



Revue *Hybrid*, n° 5 « Littérature et dispositifs médiatiques »

Grégory Chatonsky : l'art d'une *archéofiction* sans histoire ?

Arnaud Regnauld

Arnaud Regnauld est professeur de littérature américaine et traduction à l'Université Paris 8. Vice-président chargé de la Commission de la recherche, il dirige le master de traduction LISH. Membre de l'EA 1569 « TransCrit », il a consacré plusieurs articles aux œuvres d'artistes et écrivains contemporains. Ses recherches portent sur les nouvelles formes de textualité à l'ère du numérique et leur traduction.

Résumé

Dans le sillage des expérimentations postmodernistes, Grégory Chatonsky remet en question le point de vue et la narrativité, avec pour horizon l'élaboration d'une fiction sans narration, c'est-à-dire dépourvue de diégèse, mais également sans instance narrative, car anonyme, machinique et collective : « Tout se passe comme si une fiction, ici une machine, rêvait nos vies, utilisait la matière même de nos existences dans son sommeil », déclare l'artiste dans un texte-manifeste. Dans quelle mesure la discrétisation et le montage semi-aléatoire des flux captés sur la Toile qu'ils soient visuels, textuels, ou sonores, contribuent-ils à l'émergence d'un nouvel imaginaire de la fiction qui chercherait à se soustraire au principe de causalité et, de fait, à la logique du récit ?

Mots-clés

apocalypse, archive, contingence, fiction, Meillassoux, pareidolia

Mise en ligne : 18 décembre 2018

Texte intégral (format PDF)

Au temps qui passe de la chronologie et de l'histoire succède ainsi
un temps qui s'expose instantanément. Sur l'écran du terminal, la
durée devient « support-surface » d'inscription, littéralement ou plutôt
cinématiquement, le temps fait surface. Grâce à l'imperceptible matériau
du tube cathodique, les dimensions de l'espace deviennent inséparables
de leur vitesse de transmission.

Paul Virilio¹

À l'occasion d'un entretien² accordé à Dominique Moulon, Grégory Chatonsky expliquait comment il avait cherché à « recompose[r] le temps par l'espace » dans l'œuvre intitulée *Readonlymemories*³, c'est-à-dire à donner forme au temps en mettant à plat la succession des

1. Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984, p. 15.

2. Grégory Chatonsky et Dominique Moulon, « Grégory Chatonsky. Une esthétique des flux (après le numérique) », 2007. [En ligne] http://www.moulon.net/pdf/pdfin_08.pdf [consulté le 1^{er} novembre 2016].

3. Grégory Chatonsky, *Readonlymemories*, 2003. [En ligne] <http://chatonsky.net/readonlymemories/> [consulté le

instants comme pour les étaler à la surface de l'écran. En recollant chaque image d'une scène cinématographique bord à bord pour en faire une fresque, Chatonsky joue sur le déjà-vu du détail qu'il retisse dans un ensemble virtuellement présent dans nos mémoires, mais dont nous n'avons en réalité jamais vu pareille recomposition. Il s'agit d'une vision d'autant moins humaine que les images accolées n'ont pas toutes été filmées sous le même angle. De fait, c'est un regard qui n'est le regard de personne, autrement dit une fiction sans point de vue.

Cette distorsion du point de vue cinématographique rappelle bien sûr le jeu sur la focalisation des fictions modernistes et postmodernistes à partir de la mise à plat synchronique du processus séquentiel propre au montage cinématographique. Or, l'originalité du travail de Chatonsky réside précisément dans cet arrêt sur images multiples qui spatialise le temps, dans la droite ligne des expérimentations narratives menées au début des années 1990 aux États-Unis (on pense ici, entre autres, aux hyperfictions électroniques), mais aussi des explorations picturales du cubisme, et dont les images en 3D de *Readonlymemories II* et *III* constituent un prolongement encore plus radical. En digne héritier du postmodernisme, Chatonsky remet en effet en question le point de vue et la narrativité, avec pour horizon l'élaboration d'une fiction sans narration, c'est-à-dire dépourvue de diégèse, mais également sans instance narrative, car anonyme, machinique et collective : « Tout se passe comme si une fiction, ici une machine, rêvait nos vies, utilisait la matière même de nos existences dans son sommeil », déclare l'artiste dans un texte-manifeste⁴. D'où la question suivante qui constituera le point de départ de notre réflexion : dans quelle mesure la discrétisation et le montage semi-aléatoire des flux captés sur la Toile qu'ils soient visuels, textuels, ou sonores, contribuent-ils à l'émergence d'un nouvel imaginaire de la fiction en tant que surface projective qui chercherait à se soustraire au principe de causalité et, de fait, à la logique du récit ?

Archives à venir

Il convient tout d'abord de situer cette réflexion dans le prolongement d'un travail sur l'apocalypse⁵ qui permettra de mettre en évidence une temporalité spécifique, temporalité qui n'est pas eschatologique, c'est-à-dire marquant la fin des temps, mais apocalyptique au sens où il s'agit du temps d'une fin infiniment différée par la boucle transmédia dans laquelle s'inscrit l'œuvre de Chatonsky. En effet, la boucle est ce qui marque le début du temps de la fin, dans une tentative d'épuisement des formes qui va jusqu'à imaginer une fossilisation de l'objet technique dans l'exposition intitulée *Télofossiles*⁶, par exemple. Or, il ne s'agit pas d'un retour au chaos, mais d'un temps proche de l'éternité à une échelle cosmique qui dépasse la temporalité humaine. Ce que Chatonsky cherche à représenter ici, c'est le temps qui reste avant la fin de l'univers, cet intervalle qui intervient après la fin de l'homme. La fossilisation des objets techniques apparaît comme le devenir de la technique sans l'homme et sur une échelle temporelle non humaine qui dépasse notre entendement. Il s'agit de mettre en évidence un reste irréductible qui pourtant n'est pas encore cendre, c'est-à-dire reste de ce qui n'est plus. La boucle de cette archéologie du futur qui fait retour sur le présent en nous proposant un témoignage impossible est ce qui retient le temps, le dilate et diffère ce qui en serait la fin véritable. Le récit est ainsi maintenu en suspens par la cristallisation du temps dans l'objet-fossile dont il ne restera bientôt plus que des images disponibles, entre autres, sur le réseau, les expositions étant par définition des lieux d'inscription éphémères. Ce à quoi nous confronte *Télofossiles*, c'est la possibilité d'une fiction archéologique à partir de ce qui ne ferait déjà plus monde au sens où nous l'entendons, faute d'une humanité encore vivante pour en témoigner : évocation radicale de l'impossibilité d'un récit.

Comme l'explique Chatonsky dans le sillage de Derrida : « L'archéologie, malgré les apparences, ne concerne pas principalement le passé mais l'avenir. Elle consiste à anticiper

1^{er} novembre 2018].

4. Grégory Chatonsky, « La fiction sans narration (FSN) », 2012. [En ligne] <http://chatonsky.net/fsn/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

5. Sylvie Allouche, Rémy Bethmont, Hélène Machinal, Monica Michlin et Arnaud Regnaud (dir.), *Formes d(e l')Apocalypse*, Saint-Denis, Bibliothèque numérique Paris 8, 2017. [En ligne] http://octaviana.fr/document/COLN20_1 [consulté le 30 janvier 2018].

6. Grégory Chatonsky, « Telofossils », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/telofossils/> [consulté le 30 janvier 2018].

les conditions de transmission au moment même de l'inscription des mémoires et ainsi elle est une spéculation sur notre propre disparition⁷. » L'artiste passe ainsi de la mise en évidence de l'anonymat des flux de masse à ce qu'il nomme l'ahumain en jouant sur les échelles du temps et de l'espace, explorant la fiction d'un point de vue post-apocalyptique qui nous permettrait de postuler notre non-existence. Vecteur privilégié de cette réflexion, l'élaboration de fictions spéculatives à l'instar de l'exposition *Télofossiles* dont il ne reste au demeurant que des traces numériques en ligne. Or, l'exposition pense déjà la médiation de sa propre ruine comme sédimentation des flux selon des temporalités variables : l'installation « Archives of Disappearance⁸ » consiste en effet à numériser en 3D des fragments de la sculpture monumentale intitulée « Télofossiles » à laquelle l'exposition doit son nom, ou comment explorer la *revenge* de l'empreinte fossile à venir, par opposition à la ruine romantique qui présuppose un spectateur, à partir d'une boucle transmédia dont la fin est déjà comprise dans la nature éphémère de l'exposition : « Il n'y a plus que les turbulences balayant une surface dont nous sommes absents. Les flux reconfigurent l'esthétique comme ce qui est posé sans nous sur une planète revenue à sa minéralité originaire⁹. » Chatonsky se place au-delà d'une esthétique de la décadence typique du XIX^e siècle reprise après Auschwitz et Hiroshima à travers la thématique du crépuscule de l'humanité, qui trouve son prolongement dans *Extinct Memories*¹⁰.

Cette œuvre postérieure reprend la thématique de la fouille archéologique à partir du questionnement suivant : que lirait, si l'on peut encore parler de lecture, une conscience non humaine dans les traces laissées dans un data center mis au jour après l'extinction de l'espèce ? « Dans quelques milliers d'années lorsque l'espèce humaine se sera éteinte, quelque chose creusera le sol de la Terre et trouvera une ferme de serveurs. Par miracle, elle aura accès au contenu de ces disques durs et découvrira les traces de notre monde. » Voilà ce que raconte, pour ainsi dire, cette exposition. La frontière entre la fiction des souvenirs d'un obscur ingénieur conservés sur un disque dur après l'extinction de l'espèce humaine et la réalité de l'installation muséale devient d'autant plus poreuse que le montage des images vidéo intègre des séquences virtuelles en 3D : le numérique et l'analogique, l'objet technologique et la sculpture de pierre brute se répondent en tant qu'ils participent d'une même esthétique fossile. La recombinaison de fragments prélevés semi-aléatoirement dans les flux de données produits par nos activités en ligne est en effet au cœur des préoccupations de l'artiste, qui cherche à débarrasser le récit de toute intentionnalité pour révéler la contingence intrinsèque à l'émergence d'un sens. De même que la machine opère, selon Chatonsky, une traduction hors sens du monde en lignes de code, cette fiction d'une conscience non humaine soit « quelque chose » qui découvrirait les ruines de notre monde, cette fiction, donc, cherche non seulement à penser le monde sans l'homme, dans le sillage des réflexions de Quentin Meillassoux, mais aussi à sortir de la logique causale qui structure les récits. L'excavation d'un data center pose la question de l'archive à partir de la problématique propre à l'architecture des bases de données qui ne produisent du sens que grâce à une interface logicielle permettant de lier entre elles des données préalablement atomisées, ce qui pose dès l'abord le problème d'une combinatoire potentiellement absurde dans un contexte non humain.

La fin du monde n'aura pas lieu

Or, ces flux nous échappent. Ils excèdent notre emprise, prennent leur autonomie et remettent en question le principe de nécessité qui prévaut dans les enchaînements de cause à effet : à travers la manipulation semi-aléatoire des flux du réseau, l'artiste prône de fait la contingence comme seule nécessité en tant qu'elle constitue le principe moteur qui préside au rapprochement d'éléments sans rapport. Dans un texte intitulé « Des relations ahumaines¹¹ », Chatonsky décrit une autre fin de l'homme marquée par l'indécidable propre à l'absolue

7. Grégory Chatonsky, « La fiction sans narration (FSN) », 2012. [En ligne] <http://chatonsky.net/fsn/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

8. Grégory Chatonsky, « Telofossils », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/telofossils/> [consulté le 30 janvier 2018].

9. Grégory Chatonsky, « Flux (Après le numérique) », 2015. [En ligne] <http://chatonsky.net/flux-apres/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

10. Grégory Chatonsky, « Telofossils », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/telofossils/> [consulté le 30 janvier 2018].

11. Grégory Chatonsky, « Des relations ahumaines », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/relations-ahumaines> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

contingence de ce type de relations qu'il convient donc de penser sans l'homme : « leur montage existe, mais il est à la fois nécessaire (en tant qu'il a lieu) et contingent (en tant qu'aucune raison dernière ne peut lui rendre raison) ». La pensée de Meillassoux apparaît comme une radicalisation de la déconstruction des discours de la fin chez Derrida telle que l'interprète Chatonsky dans un autre texte bref écrit en 2015, texte intitulé « L'époque des destructions du monde¹² ». En écho implicite au concept de messianisme, Chatonsky reprend l'idée d'une fin qui n'en est pas une, et la requalifie en tant que dislocation. Or, il faut sans doute comprendre ce terme à la fois comme le déplacement dans l'espace qu'il induit, mais aussi en tant que disjonction temporelle, ce qui nous renvoie aux réflexions derridiennes sur la logique spectrale dans *Hamlet* : « Time is out of joint. » Comme l'explique le philosophe, « il s'agit de l'impossibilité de penser, ou plutôt de concevoir le contemporain, la synchronie : le temps est disjoint. Il y a en même temps plus d'un temps dans le temps du monde (« *time* », ici, c'est aussi l'histoire, le monde, la société, l'époque, les temps qui courent, etc.)¹³ ». Incidemment, ces réflexions rejoignent également celles de Giorgio Agamben sur l'apocalypse selon saint Paul comme la disjonction la plus intrinsèque au temps qui nous permet de nous en saisir et de l'accomplir enfin¹⁴ peut-être *via* le monde en tant qu'il est image. La question de la dislocation est de fait peut-être moins celle de l'objet que du positionnement d'un sujet regardant qui hallucine sa propre fin à travers les images post-apocalyptiques produites par des machines à rêves qui alimentent le réseau. Qui regarde en effet les salles vides du musée où est exposée *Extinct Memories* sous la lumière de néons clignotants ?

Citons encore l'artiste pour mieux comprendre son projet : « La destruction n'est pas un accident qui arrive à la substance mais la nécessité en tant que contingence. Toute chose peut ne pas être. Une politique de la destruction est une politique des solitudes¹⁵. » Cependant, il ne semble pas que la critique que mène Chatonsky dans le sillage de Meillassoux, critique du corrélationnisme au profit d'une pensée de la contingence absolue, soit entièrement opérante ici. En effet, en maintenant la possibilité d'une esthétique, soit-elle extraterrestre et ahumaine, on replace l'objet sous le regard d'un sujet. En d'autres termes, l'esthétique ne saurait se passer d'une médiation, d'où le point d'achoppement entre le substrat théorique de l'œuvre et sa réalisation. Ce point de vue extraterrestre, certes pensé comme non humain dans cette fiction spéculative, déplace la question ontologique posée par la phénoménologie sur la possibilité d'un autre rapport à l'objet, et sur la contingence du monde en général, sans pour autant permettre de penser l'absolu du non-rapport, c'est-à-dire un monde où l'apparaître de l'objet ne serait pas conditionné à la perception d'un sujet pensant. Revers de l'ancestral chez Meillassoux¹⁶, ce temps d'après la fin de l'homme est aussi celui d'un temps postérieur à toute vie terrestre, un temps sans pensée ni conscience. Or, dès lors qu'il pose la fin de l'homme comme inéluctable, Chatonsky envisage encore l'apocalypse sous une forme eschatologique, ce qui relève de ce que Meillassoux désigne comme la précarité, ou contingence empirique, illustrée par « une destructibilité vouée à s'accomplir tôt ou tard¹⁷ », par opposition à la contingence absolue qui relève de l'ouverture d'un pur possible.

Dès lors qu'il y a programme, il ne peut y avoir de pur hasard. De l'aléatoire qui dépasse notre entendement, certes, mais pas un infini au sens métaphysique. De l'inachevé en revanche, très certainement. À partir de l'idée d'une fiction sans narration, Chatonsky cherche à explorer le *sans rapport*, quelque chose d'absolument contingent qui existerait en dehors de la conscience que j'en ai, geste qui vise à sortir de la subjectivité, ou tout au moins du sujet constitué pour faire apparaître un substrat non humain qui hante le réseau. C'est ce

12. Grégory Chatonsky, « L'époque des destructions du monde », 2015. [En ligne] <http://chatonsky.net/les-destructions/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

13. Jacques Derrida et Élisabeth Roudinesco, *De quoi demain...* Paris, Fayard/Galilée, 2001, p. 134.

14. Agamben, Giorgio, *The Time that Remains*, trad. The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, Stanford University Press, 2005, p. 72 : « Saturday – messianic time – is not another day, homogeneous to others ; rather, it is that innermost disjointedness within time through which one may – by a hairsbreadth – grasp time and accomplish it. »

15. Grégory Chatonsky, « La destruction et la chose », 2012. [En ligne] <http://chatonsky.net/destruction-2/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

16. Quentin Meillassoux, *Après la finitude*, Paris, Seuil, 2006, p. 26 : « Nous nommons ancestrale toute réalité antérieure à l'apparition de l'espèce humaine – et même antérieure à toute forme recensée de vie sur Terre. »

17. Quentin Meillassoux, *Après la finitude*, Paris, Seuil, 2006, p. 97.

que *Dance with Us*¹⁸ aspire à démontrer de manière ludique en branchant le flux des images de Fred Astaire sur celui des cours de la bourse générés par des algorithmes qui tournent (on est tenté de dire « *agissent sur le monde* ») dans une temporalité inhumaine et de fait, échappent à notre contrôle puisqu'ils se situent à un niveau infra-empirique. Ou comment l'homme devient le membre fantôme de la machine selon la logique d'une boucle réursive absurde... Mais que racontent ces images ? Un certain rapport au temps et à l'histoire qui tourne en boucle et qui tourne à vide sans que la répétition puisse jamais faire événement, c'est-à-dire dévie de sa trajectoire comme l'atome dans la théorie du clinamen.

Oniromancie

Dans les œuvres de Chatonsky, l'association de fragments prélevés en ligne ou dans des bases de données n'est motivée que par la logique aveugle d'un programme dont l'idiotie garantit la plasticité. À ce titre, *Memories Center*¹⁹ dont le titre renvoie une fois encore aux data centers où sont stockées les traces de nos activités en ligne, propose d'exploiter 20 000 récits de rêves collectés dans une base de données par deux chercheurs californiens. Selon la description de l'artiste : « un logiciel produit de nouvelles séquences oniriques, les lit et va chercher des images sur Internet correspondant à des mots-clés choisis ». La pertinence des mots est déterminée par la longueur de la chaîne de caractères, et non par un quelconque filtre sémantique, mots qui déterminent à leur tour le choix de trois images grâce à des chaînes de Markov. Les associations ainsi produites dépendent d'un processus semi-aléatoire censé imiter la logique du rêve qui fonctionne par juxtaposition, ou montage ici dépourvu d'intention et qui ne respecte aucun principe de non-contradiction. Ce dispositif fonctionne un peu à la manière d'un cadavre exquis puisque les chaînes de Markov employées ici constituent un système sans mémoire de manière à ouvrir au maximum le champ des possibles. Il s'agit de transformer les fragments des textes sources tirés aléatoirement en probabilités d'enchaînements possibles avec d'autres fragments, tirés aléatoirement eux aussi pour construire de nouvelles phrases. Sont exclus les fragments qui n'offrent qu'un seul enchaînement possible. Chaque fragment ouvre donc une série potentielle qui se redistribue en une multitude d'autres fragments et ainsi de suite sans tenir compte des précédents. S'il émerge un récit, il ne se tisse pas à ce niveau-là.

Or, ce cadavre exquis se double de ce que l'artiste définit comme une traduction intersémiotique hors sens entre des fragments de récits oniriques et des images censées les illustrer. Si la mise en relation proprement dite est dépourvue de sens, le choix des images n'est pas aussi contingent qu'il y paraît puisqu'il relève des étiquettes qui leur sont associées en ligne²⁰. Le point de jonction est bien la trace écrite d'une amorce de récit, qu'il s'agisse d'un titre ou de la description d'une scène liée à l'image. Ce qui déjoue la construction du sens, c'est une certaine opacité du système de recherche par mots-clefs, car on ignore quels sont les mots jugés « signifiants » par la machine qui convoque les images. On ne peut pas affirmer pour autant que la construction d'un récit par le spectateur s'élabore à partir de fragments dont l'association serait absolument contingente, c'est-à-dire sans rapport logique. De même que le programme ne peut être que semi-aléatoire, le rêve de la machine n'est pas totalement arbitraire, même si la machination des données produit bien un *effet de contingence*.

Fondée sur un système probabiliste, cette œuvre n'entre pas dans la catégorie de la fiction hors science telle que définie par Meillassoux et dont s'inspire Chatonsky, même si elle en partage certaines caractéristiques. En effet, le rapprochement de fragments oniriques, *a priori* sans rapport les uns avec les autres, produit de multiples césures et incidents dans la trame d'un récit embryonnaire, ce qui n'est pas sans rappeler l'arbitraire de la succession des séquences

18. Grégory Chatonsky, « Dance with Us », 2008. [En ligne] <http://chatonsky.net/dance-with-us/> [consulté le 30 janvier 2018].

19. Grégory Chatonsky, « Memories Center », 2014. [En ligne] <http://chatonsky.net/memories-center/> [consulté le 30 janvier 2018].

20. Grégory Chatonsky, « See&Wait, descriptif de "La Révolution a eu lieu à New York" » (exposition), [s.l.], [s.é.], 2002. [En ligne] <http://www.lieu-commun.fr/spip.php?article61/> [consulté le 1^{er} novembre 2016] : « C'est un lieu commun que de penser nos sociétés hyper-industrialisées comme étant exclusivement visuelles, car avec Internet le texte domine l'image. Pour exister physiquement sur un support numérique, chaque image porte un nom qui est le critère de son indexation. »

oniriques décrites par Kant dans la scène du cinabre²¹. Or, comme l'indique Meillassoux, Kant se situe précisément dans une logique probabiliste pour démontrer l'impossibilité d'un tel monde, et de fait, d'une telle fiction puisque l'instabilité et l'inconsistance chronique propre à cet environnement ne permettraient pas l'émergence d'une conscience, et de fait la construction d'un monde. Or, si l'on se replace du point de vue du lecteur/spectateur, c'est la notion de narrativité qui se trouve mise à mal. Soit on retisse un lien logique absent selon la logique du montage cinématographique : *post hoc ergo propter hoc* (à la suite de cela, donc à cause de cela), soit on se retrouve face à une séquence hors sens.

Je souhaiterais revenir ici sur l'atomisation des données propre à la construction d'une base de données pour préciser la manière dont l'œuvre produit non pas la contingence, mais un *effet de contingence*. L'association des fragments oniriques avec des images ne relève pas d'un hasard au sens où il s'agirait d'une indétermination absolue, mais plutôt d'un déterminisme non compris. La manière dont le processus de sélection opère des bifurcations dans le champ des possibles est analogue à la théorie du clinamen des atomes chez Lucrèce, pour qui la déclinaison de l'atome s'effectue en un temps plus petit que le minimum de temps pensable : on est bien dans un ordre infra-empirique. L'analyse que propose Deleuze dans *Logique du sens* est éclairante pour ce qui est du nouveau rapport au temps ouvert par Chatonsky : « Le clinamen n'a rien à voir avec un mouvement oblique qui viendrait par hasard modifier une chute verticale. Il est présent de tout temps [...]. Le clinamen est la détermination originelle de la direction du mouvement de l'atome²². » C'est pourquoi le flux n'a ni origine ni fin, ou tout au moins c'est l'interprétation que tend à produire la circulation non totalisable des données sur le réseau.

En outre, face à la puissance combinatoire de la machine, tout rêve devient potentiellement équivalent aux autres dans une dynamique générative qui dépasse nos capacités cognitives et nous paraît donc infinie. En effet, si la base de données se limite à 20 000 récits de rêve, la quantité et la nature des images stockées en ligne n'a rien de fixe quant à elle. *Memories Center* propose paradoxalement un récit sans mémoire, et de fait sans histoire en ce qu'il se renouvelle sans cesse selon une logique du flux, au même titre que le groupe de rock ultra-proliférique *Capture*²³ inventé par Chatonsky. C'est évidemment l'autorité individuelle de l'artiste, mais surtout la possibilité même de l'archive en tant que réceptacle, voire sanctuaire de la mémoire qui se trouvent abolies par la massification des données machinées, massification qui découle pourtant d'une logique d'archivage. Il s'agit donc d'une archive qui évolue en temps réel, à l'image de Wikipedia, couplant agents humain et non humain, version fluide et pour ainsi dire mise à jour pour notre époque liquide, du concept d'archive tel que développé par Derrida.

L'œuvre intitulée *La Révolution a eu lieu à New York*²⁴ (2002) en référence au *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet éclaire le projet de fiction sans narration en le replaçant dans la perspective historique de la subversion des codes narratifs opérés par les tenants du nouveau roman. En effet, dans la fiction de Robbe-Grillet : « Les scènes se succèdent le long d'une ligne atemporelle, se disposent en réseaux plutôt qu'en trajectoires et semblent se répéter égales à elles-mêmes, sans jamais vraiment s'accomplir²⁵ », ce qui ne cesse de contrarier l'agencement logico-temporel d'un récit dont il ne reste que des traces fantômes. Or, Chatonsky propose à la fois une remédiatisation et une radicalisation de la fiction de Robbe-Grillet. L'œuvre est en effet produite par un générateur de texte qui imite le style de l'auteur, texte à partir duquel se tissent des associations infinies comme l'explique Chatonsky :

Certains mots sont associés à des fragments de vidéo, d'autres
à des sons glanés sur le réseau, d'autres encore sont traduits

21. Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure* [1781], trad. Alain Renaut, Paris, Flammarion, 2001, p. 100 sq.

22. Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1966, p. 311.

23. Grégory Chatonsky, « Capture », 2009. [En ligne] <http://chatonsky.net/capture/> [consulté le 30 janvier 2018].

24. Grégory Chatonsky, *La Révolution a eu lieu à New York*, 2002. [En ligne] <http://chatonsky.net/revolution/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

25. Donata Meneghelli, « Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans *Projet pour une révolution à New York* », *Interférences littéraires/Littéraire interférentes*, « nouvelle série », n° 6, mai 2011, p. 171-181.

automatiquement en image grâce à Google. L'association structurée de ces éléments hétérogènes produit une narration à même le flux du réseau²⁶.

La division de l'écran en un triptyque au centre duquel surgissent des mots qui s'enchaînent pour former un récit soulève la question des liens logico-temporels qui unissent, ou non, les différents panneaux. Certains mots semblent migrer vers la gauche illustrant les images prélevées en ligne, tandis que des bribes de phrase se superposent aux séquences vidéos du panneau de droite, au rythme d'une machine à écrire, mise en abyme de la composition du récit sur fond de sons électroniques sans référence, de communications parasitées par du bruit, et d'impulsions télégraphiques qui semblent rythmer le dispositif. Certaines images proviennent de vidéo de Ground Zero sans que le 11 Septembre occupe une place prépondérante dans l'œuvre. Chacun de ces fragments apparaît de façon aléatoire, mais c'est chacune de ces apparitions qui tisse un lien avec les autres fragments. L'œuvre impose ainsi le principe du montage permanent. La lecture, le temps de narration, la fictionnalisation de cet ensemble ne peuvent se réaliser qu'à l'instant même de la réception. La question du rapport entre les divers flux qui s'entremêlent se pose d'emblée. Impossible de tout embrasser d'un seul regard, la voix du narrateur qui raconte un autre récit parasitant la reconstitution des phrases à partir des mots isolés qui apparaissent au centre tandis que les images mobiles ne cessent d'attirer l'œil sur les marges. L'atomisation des données, ce qui est incidemment le propre des bases de données, conjuguée à la multiplication des flux narratifs qu'ils soient scripturaux, visuels ou sonores sature très vite les capacités perceptives et cognitives du lecteur/spectateur produisant un effet proche de l'hallucination, comme s'il s'agissait d'une forme de divination machinique. Le décadage des bribes de texte qui apparaissent sur la droite frustre toute tentative de reconstitution d'un récit complet ou cohérent : de même que les mots apparaissent un par un au centre de l'écran, les phrases sont tronquées, les séquences visuelles interrompues et l'ensemble rythmé par des écrans blancs qui apparaissent à intervalles réguliers comme autant de « coupures non cicatrisables²⁷ » pour reprendre la métaphore employée par Jean Ricardou pour décrire la déstabilisation du récit par des bifurcations abruptes dans le nouveau roman. En outre, si pour simplifier notre analyse, on appréhende chaque panneau comme la source d'un flux unifié, ce qui n'est évidemment pas le cas puisqu'ils sont multiples, se pose également la question de la temporalité narrative : certains mots ou bribes de phrase semblent apparaître avec un certain décalage entre les différents panneaux, produisant un effet de déjà-lu ou de déjà-vu qui renforce l'impression de porosité entre textes, images et sons et assure la production d'un récit in-fini à l'ancrage spatio-temporel fluctuant.

Or, c'est le propre même de la machine qui « ne fonctionne qu'en grinçant, en se détraquant, en éclatant par petites explosions – les dysfonctionnements font partie de son fonctionnement même », comme l'analysent Deleuze et Guattari dont je détourne quelque peu le propos (il ne s'agit pas d'une machine sociale). Poussons cette analogie encore un peu plus loin en introduisant la notion de *glitch*, ou d'incident pour reprendre un terme de l'artiste dans cette réflexion en ce que tout programme est lui aussi traversé par le devenir, et de fait corruptible. Or cette défaillance imperceptible en tant que telle entraîne néanmoins des manifestations sensibles, ouvrant sur une véritable esthétique de l'accident. Lors de sa rencontre contingente avec un monde conçu comme un oracle, la machine opère une sorte de traduction hors sens, résultat d'une *pareidolia*, qui serait, selon Chatonsky, « le point de rencontre entre informatique et divination²⁸ » : nous hallucinons ce qui n'est pas là, à savoir le sens à partir de ce que « rêve » la machine dès lors que nous entrons dans une relation esthétique avec une production visuelle qui n'a *rien à voir* avec ce que nous puisons dans notre propre mémoire analogique.

26. Grégory Chatonsky, *La Révolution a eu lieu à New York*, 2002. [En ligne] <http://chatonsky.net/revolution/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].

27. Jean Ricardou, « La fiction flamboyante », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 231.

28. Grégory Chatonsky, *Esthétique des flux (après le numérique)*, thèse de doctorat en études et pratiques des arts, UQAM, 2016, p. 445.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN Giorgio, *The Time that Remains*, trad. The Board of Trustees of the Leland Stanford Junior University, Palo Alto, Stanford University Press, 2005.
- ALLOUCHE Sylvie, BETHMONT Rémy, MACHINAL Hélène, MICHLIN Monica et REGNAULD Arnaud (dir.), *Formes d(e l')Apocalypse*, Saint-Denis, Bibliothèque numérique Paris 8, 2017. [En ligne] http://octaviana.fr/document/COLN20_1 [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, « See & Wait, descriptif de “La Révolution a eu lieu à New York” » (exposition), [s.l.], [s.é.], 2002. [En ligne] <http://www.lieu-commun.fr/spip.php?article61/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, *La Révolution a eu lieu à New York*, 2002. [En ligne] <http://chatonskynet/revolution/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « Dance with Us », 2002. [En ligne] <http://chatonsky.net/dance-with-us/> [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, « Capture », 2009. [En ligne] <http://chatonsky.net/capture/> [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, « Des relations ahumaines », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/relations-ahumaines> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « Flux (Après le numérique) », 2015. [En ligne] <http://chatonsky.net/flux-apres/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « L'époque des destructions du monde », 2015. [En ligne] <http://chatonsky.net/les-destructions/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « La destruction et la chose », 2012. [En ligne] <http://chatonsky.net/destruction-2/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « La fiction sans narration (FSN) », 2012. [En ligne] <http://chatonsky.net/fsn/> [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- CHATONSKY Grégory, « Telofossils », 2013. [En ligne] <http://chatonsky.net/telofossils/> [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, « Memories Center », 2014. [En ligne] <http://chatonsky.net/memories-center/> [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, « Extinct Memories », 2015. [En ligne] <http://chatonsky.net/extinct-memories/> [consulté le 30 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory, *Esthétique des flux (après le numérique)*, thèse de doctorat en études et pratiques des arts, UQAM, 2016. [En ligne] <http://www.archipel.uqam.ca/8812/> [consulté le 31 janvier 2018].
- CHATONSKY Grégory et MOULON Dominique, « Grégory Chatonsky. Une esthétique des flux », 2007. [En ligne] http://www.moulon.net/pdf/pdfin_08.pdf [consulté le 1^{er} novembre 2016].
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1966.
- DERRIDA Jacques et ROUDINESCO Élisabeth, *De quoi demain...* Paris, Fayard/Galilée, 2001.
- KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure* {1781}, trad. Alain RENAUT, Paris, Flammarion, 2001.
- MEILLASSOUX Quentin, *Après la finitude*, Paris, Seuil, 2006.
- MENEGHELLI Donata, « Le texte et son ombre ou le lecteur supplicié dans *Projet pour une révolution à New York* », *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, « nouvelle série », n° 6, mai 2011.
- RICARDOU Jean, « La fiction flamboyante », *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- VIRILIO Paul, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgois, 1984.