

Nous, Pendant Notre Absence

Pierre-Alexandre Fradet

Number 110, Spring 2017

Grégory Chatonsky : Après le réseau
Grégory Chatonsky: After the Network

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/85057ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

2368-030X (print)

2368-0318 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fradet, P.-A. (2017). Nous, Pendant Notre Absence. *ETC MEDIA*, (110), 78–83.

78

**PIERRE-ALEXANDRE
FRADET**

**NOUS, PENDANT NOTRE
ABSENCE**



Comment s'exprimer sur le monde, « que nous [y] soyons ou pas¹ » ? Pareille question a paru pendant longtemps hérétique aux oreilles de nombreux phénoménologues, qui n'avaient de cesse de rappeler que le réel est constitué par une conscience ou un corps, de sorte qu'on ne peut concevoir ce qui est pendant notre absence. Avec l'écllosion du réalisme spéculatif en philosophie et l'apparition en art de démarches comme celle de Grégory Chatonsky², cette hérésie s'est récemment effondrée pour laisser place à une série d'interrogations aussi roboratives que déroutantes.

En s'intéressant aux espaces post-apocalyptiques, l'art actuel des dernières années, qu'on associe volontiers à l'avant-garde, semble avoir paradoxalement comblé un petit retard par rapport à l'art populaire. C'est que les scénarios hollywoodiens qui mettent en scène la fin prochaine de l'humanité sont légion. On pensera entre autres à *Independence Day*, *Armageddon* et *2012*. Mais là où plusieurs produits d'Hollywood portent à l'écran de façon spectaculaire des personnages qui consentent à leur anéantissement imminent, ce qui les déleste de tout pouvoir pratique³, Grégory Chatonsky est plus nuancé : il fait ressortir ce qui risque d'advenir si nous nous en tenons au statu quo. C'est peut-être d'ailleurs ce qui distingue son œuvre de celle du nihiliste Ray Brassier, chez qui l'accent porte plus sur l'exigence d'assumer le caractère inévitable de la disparition de l'humanité que sur sa mise en archives ou ses prolongements possibles (par la radicale transformation de nos habitudes de vie ou la découverte d'une planète habitable,

par exemple). À donner à voir, enterrés par la poussière et inscrits dans une ambiance lunaire, des claviers d'ordinateurs, des néons, des voitures et d'autres artefacts produits à la chaîne, Chatonsky met sur le devant de la scène, dans *Télofossiles*, la manie humaine de surproduction et les effets dévastateurs qu'elle peut avoir sur l'écosystème. Flanqué de ses acolytes Dominique Sirois et Christophe Charles, il témoigne donc d'un monde dont on ne pourra plus témoigner s'il advient bel et bien. À une époque où « [n]ous sommes pris dans un flot de nouveautés, chaque jour une nouvelle actualité chass[ant] la précédente⁴ », l'artiste se montre par ailleurs très attentif au processus d'accumulation chosale qui s'opère dans le monde. Exposant dans *The Augmentation of Things* – œuvre conçue avec Goliath Dyèvre – des sculptures et des dessins abstraits⁵, de la peinture séchée sur un visage et un étrange objet brun en mouvement, il révèle que l'univers dans lequel nous baignons est marqué par une véritable « épidémie des choses⁶ ». Cette surproduction chosale résulte en partie des nouveaux couplages que rend possibles la rencontre entre l'humain et la machine : elle nous force à composer avec l'impression, réjouissante ou envahissante, d'un excès sans cesse grandissant.

ONTOLOGIE ET FAITS AVÉRÉS

Bien que gravitent autour de l'œuvre de Chatonsky certains enjeux éthiques, son apport le plus idiosyncrasique est peut-être d'abord de nature ontologique. La mémoire, on le sait au moins depuis Bergson⁷, est ce qui permet aux choses de se transformer,

de changer, de devenir. À défaut d'un sujet mémorisateur, rien ne permettrait d'établir un passage entre le passé, le présent et l'avenir : on se situerait dans un éternel présent. Pour assurer aux objets matériels une certaine inscription dans le temps et donc une capacité à devenir, Bergson fait l'hypothèse suivante : « Partout où quelque chose vit, il y a, ouvert quelque part, un registre où le temps s'inscrit⁸. » Quelque peu ambigu ici, le philosophe ne précise ni où se situe ce registre, ni comment il rend concrètement possible l'enregistrement de l'expérience : il se borne à faire remarquer qu'il est « ouvert quelque part ». Cette ambiguïté s'explique à l'évidence par la difficulté à concevoir comment la mémoire peut faire son œuvre dans un monde d'où l'humain serait absent.

Au sein de l'exposition *Extinct Memories*, Grégory Chatonsky et Dominique Sirois poursuivent l'exploration de cet intrigant type de mémoire. Cette création nous situe à une époque plus ou moins lointaine : l'humanité s'est éteinte et, avec elle, toute forme de mémoire humaine. « Il ne reste plus qu'un disque dur sur lequel la mémoire d'un obscur ingénieur est encore lisible, Urs Hölzle. Il s'occupait de l'infrastructure, des centres de données, des ordinateurs⁹ ». S'il va de soi que Chatonsky interroge ici l'emprise qu'a *Google* sur nos vies, il s'attarde également sur la question de l'éternité et de la pérennisation de la culture. Grâce à la mémoire, tout geste, toute pensée, tout phénomène, aussi évanescents soient-ils, peuvent subsister en tant que faits avérés. Car « [c]e qui a lieu maintenant, plus tard aura eu lieu. « En ce sens, chaque vérité est éternelle », écrit Spaemann. Si nous sommes ici aujourd'hui, demain nous

1 Quentin Meillassoux, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris, Seuil, 2006, p. 49.

2 Jusqu'à un certain point, on pourrait mentionner également, en rapport avec certaines intuitions du réalisme spéculatif, le travail du duo d'artistes Art Orienté Objet auquel *ETC MEDIA* a récemment consacré un texte : voir Chloé Pison, « Art Orienté Objet. Que l'animal vive en nous ! », *ETC MEDIA 101* (février-juin 2014), p. 52-55.

3 Voir Agnès Gayraud, « Hollywood et la catastrophe. L'actualité de la Théorie critique », in *Les Normes et le possible. Héritage et perspectives de l'École de Francfort*, P.-F. Noppen, G. Rauler et I. Macdonald (dir.), Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012, p. 267.

4 Dominique Moulon (propos recueillis), « Grégory Chatonsky. Une esthétique des flux », *Images Magazine*, mars 2007, <http://www.nouveauxmedias.net/gchatonsky.html> (consulté le 14 septembre 2016).

5 Soulignons que ces dessins ne sont pas sans rappeler certaines créations de Frédéric Dupré, dont l'œuvre fascinante révèle comment toutes choses (aussi banales et informes soient-elles) peuvent prétendre à l'existence : voir à ce propos Tristan Garcia, « Choses de Frédéric Dupré », *Strass de la philosophie*, 3 novembre 2012, <http://strassdelaphilosophie.blogspot.ca/2012/11/choses-de-frederic-dupre-tristan-garcia.html> (consulté le 15 septembre 2016).

6 Tristan Garcia, *Forme et objet. Un traité des choses*, Paris, PUF, 2011, p. 7.

7 Pour bien mesurer l'influence qu'exerce Bergson sur Chatonsky, qui reconnaît explicitement « que la philosophie bergsonienne peut être d'un apport important pour une esthétique médiatique », voir Grégory Chatonsky, « Le centre d'indétermination : une esthétique de l'interactivité », *Intermédialités 3* (printemps 2004), p. 79.

8 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, 2007, p. 16.

9 Grégory Chatonsky, « A Google mythology », *Chatonsky.net*, 2015, <http://chatonsky.net/extinct-memories/> (consulté le 15 septembre 2016).



