

Capture

AVANT-PROPOS / FOREWORD (MICHAEL JOYCE)

I want to write about Grégory Chatonsky as a writer. Yet I'm uncertain whether the previous sentence enjoys the same ambiguity in French that it does in English, where the last word adheres to both figures. So be it. I am haunted by Chatonsky's work and sometimes cannot separate the figures that I see there and those that have faded away even at the moment I perceive them. Chatonsky's work is, to coin a term, one of *rêvenence*, by which one means to overlay in the joycean sense the dream (le rêve), with the magnetic residue from the decay of electronic media (la rémanence/the remanence), and, of course, with an echo of ghostly haunting (the/le revenant, again alike in both languages). Chatonsky's work is the work of co-memory, not the event of commemoration but rather the act of remembering together and in that process accounting our mortality. In it we do not capture our memories as much as we are captured by them. He summons his audiences to something more evocative and real than William Gibson's famous "consensual hallucination"; let us say instead a sensual elucidation, leading us forth from the light of the computer screen, the video player, the museum installation into the real world our dreams seek to inhabit, knowing that our bodies, silver disks, cloud memories and flash drives will one day melt back into the aether that surrounds us.

In many ways I am fondest of Chatonsky's smaller works, if only because they allow us to bob above the surface of the Flußgeist rather than give ourselves over into the maelstrom of the more ambitious and protean installations and projects. Thus I, too, have written about **SE TOUCHER TOI** (2004), with which Natalie Leleu begins her compelling essay that follows here. To my mind **SE TOUCHER TOI** offers an instance of the shared experience of withinness of media through which we interdependently construct the slippery truth of our embodiment. Indeed what brought me to it at first was disbelief, a feeling of shock that an interaction with a video of two hands intertwining and evoked through gestures of a mouse could choreograph a scene of such immediacy that it felt palpably erotic, if not pornographic, one that stays with you after the control of the hands is taken away by the system.

Je souhaite ici écrire à propos de Grégory Chatonsky en tant qu'écrivain. Toutefois, je ne suis pas certain que le français permette de restituer l'ambiguïté présente dans ma phrase anglaise, où le terme écrivain s'applique indifféremment aux deux individus. Soit. L'œuvre de Chatonsky me hante à tel point que je me trouve parfois dans l'impossibilité de dissocier les silhouettes que je vois de celles qui ont disparu dans le néant, et ce, au moment précis où je les vois. L'œuvre de Chatonsky est, permettez le néologisme, une *rêvenence*. Je veux dire par là qu'au rêve, elle superpose, au sens joycien du terme, le résidu magnétique provenant de la décadence des médias électroniques (la rémanence/the remanence), avec en écho une hantise fantomatique (le/the revenant, là encore le terme est similaire dans les deux langues). L'œuvre de Chatonsky est une œuvre de mémoire commune, non pas de commémoration mais plutôt d'acte de se souvenir ensemble et, donc, de faire état de notre mortalité. Au cours de ce processus, ce ne sont pas tant les souvenirs que nous capturons mais plutôt les souvenirs qui nous capturent. Ce à quoi Chatonsky convoque son public est bien plus évocateur et réel que la célèbre « hallucination consensuelle » de William Gibson. Aussi, parlons plutôt d'élucidation sensuelle, qui nous conduit de la lumière de l'écran d'ordinateur, du lecteur vidéo, de l'installation muséale, au monde réel que nos rêves cherchent à peupler tout en sachant que nos corps, les CD argentés, les données dans le nuage et les mémoires flash reprendront un jour leur état initial pour se fondre dans l'éther déjà présent dans l'atmosphère.

De bien des façons, j'ai une affection toute particulière pour les « petites » œuvres de Chatonsky car elles nous permettent de sortir la tête du Flußgeist, ou flux de conscience, plutôt que de nous abandonner à son maelstrom d'installations et de projets plus ambitieux et changeants. Ainsi, j'ai moi aussi écrit sur **SE TOUCHER TOI** (2004), œuvre abordée par Natalie Leleu en ouverture du fascinant essai qu'elle nous propose un peu plus loin. À mes yeux, **SE TOUCHER TOI** constitue un excellent exemple d'expérience partagée de l'intériorisation des médias qui nous permet de donner corps, de manière interdépendante, à la réalité fuyante de notre incarnation. En effet, ce qui m'y a initialement conduit n'est autre que l'incrédulité, ou état de choc qui s'est emparé de moi quand j'ai compris que

Another smaller work, the online novel, **THE REVOLUTION TOOK PLACE IN NEW YORK** (2002), discussed by Pau Waelder below, samples the text of Alain Robbe-Grillet's *Project for a revolution in New York* (1970)¹ utilizing that text, as Waelder notes, to seed a fiction combining "passages from the book, a text generator, video and audio extracted from a visit to Ground Zero and image queries in Google" to create what Chatonsky calls "a real-time generated fiction of the flow of the network." It is a fiction which for me tests our notions of what constitutes the "real" of real time, becoming a profound co-memory of the actual feeling of the attendant hopelessness of that day in 2001 which has since become both a trademark and fetish. As Waelder suggests, Chatonsky's version of the new novel here is in every way the equal of his predecessor Robbe-Grillet's. It participates precisely in the spirit of Robbe-Grillet's "attempt to construct a purely mental space and time, that of a dream or memory, those of any emotional life" (« tentative de construire un espace et un temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective »).

In his resolute and insistent attention to such *rêverence* – constructing mental spaces which real bodies may, perhaps even must, inhabit – Chatonsky evokes for me a literary tradition from Proust, Stein and Joyce forward to Marguerite Duras, John Hawkes, and Hélène Cixous and thence to Nicole Brossard and Carole Maso among others. Following upon what Robert Coover has called the "golden age" of hypertextual literature such as that of Shelley Jackson, Jean-Pierre Balpe, or Philippe Bootz to the more recent swirl of exploration around gameworlds, the poetics of coding, narrativity in social computing spaces, net-art and museum-based electronic art, exemplified by figures such as John Cayley, Mary Flanagan, Young-hae Chang and Marc Voge (YHCHI); Chatonsky has led the way toward a richly speculative environment for post-literary verbal and visual arts. His work is characteristic of new media afternet, where I mean that last term not as a noun, as in living after the net, but rather adverbially, a modification of our being and what presence it gives us. Chatonsky's attention to medial work and its enabling technologies in their transitoriness re-minds us of our mortality by bringing us to attend to our participation in media's unfolding.

cette interaction entre les mouvements d'une souris et ceux des mains qui s'entrelacent à l'écran était capable de chorégraphier une scène d'une immédiateté telle qu'elle en devient érotique, voire pornographique, impression quasi physique qui vous accompagne bien après que le système a repris le contrôle de ces mains.

Le roman en ligne **LA RÉVOLUTION A EU LIEU À NEW YORK** (2002), autre « petite » œuvre, examinée un peu plus loin par Pau Waelder, utilise des extraits du texte d'Alain Robbe-Grillet intitulé *Projet pour une révolution à New York* (1970)¹. Comme le souligne Waelder, il a recours au texte pour ensemercer une fiction qui combine des « passages du livre, un générateur de texte, une piste vidéo et audio provenant d'une visite de Ground Zero et des recherches d'image de Google », dans le but de créer ce que Chatonsky qualifie de « fiction de flux de réseau générée en temps réel ». Pour moi, il s'agit d'une fiction permettant de tester notre notion de ce qui fait la « réalité » du temps réel. Cette fiction devient alors une véritable mémoire partagée de la sensation de désespoir éprouvée par les témoins de l'événement de 2001, depuis lors devenu marque déposée et objet de culte. Comme le suggère Waelder, la nouvelle version du roman de Robbe-Grillet proposée ici par Chatonsky est l'égal de son prédécesseur en ce qu'elle participe à sa « tentative de construire un espace et un temps purement mentaux – ceux du rêve peut-être, ou de la mémoire, ceux de toute vie affective ».

Par cette attention résolue et soutenue à une telle *rêverence* – la construction d'espace mentaux que les corps réels pourraient, et peut-être même devraient, habiter – Chatonsky évoque à mes yeux une tradition littéraire allant de Proust, Stein et Joyce à Nicole Brossard et Carole Maso en passant par Marguerite Duras, John Hawkes et Hélène Cixous parmi tant d'autres. Dans le prolongement de ce que Robert Coover a qualifié « d'âge d'or » de la littérature hypertextuelle, qui comprend l'œuvre de Shelley Jackson, Jean-Pierre Balpe ou encore Philippe Bootz, jusqu'au plus récent tourbillon d'exploration de différents univers autour des jeux vidéos, de la poétique du code, de la narrativité des mondes virtuels sociaux, du netart et des performances multimédias muséales illustrés par des personnalités telles que John Cayley, Mary Flanagan, Youg-Hae Chang et Marc Voge (YHCHI),

I want to write about Chatonsky the videographer, cineaste, and media artist as a writer, yet, as a sometime media studies prof, I know the dangers of such appropriation. Still to someone who once wrote that hypertext was the revenge of the word on television, Chatonsky's claim, on the Readme screen of **THE REVOLUTION TOOK PLACE IN NEW YORK**, that "One often says that our hyper-industrialized societies are entirely visual, but with the Internet the text is dominating the image" is congenial. Like Rohmer, Varda, and especially Godard, Chatonsky is a moralist, a revolutionary, a philosophe operating by what he describes, again on the Readme screen, as "creating a space, a no man's land between the alpha-numeric and the icon." "No man," Outis, was the name Ulysses used to escape the Cyclops and return to orbiting the known and unknown world. As an Odyssean figure Chatonsky, like Wim Wenders, is a surveillance artist, an angel, a detective. In an interview Wenders quotes Cezanne, « Things are disappearing. If you want to see anything you have to hurry ».² Angels and other orbiting figures call upon us to look up into the sun in its radiance, the swirl of magnetic storms and sunspots that mark the disappearing world, and capture us, in its *rêverence*.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Introduction au ciné-roman, L'année dernière à Marienbad*, Paris, Éd. de Minuit, 1961, p. 9-10.

² Wim Wenders, *The Logic of Images: Essays and Conversations*, translated by Michael Hofmann, London, Faber & Faber 1991, p. 15.

Chatonsky a montré la voie menant à un environnement fortement spéculatif dédié aux arts du langage et visuels post-littéraires. Son œuvre est caractéristique des nouveaux médias post-web, terme qu'il ne faut pas appréhender comme un complément temporel, évoquant la vie « après le Web » mais plutôt comme un adverbe, signifiant une modification de notre être et de la présence qu'il nous donne. L'attention qu'accorde Chatonsky à la fugacité du travail médiologique et aux technologies dont il dépend nous rappelle notre mortalité en nous posant en témoins de notre propre participation au déploiement des médias.

Je souhaite écrire à propos de Chatonsky le vidéographe, le cinéaste et l'artiste média en tant qu'écrivain. Pourtant, en tant que professeur d'études des médias, à mes heures, je suis conscient des dangers d'une telle appropriation. Néanmoins, qu'il est agréable à celui qui affirmait que l'hypertexte constituait la revanche du mot sur la télévision de lire les mots de Chatonsky figurant sur les écrans de **LA RÉVOLUTION A EU LIEU À NEW YORK** : « On dit souvent que nos sociétés hyper-industrialisées sont intégralement visuelles mais, avec l'Internet, le texte prend le pas sur l'image ». À l'instar de Rohmer, Varda et plus particulièrement Godard, Chatonsky est un moraliste, un révolutionnaire, un philosophe qui opère d'après ce qu'il décrit, là encore sur ses écrans, en créant un espace, un « no man's land » entre l'alphanumérique et l'icône. « No man », Personne, Outis, est le nom auquel Ulysse eut recours pour échapper aux Cyclopes et poursuivre son exploration des mondes connus et inconnus. En tant que figure odysseenne, Chatonsky est, tout comme Wim Wenders, un artiste de la surveillance, un ange, un détective. Au cours d'une de ses interviews, Wenders cite Cézanne : « Il faut se précipiter si on veut encore voir les choses. Tout est en train de disparaître ».² Les anges et autres êtres en orbite nous invitent à lever la tête vers le soleil et ses rayons irradiants, vers le tournoiement des orages magnétiques et des taches solaires, traces d'un monde en pleine disparition, et nous capturent, dans sa *rêverence*.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Introduction au ciné-roman, L'année dernière à Marienbad*, Paris, Éd. de Minuit, 1961, p. 9-10.

² Wim Wenders, *La logique des images, essais et entretiens*, traduit par Bernard Eisenschitz, Éd. l'Arche, 1990.