

Yan Rucar

La littérature électronique

Une traversée entre les signes



LIBRE ACCÈS

Projet pilote réalisé
en collaboration avec
la Direction des
bibliothèques
de l'UdeM.

Les Presses de l'Université de Montréal

Cependant, Cayley fait une lecture des conséquences de sa procédure, dont il évalue les effets translinguistiques. Le générateur met en place, souligne, voire «révèle» une identité linguistique européenne connue de tous mais rendue spectaculaire par les traversées du programme informatique. Cayley envisage cette production textuelle cybernétique comme une lecture granulaire du langage, que les automatismes de la communication cachent derrière la fonctionnalité du langage. Dans sa préface à un recueil de textes générés par ordinateur, Richard Bailey écrit : «La poésie computationnelle est une guerre menée par d'autres moyens, une guerre contre le conventionnalisme et le langage qui est devenu automatisé⁶⁵.» La machine, par conséquent, voit, discerne ce que les automatismes humains empêchent de percevoir : «Les transformations littérales, qui sont des transformations textuelles, posent des questions sur notre manière de voir et sur notre manière de lire quand nous regardons cet écran⁶⁶.» L'automate cybernétique est donc intelligent. Du moins, tel est le statut qu'il acquiert dans l'événement qu'est l'interférence.

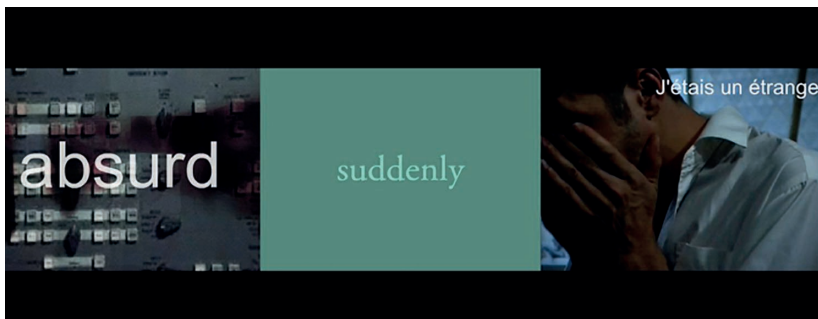
En cela, l'automate circonviendrait la critique faite par Charles Hartmann et Ambroise Barras : bien que livré à l'incomplétude dénoncée par Hartmann, à l'absence de tout critère de sélection selon Ambroise Barras, qui voit le générateur écrasé par le nombre de ses itérations, le générateur de Cayley intègre cette incomplétude et cette absence de principe sélectif pour se poser en instrument de libération des automatismes humains. Toutefois, cette mise en scène est une fictionnalisation de la machine, qui est bien évidemment incapable d'une réflexion sur le langage. C'est donc une représentation fantasmatique des fonctionnements cybernétiques que Cayley construit par l'intermédiaire de son programme.

Les procédures disjonctives de Grégory Chatonsky

Après avoir analysé des œuvres fondées sur la génération combinatoire de textes, nous pouvons maintenant aborder d'autres types de procédures, soit celles fondées par Grégory Chatonsky à partir de disjonctions entre trois composantes écraniques.

65. Richard W. Bailey, *op. cit.*, préface. Ma traduction.

66. Maria Engberg, «Stepping into the river, Experiencing John Cayley's *riverIsland*», <http://www.dichtung-digital.org/2005/2/Engberg/index.htm>. Ma traduction.



La révolution a eu lieu à New York de Grégory Chatonsky (seconde version)
GracieuSeté de XPO Gallery et Grégory Chatonsky

Cette œuvre, qui intègre le texte de *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet, a connu trois versions différentes. Le premier dispositif proposait deux écrans liés : les mots de Robbe-Grillet affichés sur un écran servaient de termes de requête sur Google Images, et les résultats de cette recherche apparaissaient sur l'autre écran. Ces images étaient de temps en temps entrecoupées de photographies et de vidéos de New York dont la thématique était l'attentat du 11 septembre 2001 : on pouvait voir le World Trade Center, des chantiers de construction, des voitures de police. Par la suite l'auteur a ajouté un troisième écran, qui organise le récit d'un personnage prisonnier d'un appartement, une fiction dont la tonalité dramatique s'accorde avec l'atmosphère oppressante du roman de Robbe-Grillet. Enfin, la version actuelle du dispositif, toujours sur trois écrans, a évincé les images tirées de Google pour ne plus faire figurer que les prises de vue de New York, qui sont toutes liées de manière plus ou moins directe à l'attentat du 11 Septembre. Nous nous intéresserons dans cet ouvrage à la deuxième version, en raison à la fois de la présence de deux mécanismes génératifs et de la ténuité du sens dans un dispositif proposant trois écrans fortement autonomes les uns à l'égard des autres. La nouvelle version du dispositif a recours à un seul générateur et est orientée vers une plus grande cohésion thématique. La version de l'œuvre de Chatonsky que nous allons analyser est encore visible sur son site⁶⁷ et la première version

67. Grégory Chatonsky, *La révolution a eu lieu à New York*, <http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york/>.

est disponible sur YouTube⁶⁸. Il est possible de télécharger l'archive du site de l'auteur et de la faire défiler en mode plein écran. Ce sont des archives des dispositifs, c'est-à-dire que les générateurs ont cessé de fonctionner, mais ces enregistrements font apercevoir toute la dimension esthétique de ces œuvres. Toutefois le caractère aléatoire de la production d'images n'existe plus, mais l'étendue des traces du générateur autorise à l'évoquer au présent.

Le fonctionnement du générateur liant deux écrans du dispositif s'axe sur une procédure de disjonction entre écrit et image. Dans l'écran central apparaît le roman de Robbe-Grillet, détaché mot à mot, tandis qu'un terme sélectionné dans ce défilement surgit sur l'écran gauche. On voit dans l'exemple ci-dessus que le mot «absurd⁶⁹» a suscité à partir de Google Images une photographie aérienne d'une ville, une image qui n'a aucune proximité avec le terme. Sur l'écran droit est visible une vidéo d'un homme qui parcourt une pièce en tous sens, en proie à une détresse évidente, tandis que, sur cette image mobile, s'inscrit un texte qui mêle des éléments générés à des éléments stables écrits par Chatonsky.

En fond sonore, on entend un texte correspondant à la tonalité des écrits s'affichant sur l'écran droit, entrecoupé de messages semblables à ceux que l'on peut entendre dans les voitures de police aux États-Unis. À partir de l'écran droit se déploie la deuxième disjonction procédurale analysée dans cette seconde partie de chapitre. Cet algorithme sera étudié plus loin. Les trois écrans de cette œuvre obéissent chacun à des lois différentes : l'écran gauche est un générateur d'images, l'écran central est une animation textuelle, l'écran droit combine une génération automatique de textes à des textes fixes. La génération de l'écran droit ne recombine pas des textes appropriés mais des éléments écrits par l'auteur.

68. *Id.*, *La révolution a eu lieu à New York*, <https://www.youtube.com/watch?v=j2zf3TtYz4Q>.

69. Ce dispositif a connu des versions en français et en anglais. Les archives disponibles sur le site de Chatonsky et sur YouTube sont en français.

De Projet pour une révolution à New York à La révolution a eu lieu à New York

C'est sur la base des ruptures causales telles qu'elles apparaissent dans les romans de Robbe-Grillet que Chatonsky déclare avoir eu l'idée de cette appropriation, lui-même tentant d'organiser des effets semblables dans son œuvre électronique :

Je me suis intéressé au Nouveau Roman parce que je me demandais comment raconter quelque chose avec l'ordinateur. C'est très difficile d'apprendre du sens à cette machine. Par contre, elle sait mémoriser beaucoup de choses et les faire ressortir en les fragmentant à grande vitesse. Je me suis donc tourné vers les histoires qui n'étaient pas essentiellement fondées sur des relations de cause à effet. Robbe-Grillet ne constitue pas une déconstruction de la narration classique, mais une nouvelle façon de raconter qui me semble plus proche de ce que nous vivons. Les événements ne sont pas les uns après les autres, ils coexistent sur plusieurs plans, s'effacent, reviennent. Nous avons parfois du mal à comprendre pourquoi ce qui a lieu a lieu. L'indifférence, ou si vous préférez l'apathie du Nouveau Roman, me permettait de prendre des fragments de textes, de les lancer au hasard, même si ce hasard est travaillé. Avec ce coup de dés, ça continue à nous dire quelque chose à cause de tout le vide laissé dans le texte. Il y a une ressemblance entre le flux et cette manière de raconter, c'est ce que tente de montrer *La révolution a eu lieu à New York* qui traduit ces mots en images grâce à Google⁷⁰.

Les générateurs narratifs

*Projet pour une révolution à New York*⁷¹ est un roman de caractère procédural, car il fait intervenir un système de contraintes qui dicte la construction du récit. Ce plan programmatique est exposé au début du roman par des comédiens afro-américains au cours d'une assemblée révolutionnaire tenue dans un endroit secret du métro : « Le thème de la leçon du jour paraît être "la couleur rouge", envisagée comme solution radicale à l'irréductible antagonisme entre le noir et le blanc. Les trois voix sont chacune attribuées, à présent, à l'une des actions libératrices majeures se rapportant au rouge : le viol, l'incendie, le meurtre »

70. Dominique Moulon (entretien avec Grégory Chatonsky), « Grégory Chatonsky, une esthétique des flux », <http://www.nouveauxmedias.net/gchatonsky.html>.

71. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PRNY*.

(*PRNY*, 38). Comme on le devine dans cette présentation métatextuelle du système contraignant, le titre du roman de Stendhal *Le rouge et le noir*⁷² sert de postulat à une reprise antanaclastique sur le modèle roussélien. Dans son roman *Impressions d'Afrique*⁷³, Raymond Roussel utilise des phrases de départ tout à fait anodines, auxquelles il applique une identité à partir d'un procédé antanaclastique. L'antanaclase fait correspondre deux signifiés différents à partir des mêmes mots. Ainsi, une des phrases génératrices d'*Impressions d'Afrique* est : « les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard », qui désigne des dessins à la craie tracés sur les côtés d'un billard et qui devient dans le roman « les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard », un blanc prisonnier d'un chef africain envoyant des missives en France. Dans cette reprise, on observe également un métagramme, qui est la répétition d'une même phrase avec la transformation d'une lettre, en l'occurrence *billard* devient *pillard*. C'est un procédé de ce type que Robbe-Grillet observe lorsqu'il transforme le titre du roman de Stendhal.

Plus loin dans le roman, le titre *Le rouge et le noir* apparaît en toutes lettres, mais il désigne un reportage montrant des sacrifices rituels pratiqués en Afrique : « En tout cas, la télévision polychrome se révèle très efficace pour ce genre de reportage ; celui-ci a d'ailleurs pour titre *Le rouge et le noir* » (*PRNY*, 80). Dans le roman de Stendhal, le rouge symbolise le sang et la passion, et le noir, la mort. En voulant se venger de M^{me} de Rênal, qu'il aime et qui l'aime, Julien Sorel tire sur elle deux coups de feu en pleine messe. Cette action le mènera à la guillotine, étape finale qui rassemble le rouge et le noir en unissant la passion au sang et à la mort. Ces deux couleurs font également référence au jeu de hasard de la roulette, où le rouge et le noir sont dominants. En décidant de faire feu sur M^{me} de Rênal, Julien Sorel a jeté sa vie dans un jeu de hasard, qui se décidera au tribunal.

Dans *PRNY*, le rouge est fidèle à la symbolique du sang, mais le noir désigne désormais le peuple noir. Afin de résoudre le problème posé par les blancs, les révolutionnaires afro-américains de New York choisissent de répandre le sang de leurs ennemis. Ce roman fut écrit par Robbe-Grillet alors qu'il enseignait à l'Université de New York et qu'il observait

72. Stendhal, *Le rouge et le noir : chronique du XIX^e siècle*, Paris, Garnier, 1950.

73. Raymond Roussel, *Impressions d'Afrique*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963.

les réactions de terreur lors des émeutes raciales qui émaillèrent les années 1960. L'écrivain français s'est alors gaussé du racisme américain, dont on retrouve tous les stéréotypes dans son roman, mais exposés avec ironie: «Robbe-Grillet qui, avec une Istanbul de cartes postales pour son film de 1963 *L'immortelle* et le Hong-Kong que "tout le monde connaît" dans *La maison de rendez-vous*, avait commencé à utiliser les stéréotypes comme contenu ostensible de ses fictions et films, tire parti ici de la perception du monde, en particulier de New York, qui prévalait dans les années 60⁷⁴.» Selon Jean Ricardou, le conflit entre le noir et le blanc, bien qu'il soit illustré dans le roman par des actes de violence entre deux races, peut avoir une origine métaphorique: «C'est ce principe que commente le récit: la solution au conflit du noir et du blanc (de l'encre et du papier, selon cette autre thématique privilégiée, classique depuis Poe et Roussel) [...]»⁷⁵.» En effet, afin de résoudre le conflit de l'encre et du papier, Robbe-Grillet décide de verser le rouge tout le long de son récit. Au cours de la réunion qui prend place au début du roman, les révolutionnaires afro-américains énoncent les trois contraintes du récit: associés à la couleur rouge, le viol, le meurtre et l'incendie devront être les principaux événements narratifs.

Les ruptures causales

Le système de contraintes narratives ne construit pas un récit linéaire puisque le roman se fonde sur la répétition des mêmes événements, mais chaque fois avec une variante importante: «Chacune de ces catégories (meurtre, viol, incendie) va se prêter à de considérables variations et, virtuellement, à une répétition sans fin, assurant à l'auteur un matériel suffisant avec lequel produire son texte⁷⁶.» Ces répétitions avec variantes présentent des scènes aux très fortes proximités, qui sont

74. Roch C. Smith, *Understanding Alain Robbe-Grillet*, Columbia, University of South Carolina Press, 2000, p. 73. Ma traduction. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *UA*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

75. Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1971, p. 222.

76. Thomas D. O'Donnell, «Thematic generation in Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York*», dans George Stambolian (dir.), *Twentieth century french fiction. Essays for Germaine Brée*, New Brunswick (NJ), Rutgers University Press, 1975, p. 186. Ma traduction.

concurrentes plutôt qu'elles ne sont successives: «Les événements se déroulent-ils consécutivement? Concurrentement? La narration chronologique est recouverte de la possibilité, mais jamais de la certitude, que les événements pourraient être séquentiels ou simultanés. [...] L'absence d'un cadre fixe de références rend impossible d'établir l'importance relative des nombreuses scènes. Toutes portent le même quotient de signification ou de manque de signification» (*UA*, 75, ma traduction). Or, Robbe-Grillet lui-même, dans son article «Order and disorder in film and fiction», évoque des scènes concurrentes, parce qu'elles sont situées à des niveaux temporels différents, qui sont représentés métaphoriquement dans son discours par les saisons. En effet, Robbe-Grillet dénonce la récurrence dans le roman du 19^e siècle de la succession des saisons, qu'il traite d'une tout autre façon :

Vous savez qu'un des éléments essentiels du roman européen classique était le rythme des saisons. [...] Mais dans *La jalousie* tout se passe plutôt mal parce que – et pas par hasard, bien entendu – cette œuvre prend place plus ou moins à l'équateur. [...] puisque il n'y a pas de saisons en tant que telles [à l'équateur], la récolte peut être faite à tout moment, il y aura des endroits qui seront en train d'être travaillés, d'autres en train d'être plantés, d'autres en cours de récolte, d'autres en cours de labour, tous au même moment dans la même plantation. Le rythme des saisons [...] soudain disparaît [...] ce n'est plus indicatif de quoi que ce soit: les jours simplement se répètent avec des variations⁷⁷.

PRNY présente des scènes similaires qui surviennent à des endroits différents du roman, mais avec une variante importante qui les rend différentes. Robbe-Grillet propose une équation afin d'expliquer l'usage de telles formes de répétitions, qu'il considère comme déjà constitutives du récit dans *La jalousie* (1957): «on a l'impression que la même scène se répète constamment, mais avec des variations; c'est-à-dire que la scène A n'est pas suivie par la scène B mais par la scène A', une possible variante de la scène A⁷⁸.» Également, de très nombreuses ruptures causales surviennent, qui empêchent les successions de scènes sur une base logique. La contrainte narrative de la femme violée, ensanglantée et brûlée, venant à peine d'être évoquée, le narrateur se retrouve projeté

77. Alain Robbe-Grillet, «Order and disorder in film and fiction», *Critical Inquiry*, vol. 4, n° 1, 1977, p. 9. Ma traduction.

78. *Ibid.*, p. 5. Ma traduction.

dans cette même scène pendant un court moment (*PRNY*, 41), la scène développée n'intervenant qu'à la fin de l'œuvre. Dans le même ordre d'idées, Laura, qui est dans un wagon de métro, pressent l'arrivée d'un autre train qui va s'écraser sur le sien ; lorsqu'elle tente d'ouvrir la poignée de la porte du wagon, elle ouvre la porte d'une chambre de sa maison, qui lui découvre un rat baignant dans le sang d'une femme assassinée (*PRNY*, 140) : « Une chambre est mutuellement interchangeable avec un wagon de métro, et c'est une poignée de porte qui permet à cette communication de prendre place⁷⁹. »

La scène du métro et celle de la chambre sont complètement différentes, ce qui est la raison pour laquelle, bien que le roman joue avec les conventions du roman policier, on n'arrive jamais au dénouement de ces intrigues. Comme le note Hédi Bouraoui, « Robbe-Grillet interrompt constamment l'élan de l'action, toujours pour recommencer. Ainsi, nous gagnons une impression de rapidité et de suspens qui est chaque fois frustrée et arrêtée, pour ensuite être propulsée de nouveau⁸⁰. » Dans son article « Order and disorder in film and fiction », Robbe-Grillet explique que la scène de départ du roman *La maison de rendez-vous*, lorsque le narrateur s'apprête à rejoindre la maison de Lady Ava à Hong-Kong, ne trouve jamais d'issue, puisqu'il ne parvient jamais jusqu'à cette demeure. Hédi Bouraoui établit que ces coupures sont également doublées de négations⁸¹, la variante d'une scène perturbant l'intrigue développée précédemment. Ces négations font de la récurrence des scènes de faux développements : « Dans ce monde changeant, la récurrence est prévisible mais pas la séquence ni la forme spécifique d'un événement » (*UA*, 75, ma traduction).

Un autre facteur perturbant dans *PRNY* est la présence des doubles, qui s'explique parfois par le port de masques, mais qui souvent n'a pas d'explication logique, comme c'est le cas lorsque Laura est à la fois la compagne du narrateur et une petite fille de 13 ans seule dans son appartement, ou que le « je » se promène en devenant tour à tour des personnages différents. Ces doubles sont donc l'occasion de change-

79. Thomas D. O'Donnell, *op. cit.*, p. 188. Ma traduction.

80. Hédi Bouraoui, « Alain Robbe-Grillet's *Projet pour une révolution à New York*: an existential nouveau roman », *Dalhousie French Studies*, n° 6, printemps-été 1984, p. 99. Ma traduction.

81. *Ibid.*, p. 100.

ments de perspective narrative : « Dans le *PRNY* non seulement y a-t-il une surabondance de doubles, mais aussi une intégration du dédoublement à la structure narrative fondamentale du roman, par le fait que le point de vue narratif peut passer d'un personnage ou de son double dans un autre personnage, selon une série de modulations qui, comme l'ancienne "rotation de point de vue", nous font pénétrer dans une multiplicité de perspectives narratives⁸². » Dans le même ouvrage, Bruce Morrissette relève que *PRNY* contient plus de ruptures causales que les œuvres précédentes de Robbe-Grillet, ces disjonctions formant la texture de ce roman.

Des convergences thématiques

Après avoir évoqué les thématiques et la structure de *PRNY*, je vais maintenant explorer les proximités thématiques entre *La révolution a eu lieu à New York*⁸³ de Chatonsky et le roman de Robbe-Grillet, puis j'analyserai les principes disjonctifs à l'œuvre dans *RNY*.

D'un point de vue thématique, l'usage non conventionnel du terme « révolution » dans le roman de Robbe-Grillet trouve un prolongement dans le titre de l'œuvre de Chatonsky. De nombreux critiques reprochèrent à Robbe-Grillet d'avoir donné un titre trompeur à son roman, parce qu'en lieu et place d'une révolution, on trouve une série de violences sadiques perpétrées sur des jeunes femmes : « De fait, les réactions journalistiques au roman prirent note de l'absence de révolution, en allant de commentateurs condamnant les "positions réactionnaires" du roman de Robbe-Grillet à ceux qui simplement appelaient l'attention sur le fait que, malgré son titre, ce n'était pas un livre traitant de la révolution dans son sens marxiste habituel » (*UA*, 72, ma traduction). Ces critiques avaient mal lu le roman puisque dès son début une assemblée révolutionnaire a lieu dans un endroit secret du métro, pendant laquelle trois comédiens établissent que le viol, le meurtre et l'incendie sont des actes révolutionnaires. À plusieurs reprises pendant le roman, il est fait mention d'une organisation révolutionnaire dont les tortionnaires du récit font partie. La tournure de la révolution dans le roman a toutefois de

82. Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 289.

83. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *RNY*.

quoi dérouter, puisqu'à la place d'actions politiques, on assiste à toute une succession de scènes sexuelles sadiques dignes des ouvrages bon marché vendus dans les librairies pornographiques de Times Square, dont la référence apparaît à la page 158 : « Des suggestions de la révolution naissante parsèment le roman, y compris "le tumulte de la révolution" entendu sur la bande enregistrée appartenant à la petite Laura, les graffitis ajoutés aux affiches publicitaires et la déclaration du docteur Morgan selon lequel "le crime est indispensable à la révolution". Le crime et la révolution, la transgression de codes acceptés et leur subversion vont main dans la main dans *PRNY* » (*UA*, 80, ma traduction). À la fin du récit intervient une scène dans une église désaffectée, dans laquelle réapparaissent les révolutionnaires du début du roman, mais là encore, c'est un spectacle sadique qui s'organise, des jeunes filles nues étant sur le point d'être sacrifiées.

Dans les toutes dernières pages du roman interviennent des violences d'un ordre différent puisque ce sont des attentats terroristes. D'entrée de jeu, la ville de New York se retrouve en ruines dans ce passage, alors que, dans l'ensemble du roman, New York ressemblait à ce qu'elle est en réalité. Or, cette ville en ruines était déjà ainsi avant la révolution : « Ai-je déjà signalé que, même avant la révolution, toute la ville de New York, et en particulier l'île de Manhattan, était depuis longtemps en ruines ? » (*PRNY*, 207) C'est dans ce contexte qu'une « équipe de dynamiteurs », qui souhaite simplement remplacer l'immeuble du narrateur par une nouvelle construction moderne, installe des charges d'explosifs dans le bâtiment encore occupé par ses habitants. L'improbabilité de la motivation de cette action, colorée d'une référence à la révolution, laisse place quelques pages plus loin à la thématique de l'attentat : « J'ai enroulé la fillette dans une couverture, comme si c'était pour la sauver des flammes, descendant l'escalier métallique en zigzag devant la façade d'un building vertigineux, où déjà l'incendie ronfle du haut en bas des étages » (*PRNY*, 214). L'incendie gagne la ville, car cette action a été déclarée comme un des moyens privilégiés de la révolution. Après la série des viols et des meurtres, vient l'ultime contrainte narrative : à la fin du roman la destruction par le feu de deux immeubles est la conclusion apocalyptique amenée par les terroristes.

C'est à l'évidence à partir de cette dernière scène que Chatonsky construit son appropriation du roman de Robbe-Grillet et puise son

usage singulier du mot « révolution », qui n'est d'habitude pas associé à la notion d'attentat. Étant donné que cette attaque est perpétrée par des terroristes d'extrême gauche dans le roman de Robbe-Grillet, cet événement prend dans la fiction une coloration marxiste. L'incongruité d'un terme à connotation marxiste tel que « révolution », lorsqu'il désigne l'attentat du 11 Septembre dans l'œuvre de Chatonsky, provient donc d'une équation semblable dans le roman de Robbe-Grillet.

C'est donc en prenant appui sur un fragment du roman de Robbe-Grillet que Chatonsky en réalise l'appropriation. En effet, c'est une appropriation et non une adaptation que dispose Chatonsky devant le regard de l'internaute : il ne reprend pas dans son œuvre électronique la thématique du crime sexuel et il installe au cœur de ce dispositif une disjonction entre le texte du roman et les images générées à partir des contenus d'Internet, ce qui a pour effet de construire une fiction du flux qu'est Internet, courant en parallèle à l'œuvre romanesque : « Ce qui nous importe ici est de comprendre que la fictionnalisation du flux peut se jouer selon deux plans : introduire dans le flux existant des informations inexistantes (fictionnelles) ou prendre du flux et lui faire dire ce qu'il ne dit pas, donc le traduire en faisant en sorte que la traduction ne soit pas considérée comme un reflet d'un sens originel mais comme la production de nouvelles possibilités de sens⁸⁴. » Cependant, ces possibilités de sens ne sont décryptables qu'entre le terme de recherche et l'image générée, lorsqu'une rencontre signifiante a lieu, alors que le prélèvement du flux entre en contradiction avec le fil romanesque.

D'autre part, Chatonsky place au sein des images générées, instables parce que liées au flux d'Internet, des images fixes et des fragments de vidéos invariants qui présentent la ville de New York, des chantiers de construction, une photographie du World Trade Center⁸⁵. Cette centralité de l'attentat du 11 Septembre dans les images stables de l'écran gauche est renforcée par l'environnement sonore. Une voix hors champ fait entendre un texte qui appartient, par sa thématique et son style, aux écrits que compose l'écrivain mis en scène dans l'écran droit.

84. Grégory Chatonsky, « Flux, entre fiction et narration », <http://chatonsky.net/fragments/flux-entre-fiction-et-narration/>.

85. Ces images sont visibles dans l'archive en ligne sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=jzF3TtYz4Q>.

Cependant, ce texte est régulièrement entrecoupé de messages comme il en circule sur les fréquences radio de la police. La tonalité en est toujours dramatique, ces messages égrenant des tragédies et des urgences. L'environnement sonore créé par Chatonsky ne laisse percevoir, de cet incessant flux d'accidents, de meurtres ou d'infractions en tout genre, qu'une masse confuse dont on reconnaît la qualité au détriment du contenu, en ne parvenant à saisir qu'un mot de temps en temps. Je n'ai réussi à entendre distinctement qu'une seule phrase, par ailleurs très éloquente : « No identification has been made », message émis sans doute à la suite de la découverte d'un corps.

Les images stables de l'écran gauche et le fond sonore sont des éléments invariants qui échappent à l'algorithme : contrevenant à la norme procédurale, cette iconicité et cette sonorité sont des clinamens. Ces derniers sont des vecteurs thématiques : les images stables et les messages véhiculés par la fréquence radio de la police mettent en scène l'attentat du 11 Septembre. En effet, la procédure disjonctive est incapable de susciter une telle évocation, parce qu'elle amène à la surface de l'écran des images extraites des flux d'Internet, imprévisibles et donc non maîtrisables. Sans compter l'altérité qui existe entre, d'une part, les éléments iconiques et sonores relevant du clinamen et, d'autre part, les images générées disjonctives, le dispositif multi-écranique ne propose aucun critère d'unité à ses composantes : « la non-correspondance entre l'écran et l'image (principe du multi-fenêtrage) ne relève pas d'une limitation technique, mais d'une structure⁸⁶. » Cette structure a pour principe la disposition sur les trois écrans à la fois d'éléments conjonctifs et disjonctifs.

Les éléments conjonctifs sont la présence du roman *PRNY*, couplée à celle des clinamens, et qui permet la diffusion d'une thématique. Toutefois, ce traitement de l'attentat est partiellement détruit par la génération d'images imprévisibles sur l'écran gauche, images sans pertinence par rapport au texte romanesque. D'autre part, ce même texte, par le sectionnement qui en empêche la lecture et du fait que la thématique de l'attentat n'y est développée que dans les deux dernières pages, contribue plus à une dissémination du sens et à des effets dis-

86. *Id.*, « Le tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique) », http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gChatonsky.html.

jonctifs qu'à la cohésion d'une thématique, que les clinamens réussissent à convoquer.

Par ailleurs, l'écran droit fait voir les souffrances d'un écrivain prisonnier d'un appartement minable et qui écrit des textes sans aucune corrélation avec l'attentat du 11 Septembre, ni avec le roman de Robbe-Grillet. *PRNY* est donc partie prenante d'une œuvre qui ne l'incorpore qu'en raison de sa thématique de l'attentat, alors même que la procédure générationnelle de l'œuvre électronique nie le sens du texte romanesque en l'associant à des images incongrues. Il est à signaler que la première version de *RNY* accordait une plus large place au roman de Robbe-Grillet. Cette version faisait entendre en voix hors champ la description des scènes de sadisme du roman, tandis que la même disjonction entre texte et image était organisée. Les images stables de l'écran gauche étaient les mêmes. Par contre, l'écran droit n'existait pas. Étant donné que les crimes sexuels étaient évoqués en voix hors champ, *RNY* agréait à la mise en commun de ce genre de crime et de l'attentat, telle qu'elle est réalisée dans le roman de Robbe-Grillet. Toutefois, le principe disjonctif entre texte romanesque et images générées perturbait fortement l'œuvre de Robbe-Grillet. En effet, cette version infusait ce qu'en théorie de la communication on appelle du « bruit » dans la réception du message romanesque. Les images générées venaient contredire le roman et donc disperser le dispositif lectoral, l'attention de l'internaute étant partagée entre la lecture du texte de Robbe-Grillet, l'observation de la pertinence des images générées avec les termes de recherche et l'écoute de la description des scènes sadiques en voix hors champ. Comme le fait remarquer Dirk Van Hulle, « dans bien des formes d'hyperfiction l'espace du lecteur ([...] comme Eduardo Kac l'appelle) n'est pas tant "envahi" qu'élargi – par exemple en faisant usage de Google Images comme moteur de recherche, comme dans *La révolution a eu lieu à New York* de Grégory Chatonsky⁸⁷ ». Le bruit créé par des images générées profondément disjonctives par rapport au roman, ajouté à l'évocation de l'attentat du 11 Septembre par les images stables, décentrait l'importance de l'œuvre de Robbe-Grillet dans le dispositif électronique.

87. Dirk Van Hulle, « Hypertext and *avant-texte* in twentieth-century and contemporary culture », dans Susan Schreibman et Ray Siemens (dir.), *A companion to digital literary studies*, Oxford, Blackwell, 2008, p. 149. Ma traduction.

La deuxième version, qui fait l'objet de mon analyse, étend donc le bruit en localisant *PRNY* dans un périmètre plus restreint. En effet, ce dispositif électronique propose au lecteur de suivre le lent défilement du roman de Robbe-Grillet sur l'écran central en faisant porter son regard sur l'écran gauche afin d'évaluer le degré de pertinence entre les images générées et les termes du roman, tout en le rendant spectateur des images stables évoquant l'attentat du 11 Septembre, et auditeur des messages de police entrecoupés par le récit du personnage de l'écran droit, qui répand ses textes sur cette même partie de la page électronique. *PRNY* est noyé à la fois par le bruit des images générées et par l'extension du dispositif lectoral à l'écran droit, qui n'entretient aucune relation directe avec les deux autres écrans.

Par conséquent, d'un point de vue thématique, c'est le thème seul de l'attentat que Chatonsky va puiser dans *PRNY*. C'est un thème qui, par le fait que sa référence n'est pas le roman de Robbe-Grillet, mais l'attentat réel du 11 Septembre, déborde très largement le roman approprié. D'autre part, l'interférence produite par les images générées et l'introduction d'une autre thématique par l'écran droit achève de faire de l'intégration de *PRNY* une appropriation et non une adaptation du roman de Robbe-Grillet: «Un interacteur ne perçoit pas d'une façon neutre une œuvre, il y a un avant, un après, un ensemble d'usages qui sont en partie déterminés par certaines interfaces et certaines ergonomies. Il y a deux logiques pour faire intervenir les œuvres dans ce contexte: jouer de la rupture en suspendant les usages classiques, interrompre le bon fonctionnement pour que la sensibilité du regardeur s'ouvre⁸⁸.» En l'occurrence, cette suspension de l'usage classique de la lecture du roman fait de cette œuvre une composante thématique au sein d'un dispositif qui comprend par ailleurs des contenus et des mécanismes exogènes à ce thème particulier.

En résumé, pour cette question de l'appropriation par Chatonsky,

- l'interférence produite par les images générées perturbe le sens du roman;
- le roman n'est pas central au dispositif, qui comprend un écran entièrement autonome;

88. Grégory Chatonsky, « Re-configurations du "travail artistique" avec l'Internet et les technologies numériques. Texte contributif et incrémental », <http://archee.qc.ca/ar.php?page=article&no=227>.

- c'est un fragment de la thématique du roman qui est retenu, et non l'essentiel du récit, qui est composé d'une litanie de crimes sexuels.

Les principes disjonctifs dans RNY

Après avoir exploré les résonances thématiques entre le roman de Robbe-Grillet et l'œuvre de Chatonsky, il reste à en analyser les conséquences formelles. Chatonsky annonce dans l'extrait d'un entretien avec Dominique Moulon reproduit plus haut dans ce chapitre qu'il a décidé de mener une appropriation de l'œuvre de Robbe-Grillet⁸⁹ car il était interpellé par la pratique des ruptures causales dans les écrits du nouveau romancier. Il est par conséquent nécessaire de cerner plus précisément l'usage de la disjonction dans *RNY*.

Les difficultés de traduction illustrent l'impossibilité de faire passer un régime de pensée d'une langue à une autre, et c'est également ce positionnement conceptuel qu'illustre la disjonction entre texte et image dans *RNY*. J'ai utilisé les théories de Jakobson portant sur la traduction dans mon analyse des passages entre le texte contraint de *Fidget* et les signes visuels dynamiques de la version électronique. Jakobson évoque la traduction intersémiotique qui est, à l'égal de la traduction interlinguistique, une manière de traverser des régimes sémiotiques différents en conservant une corrélation avec les éléments de départ. C'est bien en termes de traduction que Chatonsky pose la problématique animant la procédure de génération d'images qu'utilise *RNY*: « Celles-ci sont-elles la traduction exacte des mots? Existe-t-il un passage narratif entre le texte généré et ces images qui proviennent du flux cybernétique⁹⁰? »

L'écran central: représentation informatique d'un bogue humain

Dans *RNY*, un trouble de la lecture transforme la réception du texte de *PRNY*: l'écran central n'affiche le roman que mot à mot. Cette lecture

89. *Sampling Robbe-Grillet* est un projet de Chatonsky, inspiré par *Topologie d'une cité fantôme* et *Projet pour une révolution à New York* de Robbe-Grillet, regroupant plusieurs œuvres: *In the image of the text, 2 translation*, *Topology of a translation* et *La révolution a eu lieu à New York*.

90. Grégory Chatonsky, présentation de *In the image of the text*, <http://www.bornmagazine.org/projects/txt2img/>.

terme à terme interdit d’embrasser d’un coup d’œil rapide la séquence des mots, ce qui ruine la possibilité d’une lecture suivie: «L’image, séparée de son contexte d’affichage (la page web dont elle est issue), ne donne pas plus à voir que le mot coupé de son contexte (le roman de Robbe-Grillet) ne donne à entendre. En dehors du contexte, le mot se transforme en matière plastique» (*MT*, 134). Par cette réflexion, Alexandra Saemmer met l’accent sur le fait que le texte de Robbe-Grillet est désormais présent en tant qu’image, puisqu’il a été scindé de son signifié et qu’il est placé à proximité d’un écran visuel.

Si la lecture est déroutée, c’est dans sa linéarité qu’elle cesse de fonctionner car le lecteur éprouve de la difficulté à constituer une séquence. Le texte n’est donc pas transformé en matière plastique, seule une opération d’obstruction, telle que celle réalisée par Broodthaers dans *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard: image*, pouvant réussir une telle métamorphose. Christian Vandendorpe, lorsqu’il s’interroge sur des dispositifs de lecture extrêmement contraignants, dont *RNY* est un bon exemple, fait remarquer que l’attitude passive induite par l’animation textuelle ne s’apparente plus à une disposition lectorale: «En fait, celui qui voit défiler un texte sur son écran sans possibilité d’en arrêter le mouvement a déjà quitté la posture du lecteur pour celle d’un spectateur ou d’un auditeur» (*PH*, 185).

Soliloquy et *Fidget* présentent deux obstacles importants à la lecture: la première œuvre rend invisible le texte à l’exception d’une phrase, tandis que la deuxième expose un écrit mobile se désintégrant à grande vitesse ou bien s’annulant sous les superpositions. *Soliloquy* propose de contrecarrer cette difficulté par l’interactivité, alors que le lecteur de *Fidget* ne peut aucunement freiner l’animation textuelle. Dans *RNY*, la difficulté de lecture ne peut être contournée par une forme d’interactivité, alors que la dimension aléatoire de l’œuvre interdit tout retour sur le texte. Ainsi la lecture active – que Christian Vandendorpe oppose à l’attitude spectatorale induite par l’observation d’un texte doué d’un mouvement autonome – est rendue impossible par le dispositif d’affichage de *RNY*. Par contre, une lecture fragmentaire, éparse, sans égard pour la séquentialité, est encore réalisable.

C’est ce type de lecture que pratique une population faiblement alphabétisée. Ainsi les membres de cette population sont-ils capables de lire un mot, puis le mot suivant, mais leur lecture est tellement lente

qu'il leur est très difficile de construire une longue séquence de mots, comme une colonne de journal par exemple. Pourtant, ces lecteurs sont tout à fait capables de comprendre les panneaux routiers, tel *Arrêt*, ou des affiches simples, comme « en panne ». C'est donc une lecture ample que rend impossible le défilement du texte dans *RNY*, car le lecteur doit s'arrêter terme à terme, sans pouvoir embrasser une séquence de manière rapide ni mémoriser ce qui est déjà apparu. L'ordinateur est donc symboliquement humain, étant gagné par une difficulté d'affichage textuel qui s'apparente à une difficulté humaine de lecture.

Les disjonctions texte/images

L'iconicité déployée dans l'écran gauche est tout aussi dysfonctionnelle puisque son but théorique, qui est d'amener des images pertinentes par rapport au roman, est très rarement atteint. Pourquoi la génération d'images, pourtant effectuée à partir de termes précis, échoue-t-elle à faire surgir un élément visuel pertinent par rapport au mot de la recherche? Par exemple, en tapant le terme *novel*, un terme récurrent dans le texte de Robbe-Grillet dans sa version anglaise, on aboutit à la photographie d'un château. On obtient cette photographie parce que Google recherche les images en fonction du contexte verbal qui les accompagne: « L'option "image" du moteur de recherche Google donne effectivement accès à une énorme base de données à partir de la saisie d'un mot clé. Cette connexion étroite entre mot et image est certes illusoire: la recherche "image" de Google s'effectue dans l'entourage textuel de l'image » (*MT*, 137). Ainsi, cette photographie d'un château est située sur un site électronique, *webtravel.fr*, qui répertorie les hôtels de luxe en France. Le défaut de pertinence est dû au fait que le mot *novel* est périphérique dans le texte de ce site, où il sert à désigner le nom d'un des hôtels répertoriés. Pourtant, de nombreuses autres photographies sont tout à fait pertinentes par rapport à mon terme de recherche, sans quoi Google Images ne serait plus utilisé.

RNY opère une rotation aléatoire des images trouvées sur Google⁹¹, ce qui veut dire que si un terme entre en combinaison avec une image,

91. L'imprévisibilité des contenus n'est pas observable à partir de l'archive disponible sur le site de Chatonsky (<http://chatonsky.net/project/the-revolution-took-place-in-new-york-/>), car ce document provient d'un seul enregistrement, c'est une trace du dispositif original.

la récurrence de ce même mot entraînera une image différente. Chatonsky vise par là un effet précis sur le spectateur : « Par le mouvement incessant des données qui les traversent, ces œuvres tendent aussi à placer le spectateur face au territoire immense et insondable que représente le réseau⁹². » Par exemple, le terme « corridor » est extrêmement important dans le récit de Robbe-Grillet car Laura, la compagne du narrateur, vit dans une maison où les chambres s'étalent le long d'un inquiétant corridor. C'est derrière une porte de ce corridor qu'elle découvre une femme suppliciée. En liant ce terme à la génération d'images, Chatonsky choisit un mot clé de la narration dans *PRNY*. Une première fois, la photographie d'un corridor inquiétant surgit sur l'écran gauche, une image illustrant parfaitement l'ambiance régnant dans cette maison qui terrorise Laura. Au cours d'une seconde itération du mot « corridor », ce sont les pièces montées d'un jeu de Lego imitant un corridor qui apparaissent, image qui détruit entièrement la dynamique romanesque. De même le nom de Laura, cette femme mystérieuse qui habite avec le narrateur, est associé avec la photographie d'une belle femme arborant des lunettes noires. Lors de la seconde occurrence de ce nom émerge une chanteuse rock s'époumonant dans un microphone⁹³. Les corrélations pertinentes sont donc transitoires.

D'autre part, les termes importants dans la narration de Robbe-Grillet, tels que « corridor » et « Laura », sont rarement choisis comme termes de recherche par Chatonsky. En revanche, de nombreux mots vides, n'ayant aucune fonction désignatoire, servent de termes de recherche : *qu'il, d'une, le, avec, lui, elle*, par exemple. Ces trois derniers termes peuvent certes parfois amener des images pertinentes : *avec* est souvent associé à la photographie de deux personnes, *lui* à celle d'un homme et *elle* à celle d'une femme. Toutefois, étant donné que ces termes n'ont qu'un rôle technique dans le roman, ils ne peuvent générer des images corrélées avec le récit. De même, des adverbes sans réelle

92. *Id.*, « Flußgeist ou la fragilité des flux (Emanuel Lorrain, Docam) », <http://chatonsky.net/fragments/gregory-chatonsky-flusgeist-ou-la-fragilite-des-flux/>.

93. On ne peut retrouver ces images dans l'archive du dispositif qui est disponible sur la page de Chatonsky. Ces images fugaces ont surgi lorsque le générateur fonctionnait encore, et que l'écran gauche proposait des contenus en constant renouvellement. Les images archivées présentent toutefois la même caractéristique en n'entretenant pas de rapport avec le texte du roman.

valeur sémantique sont sélectionnés comme termes de recherche : *sub-séquentement* par exemple. En outre, les verbes auxiliaires être ou avoir, conjugués à certains temps, vont servir de base textuelle à la génération : par exemple, l'automate va effectuer une recherche à partir de *était*. Pour finir, des éléments aussi peu signifiants que des signes de ponctuation servent de base générative : j'ai vu s'afficher un guillemet sur l'écran gauche⁹⁴.

En choisissant des mots vides, non référentiels ou des connecteurs, Chatonsky s'assure que la procédure générative échouera à effectuer une jonction entre le texte et l'image. La partie procédurale de *RNY* consiste en un algorithme qui suit constamment la même loi : les images sont tirées de Google puis affichées selon une rotation, ce qui a pour effet de restreindre les récurrences⁹⁵. L'écran gauche du dispositif électronique est soumis à l'imprévisibilité des flux : « Ces œuvres artistiques génératives investissent des systèmes et structures qui prennent part au processus créatif ; l'artiste crée le code, le code à son tour crée l'art. L'élément de contrôle, à la fois comme processus et format, devient une composante intrinsèque de ce qui est exposé, puisque l'artiste abandonne le contrôle du résultat final aux systèmes créés par son code⁹⁶. » Cependant, lorsque Chatonsky choisit les termes qu'il liera à la génération, il se livre à une sélection complètement spontanée, qui n'est construite par aucune règle. À la différence de Jean-Pierre Balpe, qui souligne l'importance de la programmation afin d'assurer la cohérence sémantique du texte généré (« La cohérence sémantique des textes est assurée par la structuration des données elles-mêmes⁹⁷ »), Chatonsky met en place des stratégies de dissolution du sémantisme. Comme tout moteur de recherche, Google Images amène des résultats pertinents en même temps que des

94. L'archive du dispositif ne propose qu'une partie du roman de Robbe-Grillet, les exemples précédents proviennent de l'écran central lorsqu'il intégrait l'ensemble du roman.

95. L'archive qui existe aujourd'hui ne présente pas ce caractère aléatoire, puisque c'est une séquence fixe qui est observable, toutefois la disjonction entre texte et images est presque constante.

96. Texte de présentation de l'exposition « Flow Interrupted », https://web.archive.org/web/20110301011836/http://www.hydeparkart.org/exhibitions/2010/02/flow_interrupted.php. Ma traduction.

97. Jean-Pierre Balpe, « Trois mythologies et un poète aveugle », <http://hypermedia.univ-paris8.fr/Jean-Pierre/articles/Creation.html>.

scories. Ici, l'aveuglement de l'automate est rehaussé par la programmation de Chatonsky afin de mettre en scène un ordinateur inepte : « Quelle histoire est racontée par cette traduction automatique et anormale⁹⁸? », s'interroge Chatonsky avec une naïveté feinte.

Cette phrase, qui associe automaticité et anormalité, donne la clé de la génération visuelle de *RNY* : la sélection que suppose la recherche d'images est une tâche impossible pour une machine. Les bribes de continuité entre roman et images sont suffisamment récurrentes pour appâter le lecteur et assez rares pour le perdre. Cela peut pousser le lecteur à tenter de construire un sens, mais c'est un jeu de dupes, car une visite un peu attentive prouvera amplement à l'internaute que l'automate poursuit une quête aveugle. C'est donc en définitive une critique de la technologie que la procédure générative de Chatonsky propose dans *RNY*. En présentant un ordinateur dont la déficience n'est pas immédiatement reconnaissable, Chatonsky nous fait mesurer la profondeur de notre absence d'esprit critique par rapport aux flux d'Internet. Mais pour mettre en place un tel point de vue critique, Chatonsky a dû extraire des éléments du flux et les encadrer par un nouveau contexte cognitif : « Pour l'artiste, il s'agit de capter et de couper à même le flux, de le faire changer de régime, de statut⁹⁹. »

*La procédure disjonctive de RNY
et les ruptures causales de Robbe-Grillet*

Le thème de l'écart sémiotique entre texte et image est sans commune mesure avec la pratique des ruptures causales dans le récit de Robbe-Grillet, qui est axé sur la réitération de scènes narratives avec variations. Par contre, c'est un dispositif équivalent que mettent en place à la fois la rotation des images produites par un même terme de recherche et la nature changeante des flux. Les contenus de Google Images, étant prélevés sur tous les sites électroniques contenant à la fois du texte et des images, sont aussi changeants que l'ensemble des flux d'Internet. Par conséquent, l'itération du même terme du roman de Robbe-Grillet produira une image différente, en raison à la fois du caractère aléatoire

98. Grégory Chatonsky, présentation de *In the image of the text*, <http://www.bornmagazine.org/projects/txt2img/>.

99. *Id.*, « Esthétique du flux », *Rue Descartes*, vol. 1, n° 55, 2007, p. 92.

de la sélection et de l'impermanence des contenus sur Internet. Étant donné que certains mots reviennent de façon récurrente dans le roman – tels *Laura*, *Saïd*, *corridor* –, en raison de leur importance dans le récit, l'internaute rencontrera ces termes s'il effectue plusieurs visites de l'œuvre électronique ou s'il se livre à une lecture longue¹⁰⁰. La répétition des mêmes termes amènera une image différente, tout comme la répétition par Robbe-Grillet de la même scène aura une résultante narrative nouvelle: c'est en vertu de ce phénomène commun que Chatonsky déclare s'inspirer de Robbe-Grillet pour identifier des impermanences électroniques, en l'occurrence celle des flux: «S'il ne s'agit plus exactement d'extraire des constantes à partir de variables, mais de mettre les variables elles-mêmes en état de variation continue¹⁰¹», alors cet art langagier qu'est l'informatique réalise cette variabilité parce que l'image n'est pas fixée d'avance, elle est un programme et un modèle¹⁰².»

Pourtant, Chatonsky opère un déplacement par rapport à son modèle car la production d'images n'a pas une fin narrative dans son dispositif, qui prend pour postulat un écart presque constant entre le mot et l'image: «La génération du texte débute à n'importe quel moment du roman. Plus aucune cohérence narrative ne s'établit. [...] Dans la version informatique du roman de Robbe-Grillet, plus aucune histoire ne se raconte» (*MT*, 132). Les répétitions de termes amenant des images différentes sont des approximations obliques de la déclinaison en plusieurs variantes des mêmes séquences narratives dans le récit de Robbe-Grillet, tout comme les générateurs de Cayley opèrent des transferts pseudo-linguistiques qui n'ont qu'une proximité symbolique avec la traduction analysée par Benjamin. Le générateur d'images de Chatonsky a donc une relation analogique avec les mécanismes narratifs de Robbe-Grillet, sans entretenir un lien direct avec l'œuvre du nouveau romancier. Chatonsky se sert de l'intégration de *PRNY* dans son générateur d'images pour illustrer la fluctuation des contenus sur Internet et mettre en garde contre la fascination technologique.

100. Cette remarque s'applique au dispositif lorsque le générateur d'images fonctionnait.

101. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 458.

102. Grégory Chatonsky, «Esthétique du flux», *op. cit.*, p. 97.

Les disjonctions entre textes stables et textes générés

Pourtant, un récit s'organise sur l'écran droit, lequel n'est pas lié algorithmiquement aux deux autres écrans, alors que ces derniers le sont entre eux. La partie procédurale de l'écran droit réside en la génération textuelle, qui s'ajoute en des endroits déterminés aux écrits stables que Chatonsky a conçus¹⁰³. Le surgissement de ces textes est déterminé par les fragments vidéo, qui sont régulièrement entrecoupés de blancs, ce qui laisse le temps à l'ordinateur de pratiquer une sélection aléatoire parmi les fragments disponibles. Lorsqu'un fragment apparaît sur l'écran, l'écrit fixe qui lui est relié se met à défiler, tout en étant entrecoupé de textes générés automatiquement. Ainsi que s'en explique Chatonsky, «le fait de cumuler ces deux solutions permet de semer le trouble sur la nature du texte¹⁰⁴». Le texte lu en voix hors champ, bien qu'évoquant les tribulations mentales du personnage de l'écran droit, ne lui est pas relié. En effet, ce texte n'est jamais interrompu dans sa continuité, bien que les messages de la police se fassent entendre en même temps. Il y a donc trois niveaux textuels dans cette fiction : le texte lu en voix hors champ, complètement indépendant de l'écran, le texte stable lié aux fragments vidéo et les algorithmes génératifs également conditionnés par ces mêmes fragments. Ces trois niveaux textuels sont indépendants les uns des autres : le texte lu en voix hors champ ne varie pas avec le changement des fragments vidéo tandis que le texte écrit qui s'affiche dans ces fragments est composite, étant en partie construit par Chatonsky et en partie généré automatiquement.

Bien que ne reprenant ni la thématique du crime sexuel ni celle de l'attentat, l'écran droit entretient une proximité vague avec ce leitmotiv de la narration de Robbe-Grillet qu'est la mise en abyme de l'écrivain. Plusieurs fois dans le roman un personnage interroge Robbe-Grillet sur sa terminologie et sur sa manière de conduire le récit tandis qu'à la fin de l'œuvre l'écrivain se décrit au sortir d'une nuit d'écriture, apparemment pressé de conclure son œuvre et décidant de ce fait de renoncer à certaines de ses contraintes narratives. Le protagoniste de l'écran droit

103. Contrairement au générateur d'images, le générateur textuel de l'écran droit continue de fonctionner dans le dispositif actuel de *La révolution a eu lieu à New York*, qui est visible à l'adresse suivante : <http://www.incident.net/works/revolution/>.

104. Courriel de Grégory Chatonsky daté du 28 janvier 2010.

passé une grande partie de son temps à écrire sur une vieille machine à écrire électrique. Peut-être cette mise en scène est-elle une représentation de l'écrivain fatigué de la fin de *PRNY* car le protagoniste de l'écran paraît tout autant gagné par l'épuisement et le découragement. Plus profondément, c'est le modèle narratif de Robbe-Grillet qui est émulé, les ruptures causales de Robbe-Grillet ayant inspiré l'ajout de l'écran droit, au sein duquel Chatonsky s'essaie à l'écriture à l'intérieur d'un étage textuel à trois niveaux, entre la continuité de la voix hors champ, la fragmentation des écrits présents dans les fragments vidéo et la génération de certains de ces textes : « Nous nommons cette acausalité, l'intercompatibilité des fragments [...], chacun d'entre eux doit pouvoir indifféremment s'agencer avec n'importe quel autre comme avec un coup de dés¹⁰⁵. »

Le récit doit se construire à partir de cette structure étagée, où chaque niveau a un mouvement autonome. Tout d'abord, le passé est présent à l'état de réminiscences : les textes de cet écrivain qui s'écrit sur sa machine à écrire électrique font comprendre qu'il ne se remet pas d'une rupture amoureuse. Le protagoniste confie cet échec et se lamente sur sa solitude. L'état de souffrance qui visiblement accable le héros, avec ses yeux hagards et fatigués, est l'ultime étape d'une lente désagrégation mentale qui date de cette rupture amoureuse : « J'ai commencé à disparaître », note l'écrivain lorsqu'il évoque l'événement de la séparation. Cette rupture amoureuse n'est pas présentée en tant que processus en cours, mais en tant qu'action datée, car on ne voit jamais dans la vidéo le protagoniste évoluer dans son passé. C'est à l'état mémoriel que le passé intervient dans cette écriture en strates, mêlant textes stables et textes générés automatiquement.

D'autre part, le protagoniste ne quitte jamais son appartement minable. Le héros ne se déplace pas vers quelque chose, ne commet pas une action significative qui pourrait être considérée comme un événement sur un axe narratif. Lorsqu'il ne se livre pas à des actions infimes, telles que laver l'appartement ou faire des mouvements d'exercice physique, le protagoniste écrit ou trace, à l'aide d'un plan et d'un agenda, des itinéraires dans Paris. C'est par l'intermédiaire de son

105. Grégory Chatonsky, « Le tempo des possibles (espaces de la fiction programmatique) », http://www.olats.org/projetpart/artmedia/2002/t_gChatonsky.html.

écriture que le héros fait surgir son passé, et c'est aussi par ses textes qu'on comprend ses inquiétudes sur l'avenir et ce qu'il souhaite accomplir plus tard. Cet écrivain souffrant a peur qu'on vienne le chercher pour le tuer, tandis que la carte de Paris lui sert à retrouver ses amis. C'est donc à l'état d'inquiétude ou de projet que l'avenir s'insère dans l'esprit de ce personnage immobile. Les actions menées dans cet appartement ne prenant que quelques heures, la constante itération de scènes situées en ce lieu ancre le récit dans un présent indépassable.

Peut-on désormais considérer qu'une narration s'organise à partir de ces fragments de textes? Tout comme le héros ne bouge pas de son appartement, on ne le voit pas se déplacer entre des strates de temps: le passé et l'avenir sont figés, étant représentés seulement à l'état de remémorations, d'inquiétudes et de projets. C'est donc un récit ambigu qui s'organise, construit sur une narration en état de stase. Chatonsky rend possible la mise en place d'une narration tronquée par la disposition de fragments qui entrent en parfaite concordance, créant ainsi une certaine cohérence au sein du chaos.

Cette méthode narrative est éloignée du principe de contradiction cultivé par Robbe-Grillet où, selon la formule de l'écrivain, une scène A coexiste avec une scène A'. La répétition avec variation n'est pas le principe narratif entretenu par *RNY*, où c'est au contraire une logique linéaire qui donne de la cohésion aux évocations fragmentées. Le récit, quant à lui, n'est pas linéaire puisqu'il est immobilisé en une scène. *RNY* nous propose donc un roman abandonné, plutôt qu'un récit accompli: la scène qui enferme le protagoniste dans un appartement apparaît à mi-chemin de l'écriture romanesque, avant que le héros ne rencontre ses meurtriers ou ses amis. Or, dans *PRNY*, malgré les contradictions et les intrigues policières déçues, on observe une progression narrative: «*Projet pour une révolution à New York* ne se lit pas dans n'importe quelle direction, ou à partir de n'importe quelle page, car les épisodes conservent une cohérence narrative interne» (*MT*, 132). Par conséquent, en proposant des fragments textuels tirés d'un passé stable, d'un présent situé dans son prolongement et d'un avenir qui n'est pas en contradiction avec les actions passées ou présentes, Chatonsky s'éloigne du modèle romanesque de Robbe-Grillet, pétri de contradictions mais qui proposait une œuvre achevée. C'est donc parce que *PRNY* est un exemple de ruptures de causalité, plutôt qu'un

modèle d'écriture, que Chatonsky fait coexister ce roman aux côtés de son générateur de texte.

De fait, les ruptures de causalité sont omniprésentes dans cette œuvre de Chatonsky : une évocation du passé peut se faire entendre en voix hors champ tandis que, sur l'écran, sont disposés à la fois des textes exposant la souffrance amoureuse présente et la peur des meurtriers. Cette œuvre nous présente des périodes de temps différentes dans le même instant de lecture, de même qu'une absence de continuité temporelle, l'évocation de la souffrance passée pouvant suivre la peur de l'arrivée du meurtrier. Les ruptures causales exploitées sur l'écran droit sont des ellipses temporelles plutôt que des défis logiques, contrairement à la génération d'images. Il n'y a pas contradiction mais rupture dans l'exposition de soi par le protagoniste, ce qui est tout à fait cohérent avec la tonalité de cette œuvre. Hagar, rongé de souffrance amoureuse et menacé dans son existence, le protagoniste mêle passé, présent, peurs prospectives et projets sans s'inquiéter d'une continuité qu'il a abandonnée dans son souci d'écrire dans l'urgence.