



**HAL**  
open science

# Les “ cueilleurs-tisseurs ” : pratiques de l’image poétique sur YouTube

Marine Riguet

## ► To cite this version:

Marine Riguet. Les “ cueilleurs-tisseurs ” : pratiques de l’image poétique sur YouTube. Les iconothèques d’écrivain×e×s contemporain×e×s, Bertrand Gervais; Corentin Lahouste; Alexandra L. Martin; Anne Reverseau, Apr 2022, Montréal, Canada. hal-03693957

**HAL Id: hal-03693957**

**<https://hal.science/hal-03693957>**

Submitted on 13 Jun 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# Les « cueilleurs-tisseurs » : pratiques de l’image poétique sur YouTube

Marine Riguet<sup>1</sup>

Lors d’un entretien portant sur son cinéma, le réalisateur Jules Dassin adresse à Marguerite Duras la question suivante : « Qu’est-ce que représente l’image par rapport au texte, quelle marge, quel accord ? C’est pour moi comme une ponctuation, la plus juste possible grâce au montage, ce qu’est la versification par rapport au texte en prose. ». Et Duras d’acquiescer : « Oui, c’est une prosodie<sup>2</sup>. »

Héritières d’un cinéma et d’une littérature qui se sont nourris l’un l’autre, les nouvelles pratiques d’écriture-vidéo contemporaines qui émergent sur des plateformes numériques comme YouTube ou Vimeo viennent prolonger ces interrelations entre visuel et verbal. Dans la mouvance d’un *pictorial turn* tel qu’il a été énoncé par Tom Mitchell en 1994<sup>3</sup>, elles placent l’image numérique au cœur d’une nouvelle façon de faire texte et, plus encore, de faire image, au sens poétique du terme. Nous souhaiterions ainsi considérer un ensemble de pratiques partagées par celles et ceux qui font aujourd’hui la littérature sur YouTube – la « LittéraTube », pour reprendre le néologisme de Gilles Bonnet<sup>4</sup>.

Il va sans dire que nous ne prétendons pas mener ici une étude exhaustive de l’image poétique intermédiaire. Dans le cadre de cet article, nous laisserons de côté sa dimension plus esthétique pour nous intéresser au geste d’écriture, particulièrement pluriel et hybride, de ce « faire vidéo » en tant qu’il s’intègre à l’écosystème de la plateforme YouTube. La question nous paraît double : elle porte d’une part sur la fabrique des images numériques, depuis leur collecte jusqu’à leur tissage, dans une visée à la fois plastique et sémantique ; elle pointe d’autre part les usages de la vidéothèque numérique par certains écrivains, en tant qu’ils contribuent au façonnement de l’environnement numérique par la publication, voire la remédiation de contenus multimédia.

## (Ac)cueillir le réel

Si le processus de fabrique des images nous semble primordial, dans cette démarche littéraire, c’est que l’écrivain adjoint au geste d’écriture celui du filmeur. Il n’est pas seulement celui qui énonce, il est aussi, et peut-être avant tout, celui qui regarde. Que l’on s’intéresse aux vidéo-poèmes de Milène Tournier et de Gracia Bejjani, aux narrations de Gwen Denieul et Anh

---

<sup>1</sup> CRIMEL (Université de Reims Champagne-Ardenne)

<sup>2</sup> Entretien de 1966, source : IMEC, 76 DRS 55.5, in Marguerite Duras, *Le cinéma que je fais : écrits et entretiens*, POL, Paris, 2021.

<sup>3</sup> W. J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.

<sup>4</sup> Gilles Bonnet, « La LittéraTube », notice *Fabula*, 2018. [En ligne] : <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01822245>. Cf. le répertoire de chaînes de vidéo-écritures que nous avons réalisé dans le cadre des Rencontres à Evry de mai 2022 : <https://litteratube.net/>.

Mat, aux journaux filmés d'Arnaud de la Cotte, de Michel Brosseau et de Pierre Ménard, les images sont très largement des images filmées ou photographiées par l'écrivain et obéissent à un même régime auctorial que le texte qu'elles portent. Plus encore, ces images semblent souvent guider le texte, comme si l'œil servait d'amorce au mouvement de la parole.

Citons, parmi tant d'autres, les vidéo-poèmes « à la fois l'arrosoir et le parapluie<sup>5</sup> » de Milène Tournier et « écrire par terre (16)<sup>6</sup> » de Gracia Bejjani. Dans l'un comme dans l'autre, les plans, filmés par l'autrice, placent le regard comme point d'ancrage de l'écriture. Les images occupent de fait une fonction matérielle importante : elles ouvrent à cette possibilité d'enregistrer le réel tel qu'il advient, de le saisir dans l'immédiateté de l'expérience vécue. Elles représentent le monde éprouvé par l'écrivain, capté sur le vif, dans le surgissement de son apparition. À cet égard, le développement des technologies nomades a joué un rôle majeur dans l'extension de ces pratiques. Car, à la marge des standards cinématographiques, la vidéo-écriture se fait plutôt dans le sillon du *pocket film*. L'écrivain filme avec un appareil compact, petit appareil photographique ou téléphone portable, de manière à fondre son geste de filmeur dans ses gestes quotidiens.

L'intermédiaire technique se fait le plus discret et malléable possible, dans le prolongement de l'œil et de la main, sans préparation ni mise en scène du réel. En 2005, lors d'une interview pour le Festival Pocket Film, le réalisateur Jean-Claude Taki explique ce changement quasi paradigmatique apporté au cinéma par le téléphone portable :

Il y a cette idée que ce n'est pas un appareil de prise de vue. Il n'y a donc pas de processus filmique, on capte juste quelque chose qu'on voit à un moment donné. Le téléphone permet cela, et accentue cela, ce côté très spontané de la prise de vue. Les images qu'on fait de cette manière ne sont pas des images pensées, ce sont des images qui partent d'une vraie envie d'image, de l'ordre de la sensation physique, de l'ordre du physiologique...

D'une certaine façon, la dimension compacte et mobile de ces appareils vient nourrir l'imaginaire d'une prothèse technologique apte à faire fusion avec le corps. La médiation par l'outil qui enregistre et stocke l'image s'efface devant un fantasme d'immédiation, au plus près de la perception sensorielle du filmeur.

L'image enregistrée se veut ainsi un fragment du réel, non pas fabriqué ni transformé mais saisi tel quel, dans toute son authenticité et sa contingence. Dans l'ouvrage qu'il consacre à ses propres pratiques, Arnaud de la Cotte écrit :

Le filmeur n'interrompt jamais le cours des choses, il les prend comme elles arrivent. Parfois il anticipe, se pose, cadre, laisse venir mais la plupart du temps, il saisit le monde dans la surprise et la précipitation<sup>7</sup>.

Cet effet de prise spontanée, en cherchant à invisibiliser autant que possible le processus de médiation, permet de revendiquer une écriture du corps, entendu comme lieu d'interaction avec le monde. L'écrivain-filmeur saisit le réel du regard, de l'ouïe et de la main ; ainsi réactive-t-il la fonction haptique d'une écriture qui ne se contente pas de faire voir, mais donne à « toucher le monde<sup>8</sup> ». Par là, c'est aussi une mutation du support écrit qui s'opère. L'écrivain,

---

<sup>5</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=KyxQWN3y2Yc>

<sup>6</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=valUcNH7084>

<sup>7</sup> Arnaud de la Cotte, *10000 images : la fabrique du journal filmé*, Joca Seria, 2021, p. 84.

<sup>8</sup> Voir à ce sujet les travaux de Jean Starobinski, notamment *L'Œil vivant*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961.

via la prise de vue, semble écrire à même les images, soit « à même la peau du monde<sup>9</sup> », pour reprendre l'expression d'Arnaud de la Cotte. Écriture du contact, l'écriture-vidéo cadre un réel sur lequel l'écrivain cherche à apposer son empreinte.

## Collecte de terrain

Dès lors, la collecte des images s'opère sans préméditation, sans projet fixé en amont, dans le mouvement du monde – si l'on attache à la notion de mouvement une dimension autant spatiale que temporelle. L'écrivain filme d'après ses déplacements et la mobilité de son corps, mais aussi dans le temps qui passe et que la mécanique cinétique de la vidéo cherchera à rendre. Au cours d'un entretien mené par François Bon, Milène Tournier explique sa démarche poétique en ces termes :

Je marche, je filme et j'écris. Dans cet ordre-là. Avec l'idée de marcher aussi pour filmer, et de filmer surtout pour écrire. J'efface les rushes vidéos le soir même et recommence le lendemain, dans un mille et un jours de Danaïdes et citadine. C'est l'outil et la limite de l'outil qui me fournissent, presque, ce cahier des (sur)charges : la mémoire et le manque de stockage de l'iphone m'obligent à traiter le soir même les vidéos du jour<sup>10</sup>.

Dans cet ordre des choses, la marche est partie prenante du geste d'écriture. C'est elle qui permet la collecte spontanée d'images, effectuée au hasard d'un parcours et d'une attention portée à l'environnement. En permettant la rencontre avec le réel, elle pose d'emblée l'écriture en contexte.

Cette figure de l'écrivain-arpenteur se retrouve souvent sur YouTube : citons les déambulations d'Anh Mat dans les rues de Saïgon, les explorations de François Bon telles que sa série de repérages « là où finit la ville<sup>11</sup> », les dérives urbaines de Gwen Denieul... Outre la forme de performance qu'elle peut acquérir lorsqu'elle est mise en scène, ce que l'on retrouve, assez spécifiquement, chez Milène Tournier<sup>12</sup>, la marche est une façon pour l'écrivain d'aller au réel, de s'ouvrir à lui, de placer l'écriture au sein d'une interaction vivante entre intérieur et extérieur de soi. Cette mise en acte de la perception rejoint une approche phénoménologique du monde, selon laquelle « la vision est suspendue au mouvement<sup>13</sup> », ainsi que le pose Merleau-Ponty en insistant sur la co-implication du regard et du corps mobile. Elle s'inscrit également dans l'héritage de l'art-marche pratiqué depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle par des artistes comme Francis Alÿs ou le collectif Stalker. Thierry Davila rappelle le sens accordé à ces déplacements dans le processus de création :

Tel est, souvent, le pouvoir de la marche : nous déprendre de nous-mêmes, mettre nos sensations et notre regard à nu pour nous faire renaître au dehors, pour nous dessaisir du monde connu, pour le

---

<sup>9</sup> Extrait du *Journal filmé*, cité sur le site de La Marelle. <https://www.la-marelle.org/portraits/auteurs-autrices/194-arnaud-de-la-cotte.html>

<sup>10</sup> Milène Tournier, entretien donné à François Bon, revue *Dire*, n°1, janvier 2021. [En ligne] : <https://www.tierslivre.net/revue/spip.php?article806>

<sup>11</sup> Projet mené sur l'invitation d'Arnaud de la Cotte, en résidence à Grand Lieu. Voir le site Tiers Livre : <http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article4481>

<sup>12</sup> Cf. la playlist « Performances marchées » de sa chaîne YouTube.

<sup>13</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964, p. 17.

transfigurer soudain et en réactiver l'intensité ; refaire le monde en le déplaçant loin de ses visages répétés et balisés, le *reprendre* en produisant une véritable conversion du regard chez le piéton disponible à l'espace et au temps qu'il traverse<sup>14</sup>.

La collecte d'images, alors, s'apparente à une sorte de sérendipité assumée de la création, donnée d'emblée comme expérience vécue. Le regard ainsi renouvelé peut ramasser, cueillir, collectionner le réel parcouru grâce aux technologies nomades qui se déplacent avec lui. Les images enregistrées deviennent à la fois documents d'un monde et traces d'un passage. Elles se stockent temporairement sur la mémoire de l'appareil ou plus durablement sur disque dur, sous forme de rushes aussi innombrables que le réel est illimité. Par ce cumul, parfois réalisé sur des mois, voire des années, elles en viennent à construire une archive du réel expérimenté par l'écrivain. L'idée d'une temporalité reconstruite par l'image est notamment très présente dans les pratiques de journal filmé. « La mémoire des images se superpose au réel » énonce Michel Brosseau en voix *off* de son journal du 1<sup>er</sup> janvier 2021. « Tenir ce journal, c'est davantage prendre conscience du palimpseste que nous sommes<sup>15</sup>. » Filmer en mouvement, ce n'est donc pas seulement multiplier les lieux, étendre les espaces ; c'est aussi produire une matière temporelle à travers les strates du regard et avec laquelle, ensuite, l'écrivain compose.

En plus de cette collecte sur terrain physique, géographique, l'écrivain a par ailleurs la possibilité de puiser dans des collections numériques déjà constituées : soit des dossiers personnels et privés, tels que les archives familiales ; soit des médiathèques et des hébergeurs de contenus publics à l'instar des plateformes YouTube, Vimeo, Archive.org, ou des banques de *stock footage*, sur lesquelles se trouvent un certain nombre de photos et vidéos libres de droits, ou sous licence *creative commons* (sans mentionner les pages web dans lesquelles il est tout simplement possible de capter plus ou moins légalement du contenu). La déambulation numérique, à laquelle Louise Merzeau associe la notion plus poétique de flânerie<sup>16</sup>, vient dédoubler les formes d'arpentage : l'écrivain est amené à parcourir le web<sup>17</sup> et ses propres disques durs, puis à glaner des images en téléchargeant, en déplaçant, en renommant. Le caractère manipulable des fichiers numériques ouvre à une juxtaposition des temps et des espaces, si bien que la vidéothèque de l'écrivain, par définition ouverte et évolutive, est vouée à faire coexister sans distinction des images de la sphère publique et privée, inédites et patrimoniales, nativement numérique et remédiées. Ainsi, l'écriture est placée d'emblée à fleur d'un réel composite et collectif.

## La table opératoire

Une fois créées, collectées, stockées, les images numériques forment des matériaux<sup>18</sup> bruts avec lesquels l'écrivain se met à écrire. C'est dire que le texte ne préexiste pas à la vidéo-

---

<sup>14</sup> Thierry Davila, *Marcher, créer*, Paris, éd. du Regard, 2002, p. 160.

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8rZGz8J5zLc&t=3s>

<sup>16</sup> Louise Merzeau, « Le Flâneur impatient », *Médium : Transmettre pour Innover*, éd. Babylone, 2014, Rythmes, 4 (41), p. 20-29.

<sup>17</sup> Pensons aux métaphores d'exploration et de navigation qui ont bâti la sémantique du net.

<sup>18</sup> Rappelons cette belle formule de Deleuze, pour distinguer les notions de matière et de matériau : « Le matériau est là pour rendre audible une force qui ne serait pas audible par elle-même, à savoir le temps, la durée, et même

écriture, mais qu'il émerge avec elle, par elle, au moyen des images et des sons. En ce sens, l'objet littéraire naît moins d'un projet et d'une forme fixés *a priori* que des matériaux eux-mêmes, et du mouvement interne qui va émerger de leur rencontre. Il se situe du côté du bricolage tel qu'il est théorisé par Lévi-Strauss, c'est-à-dire de la récupération et du recyclage de signes déjà-là. Dans cette acception, qui surpasse largement la question des pratiques amateur, le bricoleur « parle [...] non seulement avec les choses, mais aussi au moyen des choses<sup>19</sup> ». Il fait parler le réel et se fait lui-même parler en tant qu'il est partie prenante de ce réel.

Inscrire l'écrivain YouTube dans cette pratique créative du bricolage, c'est se détacher d'une conception à la fois logo- et égocentrée de la littérature. Les images, prises comme matériaux, viennent directement contribuer au façonnement de l'œuvre littéraire en étant ensuite recyclées, remaniées, réinvesties par l'écrivain. Dans cette intermédialité, l'écriture a lieu sur la table de montage. Elle se réalise dans l'assemblage des éléments multimédia (textuels, sonores, iconographiques, vidéo), qui entrent en relation et créent ensemble un nouveau système de signification : un système qui, comme l'analyse Georges Didi-Huberman à propos des montages iconographiques de Warburg, « engage chaque objet dans sa fonction de signe, non en lui-même, bien sûr, mais selon son rôle dans la disposition<sup>20</sup> ». Entendue ainsi, l'écriture intermédiaire est une écriture de la composition. Chaque élément fait sens par sa résonance avec d'autres éléments qui, ensemble, créent le mouvement de l'œuvre.

Par analogie, on pourrait invoquer une écriture par recyclage et collage telle qu'elle a toujours existé en littérature, que l'on pense aux reprises des formules homériques chez Virgile ou aux pratiques de *cut-up* chez William Burroughs. Mais, sans récuser cette parenté, c'est du côté d'une théorie des images qui s'est développée au début du XX<sup>e</sup> siècle grâce à des penseurs comme Aby Warburg, Walter Benjamin, et des cinéastes pionniers comme Sergueï Eisenstein, que l'écriture-vidéo nous semble trouver sa plus juste filiation<sup>21</sup>. Le montage, alors, dépasse une conception proprement linguistique. Il ne se contente pas d'ordonner les éléments par la suggestion d'un lien syntaxique (*cf.* le fameux « effet Kouléchov »), mais opère dans un espace visuel irréductible à toute énonciation et à toute grammaire. Il est production, ou plutôt *projection*, d'images nouvelles.

Ces images, nées du montage, nous les entendons à l'inverse des images collectées ; non pas comme ce qui a été vu, mais plutôt comme ce qui « est en vue<sup>22</sup> », c'est-à-dire ce qui est de l'ordre de l'espace mental, de l'invisible, par-delà toute perception et tout effet de représentation. Le montage, selon Eisenstein, doit être compris « en tant que collision. Le point d'impact où du choc des deux données surgit la pensée<sup>23</sup>. » Il permet – par une rencontre si inattendue, si profonde, que les éléments hétérogènes semblent s'hybrider au contact les uns

---

l'intensité. » (« Rendre audibles des forces non-audibles par elles-mêmes », in Gilles Deleuze, *Deux régimes de fou. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. de David Lapoujade, 2003, p. 145.)

<sup>19</sup> Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire*, 3, Paris, Minuit, 2011, p. 53.

<sup>21</sup> *Cf.* Pascal Rousse, *Le Montage organique. Eisenstein et la synthèse des arts*, MetisPresses, Genève, 2019.

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman utilise cette expression pour définir l'image poétique, en s'appuyant sur la figure rimbaldienne du poète voyant, lors d'une conférence donnée au centre Pompidou le 9 mai 2009 et intitulée « Quand les images prennent position ». <https://www.dailymotion.com/video/x9a8ig>

<sup>23</sup> Sergueï Eisenstein, « Hors cadre », *Cahiers du cinéma*, n° 215, sept. 1969, p. 25.

des autres – de mettre en mouvement des espaces de pensée et de faire surgir des visions nouvelles. Autrement dit, le film visionné ne se tient pas dans l'ensemble ordonné des plans ; il ouvre un espace beaucoup plus large d'images visuelles et verbales qui le dépassent. Il œuvre par le biais de l'imagination, dans sa dimension à la fois noétique et herméneutique.

Ainsi en est-il de l'écriture sur YouTube. L'écriture se fait sur la table de montage par la mise en relation des matériaux multimédia, soit, pour reprendre l'origine même du mot *texte*, par tissage. Ce sont ces liens tissés qui font apparaître des images nouvelles ; des images poétiques aptes à faire voir le réel, non pas seulement par sa surface visible, mais fondamentalement, comme l'écrit Baudelaire, par « les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies<sup>24</sup> » qui échappent au seul regard. La mise en relation d'éléments hétérogènes, réclamée par la nature même du format vidéo, opère au plan sémantique un déplacement proche de celui qu'Aristote reconnaissait à la métaphore : les liens tissés au montage créent un écart entre le regard ordinaire porté sur les choses et le sens qui leur est donné. La dimension textuelle de la vidéo-écriture prend d'ailleurs ici toute son importance, car c'est généralement dans la relation verbo-iconique que se joue ce glissement, cette mise en mouvement des signes qui, en s'entrechoquant (pour reprendre l'idée de « collision » chère à Eisenstein), viennent « faire image<sup>25</sup> ».

Prenons pour exemple un extrait de la vidéo de Milène Tournier. L'énoncé « puisque naître c'est avoir écarquillé sa mère comme un œil », simultanément affiché à l'écran et dit en *voix off* par l'autrice, vient se superposer à la photographie, manifestement empruntée à une affiche publicitaire, d'un œil de jeune femme. Ici, l'écart créé par la mise en relation du texte et de l'image est autant sémantique que médiatique. Il y a de prime abord dans le texte un lien de type analogique établi par comparaison entre la venue au monde et le regard. Mais ce qui apparaît, l'image poétique dans sa totalité, est intermédiaire. Elle surgit de cette co-implication du visuel et du verbal, qui structure le jeu de regard ; le lecteur, à travers le regard de l'autrice, est amené à re-voir cet œil en papier glacé, retouché, si commun qu'il ne se remarque habituellement plus dans l'espace public, mais qui se trouve lui-même motivé par la remédiation (choix de cadrage et juxtaposition de l'énoncé) à la façon d'un regard rendu au lecteur – un regard en miroir, réciproquement réanimé.

---

<sup>24</sup> Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe* [1857], éd. C. Pichois, *Œuvres complètes, II*, Paris, Gallimard, 1976, p. 329 ; cité par Georges Didi-Huberman dans « Soulèvements poétiques (*poésie, savoir, imagination*) », *Po&sie*, vol. 143, no° 1, 2013, p. 153-157.

<sup>25</sup> Aristote, *Rhétorique*, III, 10,1411a 26,1411b 3, etc.





*Illustration 1 : extrait de la vidéo « à la fois l'arrosoir et le parapluie » de Milène Tournier*

Le *transport* métaphorique n'a donc pas seulement lieu au plan lexical. Il déplace aussi le regard du lecteur qui, au moment du visionnage, se réapproprie ce qu'il voit à travers l'image poétique. Cette dernière œuvre dans l'expérience même du visionnage. Elle invite, par une mise en acte immédiate, à réinvestir le sens de ce qui est vu. À ré-imaginer le réel en se glissant dans les yeux du voyant.

Aussi la table de montage de l'écrivain est-elle tissage de liens intermédiaires par lesquels s'accomplit l'écriture. C'est par elle que les matériaux se transmutent en mouvement, les images collectées en image poétique. La notion de tissage rend visible cette nature du texte comme trame, comme génération de l'œuvre à partir de ses relations, sans doute à la façon dont Eisenstein entendait le montage en faisant valoir sa dimension organique plutôt que mécanique. Tim Ingold, il y a quelques années, a défendu cette approche, somme toute organiciste, à partir de l'artisanat :

Substituer le tissage à la fabrication, c'est [...] substituer le mouvement à l'idée ; c'est admettre que le mouvement joue un rôle primordial dans la production de l'objet, qu'il ne se contente pas de dévoiler un objet déjà présent dans une forme idéale, conceptuelle ou virtuelle préalable au processus qui le révèle<sup>26</sup>.

En ce sens, le tissage nous permet de mieux saisir la façon dont la vidéo-écriture naît de cette mise en dialogue des matériaux, qui crée son mouvement interne plutôt qu'elle ne réalise un projet formel. La vidéo croît au fil des relations, dans l'interaction des éléments multimédia. Elle est mouvement rythmique avant que d'être une forme. Elle s'anime depuis l'intérieur des images poétiques qu'elle génère.

## Cueilleurs-tisseurs

---

<sup>26</sup> Tim Ingold, *Marcher avec les dragons*, Paris, Points, « Essais », 2013, p. 291.



Aussi facétieux soit-il, le terme de « cueilleur-tisseur » que nous avons pris pour titre nous permet d'aborder l'écriture YouTube comme *praxis*. L'écrivain, équipé grâce aux technologies numériques, collecte les choses vues, puis les remobilise au sein d'un maillage hybride. Il écrit, par conséquent, à partir d'une expérience momentanée du monde à laquelle il prend part en y mêlant son souffle, sa voix, sa langue. Le réel glané devient, par l'écriture-vidéo, réel expérimenté.

L'expression de cueilleur-tisseur renvoie aussi, plus fondamentalement, à une manière de se tenir, de structurer sa relation au milieu. Elle fait écho au « geste séculaire du chasseur paléolithique dans la toundra<sup>27</sup> », que Vilém Flusser rapprochait déjà du geste photographique, et que Gilles Bonnet convoque pour qualifier le geste de préhension du photographe amateur contemporain à l'ère d'Internet<sup>28</sup>. Elle nous permet ainsi d'insister sur la dimension anthropologique du geste de la vidéo-écriture qui, par l'intermédiaire technologique, reformule une façon de dire et d'habiter le monde<sup>29</sup>. Ce double geste de la cueillette et du tissage rompt avec l'imaginaire traditionnel d'une création accouchée, sur le mode d'une extériorisation du sujet vers l'objet. Il engage plutôt une vision écologique de l'écriture, qui consiste pour l'écrivain à *porter attention* et à *faire avec* ce qui l'entoure. Ce dernier lie et (se) relie. De fait, il inscrit l'œuvre dans une interaction immédiate entre intérieur et extérieur de soi, qui affirme son appartenance au monde. On pense aux mots de Tim Ingold :

Pour résumer, percevoir l'environnement, ce n'est pas rechercher les choses que l'on pourrait y trouver, ni discerner leurs formes solidifiées, mais se joindre à elles dans les flux et les mouvements matériels qui contribuent à leur – et à notre – formation<sup>30</sup>.

Or, l'espace numérique, *a fortiori* la plateforme qu'est YouTube, renouvelle cette pensée d'un habiter par la circulation et le tissage de flux. Qu'elles aient été prises dans le monde physique ou directement en ligne, les images intégrées au montage vidéo acquièrent d'emblée un statut de commun. Elles ne sont pas seulement investies par la parole de l'écrivain ; elles ont vocation à être publiées, soit, d'une certaine façon, remises en circulation, sur un réseau social qui, selon André Gunthert, obéit à « un principe de collectivisation de contenus » de sorte qu'il constitue aujourd'hui « le plus grand conservatoire de la part vivante de notre culture visuelle<sup>31</sup> ». Par là, « se joindre [aux choses] dans les flux est les mouvements matériels », c'est aussi, pour l'écriture littéraire sur YouTube, intégrer un espace icono-textuel collectif et dynamique, structuré par les usages, les contenus et les échanges des utilisateurs. L'enregistrement et le collectionnement des images, sorte d'archivage d'un réel vécu, forment une mémoire « partageable<sup>32</sup> » que l'écrivain réinscrit dans le collectif.

À cet égard, l'usage de YouTube se fait en creux des usages habituels. Si l'écrivain s'inscrit dans ce déferlement d'images, il en bouge lui-même les lignes en cherchant à

---

<sup>27</sup> Vilém Flusser, *Pour une philosophie de la photographie* [1983], Paris, Circé, 2004, p. .

<sup>28</sup> Gilles Bonnet, *Pour une poétique numérique. Littérature et internet*, Paris, Hermann, coll. « Savoir lettres », 2017, p. 27.

<sup>29</sup> Sur ce sujet spécifique, voir notre article « La poétique du geste en LittéraTube », *Astasa*, déc. 2021, [En ligne], URL : <https://www.astasa.org/2021/12/22/la-poetique-du-geste-en-litteratube/>

<sup>30</sup> Tim Ingold, *op. cit.*, p. 269.

<sup>31</sup> André Gunthert, « L'image partagée », *Études photographiques* [En ligne], 24 | novembre 2009, mis en ligne le 08 novembre 2009. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/2832>

<sup>32</sup> « Aujourd'hui, la véritable valeur d'une image est d'être partageable » conclut André Gunthert à la fin de son article (*ibid.*).

remobiliser une attention, un regard, une signification de l'image numérique. L'écriture littéraire à partir d'images de l'ordinaire, du quotidien, soit de lieux communs qui saturent les réseaux sociaux, joue en deux temps : d'une part, elle redonne à voir, elle « resémantise » l'image numérique triviale en la reliant aux éléments du monde qui constituent son épaisseur, son espace-temps ; d'autre part, elle propose par le biais de l'image poétique, la ré-imagination d'un réel commun à tous. Autrement dit, elle cherche à restaurer un accès au monde par l'image numérique. Elle reformule un regard qui soit aussi relation, et grâce auquel il nous est encore possible d'habiter – au sens de « tenir, se tenir<sup>33</sup> » parmi tout ce qui nous entoure.

---

<sup>33</sup> Dans son étude du milieu, Augustin Berque rappelle que l'habiter renvoie étymologiquement au verbe *habere* (« tenir, se tenir »), c'est-à-dire au « corps agissant, plutôt qu'au bâtiment » (« Qu'est-ce que l'espace de l'habiter ? », dans Thierry Paquot, Michel Lussault et Chris Younès (dir.), *Habiter, le propre de l'humain*, Paris, La Découverte, 2007, p. 55). Nous avons développé cette question dans notre article précédemment cité.