One : New Notes*, Minneapolis, ESD, East Side Incorporated, 1999.
- . Daniel CHARLES, *Gloses sur John Cage*, Paris, Desclée de Brouwer, 2002.
- . Drew DANIEL, *20 Jazz Funk Greats (33 1/3)*, New York, Continuum International Publishing Group, 2007.
- . Brian DUGUID, « The Unacceptable Face of Freedom » (1995) (article consultable en ligne sur le site <http://media.hyperreal.org/zines/est/articles/freedom.html>).
- . Brian DUGUID, « A Prehistory of Industrial Music » (article non daté, consultable en ligne sur le site <http://www.synesthesie.com/heterophonies/historique/Duguid-Prehistory.html>).
- . Jimi FRITZ, *Rave Culture, an Insider's Overview*, Victoria, BC, Smallfry Publishing, 1999.
- . Laurent GARNIER et David BRUN-LAMBERT, *Electrochoc*, Paris, Flammarion, 2003.
- . Christian GELIS, *Biophysique de l'environnement sonore*, Paris, Ellipses Marketing, 2002, p. 41.
- . Paul HEGARTY, *Noise/Music: a History*, New York : Continuum, 2007. Nouvelle publication : London / New York, Continuum International Publishing Group, 2007.
- . Larry McCAFFERY, « White Noise ». Article retouché, non publié, envoi de l'auteur.
- . Charles NEAL, *Tape Delay: Confessions from the Eighties Underground*, London, SAF Books, 1987. Contient un entretien avec Orridge.

. John PEEL et Sheila RAVENSCROFT, *John Peel: Margrave of the Marshes*, Chicago, Chicago Review Press, 2007.

. Mark PENDERGAST, *The Ambient Century, from Mahler to Moby—The Evolution of Sound in the Electronic Age*, New York and London, Bloomsbury, 2003.

. Lee RANALDO, « Into the Mystic », in *The Wire* n°150 (Août 1996), London, The Wire Magazine Ltd. Article consultable et téléchargeable dans les archives du journal à l'adresse <http://www.thewire.co.uk/articles/133/>

. Etienne RACINE, *Le Phénomène techno : clubs, raves, free-parties*, Paris, Editions Imago, 2002.

. Simon REYNOLDS, *Generation Ecstasy: Into the World of Techno and Rave Culture*, London, Routledge, 1999.

. Simon REYNOLDS, *Rip it Up and Start Again, Post-Punk 1978-1984*, traduit de l'anglais par Aude de Hesdin et Etienne Menu, Paris, éditions Allia, 2007.

. Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits*, Paris, éditions Allia, 2003.

. John SAVAGE, *England's Dreaming. Les Sex Pistols et le Punk*, traduit de l'anglais par Denys Ridrimont, Paris, éditions Allia, 2005.

. Eric TAMM, *Brian Eno, his Music and the Vertical Color of Sound*, New York, Da Capo Press, 1995.

. Mick WALL, *When Giants Walked the Earth: A Biography of Led Zeppelin*, London, St. Martin's Press / Orion Books Ltd, 2009.

Ouvrages collectifs :

. *Modulations. Une histoire de la musique électronique*, traduit de l'anglais par Pauline Bruchet et Benjamin Fau, Paris, éditions Allia, 2004. Contient un entretien avec

Genesis P-Orridge où ce dernier évoque brièvement sa rencontre avec William Burroughs (pp. 89 à 95).

. *Sound Unbound, Sampling Digital Music and Culture*, edited by Paul D. Miller aka DJ Spooky that Subliminal Kid, Cambridge, The MIT Press, 2008.

IV / Ouvrages, thèses et articles de critique et théorie littéraires :

. Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Ed. du Seuil, 1953.

. Roland BARTHES, *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957.

. Roland BARTHES, *Le Plaisir du texte*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil/Points Essais, 1993.

. Maurice BLANCHOT, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

. Maurice BLANCHOT, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard/Folio, 1986.

. Maurice BLANCHOT, *De Kafka à Kafka*, Paris, Gallimard/Folio, 1994.

. Maurice BLANCHOT, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard/Folio, 1998.

. Anne BOURSE, *Archiver, machiner, hériter. La mémoire et ses techniques dans la littérature occidentale des *xx^e* et *xxi^e* siècles*, thèse en Littérature générale et comparée sous la direction de Mme Tiphaine Samoyault, université Paris VIII, 2009.

. Andrée CHAUVIN, « Vertiges de la répétition chez Raymond Roussel, sur l'épisode Cortie, *Locus Solus*, chap. IV », in *Semen*, 11, Vers une sémiotique différentielle, 1999 [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2007. URL : <http://semen.revues.org/document2870.html>.

. Antoine COMPAGNON, « Théorie de la littérature : la notion de genre », université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée. Cours de licence LLM 316 F2, donné entre le 17 février et le 25 mai 2001 et disponible en ligne sur le site <http://www.fabula.org/compagnon>

. Antoine COMPAGNON, « Qu'est-ce qu'un Auteur ? », université de Paris IV-Sorbonne, UFR de Littérature française et comparée. Cours de licence LLM 316 F2, donné entre le 7 février et le 23 mai (année non

précisée). Cours disponible en ligne à l'adresse <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>

. Oswald DUCROT et Jean-Marie SCHAEFFER, avec la collaboration de Marielle ABRIOUX, Dominique BASSANO, Georges BOULAKIA, Michel de FORNEL, Philippe ROUSSIN et Tzvetan TODOROV, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.

. Bernard DUPRIEZ, *Gradus / Les Procédés littéraires*, Paris, éditions 10/18, Département d'Univers poche, 1984.

. Umberto ECO, *L'Œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1965.

. Umberto ECO, *La Production des signes*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio essais »), 1992.

. Barbara FORMIS, « La Citation, ou ce que le théâtre doit au langage (et à la philosophie) », 2005.

Article consultable à l'adresse

<http://www.romanistik.info/pdf-1/citation-theatre.pdf>

. Odile GANNIER, « Editorial : Littérature à stéréotypes. Réflexions sur les combinatoires narratives », in *Loxias* 17, CTEL / Centre Transdisciplinaire d'Epistémologie de la Littérature, Nice, faculté des Lettres, Arts et Sciences humaines de Nice, article mis en ligne le 14 juin 2007, article consultable à l'adresse : <http://revel.unice.fr/loxias/documnt.html?id=1741>

. Gérard GENETTE, *Figures*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1966.

. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1972.

. Gérard GENETTE, *Nouveau Discours du Récit*, Paris, Seuil, collection Poétique, 1983.

. René GIRARD, *Des Choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Librairie Générale Française, 1983.

. René GIRARD, *Les Origines de la culture*, Paris, Hachette Littératures, 2006.

. René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette Littératures, 2008.

. Barbara JOHNSON, *De la Littérature française*, Paris, Bordas, 1993.

. Julia KRISTEVA, *Le Texte du roman*, La Haye-Paris, Mouton-De Gruyter, 1970.

. Julia KRISTEVA, [*Séméiôtiké*], Paris, Seuil/Points Essais, 1978.

. Julia KRISTEVA, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil/Points Essais, 1985.

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

. Ira LIVINGSTON, *Between Science and Literature: An Introduction to Autopoetics*, Champaign, University of Illinois Press, 2005.

. Mary MacCARTHY, *Writing On The Wall & Other Lit Essays*, Orlando, FL, Harcourt Brace Jovanovich, 1971.

. Francis PONGE, *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961.

. David PORUSH, *The Soft Machine, Cybernetic Fiction*, New York, Methuen, 1985.

. David PORUSH, « Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction », in *Science Fiction Studies* #55, Volume 18, Part 3, Greencastle, DePauw University, November 1991. Article consultable sur le site <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/porush55art.htm>

. Nicholas RAND, *Le Cryptage et la vie des œuvres. Etude du secret dans les textes de Flaubert, Stendhal, Benjamin, Baudelaire, Stefan George, Edgar Poe, Francis Ponge, Heidegger et Freud. La Psychanalyse prise au mot*, Paris, Aubier, 1989.

. Jean RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1967.

. Jean RICARDOU, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

. Marie-Laure RYAN, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Parallax: Re-visions of Culture and Society), Baltimore, Maryland, The Johns Hopkins University Press, 2003.

. Tzvetan TODOROV, *Théorie de la littérature*, Paris, Ed. du Seuil, 1965.

. Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

. Tzvetan TODOROV, *Poétique de la prose*, Paris, Ed. du Seuil, 1971.

V / Ouvrages littéraires cités dans la thèse :

. Kathy ACKER, *Empire of the Senseless: A Novel*, New York, Grove Press, 1988.

. Nelson ALGREN, *The Man with the Golden Arm, a novel*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1949. Nouvelle publication : *The Man with the Golden Arm: 50th anniversary critical edition*, New York, Seven Stories Press ; 50 Anv edition, 2003.

. Isaac ASIMOV, *Foundation*, New York, Gnome Press, 1951.

. Isaac ASIMOV, *Foundation and Empire*, New York, Gnome Press, 1952.

. Isaac ASIMOV, *Second Foundation*, New York, Gnome Press, 1953.

. J. G. BALLARD, *Crash*, London, Cape, 1973.

. J. G. BALLARD, *The Atrocity Exhibition*, London, Cape, 1970.

. Charles BAUDELAIRE, *Critique d'art*, suivi de *Critique musicale*, Paris, Gallimard / Folio, 1992.

. Alfred BESTER, *The Stars My Destination*, New York, New American Library, 1956.

. Bruce BETHKE, *Headcrash*, New York, Warner Books, 1997.

. John BRUNNER, *Stand on Zanzibar*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1968.

. James P. BLAYLOCK, *The Digging Leviathan*, New York, Ace Books, 1984.

. James P. BLAYLOCK, *Homunculus*, New York, Ace Books, 1986.

- . James P. BLAYLOCK, *Lord Kelvin's Machine*, Sauk City, Arkham House, 1992.

- . Paul BOWLES, *The Sheltering Sky*, New York, New Directions, 1949.

- . Edgar Rice BURROUGHS, *Pirates of Venus*, New York, Grosset & Dunlap, 1934.
- . Edgar Rice BURROUGHS, *Lost on Venus* (illustré par J. Allen St. John), Tarzana, Calif., Edgar Rice Burroughs, inc., 1935.
- . Edgar Rice BURROUGHS, *Carson of Venus* (illustré par John Coleman Burroughs), Tarzana, Calif., E.R. Burroughs, inc., 1939.
- . Edgar Rice BURROUGHS, *Escape on Venus* (illustré par John Coleman Burroughs), Tarzana, Calif., Edgar Rice Burroughs, Inc., 1946.
- . Edgar Rice BURROUGHS, *Wizard of Venus*, publié dans l'anthologie *Tales of Three Planets* (illustré par Roy G. Krenkel), New York, Canaveral Press, 1964.

- . Pat CADIGAN, *Tea from An Empty Cup*, New York, Tor, 1998. Nouvelle publication : *Vous avez dit virtuel ?*, traduit de l'américain par Nathalie Serval, Paris, Flammarion, Editions J'ai Lu, 1999.

- . Raymond CHANDLER, *The Big Sleep*, New York, Alfred A. Knopf, 1939.
- . Raymond CHANDLER, *Farewell, My Lovely*, New York, Alfred A. Knopf, 1939. Nouvelle publication : *Raymond Chandler: Stories and Early Novels: Pulp Stories / The Big Sleep / Farewell, My Lovely / The High Window* (edited by Frank MacShane), New York, Library of America, 1995.

- . Samuel R. DELANY, *Dhalgren*, Boston, Gregg Press, 1974. Nouvelle publication agrémentée d'une introduction de William Gibson intitulée « The Recombinant City » : New York, Vintage Books, 2001.

- . Don DELILLO, *Americana*, Boston, Houghton Mifflin, 1971.
- . Don DELILLO, *Ratner's Star*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.
- . Don DELILLO, *Great Jones Street*, New York, NY, USA. : Penguin Books, 1994.

- . Philip K. DICK, *The Man in the High Castle, a Novel*, New York, Putnam, 1962.
- . Philip K. DICK, « What the Dead Men Say », publié dans le magazine *Worlds Tomorrow*, New York, Galaxy Publishing Corp, 1964.

- . Philip K. DICK, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1968.
- . Philip K. DICK, *Valis*, Toronto, New York, Bantam Books, 1981.
- . Philip K. DICK, *The Selected Letters of Philip K. Dick 1974* (Paul Williams editor), San Francisco, Underwood-Miller, 1991. Introduction de William Gibson.

- . Bret EASTON ELLIS, *American Psycho : a Novel*, New York, Vintage Books, 1991.

- . Greg EGAN, *Permutation City*, New York, HarperPrism, 1994.

- . William FAULKNER, *Sanctuary*, New York, Modern Library, 1932.

- . Philip Jose FARMER, *The Best of Philip Jose Farmer*, Michigan, Subterranean Press, 2006. Contient la nouvelle « The Jungle Rot Kid on the Nod », hommage à William Burroughs.

- . Allen GINSBERG, *Howl and Other Poems*, San Francisco, City Lights Pocket Bookshop, 1956. Nouvelle publication : San Francisco, City Lights Publishers ; 40 Anv edition : 2001.
- . Allen GINSBERG, *T.V. Baby Poems*, New York, Grossman, 1968.

- . Brion GYSIN, *Back in No Time, the Brion Gysin Reader*, edited by Jason Weiss, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 2001.
- . Brion GYSIN et Terry WILSON, *Here to go : Planet R-101*, San Francisco, CA, Re/Search Publications, Eugene, OR, distribué par SUBCO, 1982. Nouvelle publication : London, Creation Books, 2001. Preface de William Burroughs.
- . Brion GYSIN, *The Process; a Novel*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1969.

- . Robert A. HEINLEIN, *Starship Troopers*, New York, Putnam, 1959.

- . Frank HERBERT, *Dune*, Philadelphia, Chilton Books, 1965.
- . Frank HERBERT, *Dune Messiah*, New York, Putnam, 1969.
- . Frank HERBERT, *Children of Dune*, New York, Berkley Pub. Corp., distribué par Putnam, 1976.

- . K. W. JETER, *Morlock Night*, New York, Daw Books, Inc., 1979.
- . Jack KEROUAC, *The Town & City*, New York, Harcourt, Brace, 1950.
- . Jack KEROUAC, *On the Road*, New York, Viking Press, 1957.
- . Jack KEROUAC, *Doctor Sax*, New York, Grove Press, 1959.
- . Jean DE LA HIRE, *La Croisière du Nyctalope*, Paris, Fayard, 1937.
- . Ursula K. LE GUIN, *The Left Hand of Darkness*, New York, Walker, 1969.
- . Tom MADDOX, *Halo*, New York, TOR, 1991.
- . Nick MAMATAS, *Move Under Ground*, San Francisco, Night Shade Books, 2004.
- . Paul J. McAULEY, *Fairyland*, New York, Avon Books, 1995.
- . Joseph McELROY, *Plus*, New York, Knopf, 1976.
- . Jay McINERNEY, *Bright Lights, Big City: A novel*, New York, Vintage, 1984.
- . Henri MICHAUX, *L'Infini turbulent*, Paris, Mercure de France, 1957. Nouvelle publication : Paris, Gallimard, 1999.
- . Michael MOORCOCK, *Elric of Melniboné*, London, Hutchinson, 1972.
- . Michael MOORCOCK, *The Warlord of the Air*, New York, Ace Books, 1971.
- . Peter ORLOVSKY, *Dear Allen : Ship Will Land Jan. 23, 58*, Buffalo, NY, Intrepid Press, 1971.
- . Peter ORLOVSKY, *Clean Asshole Poems & Smiling Vegetable Songs: Poems 1957-1977*, San Francisco, City Lights Books, 1978.
- . Edgar Allan POE, *The Man That Was Used Up*, New York, Quill Pen Classics, 2008.
- . Edgar Allan POE, *The Facts in the Case of M. Valdemar*, Charleston, BookSurge Classics, 2004.

- . Tim POWERS, *The Anubis Gates*, Shingletown, Calif., M.V. Ziesing, 1983.
- . Thomas PYNCHON, *The Crying of Lot 49*, Philadelphia, Lippincott, 1966.
- . Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973.
- . Lou REED, *Pass Thru the Fire, the Collected Lyrics*, New York, Hyperion, 2000.
- . Philip ROTH, *The Plot Against America*, Boston, Houghton Mifflin, 2004.
- . Raymond ROUSSEL, *Locus Solus*, Paris, Flammarion, 1990.
- . Raymond ROUSSEL, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, J. J. Pauvert, 1963. Nouvelle publication : Paris, Gallimard, 1995.
- . Rudy RUCKER, *Realware*, New York, EOS, 2000.
- . Robert J. SAWYER, *WWW: Wake*, New York, Ace Hardcover, 2009.
- . Mary SHELLEY, *Frankenstein*, London, Penguin Classics, 2003.
- . John SHIRLEY, *City Come A-Walkin'*, Asheville, NC, Eyeball Books, 1996. Nouvelle publication : Philadelphia, Running Press, 2001. Introduction de William Gibson.
- . Neal STEPHENSON, *Snow Crash*, New York, Bantam Books, 1992.
- . Bruce STERLING, *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier*, New York, Bantam Books, 1992.
- . Bruce STERLING, *The Artificial Kid*, Hardwired, 1997. Introduction de William GIBSON.
- . James TIPTREE, Jr, *Her Smoke Rose Up Forever*, Sauk City, WI, Arkham House, 1990. Contient la nouvelle « *The Girl Who Was Plugged In* ».
- . A. E. VAN VOGT, *The World of Null-A*, London, Dobson, 1969.

- . Jules VERNE, *Hector Servadac*, Paris, Hachette Littérature, 1990.
- . Kurt VONNEGUT, *Player Piano*, New York, Charles Scribner's sons, 1952.
- . Kurt VONNEGUT, *The Sirens of Titan*, New York, Delacorte Press, 1959.
- . Kurt VONNEGUT, *Slaughterhouse-Five; or, The Children's Crusade, a Duty-Dance with Death*, New York, Delacorte Press, 1969.
- . H. G. WELLS, *Twelve Stories and a Dream*, Charleston, BiblioBazaar, 2006.
Contient la nouvelle « The New Accelerator ».
- . Edith WHARTON, *The Custom of the Country*, London, Penguin Classics, 2006.
- . Marion ZIMMER BRADLEY, *The Mists of Avalon*, New York, Knopf, 1982.

VI / Ouvrages et articles scientifiques, histoire des sciences, épistémologie :

a) Ouvrages et articles traitant du corps humain et du fonctionnement du cerveau, action de la chimie sur le cerveau humain :

- . Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995.
- . Catherine CHABERT, *Didier Anzieu*, Paris, Presses universitaires de France, 1996.
- . Jean-Pierre CHANGEUX, *L'Homme neuronal*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1983.
- . Jean-Pierre CHANGEUX et Paul RICŒUR, *Ce qui nous fait penser / La Nature et la Règle*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- . Jean-Pierre CHANGEUX et Alain CONNES, *Matière à pensée*, Paris, Odile Jacob, 2008.
- . Jean-Pierre CHANGEUX, « Élément de neuroesthétique : musique et peinture », cours au Collège de France consultable à l'adresse http://www.college-de-france.fr/media/historique/UPL37042_res0405.pdf
- . Gerald EDELMAN, *Second Nature: Brain Science and Human Knowledge*, New Haven, Yale University Press, 2006.

. Charles S. GROB, *Hallucinogens: A Reader*, New York, Jeremy P. Tarcher/Putnam, 2002.

. Stanislav GROF, *LSD Psychotherapy*, Pomona, Calif., Hunter House, 1980. Nouvelle publication : Sarasota, Multidisciplinary Association for Psychedelic Studies, 2001.

. Albert HOFMANN, *LSD, my Problem Child*, New York, McGraw-Hill, 1980 (traduction de Jonathan Ott). Nouvelle publication : Sarasota, MAPS, 2005.

. Michael HOLLINGSHEAD, *The Man Who Turned on the World*, London, Blond and Briggs, 1973.

Texte consultable dans son intégralité à l'adresse

<http://www.psychedelic-library.org/hollings.htm>

. Matthew G. KIRSCHENBAUM, *Mechanisms: New Media and the Forensic Imagination*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2008.

. Arthur KOESTLER, *The Ghost in the Machine*, London, Hutchinson, 1967. Nouvelle publication : *Le Cheval dans la locomotive*, Paris, Calmann-Lévy, 1968, traduction de Georges Fradier.

. DE LA METTRIE, Julien Offroy, *L'Homme-Machine*, Paris, Editions Denoël/Gonthier, 1981. Précédé de l'essai « Lire La Mettrie » par Paul-Laurent ASSOUN (pp. 9-127).

. Konrad LORENZ, *L'Agression, une histoire naturelle du mal*, Paris, Flammarion, 1969.

. Konrad LORENZ, *Il parlait avec les mammifères, les oiseaux et les poissons*, Paris, Flammarion, 1968.

. Brian MAHY, *Concepts in Virology: From Ivanovsky to the Present*, London, Routledge, 1993.

. Jean ROSTAND, *Aux frontières du surhumain*, Paris, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1962.

. P.G. STAFFORD, B.H. GOLIGHTLY, *LSD, The Problem-Solving Psychedelic*, New York, Award Books, 1967.

Texte entièrement consultable dans son intégralité à l'adresse

<http://www.druglibrary.org/schaffer/lsd/stafford.htm>

. Myron J. STOLAROFF, *The Secret Chief Revealed*, Sarasota, MAPS, Revised Edition, 2005.

. Gordon Rattray TAYLOR, *Histoire illustrée de la biologie*, texte français de Colette Vendrely, maître de recherches au C. N. R. S., Paris, Hachette, 1963.

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

. Barry VACKER, *Zero Conditions*, Philadelphia, Theory Vortex Experiments, 2008.

Ouvrages collectifs :

. A. MANUILA, L. MANUILA, P. LEWALLE, M. NICOLIN, T. PAPE, *Dictionnaire Médical Manuila* 10^e édition, Paris / Issy-les-Moulineaux, Masson, 2004.

. James D. WATSON, Nancy H. ROBERTS, Joan ARGETSINGER STEITZ, Alan M. WEINER, *Molecular Biology of the Gene*, Menlo Park (CA), ed. Benjamin/Cummings Publishing Co., 4th edition, 1987. Nouvelle publication : *Biologie moléculaire du gène*, texte français élaboré par Hélène Costinesco, sous la direction de Philippe Kourilski (Institut Pasteur, Paris), Jean Tavlizki (université Paris VII) et Claude Thermes (Centre de génétique moléculaire, CNRS), Paris, InterEditions, 1989.

. *Under the Influence : the Disinformation Guide to Drugs* (edited by Preston Peet), New York, Disinformation Co., 2004.

b) Histoire de l'ordinateur :

. Gregory J. CHAITIN, *Thinking About Godel and Turing: Essays on Complexity, 1970-2007*, Singapore, World Scientific Publishing Co Pte Ltd.

. Bruce COLLIER et James MACLACHLAN, *Charles Babbage: And the Engines of Perfection* (Oxford Portraits in Science), Oxford, Oxford University Press, 1999.

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

. David J. GUNKEL, *Hacking Cyberspace*, Boulder, Westview Press, 2001.

. Ray KURZWEIL, *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, London, Penguin, 2000.

. Jean LASSEGUE, *Turing*, Les Belles Lettres, Paris, 1998. Nouvelle publication : Les Belles Lettres, Paris, 2003.

. Josepha SHERMAN, *Charles Babbage and the Story of the First Computer (Uncharted, Unexplored, and Unexplained)*, Hockessin, DE, Mitchell Lane Publishers, 2005.

. Simon SINGH, *The Code Book, the Secret History of Codes and Codbreaking*, London, Ted Smart, 2000.

. Alan TURING, *The Essential Turing: Seminal Writings in Computing, Logic, Philosophy, Artificial Intelligence, and Artificial Life plus The Secrets of Enigma*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2004.

Contient l'article « Computing Machinery and Intelligence » (1950) (pp. 433-464).

Le texte « Computing Machinery and Intelligence » est entièrement disponible à l'adresse

<http://loebner.net/Prizetf/TuringArticle.html>

c.) Ouvrages divers en rapport avec la science :

. Stephen HAWKING, *Trous noirs et bébés univers*, traduit de l'anglais par René Lambert, Paris, Poches Odile Jacob, 2000.

VII / Essais de philosophie et d'esthétique :

i.) Ouvrages :

. Dominique BAQUE, Marek BARTELIK, ORLAN, *Orlan*, Refiguration Self Hybridations, Paris, Editions Al Dante, 2001.

. Thomas George ALLEN, *The Egyptian Book of the Dead: Documents in the Oriental Institute Museum at the University of Chicago*, Chicago, University of Chicago Press.

. Erik DAVIS, *Techgnosis*, London, Serpent's Tail, 1999.

. Guy DEBORD, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967. Nouvelle publication : Paris, Gallimard, 1996.

. Guy DEBORD, *"Cette mauvaise réputation--"*, Paris, Gallimard, 1993. Nouvelle publication : Paris, Gallimard, 2001.

. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille Plateaux / Capitalisme et Schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.

. Gilles DELEUZE, *Francis Bacon : logique de la sensation*, Paris, Editions du Seuil, 1981. Nouvelle publication : Paris, Editions du Seuil, 2002.

. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la Philosophie ?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

. Michel FOUCAULT, *Surveiller et Punir : naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

. Michel FOUCAULT, *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, 1976.

. Michel FOUCAULT, *Punir, mon beau souci : pour une raison pénale* (sous la Direction de Foulek Ringelheim), Bruxelles, Belgique, Editions de l'Université de Bruxelles, 1984.

. John GRUEN, *Keith Haring: The Authorized Biography*, New York, Fireside, 1992.

. Alfred KORZYBSKI, *Une carte n'est pas le territoire*, traduit de l'anglais par Didier Kohn, Mireille de Moura et Jean-Claude Dernis, Paris, Editions de l'Eclat, 2007.

. Michael O'PRAY, *Derek Jarman: Dreams of England*, London, British Film Institute, 1996.

ii) Articles :

. Guy ASTIC et Christian TARTING, « Montage des ruines / Conversation avec Georges Didi-Huberman », in *Simulacres* n°5, Septembre-Décembre 2001.

Ouvrages collectifs :

. *Orlan*, Paris, Flammarion, 2004. Rassemble de nombreux articles sur et autour l'artiste, dont « Manifeste de l'"Art Charnel" » d'Orlan, p. 185.

VIII / Divers :

i) Ouvrages :

. Betty BOUTHOU, *Le Grand Maître des Assassins*, Paris, Librairie Armand Colin éditeur, 1936.

. Denis BRUNA, *Piercing, sur les traces d'une infamie médiévale*, Paris, Textuel, 2001.

. Edward GIBBON, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, London, Penguin Classics, Abridged edition, 2001.

- . Mike GODWIN, *Cyber Rights : Defending Free Speech in the Digital Age*, New York, Times Books, 1998.
- . Katie HAFNER et John MARKOFF, *Cyberpunk : Outlaws and Hackers on the Computer Frontier*, New York, Simon & Schuster, 1991.
- . Alfred KORZYBSKI, *Science and Sanity; An Introduction to non-Aristotelian Systems and General Semantics*, Lancaster, Pa., New York, The International non-Aristotelian Library Publishing Company, The Science Press Printing Company, Distributors, 1941.
- . Bruce I. KODISH, *Dare to Inquire: Sanity and Survival for the 21st Century and Beyond*, Pasadena, Extensional Publishing, 2003.
- . Alan LIU, *The Laws of Cool, Knowledge Work and the Culture of Information*, Chicago, The University of Chicago Press, 2004.
- . John MARKS, *The Search for the "Manchurian Candidate": the CIA and Mind Control*, New York, McGraw-Hill, 1980. Nouvelle publication : New York, London, W. W. Norton & Company, 1991.
- . Jimmy MCDONOUGH, *Shakey: Neil Young's Biography*, New York, Anchor, 2003.
- . Inoue MEZAKI, *Zaibatsu: The Rise and Fall of Family Enterprise Groups in Japan*, Tokyo, University of Tokyo Press, 1992.
- . Victoria PITTS, *In the Flesh: The Cultural Politics of Body Modification*, New York, Palgrave Macmillan, 2003.
- . Douglas RUSHKOFF, *Media Virus! : Hidden Agendas in Popular Culture*, New York / Toronto, Ballantine Books, 1996.
- . Paul M. SAMMON, *Future Noir: The Making of Blade Runner*, New York, HarperPrism, 1996.

. Larry and Andy WACHOWSKY, *The Matrix / The Shooting Script*, New York, Newmarket Press, 2001. Introduction de William Gibson.

ii) Articles :

. Olivier CATONI, « Mathématiques et reconnaissance des formes », Marseille, SMF Gazette 94, octobre 2002.

Article consultable à l'adresse

http://smf.emath.fr/Publications/Gazette/2002/94/smf_gazette_94_40-44.pdf

. Viva PACI, « I Have Seen the Future / Une ouverture sur la ville », in *Cahiers du Gerse* n°6, Québec, Canada, Presses de l'Université du Québec, automne 2004. Article consultable en ligne à l'adresse <http://www.gerse.uqam.ca/>

Ouvrages collectifs :

. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, *The Penguin Dictionary of Symbols*, London, Penguin Books, 1996. Traduction de John Buchanan-Brown.

. Mary Beth NORTON, David M. KATZMAN, Paul D. ESCOTT, Howard P. CHUDACOFF, Thomas G. PATERSON, William M. TUTTLE, Jr., *A People and A Nation, a History of the United States (Vol. II: Since 1865)*, Fourth Edition, Boston, Houghton Mifflin Company, 1994.

. *The Encyclopedia of Cults, Sects, and New Religions*, James R. Lewis editor, New York, Prometheus Books, 1998. Nouvelle publication : New York, Prometheus Books, 2001.

. *Generation Hex*, Jason Louv editor, New York, The Disinformation Company, 2005.

. *Histoire de la laideur*, sous la direction de Umberto Eco, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, traductions du latin et du grec par François Rosso, Paris, Flammarion, 2007.

. *Quasimodo n°7 : Modifications corporelles*, Montpellier, Quasimodo & Fils,

Printemps 2003.

. *Le Robert / Dictionnaire historique de la langue française (sous la direction de Alain Rey)*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.

VIII / Discographie générale (hors Genesis P-Orridge et William Burroughs) :

. BEAT HAPPENING, *Beat Happening*, K Records, 1985.

. BEAT HAPPENING, *Jamboree*, K Records/Rough Trade, 1988.

. Bob DYLAN, *Highway 61 Revisited*, Columbia, 1965.

. Bob DYLAN, *Blonde on Blonde*, Columbia, 1966.

. Bob DYLAN, *The Basement Tapes*, Columbia, 1975.

. CABARET VOLTAIRE, *The Voice of America*, Rough Trade, 1980.

. CABARET VOLTAIRE, *Three Mantras*, Mute Records, 1980.

. John CAGE, *Music Walk*, Henmar Press, 1960.

. John CAGE, *Electronic Music for Piano*, Henmar Press, 1965.

. John CAGE, *Les chants de Maldoror pulvérisés par l'assistance même*, Henmar Press, 1972.

. John CALE, *Paris 1919*, Reprise, 1973.

. Monte CAZAZZA, *To Mom On Mother's Day*, Industrial Records, 1979.

. Monte CAZAZZA, *The Worst of Monte Cazazza*, The Grey Area, 1992.

. THE CLASH, *The Clash*, CBS, 1977.

. THE CLASH, *Give 'Em Enough Rope*, CBS, Epic, 1978.

. COIL, *Scatology*, Force & Form, Some Bizarre, Threshold House, 1984.

. COIL, *Horse Rotorvator*, Force & Form, Some Bizarre, 1986.

. Elvis COSTELLO, *My Aim Is True*, Stiff, 1977.

- . DEVO, *Q: Are We Not Men? A: We Are Devo! I*, Warner Bros., 1978.

- . Marcel DUCHAMP, *Musical Erratum*, LTM Publications, 2007.

- . Brian ENO, *Here Come the Warm Jets*, Island, 1973.
- . Brian ENO, *Another Green World*, Island 1974.
- . Brian ENO (avec David BYRNE), *Everything That Happens Will Happen Today*, Todo Mundo, 2008.

- . Philip GLASS, *Music in Twelve Parts, Parts 1 & 2*, Caroline Records, 1974.
- . Philip GLASS, *Music With Changing Parts*, Nonesuch, 1994.

- . HAPPY MONDAYS, *Pills 'n' Thrills and Bellyaches*, Factory, 1990

- . Debbie HARRY, *Debravation*, US Sire Records / Reprise Records, 1993.
Contient la chanson « Dog Star Girl » dont les paroles ont été écrites par William Gibson.

- . Richard HELL & the VOIVOIDS, *Blank Generation*, Sire, 1977.

- . JOY DIVISION, *Closer*, Factory, 1980
- . JOY DIVISION, *Substance*, Factory Records, 1988,
- . JOY DIVISION, *Permanent*, London Records, 1995. Livret signé Jon SAVAGE.

- . KRAFTWERK, *Autobahn*, Philips/Vertigo, 1974.
- . KRAFTWERK, *Radio-Activity*, Kling Klang/EMI/Capitol, 1975.
- . KRAFTWERK, *Trans-Europe Express*, Kling Klang/EMI/Capitol, 1977.

- . NON, *Easy Listening for Iron Youth*, Mute, 1991.
- . NON, *Might!*, Mute, 1995.

- . PARLIAMENT, *Funkentelechy Vs. the Placebo Syndrome*, Casablanca, 1977.

- . THE PRETENDERS, *Pretenders*, Sire Records, 1980.

- . RADIOHEAD, *In Rainbows* (Piano/Vocal/Chords), Download: Self-released, 2007.
- . Lou REED, *Transformer*, RCA Records, 1972.
- . Lou REED, *Metal Machine Music*, RCA, 1975.
- . Steve REICH, *Music for 18 Musicians*, ECM, 1978.
- . Steve REICH, *Steve Reich 1965-1995* Nonesuch Records, 1997. Contient un enregistrement du morceau « It's Gonna Rain » (1965)
- . Kurt SCHWITTERS, *Ursonate*, Wergo, 1993 (l'enregistrement original date de 1922).
- . THE SEX PISTOLS, *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*, Virgin, 1977.
- . Paul SIMON, *Graceland*, Warner Bros., 1986.
- . Patti SMITH, *Horses*, Arista, 1975.
- . Patti SMITH, *Peace and Noise*, Arista, 1977.
- . STEELY DAN, *Can't Buy a Thrill*, ABC Record, 1972.
- . STEELY DAN, *Countdown to Ecstasy*, ABC Records, 1973.
- . SPK, *Machine Age Voodoo*, WEA International Inc./Elektra, 1984.
- . SPK, *Zamia Lehmanni: Songs of Byzantine Flowers*, Side Effects Records, 1986.
- . Donna SUMMER, *I Remember Yesterday*, Casablanca, 1977.
- . THE TALKING HEADS, *Talking Heads: 77*, Sire Records, 1977.
- . THE TALKING HEADS, *More Songs About Buildings and Food*, Sire, 1978
- . THE TALKING HEADS, *Fear of Music*, Sire, 1979
- . THE TALKING HEADS, *Remain in Light*, Sire, 1980
- . TALL DWARFS, *Weeville*, Flying Nun Records, 1990.
- . TALL DWARFS, *Fifty Flavours of Glue*, Flying Nun Records, 1998.

- . THE VELVET UNDERGROUND, *The Velvet Underground and Nico*, Verve, 1967.
- . THE VELVET UNDERGROUND, *White Light/White Heat*, Verve, 1968.
- . THE VELVET UNDERGROUND, *The Velvet Underground*, MGM Records / Verve Records, 1969.
- . THE VELVET UNDERGROUND, *Loaded*, Cotillion Records, 1970.

. WIRE, *Pink Flag*, Harvest/EMI, 1977.

- . Neil YOUNG, *Tonight's the Night*, Reprise, 1975.
- . Neil YOUNG, *Trans*, Geffen, 1982.
- . Neil YOUNG, *Everybody's Rockin'*, Geffen, 1983.

The Bridge: A Tribute to Neil Young, Caroline Records, 1989, Psychic TV y interprète le titre « Only Love Can Break Your Heart ».

- . Z'EV, *The Invisible Man / The Old Sweat*, Coercion, 1984.
- . Z'EV, *Ghost Stories*, Soleilmoon Recordings, 1990.

. Warren ZEVON, *Excitable Boy*, Asylum, 1978.

X / Sites internet :

. The Agrippa Files : site entièrement dédié à la recherche universitaire autour du livre de Gibson et Ashbaugh :

<http://agrippa.english.ucsb.edu/>

. *Le Cafard cosmique*, magazine en ligne consultable sur le site <http://www.cafardcosmique.com>

. Dictionnaire de l'Académie française en ligne :

<http://www.academie-francaise.fr/dictionnaire/index.html>

. Encyclopedia Britannica Online : <http://www.britannica.com/>

. Site officiel de Genesis P-Orridge avec des archives de ses textes et un blog mis à

jour par l'artiste :

<http://genesisp-orrige.com/>

. Site officiel de William Gibson avec un blog mis à jour par l'auteur :

<http://www.williamgibsonbooks.com/>

INDEX DES NOMS PROPRES

ACKER, Kathy.....	30, 508
ADAMS, John.....	296
ADLEMAN, Leonard.....	446, 452
ADORNO, Theodor W.	99, 301, 502
ALDISS, Brian.....	13
ALGREN, Nelson.....	110, 508
ANDERSDOTTER, Amelia.....	199
ANZIEU, Didier.....	456, 513
ARISTOTE.....	415
ASHBAUGH, Dennis.....	438, 442, 443, 445, 449, 452, 454, 455, 474, 524
ASIMOV, Isaac.....	12, 43, 345, 508
ASSOUM, Paul-Laurent.....	389
ATHEY, Ron.....	378
ATTAR, Bachir.....	242
ATTAR, Maleem Abdeslam.....	239
BABBAGE, Charles.....	18, 418, 419, 516
BACON, Francis.....	29, 517
BALCH, Anthony.....	184, 187, 188
BALLARD, J. G.....	13, 14, 228, 266, 461, 477, 482, 508
BALSAMO, Anne.....	71, 366
BARLOW, John Perry.....	164, 447
BARTHELME, Donald.....	321
BARTHES, Roland.....	423, 424, 505
BATT, Noëlle.....	1, 3, 34, 35, 37, 44, 279, 287, 293, 326, 369, 472, 481, 482
BAYLEY, Barrington J.....	13, 493
BEAT HAPPENING.....	300, 521
BEATLES (THE).....	170
BECKER, Hans.....	1, 3, 81, 410
BECKETT, Samuel.....	246, 364
BEDDARD, Honor.....	3, 440, 441
BEGOS Jr, Kevin.....	485
BEIJERINCK, Martinus W.....	445
BEILES, Sinclair.....	255, 273, 477
BELL, Graham.....	163, 164
BESTER, Alfred.....	13, 508
BETHKE, Bruce.....	493, 508
BIGELOW, Kathryn.....	30, 289
BLAYLOCK, James P.....	17, 508, 509
BLYAVIN, G.....	446
BOERHAAVE, Herman.....	389
BOLTON, Sean.....	3, 357
BOUCHER, Anthony.....	13
BOWLES, Paul.....	206, 238, 239, 267, 509
BRADBURY, Ray.....	345
BRAQUE, Georges.....	168, 264
BRASH.....	447
BRETON, André.....	263, 302

BROUILLETTE, Sarah.....	82, 93, 490
BRUNA, Denis.....	374, 375, 518
BRUNNER, John.....	166, 358, 508
BUKATMAN, Scott.....	337, 453, 493
BURROUGHS, Edgar Rice.....	71, 307, 417, 471, 509
BURROUGHS, William S....	1, 3, 6, 9, 10, 13, 14, 19, 20, 22, 24, 26, 28-38, 40-42, 44, 49, 54, 55, 64, 71, 72, 74, 79, 92, 93, 95, 97-102, 104-118, 122, 126, 127, 129, 133-135, 138-140, 142, 144-146, 148-150, 152-154, 156, 160, 165-171, 173-193, 196, 197, 200-202, 204-209, 212-219, 224-227, 233, 236-289, 292, 293, 295, 297-300, 303, 304, 307, 313, 318, 319, 321, 322, 326, 327, 335, 336, 338, 339, 342, 357, 368-370, 372-374, 377, 379, 380, 382, 383, 387, 388, 390, 394, 395, 399, 400, 406, 408, 414, 415, 417, 421, 422, 425-439, 445, 446, 453-475, 477, 479-484, 486, 492-495, 500-502, 505, 509, 510, 521
BUTLER, Andrew M.....	13, 15, 16, 268, 290, 357, 493
BUYSENS, Eric.....	320
BUZZCOCKS (THE).....	228
BYRNE, David.....	173, 522
BYRON, George Gordon (Lord).....	314, 419
CABARET VOLTAIRE.....	21, 180, 189, 196, 502, 521
CABS (THE).....	26
CADIGAN, Pat.....	8, 118, 129, 357, 494, 509
CAGE, John.....	23, 25, 30, 503, 521
CALE, John.....	408, 484, 521
CAMPBELL Jr., John.....	11
CAMPBELL, James.....	213
CARR, Terry.....	14, 15, 93
CARROLL, Lewis.....	264, 421, 422
CARROLL, Peter.....	101
CARTER, Chris (Christopher Severin).....	20, 21, 498
CASTANEDA, Carlos.....	414
CATON, Richard.....	222
CATONI, Olivier.....	369, 520
CAVALLARO, Dani.....	9, 15, 35, 48, 82, 83, 449, 491
CAZZAZA, Monte.....	6, 21, 179
CHAITIN, Gregory J.....	420, 516
CHANDLER, Raymond.....	48, 269, 509
CHANGEUX, Jean-Pierre.....	204, 292, 378, 398, 448, 513
CHOPIN, Henri.....	170, 502
CHRISTOPHERSON, Peter Martin.....	20, 21, 185, 187-189, 484
CLASH (THE).....	226, 521
CLOCK DVA.....	26, 189
CLYNES, Manfred.....	387
COHEN, Fred.....	446
COIL.....	501, 521
COLEMAN, Ornette.....	240, 509
COMPAGNON, Antoine.....	179, 191, 239, 306, 505, 506
CONAN DOYLE, Arthur.....	130
CONNES, Alain.....	222, 513
CORNELL, Joseph.....	86, 491
CORSO, Gregory.....	100, 255, 273, 477, 480
COSTELLO, Elvis.....	521
COUM TRANSMISSIONS.....	9, 18-21, 36, 496, 501

CRONENBERG, David.....	29
CROWLEY, Aleister.....	99, 237, 465
CURTIS, Ian.....	228
DAHAN, Gérard.....	113, 134, 490
DAMNED (THE).....	226, 405
DAVIS, Erik.....	99, 375, 483, 517
DAWSON, David.....	185, 495
DE LA HIRE, Jean.....	390, 511
DE LA METTRIE, Julien Offroy.....	388, 390, 514
DEAD KENNEDYS.....	227
DEBORD, Guy.....	44, 517
DELANY, Samuel R.....	509
DELAUNE, Benoît.....	29, 168, 433, 481
DELEUZE, Gilles.....	68, 123, 365, 517
DELILLO, Don.....	440, 509
DÉMOCRITE.....	388
DENT (Dr).....	140
DERY, Mark.....	49, 64, 119, 120, 149, 493
DESCARTES, René.....	388, 389
DEVO.....	22, 23, 522
DICK, Philip K.....	13, 15, 18, 270, 358, 390, 471, 509, 510
DICKENS, Charles.....	355
DICKERSON, Paul.....	100
DIDI-HUBERMAN, Georges.....	442, 443, 518
DIOSCORIDE.....	210
DISRAELI, Benjamin.....	419
DODDS, Doug.....	3, 440
DOZOIS, Gardner.....	15
DUBOYS, Eric.....	8, 19-23, 100, 192, 193, 195, 236, 238, 243, 501
DUCHAMP, Marcel.....	168, 194, 273, 522
DUFFY, Kevin.....	195
DUGUID, Brian.....	8, 18, 27, 183, 503
DUPONT, Alexandra.....	489
DUPRIEZ, Bernard.....	319, 506
DUPUY, Jean-Pierre.....	292
DURAN, Diego.....	209, 210
DÜRER, Albrecht.....	432
DWYER, Simon.....	192, 502
DYLAN, Bob.....	301, 408, 521
ECO, Umberto.....	373, 506, 520
EDWARDS, Brian T.....	241, 480
EGAN, Greg.....	118, 510
ELIOT, T. S.....	168, 264, 286, 382
ELLIS, Bret Easton.....	111, 489, 510
ELY, Roger.....	185, 495
EMERSON, Ralph Waldo.....	39
ENGSTRÖM, Christian.....	199
ENO, Brian.....	22, 173, 226, 228, 428, 455, 504, 522
ERNST, Max.....	168, 220
EVANS, Mary.....	101, 205, 211, 213
FAGEN, Donald.....	410, 484
FAIRBAIRN, Nicholas.....	19

FALL (THE).....	84, 126, 228, 317, 518, 519
FARMER, Philip José.....	13, 510
FAULKNER, William.....	269, 510
FEDERMAN, Raymond.....	265, 266, 491
FIELDING, Henry.....	355
FLAUBERT, Gustave.....	355, 507
FORD, John.....	4
FORD, Simon.....	9, 19, 26, 184, 189, 501
FORMIS, Barbara.....	261, 262, 506
FOUCAULT, Michel.....	517, 518
FRITZ, James.....	236, 503
GANNIER, Odile.....	291, 315, 317, 506
GARNIER, Laurent.....	232, 503
GAUDI, Antoni.....	131, 331
GEIGER, John.....	174, 480, 495
GEOFFROY-CHÂTEAU, Louis Napoléon.....	18
GERNSBACK, Hugo.....	11, 12, 484, 494
GIBSON, William 1, 3, 5-10, 14-18, 31-38, 40-47, 49-69, 71-80, 82-84, 88, 89, 91, 93, 95, 97, 104-111, 113-130, 132, 134-138, 142, 144-146, 148-166, 191, 200, 205, 244-250, 252-254, 258-263, 265-283, 285-295, 298, 303-307, 309, 310, 312-315, 317-319, 321-323, 325-329, 331-362, 364-370, 372-374, 387, 390-395, 397-400, 402, 404-430, 436-445, 448-475, 484-494, 509, 510, 512, 520, 522, 524, 525	
GILLESPIE, Dizzie.....	217
GILMORE, John.....	447
GINSBERG, Allen....	174, 206, 212, 214, 217, 218, 225, 239, 266, 270, 432, 438, 478, 480, 481, 510
GIORNO, John.....	30, 432, 484
GLASS, Philip.....	30, 296, 324, 329, 331, 333, 341, 397, 435, 522
GODIN, Jean-Baptiste André.....	72
GODWIN, Mike.....	164, 519
GOLD, Horace.....	13, 284, 316, 339
GOLIGHTLY, B. H.....	221, 515
GORDON, Joan.....	306, 307
GRAUERHOLZ, James.....	100, 114, 187, 189, 477, 479, 480
GRIS, Juan.....	168
GROB, Charles S.....	234, 514
GROF, Stanislav.....	221, 223, 514
GROGAN, Emmett.....	194
GRYNSZPAN, Emmanuel.....	25, 296, 501
GUATTARI, Félix.....	68, 123, 365, 517
GYSIN, Brion. 33, 93, 98, 168, 173, 174, 179, 184, 185, 187, 197, 236, 238-243, 255, 256, 260, 263-265, 267, 268, 285, 287, 295, 297, 374, 382, 383, 433, 453, 462, 465, 467, 477, 478, 480, 482, 487, 490, 494, 495, 499-502, 510	
H., Tom.....	100
HAFNER, Katie.....	164, 165, 519
HAMMETT, Dashiell.....	269
HAMON, Philippe.....	304
HAMRI, Mohamed.....	239
HAPPY MONDAYS (THE).....	229, 230, 522
HARING, Keith.....	432, 433, 436, 438, 454, 455, 460, 475, 479, 518
HARRIS, Oliver.....	29, 101, 118, 135, 213, 225, 422, 477, 478, 480, 481, 483
HARRY, Debbie.....	30, 406, 522

HARVEY, William.....	389
HAUSER, Jorg.....	9
HAUSMANN, Raoul.....	295
HAWKING, Stephen.....	202, 517
HAWKS, Howard.....	303
HEAVY METAL (KIDS).....	28
HEGARTY, Paul.....	303, 503
HEIM, Roger.....	212, 215, 216
HEINLEIN, Robert A.....	12, 510
HENRY, Pierre. 22, 62-65, 168, 169, 178, 296, 301, 305, 315, 355, 356, 401-403, 432, 490	
HERBERT, Frank.....	43, 205, 510
HERSHEL, John.....	418
HILBERT, David.....	420, 421
HITCHCOCK, Alfred.....	71
HODGE, James J.....	444
HOFMANN, Albert.....	208-211, 216, 219-221, 224, 514
HOLLINGSHEAD, Michael.....	514
HOLLY, Buddy.....	300
HOUGUE, Clémentine.....	185, 336, 382, 482
HUBBARD, L. Ron.....	175, 465
HÜBNER, Hans (Pengo).....	164, 165
HUGHES, Howard.....	84
HUXLEY, Aldous.....	221
HYDE, Bob.....	223
HYNDE, Chrissie.....	405
INSECT TRUST (THE).....	28
JARMAN, Derek.....	252, 490, 518
JETER, K. W.....	17, 97, 351, 463, 511
JOHNNY VORTEX.....	28
JOHNSON, Barbara.....	211, 507
JOHNSON, Jean Bassett.....	211, 507
JONES, Brian.....	59, 112, 240, 241, 311, 357, 499, 509, 515
JOY DIVISION.....	228, 522
JUNO, Andrea.....	374
KAUDERS, Otto (Dr).....	221
KELLER, Daphne.....	195
KEROUAC, Jack.....	29, 49, 270, 477, 481, 511
KIRK, Richard H.....	26, 180
KNOEBBER, Roger.....	241
KOESTLER, Arthur.....	82, 136, 202-205, 514
KORZYBSKI, Alfred.....	175, 415, 435, 459, 473-475, 518, 519
KRAFTWERK.....	22-24, 227, 522
LADY JAYE (Jacqueline Breyer).....	374, 382, 384-386, 472, 496, 500
LANDOW, George P.....	443, 452, 507
LASSEGUE, Jean.....	516
LASWELL, Bill.....	26
LATHAM, Rob.....	291
LE GUIN, Ursula K.....	307, 511
LEADBELLY.....	300
LEARY, Timothy. 30, 101, 208, 209, 212, 215-219, 224, 225, 230, 233, 235, 239, 241, 245	

LEATHER NUN.....	26
LED ZEPPELIN.....	504
LEMAIRE, Gérard-Georges.....	166, 190, 201, 256, 264, 276, 373, 388, 445, 483
LEUCIPPE.....	388
LINDBERGH, Charles.....	18
LITT, Toby.....	291, 489
LIVINGSTON, Ira.....	309, 507
LOCKE, John.....	388
LONDON, Jack.....	190
LONGO, Robert.....	117, 487
LORENZ, Konrad.....	202, 514
LOSIER, Marie.....	382, 500
LOTRINGER, Sylvère.....	30, 32
LOVECRAFT, H. P.....	29
LOVELACE, Ada.....	312, 419, 420
LYDON, John.....	228, 489
M/A/R/R/S.....	170
MACKAY, Polina.....	430, 482
MACLEAN, Paul.....	203, 204, 206
MADDOX, Tom.....	120, 125, 438, 487, 488, 490, 494, 511
MAILER, Norman.....	9
MALLOY, Doug.....	376, 377, 380
MAMATAS, Nick.....	29, 511
MARKER, Lewis.....	212
MARKOFF, John.....	164, 165, 519
McAULEY, Paul J.....	120, 511
McCAFFERY, Larry.....	8, 9, 32, 33, 37, 121, 132, 149, 266, 268, 269, 272, 273, 291, 333, 335, 347, 492, 503
McCARTHY, Cormac.....	432
McCARTHY, Mary.....	251
McCARTNEY, Paul.....	170
McELROY, Joseph.....	292, 360, 511
McINERNEY, Jay.....	111, 511
MERZBOW (Masami Akita).....	500
MIKRIAMMOS, Philippe.....	9, 28, 31, 117, 149, 151, 156, 182, 206, 252, 264, 289, 399, 461, 483
MILES, Barry.....	153, 159, 184, 205, 256, 257, 273, 284, 477, 480
MONOD, Jacques.....	205
MOORCOCK, Michael.....	13, 14, 17, 417, 461, 488, 493, 511
MORGAN, Ted.....	29, 32, 101, 175, 220, 382, 483
MOTTRAM, Eric.....	200, 470, 471, 483
MURPHY, Timothy S.....	149, 437, 438, 483
MUSAFAR, Fakir.....	374, 377
NABUCHODONOSOR.....	78
NEAL, Charles.....	3, 185, 357, 488, 503, 512
NEALE, Mark.....	249, 487
NEW ORDER.....	228, 230
NIXON, Nicola.....	140, 306, 307, 491
OLSEN, Lance.....	350, 492
ORLAN.....	386, 517, 518
ORLOVSKY, Peter.....	266, 511

ORRIDGE, Genesis P- (Neil Andrew Megson)....	1, 3, 5, 6, 8-10, 18-23, 25, 26, 31-34, 36-38, 40-42, 91-102, 104-107, 139-142, 144-146, 167, 168, 171-175, 177-189, 191-197, 200-202, 205, 207, 208, 225, 226, 228, 232-234, 236-238, 242-257, 263, 264, 268, 290, 294-302, 368, 372-375, 377-386, 421, 429, 433, 456, 457, 460-470, 472, 475, 481, 484, 487, 490, 492-497, 499-503, 505, 521, 524, 525
OSWALD, John.....	195, 506
PAN.....	150, 239, 240, 275, 379, 433, 434
PARLIAMENT.....	227, 522
PARSONS, Gram.....	406
PAULINE, Mark.....	64, 179, 494, 502, 504
PEEL, John.....	26, 226, 504
PÉLIEU, Claude.....	9
PICASSO, Pablo.....	168, 190, 264, 273
PIRANÈSE.....	442
PITTS, Victoria.....	519
POE, Edgar Allan.....	11, 12, 84, 355, 390, 507, 511
PORTMAN, Michael.....	260
PORUSH, David.....	32, 35, 37, 121, 122, 201, 291-293, 299, 300, 321, 342, 364, 366, 370, 387, 418, 420, 422, 426, 453, 455, 491, 492, 507
POWERS, Tim.....	17, 512
PURCELL, Henry.....	296
PYNCHON, Thomas.....	121, 269, 292, 432, 512
QUINE, Robert.....	91, 160, 161, 311, 406
RADIOHEAD.....	173, 523
RAND, Nicholas.....	355, 507
RAPATZIKOU, Tatiani G.....	17, 66, 84, 492
REAGAN, Ronald.....	269, 465
REED, Lou.....	23, 406, 408, 512, 523
REICH, Steve.....	23, 296, 523
REYNOLDS, Simon.....	92, 232, 237, 504
RIMBAUD, Arthur.....	286
ROBERT, Ron.....	251
ROBERTS, Adam.....	11, 387, 492, 515
ROLLING STONES (THE).....	240
ROSTAND, Jean.....	82, 205, 514
ROTH, Philip.....	18, 512
ROTHLIN, Ernst.....	220
RUCKER, Rudy.....	15, 16, 120, 488, 494, 512
RUSHKOFF, Douglas.....	92, 173, 201, 519
RUSSELL, Bertrand.....	56, 422
RUSSELL, Frank.....	446
RUSSOLO, Luigi.....	21, 378, 504
RYAN, Marie-Laure.....	454, 508
SABBAH, Hassan I.....	31, 197, 255-257, 276, 435, 436
SAFFORD, W. E.....	211
SALINGER, J. D.....	30
SATIE, Erik.....	23
SAVAGE, John.....	24, 183, 228, 504, 522
SAWYER, Robert J.....	512
SCHAEFFER, Pierre.....	22, 168, 169, 178, 301, 347, 355, 506
SCHÖNBERG, Arnold.....	301
SCHULTES, Richard Evans.....	211, 213, 225

SCHWENGER, Peter.....	442, 448, 450, 453, 454, 493
SCHWITTERS, Kurt.....	4, 168, 295, 523
SCOTT, Ridley.....	98, 270, 337, 453, 493
SEBASTIAN, Mr (Alan Oversby).....	375, 376
SELF, Will.....	39, 80, 127, 135, 140, 157, 303, 329, 382, 383, 385, 421, 477, 482, 517, 523
SEX PISTOLS (THE).....	226, 228, 504, 523
SHARP, Chris.....	156, 234, 285, 394
SHATTUCK, Kathryn.....	30, 31
SHELLEY, Mary.....	11, 512
SHERWIN, Ray.....	101
SHINER, Lewis.....	15, 494
SHIRLEY, John.....	15, 16, 406, 438, 484, 494, 512
SHKLOVSKY, Victor.....	360
SIMON, Paul.....	9, 12, 19, 26, 92, 184, 189, 192, 232, 237, 408, 452, 501, 502, 504, 516, 519, 523
SLEAZY (voir CHRISTOPHERSON, Peter Martin).....	21
SMITH, Patti.....	30, 227, 406, 408, 523
SMITH, Wilson.....	446
SOFT MACHINE.....	28, 66, 90, 269, 286, 321, 357, 426, 438, 477, 507
SOLERI, Paolo.....	69
SOMMERVILLE, Ian.....	181, 183, 184, 236, 467
SPILLER, Leopold.....	165
SPINRAD, Norman.....	290
SPK.....	21, 502, 523
SPRAGUE DE CAMP, Lyon.....	12
STAFFORD, P. G.....	221, 515
STANLEY, Wendell.....	263, 445
Steely Dan.....	28, 106, 406, 410, 488, 523
STEIN, Gertrude.....	264, 484
STEPHENSON, Neal.....	120, 357, 488, 512
STERLING, Bruce.....	15-18, 120, 163, 164, 167, 418-429, 438, 447, 484, 485, 488, 491, 494, 512
STOCKHAUSEN, Karlheinz.....	23
STOKER, Bram.....	50
STOLL, Arthur.....	220, 222
STOLL, Werner A.....	6, 222
STRAVINSKY, Igor.....	296
STURGEON, Theodore.....	13
SUGAR HILL GANG.....	170
SUMMER, Donna.....	227, 229, 235, 450, 523
SUVIN, Darko.....	40, 492
TALKING HEADS (THE).....	227, 228, 523
TALL DWARFS.....	300, 523
TAYLOR, Gordon Rattray.....	389, 515
THATCHER, Margaret.....	94, 234, 465
THEE MAJESTY.....	36, 37, 242, 243, 500, 501
THOMAS, Dylan.....	35, 121, 269, 292, 356, 408, 432, 512, 517, 520
THRASHER, Larry.....	243
THROBBING GRISTLE.....	5, 8-10, 18-26, 33, 36, 172, 189, 192, 225, 226, 232, 254, 295, 296, 298, 301-303, 368, 462, 470, 480, 497, 501, 502
TIPTREE Jr, James (Alice Sheldon).....	303, 307

TODOROV, Tzvetan.....	506, 508
TOSH, Peter.....	406
TRELEAVEN, Scott.....	98
TROPP, Burton E.....	445, 515
TUDOR, David.....	23
TURING, Alan Mathison.....	5, 55-58, 320-322, 428, 459, 516
TURMEL, Jean-Pierre.....	294, 299, 300, 501, 502
VALE, V.....	64, 183, 184, 374
VAN VOGT, Alfred E.....	12, 512
VELVET UNDERGROUND (THE).....	63, 106, 406, 524
VERNE, Jules.....	11, 307, 345, 513
VONNEGUT, Kurt.....	147, 269, 292, 355, 513
WACHOWSKI, Larry & Andy.....	118
WARD, Jim.....	374, 376, 377, 502
WARHOL, Andy.....	63
WASSON, Richard Gordon.....	211, 212, 215, 216, 221
WASSON, Valentina Pavlovna.....	211, 212, 215, 216, 221
WATTERS, John.....	44, 179, 425, 434, 481
WEINSTONE, Ann.....	122, 491
WEISSNER, Carl.....	9
WEITLANER, Robert J.....	211
WELLS, H. G.....	11, 128, 307, 345, 513
WEST, Nathanael.....	165, 229, 432, 477
WHARTON, Edith.....	75, 77, 513
WIENER, Norbert.....	292
WIGGERS, Herber (Dr).....	205
WILLIAMS, Hank.....	149, 300, 510
WILSON, Julie.....	160, 174, 177, 178, 351, 446, 487, 510
WIRE.....	158, 254, 266, 482, 497, 504, 524
WITTGENSTEIN, Ludwig.....	56
WOBBLE, Jah.....	228
WYNDHAM, John.....	471
YOUNG, Neil.....	59, 172, 234, 341, 420, 519, 524
ZAPPA, Frank.....	30
ZEVON, Warren.....	408, 524
ZIMMER BRADLEY, Marion.....	307, 513