

Collection Uncreative Writings

**L'écriture sans écriture**  
du langage à l'âge numérique

2017 **a, A Novel**

Derek Beaulieu

2018 **L'écriture sans écriture**

Kenneth Goldsmith

# Uncreative Writing

# Kenneth Goldsmith

# L'écriture sans écriture

## du langage à l'âge numérique

Kenneth Goldsmith

Traduit de l'anglais par François Bon

## UNCREATIVE WRITING

© Jean Boîte Éditions, 2018

Titre original : *Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age*  
© Columbia University Press, 2011

Cet ouvrage a été traduit avec le soutien  
du Centre national du Livre.

Tous droits de traductions réservés pour  
tous pays. Tous droits de reproduction,  
même partielle, sous quelque forme que  
ce soit, y compris la photographie,  
photocopie, reproduction numérique sous  
toutes ses formes, réservés pour tous pays.  
Toute reproduction, même fragmentaire,  
non expressément autorisée, constitue  
une contrefaçon possible des sanctions  
prévues par la loi sur les droits d'auteurs.

ISBN : 978-2-36568-017-2

JEAN BOÎTE  
ÉDITIONS

<sup>4</sup> and Bob Cobbing's distressed mimeographed poems are prominent examples.<sup>4</sup> The previous forms of borrowing in literature, collage and pastiche—taking a word from here, a sentence from there—were

En dehors de sa fonction, le code possède sa propre valeur littéraire. Si nous isolons ce code et le lisons avec les outils de la critique littéraire, nous découvrons que les dix dernières décennies d'écriture moderne et post-moderne ont démontré la valeur artistique de très similaires et arbitraires arrangements de lettres.

Clearly this is setting the stage for a literary revolution. What will follow is a revolution in writing.

Voici trois lignes d'un fichier jpg ouvert à l'aide d'un éditeur de texte :

world still makes regularly scandalized  
that would make say the art music,  
imagine James Frey or J. P. Len-  
non's *Elton John*.

D'évidence, même une lecture serrée ne nous en dit que très peu, sémantiquement ou narrativement. Au lieu de cela, au premier regard, on ne perçoit que l'assemblage dépourvu de sens d'une collection de lettres et de symboles, littéralement, un code qu'on doit déchiffrer pour en tirer quelque chose de sensible.

Alors que se produit-il lorsque le sens n'est plus posé comme l'élément premier en importance? Nous devons en ce cas poser d'autres questions au texte. Voici par exemple trois lignes d'un poème de Charles Bernstein, *Lift off* (décollements) écrit en 1970-71.

are about to read is, in fact, a work of fiction.

Imagine all the pains that could have  
ensued if he had admitted their strategy was off.

En se privant intentionnellement de toutes littératures ou de transfert d'émotion humaine, Bernstein choisit de mettre l'emphasis sur les modes de fonctionnement dactylographiques plutôt que sur les sentiments d'une personne. En fait, la pièce est ce que son titre l'annonce : la transcription de tout ce qu'on a « décollé » d'une page avec le ruban adhésif de correction d'une machine à écrire. Le poème de Bernstein, en un certain sens, c'est du code posé comme poème : une lecture attentive révélera des bribes de mots, ou éventuellement un mot tout entier qu'on aura effacé. Par exemple, on reconnaît le mot « Bruce » dans la troisième ligne, qui se réfère peut-être à Bruce Andrews, le coéditeur avec Bernstein de la revue *I = A = N = G = U = A = G = E*. Mais de telles tentatives de réassemblage ne peuvent mener bien loin : on nous a laissés avec de simples tessonns de langage, résultant d'erreurs dans des documents inconnus. En cela, Bernstein souligne la nature fragmentaire du langage, et nous rappelle que, même ainsi réduits en éclats, tous les morphèmes nous parviennent liés à un certain nombre de références et de contextes ; en ce cas la résultante textuelle forme un tissu de citations tirées de textes fantômes.

I’m sensing that literature — infinite in its potential or ranges and capricious in its ways, tending to make the same note again and again, confining itself to the narrowest of spectrums, resulting in a practice that has fallen out of step and unable to take part in arguably the most vital and exciting cultural discourses of our time. I find this to be a profoundly sad moment—and a great lost opportunity for literary creativity to kte—revitalize itself in ways it hasn’t imagined.<sup>7</sup>

Perhaps one reason writing is stuck might be the way creative writing is taught. In regard to the many complicated ideas concerning individuality and originality, the author says the most important thing

Le poème de Bernstein arrive au terme d'une longue lignée de poésie et de prose moderniste qui tente de mettre au premier plan la matérialité du langage en autorisant qu'il soit traversé de différents niveaux d'émotion et de sens, remettant en question les traditionnelles notions d'autorialité. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de Mallarmé (1897) est un poème dont les mots – et leur emplacement sur la page –, comme la répartition stable, le contrôle de l'auteur, et la prescription des modes de lecture ont été laissés au hasard des vents. Les mots ne sont plus d'abord des conteurs transparents ; leur tenue matérielle doit être prise en compte tout aussi bien. La page devient une toile, où le négation des espaces entre les mots prend autant d'importance que les lettres elles-mêmes. Le texte devient actif, nous contraint à l'interpréter, ajouter des espaces comme de silences. Et bien sûr l'auteur lui-même le confirme, assurant que « le papier intervient chaque fois que l'image, étant qu'elle-même, cesse ou rentre<sup>18</sup> ». Mallarmé exigeant que nous considérons l'acte même de lire – silencieusement ou à voix haute – comme action de décodage en actualisant ou matérialisant les symboles (en ce cas, les lettres) sur une page.

La matérialité que Mallarmé confère aux lettres elles-mêmes en conduit d'autres à l'explorer : que ce soient les répétitions en colonne hypnotisantes de Gertrude Stein, ou les derniers vers d'Ezra Pound à mesure que le siècle passait les écrivains ont progressivement commencé à prendre en compte la matérialité des mots. Certaines parties de l'épopée d'Ezra Pound sont remplies de mots à peine déchiffrables, mêlant ou compilant des douzaines de langages avec des annotations ou références renvoyant à des notes de bas de page inexistantes ;

world put to rest conventional notions of  
champ's readability. Francis Picabia

C'est un poème sonore, un poème concret et un poème lyrique qu'on a refondus en un seul. C'est à la fois multi-langues – des bribes de chinois dans l'écho de l'anglais – et hors de toute langue. Les constellations d'Ezra Pound s'assemblent sur la page comme des motifs calligraphiques implorant d'être dits à pleine voix. C'est un langage actif qui nous rappelle ces espèces de nuages de tags qu'on voit aujourd'hui sur les pages web, un langage implorant qu'on interagisse avec lui, qu'on clique sur lui pour être sélectionné et connu.

Avec ses dix mots de cent lettres qui surgissent dans *Unneugn Waken*, un livre de six cents pages rempli de mots, valises et de néologismes qui semblent de pleins feuillets de code indechiffrable pour les initiés, montagnard et autodidacte, il a su faire de l'écriture une forme de jeu, une forme de plaisir, une forme de plaisir.

James Joyce produit un coup de foudre dans la langue :

Babababatgbaraghntakamminaromnonnbarronton-nuron-nuonnthumtrobarrhounawnskawntophoo-

17. Charles Benstein, «Lift Off», *Republic of Reality*, Sun and Moon, Los Angeles, 2000.

<sup>18</sup> Stéphane Mallarmé, Préface à *Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*, 1897 consulté sur tkline.pgc.net le 9 février 2009.

19. Ezra Pound, *The Cantos of Ezra*,  
Pound, New directions, New York  
1973.

position traditionnelle – un géant l'information par leurs capacités organisationnelles – on requiert d'eux qu'ils assument potentiellement les tâches relevant autrefois seulement des programmeurs, concepteurs de bases de données, des bibliothécaires, explosant ainsi la distinction entre archivistes, écrivains, producteurs et utilisateurs.

29. [NdT] Romancier et nouvelliste né en 1964, Jonathan Lethem a construit son œuvre comme détournement des genres préétablis, policier ou science-fiction par exemple. Jonathan Lethem a aussi défendu le plagiat comme expression littéraire de l'économie du don dans *The Ecstasy of Influence*.

En utilisant des méthodes voisines de celles de Jonathan Lethem<sup>29</sup>, James Joyce a composé ce passage en compilant l'entrée « eau » d'une encyclopédie. Ce faisant, il démontre en retour la fluidité du langage, lorsqu'on le déplace d'un lieu à un autre. Il anticipe « l'écriture sans écriture » par son geste d'assembler des mots, évaluant ceux qui relèvent du « signal » et ceux qui relèvent du « bruit », ce qu'il est bon de garder et ce qu'il est bon de laisser. Ce langage de l'évaluation et de la mesure est une des fonctions particulières des données et de l'information qui sont cruciales pour la santé de l'écosystème :

*There is a room in the Musée d'Orsay that I call the “room of possibilities. The museum is roughly set up chronologically, happily winding its way through the nineteenth century until you hit this one room with a group of painterly responses to the invention of the camera—about a half dozen proposals for the way painting could respond. One that sticks in my mind is a trompe l'oeil solution where a figure is painted literally reaching out of the frame into the “viewer's space.” Another in progress, three-dimensional objects atop the canvas. Great attempts, but as we all know, impressionism and then modernism—won out. What is as such at a juncture today?*

With the coming of photography has met its photography. By that, I mean writing has encountered a situation similar to what happened to painting with the invention of photography, a technology so much better at replicating reality that, in order to survive, painting had to alter its course radically. If photography was striving for sharp focus, painting was forced to go soft hence impressionism. It was a perfect analog to analog correspondence, for nowhere lurking beneath the surface of either painting or film was a speck of language. Instead, it was image to image, thus setting the stage for an ongoing literary revolution.

30. Bohn et Short, *How much information, op. cit.*

Comment se débarrasser de quelque chose qui peut, dans une autre configuration, se révéler d'une grande valeur ? Le résultat, c'est que nous sommes devenus des conservateurs<sup>31</sup> de données, redoutant qu'un

certain jour nous en aurions l'usage. Regardez ce que vous avez en réserve (une « cagnotte » dirait James Joyce) sur votre disque dur, par rapport à ce que vous utilisez vraiment.

31. [NdT] Hoarder, le désordre psychique de ceux qui ne jettent rien.

Today, digital media has set the stage for a literary revolution. In 1974 Peter Bürger was still able to make the claim that “because of the advent of photography makes possible the precise mechanical reproduction of reality, the mimetic function of the fine arts withers. But the limits of this explanatory model become clear when one calls to mind that it cannot be transferred to literature. For in literature, there is no technical innovation that could have produced an effect comparable to that of photography in the fine arts.”<sup>1</sup> Now there is.

If painting reacted to photography by going abstract, it seems unlikely that writing is doing the same in relation to the Internet. It appears that writing's response—taking its cues more from photography than painting—could be mimetic and replicative, primarily involving methods of distribution, while proposing new platforms of readership and readership. Words very well might now only be written and read but rather to be shared, moved, and manipulated, sometimes by humans, more often by machines, providing us with an extraordinary opportunity to reconsider what writing is and to define new roles for the writer.

X-Authenticated-User: xxx@ubu.com  
X-Rcpt-To: xxx@ubu.com  
X-IP-Stats-Incoming-Last-0,First-3,in=57,out=0,spam=0  
ip=212.17.152.146  
Status: 200  
HTTP/1.1 200 OK  
Content-Type: multipart/alternative; boundary="----=\_Part\_971334617\_1114717777\_1403700000"-----  
From: Kenneth Goldsmith <xxx@ubu.com>  
Subject : Marie avait un petit agneau  
Content-Type: multipart/alternative; boundary="----=\_Part\_971334617\_1114717777\_1403700000"-----  
On peut imaginer ou bien pénétrer dans des microchimats textuels à large échelle – tels que les instances de Twitter ou les messages Twitter – ou de façon plus intime lors d'un échange privé. Les essaims d'utilisateurs qui se regroupent autour d'un mot-clé ou d'un sujet (« Guanda »<sup>32</sup>) peuvent

l'ordinateur n'indexe pas l'information : si je recherche telle séquence particulière d'un film sur mon disque, mon ordinateur sera incapable de la trouver, sauf si j'en ai aussi un script. Pour reprendre une autre expression de James Joyce, et même si les films numériques sont constitués de langage, par la fonction recherche de mon ordinateur je vais écumer la surface de l'eau, n'acceptant qu'un seul état du langage. Ce qui se produit dans mon écosystème local est conditionné, limité à la routine s'efforçant de le faire fonctionner harmonieusement. J'ai des logiciels pour me protéger contre les virus qui pourraient le déstabiliser ou le contaminer, permettant à mon ordinateur de travailler comme il est censé le faire.

Les choses deviennent plus compliquées lorsque mon ordinateur est relié à un réseau, transformant d'un coup mon écosystème en nœud d'un autre plus global. Je n'ai besoin que de m'envoyer à moi-même un simple e-mail pour mesurer l'effet linguistique de l'écosystème en réseau. Partons de la version dactylographiée de la comptine que Thomas Edison a utilisée pour tester son premier phonographe, Marie avait un petit agneau.

Marie avait un petit agneau,  
Petit agneau, petit agneau,  
Marie avait un petit agneau,  
À la laine blanche comme la neige.  
Et partout où Marie allait,  
Marie allait, Marie allait,  
Et partout où Marie allait,

Si je me l'envoie en tant qu'e-mail, voici ce que je reçois en retour :

Received: from [10.10.0.28] (unverified [212.17.152.146])  
by zucrom.net (SungeMail 4.0) with ESMTP id  
58966155-1863875  
for xxxx@ubu.com; Sun, 26 Apr 2009 18:17:50 +0300  
Return-Path: xxxx@ubu.com  
Mime-Version: 1.0  
Message-Id: <p06210214c61a9c1ef20d@[10.10.0.28]>  
Date: Mon, 27 Apr 2009 01:17:55 +0200  
To : xxxx@ubu.com

32. [NdT] On affronte en permanence la difficulté de savoir où placer le curseur lorsque les usages nous conduisent, pour la terminologie numérique et sa part éphémère, à importer des désignations anglophones : conserver « trending topic » ou pas ?

désorienter (y compris avec l'aide de drogues ou d'alcool), remodelant la carte urbaine par le caractère organique de celui qui ne sait pas, se laissant aspirer par l'intuition et le désir, plutôt que par l'obligation et l'utilité. Ainsi pourrait-on souhaiter passer une nuit dans une maison en démolition, ou se trimballer en autostop dans Paris, sans destination précise, lors d'une grève des transports – juste pour ajouter un peu de confusion – ou déambuler dans les cimetières et les catacombes, errant sans but parmi les os.

En se saisissant de la géographie physique de la ville, et en la recouvrant de *psychogéographie* – une technique qui cartographie les flux émotionnels et psychiques dans une ville plutôt que la structure rationnelle de ses rues – nous apprenons à nous faire plus sensibles à ce qui nous environne : « Le brusque changement d'ambiance dans une rue, à quelques mètres près; la division patente d'une ville en zones de climats psychiques tranchés; la ligne de plus forte pente sans rapport avec la dénivellation que doivent suivre les promenades qui n'ont pas de but; le caractère prenant ou repoussant de certains lieux;

<sup>37</sup> Guy-Ernest Debord, «Introduction à une critique de la géographie urbaine», *Les lèvres nues*, n°6, Gallimard Quarto, Paris, 1955.

La psychogéographie peut prendre de nombreuses formes : il nous est possible de créer une carte alternative de la ville en fonction d'émotions spécifiques, par exemple de redessiner Paris non par arrondissements, mais selon tous les lieux où on a pleuré. Ou créer une carte psychogéographique du langage d'une ville en se laissant aller à une déclinaison d'un point A à un point B, notant chacun des mots qu'on détecte sur les murs, panneaux, parcmètres, affiches et ainsi de suite. On terminera l'heure par un véritable trésor de langage, multiple dans ses modalités et directions et fait de mots balbutiants auxquels on aurait à peine fait attention sinon, comme ce qui est indiqué en petits caractères sur les parcmètres.

Guy Debord parle d'un de ses amis qui a parcouru «la région de Hartz, en Allemagne, à l'aide d'un plan de la ville de Londres dont il avait suivi aveuglément les indications, détournant cette carte en lui assignant un usage qui ne lui était pas prévu; elle fonctionnait encore en tant que carte, mais entraînant d'imprédictibles résultats. En prenant son inspiration chez Guy Debord, Vito Acconci inventa une performance, en 1969, qu'il intitula *Following Piece* («l'œuvre qui suit»), dans laquelle simplement il suivait la première personne qu'il

38. On peut transposer sur le web la performance de Vito Accorci, en cliquant sur des liens aveugles jusqu'à ce qu'on tombe sur une page protégée par un mot de passe ou une erreur 404 «page not found».

Le détournement est une manière de se saisir d'objets existants, mots, idées, œuvres artistiques, médias, etc., et de s'en servir autrement, pour développer des expériences entièrement neuves. Guy Debord propose par exemple de prendre la *Symphonie héroïque* de Beethoven et de tout simplement la renommer *Symphonie Lénine*. Après avoir dédié sa symphonie à Napoléon quand il fut nommé Premier consul, Beethoven renia sa dédicace lorsqu'il se proclama lui-même empereur. Depuis cet instant, la symphonie ne porte plus de dédicace, et Beethoven en changea le titre, devenu : « Symphonie héroïque, composée pour célébrer la mémoire d'un grand homme ». Guy Debord, avec l'intuition de l'espace libre que cela ouvrait, prêt pour le détournement, décida de s'approprier cet espace libre avec son propre grand homme : Lénine.

Il existe une merveilleuse série de films de René Viénet qui, après avoir racheté les droits étrangers de navets de série B, et les a munis de sous-titres pris à la rhétorique politique : un film porno japonais sexiste est détourné en témoignage de protestation sur l'oppression des femmes et l'exploitation ouvrière. Pareillement, une sous-production de kung-fu dans laquelle le maître enseigne à ses disciples les secrets des arts martiaux, est sous-titrée de façon à ce que les étudiants y reçoivent les plus fines théories marxistes, et renommée *La dialectique peut-elle casser des briques*<sup>39</sup> « Mais la plupart des films ne méritent que d'être démembrés pour composer d'autres œuvres »<sup>40</sup>, écrit Guy Debord.

39. [NdT] René Viénet, 1973  
d'après un film chinois de Tu Kuang-Chi. Patrick Dewaere a participé au doublage.

Les arts plastiques non plus ne sont pas indemnes du détournement. Le peintre situationniste danois Asger Jorn achète de meilleures tables dans des boutiques bon marché et y reçoit de nouvelles images. Dans un essai intitulé *Peintures détournées*, il écrit :

soyez modernes.  
Si vous disposez de vieilles toiles,  
ne soyez pas désespérés.  
Gardez-les en mémoire,  
mais détachez-les  
pour qu'elles correspondent à votre époque.  
Pourquoi rejeter l'ancien ?  
si nous pouvons le moderniser  
en quelques coups de pinceau ?  
Cela jette un peu de contemporanéité  
sur notre vieille culture.  
Soyez au goût du jour  
mais en même temps  
avec distinction.  
La peinture c'est fini.  
Vous-même pouvez l'aider à finir.  
Détachez  
Longue vie à la peinture.

40. Guy-Ernest Debord et Gijs J. Wolma, «Mode d'emploi du détournement», *Les lèvres nues*, n°8, Gallimard Quarto, Paris, 1956.

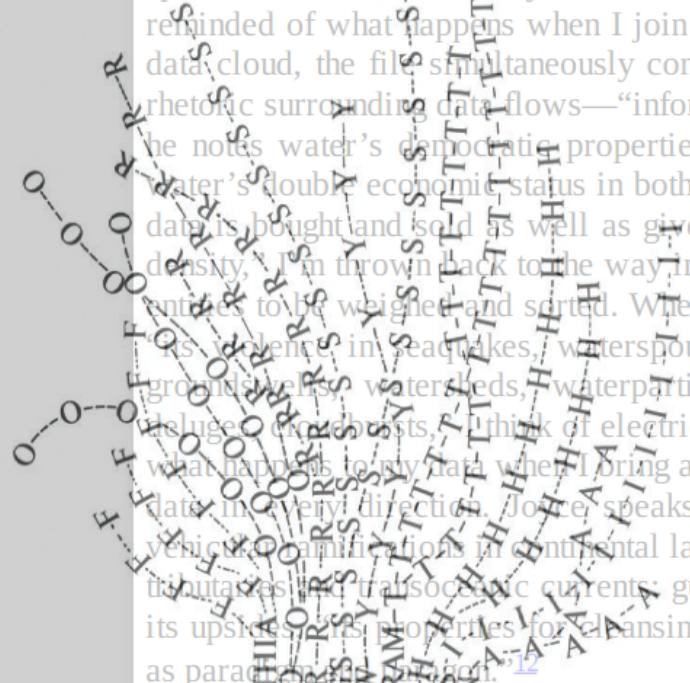
Ce n'est pas un hasard si la disposition des textes reflète les formes des tiges et des fleurs. Une fois installés sur la page blanche, les mots créent un jardin de langage qu'on pourrait aussi bien intituler *Le jardin enchanté* — à la façon des poèmes concrets en forme de fleurs que proposait Mary Ellen Solt dans les années 1960.

cette affirmation, ce que soulève Andy Warhol est corroboré aussi bien par la douceur sans aucune ironie des jardins de Mary Ellen Solt que par le langage brut de la consommation en son temple, que présente Matt Siber. Le supermarché de Matt Siber rappelle les monumetaux paysages consuméristes du photographe Andreas Gursky, et

Les mots de Matt Siber dérivent des notions «organiques» de la consommation : même les racines des fleurs sont des étiquettes de prix. Andy Warhol a déclaré en 1983 que «quand on y pense bien, les

notamment son 99 cents si connu, un supermarché à bas prix, au miroir sans fin, nous dévoilant un paysage infini de la consommation et d'aliénation. C'est dans ce champ à monsieurner des temps modernes gigantesques comme l'abondance qui, regardée de plus près, révélera les mêmes quelques marques et produits photoshops encore et encore.

46. Andy Warhol, *America*, Harper Collins, New York, 1985.



Mary Ellen Salt, *Fernandina*, 1957

While writers have traditionally taken great pains to ensure that their texts "flow" in the context of our Joyce-informed media/data ecosystem, this takes on a whole new meaning as writers are the custodians of this **FORSYTHIA**, information managers with organizational capacities, writers are potentially poised to assume the tasks once thought to belong only to programmers, database minders, and librarians, thus blurring the distinction between archivists, writers, producers, and consumers.

Using methods similar to Lethem, Joyce composed this passage by patchwriting an encyclopedia entry on water. By doing so, he actively demonstrates the fluidity of language, moving language from one place to another. Joyce presages uncreative writing by the act of sorting words, weighing which are “signal” and which are “noise,” what’s worth keeping and what’s worth leaving. Identifying—weighing—language in its various states of “data” and “information” is crucial to the health of the ecosystem:

L'équivalent sonore du travail de Matt Siber ou de Sara Charlesworth pourrait se trouver chez un groupe méconnu d'artistes anonymes qui se sont appelés eux-mêmes Language Removal Services (Services d'Effacement du Langage). Leur nom décrit parfaitement ce qu'ils font : gommer tout le langage des discours enregistrés de célébrités. La légende veut qu'ils aient commencé comme monteurs son Hollywood, leur tâche quotidienne étant de nettoyer les enregistrements des stars, enlevant leurs hum, ah et autres bégaiements des bandes magnétiques. Leur travail fini, ils récupéraient en douce toutes les chutes de bandes dans la poubelle du studio, et les recolaient jusqu'à obtenir des portraits non-verbaux des acteurs les plus célèbres, et les présentait comme œuvres d'art. Ce qui avait commencé comme une bonne plaisanterie devint affaire sérieuse quand ils l'étendirent à toutes les formes de discours pré-enregistré. Il n'eût fallut pas longtemps pour proposer des portraits de personnalités politiques, sportifs célèbres, et même de poètes, ne conservant d'eux que leurs traces extra lingüistiques : langues qui fourchent, onomatopées, remaniements, éternuements et tous sons ou

deglutitions. Qu'il s'agisse de Marilyn Monroe, Malcolm X ou Noam Chomsky, l'intonation et le rythme sont distinctement ceux de l'orateur. Dans la respiration et les bégaiements de William S. Burroughs, on reconnaît immédiatement sa prononciation nasale ; même ses grognements sont encore du Burroughs.<sup>47</sup>

En attirant notre attention non sur ce qu'ils disent, mais sur comment ils le disent, la service d'placement du Langage inverse notre relation normative au langage, donne la priorité à la matérialité et à l'opacité par rapport à la transparence et la communication. De la même façon, en recourant les mots des endroits où nous les lisons d'habitude, Matt Siber rend concret le langage, mais nous prive de toute familiarité avec ce qui en est visible dans les marges. Ce qu'ils proposent – l'un par le son, et l'autre par l'image – devrait fournir aux écrivains de l'inspiration sur comment recontextualiser, repenser ou renverser les usages standards de la langue dans leur propre travail. J'ai tenté de faire quelque chose comme ça lorsque j'ai écrit *Soliloquy*, un registre inédit de six cents pages relevant tous les mots que j'avais dits pendant

47. La production de Langage Removal Service reflète les défis de la poésie sonore, le contrepoint oral à la poésie concrète au milieu du siècle, plaçant l'empphase dans la manière dont sonnaient les mots, plus que dans ce qu'ils signifiaient

siècle dernier, a produit des poèmes qui ne ressemblaient pas à des poèmes : rien de versifié, pas de lignes, pas de mètre et très peu de rythme métrique. Ils ressemblent plus à des logos de marques qu'à des poèmes : agglomérats de lettres s'empilent les unes sur les autres ancrées au milieu d'une page. C'étaient des poèmes qu'on mettait plutôt en relation avec les arts visuels ou le design graphique avec lesquels, de fait, on les confondait souvent. Pourtant, une forme parfois vient si en avance sur son temps, elle est si prédictive – que cela demande plusieurs années pour s'en saisir. C'est ce qui s'est produit dans le cas de la poésie concrète.

La poésie concrète est un mouvement littéraire lancé au début des années 1950, et qui s'est éteint à la fin des années 1960. Son but utopique était de créer une manière transnationale, pan-linguistique d'écrire, de telle sorte que quiconque pourrait la comprendre indépendamment de l'endroit où on vit et de la langue qu'on parle. Imaginez cela comme un espéranto graphique, se saisissant du langage pour le transformer en icônes graphiques. Comme la plupart des împies, celle-ci n'a jamais vraiment décollé, mais dans la dispersion en cendres de ses manifestes restent plusieurs germes anticipant ce que nous ferions du langage dans le futur. Comme bien d'autres mouvements au cours du XX<sup>e</sup> siècle, son idée maîtresse était de libérer la poésie dans l'âge moderne, loin de la prose interminable, disons à la Henry James, vers une complicité à la Hemingway qui attira la force des gros

Mary went, Mary went,  
whose fleece was white as snow.  
And everywhere that Mary went,  
Mary went, Mary went,  
and everywhere that Mary went,  
the lamb was sure to go.

We can create or enter into textual microclimates on a large scale or more intimately with one-on-one instant messaging. Swarms of users on social networking sites around a keyword/trending topic can also create intensely focused microclimates of extuality.

I can take the transcript of an IM session  
immediately indexed by my machine and enter  
say I take that same transcript and upload it  
Les poèmes aux-mêmes ressemblent parfois à des troupeaux de lettres  
s'assemblant pour former une constellation. Parfois ils se déconstruisent et semblent des lettres soufflées bon gré mal gré à travers la page.  
D'autres fois, les lettres forment des images — un trophée, un visage — donnant la réponse au poème « Easter Wings » de George Herbert en 1663, dans lequel le poète s'arrache des lignes reconstruisant visuellement l'image d'un prêtre auquel elles aident des ailes.

1334617==\_ma=====multip  
m  
in=57 out=0 spam=0 SP=102 V 152 146

multipart/alternative;

titres de journaux. Le virage initié par la poésie concrète tendait à faire se rejoindre l'histoire de la littérature avec l'histoire du design et de la technologie. En appliquant au langage la perception sensible du Bauhaus, la poésie concrète a inventé de nouvelles formes de poésie. Tout comme la typographie : reconnaître un poème aussi facilement qu'un logo. Les ambitions de la poésie concrète, il est intéressant de le noter, anticipent les changements advenus par l'ordinateur, quand de la ligne de code on est passé à l'icône graphique. Il est évident que les idées animant la poésie concrète revivent dans l'usage que nous avons aujourd'hui du langage dans le contexte numérique.

images pieuses, les racines modernistes de la poésie concrète remontent au *Coup de Mattole*, où les mots se repartissent sur la page en défiant toute notion de versification traditionnelle, ouvrant la page en tant qu'espace matériel, une sorte de toile sous les lettres. Sont parallèlement importants les *Calligrammes* d'Apollinaire (1916-1918), dans lesquels les lettres viennent renforcer visuellement le contenu du poème : les lettres du poème « Il pleut » coulent sur la page en lignes qui ressemblent à de la pluie sur une vitre. Plus tard, les piles de mots promisées sur la page que propose E.E. Cummings la transforment en espace où lire et voir s'interprètent mutuellement. L'usage que fait Ezra Pound des idéogrammes chinois ou la latyon dont James Joyce compose ses néologismes, forgeront ensemble plusieurs langues et ont donné à la poésie concrète ses intuitions pour un programme transnational.

La musique aussi y tient son rôle. Les poètes concrets ont repris Anton Webern la notion de *Klangvermelodie*, une technique musicale qui consiste à distribuer une ligne mélodique entre plusieurs instruments plutôt que de l'assigner à un seul, et par cela ajoutant couleur (le timbre) et texture à cette ligne mélodique. Un poème peut déclencher le jeu d'un espace multidimensionnel aussi bien visuel que musical et verbal à la fois, ce qu'ils ont nommé *multidimensional poetry*.

Mais son élégance même est souvent retournée contre elle : la ravalant à quelque chose d'assez plus ambitieux que les slogans commerciaux – voir le logo « LOVE » de Robert Indiana inspiré de poésie concrète et facilement usurpée par la culture commerciale (gadgets, t-shirts, posters et affiches fluo). Et lorsque les artistes conceptuels ont commencé à saisir du langage comme matière première, le monde de l'art printait des distances. Comme lorsque Joseph Kosuth écrit en 1967 : « La poésie a été une formalisation de la matière du poète – et quand les poètes deviennent matérialistes, leur art est en danger.»<sup>22</sup> Et les « refugees » réapparaissent, encore de nos jours. Dans un livre

[NdT] Kenneth Goldsmith serve le mot allemand, «mélodrame par enchaînement de timbres et de couleurs» dont la définition est tout associée à Schoenberg. On trouvera sur UbuWeb plusieurs œuvres consacrées à Webern ou que lui emprunte la poésie créée.

[NdT] *Verbivocvisual* : mot bord emprunté à James Joyce, cette entrée sur UbuWeb, notamment la lettre ouverte Marjorie Perloff à Kenneth Dsmith sur son poème *Theather*, à partir de relevés météo pris des stations radio new-yorkaises.

à ses  
ses  
ésie  
ll les  
ces

particulière. Et il n'est même pas parfaitement rond : le pourtour est brisé sur le côté droit par des chutes de laine. La couleur aussi est différente. Globalement, le cercle est plus violacé que rouge. Et il comporte une multitude de nuances dans ses ombres, plus sombre dans le quart inférieur gauche et s'éclaircissant vers le haut. Et c'est très clairement un « cercle rouge » complexe et instable.

Mais allons plus loin de nouveau : si je télécharge la vignette du tapis de laine dans mon ordinateur, et change l'extension du fichier de .jpg à .txt, puis l'ouvre avec un éditeur de texte, j'obtiens un texte.

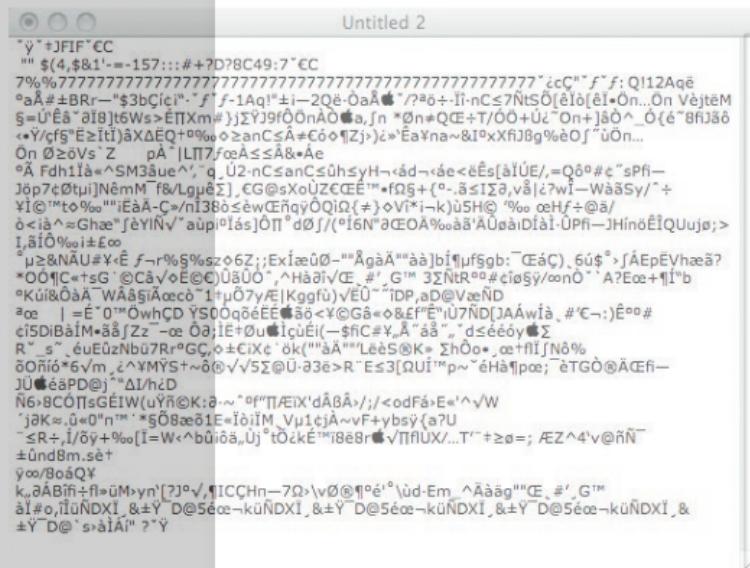


Image d'un cercle rouge enregistré en .txt et ouvert avec un éditeur de texte.

Ça ne ressemble clairement pas à un cercle rouge. En fait, ni le mot *rouge* (red), ni le mot *cercle* (circle), ni même une image de cercle rouge n'apparaissent. Nous voilà repartis vers le langage sémantique, mais dans une direction complètement différente de celle qui m'a conduite vers ce tapis ou ce schéma hexadécimal de couleurs. À partir de là, où aller ? Nous pourrions prendre ce texte et chercher à trouver des motifs récurrents qui pourraient nous aider à étudier la plasticité et la malléabilité du langage compris en tant qu'image. Où nous pourrions faire une lecture attentive de cette et de cet texte seulement, et remarquer par exemple à quel point cette rangée de 7 répétés cinquante-et-une fois à la troisième ligne est étrange, ou bien s'étonner de la distribution du même symbole représentant une pomme sur la page à l'heure et en même temps spatiale. De manière

*Our digital ecology is a virtual corollary to Debord's urbanism, and many of the same gestures we proposed in meuspace can be enacted on the screen. As familiar as our urban movements are, our cyber-ramblings tend to be equally prescribed: we visit the same Web pages, blogs, and social networking sites again and again. We could break out by randomly clicking from one link to another, viewing a Web surfing session as *dérive*. Or we could take the source code and graphics from a major news site and populate it*

métaphorique, les pommes noires et blanches sont des métaphores pictographiques de l'abstraction dans laquelle on se trouve – après tout, une pomme est censée être rouge. Si nous étions des poètes visuels ou concrets, nous pourrions envoyer tout ce langage dans un logiciel de traitement de texte, attribuer à toutes les lettres la couleur «rouge», et les organiser pour qu'ensemble elles recomposent une image ascii<sup>71</sup> d'une pomme rouge ou d'un cercle rouge. Mais une fois que nous avons une image numérique d'une pomme, ce n'est plus une *pomme*, c'est une Pomme. C'est assez.

71. [NdT] Une image ascii est composée de lettres et de caractères spéciaux contenus dans le code ASCII - une norme informatique de codage de caractères apparue dans les années 1960.

Tout ceci pour montrer comme est devenu complexe et insaisissable le dérapage entre matérialité et concept, mot ou image, proposition et réalisation, voir et penser. Ce qui était un axiome binaire dans la proposition de Lawrence Weiner : «l'artiste peut [ou peut ne pas] construire le travail» s'est fait l'exemple de comment le langage est susceptible de tant de variables : linguistiques, visuelles, numériques et contextuelles. Les mots semblent possédés par un esprit, un code secret chaque fois changé, se manifestant lui-même comme image, puis se transformant en mots, sons ou vidéos. L'écriture doit prendre en compte le multiple, ces états fluides et toujours changeants, depuis le parfaitement conceptuel jusqu'au parfaitement matériel. Et l'écriture qui peut mimer, réfléchir et se transformer elle-même de façon similaire semble prendre la bonne direction.

## LE DEVOIR



### Tony Curtis défroqué, ou le média nu

Ce dérapage contamine toutes les formes de médias, et pour le décrire au mieux on peut prendre appui sur un phénomène que j'appelle *média nu*. Une fois qu'un fichier numérique est téléchargé depuis le contexte de son site initial, il en est libéré, apparaît nu, dépouillé des signifiants et normes extérieures qui tendent à donner autant de sens au contexte d'une œuvre d'art qu'au contenu de l'œuvre elle-même. Sans les ajouts de titres ou les cartouches explicatifs, débarrassés de l'autorité de leur source, ces objets nous apparaissent comme nus ou dévêtus. Avalés par un réseau ouvert de distribution *peer-to-peer*, ces fichiers dénudés ont perdu leurs signifiants historiques, et s'estompent dans un objet flottant, voyageant sans attaches dans des zones qu'ils n'auraient su atteindre revêtus de leurs signes conventionnels. La marque, les logos, les filigranes et le contexte contribuent tous au sens mais, une fois dans l'environnement numérique, chacun de ces attributs s'en détache, déshabillant progressivement le document le mieux revêtus pour une nudité qui augmente à chaque élément dont on le débarrasse.

*Figure 2.1A Sarah Charlesworth, detail 1 of forty-five images from April 21, 1978 (1978)*  
*Figure 2.1B Sarah Charlesworth, detail 2 of forty-five images from April 21, 1978 (1978)*  
*Figure 2.1C Sarah Charlesworth, detail 3 of forty-five images from April 21, 1978 (1978)*

with text of our choosing, like the poet Brian Kim Stefans did by repopulating the contents of the New

emphasize the workings of a machine rather than the sentiments of a human. In fact, the piece is what its title says it is: a transcription of everything lifted off a page with a correction tape from a manual typewriter. Bernstein's poem is, in some sense, code posing as a poem; careful reading will reveal bits of words and the occasional full word that was erased. For example, you can see the word "Bruce" on the last line, possibly referring to Bruce Andrews, Bernstein's coeditor of the journal L=A=N=G=U=A=G=E. But such attempts at reassembling won't get us too far: what we're left with are shards of language comprised of errors from unknown documents. In this way Bernstein emphasizes the fragmentary nature of language, reminding us that, even in this shattered state, all morphemes are prescribed with any number of references and contexts; in this case the resultant text is a tissue of quotations drawn from a series of ghost writings.

Bernstein's poem comes at the end of a long line of modernist poetry and prose that sought to foreground the materiality of language while allowing varying levels of emotion or sense to come through, throwing doubt into question traditional notions of authorship. Stéphane Mallarmé's *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (A throw of the dice will never abolish chance, 1897) is a poem whose words—and their placement on the page—have been subjected to chance, scattering seemingly uncontrolled authorship, and presenting always of reading to the winds. Words are no longer primarily transparent content carriers; now, their materiality must be considered as well. The page becomes a canvas. With the negative spaces between the words taking on as much import as the letters themselves. The text becomes active, begging us to process it, employing the spaces as silences. Indeed, the author himself reiterates this by claiming that "the paper intervenes each time as an image."<sup>3</sup> Mallarmé asks us to consider the act of reading—whether silent or aloud—as an act of decoding by actualizing and materializing the symbols (in this case letters) on a page.

Mallarmé's lyrical materiality inspires others to explore the same, whether it's Gertrude Stein's columns' eye tickling repetitions of Ezra Pound's later *Cantos*, writers continued to treat words materially as the century progressed. Parts of Pound's epic are filled with barely decipherable words comprised of dozens of languages jammed together with annotations and references to nonexistent footnotes.<sup>4</sup>

47. une semaine depuis le moment où je m'étais levé la lundi matin jusqu'au moment où je suis allé me coucher le dimanche soir suivant.

Une semaine sur la quantité de ce que dit une personne ordinaire sur la durée d'une semaine normale. Voici le texte de présentation du livre : « Si on materialisait chaque jour l'ensemble des mots prononcés dans la ville de New York, chaque jour serait une tempête de neige ».

Il y eut également une grosse tempête de neige cette année-là en regardant les chasse-neige monter et descendre sur Broadway, je m'imaginais cela comme une masse de langage. De telles accumulations de mots se reproduiraient chaque jour, les godets des chargeurs feraient éventuellement dans les bennes que des camions étaient vidés dans l'Hudson comme ils font de la neige, où les barges les emporteraient vers la mer. Et cela me rappelait Rabelais racontant cette bataille où il fait si froid que les sons du combat gelent en l'air et retombent au sol sans jamais parvenir aux oreilles des combattants. En grand viene meilleure saison, ces sons inaudibles « fondent et sont ouïs », c'est à dire vacancier en distordant leurs séquences temporelles originales. Et Rabelais suggère qu'on en mette certains en réserve dans de l'huile et de la paille « comme l'on garde la neige et la glace »<sup>48</sup>.

48. [NdT] Kenneth Goldsmith se réfère à la fin du chapitre 55 et 56, « Comment en haute mer, Pantagruel écrit diverses paroles à Agnès » de son *Liège de Rabelais* (1552). L'auteur mentionné se réfère à l'étude de Douglas Kahn, *Neon, Wave, Micro: A History Of Sound In The Arts* (MIT Press, Cambridge, 1999), traduit en français.

49. Charles Babbage, *The Ninth Bridgewater Treatise*, 1837, trad. Cambridge University Press, 2009. [NdT] Sur le rôle et l'importance de Charles Babbage (1791-1870), mathématicien et inventeur dont on ignore presque tout pour la conception de l'ordinateur, se reporter par exemple à Michael J. Searle, *Eléments historiques du numérique*, Éditions la Découverte, 1998.

La pensée de tout ce qui circule de langage invisible dans la moindre parcelle d'air qu'on respire nous submerge : la télévision, les ondes radio terrestres ou satellites, les ondes courtes, les signaux de nos téléphones juste pour en citer quelques exemples. Notre air est désormais lourd à en suffoquer de langage qui se fait passer pour du silence. Et nulle part il n'est aussi lourd qu'à la ville de New York, avec sa densité de population et son architecture, où le langage est à la fois silence et hurlement. La rue de New York est un lieu de langage public. De la signalisation au graffiti, presque toute surface propose des traces de langage : tee-shirts, parets de camions, bouées d'égoût, pendules, casquettes de baseball, plaques d'immatriculation, emballages de nourriture, parcmètres, sucreries, boîtes aux lettres, autobus, affiches sauvages, panneaux d'affichage et même les bicyclettes. C'est la densité de la population dans New York qui donne cette impression d'anonymat, ou

l'impression qu'il y a tant de personnes de sorte que personne n'arrive à entendre ce que je suis en train de dire. Dans la plus grande partie du monde, ce qui se dit reste confiné dans les portes, ou scellé dans des véhicules climatisés, mais dans les rues de New York les mots sont déchirés et entrelacés par qui veut. Une de mes occupations favorites, c'est de marcher quelques pas derrière deux personnes engagées dans une conversation et de les suivre pendant quelques rues, écoutant comment le développement de leur conversation se modifie selon les deux regards passagers qui donnent alors au discours son rythme et son allure. John Cage prétend que la musique est partout autour de nous, qu'il ne nous manque que les oreilles pour l'entendre. Je pourrais prolonger ceci en disant – et particulièrement à New York – que la poésie court autour de nous, et qu'il ne nous suffit que d'yeux pour la voir et d'oreilles pour l'entendre.

La ville moderne y a ajouté la complication du téléphone portable, encore une nouvelle couche de langage. Une *dérive* – le désir d'être perdu – devient difficile quand chacun a un GPS embarqué dans son appareil, ou émet gracieusement et publiquement sa position : « Je marche vers le nord sur la 8<sup>e</sup> avenue, je viens de passer la 23<sup>e</sup> rue ». Le téléphone portable a fait s'effondrer ce qui séparait la langue publique de la langue privée. Tout langage est désormais devenu public. C'est comme l'illusion d'un anonymat de la conversation privée dans l'espace public ayant été amplifiée. Tout le monde a pris intensément conscience de l'usage du téléphone portable comme phénomène, la plupart le considérant comme inconscient, ou nuisible. Mais je préfère y penser comme à une libération, un nouvel étage de richesse textuelle, une reconfiguration du discours public, la mobilité des conversations entraînant un effondrement du récit, une ville remplie de gens tous anonymes de remarquables soliloques. Autrefois, ce genre de paroles était réservé aux malades ou aux ivrognes ; voilà aujourd'hui la boîte noire du langage de monsieur tout le monde.

Dans les rues, le langage public inclut depuis longtemps les tags et graffitis mais, en raison du jeu du chat et de la souris auquel se livrent citoyens et autorités, il est devenu un mode le plus physique de l'insécurité textuelle. Les wagons de métro tagués à l'aube seront nettoyés de nouveau la nuit suivante. L'événement était un défi : le constant déplacement des voitures imposait des lieux et des instants spécifiques pour apercevoir ce qui en subsistait. Le langage voyageant à haute vitesse, allant et venant à haute rapidité. Quand la ville a voulu se débarrasser des graffitis du métro, elle a provoqué des changements de tactiques textuelles. Les tags extérieurs ont été remplacés par des rayures sur le plastique ou les vitres à l'intérieur, laissant des traces fantomatiques là où autrefois toute la surface était recouverte. L'extérieur des trains de maintenant est de nouveau recouvert d'une autre sorte de langage temporaire, cette fois du langage officiel : les publicités payantes. Le métro de New York (MTA) a appris de la culture des graffitis et a

Souvent, plus ou moins inconsciemment, j'aurai modelé cette conception de mon identité sur une image qui m'a frappé dans une publicité. Quand j'essaye des vêtements dans un magasin, j'apporte avec moi cette image d'une publicité qui m'est passée sous les yeux et m'a phagocyté, moi et mon image. Tout est imagination. Je dirais qu'une énorme part de mon identité vient de la publicité. Je vis à fond dans cette culture; comment pourrais-je ignorer des forces aussi puissantes? Est-ce un idéal? Certainement pas. Préférerais-je ne pas être contaminé par les puissances de la publicité et du consumérisme? Certainement, mais ne pas admettre que cela constitue une partie énorme de qui je suis, en tant qu'appartenant à cette culture, serait se tromper soi-même.

Les personnes transgenres essayent de devenir les personnes qu'elles sont, et non celles qu'elles étaient à leur naissance. Les personnes transsexuelles aussi sont dans un permanent processus de se refaire elles-mêmes, travaillant courageusement leur vie entière pour adopter de nouvelles et fluides identités<sup>82</sup>. De telles notions fluides et changeantes de l'identité m'inspirent.

82. [NdT] La notion d'une «identité fluide», extension de la notion de «genre fluide» (*fluidgender*) à laquelle elle ne se limite pas, est désormais d'usage courant chez les sociologues anglophones - voir en particulier les travaux de Judith Butler.

83. [NDT] Kenneth Goldsmith reprend cette qualification récemment dans la science-fiction (Neal Stephenson, *Cryptonomicon*, Harper & Collins, 2000) : *meatspace*, «l'espace viande», rompt avec la commodité d'un immatériel opposé au matériel - oui, l'espace Internet est matériel aussi, et c'est une substance organique qui va servir à le distinguer de la réalité non numérique.

84. [NdT] À noter comment l'usage de différentes identités web peut se retourner sur l'auteur réel - voir le récent exemple de l'affaire Mehdi Meklat dans le monde médiatique : progressiste dans le *Bondy Blog*, réactionnaire et antisémite sous son pseudonyme sur Twitter. Et que la littérature a pu anticiper dans le «monde réel» ces artefacts en tant que créateurs d'univers : voir les hétéronymes de Fernando Pessoa ou l'auteur qui se dissimule derrière les écrivains «post-exotiques» fictifs que sont Antoine Volodine, Lutz Bassman ou Manuela Dräger.

Parfois, par simple reproduction non-interventionniste de textes, nous parvenons à débrouiller ou éclaircir des problèmes politiques d'une façon plus efficace que par la critique conventionnelle. Si nous

contain his unmistakable nasal quality; even his grunts sound famously Burroughsian.<sup>14</sup>

souhaitons critiquer le globalisme, par exemple, une réponse par l'écriture sans écriture consistera à dupliquer et recontextualiser la transcription d'un sommet du G8 refusant de ratifier le contrôle des menaces climatiques et cela en révélera bien plus que ne saurait le faire un éditorial de presse. Laisser le texte parler par lui-même : dans le cas du G8, ils se détruisent eux-mêmes en étalant leur propre stupidité. Et moi, j'appelle cela poésie.

Peu importe ce que nous faisons du langage, il restera expression. Comment pourrait-il en être autrement? J'en serais même à considérer comme impossible, travaillant avec le langage, de ne pas s'exprimer soi-même. Si nous faisons marche arrière et laissons la matière faire son travail, nous pourrions même, à la fin, être surpris et enchantés des résultats.

L'écriture sans écriture est une littérature de la post-identité. Avec la fragmentation numérique, toute tentation d'unifier cohérence et authenticité a été remise depuis longtemps. Walter Ong affirme que l'écriture est une technologie et qu'elle est, en tant que telle, un geste artificiel : « Les technologies ne sont pas d'abord des aides extérieures, mais induisent aussi des transformations intérieures de la conscience, et jamais autant que lorsqu'elles affectent les mots. [...] Les technologies sont des artifices, mais – et c'est aussi un paradoxe – l'artifice est naturel à l'être humain. La technologie, proprement intérieurisée, ne dégrade pas la vie humaine mais au contraire la rehausse.<sup>85</sup> » Robert Fitterman, dont le travail interroge ces sauts de l'identité provoqués par les forces du consumérisme, le formule ainsi :

85. Walter J. Ong, *Orality and Literacy*, Routledge, Londres, 1982.

Pouvons-nous exprimer la subjectivité, et même l'expérience personnelle, sans nécessairement en passer par notre propre expérience personnelle? [...] Il y a eu d'évidence le désir d'impliquer ou de se réclamer du personnel. Ce qui m'intéresse, c'est comment inclure la subjectivité et l'expérience personnelle; et je préfère vraiment que ce ne soit pas les miennes. J'ai accès aujourd'hui à un nombre illimité d'expressions et d'émanciations personnelles, qui viennent du cœur et des tripes. Pourquoi en tenir à mes tripes quand je peux entendre des milliers de tripes? [...] Pour des écrivains nés dans les années 1970 et 1980, la notion d'identités multiples et d'identités relatives est devenue une sorte de langue originale: une expression naturelle des multiples personnages engendrés et manipulés par les stratégies du marché.<sup>86</sup>

Robert Pitterman cite par exemple un artiste visuel, Mike Kelley, qui se saisit lui aussi du discours de l'identité en termes de consumérisme : « Le glam rock était une musique qui avait compris sur le bout des doigts le monde de la musique commerciale, et l'avait accepté en tant que vitrine et scène vide, revendiquant l'image de la drug queen comme emblème de son statut [...] David Bowie adopte des personnages puis



les galeries commerciales, les casinos et ainsi de suite. Quoi que ce soit qu'on essaye de spécifier ou de stabiliser dans le *junkspace* va s'opposer à sa nature même de *junkspace* : « Parce qu'on ne peut saisir le *junkspace*, on ne peut s'en souvenir. Il est flamboyant quoique sans mémoire, comme un économiseur d'écran ; l'impossibilité de le fixer crée une amnésie instantanée. Le *junkspace* ne prétend pas créer de la perfection, juste de l'intérêt. [...] Les marques, dans le *junkspace*,

101. [NdT] Personne parmi les essayistes explorant les relations de l'urbanisme et de l'architecture, où l'atypique *Delirious New York* de Rem Koolhaas reste incontournable, ne s'est risqué à traduire la notion de *junkspace* telle qu'il la développe simultanément à deux autres concepts, celui de «ville vers : une essence dans laquelle se dissout le sens.<sup>101</sup> » Comme un peintre qui planterait son chevalet devant l'escalator à l'entrée d'un J.C. Penny et en tenterait la restitution à l'huile, Tony Hoagland choisit une mauvaise approche à partir de mauvais matériaux : une image profonde ne peut surgir d'un espace sans poids.

Dans le même numéro de *Poetry*, Robert Fitterman publie un poème intitulé *Directory*, depuis un simple relevé de noms dans une galerie commerciale anonyme repris selon la poétique des fonctions que sont la forme, la métrique et le son. Rem Koolhaas nous enseigne que le *junkspace* est un labyrinthe de reflets : « Il nous soumet par tous les moyens (miroirs, brillances, échos) à sa désorientation.<sup>102</sup> » La liste que propose Robert Fitterman à partir des signifiants relevés lors de sa déambulation est aussi morne, morte, hébétée que la galerie elle-même, avec l'intention de produire la désorientation linguistique en reflétant plutôt qu'en exprimant :

Macy's  
Circuit City  
Payless Shoes  
Sears  
Kay Jewelers  
GNC

*Figure 2.6.* Mary Ellen Solt, “Forsythia” (1965).

The thought of all that invisible language racing through the very air we breath is overwhelming; television, terrestrial radio, shortwave, satellite radio, citizen band, text messages, wireless data, satellite television, and cell phone signals, to name but a few. Our air is now chokingly thick with language posing as silence. Nowhere is it as thick as in New York City, with its density of population and traffic, where language is both silent and screamingly loud. The New York City street is a place of public language. From signage to chatter, traces of language are inscribed on nearly every surface. T-shirts, sides of trucks, manhole covers, watch faces, baseball caps, license plates, food packages, parking meters, newspapers, candy wrappers, mailboxes, buses, posters, billboards, and bicycles. It's the density of population in New York that gives the illusion of anonymity, the sense that there are so many people around me that no one can possibly be listening to what I'm saying. In much of the world, talk goes behind closed doors or sealed in climate-controlled cars, but on the streets of New York words are out there for all to hear. One of my favorite things to do is to walk a few steps behind two people engaged in conversation for several

through the very air we breath is overwhelming; citizen band, antennae, signs, data, satire. Our air is now chokingly thick with language posing city, with its density of population, like a new York City street is a place of public language, ed on nearly every surface. Talking sides of plates, food packages, parking meters, newspapers, s, and bicycles. It's the density of population in New that there are so many people around me that no one interchangeable with Circuit City, mais en vérité, ne le seraient-ils pas? L'effet du poème de Robert Fitterman est celui du décor générique des Flintstones<sup>105</sup>, où le même

<sup>102</sup> Rem Koolhaas, *op. cit.*

103. Robert Fitterman, «Directory», revue *Poetry*, 1944, juillet-août 2009.

<sup>104.</sup> Rem Koolhaas, «Junkspace», op. cit. [NdT] Je traduis. Voir édition Payot p 115.

ne  
O 105. [NdT] Dessin animé télévisé populaire dans les années 1960, en français les *Pierrafeu*.