

# Violet Crédit : Tentative d'épuisement d'un média numérique par le détournement d'objets littéraires

## Problématique

Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ? [...] Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. (Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, VIII, p. 329)

Le geste du palimpseste est une focalisation sur le support (quelle que soit sa composition) en ce qu'il implique un processus d'écriture(s) sur écriture(s) : il s'agit de « gratter » l'écriture d'un support pour qu'elle devienne le média d'une nouvelle écriture. Parce que le média numérique fonctionne par réécritures et remédiations constantes, le dispositif du palimpseste me permettra d'étudier les manifestations de la littérature dans les nouveaux médias et de comprendre les implications du média dans la production d'une littérature en tant qu'il devient une instance d'énonciation.

Parce que le support doit être réinscrit, le processus du palimpseste ne vise pas à saper la matière : il souhaite davantage la moduler et engage ainsi une connaissance précise des caractéristiques, des réactions, des limites du média. Cette connaissance est le résultat de pratiques répétées. Le dispositif du palimpseste procède d'expérimentations réitérées afin de parvenir à la nuance de *sur-inscrire* sans détruire. Cette première considération initie ma démarche de création qui se propose comme des expérimentations sérielles littéraires. Ces tentatives destinées à comprendre ce que peut être un geste palimpseste – soit les

mesures de saturation, d'épuisement, de superposition du média littéraire – seront opérées sur différents supports (papier et autres supports physiques, numérisation et format numérique) à partir d'un corpus que nous avons défini au préalable (le site *Fragments, chutes et conséquences* de Joachim Séné [2009], *Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith [2011] et sa traduction française *L'écriture sans écriture* par François Bon [2018], et l'objet livre *Nox* d'Anne Carson [2010]), des œuvres qui se construisent sur une idée de la plasticité de l'écriture. Il en résultera plusieurs objets littéraires conçus comme des détournements de notre corpus : ces écritures déjà médiatisées, qui tentent l'épuisement d'un média, constitueront des supports plastiques à une nouvelle écriture. Nous présentons ici les débuts de ces expérimentations.

## Corpus pour l'expérimentation : l'*Uncreative Writing*

Parmi les œuvres de notre corpus qui thématisent le palimpseste et l'interrogent, nous avons choisi d'expérimenter d'abord sur l'*Uncreative Writing* de Kenneth Goldsmith<sup>1</sup>. La démarche de création de l'auteur (celle de, par exemple, recopier l'intégralité d'un numéro du *New-York Times* sans modifications dans [Day]) se fonde sur un agencement textuel. L'*uncreative writing* ainsi performée n'épuise pas l'idée d'originalité de l'écriture dans sa matière, elle l'épuise dans son message : la matière d'écriture est nouvelle et un nouveau média est, en ce sens, conçu bien qu'il s'agisse d'un message déjà édité. Où se situe alors la création ? Dans le geste, provocateur, mais également incisif qui consiste à disposer différemment. Paradoxalement, la création littéraire n'est ici pas textuelle, elle est une performance qui est intéressante en tant que production d'un artefact. Or, toute nouvelle écriture, même *uncreative*, nécessite un nouveau média, vierge... sauf dans le procédé du palimpseste. Le palimpseste apparaît

---

<sup>1</sup> Les circonstances actuelles limitaient l'accès à du matériel (machines notamment) nécessaire aux expérimentations. Les expérimentations qui suivent sont ainsi exclusivement *numériques*.

dans cette perspective être l'approche renversée de l'*uncreative writing* : le média est déjà connu (inscrit), le message est nouveau. Dans cette configuration, l'*uncreative* se situe du côté du media. La traduction de l'ouvrage de Goldsmith par François Bon confirme l'importance d'un texte au-delà d'un média tout en demeurant dans une démarche propre à l'*uncreative writing* dans la mesure où elle abandonne – par le principe même de traduction – la dimension de créativité. Il n'en demeure pas moins que la traduction de Bon est une proposition qui souhaite retranscrire une conception littéraire dans un nouveau système sémantique et langagier donc apporte en écriture à l'inscription originale.

L'objectif des expérimentations qui suivent est d'épuiser, comme Goldsmith l'originalité de l'écriture, l'*Uncreative Writing* par un procédé palimpsestique, soit d'utiliser les écritures médiatisées (l'ouvrage original) comme le support d'inscription d'une écriture seconde (la traduction).

## Description du processus

Où placer le geste palimpseste ? Un document numérique étant généralement composé de strates de textes, la performance d'une écriture sur une écriture peut être établie à plusieurs niveaux :

- le niveau du format du document en détournant le document,
- le niveau de la mise page en capturant une image du texte,
- le niveau du code de l'écriture par des actions plus intrusives.

À quel endroit, dans quelle strate se situe ce qui constitue le texte numérique ? Avec quels outils et méthodes procéder ? Dans les expérimentations qui suivent, trois procédés ont été envisagés :

- superposition de deux écritures jusqu'au code même qui les génère,
- traitement d'une des écritures comme un support d'écriture,
- intrusion dans la seconde écriture pour faire apparaître la première.

Du choix du niveau, des outils, des méthodes dépendent la considération qui est faite du média littéraire et le type de palimpseste produit.

Pour poursuivre la logique d'écriture sur écriture, les expérimentations seront exclusivement réalisées par l'utilisation de notre terminal d'ordinateur. Le terminal constitue un périphérique, un espace de communication entre l'utilisateur et sa machine. Pour effectuer une action, une requête, l'utilisateur écrit dans cette interface ce qui est appelé « des commandes », qui vont être analysées par la machine puis réalisées si cela est dans ses capacités. Parce que les commandes alphanumériques agissent comme des mots d'ordres pour la machine, le terminal est apparu comme une possible remédiation du *stylet*. L'écriture sera l'outil permettant de moduler les écritures.

Les extraits de création qui suivent présentent quatre types d'expérimentations : la superposition, la conversion, l'océrisation et l'encryption. Chacune de ces exécutions tentent de cerner les possibles du palimpseste dans le média numérique. Sont issues plusieurs textures de l'objet littéraire qui est tantôt manipulé, disséqué, détourné à plusieurs de ses niveaux. L'approche de création étant conçue en tant que processus, un métalangage (expliquant la pratique) est présent : il a cependant été édité, dans la version HTML du document, comme un texte palimpsestique.

# Coïncidences

Souvent, plus ou moins inconsciemment, j'aurai modélisé 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 partie 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 part 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 d'identité n'existent pas.

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

84. [NT] À noter comment l'usage de différentes identités web peut se retourner sur l'auteur réel - voir le récent exemple de l'affaire Mohdi Al-Khatib et le monde médiatique progressiste dans le *Boudy Blog*, réactionnaires et antisémites sous son pseudonyme sur Twitter. Et que la littérature a pu anticiper dans le « monde réel » des artefacts en tant que créateurs d'univers : voir les néologismes de Fernando Pessoa ou l'auteur qui se dissimule derrière les écritains « post-nomiques » fictifs que sont António Lobo Antunes, Bernardo Soares ou Manuela Dráger.

2  
THEATRE MATERIALE  
They've spoken a lot about the past few years about net neutrality, a concept that goes either for or against assigning different values to the different types of data that flow through our networks. Net neutrality advocates claim that all data on the network be treated as equal, whether it be a piece of spam or a Nobel laureate's speech. Their advocacy reminds me of the post office, which charges by the pound, not by what's inside the package: you can't charge more to send a couture dress than you can for a book of poetry just because it's more valuable.

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 editorial 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 fluides et changeantes d'identité n'existent pas. Sur Internet, ces tendances évoluent dans différentes directions, où l'identité parcourt toute la gamme allant de l'autodéiction à l'autonomie : ils défilent ensemble comme une seule unité tout en conservant les caractéristiques propres de mises en page de leur édition numérique (page simple/double).

– l'artifice est naturel à l'être humain. La technologie, proprement intérieure, ne dégrade pas la vie humaine mais au contraire la enrichit, tout en empêchant l'artifice de dégrader la vie humaine. Cela passe par l'écriture sans écriture, qui n'est pas nécessairement en passer par notre propre expérience personnelle ? Il y a une envie d'impliquer l'autre, c'est à dire 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'énoncations personnelles, qui viennent du cœur et des tripes. Pourquoi m'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 originelle, une excroissance naturelle des multiples personnes engendrées puis ciblées par les stratégies du marché<sup>85</sup>.

85. Robert Fitterman, « Voices of Identity », *Reed the Pagist*, Reed, New York, 2008.

Robert Fitterman cite par exemple un artiste visuel, Mike Kelley, qui se saisit lui aussi du discours de l'identité en termes de consumérisme : Le gamin est un musicien qui avait compris que le tout des doigts le monde de la musique commerciale, et l'avait accepté en tant que vitrine et siège vide, devenant pourtant l'image de la chanson comme emblème de son statut. [...] David Bowie adopte des personnages, puis

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.

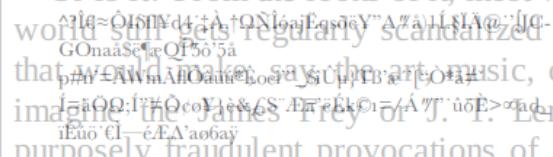
ISBN : 978-2-36568-017-2

JEAN BOÎTE  
ÉDITIONS

and Bob Cobbing's distressed mimeographed poems are prominent examples.<sup>7</sup> The previous forms of borrowing in literature, collage and pastiche—taking a word from here, a sentence from there—were partially displaced by a new concept of labor involved. Having to manually type or hand copy a entire book on a typewriter is one thing; cutting and pasting an entire book with three keystrokes—select, copy, paste—is another.

Clearly this is setting the stage for a literary revolution.

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



AI OISIN DU à TON Iou Ès dà Y'A à LÍ SÍA a jíca.  
GONAÁSe je QT sojá  
p'M = AWH ALD audier Boer \_Si p'ra' a Eora

J-E-Q-Q-I=Oc Oi è & S A= E-K-O Í= A=T üöE> zad  
iEuo el é.E'Aabey

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.

and personal statements to an audience clearly craving such qualities in literature. The ensuing dance is

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 1999:  
17. Charles Bernstein, «Lift Off», *Republic of Reality, Sun and Moon*, Los Angeles, 2000.

HH/ iεs ob Vrsxr; aʃrñ dñgh señeocpç i lbałmgnMw  
et me insteigordy cteemnptca na at hi no

ortusibldceloopitemoBruceoQiwewaa39osoan!++, r'P

En le privant intentionnellement de toutes littératures ou de transfert d'émotion humaine, Bernstein choisit de mettre l'emphase sur les modes de fonctionnement dactylographiques plutôt que sur les sentiments d'une personne. En fait la pièce est ce qu'en titre 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-E-A-M-C-U-T-A-C-E*. Mais de telles tentatives de réassemblage ne peuvent mener bien loin: on nous a laissés avec de simples lesssons 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 effet, la résultante textuelle forme un tissu de citations tirées de textes fantômes.

I'm sensing that literature— infinite in its potential of ranges and expressions—is in a rut, tending to hit

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 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 sophisticated ideas concerning media, identity, and coupling discussed over the past century, basic

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 réputation 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 conteneurs transparents; leur tenue matérielle doit être prise en compte tout aussi bien. La page devient une toile où le négatif des espaces entre les mots prend autant d'importance que les lettres elles-mêmes. Le texte devient actif, nous contraint à l'interpréter, à jouer des espaces comme de silences. Et bien sûr l'auteur lui-même le confirme, assurant que «le papier interviennent chaque fois que l'image, en tant 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.

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

La matérialité que Mallarmé confère aux lettres elles-mêmes en a conduit d'autres à l'explorer: que ce soient les répétitions en colonnes hypnotisantes de Gertrude Stein, ou les derniers Cantos 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:

chin, chin!

wō̄-̄ wō̄-̄ ch'ō̄-̄ ch'ō̄-̄  
piat̄re b̄lat̄tāḡe

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

C'est un poème sonore, un poème concret et un poème lyrique qu'on a l'effondrer 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 copié.

Àvec ses dix mots de cent lettres qui surgissent dans *Finnegans Wake*, un livre de six cents pages rempli de mots-valises et de néologismes qui semblent de pleins feuillets de code indechiffrable pour les initiés, James Joyce produit un coup de foudre dans la langue :

Bababalegargaghitakanintattonmton  
nerron-nounnunthurntrobarhounawnskawntgohog  
hoordenenthurknuk

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 particular, 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\_1217152146"-----  
From: Kenneth Goldsmith <xxx@ubu.com>  
Subject : Marie avait un petit agneau  
Content-Type: multipart/alternative; boundary="----=\_Part\_971334617\_1114717777\_1217152146"-----  
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 ?



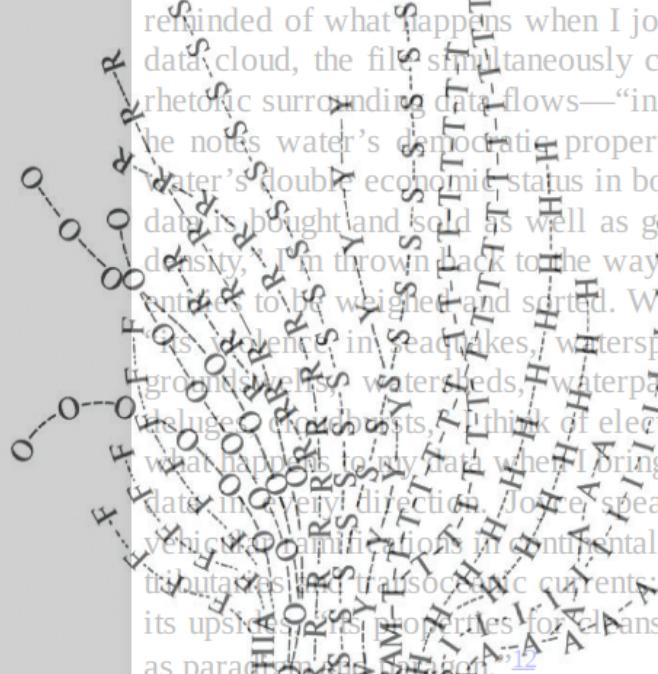
If we think of words as both carriers of semantic meaning and as material objects, it becomes clear that Ce n'est pas un hasard si la disposition des textes reflète les formes des tiges et des fleurs. Une fois installés sur la page blanche, les mots créent un jardin de langage qu'on pourrait aussi bien intituler *Le jardin enchanté* — à la façon des poèmes concrets en forme de fleurs que proposait Mary Ellen Solt dans les années 1960.

Les mots de Matt Siber dérivent des notions inorganiques de la consommation : même les racines des fleurs sont des étiquettes de prix. Andy Warhol a déclaré en 1985 que « quand on y pense bien, les supermarchés sont des sortes de miasmes ». Deux générations plus tard, et même si on doit interroger la sincérité de

cette affirmation, ce que soulève Andy Warhol est corroboré aussi bien par le douteur sans aucun ironie des jardins d'Ed 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 payssages consuméristes du photographe Andreas Gursky, et notamment son *99 cents si connu*, un supermarché à bas prix, aux miroirs sans fin, nous dévoilant un paysage infini de la consommation, champ à monsieur des temps modernes, gigantesque et négligé d'abandonance qui, regardée de plus près, révélera les mêmes quelques marques et produits photoshops encore et encore.

L'équivalent sonore du travail de Matt Siber ou de Sara Charlesworth pourrait se trouver chez un groupe inconnu d'artistes anonymes qui se sont appelés eux-mêmes Language Removal Services (Service 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 nettoyeurs son à 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 recollaient jusqu'à obtenir des portraits non-verbaux des acteurs les plus célèbres, qu'ils présentaient 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 ne leur fallut pas longtemps pour proposer des portraits de personnalités politiques, sportifs célèbres, et même de poètes, ne conservant d'eux que leurs traces extralinguistiques : langues, qui fourchent, onomatopées, remuelements, éternuements et toux, soughs ou déglutitions. 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.

En attirant notre attention non sur ce qu'ils disent, mais sur comment ils le disent, le Service d'Effacement 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 — les uns par le son, et l'autre par l'image — devrait fournir aux écrivains de l'inspiration sur comment recontextualiser, repenser ou transformer 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



Mary Ellen Solt, *Forsythia*, 1962

While writers have traditionally taken great pains to ensure that their texts “flow” in the context of a Joyce-influenced data ecosystem, this takes on a whole new meaning, as writers are the custodians of this flow. Having moved from the traditional position of being solely generative entities to information managers with organizational capacities, writers are practically 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:

47. La production de Language Removal Service reflète les défis de la poésie sonore, le contrepoint oral à la poésie concrète au milieu du siècle, plaçant l'emphasis dans la manière dont sonnent 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 confrontait 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.

X-Content-Type: text/html  
Content-Type: text/html; charset=ISO-8859-1  
X-Authorized-User: xxx@ubu.com  
X-RecTo: xxx@ubu.com  
X-RecStats: incoming>Last 0, First 3, in=57, out=0, spam=0  
X-STATS-RCPT: RO  
X-TIMBL: 1685

La poésie concrète est un mouvement international 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 esperanto graphique, se saisissant du langage pour le transformer en icônes graphiques. Comme la plupart des împes, celle-ci n'a jamais pu vraiment décoller, mais dans la discorde, 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 siècle, son idée maîtrise était de tirer la poésie dans l'âge moderne, loin de la prose interminable, disons à Henry James, vers une complicité à la Hemingway qui fait la force des gros 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 tenait à la lisibilité : 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.

While I haven't written a word, my simple e-mail comes back to me,   
**E**after wings. **E**after wings, than I sent out. The nursery rhyme, front and center when it lands in my inbox, is a reminder that the language, to the point where I almost can't find it, padded out by many varieties of language. A remarkable amount of it's normal English words: Status, style, history, padding-bottom, SurgeMail, there's still a lot more to come. And I wonder if I can't just keep it together of equal signs: =A=Authenticated User, padding-bottom, SurgeMail, there's still a lot more to come. Then I add the word compound, who creates more and more, though I'm not hybrid compounds: <p0621021461921e202a1101d182>. Ezra Pound's ideogrammes then follow, which James Joyce composed his neologisms, foraging ensemble plusieurs langues, ont donné à la poésie concrète ses intuitions pour un programme transnational.

We can create or enter into textual microclimates on a large scale, such as emotion or social networking sites around a keyword/trending topic can also create intensely focused microclimates of sexuality.

I can take the transcript of an IM session, and, after stripping it of its networked context, immediately indexed by my machine and entered back into the safe stasis of my local ecology. Now, let's say I take that same transcript and upload a copy of it to a publically accessible server where it can be downloaded, while keeping a copy on my PC. I have the identical transcript, but it's now two distinct ecosystems like trains one who spends his life close to home and the other the journeys out into the world, each textual line is marked accordingly. The text does not change, the folder remaining unchanged, while the text in play on the network is subject to untold changes. It can be

For, if I imp my wing on thine,  
Affection shall advance the flight in me.

George Herbert, Easter W<sup>pg</sup> 1633.

Les poèmes eux-mêmes ressemblent parfois à des troupeaux de lettres s'assemblant pour former une constellation. Parfois ils se déconstruisent et semblent des feuilles soufflées par un vent qui traverse la page. D'autres fois, les lettres forment des images – un trophée, un visage – donnant la réplique au poème « Easter Wings » de George Herbert en 1633, dans lequel les longueurs variable des lignes recomposent visuellement l'image d'un prêtre auquel elles ajoutent des ailes.

images pieuses, les racines modernistes de la poésie concrète remontent au *Cup of Tea* de Mallarmé, où les mots se répartissent 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 ici les *Caligrammes* d'Apollinaire (1912-1918), dans lesquels les lettres deviennent à 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 amoncelés sur la page que propose E.E. Cummings la transforment en espace où lire et voir s'interpénètrent mutuellement. L'usage que fait Ezra Pound des idéogrammes chinois ou la façon dont James Joyce compose ses néologismes, forageant ensemble plusieurs langues, ont donné à la poésie concrète ses intuitions pour un programme transnational.

La musique aussi y tient son rôle. Les poètes concrètes ont repris à Anton Webern la notion de *Klangfarbenmelodie*, 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 *Verbiogenesis*.

Mais on élégance même s'est souvent retournée contre elle, la ravalant à quelque chose d'assez plus ambitieux que des slogans commerciaux – voir le logo « LOVE » de Robert Indiana, inspiré de la poésie concrète et tecnicement usité par la culture commerciale, gadgets, tee-shirts, posters et affiches fluo. Et lorsque les artistes conceptuels ont commencé à se servir du langage comme matière première, le monde de l'art pris ses distances. Comme lorsque Joseph Kosuth écrit, en 1969 : la poésie concrète a été une formalisation de la matière du poète – et quand les poètes deviennent matérialiste, leur art est en danger.<sup>51</sup> Et ces rebuffades résonnent encore de nos jours. Dans un livre

<sup>50</sup> [NdT] Kenneth Goldsmith conserve le mot allemand, «mélodie par enchaînement de timbres à couleurs» dont la définition est plutôt associée à Schoenberg. On trouvera sur UbuWeb plusieurs entrées consacrées à Webern ou à ce que lui emprunte la poésie concrète.

<sup>51</sup> [NdT] *Verbiogenesis* : mot d'abord emprunté à James Joyce, voir cette entrée sur UbuWeb, et notamment la lettre ouverte de Marjorie Perloff à Kenneth Goldsmith sur son poème *The Weather*, à partir de relevés météo rep des stations radio new-yorkaises.

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.

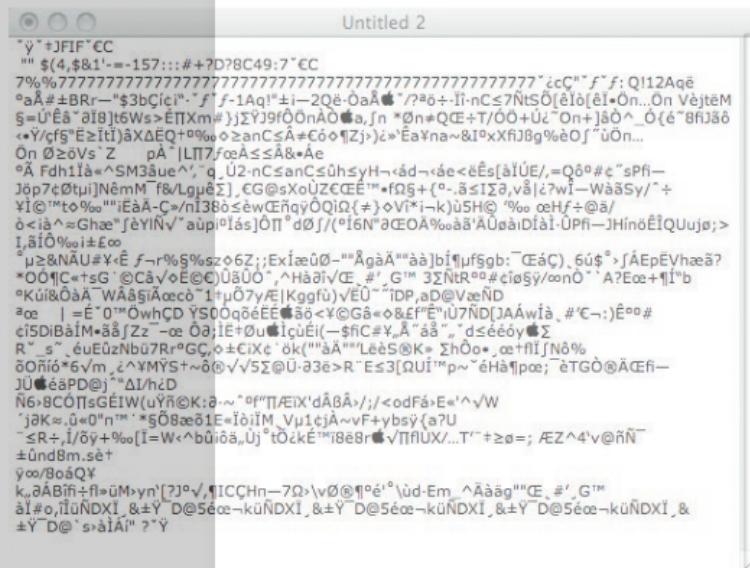


Image d'un cercle rouge enregistré en .txt et ouvert avec un éditeur de texte.

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'écriture 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 partie 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 part énorme de qui je suis, en tant qu'appartenant à cette culture, serait se tromper soi-même.

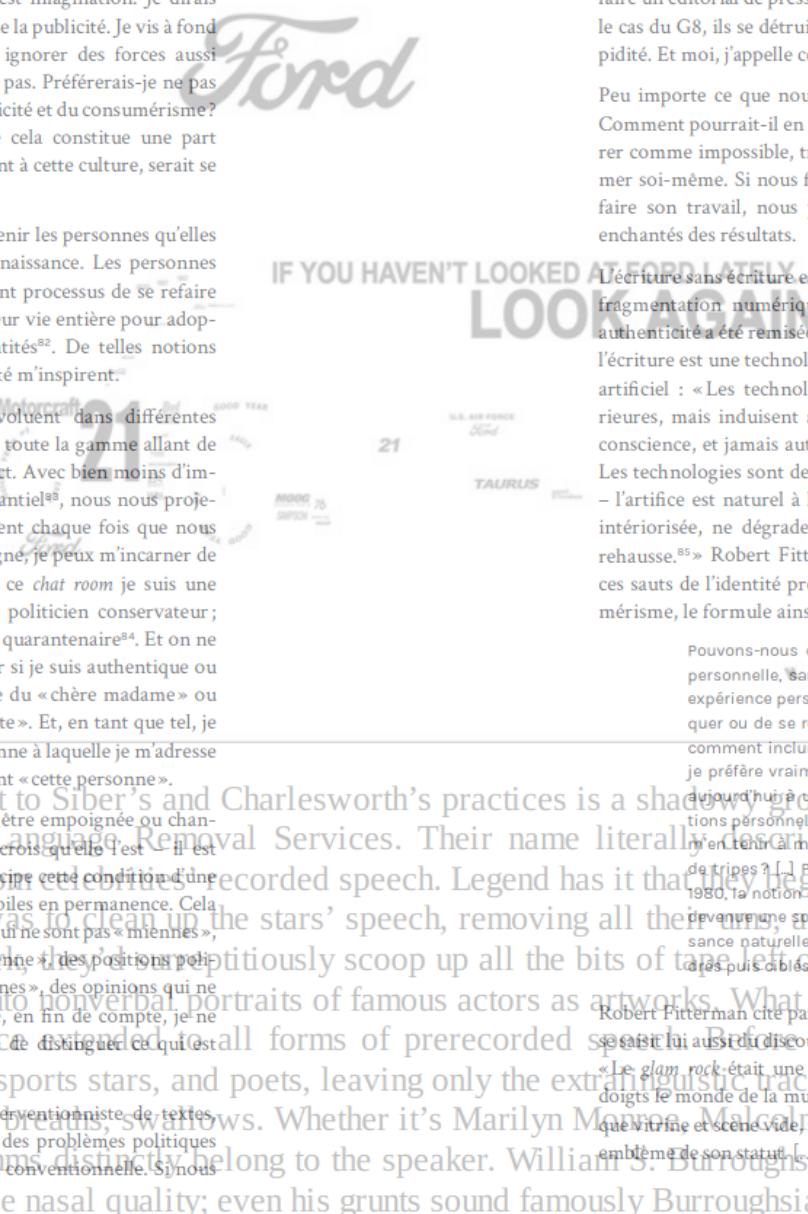
Les personnes transgenres essayent de devenir les personnes qu'elles sont, et non celles qu'elles étaient à leur naissance. Les personnes transsexuelles aussi sont dans un permanent processus de se refaire elles-mêmes, travaillant courageusement leur vie entière pour adopter de nouvelles et fluides identités<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 née 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



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 intériorisée, 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 :

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'prononciations personnelles, qui viennent du cœur et des tripes. Pourquoi m'en tenir à mes tapes quand je peux entendre des milliers de tapes? [...] Pour des écrivains nés dans les années 1970 et 1980, la notion d'identités multiples et d'identités relatives est devenue une sorte de la rage originale, une exercice

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

Robert Fitterman cite par exemple un artiste visuel, Mike Kelley, qui parle 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 drag queen comme emblème de son statut [...] David Bowie adopte des personnages, puis

86. Robert Fitterman, «Voleurs d'identité», *Rob the Pagiarist*, Roof, New York, 2009.

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*, accomplissent le même rôle que les trous noirs dans l'univers : une essence dans laquelle se dissout le sens.<sup>101</sup> »

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 générique » et celui de « bigness » (la « grandeur » en terme d'échelle comme signifiante en elle-même). Au point que la traduction française de ses essais (Payot, 2011) a choisi *Junkspace* comme titre même du livre. Notre habitude de désigner la *junkfood* ne doit pas être transposée dans ce concept, il ne s'agit pas d'un espace-dépotoir ou dévalisé : Rem Koolhaas part de la terminologie space junk (les débris laissés par l'homme dans l'espace) pour désigner avec *junkspace*, de façon générique, la trace matérielle laissée sur la planète par ce que l'homme y construit. Donc plus la modularité, la matérialité (le jeu de Koolhaas avec la célèbre phrase de Lautréamont à propos de la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie : « la rencontre d'un escalier et d'une climatisation, dans un incubateur en placoplâtre »). Sur ces concepts, lire de Michel Lussault *Hyper-lieux* (Seuil, 2017), où l'auteur revient sur la généalogie d'abord américaine du concept de non-lieu, après d'autres comme sprawl ou third place, repris et développé par Marc Augé, et définit en quoi les lieux évoqués constituent malgré tout un fait de socialité, ce qui confirme l'approche de Kenneth Goldsmith au-delà des concepts fondateurs de Rem Koolhaas sur ville générique, bigness et *junkspace*. Dans le même esprit, le peintre majeur qu'est Philippe Cognée a fait des intérieurs de supermarchés un de ses thèmes, et des œuvres aussi différentes que *The Mezzanine* de Nicholson Baker, ou *The Mist* de Stephen King ont fait entrer la littérature dans ce *junkspace* qui, chez Rem Koolhaas, est aussi un des plus magnifiques poèmes en prose concernant la ville d'aujourd'hui.

102. Rem Koolhaas, op. cit.

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  
LensCrafters  
Coach  
H&M  
RadioShack  
Gymboree  
The Body Shop  
Eddie Bauer  
Cinnabon

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 density of language. It's 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. This is indeed a language 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 on 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 blocks and listen in on their exchange. You will hear snippets of words, names, nicknames, the place where



LensCrafters  
Footlocker  
GNC  
Macy's  
Crabtree & Evelyn  
H&M  
Cinnabon  
Kay Jewelers  
Land's End  
Hickory Farms  
GNC  
The Body Shop  
Eddie Bauer  
Payless Shoes  
Circuit City  
Kay Jewelers  
Gymboree  
The Body Shop  
Hickory Farms  
Coach  
Macy's  
GNC  
Circuit City  
Sears  
H&M  
Kay Jewelers  
Land's End  
LensCrafters  
Eddie Bauer  
Cinnabon  
RadioShack  
GNC  
Sears  
Crabtree & Evelyn<sup>103</sup>

103. Robert Fitterman, « Directory », revue *Poetry*, 194.4, juillet-août 2009.

La liste de Robert Fitterman rappelle comment Rem Koolhaas évoque le *junkspace* des aéroports de Dallas (DFW) et « DFW n'est composé que de trois éléments répétés à l'infini, et rien d'autre : un type de poutres, un type de briques, un type de carrelages, tous de la même couleur, un genre de rouille fabriqué pour la zone d'embarquement semble l'amorce sans douleur d'un voyage au cœur du néant sans limite, sinon l'animation fournie par les Pizza Hut ou Dairy Queen ». La répétition sans particularité que propose Robert Fitterman reflète la nature du capitalisme global en nous donnant, une suite instantanément reconnaissable de noms de marques dans leur flux hétéro. RadioShack est devenu interchangeable avec Circuit City, mais en réalité, ne le seraient-ils pas ? L'effet du poème de Robert Fitterman est celui du décor générique des *Flintstones*<sup>104</sup>, où le même

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

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

Si les objets littéraires ne sont pas *investis*, la superposition procède d'une écriture (le code HTML) qui se trouve en deçà :

```
<!DOCTYPE html>
<html>
<head>
<style>
body {    La page HTML a été structurée avec des cadres différents aux placements identiques(#abs1 pour Goldsmith et #abs2
background-color: white;
}        pour Bon) dont le type de positionnement (statique, absolu ou relatif) permet d'explorer la modularité des espaces
h1 {    en placer deux éléments au même endroit. Dans l'écriture derrière les deux écritures se trouvent également des
color: white;
text-align: center;
}    informations invisibles dans les visualisations des coïncidences : des commentaires (<!--texte-->), des lignes de
p {    style inutiles, ou encore les traces de tentatives, de solutions intermédiaires ou des échecs. Le résultat de
font-family: verdana;
font-size: 10px;
superposition contient donc, au sein même du langage qui le constitue comme média, des écritures cachées, qui
b {    témoignent d'un processus antérieur (un état de brouillon).
font-family: sans-serif;
}
div {
padding: 10px;
border: 1px dashed;
text-align: center;
}
object {
padding: 10px;
border: 1px dashed;
text-align: center;
}
.static {
position: static;
height: 750px;
background-color: #ffc;
border-color: #996;
}
```

```
.absolute {
  position: absolute;
  width: 1800px;
  height: 750px;
  background-color: #fdd;
  border-color: #900;
  opacity: 0.7;
}

.relative {
  position: relative;
  width: 1800px;
  height: 750px;
  background-color: #cfc;
  border-color: #696;
  opacity: 0.7;
}

#abs1 {
  top: 10px;
  left: 10px;
}
#rel1 {
  top: 30px;
  margin: 0px 50px 0px 50px;
}
#rel2 {
  top: 15px;
  left: 20px;
  margin: 0px 50px 0px 50px;
}
#abs2 {
  top: 10px;
  right: 10px;
}
#sta1 {
  background-color: #ffc;
  margin: 0px 50px 0px 50px;
}
```

Ici les lignes d'écritures surlignées constituent le dispositif de coïncidence pour davantage de lisibilité. Les deux objets littéraires (contenus dans les balises *object*) sont définis par une position commune, qui est la position absolue (*.absolute*). Le jeu de transparence se situe dans la déclaration du type de position (avec l'attribut *opacity*). Les deux objets partagent donc une transparence, une position, mais s'inscrivent dans des cadres ou niveaux d'écriture distincts.

```

.parallax {
    /* The image used */
    /* Set a specific height */
    height: 750px;

    /* Create the parallax scrolling effect */
    background-attachment: fixed;
    background-position: center;
    background-repeat: no-repeat;
    background-size: cover;
}
</style>
</head>
<body>
<p>
<!-- solution qui n'a pas marché
<iframe src="PDF/1.pdf" width="100%" height="500px"></iframe></p>
-->

<object id="abs1" class="absolute" data="1/UTF-8_noframes/Gold.html" type="text/html">
    <embed src="1/UTF-8_noframes/Gold.html" type="text/html" />
</object>
<object id="abs2" class="absolute" data="2/UTF-8_noframes/Bon.html" style="border-color: #696"
type="text/html">
    <embed src="2/UTF-8_noframes/Bon.html" type="text/html" />
</object>

<div class="parallax"></div>

<!--
<div id="abs1" class="absolute">

```

In 1969 the conceptual artist Douglas Huebler wrote, "The world is full of objects, more or less interesting; I do not wish to add any more." I've come to embrace Huebler's ideas, though it might be retooled as "The world is full of texts, more or less interesting; I do not wish to add any more." It seems an appropriate response to a new condition in writing today: faced with an unprecedented amount of available text, the problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists. How I make my way through this thicket of information—how I manage it, how I parse it, how I organize and distribute it—is what distinguishes my writing from yours.</div>

<div id="abs2" class="absolute">« Le monde est rempli d'objets plus ou moins intéressants, je n'ai

aucune envie de lui en faire supporter un de plus », déclare en 1969 l'artiste conceptuel Douglas Huebler<sup>1</sup>. J'en suis venu à adopter son idée, mais en la reformulant ainsi : « Le monde est rempli de textes, plus ou moins intéressants ; je n'ai aucune envie de lui en ajouter un de plus. » Cela semble la réponse qu'exige la nouvelle condition de l'écriture aujourd'hui : face à une quantité accessible de texte sans aucun précédent, le problème n'est pas d'en écrire plus ; plutôt d'apprendre à négocier avec ce gigantesque amas existant. Comment je me fraye mon chemin dans ce maquis d'information - comment je le gère, comment je l'analyse et le distribue - change la langue et suppose des voilà ce qui distingue mon écriture de la vôtre.</div><div id="sta1" class="static"> <b>DIV #5</b><br />position: static;</div>--></body></html>

La superposition établit le palimpseste par arrangement esthétique : les deux documents sont remédiés sans être atteints ou grattés. Cela demeure une mise en scène du palimpseste. C'est pourquoi nous avons voulu par la suite opter pour des procédures plus intrusives.

# Métamorphoses

## ACKNOWLEDGMENTS

Several of the essays in this book were inspired by pieces initially commissioned by the Poetry Foundation, where they appeared as a weeklong journal on their site in January 2007; other ideas were developed on their blog, Harriet. I'd like to thank Emily Warn, who after hearing my talk at Marjorie Perloff's MLA Presidential Panel in 2006, offered to publish it on the foundation's site, which has resulted in a long and happy collaboration. My thanks also to Don Share, Christian Wiman, Cathy Hally, and Travis Nichols for their open-mindedness and continuing support.

Portions of "Language as Material" appeared in *New Media Poetics* (Cambridge: MIT, 2006) and was first written for the New Media Poetry Conference in October 2002 at the University of Iowa. Other parts of the chapter were given at Digital Poetics at SUNY Buffalo in 2000. "Infallible Processes: What Writing Can Learn from Visual Art" evolved from two gallery talks commissioned by Dia:Beacon in 2008 and 2009. An early version of "Le PDF (Portable Document Format) est un" format propriétaire et ouvert (ses conference held in 2008 at the Disney REDcat Theatre and again at Cabinet Space in 2009 in Brooklyn.

Originally this book began as a separate books, *Uncreative Writing* and Boon's great *In Praise of Copying*. Although the two books map different territories, they both share a common history. The former was born at the University of Pennsylvania, while the latter was born at Princeton University. Both books were born in the half-long ongoing discourse, this book in its present form would not exist.

This book developed over years of conversation with my peers, many of whom I write about here. Without this decade-and-a-half-long ongoing discourse, this book in its present form would not exist.

Thanks the University of Pennsylvania for allowing these words to be put into practice. In particular I'm grateful for the support of Al Filreis and Charles Bernstein at the Center for Programs in Contemporary Writing and to Claudia Gould and Ingrid Schaffner at the Institute of Contemporary Art.

I'd like to acknowledge Princeton University's Department of American Studies for granting me their Anschutz Distinguished Professorship in the winter of 2009, which provided the support and environment where these ideas could take root. Thanks to Princeton's Hendrik Hartog and Susan Brardin.

At Columbia University Press, the careful efforts of Susan Pensak made this a stronger book. And I can't thank my editor, Philip Leverenz, enough. His challenges and provocations pushed this book to places I never imagined.

The patience and devotion of my wife Cheryl Donegan, along with the feisty playfulness of my sons Finnegan and Cassius, made for a échantillon (la page des remerciements).

Special thanks to Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My admiration and gratitude for her work never ceases.

And finally, this book is dedicated to the "six guys, all in a line, all basically the same age, same stocky build, same bad haicuts [sic], and black T-shirts [sic]". You know who you are.

## Remerciements

Plusieurs des essais composant ce livre ont été inspirés de travaux initialement sollicités par la Poetry Foundation, qui les a publiés sur son site en tant que chronique sur une semaine en janvier 2007; d'autres ont été ultérieurement développés sur leur blog. Je remercie Emily Warn, qui après avoir entendu mon intervention au Master of Literary Arts de Marjorie Perloff en 2006, m'a proposé cette publication originale, à la source d'une longue et fertile collaboration. Mes remerciements vont aussi à Don Share, Christian Wiman, Cathy Bellouard, Travis Nichols pour leur aide généreuse et leur ouverture d'esprit.

Des extraits de « Le langage comme matière » sont parus dans *New Media Poetics* (MIT, Cambridge, 2006) et ont d'abord été écrits pour la New Media Poetry Conference d'octobre 2002 à l'université d'Iowa. D'autres extraits de ce chapitre ont été proposés au Digital Humanities SUNY Buffalo en 2000. « Ce qu'écrire peut apprendre des arts visuels » a commencé par deux interventions sollicitées par la Dia:Bmarges : le format est lissé et ne contient désormais que les caractères

2008 et 2009. Une version préliminaire de « Pourquoi la réappropriation ? » a été donnée en 2008 sous forme de conférence sous le titre « Untitled Speculations » lors de la Call Arts Conference au REDcat Theatre puis en 2009 au Cabinet Space de Brooklyn.

Ce livre a d'abord été un projet commun avec Marcus Boon avant de se séparer en deux livres distincts, *Uncreative Writing* pour moi et *Praise of Copying* pour Boon. Même si les deux livres cartographient des territoires différents, ils sont nés de la même souche, une semaine de Noël il y a presque vingt ans.

Ce livre, à mesure des années, s'est nourri des discussions avec mes pairs, et d'abord ceux dont je parle ici. Sans cette pleine décennie d'approfondissement, il n'aurait pu parvenir à son terme.

Merci à l'université de Pennsylvanie pour permettre à ces mots d'être mis en pratique. Notamment le soutien d'Al Filreis et Charles Bernstein, du Center for Programs in Contemporary Writing et à Claudia Gould et Ingrid Schaffner de l'Institute of Contemporary Art.

Merci au Department of American Studies de l'université de Princeton pour m'avoir alloué la bourse de l'Ainschutz Distinguished Fellowship l'été 2009, grâce à laquelle ces idées ont pu prendre racine.

La conversion sera dirigée vers le format TXT (texte brut constitué uniquement

de suites de caractères), un format plus souple. La métamorphose abandonne donc toutes les spécifications éditoriales du document original en terme de style

éditeur, Philip Leventhal, d'avoir lu ce livre de bien plus près qu'il le où je le voie imprimé. Ses défis et ses provocations ont emmené ce

livre en des extrémités où je ne l'aurais jamais imaginé.

La patience et la ferveur de mon épouse, Cheryl Donegan, et la fougue

de mes deux fils, Finn et Sam, ont été l'aventure continue dur

comme le roc pendant les années de travail qu'a exigées ce livre.

Merci tout particulièrement à Marjorie Perloff pour son soutien per-

menant au degré le plus extraordinaire. Mon admiration et ma grati-

tude pour son travail en retour.

Je dédie ce livre « aux six gars alignés, tous de même âge et bien batis, cheveux mal teignés (sic) et aux T-shirts (sic) noirs » : ils se reconnaîtront.

Et pour finir, je veux remercier toute l'équipe de Jean Boite Éditions, ainsi que François Bon pour ces mois de rude labeur.

Cette première conversion a été réalisée avec le *stylet* suivant :

```
→ experimentation cd Goldsmith
→ Goldsmith pdftotext Goldsmith.pdf Goldsmith.txt
→ Goldsmith ll
total 4.7M
-rw-rw-r-- 1 mame name 27K Jun 24 00:34 2.odt
-rw-r--r-- 1 mame name 38 Jun 12 16:53 gokd-1.txt.txt
-rw-r--r-- 1 mame name 39K Jun 12 16:41 Gold-1_1.jpg
-rw-r--r-- 1 mame name 484K Jun 13 01:17 Goldb.txt
-rwxrwxrwx 1 mame name 3.2M Dec 6 2019 Goldsmith.pdf
-rw-r--r-- 1 mame name 484K Jul 28 01:38 Goldsmith.txt
-rw-r--r-- 1 mame name 484K Jun 12 16:52 Gold.txt
drwxr-xr-x 3 mame name 12K Jun 12 17:06 PNG
drwxr-xr-x 2 mame name 4.0K Jun 24 18:56 UTF-8_noframes
→ Goldsmith

>
```

## ACKNOWLEDGMENTS

Several of the essays in this book were inspired by pieces initially commissioned by the Poetry Foundation, where they appeared as a weeklong journal on their site in January 2007; other ideas were developed on their blog, Harriet. I'd like to thank Emily Warn, who after hearing my talk at Marjorie Perloff's MLA Presidential Panel in 2006, offered to publish it on the foundation's site, which has resulted in a long and happy collaboration. My thanks also to Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley, and Travis Nichols for their open-mindedness and continuing support. Portions of "Language as Material" appeared in *New Media Poetics* (Cambridge: MIT, 2006) and was first written for the New Media Poetry Conference in October 2002 at the University of Iowa. Other parts of the chapter were given at Digital Poetics at SUNY Buffalo in 2000. "Infallible Processes: What Writing Can Learn from Visual Art" evolved from two gallery talks commissioned by Dia:Beacon in 2008 and 2009. An early version of "Why Appropriation?" was given for the "untitled:speculations," a CalArts conference held in 2008 at the Disney REDcat Theatre and again at Cabinet Space in 2009 in Brooklyn.

Originally this book began as a project on modulables: les contenus HTML sont voulus comme interopérables et (re)trouvent ainsi une dimension de separate books, *Uncreative Writing* and *Boon's great In Praise of Copying*. Although the two books map different territories, they both stem from the same ten days between Christmas and New Years almost a decade ago.

This book developed over years of conversation with my peers, many of whom I write about here. Without this decade-and-a-half-long ongoing discourse, this book in its present form would not exist.

Thanks the University of Pennsylvania for allowing these words to be put into practice. In particular, I'm grateful for the support of Al Filreis and Charles Bernstein at the Center for Programs in Contemporary Writing and to Claudia Gould and Ingrid Schaffner at the Institute of Contemporary Art.

I'd like to acknowledge Princeton University's Department of American Studies for granting me their Anschutz Distinguished Professorship in the winter of 2009, which provided the support and environment where these ideas could take root. Thanks to Princeton's Hendrik Hartog and Susan Braun.

At Columbia University Press, the careful efforts of Susan Pensak made this a stronger book. And I can't thank my editor, Philip Leventhal, enough for reading this book closer than it deserved to be read, for shaping it, saving it, and for giving me the opportunity to see it into print. His challenges and provocations pushed this book to places I'd never imagined.

The patience and devotion of my wife Cheryl Donegan, along with the feisty playfulness of my sons Finnegan and Cassius, made for a rock-solid writing environment over the years it took to pen this.

Special thanks to Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My admiration and gratitude for her work never ceases.

And finally, this book is dedicated to the "six guys, all in a line, all basically the same age, same stocky build, same bad haicuts [sic], and black T-shirts [sic]". You know who you are.

## Remerciements

Plusieurs des essais composant ce livre ont été inspirés de travaux initialement sollicités par la Poetry Foundation, qui les a publiés sur son site en tant que chronique sur une semaine en janvier 2007 ; d'autres ont été ultérieurement développés sur leur blog. Je remercie Emily Warn, qui après avoir entendu mon intervention au Master of Literary Arts de Marjorie Perloff en 2006, m'a proposé cette publication originale, à la source d'une longue et fertile collaboration. Mes remerciements vont aussi à Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley et Travis Nichols pour leur aide généreuse et leur ouverture d'esprit. Des extraits de « Le langage comme matière » sont parus dans *New Media Poetics* (MIT, Cambridge, 2006) et ont d'abord été écrits pour la New Media Poetry Conference d'octobre 2002 à l'université d'Iowa. D'autres extraits de ce chapitre ont été proposés au Digital Poetics au SUNY Buffalo en 2000. « Ce qu'écrire peut apprendre des arts visuels » a commencé par deux interventions sollicitées par la Dia:Beacon en 2008 et 2009. Une version préliminaire de « Pourquoi la réappropriation ? » a été donnée en 2008 sous forme de conférence sous le titre « Untitled Speculations » lors de la Call Arts Conference au Disney REDcat Theatre puis en 2009 au Cabinet Space de Brooklyn.

Ce livre a également été un projet avec Marcus Boon, qui a su me faire séparer en deux livres distincts, *Uncreative Writing* pour moi et *Praise of Copying* pour Boon. Même si les deux livres cartographient des terrains différents, ils sont étroitement liés. Sans ce travail d'approfondissement, il n'aurait pu parvenir à son terme.

Ce livre, à mesure des années, s'est nourri des discussions avec mes amis et collègues, et sans leur soutien, ce livre n'aurait pas pu prendre forme. Merci à l'université de Pennsylvania pour permettre à ces mots à être mis en pratique. Notamment le soutien d'Al Filreis et Charles Bernstein du Center for Programs in Contemporary Writing et à Claudia Gould et Ingrid Schaffner de l'Institute of Contemporary Art. Merci au Department of American Studies de l'université de Princeton pour m'avoir alloué la bourse de l'Anschutz Distinguished Professorship l'été 2009, grâce à laquelle ces idées ont pu prendre racine.

Merci à Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton. Chez Columbia University Press, les efforts et le soin de Susan Pensak ont contribué à solidifier ce livre. Et je ne peux remercier assez mon éditeur, Philip Leventhal, d'avoir lu ce livre de bien plus près qu'il le mérite, pour le mettre en forme, le sauvegarder et que vienne le jour où je le voie imprimé. Ses détails et ses provocations ont emmené ce livre en des extrémités où je ne l'aurais jamais imaginé.

La patience et la ferveur de mon épouse, Cheryl Donegan, et la fougue joyeuse de nos fils Finnegan et Cassius, ont été l'environnement dur comme le roc pendant les années de travail qu'a exigées ce livre.

Merci tout particulièrement à Marjorie Perloff pour son soutien permanent au degré le plus extraordinaire. Mon admiration et ma gratitude pour son travail en retour. Je dédie ce livre « aux six gars alignés, tous de même âge et bien bâties, cheveux mal teignés (sic) et aux T-shirts (sic) noirs » : ils se reconnaîtront. Et pour finir, je veux remercier toute l'équipe de Jean Boite Éditions, ainsi que François Bon pour ces mois de rude labeur.

À partir du TXT, les objets littéraires sont convertis au format HTML (*Hypertext Markup Language*), langage de balise permettant de visualiser les pages web avec le *stylet* suivant :

```
→ Goldsmith pdftohtml -enc UTF-8 -noframes Goldsmith.pdf Goldsmith.html
Page-1
Page-2
Page-3
Page-4
Page-5
Page-6
link to page 8 link to page 9 link to page 16 link to page 16 link to page 28 link to page 28 link to page 49 link to page 49 link to page 64 link to page 64 link to page 80 link to page 80
link to page 7 Page-8
link to page 7 link to page 149 Page-9
link to page 149 Page-10
link to page 149 link to page 149 link to page 149 Page-11
link to page 149 link to page 149 link to page 149 link to page 149 Page-12
Page-13
Page-14
Page-15
link to page 7 link to page 7 link to page 150 Page-16
link to page 17 Page-17
link to page 150 link to page 150 link to page 150 Page-18
link to page 150 Page-19
Page-20
link to page 150 link to page 150 link to page 21 Page-21
link to page 22 link to page 22 link to page 150 link to page 150 Page-22
link to page 150 link to page 150 Page-23
link to page 150 Page-24
link to page 150 Page-25
Page-26
link to page 150 Page-27
link to page 7 link to page 7 link to page 151 Page-28
link to page 151 link to page 151 Page-29
link to page 151 link to page 151 link to page 151 link to page 151 Page-30
```

```
<!DOCTYPE html>
<html xmlns="http://www.w3.org/1999/xhtml" lang="" xml:lang="">
<head>
<title>Uncreative Writing: Managing Language in the Digital Age</title>
<meta http-equiv="Content-Type" content="text/html; charset=UTF-8"/>
<meta name="generator" content="pdftohtml 0.36"/>
<meta name="author" content="Kenneth Goldsmith"/>
<meta name="keywords" content="Literary Criticism/American/General"/>
<meta name="date" content="2019-09-24T16:08:41+00:00"/>
<style type="text/css">
```

[...]

Le second texte est placé dans un espace liminaire au coprs du texte du document HTML (le

*body*) : dans l'espace de déclaration du style (dans le *head*). Cette spécification est span.palimpseste:hover::before { content: "Remerciements Plusieurs des essais composant ce livre ont été inspirés de travaux initialement sollicités par la Poetry Foundation, qui les a publiés sur son site en tant que chronique sur une semaine en janvier 2007 ; d'autres ont été ultérieurement développés sur leur blog. Je remercie Emily Warn, qui après avoir entendu mon intervention au Master of Poetry de la Juilliard School en 2008, m'a proposé cette publication originale, à la source d'une longue et fertile collaboration. Mes remerciements vont aussi à Don Share, Christian Wiman, Cathy Hally et Travis Nichols pour leur aide généreuse et leur ouverture d'esprit. Des extraits de « Le langage comme matière » sont parus dans New Media Poetics (MIT, Cambridge, 2006) et ont d'abord été écrits pour la New Media Poetry Conference d'octobre 2002 à l'université d'Iowa. D'autres extraits de ce chapitre ont été proposés au Digital Poetics au SUNY Buffalo en 2000. « Ce qu'écrire peut apprendre des arts visuels » a commencé par deux interventions sollicitées par la Dia:Beacon en 2008 et 2009. Une version préliminaire de « Pourquoi la réappropriation ? » a été donnée en 2008 sous forme de conférence sous le titre « Untitled Speculations » lors de la Call Arts Conference au Disney REDcat Theatre puis en 2009 au Cabinet Space de Brooklyn. Ce livre a d'abord été un projet commun avec Marcus Boon avant de se séparer en deux livres distincts, Uncreative Writing pour moi et Praise of Copying pour Boon. Même si les deux livres cartographient des territoires différents, ils sont nés de la même souche, une semaine de Noël il y a presque vingt ans. Ce livre, à mesure des années, s'est nourri des discussions avec mes pairs, et d'abord ceux dont je parle ici. Sans cette pleine décennie d'approfondissement, il n'aurait pu parvenir à son terme. Merci à l'université de Pennsylvanie pour permettre à ces mots d'être mis en pratique. Notamment le soutien d'Al Filreis et Charles Bernstein, du Center for Programs in Contemporary Writing et à Claudia Gould et Ingrid Schaller de l'Institute of Contemporary Art. Merci au Department of American Studies de l'université de Princeton pour m'avoir alloué la bourse de

l'Anschutz Distinguished Professorship l'été 2009, grâce à laquelle ces idées ont pu prendre racine. Merci à Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton. Chez Columbia University Press, les efforts et le soin de Susan Pensak ont contribué à solidifier ce livre. Et je ne peux remercier assez mon éditeur, Philip Leventhal, d'avoir lu ce livre de bien plus près qu'il le mérite, pour le mettre en forme, le sauvegarder et que vienne le jour où je le voie imprimé. Ses détails et ses provocations ont emmené ce livre en des extrémités où je ne l'aurais jamais imaginé. La patience et la ferveur de mon épouse, Cheryl Donegan, et la fougue joyeuse de nos fils Finnegan et Cassius, ont été l'environnement dur comme le roc pendant les années de travail qu'a exigées ce livre. Merci tout particulièrement à Marjorie Perloff pour son soutien permanent au degré le plus extraordinaire. Mon admiration et ma gratitude pour son travail en retour. Je dédie ce livre « aux six gars alignés, tous de même âge et bien bâties, cheveux mal teignés (sic) et aux T-shirts (sic) noirs » : ils se reconnaîtront. Et pour finir, je veux remercier toute l'équipe de Jean Boîte Éditions, ainsi que François Bon pour ces mois de rude labeur.";

```
    position:absolute;
    font-size: 1em;
    padding-left:5px;
    padding-right:5px;
}
```

```
</style>
</head>
```

```
<body bgcolor="#A0A0A0" vlink="blue" link="blue">
```

```
[...]
```

```
<span class="palimpseste">
```

```
<a name=8></a><a href="Gold.html#7">ACKNOWLEDGMENTS<br /></a><br />
Several&#160;of&#160;the&#160;essays&#160;in&#160;this&#160;book&#160;were&#160;inspired&#160;by&#160;pieces&#160;
;initially&#160;commissioned&#160;by&#160;the&#160;Poetry<br /
>Foundation, where they appeared as a weeklong journal on their site in January 2007; other ideas were<br /
>developed&#160;on&#160;their&#160;blog, &#160;Harriet.&#160;I'd&#160;like&#160;to&#160;thank&#160;Emily&#160;Warn
,&#160;who&#160;after&#160;hearing&#160;my&#160;talk&#160;at&#160;Marjorie<br /
>Perloff's&#160;MLA&#160;Presidential&#160;Panel&#160;in&#160;2006, &#160;offered&#160;to&#160;publish&#160;it&#160;
0; on&#160;the&#160;foundation's&#160;site, &#160;which&#160;has<br /
>resulted in a long and happy collaboration. My thanks also to Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley, <br /
>and Travis Nichols for their open-mindedness and continuing support. <br />
Portions of "Language as Material" appeared in <i>New Media Poetics</i> (Cambridge: MIT, 2006) and was <br />
```

first written for the New Media Poetry Conference in October 2002 at the University of Iowa. Other parts  
> of the chapter were given at Digital Poetics at SUNY Buffalo in 2000. "Infallible Processes: What  
> Writing Can Learn from Visual Art" evolved from two gallery talks commissioned by Dia: Beacon in 2008  
> and 2009. A nearly version of "Why Appropriation?" was given for the "untitled: speculations," a Cal Arts  
> conference held in 2008 at the Disney REDcat Theatre and again at Cabinet Space in 2009 in Brooklyn.  
Originally this book began as a project sampling with Marcus Boon, but ended up splitting into two  
separate books, *Uncreative Writing* and Boon's great *In Praise of Copying*. Although the two books map  
different territories, they both stem from the same days between Christmas and New Years almost a decade ago.  
This book developed over years of conversation with my peers, whom I write about here.  
Without this decade-and-a-half-long ongoing discourse, this book in its present form would not exist.  
Thanks to the University of Pennsylvania for allowing these words to be put into practice. In particular,  
I'm grateful for the support of Al Filreis and Charles Bernstein; the Center for Programs in Contemporary  
Writing and to Claudia Gould and Ingrid Schaffner at the Institute of Contemporary Art.  
I'd like to acknowledge Princeton University's Department of American Studies for granting me their  
Anschutz Distinguished Professorship in the winter of 2009, which provided the support and environment  
where these ideas could take root. Thanks to Princeton's Hendrik Hartog and Susan Braun.  
At Columbia University Press, the careful efforts of Susan Pensak made this a stronger book. And I  
can't thank my editor, Philip Leventhal, enough for reading this book closer than it deserved to be read,  
for shaping it, saving it, and for giving me the opportunity to see it into print. His challenges and  
provocations pushed this book to places I'd never imagined.  
The patience and devotion of my wife, Cheryl Donegan, along with her feisty, playful, and supportive  
spiritual partner, Cassius, made for a rock-solid writing environment over the years it took to pen this.  
Special thanks to Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My  
admiration and gratitude for her work never ceases.  
And finally, this book is dedicated to the "six guys, all in a line, all basically the same age, same stocky  
build, same bad haircuts [*sic*], and black T-shirts [*sic*]". You know who you are.

#### REMERCIEMENTS

Ainsi le second texte – la partie des remerciements dans *L'écriture sans écriture* – viendra se sur-inscrire à l'endroit des remerciements de l'*Uncreative Writing* lorsque le curseur, extension du geste de consultation, passera au-dessus.

Les auteurs des essais composant ce livre ont été inspirés de travaux initialement sollicités par la Poetry Foundation, qui les a publiés sur son site en tant que chronique sur une semaine en janvier 2007 ; d'autres ont été ultérieurement développés sur leur blog. Je remercie Emily Warn, qui après avoir entendu mon intervention au Master of Literary Arts Siegfried Persson en 2006 m'a proposé de publier mon travail ailleurs sionné by the Poet et fertile collaboration. Mes remerciements vont aussi à Don Share, Christian Wiman, Cathy Hazeley et Theis Njehed pour leur générosité en me donnant un espace dans New Media Poetry Conference et d'offrir 2002 à Marjorie Iowa. D'autres extraits de ce chapitre ont été proposés au Digital Poetics au SUNY Buffalo en 2009 et à la Central Panel pour 2009 offertes par la Dia Beacon et la University of Illinois à Urbana-Champaign. Une version préliminaire de « Results from the Negation Project à la poésie de Mythe dans 2008 sous Share, Christian Wiman, Cathy Hazeley, Untitled Speculations » lors de la Call Arts Conference au Disney REDcat Theatre puis en 2009 avec Nihmeh Soltani et Boon, puis de la seconde édition de ce projet commun avec Marcus Boon avant de se séparer en deux livres distincts, *Uncreative Writing* pour moi et *Praise of Copying* pour Boon. Les deux livres sont nés de la même souche, une semaine de Noël il y a presque vingt ans. Ce livre, à mesure que je continue de lire New Media Poetry Conference en octobre 2002 à l'université de Marquette, cette pleine décennie d'approfondissement, il n'aurait pu parvenir à son terme. Merci à Al Filreis et Charles Bernstein, du Center for Programs in Contemporary Writing à l'Université de Pennsylvanie, à l'Institute of American Studies de l'université de Princeton pour m'avoir alloué la bourse de doctorat en 2004 et à Philip Leventhal, de la Princeton University Press, pour la publication de *Why I Wrote* en 2004, qui a donné vie à ces spéculations plus tard dans la cinquantaine. Merci à Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton. Chez Columbia University Press, je remercie Philip Leventhal, De Seys Reymond et Marjorie Perloff pour leur soutien et leur aide. Je remercie assez mon éditeur, Philip Leventhal, d'avoir lu ce livre de bien plus près qu'il le fut. Il y a dans ce livre de nombreuses erreurs, mais je suis fier de ce qu'il a fait pour moi. Ses défauts et ses provocations ont emmené ce livre en des extrémités où je ne l'aurais jamais imaginé. Je dédie ce livre « aux six gars alignés, tous de même âge et bien bâties, cheveux mal teignés (sic) et aux T-shirts (sic) noirs » : ils se reconnaîtront. Et pour finir, je veux remercier le éditeur de Jean Broome Éditions, avec toute ma gratitude, pour leur soutien et leur dévouement.

Without this decade-and-a-half long ongoing discourse, this book in its present form would not exist.

Thank the University of Pennsylvania for allowing these words to be put into practice. In particular, I'm grateful for the support of Al Filreis and Charles Bernstein at the Center for Programs in Contemporary Writing and to Claudia Gould and Ingrid Schaffner at the Institute of Contemporary Art. I'd like to acknowledge Princeton University's Department of American Studies for granting me their Anschutz Distinguished Professorship in the winter of 2009, which provided the support and environment where these ideas could take root. Thanks to Princeton's Hendrik Hartog and Susan Braun.

At Columbia University Press, the careful efforts of Susan Pensak made this a stronger book. And I can't thank my editor, Philip Leventhal, enough for reading this book and maintaining its readability for shaping it, saving it, and for giving me the opportunity to see it into print. His challenges and provocations pushed this book to places I never imagined.

The patience and devotion of my wife Cheryl Donegan, along with the feisty playfulness of my sons Finnegan and Cassius, made for a rock-solid writing environment over the years it took to open this. Special thanks to Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My admiration and gratitude for her work never ceases. And finally, this book is dedicated to the "six guys, all in line, all basically the same age, same stocky build, same bad haircuts [sic], and black T-shirts [sic]". You know who you are.

# Océrisation mêlée

ACKNOWLEDGMENTS

Several of the essays in this book were inspired by pieces initially commissioned by the Poetry Foundation, where they appeared as a weeklong journal on their site in January 2007; other ideas were developed on their blog, Harriet Perloff's MLA Presidential Panel in 2006 offered to publish it on the foundation's site, which has resulted in a long and happy collaboration. My thanks also to Don Share, Christian Wiman, Cathy Hally, and Travis Nichols for their open-mindedness and continuing support.

Portions of "Language as Material" appeared in *New Media Poetics* (Cambridge, MA, 2006) and was first written for the New Media Poetry Conference in October 2002 at the University of Iowa. Other parts of the chapter were given at Digital Poetics: Writing Can Learn from Visual Art" evolved from two gallery talks commissioned by Dia:Beacon in 2008 and 2009. An early version of "Why Copy? A Visual Poem" was presented at the 2008 Digital Poetics conference held at the Dia:Beacon Theatre and again at the 2009 Digital Poetics conference held at the Brooklyn Academy of Music. Portions of this book began as separate books, *Increative Writing* and *Boop's Great In Praise of Copying*. Although the two books map different territories, they both came from the same ten days between 2008 and 2009. It took almost a decade ago.

Originally this book began as a series of ten short essays for the *MIT Journal of Media*, which I wrote for the University of Pennsylvania Poetry Foundation, then published online. These essays have since been collected in a book, *Increative Writing*, and have been further developed into a book, *Boop's Great In Praise of Copying*. The original essays were written for the New Media Poetry Conference in 2002, and have since been collected in a book, *Increative Writing*, and have been further developed into a book, *Boop's Great In Praise of Copying*.

This book also developed over years of conversation with my peers, many of whom I write about here. Without this development and exchange, this book in its present form would not exist.

Thanks the University of Pennsylvania for allowing these words to be printed. In particular, I'm grateful for the support of Al Filreis and Charles Bernstein at the Center for Programs in Contemporary Writing, and to Claudia Gould and Ingrid Schaffner of the Institute for Contemporary Art.

I'd like to acknowledge Princeton University's Department of American Studies for granting me their Anschutz Distinguished Professorship in the winter of 2009, which provided the support and environment where these ideas could take root. Thanks to Princeton's Hendrik Hartog and Susan Braun.

At Columbia University Press, the careful efforts of Susan Pensak made this a stronger book. And I can't thank my editor, Philip Gourevitch, enough for reading the book and recognizing what it deserved to be read.

The patient and devoted work of Cheryl Donegan, along with the feisty playfulness of my sons Finnegan and Cassius, made for a rock-solid writing environment over the years it took to pen this.

Special thanks to Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My admiration and gratitude for her work never ceases.

And finally, this book is dedicated to the "six guys, all in a line, all basically the same age, same stocky build, same bad haicuts [sic], and black T-shirts [sic]". You know who you are.

Dans cette troisième expérimentation, la question de la lisibilité abordée du point de vue *machine* avec le principe de l'océrisation (ou OCR pour *Optical Character Recognition*) : comment peut-être lues ou déchiffrées les textures du palimpseste ? La reconnaissance optique des caractères permet de récupérer le textuel dans du visuel et retranscrit les caractères reconnus dans un fichier qui peut être exploité comme du texte brut (format TXT). L'objet littéraire est, dans le cadre de cette expérimentation, travaillé comme une image (ici la superposition des formats pour la page des remerciements au format PNG ici).

Merci à l'université de Pennsylvanie pour permettre à ces mots d'être mis en brosse. Mes amis à Yale, à l'IFA et à Brooklyn.

Claudia Gould et Ingrid Schaffner de l'Institute of Contemporary Art.

Merci au Département d'American Studies de l'université de Princeton pour m'avoir donné la bourse de l'Anschutz Distinguished Professorship l'été 2009, grâce à laquelle ces idées ont pu prendre racine.

Merci à Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton.

Chez Columbia University Press, les efforts et le soin de Susan Pensak ont contribué à solidifier ce livre. Et je ne peux remercier assez mon éditeur, Philip Gourevitch, d'avoir lu le livre de bien plus près que je m'étais donné. Il a été un véritable plaisir de lire ce livre et de faire partie de ce processus.

In particular, merci pour le mètre en forme de sauvegarde et que vienne le jour où je le vais imprimer. Ses défis et ses provocations ont emmené ce livre en des extrémités où je ne l'aurais jamais imaginé.

La patience et la persévérance de mon épouse, Cheryl Donegan, et de mes deux fils, Finnegan et Cassius, ont également joué un rôle important dans l'environnement qui a permis le succès de ce livre pendant les années de travail qui a exigé ce livre.

Merci tout particulièrement à Marjorie Perloff pour son soutien permanent au degré le plus extraordinaire. Mon admiration et ma gratitude pour son travail envers ce livre.

Je dedie ce livre aux deux garçons, tous de l'âge moyen (sic), cheveux mal teignus (sic) et aux T-shirts (sic) noirs : ils se reconnaissent.

Et pour finir, je veux remercier toute l'équipe de Jean Boîte Éditions, ainsi que François Bourguignon mais de nul恶意.

L'océrisation a été exécutée avec le *stylet* suivant qui implique le moteur de reconnaissance de caractères Tesseract OCR :

```
+ Ocerisation tesseract Ocerisation1.png Ocerisation1.txt
Tesseract Open Source OCR Engine v4.0.0-beta.1 with Leptonica
Warning. Invalid resolution 0 dpi. Using 70 instead.
Estimating resolution as 260
Detected 489 diacritics
→ Ocerisation
```

## ACKNOWLEDGMENTS

Several of the essays in this book were inspired by pieces initially commissioned by the Poetry Foundation, where they appeared as a weeklong journal on their site in January 2007; other ideas were developed on their blog, Harriet. I'd like to thank Emily Warn, who after hearing my talk at Marjorie Perloff's MLA Presidential Panel in 2006, offered to publish it on the foundation's site, which has resulted in a long and happy collaboration. My thanks also to Don Share, Christian Wiman, Cathy Halley, and Travis Nichols for their open-mindedness and continuing support.

Portions of "Language as Material" appeared in *New Media Poetics* (Cambridge: MIT, 2006) and was first written for the New Media Poetry Conference in October 2002 at the University of Iowa. Other parts of the chapter were given at Digital Poetics at SUNY Buffalo in 2000. "Infallible Processes: What Writing Can Learn from Visual Art" evolved from two gallery talks commissioned by Dia:Beacon in 2008

merle  
: « Parr : untitled: se  
and 2009. An,early version of "Why Appropriation?" was sive for the, muni itled-speculati gus," a CalArts

sais Composant ce livre ont été inspi

conference hédeienttaickG\G naaly ub nslaeyniRdeeICat Theatre and agai ea prkiqalibaienDoeo dhnrizdd @ Gatia Brooklyn.  
. ont a . : ' hone tetas:

Ori Sinally ti s"seOR be aes seprofeeton sampling with the great book of the year. Le résultat de cette océrisation montre, non pas une superposition visuelle des écritures, separate DokSunl qieeRaluer W bksiac wand to' s great In Praise of f pying. Although the two books map different terrier' ddaieiseesptesaptans rome cdr eut the same year, mais une alternance entre les écritures. Si cette alternance demeure majoritairement decad originale, il a source dure longue et fertile collaboration. Mes remer- 'isle bth tke's Lowe, co as – distincte – les paragraphes des deux écritures se succèdent –, certains passages accusent 'Mereja Hendrik Hartog et Susan Braun de Princeton,

This booketeXdebpperkigntes atearsuevteeonversation with my friend, the artist, Mereja Hartog. Without this de ead @-pnebgeroita bite mppentoiaq discourse, this DoGR TAS Meee a POMP SMT Hot exist.

'ont contribué a solidifier ce 'je ne peux remercier assez mon mément d'un point de vue graphique.

Thanks thes ETS POPES Se for allowing these vaa#fnijtecde «pai enter pracegere In particular, Tm grateful p&erenth® « Sip ROB book Aiki rdiskveis and Charles Bekastbary atthe eerie itor Programs in ooo kere icy pera and Ingrid Schaffingsnad daged Asnetule aul fugantemporary Art.

Id like tonaylancaw QG gen Beuecian agaversity's Department. of.American Saldi&snkeeranting me their Anschutz Disttingrtished Professorsiipst the winter of 2009, whieh pieipidetPehesea/yoreare environment where these i Bahk GuL us ScGahakhanks to Princeton's Hendfik'Haftos and 'Stsan Braun.

At Columbj, Maiensiyebirssudhecargtul efforts of Susan PeAkaR Mado Mtedeaiouee: book. And I can't thank ryterelitée, evebign Ucernetiniithedmoenough for reading thigewekwtheser than it deserved to be read, for shaping re Cea ae Mant eee me the Opportunityectei ce enuuit gaivaigans, qurtbnitne grkitsin wthallenges and provocationsémskedsitig ook to places T'd never imagined. Soesml eens) can Tas) noits» ils se reconnai-

The patienerreaAbéidenattahbu a ksttiowdéeCheryl Donegan, algn ith, the, feisty playfulness of my sons Finnegan anchts Gris: anatiel fete tOckewaR d writing environmeislerdtas ia guseddstediet@alk to pen this.

Special thanks' to' Marjorie Perloff for her continuing support to the most extraordinary degree. My admiration and gratitude for her work never ceases.

And finally, this book is dedicated to the "six guys, all ina line, all basically the same age, same stocky build, same bad haicuts [sic], and black T-shirts [sic]". You know who you are.  
©

La difficulté majeure pour l'OCR dans le cas de l'image précédente est la différence de mise en page. C'est pourquoi, en vue d'obtenir une image plus lisse du palimpseste pour préciser l'océrisation, les pages de remerciements ont été éditées de façon identiques.

## REKENOWLEDGMENTS

Sincérité de ses œuvres composant leur vécue ont été inspirés plusieurs variantes également s'occidenté par la Poetry Foundation, qu'elles soient publiées ou non sous le nom de John Keats en 2007 en tant que 200ème développement de l'édition Harriet, de l'édition de la Fondation Chateaubriand, et de la Fondation Charles Léopold, en 2008, en tant que partie de la fondation 2008 à propos des œuvres publiées dans l'original à happycollaboration avec la fondation Chateaubriand. Ses œuvres sont ainsi éditées par la Fondation Charles Léopold, dans la collection "Mémoires de l'art" éditée par la Fondation Charles Léopold (FCL), et elles sont également éditées dans la collection "Mémoires de l'art" éditée par la Fondation Charles Léopold (FCL). Ces œuvres sont également éditées dans la collection "Mémoires de l'art" éditée par la Fondation Charles Léopold (FCL). Ces œuvres sont également éditées dans la collection "Mémoires de l'art" éditée par la Fondation Charles Léopold (FCL).

C'est pourquoi, en vue d'obtenir une image plus lisse du palimpseste pour préciser l'océrisation, les pages de remerciements ont été éditées de façon identiques.

## RewecCRVERBGMENTS

Skveialrotlaheseaterompatisttemkvrecot ist inspibis peovayantuiitiatement sodlaeitedpathla Poetry Foundation, qittieshepuppésrsdrasanvttkлемаounud ohrdniiqutisun Uarusema0e7 pothenVitea? Wee désetnsedainctie uitengy Harenx. dvelbepes diunieRnibbpavdm erbercieek midyiaamy Qk apsitan veil TNOD AnRavsilunriduPhaed eh DOD cotferddiclp MnEGE dente fomndion si ProphIECts

fesblicel itm oriaagalend kappyrceliboraioguMiy thaikscolebesaDon ShereprTbniseaeniainnm, sth o 'abcShane| Clavsxion dhitnitor Gruhyobiai-eyietiSaaeis Nichoin pourg supjrie pŕsiteone ef tuangoayeas 'Meveritl" Deppenteditn dew MetinRaeicar@aninatige: MEDNLGBEY antinsad ts Media dotiche( ME, Radia Rigerry Oopfercone dinbundiste Zoodsapahe WiNewsiMedia Poets en femencst drecedayet Were Evaiversif@ ipmoed2 cunsenawaeitsloass tan'i ontséht pranesesas Digna' Renting a8 Unni "Wis2000.re' Ge glédtrfroment onptionraslts aumvisisioned Onniestepancen2d08-amh 1009 saltigts tonote e <0Dnen 'Rieme=d ct headéronch a 'ean Iapuicspeodtotameies ens ats

Le phénomène de mélément est plus général et permet d'établir une grammaire en gas ne a i

Kanidisegan av DpankscRéeDcatiplinatneighiviencad Scan Cab: palimpsestique (pour la compilation de lettres) selon l'œil de la machine : ErFicreai pve) Sica aBeOTMaRgwar HA OPrawwAND TE opysepAeTiROUMRUNAL WES BésskAC nap) earFAeR 'wiritingepaieyninssee: dre ivor fi{Ganviegepatay Boenvebécieisinkes sieNdivVects aimmpichicita un -d majuscule (maj) et (+) un -s minuscule (min) rendent (=) un -b maj di" érents, ils sont nés de la même souche, une semaine de Noël il y a presque vingt ans. ce eeeopenien stots nai pmesgainargt Gbdrdmetxdine jbqetlisde', 'Banismertth algfonig adigoimentséouiseraitiptbpaty tins poestemform woul -e maj + -n min = -r maj 'Pleavksichianivereitcide Rehenplydnin incor palowiag these wiondsctif be gait kncpttiqtiee Neigawnentaly Bom soe Ghapies eras telrUidas ander tha Reo guste cntempacem rhingPeoa Gasca -e min + -l min = -k min

1Depotinentembormeriten

Reinier Suctawteeuncae a pease mente iat  
Gusnerdivene dehbrin chien. Chez Cobb in Urivestgcfionsleritaen st fesanid tavern Hedsshiont  
Braunibutt Callidislaetichelevstty BP este warefubedtenssst/Suom Hétesak Philip Htyendwdndeavoio ky  
nti vreade hiemblnsypedsioy Shit pEsiverpdut, lenmeuheren Keades kh isboedadeseet tan Yidapereegbu  
Délrieol: Fors happenigit, Sewing it sankstor nrungatenthixippammie ce ivteiemnekepintehsehoalleios  
Alndipaodocaeionis pRibeclinipatiaiceceplactes ved nde andm aginedk, TeepetiBanegnd, de loctongsteiny wise  
Coto' Dole innekany oy Rinshal felony pleytitneanemycatnd Fiche dad Ok pandamodes raraces He  
suisdibretig ensigns lover: ageircntgpbieglerehie Spcllejnl edddjope test! fonifien  
'penchanins ausiestbe ple nsost aondiaattinaModeadout atoradtiha goatee pause forvadk ansriowvde  
détiesce\tnirtinaitys dits dasslianandedanesido thémei agnespitthibaaitindyavPbastoallythocstnicb ge acon  
shits (baildosame bid haicecofsiaty and blak shins! sie |etoudmowierhoveulaequipe de Jean Boite

Editions, ainsi que Frangois Bon pour ces mois de rude labeur.



Ces processus de conversion, superposition, modulation successifs laissent à penser que le palimpseste pourrait consister une palingénèse d'un support.

## Encryption

```
→ ~ python3
Python 3.6.9 (default, Jul 17 2020, 12:50:27)
[GCC 8.4.0] on linux
Type "help", "copyright", "credits" or "license" for more information.>>>
```

La quatrième expérimentation est l'*encryption* ou le chiffrement (un procédé de cryptographie). Si ce procédé a été conçu pour rendre secret le sens ou une information d'un document, il est détourné ici pour ne conserver que sa logique, celle qui consiste à inscrire un caractère dans un autre. Dans le principe d'encryption, le retour à l'écriture première est possible : si la clef de (dé)chiffrement est connue, le caractère originel peut être retrouvé. L'expérimentation se fait essentiellement dans l'espace du terminal grâce au langage de script Python.

```
>>> ord('a')
97
>>> chr(97)
'a'
>>> bin(ord('a'))
'0b1100001'
```

L'encryption ici se fonde sur les différentes valeurs d'un caractère (chr). Un caractère alphabétique (noté chr) a une valeur numérale (noté ord) selon la norme informatique de codage des caractère ASCII. Ainsi la lettre « a » a pour valeur « 97 ». À la valeur numérale s'ajoute également la valeur binaire qui correspond au bit, le langage orienté machine, équivalent de sa terminaison nerveuse. Les valeurs numérales sont des valeurs que nous considérons comme valeurs pivot dans la mesure où elles permettent le passage entre un caractère et une valeur binaire. Le palimpseste se situe dans cet entre-deux.

```
>>> x=open('Goldsmith.txt').read()  
>>> y=open('Bon.txt').read()  
>>>
```

Chaque écriture a été placée dans un fichier TXT : elles sont alors traitées comme des *string* ou suites de caractères. La première étape de l'encryption est la déclaration des variables (*x* et *y*) qui vont être matière à la procédure. Dans ce processus sont déclarés les fichiers et les actions (ouvrir le fichier, lire le fichier soit parcourir chaque caractère avec *read*) qui sont constitutrices de l'opération.

Le *stylet* a converti les caractères un à un en valeur numérique (ord), puis a additioné les valeurs (+), pour reconvertis chaque valeur obtenue en caractère (chr) pour les replacer dans l'ordre des *strings* (join). Cette opération laisse la possibilité d'une récupération des caractères d'origine.



```
<!DOCTYPE html>
<html>

<head>

<meta charset="utf-8">
    <meta name="viewport" content="width=device-width, initial-scale=1">
    <link rel="stylesheet" href="https://maxcdn.bootstrapcdn.com/bootstrap/3.4.1/css/bootstrap.min.css">
<link rel="stylesheet" href="https://maxcdn.bootstrapcdn.com/bootstrap/4.0.0/css/bootstrap.min.css" integrity="sha384-Gn5384xqQlaowXA+058RXPxPg6fy4IWvTNh0E263XmFcJlsAwiGgFAW/dAiS6JXm" crossorigin="anonymous">
    <script src="https://ajax.googleapis.com/ajax/libs/jquery/3.5.1/jquery.min.js"></script>
    <script src="https://maxcdn.bootstrapcdn.com/bootstrap/3.4.1/js/bootstrap.min.js"></script>

        <!-- à mettre en place et travailler à la fin
<script>
    wbinfo = {}
    wbinfo.url = "https://mmellet.github.io/CreationThese/Version.html";
    wbinfo.timestamp = "20200720215953";           La version en ligne de ce travail est composée d'écriture sur écriture, structurée en
    wbinfo.request_ts = "";
    wbinfo.prefix = "https://via.hypothes.is/";
    wbinfo.mod = "";
    wbinfo.top_url = "https://via.hypothes.is/https://mmellet.github.io/CreationThese/Version.html";
    wbinfo.is_framed = false;
    wbinfo.is_live = true;                         HTML/CSS. Le document en format DOCX est constitué de 13.521 caractères tandis que
    wbinfo.coll = "";                            ce document comptabilise 36.354 caractères (sans espaces).
    wbinfo.proxy_magic = "";
    wbinfo.static_prefix = "https://via.hypothes.is/static/__pywb";
</script>
-->
</head>

<style type="text/css" media="screen">
<!-- nettoyer-->

code {white-space: pre-wrap;}
span.smallcaps{font-variant: small-caps;}
span.underline{text-decoration: underline;}
div.column{display: inline-block; vertical-align: top; width: 50%;}

body {
    color: #444;
    font-family: Georgia, Palatino, 'Palatino Linotype', Times, 'Times New Roman', serif;
    font-size: 12px;
    line-height: 1.7;
    padding: 1em;
    margin: auto;
    max-width: 42em;
    background: #fefefe;
}
```