



HAL
open science

Qu'est-ce que la littéraTube ?

Gaëlle Theval, Gilles Bonnet, Erika Fülöp

► **To cite this version:**

Gaëlle Theval, Gilles Bonnet, Erika Fülöp. Qu'est-ce que la littéraTube ?. Ateliers [Sens public], 2023, 978-2-924925-19-5. hal-04148892

HAL Id: hal-04148892

<https://hal.science/hal-04148892>

Submitted on 3 Jul 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Qu'est-ce que la littéraTube ?

Gilles Bonnet, Erika Fülöp, Gaëlle Théval

Ateliers [sens
public]

Les ateliers de [sens public] - 05/2023 - Montréal
Fabrique collective et collectif de fabrique, les ateliers naviguent dans l'archipel Sens public, avec le soutien de la Chaire de Recherche du Canada sur les écritures numériques et du Centre de recherche interuniversitaire sur les humanités numériques.

Couverture : Emmanuelle Lescouet

Dépôt légal : 2^e trimestre 2023
Bibliothèque et Archives Canada
Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Ce livre fait l'objet d'une version augmentée disponible en accès libre sur ateliers.sens-public.org

Publié avec le soutien de l'UR MARGE, de l'université Jean Moulin-Lyon 3, du projet ANR LIFRANUM et du laboratoire PLH de l'université Toulouse 2-Jean Jaurès.

ISBN :
978-2-924925-18-8 (imprimé)
978-2-924925-20-1 (EPUB)
978-2-924925-19-5 (PDF)
978-2-924925-21-8 (HTML)



Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-SA 4.0)

Table des matières

Introduction	6
Éléments de définition	6
What else?	12
Origines	20
Références	31
<i>Teasers</i> et promotion de livre	35
Des <i>teasers</i> ? Fonctionnement rhétorique	38
Anti- <i>teasers</i> ? Vidéopoèmes et intermédialités	45
Vidéo et formes transmédiatiques : une esthétique du vidéoclip?	49
Vidéo et formes transmédiatiques : le film du livre du film?	51
Références	54
Vidéocritique	57
Cartographie : quelles critiques littéraires?	58
Migration des codes et des rituels	81
Une critique littéraire numérique?	93
Références	106
Lectures à voix autre	110
Au regard des visages	112
Voix autres	114
Ouverture-nuit	117
Lectubeurs	122
Références	125
Vidéoperformances	127
Poétique et (més-)usages de la plateforme	130
YouTube <i>in situ</i> hors les murs : la performance contextuelle	143
Références	164
Journaux filmés	169
Du cinéma et du journal littéraire au journal filmé	169

Vidéo-poétiques de la présence	174
Le corps, visible et invisible	175
La voix (off)	180
L'Écrit dans l'image	184
Viser le réel : vidéo-poétique du quotidien	188
Le « reste » et le temps	188
De l'archive à la fiction	196
Postproduction : l'écriture montage	202
Réflexivités et réseaux	209
Conclusion	214
Références	216
Gestes d'écrire	221
Écrire vivre	225
(Sur)vie et écriture	226
« Je » et ses autres	231
Écrire ville	237
Errance	238
Imprévu	240
Improvisation	246
Écrire vidéo	250
Composition	251
Construction	257
Déconstruction	259
Écrire le geste	266
Tracer	271
Écrire à l'écran	280
Références	289
Spectralités	294
Identités numériques flottantes et sujet spectral	295
Mémoire de l'oubli et futur des possibles	305
Références	311
Où va la littéraTube?	314

Références	323
Remerciements	325

Introduction

Éléments de définition

Qu'il puisse parfois être question d'écriture et de lecture littéraires sur YouTube, chaque usager de la plateforme en conviendra. Les résultats d'une requête aussi simple que « livres » dans la barre du moteur de recherche suffira à s'en convaincre.

Une telle présence du texte au royaume de l'image semble paradoxale, mais nourrit de fait un flux constant de discours volontiers prescriptifs qui font de la plateforme l'un des acteurs centraux de la réception *online* de certains pans de la littérature contemporaine. À mi-chemin entre le tutoriel versant développement personnel (« lire peut changer votre vie ») et l'analyse littéraire journalistique, entre la *fan culture* et les savoirs académiques, ces chaînes entretiennent d'étroits rapports avec le phénomène impressionnant par son ampleur des booktubeurs et booktubeuses, ces lecteurs compulsifs, souvent à la tête par ailleurs d'un blog, qui proposent, en tant qu'amateurs de livres, de courtes capsules vidéo consacrées à leurs lectures récentes. YouTube reprend ici le flambeau, mais en l'adaptant à l'horizontalité de la culture numérique et de la culture afférente du *Do It Yourself*, des émissions de télévision ou de radio consacrées à la littérature. Fantasy et dystopies dominant, genres populaires élus par ce média de masse, ce champ du booktubing souvent étiqueté *Young Adult*.

Une recherche par genres littéraires aboutit à des résultats comparables : la requête « poésie » fait ainsi apparaître trois grands types de vidéos aux contenus nativement numériques : les vidéos pédagogiques dominant, à destination notamment des enfants ou des adolescents. Il s'agit d'utiliser le médium vidéo, plébiscité par les jeunes, pour les aider à apprendre leurs poésies en les mettant en images et en sons, ou bien de rappeler des éléments de cours. Nombreuses sont également les remédiatisations de poèmes classiques : ainsi sur la chaîne La Minute de Poésie, l'affichage

simultané du mot et de l'image tente de mettre à distance l'effet karaoké du dispositif en recourant à des codes sémiotiques renvoyant au domaine de l'écriture, plume, vieux papier, encre. Quelques chaînes YouTube sont consacrées à la poésie, à l'instar de la playlist « Écriture poétique » de la chaîne Arche¹, où le youtubeur se met en scène devant un bureau, sur lequel sont mis en évidence des livres imposants, en l'occurrence des Pléiades, soit l'écrin du canon poétique. On y trouve ainsi le reflet des représentations sociales les plus partagées de la poésie. La grande majorité des vidéos postées sur YouTube relève ainsi de la médiation ou de la remédiatisation de poésies classiques, écrites et livresques, qu'il s'agit de diffuser au plus grand nombre via ce nouveau canal, ou bien de vidéos appelant tout un chacun à devenir à son tour poète par le biais de conseils d'écriture. YouTube est en ce sens, d'abord, le lieu du déploiement audiovisuel d'une littérature désormais intégrée dans un milieu numérique, écosystème où le livre garde une place centrale, mais où l'épitéxte se pluralise pour rencontrer des formes nouvelles, ce que le phénomène marketing du *book trailer* illustre par ailleurs, comme on le verra. Mais la plateforme s'impose également comme l'un des lieux stratégiques où trouve à se déployer une *littérature numérique*, entendue comme forme littéraire « qui utilise le dispositif informatique comme médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium » selon Philippe Bootz (2007) ou encore comme « ensemble des créations qui mettent en tension littérarité et spécificités du support numérique » pour Serge Bouchardon (2014, 75). Elles ne mettent pourtant pas en œuvre une écriture de programme, ni certaines des propriétés considérées comme constitutives de la littérature numérique telle qu'identi-

1. Cette chaîne n'existe plus mais la chaîne Un écho dans la nuit en est un équivalent plus récent.

fiée et répertoriée par l'Electronic Literature Organization (ELO) ou les répertoires comme celui du NT2, en particulier l'hypermédialité. Elles relèvent en ce sens d'une extension de la notion de littérature numérique telle que la réclame Marcello Vitali-Rosati, arguant du fait que le terme de « numérique » se réfère aujourd'hui davantage « à un phénomène culturel qu'aux outils technologiques » (Vitali-Rosati 2015). Dans une récente typologie, Leonardo Flores (2019) propose de distinguer trois générations d'œuvres de littérature numérique : la première, des années 1950 jusqu'en 1995, désigne les œuvres d'avant le Web, qui s'appuient sur des supports informatiques (« *pre-web experimentation with electronic and digital media* »). La deuxième, de 1995 à nos jours, renvoie aux œuvres créées avec des interfaces et des sites Internet dédiés (« *innovative works created with custom interfaces and forms* »). Enfin, la troisième génération émerge avec l'avènement du Web 2.0 en 2005, et utilise des interfaces et plateformes déjà existantes et grand public (« *established interfaces with massive user bases* »), comme les blogs ou les réseaux sociaux.

Les sites et blogs ont ouvert aux écrivains des années 1990-2000 un espace neuf à investir pour diffuser et archiver des productions anciennes devenues inaccessibles, ou pour expérimenter formats et genres partiellement informés par les outils employés, en particulier l'ordinateur connecté. Au début des années 2010, les réseaux sociaux ont pris le relais, Instagram concurrençant, là comme ailleurs, l'aïeul Facebook. Au tout début de la décennie 2020, nous assistons à l'éclosion d'une production littéraire *et* audiovisuelle sur/dans/par YouTube. YouTube devient en effet à la fois média de masse, archive permettant la conservation d'événements littéraires, souvent performanciers, et finalement

laboratoire² de création poétique et fictionnelle, inventant une *écriture à l'écran* – comme on parle d'écriture au plateau. La capsule vidéo sur YouTube prend bien semble-t-il, en ce début des années 2020, le relais du blog des années 2005-2015, où se donnaient à voir volontiers le laboratoire de l'écrivain, son atelier ouvert aux quatre vents, mais également une création native.

De multiples traditions s'y croisent, de l'art vidéo au *happening*, qui rencontrent les spécificités du support numérique et de sa diffusion par Internet, sur une plateforme devenue quasiment hégémonique tout en prétendant à la transparence et à l'immédiateté.

Dans un état des lieux sur l'accessibilité des poésies numériques en ligne, le poète Philippe Castellin constate que l'avènement du Web 2.0, et la standardisation des formats, a eu pour effet d'étouffer les sites personnels d'auteurs propres aux années 1990-2000 : « comment aujourd'hui maintenir et rendre visible un site dédié à la vidéo "en général" ou même à la vidéo d'art face à l'existence de Vimeo et Dailymotion ? » (2013). De fait, plutôt que de contourner les plateformes, nombreux sont les auteurs à s'en être emparés. YouTube, « à la fois archive, bibliothèque et galerie multimédia, mais aussi réseau social [...] et dispositif intermédiaire » (Dominguez Leiva 2014, 3), devient un lieu littéraire en recomposition permanente, ouvrant aux œuvres mobiles numériques une fenêtre de toute première importance. Nombre d'auteurs de vidéo-écriture revendiquent en effet YouTube comme un lieu triple ou comme l'un ou l'autre de ces trois types de lieu : un *laboratoire*, où réflexions métalittéraires et créations s'interpénètrent fréquemment, un *gueuloir* où faire entendre la

2. Il s'agit des trois dimensions dans lesquelles se déploie YouTube, selon Pelle Snickars et Patrick Vonderau, dans leur « Introduction » à l'ouvrage *The YouTube Reader* (2009).

musique des textes, ceux des autres ou les siens propres, et un *déconnoir*, parce que l'avantage avec YouTube, c'est que l'aura de sérieux attachée à l'objet-livre se dissipe en partie. François Bon propose même un slogan programmatique pour la littérature sur YouTube : « coder pour déconner³ ».

Par le terme de *littéraTube*, nous nous proposons de désigner un corpus nouveau et en expansion constante, regroupant les expériences actuelles de vidéo-écriture, qui explorent un pan audiovisuel de la littérature diffusée sur Internet. Qu'il s'agisse de contenus nativement numériques et « youtubéens », c'est-à-dire pensés et créés pour être mis à disposition d'un public d'internautes usagers du site, ou de contenus provenant d'autres médias (télévision, radio, captations) et désormais remédiatisés sur la plateforme. C'est un écosystème littéraire inédit qui se construit ici, interrogeant le statut du littéraire via la mise en place de modalités neuves de *publication*. La littéraTube revendique une littérarité non exclusivement textocentrée, qui la place au cœur des enjeux contemporains de redéfinition en acte du littéraire par la littérature numérique. Ses capsules vidéo s'inscrivent en effet tout d'abord dans l'élan d'une *littérature expérimentale*, définie comme « transartistique » par Magali Nachtergael :

L'essor du numérique et des études transmédiatiques pourrait bien être cet élément déterminant qui force à poser le regard ailleurs que sur le seul texte pour considérer un « champ élargi » de la littérature, certes, mais surtout, les forces créatives à l'œuvre dans la littérature contemporaine (2018).

3. Cette vidéo n'est plus disponible. Sur le plaisir de « déconner » sur YouTube, voir également « SERVICE DE PRESSE, 43 | PRÈS DU BONNET », François Bon | le tiers livre, 17 novembre 2017.

La littéraTube constitue, si l'on précise le propos, un pan important de cette littérature dite *contextuelle* ou *exposée* qui, selon David Ruffel, « déborde le cadre du livre et le geste d'écriture » (2010, 62). « Écriture » a ainsi désormais un sens double : le sens étroit reste la production d'un texte écrit avec les technologies traditionnelles de l'écriture, analogiques ou numériques. Le sens large comprend tout processus et acte créatif qui produit un objet sémiotique dans un médium quelconque, contenant ou non des éléments textuels, mais revendiquant – explicitement ou implicitement – un rapport à l'histoire ou à la nature de l'écriture dans le sens étroit : « cinécriture » d'Agnès Varda, ou « caméra-stylo » d'Alexandre Astruc. C'est dans ce sens que nous parlerons également de « vidéo-écriture », où nous considérons que le travail de montage-composition audiovisuel fait partie du processus d'écriture. Les frontières de ce concept élargi d'écriture restent floues et, dans une certaine mesure, arbitraires, dépendant également des manières dont l'auteur-créateur conçoit son travail et dont le lecteur-spectateur le reçoit. La fluctuation de notre terminologie pour désigner les créateurs et les récepteurs reflète la fluidité des frontières et la nature hybride des créations selon la division classique des champs artistiques. Nous utilisons les termes d'« auteur, autrice (de vidéos, de vidéo-poésie ou de littéraTube) », de « filmeur, filmeuse », d'« auteur-filmeur, autrice-filmeuse » de « créateur, créatrice (de vidéos) » pour désigner les personnes qui écrivent au moyen de la vidéo publiée sur YouTube, soit en fonction de l'aspect de leur travail en question, soit suivant leurs propres préférences parfois exprimées et expliquées⁴. Si-

4. C'est le cas notamment d'Arnaud de la Cotte qui se désigne en tant que « filmeur » tout au long de ses réflexions dans *Le film en « je »*. *Écrits sur le Journal filmé, 2016-2018* (2018), en référence au travail d'Alain Cavalier et de Joseph Morder, inspirations fonda-

tuée au croisement des champs, la littéraTube à la fois participe donc du *pictorial turn* annoncé dès les années 1990 par William Mitchell (1995), et s'approprie l'image et le médium audiovisuel pour les investir et exploiter dans un but littéraire, contribuant au devenir-écriture des images. Les deux mouvements sont inséparables dans ce processus qui profite de la convergence des médias pour explorer de nouveaux champs et modes de création.

Cet ouvrage veut contribuer, à sa modeste échelle, à inscrire l'analyse littéraire de ce pan de la création contemporaine dans un dialogue interdisciplinaire avec les études des dispositifs, des plateformes et de leurs affordances, ainsi que dans le champ en expansion des *YouTube Studies* jusqu'à peu enclin à prendre en compte des corpus de ce type. Et pourtant, comme l'affirme la page Facebook du groupe Vidéo-écritures : « la littérature s'écrit aussi en vidéo sur des chaînes YouTube ⁵ ».

What else?

Pourquoi privilégier YouTube... quand Vimeo, quand Dailymotion offrent également des possibilités de publication et possèdent d'ailleurs un fonds non négligeable de productions audiovisuelles à dimension littéraire? Les chiffres ⁶ ne suffiraient pas, même s'ils flottent presque hors de portée de notre imagination : chaque minute, plus de 500 heures de vidéo sont téléchargées sur YouTube, par et pour plus de 2 milliards d'utilisateurs connectés chaque mois depuis une centaine de pays, qui regardent au total plus d'un mil-

mentales pour sa propre démarche, et à la théorie de Vilém Flusser, qui distingue le « geste filmique » du « geste avec vidéo » (2014).

5. Voir aussi le groupe Facebook Littératube | YouTube & littérature née des premières rencontres LittéraTube qui ont eu lieu en mai 2022.

6. Cf. « YouTube : plein de chiffres et de stats incroyables » (Duffez 2019).

liard d'heures de vidéo par jour en 2020⁷... Les auteurs de littéraTube pourraient par conséquent aspirer à rencontrer un large public en venant squatter cette immense iconothèque en ligne. Si le potentiel existe bien, l'examen du nombre peu élevé d'abonnés et de visionnages des chaînes les plus actives sur le plan de la création vidéo contraint à modérer cet espoir. Néanmoins, la force gravitationnelle de YouTube et sa croissance exponentielle font que tout le monde « y est » déjà : cet espace numérique audiovisuel caractérisé par la diversité thématique et les facilités techniques qu'elle offre a permis la naissance d'un réseau de vidéo-écriture. Si la qualité de l'image y reste inférieure à Vimeo et que, pour cette raison, nombres d'auteurs travaillent sur les deux sites en parallèle, la plus grande ouverture de YouTube aux amateurs expérimentateurs a mieux permis aux auteurs de profiter du potentiel de la culture participative dont la plateforme est le symbole actuel. Si YouTube est devenu « l'emblème de la vidéo en ligne » (Louessard et Farchy 2018, 9), c'est en raison de son orientation singulière, tournée vers les contenus produits par les utilisateurs (*User-Generated Content*) : le « You » de la marque ainsi que le slogan « *Broadcast yourself* », tout comme la toute première vidéo diffusée sur la plateforme, « *Me at the zoo*⁸ », montrent que « YouTube s'est initialement axé vers les contenus et les pratiques amateurs » (Louessard et Farchy 2018, 11). Au partage en ligne de vidéos de toutes sortes s'est bientôt surimposée une figure spécifique, celle du youtubeur, soit « tout créateur d'un contenu vidéo original, qui héberge ses créations sur une plateforme, dans l'optique de les diffuser au plus grand nombre » (Louessard et Farchy 2018, 14).

7. Données de novembre 2020 selon le YouTube Official Blog.

8. Publiée le 23 avril 2005.

Inévitablement, « y être » veut également dire donner des gages au maillon fort d'un écosystème médiatique hégémonique, contribuer par un *digital labor* récupéré *illico* par l'industrie à alimenter ses algorithmes aux finalités peu philanthropiques. C'est aussi accepter que sa création expérimentale cohabite avec des millions de chatons, de « *vomiting scenes* » et de défis adolescentiformes. Grande parataxe des temps postmodernes, YouTube peut en effet provoquer des accidents d'aiguillage ou autoriser les zappings les plus incongrus, qui mènent d'un épisode du journal filmé de Michel Brosseau aux dix plus beaux buts de Zinédine Zidane, en passant par un tutoriel permettant de réparer soi-même une tondeuse à gazon. Gros bazar, hétérotopie numérique, foire aux images intimes ou spectaculaires : qu'allaient-ils, ces auteurs, faire dans cette galère ? Entre adoption et dérision, la frontière s'avère d'ailleurs poreuse, surtout que les auteurs de littéraTube ne peuvent que produire, à chaque reprise et fût-ce implicitement, un métadiscours justifiant leur présence dans ce que François Bon n'oublie pas de désigner lucidement comme « le supermarché gigantesque⁹ ». De fait, les cadres sociaux, techniques et sémiotiques du dispositif YouTube ont davantage à voir avec la logique du best-seller, soit une conjugaison du livre comme média et d'une logique marchande à laquelle précisément certaines productions littéraires numériques tentent d'échapper. En effet, l'architexte numérique de YouTube est une « autorité formatante », dont la logique de palmarès (classement des vidéos en fonction de leur notoriété, affichage du nombre de vues et d'abonnés, etc.) entre bien davantage en écho avec celle qui anime le best-seller qu'avec l'audience pour le moins limitée des productions expérimentales. Où se situe alors la littéraTube dans ce paysage en ligne ? Force est

9. Voir « ANGOISSE DU SUPER U ET DE LA COULEUR DE MES DENTS », François Bon | le tiers livre, 4 mars 2019.

de constater qu'elle n'occupe pas le devant de la scène et qu'elle ne bénéficie, malgré le média, que d'une position marginale. Se situer dans une telle économie de la profusion implique des positions de résistance, mais qui ne sont pas toujours frontales ni antinomiques.

« On n'écrit jamais que dans des formes, et ces formes, qui ne relèvent pas de l'interaction en situation des acteurs présents, sont précisément le lieu réel du pouvoir », soulignent Yves Jeanneret et Emmanuël Souchier (2005, 6). Cependant YouTube est aussi une interface. La « chaîne » YouTube fait entrer la vidéo dans un cadre éditorial fortement standardisé. Or ce cadre est également vecteur d'une énonciation spécifique, une « énonciation éditoriale » qui, selon Jeanneret et Souchier, pointe « ce par quoi le texte peut exister matériellement, socialement, culturellement... aux yeux du lecteur » (2005, 6). Si l'objet en question est ici vidéographique, il n'en reste pas moins lui aussi éditorialisé. « L'image d'un contact direct entre l'auteur et le lecteur (qui postule l'absence de médiation sémiotique) » (2005, 7) pour le texte informatisé est une doxa dénoncée comme illusoire par Souchier et Jeanneret. Elle est plus prégnante encore quand il s'agit de contenus vidéo, et utilisée comme argument publicitaire par la plateforme elle-même : « *broadcast yourself* », le slogan de « YouTube », « votre chaîne », « votre canal », signe un travail d'invisibilisation, jouant du lieu commun selon lequel le réseau, et plus encore la vidéo, autoriserait un contact plus « direct » que l'imprimé ou le support matériel quel qu'il soit, confondant de la sorte facilité de production, de diffusion et d'accès et transparence médiologique. Or il n'en est rien. L'énonciation éditoriale se signale en premier sur la plateforme par une forte identité visuelle : un logo omniprésent, une charte graphique en deux couleurs, une organisation des vignettes invariable, la présence de divers boutons (« j'aime / je n'aime pas »,

« s'abonner », « partager », etc.), d'informations quantitatives (nombre d'abonnés), l'insertion dans des « catégories », la suggestion de vidéos apparentées, etc. Ce format unique a pour premier effet de produire une indifférenciation : les contenus artistiques ou poétiques, amateurs ou professionnels, sont présentés de la même manière, dans le même cadre éditorial que le tuto beauté ou la vidéo de *gaming* : ils deviennent des contenus YouTube. Comment les œuvres ici appréhendées négocient-elles avec cette forme ? À propos de la littérature numérique programmée, Alexandra Saemmer avance la nécessité de se pencher sur « les architextes inscrits dans les outils d'écriture », dans la mesure où peu d'auteurs programment leur œuvre d'un bout à l'autre et utilisent des logiciels qui induisent des choix :

Une page ouverte dans un outil d'écriture numérique, qu'il s'agisse d'un traitement de texte comme Word ou d'un logiciel de montage et d'animation comme Director, Flash ou Processing, n'est jamais blanche. Elle est entourée de propositions qui régissent la disposition, la composition et la forme des mots sur la page-écran (2017, 328).

S'agissant de plateformes propriétaires et de médias sociaux comme YouTube, la question se pose de façon plus prégnante encore, au regard des processus de standardisation et d'uniformisation à l'œuvre sur la plateforme qui impose un cadre sémiotique rigide et identique à tous ses contenus. Serge Bouchardon interroge à son tour :

Lorsqu'on s'appuie sur une plateforme de réseau social (comme Facebook) ou de microblogging (comme Twitter) pour créer une œuvre de littérature numérique, propose-t-on uniquement une approche critique détournant ces dispositifs, ou ne court-on pas le risque d'être également complice de la logique commerciale et industrielle de ces plateformes ? Comment

les œuvres négocient-elles avec ces propriétés? Y a-t-il seulement négociation? Ou adhésion sans recul critique aux promesses de la plateforme? (2018)

Nombreuses sont les pratiques de vidéo artistiques en ligne qui se détournent de YouTube pour privilégier des plateformes s'adressant plus spécifiquement aux créateurs, comme Vimeo. La littéraTube, si elle se présente « au format » YouTube, est-elle alors toujours une littérature formatée par la plateforme? Dans quelle mesure le format proposé par YouTube peut-il s'accommoder à la littérature – et vice versa? Adopter certains codes de la culture numérique pour les adapter à de nouvelles propositions, voire contrefaire et détourner certains des emblèmes de la culture YouTube, afin de se situer dans le gros bidule tout en en déjouant certaines des contraintes : le jeu avec les codes vaut pour distanciation critique, comme dans ce clip de Noémi Lefebvre, innocemment intitulé « Chanson pour tous », et qui voit l'une des deux têtes du Studio Doitsu dévoyer la figure de l'amateur s'adonnant à une *cover* de Queen ou d'Imagine Dragon, en proposant en réalité une irrésistible chanson... spinoziste¹⁰. Investir YouTube s'affiche comme un geste conscient de la disproportion des forces en présence : comme le résume François Bon, « on est les petits bouchons qui flottons sur les grosses vagues du Web¹¹ », cet « océan de sons et d'images » (Iversen 2009) défiant toute navigation à vue(s). Dès lors, constatant par exemple que, sur sa page, les recommandations algorithmiques de la plateforme imposent une sélection de « vidéos populaires » que l'écrivain qualifie de « trucs nuls à chier », il reste, faute d'avoir une force de frappe suffisante pour

10. Le titre exact est « Chanson pour tous : Spinoza », STUDIO DOITSU, 21 mai 2017.

11. « IL FAUT TUER LE MOT AUTO-ÉDITION », François Bon | le tiers livre, 5 mars 2019.

contrer la puissance de YouTube, à *jouer* : « on joue contre, on joue avec¹² ». La littéraTube tenterait donc d'inventer un tiers lieu, né de l'affrontement de la tradition de l'art vidéo des Nam June Paik, Bill Viola, Vito Acconci, renouvelée par Eija-Liisa Ahtila ou Johan Grimonprez, l'auteur justement d'une « You-Tube-o-thèque », et de la vogue de la vidéo amateur de monsieur et madame tout-le-monde. La littéraTube est intéressante justement là où elle contourne les conventions récentes mais déjà solides de la plateforme : là où elle les réinvente tout en s'inspirant d'elles, en les investissant d'une touche personnelle et d'une vision nourrie par des pratiques littéraires et artistiques, elles-mêmes (ré)imaginées pour ce nouveau médium, qui constitue à la fois forme et espace. Ces petites (ré)inventions, jeux formels et nouvelles manières de penser l'écriture continuent à affirmer la possibilité d'exister autrement, d'explorer le hors-*mainstream* tout en restant dans le même espace public. On pourrait appeler cela « la longue traîne » littéraire, pour reprendre le terme de Chris Anderson (2007) : si la culture majoritaire est plus expansive et virale dans l'espace numérique, les propositions alternatives, les formes et auteurs « mineurs » font la richesse de l'économie culturelle des réseaux.

Nous aurons bien sûr, quand cela sera pertinent, à évoquer telle capsule vidéo déposée sur une plateforme autre que YouTube, ne serait-ce que pour tracer une généalogie indispensable des pratiques vidéo-créatives actuelles. Mais force est de reconnaître que la position privilégiée de YouTube l'a transformé en un vertigineux kaléidoscope dont les auteurs qui constituent notre corpus ont choisi de faire partie. L'appropriation, pilier de la culture numérique, se manifeste de nouveau ici, mais pour quoi faire? Dans le désordre :

12. « CONSTRUIRE UN PALAIS FILMÉ DE LITTÉRATURE », français bon | le tiers livre, 19 février 2019.

pour tenter de décloisonner la production littéraire et la frotter aux pratiques créatives attribuées à cette population des « amateurs » à la croissance exponentielle ; pour échapper aux structures et infrastructures canoniques dont l'accès est jalousement gardé par les pouvoirs culturels institutionnalisés ; pour dialoguer avec le bruissement mondialisé et le relativisme afférent, peut-être synonymes d'une complexité avec laquelle la littérature contemporaine a à faire ; pour confronter la matière textuelle aux sons et aux images qui dominent sans conteste notre quotidien médiatique ; pour expérimenter de nouvelles formes-sens, en lien avec des pratiques issues de l'art contemporain ou du cinéma... *Qu'est-ce que la littéraTube?* donc... Le lecteur chagrin aura beau jeu de dénoncer dans ce titre l'homophonie facile et l'immodestie assumée d'un argument d'autorité gratifiant. Cependant, si la référence à Sartre s'impose, c'est qu'il a précisément pensé, en une réflexion séminale, le débord par le geste littéraire de l'objet-livre. Christophe Fiat, poète-performeur, le rappelle :

Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature?* conseille aux écrivains d'avoir recours à des méthodes étrangères comme les pièces radiophoniques – j'en ai fait de nombreuses, invité par Blandine Masson sur France Culture – et William S. Burroughs, à la même époque, dans *La révolution électronique* revendique une littérature faite sur magnétophone afin d'être diffusée dans les rues pour alarmer ou violenter les États qui pour lui sont tous des dictatures dissimulées. Mais aussi Gide, pour qui le théâtre était une manière de sortir du livre (il faudrait comparer la version sotie des *Caves du Vatican* et sa version théâtre) (2010).

Origines

La littérature au format numérique d'une part, audiovisuel d'autre part, ne s'invente pas avec YouTube. Elle prend la suite de pratiques apparues au XX^e siècle, qui se sont développées de façon exponentielle, suivant l'évolution des moyens technologiques d'écriture et d'enregistrement, que l'on réunit parfois sous le terme générique de « littératures technologiques » ou de « littérature expérimentale » : « une littérature fondée sur l'expérimentation d'appareils nouveaux dont l'utilisation entraîne l'expérimentation de nouveaux procédés d'écriture » (Krzywkowski 2010). C'est, dès le début du siècle dernier, vers le phonographe et le cinématographe que certains poètes se tournent, y voyant, à l'instar d'Apollinaire, l'avenir d'une poésie à la recherche d'un « lyrisme tout neuf » :

Il eût été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films. [...] Ils veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma (1991).

L'écriture cinématographique se traduit chez les poètes des avant-gardes historiques essentiellement par la production de scénarios¹³ ou de formes textuelles travaillées par les techniques cinématographiques. Ainsi Benjamin Fondane fait-il paraître en 1928 un ouvrage intitulé *Trois scénarii – ci-*

13. Voir notamment les travaux de Carole Aurouet (2014), Nadja Cohen (2014) et Christophe Wall-Romana (2015).

népoèmes, avec des photographies de Man Ray (1928). « Scénarii intournables », les trois poèmes empruntent leurs modalités d'écriture au scénario, proposant une succession de plans décrits de façon objective, à l'aide d'une syntaxe réduite à un style télégraphique, privilégiant la notation descriptive et les images fulgurantes à la « stase lyrique » (Murzilli 2017). Le cinépoème reste ici dans l'écrit, sur la page, un « scénario-poème » dont le film se déroule dans l'imagination du lecteur. Il relève de ce que Christophe Wall-Romana nomme « cinégraphie », désignant, dans la « cinépoésie », la « présence sous-jacente mais active d'aspects cinématographiques dans la matérialité de la page et dans la préhension générale de l'écriture par l'écrivain » (Wall-Romana 2007). Il en va autrement des collaborations comme celles de Desnos et Man Ray en 1928 (pour *l'Étoile de mer : un poème de Robert Desnos tel que l'a vu Man Ray*), ou encore des essais de Jean Epstein ou Germaine Dulac¹⁴ qui témoignent d'une volonté de suturer l'écrit et l'image, mais aussi de composer un texte qui relève d'une écriture d'écran. Le tropisme cinématographique de la seconde moitié du XX^e siècle connaît le même partage dans le champ poétique, entre les formes textuelles et livresques influencées par le cinéma, et les formes – souvent poétiques – dont l'écriture se fait à l'écran. De *l'Anémic cinéma* de Marcel Duchamp, montrant des contrepèteries inscrites en spirales sur des disques tournants, au « film noir » de Peter Rose, où seuls subsistent des sous-titres qui s'autonomisent pour occuper l'écran et se décomposer en un poème phonético-visuel (*Secondary Currents*, 1983), en passant par les expérimentations lettristes, mais aussi des films pionniers de l'animation comme ceux de Len Lye (*Trade tattoo*, 1937) ou de Paul Sharits (*Word Movie (Fluxfilm 29)*, 1966), uniquement

14. Christophe Wall-Romana cite par exemple *La belle dame sans merci* (1921) de Germaine Dulac.

composé de mots en capitales épaisses sur fond blanc apparaissant et disparaissant à un rythme très rapide (sur le mode du *flicker film* ou « film de clignotement ») autour d'une lettre centrale, le cinéma d'animation expérimental comporte des antécédents de ce que Pierre Alferi propose de nommer « cinépoème ». S'y donne à voir une écriture en mouvement, mettant le mot écrit au centre du film pour le traiter comme une image. L'espace réaliste figuré, comparé par Alferi à la fenêtre albertienne du tableau, doit à son tour s'aplanir pour se faire espace graphique grâce au procédé du « film direct » : la pellicule même devient support, et l'écran une surface. Il s'agit d'y puiser les modalités d'une « écriture cinématique » (Alferi 2002b). Ni subordination ni transposition d'un système à un autre, la relation qui s'envisage ici est d'ordre transmédiat. Le cinéma est pensé comme un outil d'écriture, au sens matériel du terme : « Il s'agit [...] d'animer des mots, de les faire circuler sur l'écran, avec ou sans images, et donc de prolonger par transcription l'écriture comme pratique matérielle » (Trudel et Alferi 2013). Au cours des années 1960, d'autres poètes expérimentaux se tournent vers le cinéma, à l'instar du poète visuel Jean-François Bory, qui réalise *Saga* en 1968, film tourné en 16 mm, s'attardant sur des lettres en trois dimensions : « Alors que le cinéma semble toujours voué à l'humanisme, à l'anthropomorphisme, je me suis efforcé dans mon film de ne représenter qu'un langage avec des lettres en trois dimensions » (Bory 1968).

Les cinépoèmes relèvent d'une recherche de poursuite de l'écriture par d'autres moyens, expansée dans et hors du livre (Alferi 2002a). Dans un texte publié dans *Action Poétique*, « Qu'est-ce qu'un cinépoème? » (2010), Alferi en conceptualise la forme. Expliquant avoir forgé le terme en 2000, il relie sa naissance à « une question esthétique et technique : existe-t-il une écriture cinématique, c'est-à-dire

une façon d'inscrire les mots et d'en rythmer la lecture qui appartienne au cinéma et à nul autre médium? » (2010, 20). S'en déduisent, selon le poète, des caractéristiques formelles précises :

Les caractéristiques de cette forme se déduisent de sa définition : temps compté de l'apparition et de la disparition des mots, *film direct* – sans prise de vue –, texte seul et refus des expédients illustratifs que seraient les images et les voix (2010).

Poésie « technologique », les cinépoèmes ne cèdent ni à la fascination pour le cinéma comme art ni à celle de la technologie. Forme simple d'inscription rythmée, la cinécriture poursuit le travail d'écriture de façon éminemment matérielle, recherchant dans l'animation une prosodie c'est-à-dire « non un code, mais l'ensemble virtuel de toutes les mises en rythme concertées du langage rendues sensibles par symétries, césures, répétitions » (Alferi 1993).

Les premières tentatives de vidéopoèmes dans les années 1960 sont le fait de poètes dont les problématiques rencontrent celles de la poésie concrète. Tablant sur la mise à distance de l'ornement ou de l'expressivité typographique au profit d'une neutralité mettant en avant l'être physique du mot, ces écritures animées mettent en œuvre une réflexion sur les relations de l'espace, du temps et du mouvement. Le premier vidéopoème du poète concret portugais E. M. de Melo e Castro, « Roda Lume » (1968), a ainsi recours à l'animation image par image. Le visuel est en noir et blanc, constitué de mots, pictogrammes et formes géométriques dessinés à la main pour présenter des lettres et signes non verbaux, en blanc sur fond noir et vice versa, s'animant selon des rythmes hétérogènes :

At first sight the aesthetic values present in video are the intimate relation of space and time, the rhythm of movement

*and the changing colours, all pointing to a poetics of transformation and to a grammar of integration of verbal and non verbal signs. All these features contribute to a different and perhaps new meaning of reading*¹⁵ (Melo e Castro 2007).

La piste son contient une improvisation réalisée par l'auteur, une lecture phonétique des images. Montrée à la télévision portugaise en 1969, la vidéo fait scandale et est détruite, avant d'être reconstituée en 1986 avec une nouvelle bande-son.

La diffusion et la démocratisation de moyens de filmage direct au cours des années 1960 ainsi que la possibilité donnée pour tout un chacun de produire ses propres images sont d'abord surtout investies par les artistes visuels ainsi que par les artistes de la performance. À partir de 1965 et de la diffusion du Portapak de Sony, de nombreux artistes s'emparent de cet outil pour prolonger et transformer les expérimentations liées à l'image mouvement et au montage, d'abord reliés au cinéma, ou documenter des performances (Delpeux 2010). Observant l'usage de la vidéo dans la sphère des arts plastiques, Philippe Dubois relève deux genres dominants, le « mode plastique » et le « mode documentaire », qui tous deux relativisent le modèle narratif issu du cinéma et laissent place à la recherche « au point de finir par générer une sorte de “langage vidéographique” » (Dubois 1995), mise en relation ou tension avec du texte inscrit ou dit, et parfois avec de la musique.

15. « À première vue, les valeurs esthétiques présentes dans la vidéo sont la relation intime entre l'espace et le temps, le rythme du mouvement et les couleurs changeantes, le tout indiquant une poétique de la transformation et une grammaire d'intégration des signes verbaux et non verbaux. Toutes ces caractéristiques contribuent à donner un sens différent et peut-être nouveau à la lecture » (notre traduction).

Les premiers travaillent dans le prolongement de la poésie concrète à l'animation de textes par la vidéo : c'est ce que Tom Konyves identifie dans la catégorie des « *kinetic texts* » comme « *the prototype of a videopoem* ». Outre Melo e Castro, le poète visuel américain Richard Kostelanetz réalise des vidéopoèmes de cet ordre à partir de 1979. Découvrant, comme l'explique Jacques Donguy, « les possibilités technologiques et artistiques du générateur de caractères » (2007) utilisé pour indiquer les crédits dans les génériques des émissions de télévision, il réalise en 1981 « Partitions », « Kinetic writings » en 1988, puis « Video Strings » en 1989 à l'aide de cette technique. En France, un poète de l'avant-garde littéraire hongroise, Paul Nagy, filme du texte sur différents supports dès 1980, dans « Sécuritexte ». Puis en 1985, suite à la rencontre d'un jeune cinéaste hongrois, András Dávid, il crée son premier « vidéotexte » sur le mode d'un « vidéoclip littéraire » (Nagy 2007). « Métro-police », d'une durée de 13 minutes, résulte du filmage en gros plan d'un poème d'abord plastique, composition de plomb évoquant les gratte-ciels de New York, datée de 1976 et présentée en 1980 par Jérôme Peignot lors de l'exposition à la Fondation nationale des Arts graphiques et plastiques :

De tous ceux exposés ici, Paul Nagy est le seul qui, intervenant entre le travail de l'imprimeur et le poème, ait songé à user de caractères comme support à un texte et aussi à une architecture : une maquette en... plomb évoquant une vue rasante sur les gratte-ciels de New York. Cette composition intitulée par allusion au caractère Métro, Métro-Police – il faut, pour apprécier tout le sel du titre, se souvenir que les caractères d'imprimerie se vendaient en « police » – est aussi le moment d'un retournement du sens sur soi¹⁶.

16. Cité par Paul Nagy (2007).

Il crée en 1987 la première revue littéraire et artistique sur cassette VHS, en hongrois, *p'ART*, dans le but de « créer un mouvement qui favoriserait la création originale d'œuvres électroniques susceptibles d'être diffusées par vidéo » (2007).

L'usage de l'image filmée au quotidien, représentative d'un versant plus documentaire de la vidéo, ou trouvée et montée, est parfois présent chez les mêmes créateurs. Chez Richard Kostelanetz, l'animation syntaxique et sémantique pure est remplacée par l'intégration d'images et de sons dans « Épiphanies », montage vidéo de quatre heures (1981-1993), alliant prise de vues d'une réalité banale et histoires lues par des voix hétérogènes sans lien apparent autre que leur « qualité épiphanique », au sens joycien du terme. La réflexion de Richard Kostelanetz sur le média vidéo se fonde sur la position du récepteur, en opposition avec celle du spectateur de cinéma : qualifiant ses travaux de « vidéo littéraire », il explique ainsi que

le médium vidéo est plus proche du livre que du cinéma, parce que l'écran du moniteur est petit et sa perception partielle comme la page imprimée, plutôt que grand et enveloppant comme l'écran de cinéma. Et la vidéo littéraire est d'habitude lue comme un livre, par de petits groupes ou seul. La télévision est un mass médium. La vidéo est un médium privé¹⁷.

Le poète canadien Tom Konyves développe également, à partir de 1978, une œuvre de vidéopoésie fondée sur l'association d'images filmées ou trouvées, de texte inscrit ou proféré et de sons ou de musique. Le premier d'entre eux, « Sympathies of War », d'une durée de 10 minutes, associe la profération d'un poème contenant une série d'interjections (« STOP ») criées, murmurées ou soupirées à laquelle

17. *Wordsand*, 1975, cité par Jacques Donguy (2007, 304).

s'associent des images présentant des panneaux d'interdiction et le profil du poète performeur. Par la suite, le poète expérimente la forme vidéopoétique en variant les modes d'intrication du texte et de l'image, texte tour à tour dit, inscrit en surimpression sur l'image, ou inclus dans celle-ci comme dans « Sign language » (1985), montrant un assemblage de graffitis filmés dans Vancouver, « *exploring the urban psyche, comic, anarchic, at times tragic*¹⁸ ». Le poète écrit en 2011 un manifeste, *Videopoetry : a manifesto*, dans lequel il en définit les traits et grandes orientations :

*Videopoetry is a genre of poetry displayed on a screen, distinguished by its time-based, poetic juxtaposition of images with text and sound. In the measured blending of these three elements, it produces in the viewer the realization of a poetic experience. Presented as a multimedia object of a fixed duration, the principal function of a videopoem is to demonstrate the process of thought and the simultaneity of experience, expressed in words – visible and/or audible – whose meaning is blended with, but not illustrated by, the images and the soundtrack*¹⁹ (2011).

En France, les travaux en vidéopoésie sont relayés plus tardivement et se développent essentiellement grâce aux possibilités du numérique. Là où l'animation textuelle semble

18. « explorant la psyché urbaine, comique, anarchique et parfois tragique » (notre traduction).

19. « La vidéopoésie est un genre de poésie présenté sur un écran, qui se distingue par la juxtaposition poétique et temporelle d'images, de textes et de sons. Par le mélange mesuré de ces trois éléments, elle produit chez le spectateur une expérience poétique. Se présentant comme un objet multimédia d'une durée fixe, la fonction principale d'un vidéopoème est de manifester le processus de la pensée et la simultanéité de l'expérience, exprimés par des mots - visibles et/ou audibles - dont le sens se mêle aux images et à la bande sonore, sans les illustrer » (notre traduction).

trouver ses développements principaux dans la poésie numérique animée, de nombreuses propositions de vidéo-poèmes voient le jour au début des années 2000, dans le giron des poésies expérimentales dont les acteurs s'aventurent sur d'autres supports, et sont diffusées sur CD-ROM ou DVD, par exemple via la revue *DOC(K)S*, qui commence à inclure des DVD-ROM de vidéopoèmes à partir de 2003²⁰, ou encore les éditions dédiées comme la collection *Son@rt*, dirigée par Jacques Donguy, qui publie des CD et CD-ROM depuis 1998. Giney Ayme inaugure en 2003 la collection « Les Points sur les i », associée aux éditions Incidences, qui compte vingt-et-un DVD.

Ces formes impliquent une modification de l'approche critique traditionnelle en littérature : à une approche strictement littéraire, linguistique et rhétorique se substitue une approche qui intègre les composantes visuelles et matérielles, intermédiaires, donc sémiotiques et pragmatiques de l'œuvre. Les noms mêmes que l'on donne à ces objets, « cinépoème », « vidéopoème », « poème sonore », indexent cette propriété et appellent une approche que l'on qualifiera avec Jean-Pierre Bobillot de « médiopoétique » (2017, 24), qui intègre le média à une poétique. Ils nous amènent à envisager la relation entre littérature et arts « non plus dans le cadre artistique et esthétique de la littérature et du cinéma » (2017, 287), de la musique ou de l'art vidéo mais bien, comme le souligne Nancy Murzilli, « dans le cadre sémiotique et anthropologique du verbal et du visuel » (2017, 287). Cet angle d'approche est celui-là même que demandent les pratiques de littératures dites « technologiques » ou « expérimentales » : pas plus que la poésie sonore, qui use des possibilités techniques du magnétophone et de l'appareillage électro-acoustique, ne s'envisage comme une fusion ou une mise en relation de la poésie et de

20. Dans les numéros 3.29/30/31/32/33, *ACTION_DOC(K)S*.

la musique, le cinépoème ne s'appréhende comme une fusion de la poésie et du cinéma comme art, et le vidéopoème comme fusion de deux arts distincts. Ces œuvres d'écritures sonores, de cinécritures ou encore de vidéo-écritures relèvent ainsi de formes véritablement mixtes. Jean-Pierre Balpe, dans une réflexion sur les « Écrits d'écran », critique ainsi les formes indûment nommées « poésie vidéo » qui ne sont en réalité que des lectures filmées, suggérant que la poésie vidéo devrait

travailler le rapport au langage vidéo, ET, de façon indissoluble, à l'approche poétique de la langue, créant ainsi un travail linguistique qui lui serait propre et ne pourrait être réalisé autrement que dans la jonction des possibilités techniques qu'offrent ces deux outils spécifiques d'expression créant ainsi un domaine résolument nouveau (2008, 137).

Ces poèmes au format audiovisuel, à la diffusion confidentielle, se retrouvent, pour certains, remédiés, sur les plateformes de partage vidéo, comme Vimeo²¹ ou YouTube, alors utilisé comme archive ou moyen de remise en circulation et en accessibilité d'œuvres rendues difficilement trouvables, voire parfois illisibles en raison de l'obsolescence des supports et des formats²² (notamment des DVD-ROM). Les œuvres de vidéolittérature diffusées sur YouTube ou nativement youtubéennes sont quant à elles inégalement tributaires de ces précédents historiques. Certaines sont le fait de poètes expérimentaux issus d'une tradition d'avant-garde, là où d'autres ignorent cette histoire,

21. Pierre Alferi y donne à voir certains de ses cinépoèmes, dont plusieurs inédits, réalisés après la parution du DVD, Jérôme Gamey publie ses vidéopoèmes.

22. C'est par exemple le cas de Giney Ayme dont certains vidéopoèmes initialement publiés dans la collection « Les Points sur les i » sont désormais accessibles sur sa chaîne YouTube.

la découvrent *a posteriori* ou y substituent une pratique antérieure personnelle différemment ancrée. Toute une génération de blogueurs « canal historique » se retrouve en effet sur YouTube pour y prolonger, mais avec d'autres moyens et de nouvelles formes, un travail iconotextuel très largement définitoire de leurs premières expériences de création littéraire nativement numérique. Opérateurs parmi les plus marquants de cette « photolittérature » naguère définie par Jean-Pierre Montier :

Le concept « photolittérature » désignera l'ensemble des conjonctions qui, des années 1840 à aujourd'hui, ont noué la production littéraire avec l'image photographique, les processus de fabrication spécifiques qui la caractérisent et les valeurs (sémiotiques, esthétiques, etc.) qu'elle infère. Il s'agit matériellement de productions éditoriales illustrées de photographies, mais aussi d'œuvres dans lesquelles le procédé et l'imaginaire qui lui est associé (l'exploitation de l'idée de « révélation », la rhétorique de l'inversion en positif/négatif, ou noir/blanc, ou bien encore la décomposition de descriptions en équivalents d'instantanés, etc.) jouent un rôle structurant (2015, 20-21).

Devenue « pixelittérature » (Bonnet 2020) avec l'avènement du numérique comme langage commun aux outils et aux usagers, elle aura préparé les auteurs Web ou « écranvains » à appréhender YouTube comme cet espace d'expression où de nouveau faire entrer en collision textes et images, tout en ouvrant leur pratique à de nouveaux questionnements, liés par exemple au sens même du montage ou à la gestion de la voix off.

Dans tous les cas, l'écosystème que nous voulons nommer dans cet ouvrage *littéraTube* implique non seulement un média de production et une écriture technologique mixte, mais également la diffusion sur le Web au sein d'une plate-

forme communicationnelle : en ce sens, la littéraTube s'inscrit aussi dans l'histoire de la diffusion de la littérature hors du livre, à la radio, à la télévision, et participe des « arts médiatiques », ces « diverses formes de création artistique utilisant les technologies de la communication » (Poissant 1995, 1 : 1). C'est bien la conjugaison de techniques de vidéo-écriture et d'un mode de diffusion qui en signe la singularité.

Références

- Alferi, Pierre. 1993. « Une lettre sur la prosodie ». *Action poétique*, n 131.
- . 2002a. « Cinépoèmes & films parlants ». Les Laboratoires d'Aubervilliers, Dernière Bande.
- . 2002b. « De l'écrit à l'écran ». *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*.
- . 2010. « Qu'est-ce qu'un cinépoème? » *Action poétique* Cinéma & poésie (201) : 20-22.
- Anderson, Chris. 2007. *La longue traîne : la nouvelle économie est là!* Paris : Pearson Education.
- Apollinaire, Guillaume. 1991. « L'esprit nouveau et les poètes ». Dans *Œuvres en prose complètes*. Vol. II. Pleiade. Paris : Gallimard. En ligne.
- Aurouet, Carole. 2014. *Le Cinéma des poètes. De la critique au ciné-texte*. Lormont : Le bord de l'eau. En ligne.
- Balpe, Jean-Pierre. 2008. « Écrits d'écran XXXI, poésie-vidéo ». *Action poétique*, n 191-192 : 137.
- Bobillot, Jean-Pierre. 2017. « Poésie sonore? Poésie action? Performance? » Dans *Performances poétiques*. Sous la direction de Jérôme Cabot, 23-38. Nantes : Cécile De-faut.
- Bonnet, Gilles. 2020. « Vers une pixelittérature? » Text. [Https://publications-prairial.fr/marge](https://publications-prairial.fr/marge). En ligne.

- Bootz, Philippe. 2007. *Les Basiques : la Littérature numérique*. Les basiques. Paris : Olats. En ligne.
- Bory, Jean-François. 1968. « Saga ». En ligne.
- Bouchardon, Serge. 2018. « Littérature numérique : 10 marches à franchir? » Dans *Mind the Gap! / Attention à la marche!*, 29. Montréal. En ligne.
- Bouchardon, Serge. 2014. *La valeur heuristique de la littérature numérique*. Cultures numériques. Paris : Hermann. En ligne.
- Castellin, Philippe. 2013. « De la croissante invisibilité des poésies numériques en ligne dans la zone française (1997-2013) ». Dans *Electronic Literature Organization Conference - ELO2013*. Paris. En ligne.
- Cohen, Nadja. 2014. *Les Poètes modernes et le cinéma (1910-1930)*. Études de littérature des XXe et XXIe siècles 40. Classiques Garnier. En ligne.
- Cotte, Arnaud de la. 2018. « Le Film en « je ». Écrits sur le Journal filmé 2016-2018 ». Validation des acquis de l'expérience, EnsaPC.
- Delpoux, Sophie. 2010. *Le Corps-caméra : le performeur et son image*. L'Écriture photographique. Paris : Textuel. En ligne.
- Dominguez Leiva, Antonio. 2014. *YouTube Théorie*. Pop-en-stock. Montréal : Les éditions de ta mère. En ligne.
- Donguy, Jacques. 2007. *Poésies expérimentales : zone numérique (1953-2007)*. Dijon : Les Presses du réel. En ligne.
- Dubois, Philippe. 1995. « Vidéo et écriture électronique. La question esthétique ». Dans *Esthétique des arts médiatiques*. Sous la direction de Louise Poissant, 1 : 158-73. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Duffez, Olivier. 2019. « YouTube : plein de chiffres et de stats incroyables ». *WebRankInfo*, juillet. En ligne.
- Fiat, Christophe, et Lionel Ruffel. 2010. « Entretien avec Christophe Fiat ». *Litterature* 160 (4) : 54-60. En ligne.

- Flores, Leonardo. 2019. « Third Generation of Electronic Literature ». *Electronic book review*, avril. En ligne.
- Flusser, Vilém. 2014. *Les gestes*. Cahiers du Midi. Al Dante/Aka.
- Fondane, Benjamin. 1928. *Trois scenarii : ciné-poèmes*. Paris : Documents internationaux de l'Esprit Nouveau. En ligne.
- Iversen, Gunnar. 2009. « An Ocean of Sound and Image : YouTube in the Context of Supermodernity ». Dans *The YouTube Reader*. Sous la direction de Pelle Snickars et Patrick Vonderau, 347-57. Stockholm : The National Library of Sweden. En ligne.
- Jeanneret, Yves, et Emmanuël Souchier. 2005. « L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran ». *Communication & Langages* 145 (1) : 3-15. En ligne.
- Konyves, Tom. 2011. *Videopoetry : a manifesto*. En ligne.
- Krzywkowski, Isabelle. 2010. *Machines à écrire : littérature et technologies du XIXe au XXIe siècle*. Savoirs littéraires et imaginaires scientifiques. Grenoble : Ellug.
- Louessard, Bastien, et Joëlle Farchy. 2018. *Scène de la vie culturelle. YouTube, une communauté de créateurs*. Paris : Presses des Mines. En ligne.
- Melo e Castro, Ernesto Manuel Geraldés de. 2007. « Videopoetry ». Dans *Media poetry : an international anthology*. Sous la direction de Edouardo Kac, 175-84. Intellect Books. Chicago : The University of Chicago Press. En ligne.
- Mitchell, W. J. T. 1995. *Picture Theory : Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL : University of Chicago Press. En ligne.
- Montier, Jean-Pierre, dir. 2015. *Transactions photolittéraires*. Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.

- Murzilli, Nancy. 2017. « Quand la littérature compose avec le cinéma. De la transposition à la transmédiatité : vers des formes renouvelées d'appréhension du réel ». Dans *Le Cinéma de la littérature*. Sous la direction de Jean Cléder et Frank Wagner, 287-302. Nantes : Cécile Defaut.
- Nachtergaele, Magali. 2018. « Présentation ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n 2017-3. En ligne.
- Nagy, Paul. 2007. *La Vie qui m'a vécu. Journal in-time*. Paris : L'Harmattan. En ligne.
- Poissant, Louise, dir. 1995. *Esthétique des arts médiatiques*. Vol. 1. Montréal : Presses de l'Université du Québec.
- Ruffel, David. 2010. « Une littérature contextuelle ». *Littérature* 160 (4) : 61-73. En ligne.
- Saemmer, Alexandra. 2017. « Poésies dans, et hors le numérique ». Dans *La Poésie délivrée*. Sous la direction de Stéphane Hirschi, Alexandra Saemmer, Corinne Legoy, Serge Linarès, et Alain Vaillant, 328. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre. En ligne.
- Snickars, Pelle, et Patrick Vonderau, dir. 2009. *The YouTube reader*. Stockholm : National Library of Sweden. En ligne.
- Trudel, Eric, et Pierre Alferi. 2013. « Un grand livre d'images ouvert ». *Revue critique de fiction française contemporaine*. En ligne.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2015. « La littérature numérique, existe-t-elle? » *Digital Studies / Le champ numérique* 1 (6). En ligne.
- Wall-Romana, Christophe. 2007. « Cinégraphie, ou la marge à dérouler ». *Textimage*, n 1. En ligne.
- . 2015. *Cinepoetry. Imaginary cinemas in french poetry*. Fordham University Press. En ligne.

Teasers et promotion de livre

Les institutions de l'écosystème traditionnel s'emparent peu à peu des nouveaux outils de communication pour assurer la promotion de leurs auteurs par de nouveaux canaux. Ainsi de Jean-Paul Hirsch, dont la chaîne archive des entretiens *homemade* pour le compte de P.O.L. Mais depuis plusieurs années les plateformes de partage de vidéos comme YouTube sont également devenues des lieux de diffusion et de circulation de nouvelles formes promotionnelles pour le secteur de l'édition : *book trailers* et autres *teasers* vidéo font désormais partie du bagage promotionnel commun entourant la parution d'un livre aux côtés des campagnes d'affichage, rencontres-signatures et lectures publiques²³. Or cette forme donne également lieu à des investissements poétiques qui en brouillent les fonctions.

Défini par Sylvie Decaux et Xavier Sense comme « une forme discursive pluri-sémiotique ayant pour fonction de faire la promotion d'un livre » (2012, 405), le *book trailer* ou « bande-annonce de livre » est un genre publicitaire plutôt en usage pour la promotion de romans à fort potentiel de vente, romans de genre, polars, ou encore la littérature jeunesse. Tourné vers le divertissement, le spectacle, le *trailer* use de l'image animée comme moyen d'attirer des non-lecteurs à la lecture, de susciter l'intérêt par des moyens sémiotiquement hétérogènes à l'écrit, ce qui lui vaut de nombreuses critiques et procès en trahison, ainsi qu'un rejet ou – le plus souvent – une parfaite indifférence du côté de la littérature dite expérimentale. Secteur traditionnellement peu vendeur, la poésie contemporaine semble en effet peu concernée par de telles stratégies publicitaires. Le *book trailer* et son associé le *teaser* vidéo semblent de fait peu adaptés, voire antithétiques de ces formes poétiques, en raison de leur accointance plus évidente avec le genre romanesque

23. Se reporter à l'article de Heiata Julienne-Ista, « Créer des vidéos pour vendre des livres? Promotion et autopromotion de la poésie contemporaine sur YouTube » (2020).

d'une part, la logique de best-seller et de vente massive qui y est associée d'autre part.

Certaines maisons éditant de la poésie ont toutefois recours à des formes de promotion vidéo : c'est notamment le cas de l'éditeur P.O.L qui, depuis une dizaine d'années, propose sur son site et la chaîne YouTube associée des « vidéolectures », lectures à voix haute face caméra par les auteurs d'extraits de leur livre en cours de parution. Ces vidéolectures rejoignent, et prolongent par une diffusion numérique plus large, les lectures publiques à vocation promotionnelle désormais florissantes dans les librairies et autres institutions, stratégies publicitaires tablant sur l'incarnation du poète²⁴. Le même éditeur renouvelle également, toujours dans ces capsules vidéo, le genre de l'entretien d'écrivain. À chaque nouvelle sortie un auteur vient ainsi parler de son livre face à la caméra, filmé dans les locaux de la maison d'édition. Mais si les entretiens d'écrivains et lectures à voix haute filmées font partie des formes possibles de *book trailer* tablant sur la « promotion par l'information » selon Sylvie Decaux et Xavier Sense (2012, 409), il ne s'agit en somme que de la reconduction de formes péritextuelles déjà à l'œuvre dans d'autres contextes, là où la bande-annonce de livre stricto-sensu et le *teaser* proposent une manière inédite dans le champ littéraire.

Le champ de la poésie contemporaine est, d'autre part, marqué par de multiples phénomènes d'intermédialité : la mise en images et en sons du poème y est à l'œuvre au sein de formes plurisémiotiques, et la vidéo peut aussi être un outil de création à part entière, de vidéoperformances et autres vidéopoèmes qui ne sont pas nécessairement reliés à un livre publié. La performance comme la vidéo sont alors des modalités d'implémentation du poème, de publication du poème hors livre et ne relèvent en rien d'une relation qui

24. Voir Rosenthal et Ruffel (2010) et Puff (2015).

serait d'ordre péritextuel à une œuvre princeps qu'elles auraient pour tâche de promouvoir. Ce type d'œuvre se déploie alors bien souvent hors de la chaîne traditionnelle du livre de par ses supports hétérogènes, et sa relation avec ces stratégies publicitaires semble bien lointaine.

Pourtant, la dichotomie apparente entre ce qui relèverait du clip promotionnel d'une part et de la création de vidéo-poèmes d'autre part semble mise à mal par l'existence d'un certain nombre d'objets vidéographiques en circulation sur le Web. Les réalisations que nous nous proposons d'envisager interrogent en effet d'abord par l'ambiguïté de leur statut : leur vocation promotionnelle affichée ne semble pas corroborée par leur mode de diffusion ni même par leur contenu. Elles émanent d'auteurs dont l'œuvre se déploie autant en performance et en vidéo que dans le livre. Leur relation à l'objet livresque dont elles sont censées opérer la promotion en devient alors problématique. Ainsi François Bon parle-t-il, à la découverte de la série des *teasers* réalisés par Nathalie Quintane et publiés durant les quatre mois précédant la parution de *Descente de médiums* (2014) sur le site des éditions P.O.L, d'« anti-*teasers* promotionnels » (2014). Assumant l'« écart de création », ces *teasers* ainsi pourtant nommés par leurs auteurs, sont conçus par les poètes eux-mêmes, à l'instar des trois vidéos réalisées par Patrick Bouvet et le vidéaste TERENCE Meunier pour la parution de *Pulsion lumière* (2012), *Carte son* (2014) et *Petite histoire du spectacle industriel* (2017), tous trois aux éditions de l'Olivier. Que deviennent ces genres communicationnels que sont le *teaser*, le vidéoclip et le *book trailer* lorsque des poètes expérimentaux s'en emparent ? Quelles relations ces corpus *a priori* promotionnels entretiennent-ils avec les autres productions hors livre de ces poètes ? Notre corpus se limitera ici à deux séries de vidéos, toutes désignées comme *teasers*

de plusieurs ouvrages de Nathalie Quintane et de Patrick Bouvet.

Des *teasers*? Fonctionnement rhétorique

Le premier point commun à ces vidéos est d'afficher clairement leur genre. Les métadonnées éditoriales qui s'inscrivent autour de la vidéo sur leur site de diffusion, YouTube, l'indiquent sans ambiguïté. On lit ainsi sous la vidéo de Patrick Bouvet « Carte son », un titre, qui indique un genre entre parenthèses : « Carton son (teaser) ».

Conformément à son statut annoncé, la vidéo évoque un livre qui n'est pas encore paru, ce que confirment les dates :

Vidéo ajoutée le 5 mars 2014, « Nouveau livre de Patrick Bouvet "Carte son", parution en avril 2014 aux éditions de l'Olivier. »

Le nom de l'auteur, le titre du livre, le nom de l'éditeur sont clairement mentionnés. On retrouve les informations nécessaires à la promotion d'un ouvrage à venir. Il en va de même pour « Petite histoire du spectacle industriel » : le *teaser* est posté en février 2017, et affiche les informations relatives à la parution en mars 2017 du livre aux mêmes éditions.

En 2018, Guillaume Vissac, publie chez Othello une version livresque d'*Accident de personne* (2018), le qualifiant de « roman en pièces détachées ». Œuvre transmédiatique sur les suicidés du métro, cette dernière avait en effet d'abord été écrite au fil de l'eau durant un an et demi sur Twitter²⁵ en 2010, puis connu une mise en livre numérique sur Publie.net en 2011²⁶. Les cinq vidéos postées sur la chaîne YouTube de l'auteur en 2018, nommées « *teasers* », coïncident avec la sortie annoncée du livre. D'une durée de

25. Voir le compte Twitter Accident de personne.

26. Voir la publication sur le site de Publie.net.

trente secondes en moyenne, ces très courtes vidéos présentent chacune des vues en travelling prises à bord du métro, ou dans des stations, et en surimpression d'autres silhouettes fantomatiques, inquiétantes, pendant que des voix multiples lisent des extraits de l'ouvrage, avant de céder la place à l'image de la couverture du livre à venir.

Les vidéos de Nathalie Quintane usent du même vocabulaire marketing pour se désigner : la vidéo de *Crâne chaud* est ainsi légendée « Bande-annonce du prochain livre de Nathalie Quintane. Éditions P.O.L – octobre 2012 », et la série réalisée pour *Descente de médiums* en mars 2014 est indiquée comme « film [...] à l'occasion de la parution de *Descente de médiums* aux éditions P.O.L avril 2014 ».

Il convient donc dans un premier temps d'aborder ces vidéos en fonction de leur statut promotionnel affiché. Les envisager depuis ce statut implique d'en considérer le fonctionnement comme « genre paratextuel intermédial » (Grøn 2014) et le fonctionnement rhétorique, puisque comme le rappellent Sylvie Decaux et Xavier Sense,

le book trailer est un document visuel et sonore véhiculant un message intentionnel et persuasif. Intentionnel parce qu'il est relatif à un livre, et persuasif parce qu'il met en place une argumentation qui vise à produire un effet : susciter l'intérêt du lecteur et, par-là, inciter l'acte d'achat (2012, 405).

Ces objets relèvent d'une « communication publicitaire et commerciale ». Contrairement aux autres péri-textes, le *book trailer* inclut une dimension iconique, et non seulement une description verbale. Il produit, selon Rasmus Grøn, une « suggestion audiovisuelle des caractéristiques du texte » (2014). Observons donc la manière dont s'opère cette suggestion audiovisuelle dans notre corpus.

La vidéo de *Crâne chaud* de Nathalie Quintane est désignée comme « bande-annonce ». Elle relève du *book trailer* et dé-

cline en effet quelques-uns des codes de la bande-annonce de livre, eux-mêmes empruntés aux bandes-annonces cinématographiques.

On y découvre trois petites séquences, très courtes, suivies d'un carton final où se lisent les informations attendues sur le livre à venir. Dans de nombreux *book trailers*, la vidéo met en images des fragments de situations extraites du livre, ou évoque par divers procédés une atmosphère, lorsque le texte en surimpression s'affiche progressivement, et inscrit le livre à venir dans un genre donné, à l'instar d'une quatrième de couverture. L'inscription générique vaut comme étiquetage. La vidéo de Nathalie Quintane se découpe en trois séquences mettant en scène l'autrice dans trois situations : en train de chanter (faux), accompagnée d'un ukulélé dans une chambre, dans un jardin en peignoir et lunettes lisant à voix haute un récit que l'on devine sulfureux dans un magazine féminin, brossant son chat sur un bureau. À chacune de ses séquences sont associés un substantif et un adjectif désignant un genre : « fantaisie », « fantaisie réaliste » et « fantaisie réaliste critique ». Chaque séquence viendrait alors illustrer une partie de ce genre hybride. L'appellation est reprise par la quatrième de couverture :

Crâne chaud parle d'amour, non au sens de j'aime les vacances ou j'aime mon chat, mais au sens plus précis de sentiment sexuel. Comme le genre n'est jamais simple à dire, on pourrait avancer que ce livre est une fantaisie, ou plutôt une fantaisie réaliste, ou encore une fantaisie réaliste critique.

Le genre créé *ad hoc* appellerait une promotion à son image : si l'on retrouve dans la vidéo le motif des vacances (l'autrice en peignoir) et celui du chat, la « fantaisie » serait illustrée par le chant au ukulélé, le « réalisme » par la situation non glamour de la deuxième séquence, en contraste avec le contenu du récit lu à voix haute, et la critique par

le brossage du chat relativement récalcitrant. L'aspect amateur de la vidéo et les situations familières nous emmènent loin des atmosphères et de l'esthétique léchée des *book trailers* : on peut bien sûr y voir une parodie, les situations étant particulièrement familières, peu spectaculaires, à l'opposé des scènes traditionnellement mises en avant pour susciter l'intérêt. Mais cette esthétique est, aussi, fidèle à la poétique volontairement terre à terre et idiote de Nathalie Quintane, dont le livre prend pour point de départ les émissions de Brigitte Lahaye sur la sexualité pour aborder ce qu'elle nomme « le sentiment sexuel ». L'aspect comique du livre est ici mis en évidence.

Les autres vidéos envisagées se nomment quant à elles *teasers*. Particulièrement développé sur Internet, le *teaser* vidéo au format très court se définit selon les lexiques du marketing comme « un outil de communication marketing cherchant à produire de l'intérêt pour un projet, en suscitant la curiosité » (« Dictionnaire du marketing » s. d.). Provenant du verbe anglais *to tease*, il apparaît avant le *trailer*, ne dévoile que quelques indices sur le contenu de la campagne ou du produit, et permet « d'accrocher le consommateur sur le projet à venir, en le plaçant devant un questionnement par le biais d'informations séduisantes mais incomplètes, l'incitant à découvrir la suite » (« Dictionnaire du marketing » s. d.). La vidéo promotionnelle de *Tomates* (Quintane 2010) s'ouvre ainsi sur une image de la couverture ou page de titre du livre, reprenant le graphisme propre à l'éditeur, ainsi que son logo, indiquant là encore clairement son statut péritextuel.

Le lecteur familier des vidéolectures diffusées par P.O.L attend une lecture à voix haute d'extraits du livre, conformément à ce qu'elles proposent ordinairement. Pourtant ce qui apparaît sur la vidéo est pour le moins déroutant : nous y voyons l'autrice, à nouveau, assise sur une chaise,

dans un jardin. Muette et face caméra, elle attrape des tomates qu'une personne hors champ lui lance et entreprend d'en découper une. Un extrait du texte est lu en voix off, par elle-même, énonçant un enchaînement de remarques de type syllogistique. La première impression qui ressort du visionnage de la vidéo est celle d'une forme de discordance : si le motif de la tomate évoqué par le titre est illustré de façon littérale par la présence de tomates à l'écran, la relation entre l'image et le texte reste pour le moins opaque. Elle s'explique dans le livre : *Tomates* tourne en effet autour de l'affaire de Tarnac, lors de laquelle le militant anticapitaliste Julien Coupat avait été arrêté (2008) pour préparation d'activités terroristes - sa collaboration au livre *L'Insurrection qui vient* aurait constitué un acte préparatoire au sabotage d'une ligne de TGV - et les livres saisis par les autorités présentés comme des preuves. L'affaire de Tarnac pose ainsi le problème de la pression du pouvoir sur la liberté d'expression, en littérature et dans le domaine privé. Les faux syllogismes énoncés par la voix off interrogent cette jonction de l'individuel et du collectif, dénoncent la logique absurde qui tient lieu de politique sécuritaire, selon laquelle « toute action domestique se trouve susceptible d'être emportée par les besoins sécuritaires publics » (Lynch 2015) :

Des anarchistes ont écrit des livres. Des anarchistes ont lancé des bombes. Il y a parmi ceux qui écrivent des livres des gens qui lancent ou lanceront des bombes. Fumer tue. Quand on est à côté d'un fumeur, on fume. Les fumeurs sont des assassins (Quintane 2010).

De la même manière, le début du livre conçoit la tomate comme cet objet de la vie privée susceptible d'être emporté dans des problématiques politiques : Quintane s'y met en scène dans son jardin à la campagne, où elle vit, se posant la question du choix de graines industrielles ou non industrielles et, par extension, à « l'alternative entre le système

politique tel qu'il est ou sa transformation radicale » (Lynch 2015). Dans ce texte, Quintane se met ainsi en position de cobaye à la frontière entre les domaines public et privé pour tester leur imbrication à partir de la tomate. Si ces relations entre d'une part la tomate et l'affaire de Tarnac et de l'autre les considérations sur les relations de l'individuel au collectif, mais aussi sur les pouvoirs réels de la littérature, se tissent au long du livre, elles restent implicites dans la vidéo, qui se caractérise en premier lieu par l'incongruité de la situation, et la discordance manifeste entre le texte énoncé et ce que l'on voit à l'image. En ce sens, le petit film fonctionne effectivement selon les principes du *teaser* : il livre des informations incomplètes, suscite l'intérêt et la curiosité, suggérant que c'est dans le livre que le lecteur trouvera la clé de l'énigmatique association tomate/terrorisme.

Les cinq vidéos réalisées pour la sortie de *Descente de médiums* fonctionnent davantage encore sur le mode de l'énigme. On y retrouve une construction semblable, de séquences très courtes s'achevant sur un carton informationnel. Mais ce dernier est déjà détourné, et les informations y apparaissent comme cryptées : le nom de l'autrice, le titre, la date et le nom de l'éditeur sont remplacés par des initiales, formant une sorte de nom de code : NQDDM2014POL. Les titres des vidéos sont eux aussi inscrits de façon cryptique : « Pol.aroïd », « Pol.ogne », « Anthro.Pol.ogie », « Pol.itique » et enfin « Pol.universitaire », faisant apparaître à l'écrit seulement les initiales de l'éditeur.

Là encore, les zones d'ombre s'éclairent à la lecture du livre. Tous les extraits dits ou joués y sont présents, de même que toutes les figures évoquées : Hugo, le philosophe pragmatiste Jean-Pierre Cometti, et Ted Serios, inventeur des « photographies de pensée », au point de départ de l'ouvrage, dans lequel Quintane évoque la possibilité de réaliser des « polaroids de pensée ». Leur liaison s'opère dans le

livre mais les vidéos fonctionnent comme un faisceau d'indices, singeant à leur tour une écriture ésotérique. Contrairement aux autres vidéos, l'autrice ne se met pas en scène dans cet ensemble.

Patrick Bouvet n'apparaît quant à lui à l'écran d'aucune de ses vidéos. Composés du montage d'images empruntées à l'histoire du cinéma, systématiquement accompagnés de musique, les *teasers* tendent davantage vers l'esthétique du vidéoclip. Le *teaser* de *Pulsion lumière* donne ainsi à voir une superposition de plans, montrant une femme dansant, en semi transparence, dont l'image vient se superposer à de nombreux extraits plus ou moins reconnaissables comme tirés de classiques du cinéma hollywoodien des années 1970 (les hélicoptères d'*Apocalypse Now*, puis les zombies de *La Nuit des mots vivants* lorsque l'écran s'assombrit).

La vidéo semble ainsi illustrer en image le contenu de *Pulsion lumière*, livre sur le cinéma, dont la figure centrale est une femme non identifiée, réduite à un pronom, « elle », aux contours flous, presque fantomatiques, qui traverse l'histoire du cinéma.

Dans le clip de *Petite histoire du spectacle industriel*, le texte inscrit à l'écran en surimpression d'une séquence empruntée aux études sur le mouvement d'Étienne Jules Marey, l'un des pionniers de la chronophotographie, ancêtre du cinéma, et montée en boucle dans un rythme hypnotique, semble thématiser le fonctionnement spectaculaire même du *teaser* :

Les spectateurs plongés dans un état somnambulique
laissent pénétrer en eux cette reproduction du monde
il n'y a qu'une fine pellicule entre le monde et sa copie
l'attraction est irrésistible.

Bien que singulières dans leur esthétique, ces vidéos semblent ainsi remplir leur contrat promotionnel : bandes-annonces, elles annoncent leur genre, *teasers*, elles suscitent

l'intérêt et la curiosité en ne livrant que des fragments, dont on infère que la lecture des livres à venir permettra de relier et d'éclairer. Pourtant, il est certains dysfonctionnements, tant dans leur mode de diffusion que dans leurs contenus, qui font dérailler cet objectif publicitaire et amènent à reformuler la question de la relation entre ces vidéos et les livres qu'elles sont censées promouvoir.

Anti-teasers? Vidéopoèmes et intermédialités

Revenons tout d'abord sur leur mode de diffusion : nous avons dans un premier temps signalé que ces vidéos se nommaient « *teaser* » ou « bande-annonce » dans les éléments textuels entourant directement la vidéo. Mais sur Internet, l'édition est indissociable de l'éditorialisation, et ce n'est pas parce qu'un objet se nomme publicité qu'il est destiné à rester une publicité : le fonctionnement pragmatique de la publicité est foncièrement relié à ses modalités de circulation médiatique. Or l'observation de ces modalités révèle un certain nombre d'ambiguïtés. Dans les médias dits traditionnels, les publicités sont visibles dans des espaces plus ou moins clairement identifiés, bornés par exemple, à la télévision française ou au cinéma, par un générique de début et de fin. Sur le Web, différentes stratégies sont possibles : la publicité vidéo se glisse dans les bannières, fenêtres pop-up, ou encore sur des sites d'annonceurs, ainsi que sur des plateformes de partage vidéo comme YouTube. Ce sont ces deux derniers modes que l'on retrouve de la façon la plus systématique pour la diffusion des *book trailers*. Ainsi par exemple Gallimard diffuse des vidéos promotionnelles sur sa chaîne YouTube, à son nom, et souligne, sur son site, le caractère paratextuel des vidéos en les faisant apparaître dans son catalogue numérique sous une rubrique « Autour du livre » : le lien permet de visionner la vidéo soit sur le

site, soit sur la plateforme. Il en va de même pour les éditions du Seuil par exemple. Le site de P.O.L, dont certaines vidéos nous occupent ici, regroupe quant à lui les « vidéolectures » et entretiens sous un onglet séparé, nommé « Vidéos et sons », où les vidéos peuvent être recherchées par noms d'ouvrages ou d'auteurs : là encore l'utilisateur est renvoyé vers une chaîne YouTube, la plupart du temps celle de Jean-Paul Hirsch, et fait facilement et clairement le lien entre la vidéo et son émetteur qu'est la maison d'édition.

Or dans les cas qui nous occupent, la source de la publicité n'est pas la maison d'édition, mais l'auteur lui-même. Si les vidéos de Quintane sont bien répertoriées sur le site de P.O.L, les *teasers* de *Tomates* et *Crâne chaud* figurent sur des chaînes YouTube n'appartenant pas à Jean-Paul Hirsch. La chaîne de ce dernier abrite quant à elle, pour les mêmes ouvrages, des vidéolectures et des entretiens plus traditionnels. Patrick Bouvet a fait paraître ses ouvrages aux éditions de l'Olivier. Mais les éditions de l'Olivier ne produisent pas de *book trailers*, ni de vidéos promotionnelles d'aucune sorte, cela ne fait pas partie de leur stratégie promotionnelle, davantage axée sur les rencontres en librairie par exemple. De fait, les vidéos promotionnelles des livres de Patrick Bouvet à l'Olivier ne sont pas accessibles depuis les pages du catalogue en ligne consacrées aux livres concernés.

Elles sont publiées sur la chaîne YouTube du musicien et monteur vidéo TERENCE Meunier, avec lequel elles sont co-réalisées. Les modalités de circulation de ces vidéos apparaissent comme désolidarisées des visées promotionnelles des maisons d'éditions concernées : il s'agit donc de ce que Rasmus Grøn (2014) a identifié comme des *book trailers* d'auteurs, d'auto-promotion, et ce alors même que ces auteurs ne sont pas autopubliés.

L'environnement éditorial dans lequel ces objets circulent est donc un environnement fluide, changeant, instable et relativement flou. Lorsqu'elles sont visionnées depuis YouTube, ces vidéos ne sont plus reliées à un contexte éditorial (contrairement aux vidéos diffusées par Gallimard qui sont accessibles depuis la chaîne YouTube de Gallimard) et cohabitent même, sur certaines chaînes, avec d'autres vidéos qui n'ont pas de vocation publicitaire : nombre de poètes vidéastes se sont en effet emparés de la plateforme pour y diffuser des œuvres de manière directe, dans un geste relevant d'une culture de la participation (Burgess et Green 2009). Ce geste contribue à sortir, précisément, de la traditionnelle chaîne du livre, d'une manière comparable à celle dont les poésies de performance ont développé des œuvres hors des circuits traditionnels. Or Nathalie Quintane comme Patrick Bouvet sont précisément des auteurs dont l'œuvre se déploie dans le livre, mais aussi hors du livre, en performance et lectures, et en vidéo.

Par ailleurs, ces deux auteurs, bien qu'esthétiquement et poétiquement très éloignés, partagent un positionnement critique à l'égard de la société spectaculaire et marchande, que l'on retrouve de façon parfois affirmée au sein de leurs œuvres. Patrick Bouvet construit ainsi son œuvre poétique à partir de la reprise, du détournement et du montage d'images et de discours empruntés aux médias de masse et aux slogans publicitaires : de *Direct*, dans lequel il interrogeait en 2001 les représentations télévisées du 11 septembre (2002), à *Canons* en 2007, où c'est le milieu de la mode qui est radiographié (2007), puis *Pulsion lumière*, qui prend pour sujet le cinéma hollywoodien (2012), Bouvet travaille au démontage des représentations véhiculées par les médias et la publicité. Ces thématiques sont aussi abordées dans des poèmes sonores et des vidéopoèmes, dont notamment l'hypnotisant « Retardez », réalisé, comme les

teasers que nous examinons, avec Térence Meunier, à partir d'images des néons de François Morellet et John Armleder et de slogans publicitaires pour les cr mes antirides. L'œuvre de Nathalie Quintane se positionne quant à elle de manière politique et, réfléchissant aux modes d'action possible de la littérature, elle critique, précisément dans *T mates*, ce qu'elle nomme la logique « binguesque » de certaines formes littéraires, qui tablent sur un principe marchand pour prétendre agir :

Le mode d'action d'un livre n'est pas binguiste ni festif ; sa performativité spécifique n'est ni binguiste ni festive. Je sais bien que les livres qu'on remarque sont souvent conçus en termes binguistes pour produire un Bingo ! chez le lecteur, l'éditeur, les médias et toute la chaîne-du-livre... [...] aujourd'hui, un livre de littérature bon peut se concevoir binguinement, tout replié sur lui pour produire l'élan typique qui le projette en tête de gondole, et sid re les gondoles, et dispatche les petits c eurs post-it scrupuleusement remplis par les libraires d'adjectifs binguins tels que jubilatoire, savoureux, etc., et tous ces mots culinaires avec lesquels en France on décrit la littérature (2010).

Ces positionnements comme les modalités de circulation médiatiques de ces vidéos posent question : s'agit-il vraiment d'auto-promotion ? s'agit-il uniquement d'auto-promotion ? ou les appellations de « *teaser* » et « bande-annonce » affichées sont-elles, au moins partiellement, de l'ordre du pastiche, voire pour Quintane de la parodie ? S'il est difficile de répondre par l'affirmative, compte tenu notamment des temporalités de publication et des effets rhétoriques réels à l'œuvre, il n'en reste pas moins que ces objets amènent à se poser la question, et, partant, à reconsidérer les relations qu'ils entretiennent tant avec les livres promus qu'avec le reste de l'œuvre de ces poètes.

Vidéo et formes transmédiatiques : une esthétique du vidéoclip ?

Le statut de la vidéo par rapport au livre est ainsi ambigu, à la fois objet publicitaire revendiqué par l'appellation de « *teaser* », mais aussi pièce autonome, témoignant dans son esthétique d'une écriture transmédiatique.

Écrivain, mais aussi musicien et plasticien, Patrick Bouvet use dans son écriture poétique de procédés empruntés à d'autres sphères artistiques. Les opérations d'écriture auxquelles se livre le poète sont issues de la musique électronique, par l'usage du *sample*, mais aussi du cinéma et de la vidéo par le biais du montage. Travaillant les mythes de la société spectaculaire, marchande et médiatique, son écriture est par ailleurs tout entière tournée vers l'image médiatique. *Petite histoire du spectacle industriel* place ainsi toutes les évocations dans l'œil des omniprésents « spectateurs » et ses livres se déploient comme autant d'installations, de dispositifs visuels qui travaillent l'image. Ce sont ces mêmes procédés, associés à une musique elle aussi travaillée par ces techniques d'échantillonnage, qui sont mis en œuvre dans les vidéos ici considérées. Ainsi dans « Petite histoire du spectacle industriel » (la vidéo), l'image empruntée et la séquence montée en boucle créent un rythme hypnotique, mais la pellicule vieillie, abîmée, signale la présence du médium, cette « fine pellicule » évoquée par le texte inscrit en surimpression.

L'association du texte et de l'image, l'emprunt d'images cinématographiques et l'animation du texte par la succession des plans rapprochent cette forme de celle des « cin-poèmes » et « films parlants » de Pierre Alferi. Or ces vidéos sont elles-mêmes projetées lors des performances données par le poète, comme par exemple en 2013 à Maison Rouge pour *Pulsion lumière*. La relation d'adaptation ou d'interprétation supposée par le *book trailer*, comme mise en images et

sons d'un texte existant, n'est ici pas effective, et les vidéos produites sont ainsi davantage à considérer comme partie d'un dispositif pluri- et trans-médiatique.

Leur statut se rapprocherait peut-être alors davantage de celui du vidéoclip, en raison de leur esthétique et de la présence de musique, mais aussi du fait du statut assez comparable du vidéoclip, au départ forme purement promotionnelle, devenu genre à part entière doté d'une autonomie créatrice. En effet, comme « format culturel et médiatique », le clip se définit de façon fonctionnelle, comme « une composition d'images qui se superpose à un morceau musical préexistant afin d'en assurer la promotion auprès du public d'un canal régulier de diffusion mass-médiatique » (Gaudin 2015), aujourd'hui largement déplacé sur la première plateforme de *streaming* vidéo qu'est YouTube. Mais, poursuit Antoine Gaudin, le vidéoclip se définit aussi d'un point de vue structurel, et « peut aussi être considéré comme le prolongement sur d'autres médias d'une seconde série culturelle plus marginale, qui passe par tout un courant du cinéma expérimental au XX^e : le visible façonné par le sonore musical » (Gaudin 2015). Le clip poétique serait autant une manière de prolonger les investigations liées aux relations entre poésie, son et musique sur le terrain de l'image animée, que de faire circuler la poésie dans des circuits éditoriaux hétérogènes comme le sont ceux de l'industrie musicale, en se fondant dans une forme populaire transmédiale, inscrite dans « nos pratiques médiatiques quotidiennes » (Kaiser et Spanu 2018) par leur consultation sur tablette, smartphone, etc... Le terme de « clip » est d'ailleurs utilisé dans la description de la vidéo et Patrick Bouvet apparaît dans la réalisation d'autres clips par TERENCE Meunier, indépendants de ses textes²⁷. On trouve

27. Voir « *collapstore – the line* », clip de Patrick Bouvet et TERENCE Meunier, indubitablement, 7 novembre 2012.

également, sur le site de l'auteur²⁸, le terme de « clip » pour désigner les cinq vidéos publiées en guise de *teaser* sur la chaîne YouTube de Guillaume Vissac. Ce que l'on pourrait appeler le vidéoclip poétique, issu de l'association d'un poète et d'un musicien, est une forme relativement récurrente sur la plateforme, comme on peut le voir chez Anne-James Chaton, dont les collaborations avec Andy Moor, notamment pour l'album *Transfer* en 2012, ont donné lieu à une publication de *singles* sur le label Unsound, et à la réalisation, pour chacun d'eux, de plusieurs vidéoclips par la cinéaste et vidéaste Bani Khoshnoudi. Les cinq clips ne sont cependant pas visibles à partir du site du label, mais des chaînes YouTube des auteurs²⁹, indexés de manière à renvoyer aux singles en vente sur le site.

Également investi par Laura Vazquez³⁰ ou encore Boris Crack³¹, qui n'hésite pas, quant à lui, à intégrer des clips musicaux issus de YouTube dans son hyperfiction *Bocciclub*, le genre du vidéoclip poétique signale un déplacement vers des formes audiovisuelles médiatiques populaires, omniprésentes dans l'industrie musicale et sur YouTube qui en est désormais le principal espace de publication.

Vidéo et formes transmédiatiques : le film du livre du film ?

Nathalie Quintane est également pour sa part familière du format vidéo : elle a notamment réalisé plusieurs films avec l'artiste Stéphane Bérard, dont *Mortinsteinck* en 1998 qui

28. Voir également la présentation du livre sur le site de l'auteur : fuiarestunepulsion.net.

29. Par exemple « Metro », sur la chaîne YouTube d'Anne-James Chaton.

30. Pour le projet TSUKU avec Simon Allonneau : « TSUKU - Les yeux des ombres », Laura Vazquez, 18 juin 2019 (cette vidéo n'est plus disponible).

31. « 3 assureurs », Boris Crack, 3 juillet 2017.

a donné lieu à la parution d'un livre éponyme en 1999, sous-titré « Le livre du film ». Le livre se donnait comme une collection de « morceaux de scénario, fragments de conversations, bribes de reportages... » et cherchait selon l'autrice à reproduire l'effet de « la vidéo ordinaire S-VHS » en travaillant à produire « une image de moins, défectueuse, hétérogène, ouverte » (1999). Quintane apparaissait d'ailleurs dans le film de Bérard travaillant un jeu « dégonflé », « jouant à jouer faux réaffirmant le faux dans tous ses sens : faux rythme, jouer faux, faux raccords, chanter faux, faux mouvement », style de « jeu » que l'on retrouve dans les vidéos *teaser*. Dans *Descente de médiums*, il est question de versions antérieures du livre que nous lisons. Le livre porte aussi sur ces versions avortées. Or l'une de ces versions antérieures est le scénario d'un film, dont on apprend qu'il a bien été tourné :

Dans une troisième version, quelqu'un qui était moi mais qui n'était pas moi le rencontrait (c'était un scénario qui adaptait la deuxième version). Enfin, dans la vidéo tirée du scénario, un copain jouait Serious [...], et, comme dans la vraie vie de Ted, il rencontrait un universitaire à l'objet d'étude irréprochable : Jean-Pierre Cometti, un spécialiste de Wittgenstein, puis du pragmatisme, qui venait de publier chez Gallimard, en « Folio », « Qu'est-ce que le pragmatisme? » Cometti expliquait à une doctorante baba comment il allait procéder pour détourner des subventions, tout en dénigrant des collègues aux noms d'hôtels de luxe, dans le but unique de faire passer des tests à Ted afin de vérifier que les polas étaient bien des photos de ses pensées. Bref, l'universitaire se mettait au cognitivisme, un cognitivisme révolutionnaire (2014).

Voilà décrite en partie la vidéo « Pol.universitaire », dont on comprend alors qu'elle n'est pas tirée du livre. De la

même manière, les dialogues des petits sketches de « Anthro.Pol.ogie » et « Pol.ogne » sont présents dans le livre, mais on comprend qu'il s'agit des résidus d'un autre livre, la version 3 qui était le scénario du film sur Serios. Le film vidéo est donc en réalité une version de l'œuvre, et non l'adaptation *a posteriori* d'un texte prévu pour le livre comme c'est le cas dans un *book trailer* traditionnel. Quant à la vidéolecture de *Tomates*, il s'agit d'un détournement du format habituel de la lecture face caméra, qui tire du côté de la vidéoperformance, mettant en avant le geste, la disjonction entre une voix et un corps en action, le tout selon un mode de filmage commun, standard, frontal voire légèrement bancal. S'y met en scène moins une figure d'écrivaine que de performeuse, ainsi qu'une esthétique de l'approximation, de l'insignifiance, en lien avec l'écriture.

À propos de *Mortinsteinck*, Quintane écrit :

Le film (le livre) peut se construire avec ce qui a priori n'aurait même pas du y figurer, avec ce qui le dénature, le fausse, le contrefait. Ces éléments hétérogènes [...] font du livre, du film, une chose déplacée, trop maladroite pour entrer dans le cadre général des fictions, pas assez incorrecte thématiquement et formellement pour intégrer celui des productions expérimentales. Le film n'est pas insolent. Il est incongru (1999).

Des choses déplacées, c'est précisément ce que sont les vidéos de Nathalie Quintane : trop maladroites et formellement incorrectes pour intégrer le cadre général des films promotionnels, mais pas assez pour rejoindre celui des vidéopoésies expérimentales. Mais aussi déplacées dans leur rapport au livre, alimentant, à l'instar de son écriture, « le conflit entre les mots et les choses, la connaissance et la bêtise, la réussite et le ratage³² » : aux antipodes d'une es-

32. Présentation de l'autrice sur le site d'Atelier 10.

thétique publicitaire fondée sur l'attrait, la séduction et des moyens rhétoriques.

Si, tout au long du XX^e siècle, les poésies expérimentales ont entretenu des relations avec la publicité, sur le mode du détournement critique mais aussi de l'emprunt esthétique de formes, les nouvelles formes de publicité littéraire, marquées par le passage de l'image fixe à l'image animée que représente le genre du *book trailer*, ainsi que les nouvelles modalités de circulation de la publicité littéraire sur le Web interrogent à nouveaux frais ces relations. Entre auto-promotion auctoriale et vidéopoésie, les objets en circulation sur les réseaux déplacent ce questionnement, travaillent aux frontières des genres, publicitaires, littéraires et artistiques. François Bon, nous le rappelions en introduction de ce chapitre, proposait à propos des vidéos de Nathalie Quintane le terme d'*anti-teaser*, au prétexte qu'ils « assumaient l'écart de création ». L'opposition entre discours publicitaire et création qui sous-tend cette affirmation est un peu rapide : le développement de formes comme le vidéoclip, dont la vocation promotionnelle est indissociable d'une indéniable créativité, nous a par exemple montré que la ligne de partage entre genres communicationnels et genres artistiques ne pouvait se situer à ce niveau. YouTube, comme plateforme de *streaming* dominante, héberge des formes audiovisuelles répondant à des visées promotionnelles éditoriales, témoignant de nouvelles formes de circulation du littéraire investi par un péritexte intermédial. Mais cet espace, ouvert, met aussi en circulation des formes aux assignations floues et devient le terrain d'expérimentations vidéopoétiques.

Références

Bon, François. 2014. « Un pari Quintane, Hugo vous dit 600 fois merci ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.

- Bouvet, Patrick. 2002. *Direct*. Littérature française. Éditions de l'Olivier. En ligne.
- . 2007. *Canons*. Éditions de l'Olivier. En ligne.
- . 2012. *Pulsion lumière*. Littérature française. Éditions de l'Olivier. En ligne.
- . 2014. *Carte son*. Littérature française. Éditions de l'Olivier. En ligne.
- . 2017. *Petite histoire du spectacle industriel*. Littérature française. Éditions de l'Olivier. En ligne.
- Burgess, Jean, et Joshua Green. 2009. *YouTube : online video and participatory culture*. Polity Press.
- Decaux, Sylvie, et Xavier Sense. 2012. « La littérature à l'épreuve du Web publicitaire. Le cas du Book trailer ». Dans *Littérature et publicité de Balzac à Beigbeder*. Sous la direction de Laurence Guellec et Françoise Hache-Bissette, 401-11. Marseille : Éditions Gaussen. En ligne.
- « Dictionnaire du marketing ». s. d. *Journal du Net*. Consulté le 19 octobre 2022. En ligne.
- Gaudin, Antoine. 2015. « Le vidéoclip, un art populaire intermédial à l'ère numérique : enjeux épistémologiques ». *MEI - Médiations et information*, n 39 : 167-76. En ligne.
- Grøn, Rasmus. 2014. « Literary experience and the book trailer as intermedial paratext ». *SoundEffects - An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 4 (1) : 90-107. En ligne.
- Julienne-Ista, Heiata. 2020. « Créer des vidéos pour vendre des livres? Promotion et autopromotion de la poésie contemporaine sur YouTube ». *Acta fabula*, septembre. En ligne.
- Kaiser, Marc, et Michaël Spanu. 2018. « “On n'écoute que des clips!” Penser la mise en tension médiatique de la musique à l'image ». *Volume! La revue des musiques populaires* 1 (14 : 2) : 7-20. En ligne.

- Lynch, Eric. 2015. « Nathalie Quintane : « Nous », le peuple ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n 21 (octobre) : 96-105. En ligne.
- Puff, Jean-François, dir. 2015. *Dire la poésie?* Nantes : Cécile Defaut.
- Quintane, Nathalie. 1999. *Mortinsteinck. Le livre du film*. Paris : P.O.L. En ligne.
- . 2010. *Tomates*. Paris : P.O.L. En ligne.
- . 2014. *Descente de médiums*. Paris : P.O.L. En ligne.
- Rosenthal, Oliva, et Lionel Ruffel, dir. 2010. *La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*. Vol. 4 / 160. Littérature. Paris : Armand Colin. En ligne.
- Vissac, Guillaume. 2018. *Accident de personne*. Othello.

Vidéocritique

[...] Bettie a avorté en silence, sans en avertir personne. Ni sa maman, ni son papa, ni ses amies. « Peut-être pour éviter la naissance d'un monstre : l'enfant d'un critique littéraire et d'une booktubeuse » (Ciriez 2018, 177-78).

Dans son roman *BettieBook* paru en 2018, Frédéric Ciriez met en scène le duel sans pitié mais aussi l'attraction érotique kitsch qui lie paradoxalement les représentants de deux mondes, dont d'aucuns voudraient sournoisement qu'ils fussent l'un l'ancien, l'autre le nouveau : à ma droite le champion toutes catégories, le critique littéraire prescripteur, cador des revues spécialisées, invité sur quelques plateaux télé, toléré au dessert chez Drouant, et d'ailleurs dernièrement un peu empâté ; à ma gauche la challenger, une jeune utilisatrice de YouTube devenue productrice de contenu littéraire, à la fois auréolée et stigmatisée par l'étiquette de « booktubeuse ». Celle-ci tuera-t-elle celui-là ? La menace plane, celle d'une sénescence accélérée de la critique classique attachée aux supports et corpus traditionnels, quand les capsules vidéo sur YouTube poursuivent voire accentuent, en France depuis 2014 tout particulièrement, leur division cellulaire. Le K.O. est proche qui consacra la victoire d'une chimère, peut-être, la « critique littéraire vidéo » (Ciriez 2018, 31) :

J'ai des amis, tu as des lecteurs, même si tu en as de moins en moins et qu'à terme tu es condamné.

Moi : Condamné à quoi ?

Bettie : À faire de la vidéo (Ciriez 2018, 64).

Un discours ambiant, volontiers relayé par les magazines et suppléments littéraires, voudrait ainsi que ces nouvelles formes de métadiscours périssent les précédentes, de fait en butte à un singulier rétrécissement de leur lectorat. Le Web enregistre avec attention cette prétendue évolution, dès 2015, avec des articles de fond tel celui publié par *La Revue des médias* de l'INA, et significativement intitulé : « Les

booktubers vont-ils remplacer les critiques littéraires? » (Rimaud 2015).

Cartographie : quelles critiques littéraires?

Sonia de Leusse résume clairement le débat en posant la question : « Les booktubers, nouveaux critiques? » (2017), quand c'est en réalité de partage du lisible qu'il s'agit probablement selon la même chercheuse :

Pour remplacer la critique professionnelle, il faudrait qu'elle existe sur ce champ : or – même s'il y a, bien sûr, des exceptions – les jeunes les plus suivis chroniquent surtout de la littérature Jeune adulte, dont les critiques ne figurent quasiment pas dans les médias traditionnels (2016, 2).

YouTube se contenterait ici de prendre le relais des blogs, dont le développement s'essouffle à l'ère des réseaux sociaux. Un discours similaire en tous points permettrait en effet d'en circonscrire nettement les enjeux : « les blogs ne concurrencent donc pas la critique professionnelle sur son propre terrain », constatent Géraldine Bois, Émilie Saunier et Olivier Vanhée dans un article de 2016, « mais font émerger un autre type de critique » (2016). Les capsules vidéo relevant du monde du booktubing privilégient des genres littéraires que les typologies académiques relèguent habituellement au rang second de paralittérature. Ce que François Bon synthétise plaisamment en évoquant un éventuel *Harry Potter 5400*, dont les booktubers feraient leurs choux gras, comprenons l'énième réécriture d'un best-seller de fantasy³³. Si la critique littéraire peut se prétendre « littérisante » (2019, 219), selon Florian Pennanech, c'est en tant qu'elle se déploie comme pratique

33. « Service de presse 48 », françois bon | le tiers livre (cette vidéo n'est plus disponible).

instituant, capable de conférer, par capillarité, une littérarité incontestable aux objets dont elle consent à se soucier; symétriquement, la reconnaissance culturelle attachée aux œuvres littéraires ciblées par la critique reverse sur celle-ci bonne part de son capital symbolique.

Désireux de couper court aux querelles, bien des booktubers ne revendiquent d'ailleurs guère le statut de « critique littéraire » ni l'aura qui lui est attachée : « moi personnellement », confie ainsi Erica, « je suis pas là pour faire critique littéraire ». Lorraine Feugère commente dans sa thèse cet entretien, qui fait écho à bien d'autres, de même teneur :

[...] une « critique littéraire » dont on constate au moment des entretiens qu'elle connote pour les blogueurs et les booktubers l'idée d'une « autorité appréciative », laquelle reposerait sur la production d'un jugement qui définirait les canons du bon goût en vue d'orienter les lecteurs, ce à quoi blogueurs et booktubers se refusent (2019, 263).

Voire... les propos contredisent parfois les pratiques, ou hésitent à prendre parti : si Pierrot de la chaîne Le Mock refuse dans un premier temps l'étiquette de critique, réservée selon lui à d'illustres figures consacrées par l'université, au premier rang desquelles figure Gérard Genette, c'est pour ensuite constater que, dans la pratique, l'approche des œuvres littéraires développée par lui et son compère... ressortit bien à la critique : « Peut-être pourrait-on dire que c'est de la critique à partir du moment où cela vous étonne, à partir du moment où le contenu d'un livre vous trouve non préparé » (Feugère 2019, 33-34). C'est très fréquemment le terme de *lecture* qu'acceptent de revendiquer les booktubers; en lieu et place de l'intimidant *littérature*, signale Lorraine Feugère; de l'encombrant *critique*, pouvons-nous ajouter.

Si, on le verra, ces hésitations et flottements lexicaux reflètent à leur micro-échelle des évolutions bien plus massives des représentations et des pratiques culturelles dans la société de ce début de siècle, dont les sociologues brossent le portrait en écornant d'ailleurs quelque peu à l'occasion le buste du Bourdieu de *La Distinction*, elles doivent également beaucoup au déploiement d'Internet et des nouvelles modalités de publication que propose le numérique.

[...] parce que le numérique offre des outils de création, de diffusion et de prescription jusque-là réservés aux professionnels, [rappelle ainsi Alexandre Gefen], il accroît également la confusion entre les pôles de la production, de la médiation (ou de l'intermédiation) et de la consommation. L'effacement de ces frontières s'observe dans presque tous les domaines de la vie culturelle : le cinéma, les séries (développement des fanfictions, sous-titrage amateur, etc.), la photographie (Instagram), mais aussi la critique d'art, cinématographique ou gastronomique et la critique musicale, toutes formes que les amateurs investissent de leurs écritures critiques (2020, 6).

On remarquera que manque à l'appel, dans ce vaste panorama des nouvelles porosités, la critique littéraire, précisément : comme si la sacralisation extrême dont bénéficient en particulier en France la littérature et, dans une mesure moindre, les discours afférents, continuait à susciter prudence voire gêne à l'idée de décloisonner ces pratiques. Quoi qu'il en soit, l'analyse fait émerger la figure désormais si bien identifiée et documentée de *l'amateur*, figure de proue d'un nouveau paradigme dont YouTube, après les blogs, si fervents dans les années 2010, constitue aujourd'hui l'un des tout premiers espaces d'expression. C'est alors le syntagme figé de « critique littéraire » qu'il convient peut-être d'assouplir, en lui adjoignant de nouveaux qua-

lificatifs. Parce qu'elles souhaitent avant tout témoigner d'une expérience personnelle, d'une expérience de lecture d'œuvres littéraires, sans se reconnaître forcément dans les pratiques de la critique professionnelle, qu'elle soit journalistique ou universitaire, les chaînes de booktubing défrichent, propose utilement Lorraine Feugère, un tiers lieu, celui de la « critique littéraire amateur » (2019, 32). Fondée sur la revendication de l'activité de lecture comme divertissement, elle renoue également avec ce que l'on a pu tenter de formaliser sous l'appellation de « critique littéraire populaire » (2019) apte à circonscrire une pratique fondée sur un triangle notionnel, composé du divertissement reconnu comme pratique caractéristique de la culture populaire, du non-savant destinant le texte produit à un large public et privilégiant « personnalisation, dramatisation, émotionnalisation », du démocratique enfin comme promesse de participation de tous (Baumann et Terrisse 2019, 8).

Opposer les booktubeurs aux critiques classiques finit par oblitérer l'une des tensions les plus fécondes qui anime ce qu'ici nous avons voulu dénommer littéraTube et considérer comme un écosystème, dont la diversité se nourrit de tels débats. C'est en effet au sein de la communauté de vidéastes présents sur la plateforme que ces comparaisons ont lieu, et vives, par vidéos et commentaires interposés. Là encore, une binarité semble se dessiner, dans sa rectitude polémique, qui se choisit comme pomme de discorde les « classiques », ces ouvrages distingués par le temps, l'école, ou leur valeur propre, et destinés dès lors à résister à l'usure des siècles comme au sac et ressac des esthétiques. Dans une méta-vidéo intitulée « Réflexion : Où va la vulgarisation? », les deux compères du Mock mettent en scène, en une métaphore transparente, la position de leur public face à la littérature consacrée. On y voit en effet Redek frapper à la porte monumentale d'un édifice qui résiste de prime

abord, mais que les efforts des deux youtubeurs littéraires visent précisément à rendre accessible³⁴. Le goût du classique patrimonial, du « monument majeur³⁵ », informe la mise en scène de soi, que ce soit avec Pierrot, toujours du Mock³⁶, ou Guillaume Cingal³⁷, tous deux adossés à une bibliothèque connotant la reconnaissance culturelle de monuments littéraires, quand le canal historique des booktubers et booktubeseuses privilégie fréquemment les volumes de fantasy aux couvertures richement illustrées³⁸, voire les figurines Pop³⁹.

Le discours d'escorte visuel est sémiotiquement transparent des deux côtés, qui consono avec les choix revendiqués, du côté de Pierrot et Redek, désireux de « partager avec d'autres l'amour que nous avons pour ces vieux livres » (Leusse-Le Guillou 2016, 33) comme de celui de Cingal revendiquant son goût des « textes littéraires, forts, complexes ou profonds⁴⁰ » ou de Bon sous-titrant sa playlist « Bon dimanche », « série hebdo parmi les classiques de la

34. « Réflexion : Où va la vulgarisation? », Le Mock, 3 mars 2018.

35. Qu'est Chateaubriand, rappelle François Bon : « BON DIMANCHE | LUCILE DE CHATEAUBRIAND, SOEUR DE », 30 novembre 2019.

36. « Essai-documentaire : Le Testament de Baudelaire », Le Mock, 1er février 2019.

37. « je range mon bureau 000 060 000 le booktubing au temps du coronavirus, 3 », Tanneurs Quarante-Cinq, 3 mai 2020.

38. Qui peuvent d'ailleurs être l'objet même de chroniques booktube, nommées « *pretty spines* »; voir par exemple sur la chaîne booksandquills, aux 184 000 abonnés : « Pretty Spines. », 29 octobre 2012.

39. Voir la chaîne Margaud Liseuse.

40. « je range mon bureau 000 060 000 le booktubing au temps du coronavirus, 3 », Tanneurs Quarante-Cinq, 3 mai 2020.

littérature⁴¹ » : déterminations qui valent autant positivement que négativement, comme exclusion assumée de tout un pan de la production de livres. Les enquêtes sur les pratiques culturelles des abonnés à des chaînes de booktubing confirment une désertion des titres et des genres consacrés : forte d'un panel large de 400 personnes enquêtées, Véronique Kraemer montre ainsi que 6% seulement de ces abonnés lisent des classiques, quand 59% lisent du *Young Adult*⁴² (2016, 15). Pour bien des booktubers de la première heure se nouerait le conflit entre les gardiens du temple, étroitement liés à l'école (Guillaume Cingal comme Redek sont enseignants) et une pop culture en mal de légitimité socio-culturelle. L'accusation d'élitisme devient même un leitmotiv de nombre de vidéos de booktubing : Bulle de mots y consacre toute une vidéo, intitulée « La lecture et... l'élitisme », dans laquelle elle dit son peu de goût pour *Le Rouge et le noir* ou *Madame Bovary*, se plaignant de ce que le système scolaire « ne valorise que certains aspects de la culture », quand Birdy Li, aperçue dans la dernière vignette, titre carrément une des chroniques de sa chaîne : « L'élitisme littéraire : ce fléau ». Une rapide plongée dans les commentaires déposés au bas de cette vidéo confirme l'acuité polémique de la question, relayée jusque dans un lexique de la souffrance ou de l'humiliation subies par nombre d'internautes. Dans un très long post, Pajlie déplie ainsi avec précision les griefs qui cimentent une communauté large autour du booktubing :

41. « Chaque dimanche, dès le matin, série hebdo sur les classiques de la littérature, on relit, on dépoussière, on explore ! ». La playlist « Bon Dimanche » a depuis été renommée : « les classiques ça vous explose », François Bon | le tiers livre.

42. Le *Young Adult* ne constitue pas un genre, mais bien plutôt un segment éditorial, destiné aux lecteurs de 12 à 25 ans environ. Fantasy, dystopies et romances sentimentales s'y taillent la part du lion. Se reporter à Laurent Bazin (2019).

je déteste l'élitisme, il y en a un peu dans le cinéma mais le pire c'est vraiment dans la littérature et la culture où on vante les classiques même à l'école, qu'on n'étudie pas les autres genres à l'école, que les profs de lettre, l'école, les lecteurs et lectrices aussi dénigrent les livres contemporains et de genre comme les bd qui ne sont pas considérés comme la « littérature » en privilégiant juste les « belles lettres » lol! malheureusement l'école est basé sur l'élitisme même si l'école publique tout le monde peut y entrer, ensuite ça devient sélectif de même que ce qu'on y apprend c'est surtout lié au passé [...] (Kraemer 2016, 15).

« L'imaginaire démocratique d'Internet » autorise et légitime, rappelle Marine Siguier, de telles revendications, qui fondent l'ethos des Margaud Liseuse (2017). Balayer d'un revers de manche ces chaînes qui ont contribué à façonner la présence des livres sur YouTube, outre que cela procéderait de choix culturels contestables, reviendrait à occulter tout un pan de l'activité de l'écosystème. Ces espaces d'expression et de partage d'expériences de lecture, massivement orientés vers la SFFF (science-fiction, fantasy, fantastique), non seulement témoignent d'une fracture qui parcourt la culture contemporaine, mais contribue à la documenter performativement. C'est bien la hiérarchisation commune des biens culturels, et des œuvres littéraires, qui se heurte ici de plein fouet à l'idéal d'horizontalisation inhérent à Internet. Quand une chaîne comme La Brigade du Livre rejette en bloc ce « grand travers de la littérature » que serait l'étiquetage générique, c'est en réalité pour dénoncer un « classement de valeurs » visant à valoriser et préconiser certains genres au détriment d'autres. Or, comme l'assène Kilke, « comparer, c'est le mal ⁴³ » : la formule aux allures de

43. « Pourquoi les étiquettes, c'est de la daube », La Brigade du Livre, 15 juin 2015.

slogan pourrait sans peine être revendiquée comme devise par la majorité des booktubers et booktubers.

Dans sa vidéo « Pourquoi les étiquettes, c'est de la daube », Kilke convoque une multitude de genres tous acceptés comme participant d'une activité culturelle polymorphe, détachée des enjeux de légitimation sociale. L'omnivorisisme s'impose, comme revendication multiculturelle de diversité des pratiques en butte à la légitimité liée au statut social des objets⁴⁴.

De même, dans une vidéo intitulée « SWAP ! C'est Noël avec Moody! », une booktubers – Nine Gorman – se filme découvrant avec un enthousiasme égal des marque-pages, des M&Ms, un écusson Harry Potter, des romans, une figurine Pop... Une telle horizontalisation supprime toute frontière nette entre le livre et des objets décoratifs, voire des bonbons... Le bien culturel, parce qu'avant tout bien expérientiel, peut à ce titre être mis au même niveau que d'autres expériences positives. C'est bien le modèle bourdieusien de la *distinction* que contribuent à contester de telles capsules, schème holiste qui veut que le modèle culturel dominant impose à l'ensemble de la société ses normes et valeurs, auquel le sociologue Hervé Glevarec préfère celui de la *différenciation* qui de fait, paraît décrire au plus près les revendications des booktubers. À propos du champ de la musique, il décrit ainsi le « divorce entre la reconnaissance culturelle, acquise par un nombre exponentiel de genres anciennement illégitimes parce que populaires, et la légitimité sociale donnée par la position sociale des pratiquants » (2019, 15). C'est précisément une telle tension que mettent également en scène les vidéos citées de booktubing, qui reflètent alors un bouillonnement culturel caractéristique de notre société du XXI^e siècle, no-

44. « Lire, ça sert à rien. », La Brigade du Livre, 19 septembre 2015.

tamment incarné par l'avènement d'un « régime de valeur du plaisir » (Glevarec 2019, 25) qui peut suffire à recommander tel ou tel volume de fantasy au nom du seul plaisir subjectif de lecture, d'immersion ou d'évasion. Les booktubeurs illustrent un mouvement général :

Dénouer le genre culturel et la valeur sociale est appelé par la diversification du champ de la culture depuis l'après-guerre et sa partition en de multiples espaces de production, de création et d'expertises qui rendent problématique la hiérarchisation des genres culturels les uns par rapport aux autres (Glevarec 2019, 14).

On l'aura compris, à l'aune de ces remises en cause des hiérarchies ou de leur défense : le dialogue entre les vidéastes amateurs de littérature n'est pas facile, reflet de ces « non-rencontres entre porteurs de légitimités différentes » (Glevarec 2019, 61). Or, ce que ce rapide et très partiel tour d'horizon aura montré, c'est que le débat sans fin sur la *littérarité* des œuvres critiquées par tel ou telle détermine largement celui sur le degré de... *criticité* (?) accordé aux chroniques littéraires présentes sur YouTube. S'il ne s'agit pas ici de gommer, au nom d'un relativisme tout autant suspect, toute distinction, peut-être un déplacement du point de vue permettra-t-il d'envisager sous un prisme nouveau l'épineuse question de l'existence d'une critique littéraire sur YouTube. On peut ainsi tenter de désessentialiser la « critique littéraire », afin de cesser, au moins temporairement et à titre d'hypothèse de travail, de considérer le syntagme comme recouvrant une pratique homogène, d'abord, et dans un second temps, d'en faire, à l'instar du terme *littérature* d'ailleurs, un sceau de qualité décerné en reconnaissance de hauts faits métatextuels. Là encore, il ne s'agit pas de détisser toute l'histoire de ce que nous nommons habituellement « critique », mais, au contraire, de plonger dans cette richesse diachronique pour prendre conscience

d'une diversité attestée de pratiques critiques, que nous pourrions identifier et retrouver, adaptées ou conservées en l'état, dans la synchronie de notre corpus de littéraTube. Qui contesterait par exemple que la grande majorité des vidéos de booktubeurs ne se propose pas les mêmes objectifs que celles d'un François Bon ou d'une Azélie Fayolle? Pour autant, choisir dans la production actuelle quelques romans pour en livrer une analyse, même rapide, ressortit bien à une discrimination, c'est-à-dire à une activité critique, étymologiquement, complétée par une orientation perlocutoire récurrente assumée, qui va du partage d'expérience à la prescription claire. Davantage que d'une critique littéraire sur YouTube, il nous faut donc peut-être parler d'une pluralité de *gestes critiques*, d'ailleurs pour certains présents dans diverses sphères qu'on aurait cru étanches, gestes qui déterminent des pôles, et non des genres ou des classes : pôles coprésents sur YouTube, à la fois en tension voire en opposition mais également capables de porosité, dans lesquels ces gestes critiques trouvent à s'actualiser sur le mode de la dominance et non de l'exclusion. Schématiquement, ces trois pôles se déterminent par leur intentionnalité, leur rapport pragmatique au public et leur plus ou moins grande proximité d'avec des formes institutionnalisées de critique littéraire :

- Pôle 1 - critique impressionniste
- Pôle 2 - critique vulgarisatrice
- Pôle 3 - critique essayistique.

Si les booktubeurs et booktubéuses « canal historique » peuvent ainsi constituer un premier pôle, c'est qu'ils forment une communauté réunie autour d'un ensemble de traits définitoires, parfois érigés en valeurs. Il n'est pas utile de démontrer une nouvelle fois, alors que la question est déjà bien documentée, que ces vidéastes se reconnaissent majoritairement dans une activité qui se laisse dé-

finir comme un partage d'expérience de lecture, et dans un acte communicationnel dont trois attitudes ou valeurs assureraient la triangulation : subjectivité, spontanéité et authenticité. Peut-être est-il plus intéressant de resituer les « moi je pense que personnellement » et autres « clairement pour moi » de Margaud Liseuse⁴⁵ dans une tradition critique, qui, à de nombreuses périodes, revendiqua la subjectivité comme criterium premier. Sans même aller jusqu'à titiller les mânes d'Anatole France pour qui « le bon critique est celui qui raconte les aventures de son âme au milieu des chefs-d'œuvre⁴⁶ », il suffit de rappeler qu'un Jules Lemaître contestait déjà, au nom d'une critique « impressionniste », la hiérarchie des genres que voulait à tout crin imposer un Brunetière⁴⁷. Or, les « critiques impressionnistes », rappelle Richard Shusterman, constituent un pan non négligeable du personnel de la critique littéraire, et se reconnaissent dans un subjectivisme autorisant des interprétations multiples et divergentes d'une même œuvre, en vertu du principe selon lequel « la valeur d'une telle interprétation réside non dans sa vérité littérale, mais dans la beauté et la richesse de l'expérience qu'elle décrit et offre à son lecteur » (2009, 169). « Je parle de mon expérience », « comme d'habitude, ce que je dis n'engage que moi », répète ainsi à l'envi par exemple Marie⁴⁸, dans ses vidéos. Pour le théoricien de la critique, l'importance esthétique de la critique subjectiviste, ou impressionniste, réside dans « sa force de conviction », puisqu'elle consiste le plus sou-

45. Par exemple, « Opinion sur les livres populaires | TAG », Margaud Liseuse, 18 mai 2016.

46. Dans *La Vie littéraire*, en 1926. Cité dans Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux (2005, 158).

47. Cité dans Jean-Louis Cabanès et Guy Larroux (2005, 156-59).

48. De la chaîne « Marie lit en pyjama » (cette chaîne n'existe plus).

vent en une « confession personnelle passionnée [...] souvent plus apte à emporter l'adhésion qu'un jugement raisonné mais impersonnel » (2009, 203). Comparer un tel jugement avec cette « *confessional culture* », ces « *confessional videos* » dont Michael Strangelove, l'un des piliers des *YouTube Studies*, a fait le cœur des contenus postés sur la plateforme (2010, 72), revient d'abord à resituer le booktubing dans le temps long d'une critique littéraire explicitement subjective et légitimée comme telle, ensuite à constater une adéquation énonciative entre la capsule vidéo et la pratique d'une activité critique de ce type.

Le booktubing appartient à l'écosystème littéraire de YouTube, mais résonne également de l'ensemble de la culture numérique. La passion si souvent revendiquée par les vidéastes, enthousiastes après la lecture d'un ouvrage, ressortit en effet à la « mobilisation des affects » caractéristique de l'usage des réseaux sociaux, où l'affect règne en maître pour évaluer l'engagement de l'utilisateur, « que ce soit dans les formes de la culpabilisation (de l'absence) ou de la félicitation (pour la présence) » (Souchier et al. 2019, 213). YouTube, tout particulièrement, montre un tropisme certain pour la mise en scène de soi comme récepteur : de très nombreuses vidéos montrent les réactions de téléspectateurs devant un match de football, un jeu vidéo, ou encore – et c'est même là un genre en soi, celui du *trailer reaction* – face à une bande-annonce. Les cris, mimiques ou autres manifestations corporelles et langagières qui scandent les capsules de booktubing, pour souligner la joie éprouvée à la lecture d'une œuvre ou à l'ouverture d'un cadeau dans le cadre d'un *swap*, déportent la notion académique de *réception* de l'œuvre, riche d'une longue histoire, vers celle de *réaction* (filmée et mise en scène) face à l'œuvre. L'émotion s'impose à toutes les étapes, de la lecture de l'œuvre au partage d'expérience à quoi tend la vidéo, dépliant les

charmes puissants d'une esthétique de l'effet. Kilke, dans une série abritée par la chaîne La Brigade du Livre, revendique d'ailleurs explicitement une appréhension de la lecture comme moyen d'accéder aux « émotions que l'auteur a transmises entre ses lignes⁴⁹ ». Derrière la naïveté de certains postulats théoriques se dessine un ensemble cohérent de pratiques de lecture. Les déclarations de Kilke, encore, pour qui il s'agit de « comprendre les vies autres que la tienne », d'« éprouver de l'empathie » dans le but, *in fine*, de trouver des « solutions » dans les livres « pour combler ta propre vie » (Souchier et al. 2019, 213), reflètent bien, à leur manière, ce tournant pragmatiste des études littéraires visant à considérer l'œuvre fictionnelle comme trésor de styles de vie dont le lectorat peut s'inspirer dans sa propre existence⁵⁰. Certes, le péril du bovarysme affleure, voire explose au grand jour, lorsque la confusion entre personnage et personne conduit à des considérations sur les *bookboyfriends*, ces fiancés de fiction dont Fancy Fanny par exemple détaille les qualités physiques ou morales⁵¹. Le fantasmatique l'emporte, et c'est bien le « lu », cette instance responsable, selon Vincent Jouve, d'une lecture sur fond de libération de pulsions inconscientes, qui domine (1992, 89 sq.). Le booktubing prolonge ici, comme en de bien d'autres occasions, la *culture fan* : le booktubeur et la booktubeuse se définissent également volontiers comme fans de l'œuvre ou de l'univers d'un auteur. David Peyron

49. « Lire, ça sert à rien. », La Brigade du Livre, 19 septembre 2015.

50. On aura reconnu une allusion aux travaux de Marielle Macé, en particulier à son essai *Styles. Critique de nos formes de vie* (2016); se reporter également à Martha Craven Nussbaum (2010) : la littérature y est abordée dans son pouvoir d'enrichir l'expérience sensible et affective des lecteurs.

51. Voir « ROMANS // Mes personnages préférés (& Book boyfriend) », Fancy Fanny, 10 mai 2020.

retrace la généalogie liant le fan au geek, pour mettre en exergue le rôle central de l'expérience d'immersion – dans un jeu vidéo, une série TV ou un roman (2013, 44-45). C'est bien une telle plongée corps et biens dans le diégétique qui provoque ces embardées tendant à confondre fictif et factuel, qui prêtent parfois à sourire. Mais elles prolongent aussi, en les radicalisant certes, des pratiques qui eurent, ou ont encore, droit de cité au sein de la critique littéraire patentée. La « critique contrefactuelle », comme le rappelle Florian Pennanech, se fonde en effet sur une systématisation de la métalepse, proche des discours enflammés des booktubeurs ou booktubeuses :

Nous avons tous un type de lecture immersive sur le mode « qu'aurais-je fait à sa place? », qui d'ailleurs ne donne pas nécessairement lieu à substitution suppressive, puisqu'on peut très bien décider qu'on aurait agi exactement comme le personnage – ainsi Bussy-Rabutin : « Pour Bérénice, si j'avais été à sa place, j'aurais fait ce qu'elle fit, c'est-à-dire que je serais parti de Rome la rage au cœur contre Titus, mais sans qu'Antiochus en valût mieux ». Ce type de lecture, il faut bien le reconnaître, est relativement bien représenté aujourd'hui dans la lecture la plus courante, les discussions des book clubs et autres cafés littéraires (2019, 346).

Ajoutons simplement, donc : et sur YouTube, puisque par factuelisation, c'est-à-dire défictionnalisation, la diégèse devient environnement réel permettant l'*identification* du lecteur au personnage-personne, avant que, par un mouvement symétrique de refictionnalisation, le lecteur ne se mette à imaginer par *projection* ce qu'il aurait, lui, transporté dans la diégèse, décidé de faire à la place du personnage, et donc, de l'auteur. Une chaîne d'identifications se déroule ainsi, le booktubeur puisant dans la fiction des éléments susceptibles d'influencer son existence, quand lui-même,

parfois au prix d'un basculement dans la fiction, à l'image de la chaîne Miss Book, proposera au spectateur d'accueillir ces éléments dans leur puissance pragmatique. Le Bourdieu de *La Distinction* aide d'ailleurs à déceler ici une continuité art-vie, typique selon lui de toute esthétique populaire, quand l'esthétique savante, à l'inverse, souligne le divorce des deux. La promotion d'une lecture d'abord empathique ouvre surtout la porte à ce que David Douyère identifie comme « double subjectivation », en faisant de YouTube un « espace fragmenté, démultiplié, de subjectivations » où « le dispositif est investi comme permettant d'énoncer sa vie et de la poser en face d'autres, qui y projeteront la leur » (2019, 217). Seule la confusion personne-personnage, on le comprend maintenant, pouvait permettre à ces capsules consacrées à la littérature d'honorer à leur tour cette règle d'or youtubéenne : « Vivons vraiment les choses de nos personnages à fond », « on saura de quoi on parle, on sera au plus près des émotions », propose ainsi l'une des booktubeuses historiques, Nine Gorman ⁵².

Le ton, les attitudes corporelles changent avec des chaînes comme Le Mock ou encore L'homme littéraire. La voix est posée, d'une fluidité remarquable, comme un pied-de-nez adressé à l'esthétique du zapping et son « nouveau régime épileptique » (Dominguez Leiva 2014, 39) que le clip a massivement popularisée sur la plateforme. Le sujet semble, au cœur de ce qui constituera naturellement notre deuxième pôle dévolu prioritairement non plus seulement au partage mais à la vulgarisation, ne plus vouloir être que le vecteur d'une somme de savoirs utiles à transmettre. Le goût revendiqué des classiques déplace en effet le centre de gravité de la chronique littéraire, l'éloignant de l'empa-

52. « LE PLUS GROS PROJET DE MA CHAÎNE ET DE MA VIE ! », Nine Gorman, 13 mars 2018 (cette vidéo n'est plus disponible).

thie et de la subjectivité, pour l'ancrer dans une universalité du jugement de goût toute kantienne. L'orientation pédagogique prime, qui peut s'appuyer sur la pratique caractéristique du rubriquage, pour structurer des discours explicitement assimilés à des tutoriels à destination des lycéens, comme la playlist « Passe ton Bac » de Miss Book. Azélie Fayolle, de son côté, ne souhaite pas entraîner sa chaîne un grain de lettres sur les mêmes terrains, se refusant à la vulgarisation, qu'elle définit comme « du divertissement fondé sur du savoir ⁵³ ».

Par ailleurs enseignante, elle destine en effet ses capsules vidéo à une expérience plus exploratoire et moins didactique, en cela emblématique d'un troisième pôle, proche cette fois de l'essai. Le rythme de publication choisi, d'ailleurs, qu'il s'agisse des playlists « les jeudis #livres » ou « 30 jours 30 livres », rythme le quotidien des auteurs en cela proches des vlogueurs. Or c'est bien une similaire expérience subjective de lecture qui rapproche le diariste de l'essayiste, dès que le critique « se met en scène comme sujet lisant. On ne situe plus l'œuvre dans un contexte historique déterminant et explicatif, mais on relate l'histoire d'une "relation critique", qui tient d'une expérience existentielle » (Cabanès et Larroux 2005, 179). De là la non-maîtrise, dans certaines vidéos, du temps, qui semble défiler hors de tout contrôle ou de toute préméditation. L'expérience de lecture s'ancre en effet dans une oralisation par quoi la voix, bannie par les débuts du numérique, opérateur (avec le Minitel puis le courriel) d'une textualisation massive ⁵⁴, fait re-

53. « À côté de l'œuvre – De ce qu'on cause et de ce qu'on fait », un grain de lettres, 23 février 2020.

54. L'arrivée d'Internet « a donc déplacé l'usage de la conversation orale héritée du téléphone vers l'univers du texte et de l'écriture instrumentés » (Souchier et al. 2019, 68).

tour : « la langue est faite pour être dite », se justifie Bon⁵⁵. Or, le livre chroniqué, comme objet clos sur lui-même, rencontre la voix qui, elle, l'illimite, « s'épanche » et « dissipe » là où le texte « capitalise » (Zumthor 1983, 285). De ce choc naît la poétique capricante propre à ce versant essayistique de la vidéocritique littéraire : « je ne sais pas tellement où je vais avec tout ça⁵⁶ » pourrait servir de slogan à toutes ces capsules. Azélie Fayolle considère d'ailleurs ses vidéos comme autant de « brouillons parlés », « proches de la littérature grise⁵⁷ ». Le modèle de la *conversation*, souvent convoqué pour qualifier par analogie l'énonciation des vidéos présentes sur YouTube, semble ici moins pertinent que celui de la *causerie*, celui-là même d'ailleurs que Thibaudet sollicitait pour définir la critique « spontanée » – due à la « partie éclairée du public », par opposition à la critique des professionnels et à la critique des artistes (1930, 23-24) – autrement dénommée « critique orale » ou encore « critique causée » (1930, 26 et 38). La causerie issue de sociabilités littéraires bien antérieures, attachées notamment aux salons mondains, incarne ici une version oralisée de l'essai, elle qui accepte voire privilégie la digression garante de cette « liberté erratique⁵⁸ » chère aux essayistes comme aux vidéocritiques.

Si ce pôle où la critique se veut donc essayistique accepte l'universalité des classiques, c'est cette fois pour la réinvestir, en direct, d'une subjectivité réflexive tentant d'interro-

55. « Service de presse n°27 », François Bon | le tiers livre (cette vidéo n'est plus disponible).

56. « Lire d'avoir lu », un grain de lettres, 7 octobre 2018.

57. « À côté de l'œuvre – De ce qu'on cause et de ce qu'on fait », un grain de lettres, 23 février 2020.

58. Voir Alain Pagès (1989, 56) : « La digression est le lieu privilégié des retrouvailles entre la critique et son lecteur, la clef de voûte de la causerie qui conserve, grâce à cet artifice, son apparente liberté erratique. »

ger à nouveaux frais et hors des sentiers battus de la réception scolaire, les œuvres considérées comme majeures ou remarquables. Quand les booktubeurs témoignent de leur lecture, les représentants de ce troisième pôle infléchissent le genre de la chronique vidéolittéraire vers une méditation, parfois hésitante car délivrée sciemment dans l'improvisation du moment, qui prend appui sur la relecture de telle ou telle œuvre. L'internaute devient dès lors le destinataire premier d'une réflexion en cours voire en direct, visant à éclaircir le rapport, pluriel et complexe, que le littéraTubeur entretient, parfois depuis de longues années, avec un auteur et une écriture : « C'est un boulot qu'on fait pour soi », écrit ainsi François Bon, « pour comprendre » (s. d.). Par conséquent, tient-il à préciser dans sa rubrique « jeudis #livres », « on n'est pas sur de la prescription et tout ça » mais bien plutôt dans l'ouverture grande : « Qu'est-ce que c'est important, ce qui nous donne du sens, non seulement du sens pour être soi, mais du sens les uns par rapport aux autres ⁵⁹ ».

Logiquement, ces chroniques tendent, presque systématiquement, à se déployer selon la loi physique des ronds dans l'eau... autrement formulable en termes de jugement inductif. Une nouvelle tablature, pour paraphraser Hervé Glevarec déjà cité, permet en effet d'appréhender ces trois pôles, selon qu'ils privilégient cette fois non plus subjectivité et/ou universalité, mais une logique massivement inductive (pôle 3, critique essayistique), la mêlent à des orientations déductives (pôle 2, critique vulgarisatrice), ou enfin font le choix explicite de la déduction seule (pôle 1, critique impressionniste). Dès ses toutes premières vidéos, Ya Lam formule en effet son parti-pris méthodologique : « on va commencer du particulier pour aller vers le général », à

59. « LIVRES | DOMINIQUE QUÉLEN VEINE DURE », François Bon | le tiers livre, 11 décembre 2019.

savoir *Nedjma* de Kateb Yacine, pour ensuite évoquer la littérature algérienne, puis les littératures francophones⁶⁰. Si la capsule donne bien sa place au récit de l'expérience de lecture, décrite comme une « illumination », terme que ne renieraient pas les booktubeurs historiques, c'est pour arracher le texte à sa puissance de sidération, par le biais du geste critique de la démétaphorisation. Une fois admis, en effet, que *Nedjma* figure en réalité l'Algérie, le discours de la youtubeuse peut se risquer à un panorama de la situation littéraire du pays par le prisme des liens entre la langue du colon et l'imaginaire du colonisé, disserter sur les théories de la traduction puis en venir à une tentative de redéfinition du concept problématique de francophonie. Les vidéos de ce troisième ensemble ne tiennent en effet pas pour acquis les concepts qu'ils emploient, même dotés d'une longue histoire critique, mais tentent de les interroger à nouveau dès qu'ils s'avèrent nécessaires au métadiscours. Instable, la parole renonce donc à quelque transmission directe, par définition verticale, pour privilégier, hypothèse après hypothèse, l'élaboration progressive d'une communauté de réflexion. Ainsi, ce que traque François Bon, de vidéo en vidéo, c'est, symptomatiquement, « la langue qui se réinvente », « qui se nie et se renouvelle » dans chaque œuvre appréhendée. La prise en compte du style, de la langue, apparaît comme le critère central d'une appréhension qui en cela perpétue donc une conception moderniste du littéraire⁶¹.

L'induction, loin donc ici d'asseoir un discours froidement théorique, se met au service d'une recherche en cours, qui puise dans le décalage, l'élargissement des perspectives, sa force de défamiliarisation. Dès lors, le geste critique mini-

60. « ULDT #1 - Nedjma de Kateb Yacine [Cycle algérien] », Ya Lam Entre deux livres, 22 mars 2020.

61. Voir Pascal Mougin (2019, 75-82).

mal qu'est la citation acquiert une signification neuve, d'ouvrir systématiquement le discours à un hors champ, ou plutôt à des strates de sens qui ne seront apparues accessibles que par le travail de déport de soi et de la lecture commune. La capsule devient bien cet équivalent numérique de l'essai, « écho libre de lecture » voué à l'induction : « Je voulais glisser sur un petit cercle un peu plus large », dit Bon, s'appuyant sur le dernier récit en date de Laure Limongi pour s'engouffrer dans un long développement théorique sur les rapports entre ténuité et romanesque⁶². Ce versant réflexif de la littéraTube accomplit bel et bien ce « trajet critique » que décrivait Starobinski, comme clef de voûte de toute relation critique :

Chacun des ouvrages auxquels [la critique] s'attache n'est qu'une transition vers une connaissance à la fois plus différenciée et plus intégrative de l'univers de la parole littéraire : elle s'achemine vers une théorie [...] de la littérature (2001, 13).

Or, ce parcours proprement inductif commande et autorise à la fois un éloignement de cette empathie caractéristique du booktubing originel : « Il faudra pour cela », continue en effet Starobinski, « non pas renier mon émotion, mais la mettre entre parenthèses, et traiter résolument en objets ce système de signes dont j'ai subi jusqu'à présent sans résistance et sans retour réflexif la magie évocatoire » (2001, 10). L'induction, pour ce faire, se décline fréquemment sur deux modes, qu'un Ahmed Slama, par exemple, pratique également sur sa chaîne *Altérature* ; appelons-les conjonction et médiation. En intitulant sa première vidéo « Algérie, sociologie du pouvoir et néopolar⁶³ », Slama ouvrait

62. « Laure Limongi te marche sur le coeur – #livres #parutions », François Bon | le tiers livre, 16 mai 2020.

63. « #LIVRES | Algérie, sociologie du pouvoir et néopolar - *Lit-teralutte* - Premier épisode », *Altérature*, 13 janvier 2020.

une série de propositions soucieuses de mettre en relation les sphères littéraire et (géo)politique. Le discours réalise, voire outrepassé les promesses du titre, qui puise à des travaux historiques, politiques, mais aussi sociologiques. Les titres deviendront une véritable marque de fabrique d'une approche de la littérature relevant d'un large empan critique, proche de l'histoire des idées, pratique critique « nécessairement interdisciplinaire [...] dont la validité dépend de sa capacité à établir des réseaux, à lancer des passerelles entre des champs apparemment hétérogènes » (Cabanès et Larroux 2005, 268). Sur sa chaîne, Ya Lam revendique elle aussi de telles porosités, se proposant par exemple d'explorer rien de moins que « les liens entre littérature, physique, philosophie, etc. ⁶⁴ ». Ahmed Slama joue même de l'incongruité relative à toute liste, en inscrivant à même le titre de ses vidéos cette vocation trans- ou interdisciplinaire : « Révoltes, police *et* littérature », « Littérature, politique *et* domestication de l'art ». Mais pour que la chronique littéraire puisse revendiquer de toujours dialoguer (« *et...* ») avec d'autres champs, il faut que la méthode légitime la conjonction par une lecture qui assimile, parfois à ses risques et périls d'ailleurs, le texte à un document médiateur. Jusqu'à parfois en gratter le papier afin que, diaphane, celui-ci permette d'apercevoir, « à travers », des *realia* ensuite soumises à une approche politique. La deuxième vidéo de la chaîne promet ainsi d'adjoindre « Littérature et révolte », « *au travers de* deux œuvres », celles de Mathieu Riboulet et de David Dufresne, en l'occurrence ⁶⁵. Précédemment, Ahmed Slama avait proposé un « retour sur le pouvoir algé-

64. « Lire confinée #4 - Vers une esthétique quantique? [Cycle du temps #3] », Ya Lam Entre deux livres, 17 mars 2020.

65. « #LIVRES | Révoltes, police et littérature - Riboulet - Dufresne - Rigouste - Litteralutte », Altérature, 21 janvier 2020 ; je souligne.

rien tel qu'il s'exerce, tel qu'il s'est exercé *au travers du polar* » d'Amid Lartane ⁶⁶. Un tel tropisme centripète, qui tend systématiquement à débusquer les référents du texte littéraire dans le monde d'expérience et non dans le cadre diégétique s'oppose cette fois radicalement au discours tenu au sein du premier pôle. La culture fan et la culture geek, qui se croisent au sein des vidéos de booktubeurs, érigent en effet l'œuvre lue en monde extrêmement cohérent, et donc *in fine* capable de construire un univers indépendant de toute ouverture référentielle sur le dehors comme de tout sous-texte. Rejetant toute lecture qui par exemple interpréterait les romans et films de zombies comme recelant un contenu politique, le geek privilégie une appréhension littérale (sur le modèle du *what you see is what you see*), là où typiquement une approche telle que celle de Slama traque le référentiel et le métaphorique.

Les chroniques vidéolittéraires dédiées majoritairement à la vulgarisation pratiquent également une forme d'induction, comme lorsque Kilke au sein d'une vidéo intitulée « Tout sur le gars qui a inspiré *Matrix* » relie l'ensemble des romans de Philip K. Dick autour d'une thématique commune, « ce même thème de la réalité trompeuse ⁶⁷ ». Mais de telles capsules ne prétendent pas s'aventurer plus avant dans des réflexions théoriques qui les éloigneraient de leur volonté de transmission directe. C'est davantage la déduction cette fois qui caractérisera l'approche de nombreux booktubeurs, qui encadrent volontiers leur lecture de l'œuvre par des références explicites aux traits définisseurs du genre concerné. Cet horizon d'attente, dont Ya

66. « #LIVRES | Algérie, sociologie du pouvoir et néopolar - Litteralutte - Premier épisode », *Altérature*, 13 janvier 2020 ; je souligne.

67. « K. Dick : tout sur le gars qui a inspiré *Matrix*... », *La Brigade du Livre*, 28 août 2015.

Lam, en bonne représentante de notre pôle 3, dénonce la puissance morbide de calcification topique de la littérature, permet au jugement, ici déductif, de ramener l'œuvre chroniquée vers un cercle familial : au sens de cahier des charges commun à tous les textes issus de ce moule générique, mais également de traits thématiques ou structurels aisément reconnus par une communauté de lecteurs, et donc de spectateurs. Le corpus s'y prête, qui puise massivement aux publications estampillées *Fantasy* ou *Young Adult*, qualifiées justement de « littératures de genre » aux schémas narratifs récurrents, voire stéréotypés. C'est bien le genre qui fonde un geste critique quasi systématique chez les booktubeurs et booktubeuses. Cette critique impressionniste, que l'on pourrait également qualifier d'expressiviste, tant elle entre en résonance, côté réception, avec une tendance majeure de la production littéraire contemporaine soucieuse de donner la parole à chaque expérience individuelle (Gefen 2017, 27), est donc aussi une critique générique, puisque « c'est dans la critique générique que l'argument évaluatif est le plus saillant, où la valeur d'une œuvre est déterminée en fonction de son degré de conformité aux règles et aux exigences du genre » (Shusterman 2009, 234-35).

Ces deux échelles dont les degrés se nomment d'une part subjectivité et universalité, de l'autre déduction et induction, permettent de proposer l'existence, sur YouTube, des trois pôles décrits jusqu'ici. Pour autant, les considérer comme des silos étanches les uns aux autres relèverait probablement d'un jugement de valeur déconsidérant le canal historique des booktubeurs et booktubeuses – la présence majoritaire de jeunes femmes est-elle vraiment étrangère à la condescendance dont ce pôle-ci est fréquemment la cible? – tenu à distance respectueuse de pratiques jugées plus légitimes. Mais Guillaume Cingal comme Ahmed

Slama, par exemple, affichent volontiers le *hashtag* « Booktube » au bas de leurs vidéos... et bien des codes ou rituels, nés dans ces chambres d'adolescents et adolescentes filmés d'abord à la webcam, circulent en réalité dans l'ensemble de la sphère critique youtubéenne, confortant l'existence de la littéraTube, en sa dimension réflexive ici particulièrement revendiquée, comme écosystème au fonctionnement réticulaire.

Migration des codes et des rituels

Trois types de codes et de fonctions circulent tout particulièrement de pôle en pôle, se déclinant selon des modalités qui varient selon les chaînes : jeu d'échos, donc, qui ne saurait toujours se laisser décrire selon la grammaire bien connue du seul détournement. Distanciation, gamification et médiation/prescription sont ces trois dynamiques transversales.

Distanciation. Aussi bien les saynètes imaginées par Le Mock que les courts métrages pastichant les séries policières de La Brigade du Livre convoquent en effet massivement un humour déjà présent, y compris sous la forme de l'auto-dérision, dans les premières capsules de booktubing. Souvent revendiqué comme un adjuvant aux fortes vertus pragmatiques, la dérision inscrit la vulgarisation dans le divertissement, à l'image du projet initial de Miss Book, clairement formulé dans une métavideo : allier « humour, mise en scène et critique littéraire ⁶⁸ ». L'incongru des situations choisies par un Guillaume Cingal relève ainsi d'une pratique ludique revendiquée comme « improductive » (2019), gratuite, qui articule le sérieux du propos à une

68. « Inside Miss Book #2 », Miss Book, 3 novembre 2015. Dans un entretien, l'une des fondatrices de la chaîne définit cette dernière comme « une chaîne humoristique de critique littéraire » (Siguier 2020, 567).

mise en scène de soi burlesque. Quand la booktubeuse (et autrice) Marie, décida de « lire en pyjama », jusqu'à choisir un tel titre pour sa chaîne⁶⁹, elle se jouait déjà des codes construits par les premiers booktubers donnant accès à leur intimité. Guillaume Cingal, que l'on classerait plutôt dans notre troisième pôle, ne s'en laisse pas conter, qui disserte savamment sur l'œuvre de Robert Pinget... depuis sa cabine de douche⁷⁰.

Cingal, toujours lui, pratique régulièrement la performance trivialisée, si cette expression peut désigner le frottement burlesque entre une véritable action littéraire – en l'occurrence une traduction anglais-français, ou vice-versa, en direct – et une activité quotidienne. Il se filme ainsi occupé à traduire Nathalie Quintane... en rangeant le lave-vaisselle⁷¹ ou Cummings en repassant le linge de la famille⁷². Le verdict tombe d'ailleurs avec franchise, ces vidéos échouent, sur tous les plans : « c'est un triple échec : j'arrive pas à traduire, j'arrive pas à repasser, et j'arrive pas à faire une vidéo intéressante ». « J'espère au moins », conclut-il, « que je vous ai fait rire à mes dépens⁷³ ». Soucieux de ne pas incarner une autorité académique, l'auteur de vidéo-écriture joue volontiers ainsi avec sa présence à l'écran. Proche également du goût massif des youtubeurs, consommateurs et producteurs, pour l'instabilité ontologique et le métamorphique, la littéraTube propose nombre d'autopourtraits déformés, aux corps de contorsionniste ou

69. Cette chaîne n'existe plus.

70. « PROJET PINGET 12 BAGA DANS TOUS SES ÉTATS », Tanneurs Quarante-Cinq, 21 février 2019.

71. « TSF #186 (2019^o9) : une page d'«Un œil en moins» en rangeant le lave-vaisselle », Tanneurs Quarante-Cinq, 9 février 2019.

72. « TSF #196 (2019^o19) : e.e. cummings à la planche à repasser », Tanneurs Quarante-Cinq, 28 février 2019.

73. « TSF #196 (2019^o19) : e.e. cummings à la planche à repasser » (9min25s), Tanneurs Quarante-Cinq, 28 février 2019.

au visage déformé. Milène Tournier tente d'imiter Marguerite Duras, dont la voix off occupe alors l'espace sonore⁷⁴. François Bon, de son côté, se déguise, grâce au sweat-shirt offert par Erika Fülöp, ou transforme un emballage de livre en boa du meilleur effet. Quand il ne se livre pas, *air guitar hero*, à des imitations périlleuses de Jimmy Page torturant son instrument⁷⁵.

La culture numérique du sketch, si répandue sur YouTube qui a vu naître toute une génération d'humoristes, rencontre celle du *stand-up* et du *one-man show* vers laquelle s'est d'ailleurs récemment et massivement dirigée la pratique de la performance littéraire.

Gamification : « La dimension ludique des réseaux socio-numériques de lecteurs s'incarne à travers des tests, des sondages, des quizz ou encore des concours qui permettent de gagner des récompenses comme des livres », rappelle Louis Wiart (2019, 243). De fait, de nombreuses vidéos du « Service de Presse » de Bon sont ponctuées d'un jeu, qui repose sur deux piliers de la culture Web : le hasard et le grand nombre. Rejouant une pratique déjà assise, celle du *cross-booking*, François Bon propose en effet de renvoyer à un internaute un des livres qu'il a lui-même reçus et chroniqués dans la vidéo⁷⁶. Mais pour ce faire, il exige qu'au moins 30 voire 50 commentaires soient postés au bas de la vidéo. Ce classique *request for comments* alimente ensuite une roulette, qui va désigner au hasard, parmi les 30 ou 50 premiers commentateurs l'heureux gagnant. Bon adapte ici la routine du « *Book Unhaul* » qui consiste sur YouTube

74. « Marguerite Duras, écrire. », Milène Tournier, 17 décembre 2018.

75. « NEUF ADJECTIFS EN -IVE (COMME ENDIVE) », François Bon | le tiers livre, 30 décembre 2018.

76. Pour la première fois, dans la troisième vidéo du « Service de presse », François Bon | le tiers livre (cette vidéo n'est plus disponible).

à alléger sa bibliothèque en offrant certains de ses livres, mais également la pratique du « *bookgiveaway* », que Marine Siguiet définit ainsi : « Un internaute propose de “donner” ses livres, en échange d’un certain nombre de contreparties symboliques, visant à augmenter la visibilité de son compte » (2020, 311). Troquant des livres contre des commentaires au bas de ses vidéos, et donc un engagement plus marqué de ses abonnés, Bon réinvestit enfin la sérendipité de la navigation sur le Web par le jeu, grâce à la roulette « YOUTUBE Random Comment Picker » qui va aléatoirement désigner le gagnant. Et YouTube devient JouTube.

Ce vaste engouement pour la liberté de ton que propose YouTube, souvent opposée au sérieux du blog littéraire par ses praticiens, adopte volontiers une esthétique du jeu, qui conduit par exemple la chaîne TéléCrayon dans une esthétique enfantine et informatiquement vintage⁷⁷.

En commentaire sous cette vidéo, un autre acteur de cette vulgarisation à fins pédagogiques, Mediaclasse.fr, ne s’y trompe pas, qui énumère les caractéristiques principales d’un tel projet : « Je suis en train de découvrir votre série de vidéos sur les pièces de Molière : j’ai tout de suite accroché au concept, ludique et pédagogique, c’est fascinant de voir votre adaptation ! ». Le burlesque, là encore, naît du choc entre une idiotie revendiquée et l’aura de légitimité culturelle qui entoure l’œuvre chroniquée. La simple transposition suffit donc à déplier une dérision au service de la transmission : telle était bien la volonté première des booktubers, soucieux de parler à un public jeune une langue de jeunes. C’est exactement ce que se propose aussi la bien-nommée Ludy, sur sa chaîne « Boîte à Lettres », qui n’hésite pas à paraphraser plaisamment les classiques. *Phèdre* devient ainsi l’histoire d’« Hippopo [qui] décide

77. « Le Misanthrope - Résumé en 10 minutes scène par scène », TéléCrayon, 28 mars 2020.

de partir à la recherche de Papounet⁷⁸ »; quant à sa relation avec Phèdre, elle sera gommée par un long « biiiiiiip », qui laisse imaginer un flot de termes salés auto-censurés. La quasi-totalité des chaînes se vouant explicitement à la vulgarisation adoptent une telle ludification de la culture, qui s'incarne en particulier dans le choix du *défi* comme cadre énonciatif. TéléCrayon propose ainsi le « résumé en moins de 20 minutes » de *L'Illiade*⁷⁹, quand Le Mock promet de nous faire « comprendre *L'Étranger* (Camus) en moins de 10 minutes »... La chronique littéraire jouxte ici l'exploit virtuose du funambule. Ces gageures, que l'on retrouve en réalité dans tous les domaines culturels représentés sur YouTube ainsi que dans les innombrables tutoriels qui peuplent la plateforme (jusqu'aux improbables « 38 recettes délicieuses en une minute »!) contribuent bien sûr à un monde régi par l'économie de l'attention où chaque minute de visionnage se doit d'être extrêmement rentable. Guillaume Cingal ne répugne pas à adopter un tel code, lui qui promettrait, dans la toute première vidéo de la playlist « Je range mon bureau », de parler en une minute maximum de chacun des livres abordés⁸⁰.

Symétriquement, la culture du défi, qui promet et produit une écriture audiovisuelle à contrainte, s'incarne également dans l'extension et non plus la contraction de la durée expérientielle. Sur le modèle des hackatons, les chaînes de booktubing ont ainsi inventé le format du « bookathon » ou « readathon », marathon de lecture et *challenge* collaboratif qui insère la lecture dans une hypertrophie temporelle. Cingal se lancera de même le défi de relire tout Pinget, geste

78. « CHAP I : Phèdre, Racine (1677). », Boîte à Lettres, 1er décembre 2014.

79. « L'Illiade, le résumé en moins de 20 minutes - SDH #19 », Salon de l'Histoire, 30 octobre 2019.

80. « je range mon bureau #1 », Tanneurs Quarante-Cinq, 20 mars 2017.

à l'origine d'une série de vidéos regroupées sous l'intitulé de « Projet Pinget ». Adaptant à sa pratique le souci de tout youtubeur de produire régulièrement du contenu afin de fidéliser son public, François Bon et le même Guillaume Cingal pratiquent également des défis de lecture structurants pour leur chaîne. Par le choix de contraintes éditoriales qui deviennent de véritables dispositifs de publication, ils inscrivent leur activité critique dans la périodicité définitoire de la chronique littéraire (choix de jours identifiés : les séries « Jeudi #livres » ou « Bon Dimanche ») tout en regardant du côté de la performance artistique avec un cahier des charges qui occupe désormais le devant de la scène, quand Bon intitule l'une de ses playlists « Défi 30 jours, 30 livres ». Et Cingal d'imaginer toute une série de vidéos, « 29 contemporaines », plaquée sur la particularité calendaire du mois de février 2020, année bissextile – entre autres choses... Le quantitatif (29, et une par jour) structure bel et bien le numérique et nos usages : nous parlons plus souvent de *big data* que de *small data*... Dans le « Défi invente une histoire », sur la chaîne de François Bon, la dimension quantitative se situe au cœur même du défi, puisqu'il s'agit pour l'auteur de parvenir à produire cent vidéos intitulées « Raconte-moi une histoire⁸¹ ». Or, cette inclination à la quantification systémique de notre quotidien peut concourir à une ludification des pratiques culturelles à l'ère numérique. Le goût de la sérialité, extrêmement sensible dans la littéraTube, qui se construit par chaînes, d'abord, puis à l'intérieur de ces premières strates, par catégories et enfin par séries de vidéos regroupées par genres ou thèmes, ressortit également à une réappropriation de cette quantification. Bon s'en amuse même, lorsqu'il intitule l'une de ses vidéos « Neuf adjectifs en -ive (comme endive) » : la

81. « DÉFI INVENTE UNE HISTOIRE, 100 FOIS #1 », François Bon | le tiers livre, 2 janvier 2019.

série relève du jeu, au sens de variation, déclinaison, que surexploitent les innombrables *best of*, *tops*, compilations en tout genre qui participent à cet effort de remédiatisation constitutif de l'identité même de YouTube en ses usages les plus massifs. Le « Challenge XIX^e », sous-titré par Cingal « 31 jours, 31 poètes », se présente alors, emblématique, comme un *ready-made critique*. La lecture d'un extrait de l'œuvre y occupe en effet quasiment tout l'espace, au détriment du commentaire averti que l'internaute était en droit d'attendre. Si un tel ethos de modestie, par lequel le critique s'efface devant la puissance de conviction de l'œuvre (« Je ne vous présente pas les *Fleurs du Mal*⁸² »; « On n'a pas besoin de moi pour présenter Annie Ernaux⁸³ », etc.), constitue un topos ancien de la critique littéraire, il se voit ici investi d'une valeur nouvelle. Comme l'artiste duchampien pour le *ready-made*, le littéraTubeur fait ici porter l'accent non sur l'acte de transformation de l'objet premier, qui demeurera intact de tout métadiscours, mais bien sur celui du *choix* : « C'est presque ça qui prend le plus de temps, de choisir le ou la poète et de se dire qu'on ne va en garder que 31 malgré tout⁸⁴ ». La « tendance anthologique » caractéristique du Web (Doueïhi 2011) rencontre ici la fonction discriminante qui définit originellement le geste critique.

Médiation/prescription. Les éditeurs français ont récemment pris conscience, chiffres à l'appui (nombre de vues et de *likes*) du potentiel prescriptif des booktubeurs les plus suivis. Cependant leur professionnalisation demeure récente et marginale, qui ne date que des années 2015-2016, à l'initiative notamment de Émilie Bulle Dop, l'une des pre-

82. « #CHALLENGEXIXe 31 JOURS, 31 POETES 2/31 : BAU-DELAIRE », Tanneurs Quarante-Cinq, 2 octobre 2019.

83. « 29 Contemporaines : Annie Ernaux (27/29) », Tanneurs Quarante-Cinq, 23 mars 2020.

84. « #CHALLENGEXIXe 31 JOURS, 31 POETES 2/31 : BAU-DELAIRE », Tanneurs Quarante-Cinq, 2 octobre 2019.

mières booktubéuses micro-entrepreneuses. Gratifiés de services de presse, parfois membres de comités de lecture, ces booktubéurs constituent actuellement, avec leurs compères bookstagrammeurs, une force de frappe commerciale non négligeable, qui fait d'eux, au même titre que les chroniqueurs et chroniqueuses beauté, des « influenceurs » (Gariépy 2020). Ces chaînes évoluent dans un contexte de massification de la publication, notamment *Young Adult*. Les abonnés sont en attente d'une sélection capable de distinguer dans le flux certains titres qui ne décevront pas ; l'enjeu étant également économique comme le précisent bien des commentaires : faute de pouvoir tout acheter, le youtubeur aide à concentrer moyens et attention sur quelques titres. Des trois formes de prescription décrites par Armand Hatchuel (« prescription de fait », « prescription technique », « prescription de jugement ⁸⁵ »), c'est de la dernière que relève la vidéocritique littéraire, destinée à dissiper une opacité de l'offre surabondante. En cela, les chaînes YouTube dédiées au booktubing prolongent le rôle social des cafés littéraires, lieux privilégiés de l'avènement de la figure de l'amateur éclairé et d'une interaction sous forme de recommandation permettant gains de temps et d'argent (Leveratto et Leontsini 2008, 77 sq.). Critique d'abord préhensive, le booktubing joue d'ailleurs volontiers de l'effet de masse, en exhibant les fameuses P.A.L., « piles à lire » de volumes entassés, ou en surjouant l'effet de saturation (à la fois matérielle et émotionnelle) lors de séances d'*unboxing*, découverte et ouverture de colis bourrés d'ouvrages. La position des chaînes dédiées majoritairement à la vulgarisation se démarque de ces postures, car elles se consacrent le plus souvent à des ouvrages moins récents, donc décrochés de toute logique éditoriale. Se pâmer devant un colis contenant *Les Essais* de Montaigne, en expliquant que l'on atten-

85. Se reporter à Louis Wiat (2019, 30-32).

dait depuis des mois la parution de la suite du livre II, n'aurait pas grand sens. Si les capsules pédagogiques endossent probablement une fonction prescriptive, c'est bien plus latéralement en effet, tant l'objectif semble différent. Nombre de vidéos, qui entendent expliquer la portée et les enjeux de *L'Étranger* ou d'*En attendant Godot*, joueraient d'ailleurs presque un rôle contre-prescriptif, apprécié par certains lycéens si l'on en croit leurs commentaires : regarder une de ces vidéos dispenserait, confessent-ils parfois, de lire l'ouvrage, pourtant souvent inscrit dans des programmes scolaires. YouTube renoue avec des pratiques jusque-là réservées à des sites pédagogiques souvent payants, à l'image de pimido.com, où lycéens et étudiants peuvent se fournir en notes de lecture déjà rédigées : « la valeur ajoutée », explique l'un des usagers de ces sites, « ça peut être de ne pas acheter le livre, c'est terrible de dire ça [...] »⁸⁶.

La critique essayistique se situe entre ces deux extrêmes. Si François Bon ouvre sa playlist pourtant intitulée « Service de presse » en affirmant que la recommandation n'aura pas droit de cité, car « on n'est pas dans la marchandise »⁸⁷, c'est bien sûr précisément pour ne pas être assimilé aux booktubeurs historiques. Certains, cependant, répugnent moins à assumer une telle fonction de conseil : chroniquant *Limonov* d'Emmanuel Carrère, Azélie Fayolle termine ainsi sa vidéo par un très clair « je conseille vivement, absolument la lecture »⁸⁸, quand Guillaume Cingal énumère, en guise de bilan d'une vidéo de sa série « Je range mon bureau », « les livres que vous devez absolument acheter chez

86. Cité par Mariannig Le Béhec, Dominique Boullier et Maxime Crépel (2018, 247).

87. « Service de presse, 01 », françois bon | le tiers livre, janvier 2016 (cette vidéo n'est plus disponible).

88. « Limonov – Carrère explosif », un grain de lettres, 24 avril 2018.

votre libraire⁸⁹ ». Si Bon ne le formule guère en ces termes, c'est qu'en réalité la prescription naît implicitement de son ethos d'auteur reconnu, d'une part, et d'aventurier du Web d'autre part. Ces formes de reconnaissance lui permettent de pratiquer bel et bien une forme de prescription, mais à contre-courant, destinée à accorder une visibilité à des textes destinés à échapper aux radars médiatiques traditionnels. En septembre 2017, il intitula ainsi « anti-rentée littéraire » une série de vidéos qui lui permit de tenter de contrer l'écrasante machine médiatique, qui, via la presse papier, mais également la télévision ou la radio, et parfois le Web des booktubeurs souvent suiviste⁹⁰, promeut des titres distingués comme de potentiels best-sellers. Christophe Sanchez met lui aussi à l'honneur de modestes éditeurs de poésie, qui n'ont jamais accès aux médias majeurs : Isolato, L'Atelier contemporain, Le Temps des Cerises, Tarabuste... Guillaume Cingal se plaît de son côté à signaler l'œuvre de Victor Kathémo, « vraiment un écrivain africain qui est passé, qui *passé complètement à côté des radars* », d'ailleurs publié chez « un éditeur que je ne connais pas⁹¹ ». Lutter de la sorte contre la focalisation excessive des maisons d'édition les plus visibles sur certains titres en tête de gondole revient à revendiquer, dans une économie de l'attention, une participation libre des internautes au marché de la littérature, et à contrer, même modestement, sur leur terrain même, les suggestions d'achats d'ouvrages concoc-

89. « je range mon bureau 13 », Tanneurs Quarante-Cinq, 29 mars 2018.

90. Tel est le diagnostic que dresse Bertrand Legendre, dans son essai *Ce que le numérique fait aux livres* (2019, 69) : « les réseaux sociaux numériques de lecteurs renforcent la visibilité de la production qui est déjà la plus repérée. »

91. « je range mon bureau #1 », Tanneurs Quarante-Cinq, 20 mars 2017.

tés par des algorithmes champions de l'itération, et non de la singularité.

Malgré les divergences affichées voire revendiquées, les trois pôles que nous avons identifiés entretiennent donc une relation propre au même geste vidéo-linguistique à forte valeur perlocutoire, la prescription. De fait, nombre de codes constitutifs de caillots sémiotiques ou de rituels, parfois nommés « routines » sur YouTube, migrent d'un pôle à l'autre, ou plus exactement, de celui des booktubeurs historiques vers les deux autres. Nous avons déjà croisé des exemples de mise en scène de soi comparables, sur fond de bibliothèque. Le « Service de presse » de François Bon repose sur la reprise du *unboxing*, voire du *swap*, puisque les livres reçus proviennent fréquemment d'amis auteurs, qui parfois joignent, dans la pure tradition de l'exercice, d'autres objets : « je reçois même des bouteilles », s'étonne ainsi Bon⁹². Sans l'explicitier, Azélie Fayolle prenant prétexte de la période de Noël pour s'interroger sur « la culture en cadeaux – peut-on offrir des livres? », renvoie elle aussi, même si indirectement, à cette routine youtubéenne. S'interrogeant en termes choisis, puisque kantiens, sur l'utopie d'une « communicabilité du sentiment esthétique⁹³ », elle éclaire obliquement un des rituels favoris des booktubeurs. De tels emprunts pourraient n'être qu'anecdotiques, s'ils n'étaient que clin d'œil amusé ou appropriation intéressée. Au long de ses « Service(s) de presse », Bon joue avec la « pile à lire » des booktubeurs lorsqu'il bâtit ses petites tours couleur kraft, entassant comme en un mikado de textes à découvrir, les colis reçus depuis une ou deux semaines. Guillaume

92. « SP49 | JE REÇOIS MÊME DES BOUTEILLES! », François Bon | le tiers livre, 26 avril 2018.

93. « La culture en cadeaux – Peut-on offrir des livres? » (5min10s), un grain de lettres, 23 décembre 2018.

Cingal, quant à lui, érige la présence matérielle des livres en prétexte critique. C'est parce que son espace de travail sombre progressivement dans le chaos des empilements divers, qu'il devient l'auteur d'une série en cours de vidéos intitulées « Je range mon bureau ». Peu de ménage, à vrai dire, dans ces capsules, mais surtout un effort d'inventaire des livres lus, qu'il est temps de remettre à leur place, à savoir dans la bibliothèque. La P.A.L. des booktubeurs s'est simplement réincarnée en « pile des livres à ranger⁹⁴ », dans une adaptation du rituel du *update lecture* si répandu dans l'univers Booktube. Le discours critique s'accompagne, à l'écran, d'intentions explicites et de gestes qui visent à restituer aux livres et donc aux textes la place et la fonction qui doivent être les leurs. Il en va d'une orthopédie, spatiale mais pas seulement, qui se remarque davantage encore quand l'incongruité a commencé par déplacer les livres jusqu'à les enfourner dans cet étrange « placard des livres en souffrance », où les dos cartonnés se sont comme malicieusement dissimulés « entre mes slips et mes chaussettes⁹⁵ ». De ce jeu de cache-cache enfantin naît toujours ce même geste d'ouverture-dévoilement (celui du *unboxing*) qui est monstration⁹⁶.

Le rituel hérité du booktubing s'affirme ici comme la réalisation vidéo-performative d'un geste critique qui relève de l'anormalisation :

Un texte commenté est donc tout d'abord construit par le texte critique comme anormal, moyennant une

94. « je range mon bureau #1 », Tanneurs Quarante-Cinq, 20 mars 2017.

95. « je range mon bureau ° 061 ° le booktubing au temps du coronavirus, 4 », Tanneurs Quarante-Cinq, 12 mai 2020.

Voir aussi la playlist intitulée « Dans le placard des livres en souffrance ».

96. « dans le placard des livres en souffrance 2 », Tanneurs Quarante-Cinq, 21 mai 2020.

anormalisation, et la substitution est de fait une opération de normalisation du texte, de mise en conformité avec une norme (Pennanech 2019, 253).

Florian Pennanech cite, à l'appui de ses dires, l'exemple minimal d'une note infrapaginale donnant un synonyme d'un terme obscur présent dans le corps du texte. En entassant les livres sur un bureau, une table, ou pire, au fond d'un placard à sous-vêtements, Cingal et consorts inventent un équivalent audiovisuel de ce procédé premier d'anormalisation. Le métadiscours trouve sa légitimité dans l'écart entre la norme et la forme rencontrée : ici, entre le lieu naturel (l'horizontalité ordonnée du rayonnage de bibliothèque) et la situation décalée de départ (verticalité de la pile, bazar du textile). Réduire l'incongruité matérielle, comme on le fait d'une fracture, apparaît comme la métaphore systématique d'un geste critique qui ne se justifie que de déporter d'abord le texte de son lieu d'être, pour mieux ensuite le rendre à son milieu supposé naturel.

Une critique littéraire numérique?

Considérer la P.A.L. et ses avatars comme la remédiatisation d'un geste constitutif de toute activité métatextuelle ouvre la voie à l'identification de protocoles audiovisuels qui tendent à délimiter une pratique critique présente sur YouTube, héritière de gestes antérieurs, mais capable de les remodeler en fonction des spécificités des pratiques et usages du Web. Tout d'abord parce que les outils employés, visibles à l'écran, appartiennent à l'ère numérique. Explorant « la représentation de la classe ouvrière dans la littérature », Ahmed Slama se filme en réalité en train de naviguer sur Internet à la recherche de documents⁹⁷. Même chose pour François Bon, en quête de l'identité numérique

97. « #LIVRES | Représentation de la classe ouvrière dans la littérature XIXème et XXIème siècles », *Altérature*, 13 avril 2020.

de Joachim Séné et de ses publications antérieures, censées éclairer son dernier ouvrage en date. De profil, Bon face à l'écran tapote sur son clavier, et commente en direct les résultats de sa recherche⁹⁸. Une telle mise en scène inscrit d'autant plus la chronique dans le champ numérique qu'elle joue de l'écran, fenêtrable et démultipliable. Ahmed Slama convoque ainsi une émission télé, *La Grande librairie*, dont il retrouve un extrait sur YouTube, qui entre en contraste avec les écrits de George Sand ou de Constant Hilbey retrouvés eux sur Gallica. Si ces effets visuels dépassent le plan de la simple maîtrise minimale d'effets, rendus possibles par des logiciels de montage de plus en plus accessibles, c'est parce qu'ils témoignent d'une orientation épistémologique, ou bien plutôt qu'ils contribuent à l'élaborer. Critique *augmentée*, en quelque sorte, que ces navigations filmées, qui ancrent le geste critique dans la quête documentaire et produisent un discours de la comparaison où le texte se voit inscrit dans un réseau de faits et de publications antérieurs, qui peuvent prendre la forme de pièces à conviction. C'est bien la conception même du texte qui s'en trouve déportée, lui qui devient nœud d'un réseau documentaire et par conséquent d'une lecture critique réticulaire. François Bon saisit cette occasion pour venir questionner à nouveaux frais la littéarité, en termes médiologiques. Abordant – comme par hasard – la nouvelle de Poe intitulée *Descente dans le maelström*, il convoque des extraits de films, puis la voix de Burroughs lisant Poe. C'est donc bien de l'œuvre de Poe que traite cette capsule vidéo, mais d'une œuvre présente à la fois sur des supports distincts, ici convergents. L'œuvre littéraire semble alors ne pouvoir plus se réduire à sa seule incarnation li-

98. « #LIVRES | JOACHIM SÉNÉ N'A PAS ENCORE DÉTRUIT L'INTERNET MAIS », françois bon | le tiers livre, 22 janvier 2020.

vresque, mais s'étendre à ses multiples avatars, de l'adaptation cinématographique à l'oralisation, en passant par la traduction et, bien sûr, ladite capsule vidéo. C'est le geste d'écriture lui-même qui ne se conçoit plus autrement qu'intriqué dans des réseaux transmédiatiques, nécessitant une appréhension critique capable, elle-même, de s'exercer simultanément à plusieurs endroits du spectre de la création. Pour chroniquer un ouvrage de Didier Da Silva, Bon choisit ainsi un extrait de vidéo le montrant au piano, faisant ses gammes, chez lui, le matin. Pour Bon, Da Silva se filmant en train de jouer du piano n'est pas un musicien comme un autre, mais bien un écrivain en train de réfléchir à son travail d'écriture. D'ailleurs pendant que Bon lit des extraits du livre, l'écran est partagé et on voit Da Silva jouer du piano, comme si jouer c'était déjà écrire, mais aussi encore écrire, que lire⁹⁹.

Écrire s'ancre donc dans un quotidien auquel le Web, depuis les blogs des années 2000-2010, donne accès de façon privilégiée. Écrire se conçoit comme un geste serti dans une pluralité d'activités artistiques, dans une complexité que YouTube peut refléter en s'ouvrant à l'environnement contextuel et matériel de la création littéraire.

Dans le cas de François Bon, les capsules vidéo portent un intérêt particulier aux livres dont les auteurs, comme avec Da Silva, sont présents sur le Web et en particulier sur les réseaux sociaux, Facebook et YouTube en tête, ou dont la genèse relève d'une implémentation de caractéristiques numériques. *Dans la nuit du 4 au 15* (2019) peut en effet se lire comme une tentative d'acclimatation au contemporain et d'une fantaisie antérieure et d'une simultanéité des temporalités que la physique a tant commentée; mais François Bon décide d'en retenir la dette à Wikipédia, qui a fourni

99. « #LIVRES | DIDIER DA SILVA, UN AN LA FÊTE », françois bon | le tiers livre, 31 octobre 2019.

la matière première des microrécits qui constituent l'ouvrage¹⁰⁰. Le geste critique se fait alors volontiers génétique, se choisissant pour objet non un manuscrit, mais bien plutôt la reconstitution d'un cheminement sur le Web, celui qui aura permis par exemple à Charles Coustille d'amasser, sous formes de captures d'écran, les matériaux qui donneront lieu plus tard au livre *Parking Péguy*¹⁰¹. L'intention de Bon dans cette critique-filature n'est ni philologique ni historique, puisque c'est plutôt d'Internet comme fenêtre ouverte et lieu de notre rapport au monde qu'il s'agit là. Mais même lorsque le texte publié n'entretient aucun rapport factuel avec le Web ou la poétique numérique, Bon en propose une lecture qui, elle, se nourrit ostensiblement des codes et usages d'Internet. La critique littéraire serait « littérisante » (Pennanech 2019, 13), on l'a dit, en cela qu'elle attribue aux œuvres qu'elle choisit de commenter un certificat de littéarité. Les chroniques littéraires de François Bon sur YouTube s'affirment de même *numérisantes*, en cela qu'un regard Web y traverse des œuvres papier, qui n'en ressortent pas indemnes. Relisant avec appétit les nouvelles de Maupassant, il se montre ainsi d'abord sensible à la « pulsion d'écrire » de Maupassant, qui soulève « cette question de l'écriture quotidienne », dont on sait que depuis le site Tiers Livre, et maintenant sur sa chaîne YouTube, elle taraude l'écranvain-vidéaste. Sa lecture du massif textuel maupassantien relève d'un « parcours erratique » qu'il érige en modalité exploratoire légitime, au prix d'une délinéarisation du narré, désormais appréhendé en strates et couches. Pourquoi? « Parce que c'est comme ça qu'on lit le web, qu'on travaille aujourd'hui ». Il en va donc d'une bascule

100. « #LIVRES | DIDIER DA SILVA, UN AN LA FÊTE », françois bon | le tiers livre, 31 octobre 2019.

101. « #LIVRES | PARKING PÉGUY NOUS-MÊMES », françois bon | le tiers livre, 23 octobre 2019.

majeure, non pas seulement technologique, mais bien anthropologique, qui incite Bon à désirer, comme l'indique le titre de la capsule, « se perdre dans Maupassant ¹⁰² »; ou avec Charles Juliet, mais aussi Balzac et Stendhal qu'il nous invite à relire, mais autrement, à relire en mode Web : « ne pensez pas la linéarité », mais « architecture de blocs » qui aurait permis à ces auteurs de « maîtriser la discontinuité pour fabriquer du continu qui avance ¹⁰³ ». Le livre devient lui aussi un objet numérique, et donc « un livre qu'on peut ouvrir n'importe où ¹⁰⁴ », comme on débarque en plein non-milieu dans le réseau décentré qu'est Internet, au hasard d'un lien ou d'une recherche Google.

La critique littéraire sur YouTube est numérique aussi parce qu'elle s'inscrit dans des *flux* : celui de l'écriture quotidienne d'un Charles Juliet auteur d'un monumental *Journal*, de la lecture, du tournage de vidéos pour Bon notamment, de leur montage, de leur publication... Comme l'écrit Sonia de Leusse à propos des booktubeurs historiques, cette pratique résonne avec l'engagement des internautes, car elle réinscrit la littérature dans le temps compté de nos vies (Leusse-Le Guillou 2017, 2 sq.). Guillaume Cingal répète très fréquemment qu'il n'a pas eu le temps de tourner les vidéos prévues, ou de lire les ouvrages empilés dans son placard; François Bon relève le temps que nécessitent les vidéos, de leur invention à la postproduction. La critique littéraire traditionnelle, celle des revues et des journaux, ne fait guère mention de ces contraintes, quand bien même elles pèsent sur les journalistes. En revanche,

102. « BON DIMANCHE | SE PERDRE DANS MAUPASSANT », françois bon | le tiers livre, 9 novembre 2019.

103. « avec Charles Juliet, dialogue à un seul qui parle – cycle «en route pour le monde de l'écriture» », françois bon | le tiers livre, 8 février 2020.

104. « #LIVRES | DIDIER DA SILVA, UN AN LA FÊTE », françois bon | le tiers livre, 31 octobre 2019.

elles s'intègrent ostensiblement au discours des critiques au sein de la littéraTube, non qu'il faille soupçonner là quelque coquetterie ou inclination narcissico-élégiaque : c'est bien une conception d'un geste critique au sein de flux mêlés, convergents ou divergents selon les circonstances, qui se fait jour.

Pertinence et originalité des diverses incarnations de ces gestes critiques sur YouTube naissent donc de cette capacité à assimiler, voire à phagocyter, non seulement des codes ou des usages du Web, mais jusqu'à une anthropologie renouvelée. La capsule vidéo effraie les caciques des suppléments littéraires, aussi pour cette raison qu'elle prétend briser le cercle herméneutique, et tenter d'appréhender les textes avec des outils pour l'essentiel non textuels, proposant, selon la typologie établie par Roman Jakobson dans ses *Essais de linguistique générale*, une traduction, ni « interlinguale » (transposition d'une langue à l'autre) ni « intralinguale » (reformulation à l'intérieur d'une même langue), mais bien « intersémiotique », puisque le texte devient tout autre chose. Alors que les journalistes du *Monde des livres* usent de mots et de phrases pour parler des phrases et des mots présents dans les ouvrages chroniqués, les vidéos des booktubeurs, des chaînes de vulgarisation ou de cette critique essayistique fomentent un métalangage qui ne se formule plus seulement dans le temple des mots. Le pas de côté compte, qui accouche d'une chimère sémiotique où cohabitent texte dit ou lu, discours improvisé, voix et gestes, images de natures diverses (vidéo, film, photographie, capture de site Internet, émoji, logo...), musique, bruitages et sons d'ambiance... Bref : l'image s'impose, réalisant semble-t-il les prophéties apocalyptiques qui veulent absolument voir dans l'époque le sacrifice sourd du beau texte au profit de l'iconique rampant. De fait, les capsules vidéo prennent acte de cet absent-

tement nouveau du texte, cantonné au volume cartonné. Certaines stratégies permettent cependant de le faire exister à l'écran : l'usage de titres et d'intertitres, sous la forme d'incrustations, donne ainsi visibilité à des fragments textuels, comme dans la vidéo de François Bon à propos du dernier ouvrage de Laure Limongi ; et c'est comme par hasard d'écriture qu'il s'agit ¹⁰⁵.

Ahmed Slama, lui, filme son écran, sur lequel se lit le texte de Georges Sand, depuis le site Gallica, qu'il vient surligner en direct, confirmant par là le devenir-image du textuel en contexte de littéraTube ¹⁰⁶.

Parce que le texte est en fait bien là, omniprésent même, mais le plus souvent dérobé à la vue, derrière la couverture du livre exhibé ou lu, il faut le fouailler, parfois violemment, pour qu'il sorte de sa tanière in-octavo. Frapper le livre, ou le tordre sans ménagement, pour métaphoriquement extraire hors du support ce que nous dit de littéraire son texte. Si le critique traditionnel commet une métalepse en s'exclamant « Figaro sort de scène » quand il devrait se contenter de désigner l'acteur, n'est-ce pas métalepse également, lorsqu'en frappant la couverture et l'objet, c'est l'œuvre qu'on cherche à rendre présente ? De là les emportements d'un François Bon, ses gestes qui viennent régulièrement frapper les couvertures cartonnées, comme s'il s'agissait de faire rendre gorge à cette matérialité, pour à la fois en attester la présence par le choc physique, sensible par l'image et le son, et la sommer dans le même temps de ne plus faire écran entre l'écrit et le visible ; de ne plus, en termes genettiens (2010), privilégier exclusivement « l'objet de manifestation » (l'objet-livre) au détriment de « l'objet d'imma-

105. « Laure Limongi te marche sur le coeur – #livres #parutions », [françois bon | le tiers livre](#), 16 mai 2020.

106. « #LIVRES | Représentation de la classe ouvrière dans la littérature XIXème et XXIème siècles », [Altérature](#), 13 avril 2020.

nence » (le texte). Bon ira jusqu'à mettre le feu à un roman d'Arno Bertina – certes intitulé *Des châteaux qui brûlent*¹⁰⁷. Mais ici brûler un livre à la frange n'est pas s'en débarrasser pour le congédier comme nul et non avenu, tout au contraire. Il s'agit de l'éprouver dans sa capacité, *hic et nunc*, à dialoguer avec celui qui en parle et celles et ceux qui regardent la vidéo. D'éprouver sa puissance de présence au monde, comme écriture vive pouvant entrer en résonance avec d'autres formes ou genres ou pratiques d'écriture, en sommant l'objectalité du livre d'entrer en conformité, performativement, avec son propos. Nous touchons à la dernière caractéristique de cette critique numérique qu'incarne tout particulièrement ce troisième pôle, mais que l'on retrouverait également dans le premier où nombre de booktubers se situent aussi, ou deviennent auteurs. Surligner la matérialité de l'œuvre, quitte à la violenter dans ce but, ouvre la voie à l'affirmation d'une « matérialité de l'écriture » dont Bon regrette par exemple que la biographe de Nathalie Sarraute – universitaire forcément aveugle et sourde... – n'ait guère fait de cas. « Qu'est-ce que c'est qu'écrire, dans ce rapport physique¹⁰⁸ », se demande ainsi celui qui, précisément, livre à cette occasion une réelle performance physique, filmé en continu pendant une heure, debout, à dissenter d'une œuvre chère. Le parallèle s'impose : espace des corps, par la voix – « un corps est là, qui parle », belle formule de Zumthor (1983, 14) – mais également par les gestes et mouvements, la capsule vidéo tente de renouer, peut-être paradoxalement – cercle herméneutique brisé – avec cette corporalité du geste d'écri-

107. « ANTI-RENTRÉE LITTÉRAIRE #3 | ARNO BERTINA, DES CHÂTEAUX QUI BRÛLENT », François Bon | le tiers livre, 13 septembre 2017.

108. « BON DIMANCHE | PORTRAIT DE SARRAUTE INCONNUE », François Bon | le tiers livre, 18 janvier 2020.

ture. Le versant réflexif et critique de la littéraTube dévoile ainsi une critique créative, tendue non tant vers le métadiscours que vers la co-création. L'internaute peut sursauter d'entendre Cingal déclarer au détour d'un aparté qu'il réalise ses vidéos d'abord et surtout pour lui, ou de lire Bon commentant son aventure vidéo en des termes semblables : « C'est un boulot qu'on fait pour soi » ... Il faut poursuivre plus avant la lecture, qui désigne la chaîne vidéo comme « un espace de création comme les autres [...] mais avec les mots et dans le corps des autres » (Bon s. d.). La lecture, nous le verrons dans le chapitre suivant, joue un rôle central dans ce compagnonnage ; mais l'activité proprement critique n'est pas en reste puisque « parler des écritures qui nous font, c'est un espace de création en tant que tel » (Bon s. d.). Là réside probablement la spécificité de ce troisième pôle de notre typologie : les gestes critiques visent non pas à rendre compte de la cohérence d'un univers, ni à seulement réinsérer un texte dans une production plus large (du même auteur, du même éditeur ou du même genre). À l'inverse, même, ils tendent à rouvrir les textes chroniqués en les amputant, afin qu'une complétude trop affirmée n'endigüe pas les velléités créatrices du critique. L'expérience de lecture de François Bon, qui vient d'achever *J'ai conjugué ce verbe pour marcher sur ton cœur* s'affiche ainsi partielle car trouée : la mémoire n'a pas retenu la fin d'une des histoires, mais tant mieux car ainsi, « la fiction se réinvente » dans la tête du lecteur sous la forme d'« harmoniques ¹⁰⁹ ». Résumer l'œuvre serait se cantonner au savoir, peut-être le seul accessible à la critique littéraire, si l'on en croit Bertrand Leclair. Accepter d'évoluer dans les zones blanches du texte, voire les susciter sciemment, ouvre la voie à la re-création, relevant d'une « connaissance sauvage du monde », celle

109. « Laure Limongi te marche sur le coeur – #livres #parutions » (17min25s), françois bon | le tiers livre, 16 mai 2020.

qui « anime les livres » (Leclair 2015, 86-87). Il en va bien d'une même violence revendiquée, dans la vidéoperformance critique, liée à un amateurisme créatif : se rendant compte qu'il n'était pas tout à fait dans le cadre jusque-là, Bon, dans une vidéo consacrée à un ouvrage de Joachim Séné, retourne le défaut technique en vertu, et achève sa péroraison par un programmatique et réflexif « faut qu'on sauvage tout ça ¹¹⁰ ».

Lisant, les Bon, Cingal, Fayolle ne cessent de lever la tête : pour adresser leur discours, convoquer l'internaute, bien sûr, mais aussi pour créer un temps intercalaire favorable à la réflexion personnelle. On entend l'écho du Barthes de *S/Z* :

Ne vous est-il jamais arrivé, lisant un livre, de vous arrêter sans cesse dans votre lecture, non par désintérêt, mais au contraire par afflux d'idées, d'excitations, d'associations ? En un mot, ne vous est-il pas arrivé de lire en levant la tête ? (Simonin s. d.).

C'est de cette lecture-là, à la fois irrespectueuse, puisqu'elle coupe le texte, et éprise, puisqu'elle y revient et s'en nourrit, qu'il s'agit ici.

Une telle lecture fragmente le texte originel, et fait du lire/écrire consubstantiel au Web, un avatar du *scriptible* barthésien. Le geste critique amorce en effet la création, et dès lors « la critique est une figure du scriptible » puisque la fragmentation « transforme un texte en collection de commencements » (Pennanech 2019, 135) ¹¹¹ :

Ce que l'évaluation trouve, c'est cette valeur-ci : ce qui peut être aujourd'hui écrit (ré-écrit) : le *scriptible*. Pour-

110. « #LIVRES | JOACHIM SÉNÉ N'A PAS ENCORE DÉTRUIT L'INTERNET MAIS », français bon | le tiers livre, 22 janvier 2020.

111. « La lecture permet de récrire l'œuvre en abolissant sa linéarité, en détruisant l'ordre du récit » (Pennanech 2019).

quoi le scriptible est-il notre valeur? Parce que l'enjeu c'est de faire du lecteur, non plus un consommateur, mais un producteur du texte (Barthes 1976, 10).

Déchirer le tissu textuel dans le sens de sa linéarité première, ou plus doucement l'entrebâiller par le métadiscours, transforme ainsi l'œuvre d'autrui en opportunité d'interventions et d'inventions personnelles. Le regard caméra est l'équivalent du blanc sur la page; mieux, il invente un blanc, un silence du texte, et invite le spectateur à collaborer à une co-création dérivée. Un tel fonctionnement des capsules vidéo, dont on commence probablement à apercevoir l'importance dans le processus créatif des auteurs de littéraTube, repose sur une conception particulière de l'activité critique. Contrairement à certaines pratiques académiques, que le pôle 2 incarne parfois, qui visent à mettre au jour un sens stable mais caché de l'œuvre qu'il s'agirait de révéler en écartant un à un les voiles qui le recouvrent, les tenants de la critique essayistique considèrent que l'appréhension critique d'une œuvre contribue à la construction de ses sens. Critique créative donc, non parce que produite par des créateurs, mais parce que proposant un compagnonnage où, par l'entrelacs des voix, adviennent de nouvelles, d'autres propositions herméneutiques. Aussi ne s'agit-il plus seulement de décrire, mais bien d'agir avec, ou contre un texte, au sein d'une pratique relevant de ce que Richard Shusterman a identifié, dans la lignée des théories déconstructionnistes, comme « performativisme » (2009, 176-78).

Ce n'est donc peut-être pas tant la vieille lune de l'interactivité qu'il convient ici d'aller rallumer, pour comprendre ce qui se joue dans ces capsules de vidéocritique littéraire, mais bien plutôt la notion de dialogisme, si avec chaque œuvre chroniquée « la langue se réinvente » afin d'inquiéter à nouveau, et d'ainsi convier chacun au livre à venir : « Qu'est-ce que ça dérange en toi », réfléchit ainsi à voix

haute François Bon lecteur de Limongi, « d'avoir toujours affaire à ce livre inconnu qui est prêt à naître ¹¹²? » Aussi les œuvres chroniquées deviennent-elles les vecteurs d'un parcours régressif, qui vise à rejoindre l'amont du geste d'écriture, dont nous verrons plus tard qu'il est souvent représenté et thématiqué au sein de la littéraTube. Mais ici la régression se nourrit, spécifiquement, d'un geste critique capable de mettre la métatextualité, l'écriture *à propos d'* un texte selon Genette, au service de l'hypertextualité, l'écriture *à partir d'* un texte, par transformation ou imitation de ce dernier. C'est même plutôt d'hypotextualité qu'il faudrait parler, afin de mettre l'accent sur ce procès qui décale l'œuvre critiquée d'un cran, l'enfonçant en quelque sorte d'un niveau, afin qu'un nouveau texte puisse germer, en surface, sur cet humus. Le moment métatextuel, par le geste critique radicalisant l'effet de toute lecture, extrait en effet de l'œuvre originelle une matrice, réduction miniature de l'original constituée de ses traits saillants, qui pourra donner lieu, ainsi devenue manipulable, à des réécritures. Parmi celles-là, comptons précisément les capsules vidéo, comme issues d'une même dynamique de publication. Dès lors, est-il surprenant que la chaîne YouTube de François Bon accueille également une playlist dévolue à ses ateliers d'écriture? Le partage d'expérience de lecture n'était de toute façon, dès le départ, rien d'autre qu'un partage d'expérience d'écriture ¹¹³.

Et retour à l'envoyeur, tant la pratique vidéo nourrit l'écriture de Bon, comme en témoigne la série de capsules consacrées durant l'été 2020 à Jimi Hendrix et conçue comme aiguillon incitant à l'achèvement d'un projet en souffrance

112. « Laure Limongi te marche sur le coeur – #livres #parutions » (27min40s), françois bon | le tiers livre, 16 mai 2020.

113. « Tiers Livre, les ateliers pourquoi comment », françois bon | le tiers livre, 13 décembre 2019.

depuis de nombreuses années autant que comme ouverture du laboratoire d'un *work in progress*¹¹⁴.

Car, et nous finirons par là, c'est bien de *faire*, qu'il s'agit, en publiant une vidéo, en écrivant, en aidant à écrire, en pratiquant la critique littéraire. La littéraTube ne dialogue-t-elle pas ici tout particulièrement avec cette « culture *maker* », que les récents épisodes de confinement ont remis en lumière? Caractérisée par la libre circulation de l'information, au sein d'une tradition participative susceptible de moduler le principe originel du DIY (*Do It Yourself*) en « *Do It with/for the Others* », cette culture correspond en effet, et jusqu'à ses incarnations IRL (*In Real Life*), à ce que nous avons tenté de décrire dans le champ de la vidéocritique littéraire. Les « studios YouTube » mis à disposition des youtubeurs dans certaines villes par la plateforme s'inspirent ainsi très clairement des *fablabs*, quand des rencontres entre vidéastes, à l'image de ces deux jours voulus par François Bon à Évry en octobre 2020¹¹⁵, inventent leur propre modalité de *maker faire*. Allons jusqu'à interpréter les échanges de conseils techniques sur les objectifs, les micros, le montage, etc., comme un écho de ces communautés d'entraide autour de passions liées au temps libre, au cœur de la culture *maker*. Et si, d'ailleurs, l'appareil photo numérique était aux littéraTubeurs ce que l'imprimante 3D est aux *makers*? C'est à Kilke, de La Brigade du Livre, qu'il faut redonner voix au chapitre, lui qui très justement souligne la parenté entre l'autoédition rendue possible historiquement par Amazon, et l'autopublication qui définit le fonctionnement de YouTube¹¹⁶. Ce n'est donc pas un hasard

114. « Jimi Hendrix #1 | six doigts chaque main », François Bon | le tiers livre, 5 juillet 2020.

115. Puis repoussés au printemps suivant pour cause de confinement.

116. « Pourquoi les étiquettes, c'est de la daube », La Brigade du Livre, 15 juin 2015.

si François Bon a opté pour une maison d'édition personnelle dont il assure la visibilité sur sa chaîne. Ni si on peut à bon droit dire de lui ou de Guillaume Cingal qu'ils s'opposent, conformément à la culture *maker*, au « capitalisme vertical » (Cailloce 2018) en place dans les grandes maisons d'édition, mais dire également des booktubers historiques que de même ils s'élèvent contre la critique littéraire traditionnelle soupçonnée d'être inféodée à des logiques artisanes et économiques. Les ambivalences mêmes des *makers*¹¹⁷, pris entre élan libertaire anticapitaliste et goût de l'autoentrepreneuriat, résonnent dans la vidéocritique littéraire, suppôt d'éditeurs dont les plans marketing englobent désormais les booktubers comme influenceurs ou à l'inverse gestes en rupture ostensible avec ces pratiques, mais gestes situés eux-mêmes sur une plateforme-clef du capitalisme digital contemporain...

Références

- Barthes, Roland. 1976. *S/Z*. Points. Paris : Éditions du Seuil.
- Baumann, Stephanie, et Bénédicte Terrisse. 2019. « Marcel Reich-Ranicki - une critique littéraire populaire ? » *Germanica*, n 65 (décembre) : 7-16. En ligne.
- Bazin, Laurent. 2019. *La littérature young adult*. L'Opportune. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal. En ligne.
- Bois, Géraldine, Emilie Saunier, et Olivier Vanhée. 2016. « La critique littéraire amateur sur les blogs de lecteurs ». *RESET. Recherches en sciences sociales sur Internet*, n 5 (juin). En ligne.
- Bon, François. s. d. « Les jeudis #livres ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 19 octobre 2022. En ligne.

117. Développées par exemple lors d'une émission de France Culture, « La suite dans les idées » du 2 mai 2020 : « Faire ailleurs, et autrement ».

- Cabanès, Jean-Louis, et Guy Larroux. 2005. *Critique et théorie littéraires en France (1800-2000)*. Paris : Belin Sup.
- Cailloce, Laure. 2018. « Des makers aux fablabs, la fabrique du changement ». *CNRS Le journal*, avril. En ligne.
- Cingal, Guillaume. 2019. « « Improvisée, improductive » ? Retour sur 32 mois de traduction vidéo (discontinue) ». *Acta fabula*. En ligne.
- Ciriez, Frédéric. 2018. *BettieBook*. Paris : Verticales. En ligne.
- Craven Nussbaum, Martha. 2010. *La Connaissance de l'amour. Essais sur la philosophie et la littérature*. Paris : Éditions du Cerf.
- Da Silva, Didier. 2019. *Dans la nuit du 4 au 15*. Quidam éditeur. En ligne.
- Dominguez Leiva, Antonio. 2014. *YouTube Théorie*. Pop-en-stock. Montréal : Les éditions de ta mère. En ligne.
- Doueïhi, Milad. 2011. *Pour un humanisme numérique*. La librairie du XXI^e siècle. Paris : Éditions du Seuil. En ligne.
- Douyère, David. 2019. « Youtube comme imaginaire de la relation et de la communication « Coucou tout le monde ! J'espère que vous allez bien » ». *Études digitales*, n 7 : 215-39. En ligne.
- Feugère, Lorraine. 2019. « "La littérature, c'est pas un truc hautain" : une étude de la mise en scène de la lecture sur les blogs littéraires et les chaînes BookTube ». Phd, Université de Toulouse, Université Toulouse III - Paul Sabatier. En ligne.
- Gariépy, Raphaël. 2020. « Influenceurs littéraires : vers une professionnalisation ? » *ActuaLitté.com*, juillet. En ligne.
- Gefen, Alexandre. 2017. *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris : Corti. En ligne.
- . 2020. « Les amateurs ». *Nouvelle revue d'esthétique* 25 (1) : 5-8. En ligne.

- Genette, Gérard. 2010. *L'Œuvre de l'art*. Paris : Seuil. En ligne.
- Glevarec, Hervé. 2019. *La Différenciation. Goûts, Savoirs Et Expériences Culturelles – Le Bord de l'Eau*. Lormont : Le bord de l'eau. En ligne.
- Jouve, Vincent. 1992. *L'effet-personnage dans le roman*. Écriture. En ligne.
- Kraemer, Véronique. 2016. « Qui sont les abonnés des Booktubers? Étude par Véronique Kraemer ». *Lecture Jeunesse*, n 158. En ligne.
- Le Béhec, Mariannig, Dominique Boullier, et Maxime Crépel. 2018. *Le livre-échange. Vies du livre & pratiques des lecteurs*. Caen : C & F Éditions. En ligne.
- Leclair, Bertrand. 2015. *Verticalités de la littérature. Pour en finir avec le jugement critique*. Seyssel : Champ Vallon. En ligne.
- Legendre, Bertrand. 2019. *Ce que le numérique fait aux livres*. Communication, Médias et Société. Grenoble : Presses Universitaires de Grenoble.
- Leusse-Le Guillou, Sonia de. 2016. « “Dépoussiérer la littérature” ». Entretien avec Pierrot, Le Mock ». *Lecture Jeunesse*, n 158. En ligne.
- . 2016. « Édito ». *Lecture Jeunesse*, n 158. En ligne.
- . 2017. « Les booktubers, nouveaux critiques? » *Strenæ. Recherches sur les livres et objets culturels de l'enfance*, n 12 (juin). En ligne.
- Leveratto, Jean-Marc, et Mary Leontsini. 2008. *Internet et la sociabilité littéraire*. Études et recherche. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information. En ligne.
- Macé, Marielle. 2016. *Styles. Critique de nos formes de vie*. NRF Essais. Paris : Gallimard. En ligne.
- Mougin, Pascal. 2019. *Moderne / contemporain – Art et littérature des années 1960 à nos jours*. Dijon : Les Presses du réel. En ligne.

- Pagès, Alain. 1989. *La Bataille littéraire*. Paris : Séguier.
- Pennanech, Florian. 2019. *Poétique de la critique littéraire*. Paris : Éditions du Seuil. En ligne.
- Peyron, David. 2013. *Culture Geek*. Paris : FYP. En ligne.
- Rimaud, Mathilde. 2015. « Les booktubers vont-ils remplacer les critiques littéraires ? » *La Revue des Médias*. En ligne.
- Shusterman, Richard. 2009. *L'Objet de la critique littéraire*. Saggio Casino. Paris : Questions théoriques.
- Siguiet, Marine. 2017. « Littérature populaire et sociabilités numériques : le best-seller sur Youtube ». *FiXXIon*, n 15 (septembre) : 130-42. En ligne.
- . 2020. « Homotopies littéraires et images partagées. Figurations du lecteur, du livre et de la lecture sur trois plateformes numériques (YouTube, Instagram, Tumblr). » Thèse de doctorat, Sorbonne Université (France). En ligne.
- Simonin, Pierre-Michel. s. d. « Écrire la lecture [7] ». *Palimpsestes.fr*. Consulté le 20 octobre 2022. En ligne.
- Souchier, Emmanuël, Etienne Candel, Valérie Jeanne-Perrier, et Gustavo Gomez-Mejia. 2019. *Le numérique comme écriture*. Codex. Paris : Armand Colin. En ligne.
- Starobinski, Jean. 2001. *La Relation critique*. Tel 314. Paris : Gallimard. En ligne.
- Strangelove, Michael. 2010. *Watching Youtube. Extraordinary videos by Ordinary People*. Toronto : University of Toronto Press. En ligne.
- Thibaudet, Albert. 1930. *Physiologie de la critique*. Paris : Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Wiat, Louis. 2019. *La prescription littéraire en réseaux : enquête dans l'univers numérique*. Papiers. Villeurbanne : Presses de l'enssib. En ligne.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil.

Lectures à voix autre

Pour Vincent Kaufmann, les années 1960, marquées dans le champ critique par des hypothèses aussi puissantes que la mort de l'auteur ou la quête d'une textualité, auront constitué « le chant du cygne d'une culture du livre et de l'écrit sur le point de passer la main, d'être subjuguée par l'audiovisuel et aujourd'hui par le numérique » (2017, 12). Soucieux de retracer une évolution de notre médiasphère, l'essayiste rappelle qu'à la logosphère succéda la graphosphère de l'ère Gutenberg, elle-même suivie de la vidéosphère aujourd'hui supplantée par l'hypersphère numérique (Kaufmann 2017, 38-40). Une telle présentation segmente peut-être excessivement l'activité médiatique, si l'on considère par exemple que le numérique s'est affirmé d'abord en remédiant des pratiques antérieures. Au lieu commun d'une culture de l'image envahissante qui phagocyterait totalement la culture de l'écrit, il convient peut-être d'opposer, on l'a vu, les résultats d'une rapide flânerie sur YouTube, pour constater combien le livre et la lecture y occupent une place non négligeable et sont sources de discours multiples à la gloire de la fréquentation de la littérature. Or, c'est à la *voix* que revient, en ce début des années 2020, le rôle de médiatrice entre texte et image. Alors même que l'iconique devait tuer le textuel, les usages, notamment mobiles, du Web, si massivement répandus, ont rapidement reconfiguré le champ de bataille, pour accorder au son une place de choix, auxquels les industriels des médias nord-américains ont été sensibles depuis quelques mois, et dont les échos se font désormais entendre en France, avec le développement par exemple des podcasts natifs¹¹⁸. François Bon n'apparaît-il pas souvent, dans des capsules consacrées à la littérature contemporaine, bardé d'un casque audio et entouré de son micro fétiche, tel un animateur radio ?

118. Voir l'interview de la directrice de France Culture, Sandrine Treiner, qui estime que les podcasts natifs dessinent « un territoire vertigineux », dans *Les Inrockuptibles* (Sarratia 2018).

Or, de nombreuses vidéos de lectures d'œuvres littéraires font de YouTube un réseau sociolittéraire. Fréquemment présentées comme un prolongement des billets jusque-là déposés sur un blog, ce canal historique de la critique littéraire en ligne, ces capsules adoptent/adaptent au littéraire et au geste de lecture en particulier la « *participatory culture* » typique de YouTube¹¹⁹. Marine Siguier a pu ainsi identifier plusieurs modalités de lectures répandues sur la plateforme, qu'il s'agisse de booktubeurs et de booktubeuses désireux de livrer le temps long de lectures silencieuses filmées en direct, comme Lemon June, ou d'adeptes de l'ASMR (*Autonomous Sensory Meridian Response*) pratiquant la lecture murmurée voire chuchotée¹²⁰.

Dans ce chapitre, nous focaliserons notre attention sur un corpus de vidéo-lectures qui retravaillent quant à elles plus ouvertement le statut de l'auteur, le format vidéo se mettant au service d'une œuvre allographe antérieure susceptible de mener à la création de capsules audiovisuelles littéraires. À la notion désormais assise d'*écri/lecteur* – ou *W/reader*, fétiche théorique des années Web 2.0 (Landow 1997), s'ajouterait donc un presque symétrique *lect/auteur*. Sur YouTube, « pas d'essentialité de la place qu'on occupe dans la relation médiatico-artistique : on pourrait être aujourd'hui spectateur, demain auteur » (Christophe et Plana 2013) : celui ou celle qui lit, et qui se situe du côté de la réception et des usagers, souvent écrit, et de toute façon crée par sa lecture un contenu littéraire vidéo de façon performative ; enfin, nous le verrons, sa lecture entre dans un procès de créativité textuelle revendiqué comme dépassant le cadre de la capsule vidéo.

119. Voir Jean Burgess et Joshua Green (2009, 6 et 13 notamment).

120. Se reporter à Marine Siguier (2020, 145-46 puis 322-324).

C'est dans une relation avec deux acteurs de la médiatisation de la littérature que les Gwen Denieul, Guillaume Cingal, François Bon, Claude Enuset, Christophe Sanchez, notamment, informent leur pratique de lecture : la communauté des nouveaux influenceurs que sont les booktubeurs d'une part, les acteurs plus traditionnels de l'édition papier d'autre part.

Au regard des visages

La scénographie des lectures sur YouTube est souvent minimale, issue de la culture DIY et de l'usage, à l'origine, d'une simple webcam. Face caméra, les youtubeurs prennent la parole, enregistrent leurs dires et les postent sur le Web. C'est bien un tel dispositif que reprennent les lecteurs, dont le visage s'impose au centre de l'écran, comme le souligne parfois un léger effet de vignettage¹²¹. Le gros plan offre au visage le centre de l'écran, et le statut recteur afférent¹²². L'insert vient même parfois détacher la bouche, comme endroit de la lecture¹²³.

Insert et gros plan, à proprement parler, *font écran* : ils bloquent dès le début de la lecture le regard de l'internaute, lui imposant, dans la durée du plan-séquence, un rapport direct qui sans se vouloir méduséen, congédie tout divertissement afin de proposer une expérience de recentrement. Véritable stylème de la lecture sur YouTube, la *reading head* s'impose comme l'avatar de ces *talking heads* qui peuplent historiquement la plateforme, mais selon une poétique cen-

121. « LIVRES | CLONCK CLONCK CLONCK 5 FOIS », François Bon | le tiers livre, 17 avril 2018.

122. « H.P. Lovecraft | La musique d'Erich Zann », Gwen Denieul, 22 juin 2016.

123. « Francis Royo | d'aimer jusqu'au naufrage », Gwen Denieul, 6 avril 2016.

tripète et anti-digressive, opposée aux pratiques les plus courantes du clip YouTube.

Autre différence, et primordiale : si Christophe Sanchez ¹²⁴ ou Claude Enuset ¹²⁵ proposent bien un face-à-face à l'internaute, au début de leurs vidéos, au moment précis où débute la lecture, c'est un regard détourné qui trouve l'image d'un point de fuite le plus souvent hors champ : le livre.

Inscrit dès lors dans une construction perspectiviste, le texte littéraire, point de fuite des regards du lecteur comme du spectateur, accède à une intensité de présence paradoxale, puisque fondée sur son invisibilité à l'écran. Le visage prolifère même, parfois, dans l'obliquité de l'adresse, comme dans cette vidéo d'Azélie Fayolle ¹²⁶.

C'est bien le livre, champ ou hors champ, qui seul se situe au centre de cette toile optique, à l'intersection des regards démultipliés, celui de la lectrice croisant ceux, fictifs, des figures sculptées comme celui, virtuel, du spectateur. La position du visage, de trois quarts, et non plus de face comme à l'accoutumée sur YouTube, introduit un biais essentiel dans la relation intersubjective, en suscitant ce tiers-lieu du livre apte à desserrer l'étau de la relation binaire youtubeur-internaute. Au modèle abrupt de la relation frontale, la plus propice au partage des affects, du rire aux larmes, en passant par tous les degrés d'enthousiasme qui servent, souvent, de critères d'évaluation à la communauté des booktubeurs, se substitue ici une relation oblique et indirecte. Introduire le tiers du texte littéraire, c'est par la lecture bâtir une relation triangulaire, c'est-à-dire permettre la construc-

124. « #SlowReading — Lettre à Grisélidis • Caroline Boidé — revue La moitié du fourbi, mars 2017 », Christophe SANCHEZ, 8 juillet 2017.

125. « Lecture sur oreiller 2 : “Les Carnets du sous-sol” Dostoïevski », Claude Enuset, 25 février 2016.

126. « Charlotte Perkins Gilman – Écrire le mur », un grain de lettres, 8 mai 2018.

tion d'un sens par le détour du texte, *lu*, d'un sens qui ne se construit que dans cette indirection, indirection qui à son tour reproduit celle de la langue dans son rapport au monde : c'est donc *in fine* imposer le symbolique, et l'imposer comme déport indispensable.

Le monologue fuit l'évidence du face-à-face, car il se sait essentiellement tramé d'altérité, et donc d'un tel pas de côté. Ces capsules vidéo, si elles ressortissent à la tradition du monologue performé sur scène, empruntent également à celle du monologue intérieur, endophasique, tant il semble que les lecteurs, lisant à l'oblique, se parlent à eux-mêmes certes, mais *en* eux-mêmes, presque. Trouble jeu, où l'identité, pourtant *a priori* assénée par la présence centrale du visage, ne se déploie que dans le rapport à l'altérité, celle que construit de toute façon la médiation technique de l'appareil photo ou de la caméra : « Parce que l'homme n'a accès à sa figure que par la médiation d'un objet séparé de lui, tel un miroir, une photographie ou un écran », écrit ainsi Marion Zilio, « le visage est par définition toujours celui de l'autre, le jeu d'un vis-à-vis [...] » (2018, 58). C'est cette médiation que rend sensible en l'exagérant la playlist de « Lectures au rayon X » dans laquelle Pierre Guéry présente une image ostensiblement retravaillée, en l'occurrence par un passage au négatif, allusion elle-même intermédiaire renvoyant à l'univers argentique de la photographie pré-numérique.

Voix autres

Autant que de l'affirmation identitaire et communautaire, YouTube est l'espace Web de l'altérité démultipliée, voire d'une forme de cosmopolitisme, « *a space where individuals can represent their identities and perspectives, engage with the self*

*representation of others, and encounter cultural difference*¹²⁷ » (Burgess et Green 2009, 81). C'est très précisément ce à quoi tendent les lectures qui donnent à entendre volontiers une littérature babélique, à l'image de Guillaume Cingal qui, dans une même vidéo, va par exemple solliciter un poète hongrois, une écrivaine somalienne, un auteur américain, un livre sur Madagascar, pour finir, comme par hasard, par Vladislav Otrochenko, auteur de... *Détours de Babel*¹²⁸. La chronique littéraire, ponctuée de lectures, se déploie telle une navigation Web, zappant d'une langue à l'autre, offrant un pendant à la globalisation dont YouTube constitue et le symptôme et l'instrument. Claude Enu-set propose une rubrique « Bibliothèque », conforme aux usages du *bookshelf tour* typique de YouTube : l'occasion, pour lui, d'une autobiographie par les lectures, qui vient ériger la polyphonie en régime fondateur de toute mise en voix du texte littéraire dans ces capsules vidéo. Le « Service de presse » de François Bon feint de ne se consacrer qu'aux livres présents dans l'actualité éditoriale, reçus par courrier. En réalité, chaque découverte et chaque lecture singulière s'adosse à l'immense généalogie qu'est la littérature. Il arrive très fréquemment que François Bon interrompe la présentation d'un nouvel ouvrage, fraîchement publié, pour aller puiser dans les rayonnages de sa bibliothèque, qui servent logiquement de décor immuable à ses vidéos, tel ouvrage antérieur avec lequel dialogue le nouveau-venu. La lecture joue là un rôle central, elle qui déplie toute une polyphonie stratifiée : la voix du lecteur évoque, sans la controuver, la voix de l'auteur, et convoque la totalité de la biblio-

127. « Un espace où les individus peuvent représenter leurs identités et leurs points de vue, s'engager dans l'autoreprésentation des autres et se confronter à la différence culturelle » (notre traduction).

128. « je range mon bureau 13 », Tanneurs Quarante-Cinq, 29 mars 2018.

thèque. Lire en public permet une telle présence spectrale des disparus : « Qu'un Koltès, à tel moment, puisse être derrière votre épaule, qu'on sentirait son souffle dans le cou. Qu'au fond de la salle glisse la silhouette mince de Michaux : on appelle des fantômes, les craindre » (Bon 2010). Lire sera « convoquer les morts » (Bon 2010), y compris dans ces capsules vidéo postées sur YouTube qui perpétuent le geste littéraire comme dialogue avec les morts.

La bascule s'y fait d'ailleurs sensible, tant la tessiture même de la voix se modifie, quand le youtubeur passe de la présentation de l'ouvrage à sa lecture, rejoignant ainsi toute lecture comme « émigration », « expatriation », selon les termes de Pascal Quignard¹²⁹. Qu'elle soit altérée techniquement, ou comme blanchie, monocorde conformément à la tradition de lecture inexpressive du texte poétique¹³⁰, démultipliée par un canon savamment orchestré¹³¹, ou projetée par le porte-voix cher à Charles Pennequin filmé lisant dans la rue par Jean-Paul Hirsch¹³², la voix du lecteur accueille en elle une altérité, s'élève à une étrangeté voire à une monstruosité qui lui permet de renouer avec celle initiale, du geste créateur :

Ce dont je fais l'expérience en lisant, écrit Christian Prigent, c'est de la pression d'une voix étrangère à celle de l'individu que je suis. La voix est une sorte de label d'identité (on dit : « je l'ai reconnu à sa voix »). Cette voix correspond à l'usage linguistique quotidien. Au regard de cette norme, une « écriture » produit un « monstre » : une force que la langue recèle et dont un

129. Dans *Le Lecteur* (1976, 107).

130. C'est le choix récurrent de Gwen Denieul.

131. Comme dans cette lecture de Luc Lang par François Bon : « Luc Lang | JE DOIS VOUS DIRE QUELQUE CHOSE C'EST IMPORTANT », François Bon | le tiers livre, 30 août 2016.

132. « Charles Pennequin les zumains se voient p'us », Jean-Paul Hirsch, 7 mars 2016.

certain travail dit « littéraire » fait surgir l'inhumanité. Il y a bien ainsi, face à la langue des hommes assemblés en société, une monstruosité propre à Rabelais, à Artaud, à Céline. J'attends de la performance vocale qu'elle incarne cette monstruosité stylistique : qu'elle produise une élocution capable de jouer, par rapport à la voix « naturelle », le rôle d'écart monstrueux que le geste d'écriture joue par rapport à l'usage discursif (social). Cette voix est et n'est pas la voix du sujet qui en est le support (s. d.).

La lecture à voix haute est bien lecture à voix autre, qui met au jour une pluralité énonciative stigmatée d'une parcellarisation du sujet, dont YouTube, particulièrement dévolu, selon Michael Strangelove, à l'expression du « *plural character of the self* », pouvait être le creuset : « *video helps us to represent subjectivity as plural, intertextual and interrelational*¹³³ » (2010). La vidéo-lecture révèle la disparate du sujet-voix comme celle du geste-écriture.

Ouverture-nuit

Pour lire un extrait du livre de Thomas Vinau *Des étoiles et des chiens*, François Bon choisit ainsi le murmure¹³⁴. C'est qu'il est nuit, et que cette lecture s'inscrit dans la série « Écran de nuit » : mais toutes ces lectures YouTube – en témoigne explicitement la chaîne de cet autre grand lecteur, Dernier Endormi – sont nocturnes, littéralement ou métaphoriquement. Parce que c'est dans la nuit, sur fond noir, que les

133. « La vidéo nous aide à représenter la subjectivité comme étant plurielle, intertextuelle et interrelationnelle » (notre traduction).

134. « THOMAS VINAU | 76 CHIENS, ÉTOILES ET INCONSOLEÉS », François Bon | le tiers livre, 30 avril 2018.

morts se manifestent, comme l'atteste François Bon, à l'approche de son soixante-cinquième anniversaire¹³⁵.

Je lit un autre : un auteur qui à la fois n'est pas moi-auteur, tout en étant ce moi-lecteur, altéré. La lecture se fait ainsi volontiers solennelle, extrêmement ritualisée même comme pour indiquer le congé donné à l'agitation diurne et au bavardage de surface. Le noir gagne voire envahit l'écran¹³⁶. Et la bouche qui lit se tourne volontiers vers cette nuit originelle d'où vient, on l'a vu, tout ce qui peut être lu¹³⁷.

YouTube s'éprouve ici comme réseau social, au-delà de toute considération d'usages ou d'affordances. La nuit ouverte de ces lectures est d'abord un bien commun, que partagent les lecteurs dans ces capsules de littéraTube. Chacune s'adresse à la nuit intérieure de notre condition : que la lecture la manifeste, en provienne pour la révéler, et c'est aux internautes-spectateurs qu'il est loisible, dès lors, de rejoindre non seulement le texte lu, mais cette commune condition. De là l'imaginaire d'une lecture immersive, qui prédomine dans notre corpus. Les « plongées livres » de François Bon¹³⁸ confirment ce que les gros plans sur les visages laissaient deviner : *cosa mentale*, la lecture, même oralisée, invite à l'immersion dans une réalité intime, mais en partage. Cette immersion n'est accessible que par la bascule à la voix autre, qui signale l'entrée en fiction ; dans une fiction à laquelle on fait crédit d'une véritable puissance heuristique, capable de mettre au jour ce socle commun.

135. « LECTURES | PATRICK KERMANN, MASTICATION DES MORTS », François Bon | le tiers livre, 21 mai 2018.

136. « ÉCRAN DE NUIT #42 | BECKETT, SE VOIR », François Bon | le tiers livre, 20 janvier 2018.

137. « CARNETS #03 | CONTRE LA BIENVEILLANCE », François Bon | le tiers livre, 4 mai 2018.

138. Voir l'index général des vidéos « plongées livres » (Bon s. d.).

Ce que performent ces lectures ressortit à une ouverture, à la percée d'une brèche dans le sujet lisant, que la nuit favorise, et que le genre du vlog cultive.

« Ouvrir soi-même, on prendrait une lame, on couperait le visage en deux, ici », commente François Bon¹³⁹. « Lecteur, il s'ouvre, il est ouvert, l'ouvert, comme son livre est ouvert » (Quignard 1976, 61) : c'est bien l'acte de lecture qui ouvre. Est-ce coïncidence si toute la série de « Service[s] de presse » actualise, à sa façon, le rituel YouTube du *unboxing*? Pas de crème démaquillante ni de sticks paillettes, ici, comme dans une routine beauté, mais des livres, et leur lot d'emballages cartonnés, que le destinataire déchire avec une insistance significative, en pestant le plus souvent contre emballages et enveloppes qui contrarieraient par leur simple présence le rêve numérique d'une immédiateté enfin atteinte entre l'œuvre et son lecteur. L'anecdotique circonstanciel s'efface donc devant une violence autre, celle qui charge d'énergie celui qui découvre les livres et qui va les lire en public sur sa chaîne YouTube : comme si ce rituel permettait à François Bon de se recharger, de renouer avec « la violence ouverte qu'est l'œuvre » (Blanchot 1982, 261), en assimilant une partie de l'énergie dont ces textes sont issus, pour se hisser à son tour à un degré d'intensité suffisant pour que le contact avec eux puisse s'établir. Quand les booktubeurs témoignent, en ouvrant eux aussi les paquets reçus, d'une légitime curiosité et d'une excitation qui contribuent à établir cette complicité émotionnelle avec leurs spectateurs, nos lecteurs semblent avoir accès à la violence qu'est écrire, même. Si la littérature est effraction et assaut de la frontière, alors à son contact quelque chose de cette violence initiale et fondatrice doit se faire jour, tout particulièrement au moment de la lecture.

139. « CARNETS #03 | CONTRE LA BIENVEILLANCE », François Bon | le tiers livre, 4 mai 2018.

À la suite immédiate du passage précédemment cité, Christian Prigent concluait en effet son propos de la sorte : « C'est plutôt la "voix-de-l'écrit", la trace sonore et rythmique du geste appelé écriture » qui se fait entendre dans la lecture à voix haute/autre (s. d.). Parce que lire le texte d'autrui, comme se le proposent tous ces liseurs sur YouTube, c'est repasser par l'origine, irreprésentable, celle du geste de la création. Lire revient à repasser par la nuit première, cette nuit où est né le texte, ou naît tout texte, d'entre les livres et les mo(r)ts. La parole en sera le vecteur privilégié, qui par la voix, autorise telle régression vers « le lieu où sourd le langage ». C'est proprement ce retour amont qui donne sa complexité spécifique à ces capsules vidéo, qui ne se contentent pas de diffuser ou de prescrire des ouvrages mais bien de repasser par là où écrire devient possible. « Lire, c'est mimer l'écriture en train de se produire » (Bonnaffé et al. 2005, 59) : le rythme de la lecture, tout particulièrement, comme face sensible du geste offerte en partage aux internautes, rejoint ainsi un faire originel, lui-même rythme.

S'enraciner plus en arrière de soi, à l'endroit même où on en appelle à la parole, à l'endroit même où on organise cette poussée de mots qui va s'appeler phrase [...] la vidéo c'est simplement qu'on rapporte, qu'on tire vers nous, en arrière, l'idée même de la publication plus près de l'endroit de cette naissance¹⁴⁰.

Projeter les mots des autres, c'est aussi les introjeter, tout en échappant à la stupeur et au mutisme que peut provoquer la découverte d'un texte; c'est s'y reconnaître, tout en se ménageant comme une servitude, s'ouvrir une voie pour désadhérer, et que dans cet écart l'œuvre personnelle,

140. « SP 47 | LIVRES QUI FONT DU BIEN », françois bon | le tiers livre, 12 mars 2018.

par la suite, puisse advenir. Lire à voix autre sur YouTube, pour célébrer et brûler en même temps, donc : François Bon jette à terre, violemment, les livres reçus pour son « Service de presse », que pourtant il dit chérir particulièrement. C'est qu'il y faut ce « feu bouté aux livres qui fondent [la parole] », comme l'écrit Pascal Quignard (1976, 47), pris au mot par François Bon tentant, en un geste post-gainsbourgien, de brûler un roman d'Arno Bertina ¹⁴¹... La bibliothèque comme *thésaurus*, ne vit que par cette pratique symétrique de la *dépense*, au sens où l'entendait Bataille : *input/output*, encore.

Si la lecture participe de la création, c'est aussi en tant que telle, en tant qu'incarnation du texte, fût-il allographe, dans un écosystème littéraire en pleine mutation. Puisqu'un même texte peut, voire doit, exister sous diverses formes – performances, conférences, rencontres... – la voix du lecteur sur YouTube vient contribuer au vaste mouvement de « différenciation » qu'après Marjorie Perloff, Jan Baetens résume ainsi : « le texte s'inscrit maintenant dans une logique du texte pluriel ou "différentiel", c'est-à-dire d'une œuvre partagée entre plusieurs formes et versions équivalentes, radicalement ouvertes, toujours susceptibles de changements » (Baetens 2016, 95). Littérature hors du livre, le Web et la lecture publique se sont donc rencontrées, au sein de cet écosystème aux frontières mobiles, autour, plus précisément, de l'acte de publication : « dans le contexte de désaffection culturelle, plus jamais invité dans bibliothèques, théâtres ou autres, si on veut que la littérature vive, c'est à nous de la prendre en charge. Lire en public, même sans public, et balancer sur YouTube pour re-

141. « ANTI-RENTRÉE LITTÉRAIRE #3 | Arno Bertina, DES CHÂTEAUX QUI BRÛLENT », françois bon | le tiers livre, 13 septembre 2017.

trouver l'instance décisive qu'est étymologiquement, la publication », se propose ainsi François Bon (s. d.).

Lectubeurs

Par « lectubeurs », on désignera si l'on veut cette communauté de lecteurs, auteurs de capsules vidéo sur YouTube, qui empruntent certains stylèmes à la troupe, en extension constante, des booktubeurs, tout en s'en démarquant par une pratique de la lecture directement en lien avec la création littéraire comme horizon. Les lectubeurs croisent, de façon remarquable, les enjeux les plus vifs qui aiguillonnent la littérature contemporaine, dans ses circuits de diffusion plus sinueux et pluriels qu'auparavant, et les fondements mêmes des cultures numériques. Trois terrains d'entente en témoignent explicitement : l'improvisation, la fragmentation et l'appropriation.

L'improvisation confine au dénuement, elle qui soustrait autant que possible de la lecture préconstruits et attendus, pour se confronter à la matière brute d'un texte inconnu encore quelques instants plus tôt : en quelques minutes, au sein d'une même vidéo, Guillaume Cingal multiplie ainsi les marques métadiscursives : « tout cela est totalement improvisé » ; « c'est de l'improvisation » ; « improvisation complète, et on y va ¹⁴² ». L'internaute, familier d'une culture YouTube fondée sur la valorisation de *l'authenticité* et de la *spontanéité*, deux valeurs cardinales de la plateforme, retrouve dans cette mise en scène « sans filet », à l'image des lectures-traductions de Guillaume Cingal ¹⁴³, une imprévisibilité matinée de ludicité. L'accidentel – les innom-

142. « je range mon bureau #1 », Tanneurs Quarante-Cinq, 20 mars 2017.

143. Par exemple « TSF #135 (2018—16) : traduire sous la neige », Tanneurs Quarante-Cinq, 7 février 2018 (rubrique « TSF » : « Traductions sans filet »).

brables chutes qui peuplent YouTube l'attestent – réjouit l'internaute spectateur : à leur échelle, les hésitations linguistiques de Guillaume Cingal, les repentirs de François Bon, participent de ce même imprévisible¹⁴⁴. Mais ce peut être le livre qui ne supportera pas la lectube comme *crash test*, tant la lecture à voix haute, on le sait, est réputée discriminante. Chacune de ces lectures soulève une tension, quant au sort réservé au texte : tiendra, tiendra pas?

Paul Zumthor avait déjà mis en relief ce lien entre l'oral et le flux : tous deux en effet donnent le texte au fur et à mesure de son déroulement, contrairement au texte clos et se donnant pour un tout. Le livre, affirme-t-on communément, appartient aux biens expérientiels, qui ne pourra être évalué qu'à travers l'expérience que constituera la lecture. La lecture filmée et diffusée donne à voir cette expérience, dans la captation directe, éventuellement accidentée, qui par-là se différencie d'une approche externe et critique, qui se contenterait de résumer l'argument de l'ouvrage ou de lire ses abords paratextuels. De là sans doute l'omniprésence des vidéos de lectubeurs nourries d'images mobiles, filmées lors d'une marche ou d'un périple à vélo. Les dérives de Gwen Denieul dans la ville de Bordeaux, la nuit, viennent ainsi confirmer que déambuler et lire constituent un seul et même mouvement. La lectube n'est rien d'autre qu'une dérive, d'inspiration situationniste si l'on veut, dans le cœur d'un texte, à découvrir ruelle après ruelle, paragraphe après paragraphe.

Les lectubeurs adaptent ainsi le mode de lecture du document sur Internet à leur appréhension du livre : la sérendipité prévaut, puisque la plupart aiment à souligner qu'ils ouvrent le texte au hasard. Par cette lecture préhensive et aléatoire, ils le fragmentent, ne proposant qu'un extrait à

144. « DÉFI 30 JOURS 30 LIVRES #01 | ERNST BLOCH », François Bon | le tiers livre, 8 décembre 2017.

l'internaute, confronté au gré de sa navigation à de multiples formes brèves et fragmentaires. Sa lecture hypothétique, c'est-à-dire, celle qu'il s'imagine faire ultérieurement, mettant ses pas dans ceux du lectubeur, se construit alors de façon fractale : à partir de cet extrait, comme ailleurs sur le Web, il en vient à imaginer le reste de l'œuvre. C'est bien à un *braconnage*, au sens que Michel de Certeau confère à la notion, que collaborent lectubeurs et internautes : tous construisent leur propre parcours dans la masse de livres publiés et dans la bibliothèque, plus généralement. YouTube fonctionne ici comme un réseau social où l'on braconne, contre algorithmes de recommandation et affordances, propriétés des puissants du numérique.

Par là, la littérature s'offre en effet à la culture Web de l'appropriation. Lire l'autre ne saurait se ramener à la simple citation, mais ressortit bien davantage à une démarche créatrice inspirée de la variation et du remix, clefs de voûte de la création en régime numérique (Limare, Girard, et Guilet 2017). Les lectubeurs inscrivent leur pratique dans la sérialité anthologique définitoire du Web, au sein de rubriques nettement identifiées, réparties dans une chaîne YouTube. Plus de soixante-dix numéros du « Service de presse » de François Bon achèvent par exemple d'ériger la variation en valeur centrale de ces pratiques. Qu'il s'agisse du « Défi 30 jours 30 livres », à l'origine du passage de la publication vidéo au rythme quotidien chez François Bon ou d'autres séries achevées ou en cours, ç'aura été le risque de l'éphémère qu'auront voulu faire résonner ces capsules vidéo dans l'archive foutraque qu'est YouTube, et conserver l'élan natif de la lecture, de la lecture qui essaie, creuse, de la lecture comme pratique DIY de la littérature. « On va risquer ça », propose Guillaume Cingal¹⁴⁵ – ça, la traduction comme va-

145. « TSF #138 (2018—19) : une demi-page de Leslie Kaplan » (2min35s), Tanneurs Quarante-Cinq, 13 février 2018.

riation, ça la lecture comme appropriation, ça la littérature sur YouTube : la littéraTube.

Références

- Baetens, Jan. 2016. *À voix haute. Poésie et lecture publique*. Bruxelles : Les impressions nouvelles. En ligne.
- Blanchot, Maurice. 1982. *L'espace littéraire*. Idées. Paris : Gallimard.
- Bon, François. 2010. « Lire en public, astuces & matériels ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . s. d. « Les jeudis #livres ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 19 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « Une histoire générale de la vidéo en 25 exemples ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 21 octobre 2022. En ligne.
- Bonnaffé, Jacques, Denis Podalydès, Ludovic Janvier, Christine Montalbetti, et Jean Verrier. 2005. « Le spectacle de la lecture ». *Littérature*, n 138 : 50-72. En ligne.
- Burgess, Jean, et Joshua Green. 2009. *YouTube : online video and participatory culture*. Polity Press.
- Christophe, Thibault, et Muriel Plana. 2013. « Le vidding sur YouTube ou comment revivre et réinventer ses scènes (homoérotiques) préférées (1) ». *Pop-en-stock*. En ligne.
- Kaufmann, Vincent. 2017. *Dernières Nouvelles du spectacle (Ce que les médias font à la littérature)*. En ligne.
- Landow, George P. 1997. *Hypertext 2.0 : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- Limare, Sophie, Annick Girard, et Anaïs Guilet. 2017. *Tous artistes! Les pratiques (ré)créatives du Web*. Parcours Numériques 8. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. En ligne.

- Prigent, Christian. s. d. « La-voix-de-l'écrit (notes sur la lecture publique et la "performance vocale") ». *TXT*. Consulté le 21 octobre 2022. En ligne.
- Quignard, Pascal. 1976. *Le lecteur*. Blanche. Paris : Gallimard.
- Sarratia, Géraldine. 2018. « Sandrine Treiner (France Culture) : "Le podcast ouvre un territoire vertigineux" ». *Les Inrockuptibles*, n 1172 : 94-95. En ligne.
- Siguiet, Marine. 2020. « Homotopies littéraires et images partagées. Figurations du lecteur, du livre et de la lecture sur trois plateformes numériques (YouTube, Instagram, Tumblr). » Thèse de doctorat, Sorbonne Université (France). En ligne.
- Strangelove, Michael. 2010. *Watching Youtube. Extraordinary videos by Ordinary People*. Toronto : University of Toronto Press. En ligne.
- Zilio, Marion. 2018. *Faceworld. Le visage du XXIe siècle*. Perspectives critiques. Paris : PUF. En ligne.

Vidéoperformances

« Sortir la poésie du livre », « mettre la poésie debout », pratiquer une « poésie directe » : ces propos émanent d'une génération de poètes qui ont pensé affranchir l'œuvre poétique du carcan du livre, en usant de moyens technologiques nouveaux et d'espaces de diffusion alternatifs à celui du livre, vécu, avec la chaîne éditoriale dont il est un maillon, comme espace contraignant. À la fin des années 1950, Bernard Heidsieck entend, avec la poésie action, développer une poésie qui use des moyens technologiques nouveaux et se diffuse dans des espaces alternatifs à ceux du livre. Il décrit alors un champ dans lequel les petites plaquettes de poésie s'échangent entre poètes, où les « lectures » se font en cercle fermé, vase clos d'où le « public » se voit exclu¹⁴⁶.

On retrouve ainsi, de manière récurrente dans les discours, l'image du livre-tombeau, non pas érigé en monument pour le poète, mais espace mortifère, « terrain mort » pour la poésie qui s'y voit menacée d'« étouffement », d'« asphyxie blanche ». C'est, pour ces poètes, une question de survie : la poésie, pour être « vivante », doit s'arracher « au cimetière de la page écrite », nous dit Jean-Jacques Lebel dans sa présentation du *happening* « Pour conjurer l'esprit de catastrophe » en 1962. Prise entre les derniers feux du surréalisme et son inflation d'images, et les coquetteries de la poésie « blanche », la poésie véhicule, pour ces poètes, des connotations désuètes, poussiéreuses, signes d'un déphasage d'avec la société, dont la fétichisation de l'objet-livre est un symptôme. Cette fétichisation est également la cible de Julien Blaine, chez qui la critique prend, dans le contexte de l'après 1968 et de la critique de la société marchande, une orientation idéologique qui la relie à la domination du spectacle et de la marchandise. Dans un manifeste de 1971, Julien Blaine plaide ainsi en faveur d'une

146. Par exemple dans *Térrature* (1981, 102) : « 1955. La poésie méritait mieux que de n'être lue que par des copains ou d'autres poètes ».

poésie « hors du livre hors du spectacle hors de l'objet », s'érigeant « contre la séduction du livre, et, plus généralement, de l'objet ». Envisagé dans sa forme même de codex, le livre apparaît également comme une forme symbolique (Melot 2004) et un vecteur de diffusion des valeurs dominantes. On retrouve ainsi des images d'enfermement, lié à l'oppression, chez Blaine, dans le manifeste de 1971 : « Qu'est-ce en effet que le livre, sinon une entreprise de réduction, d'enfermement, de POLICE des langages, sinon le grommellement d'une société aphasique parce qu'elle est opprimée? » (1971). Chez Jean-Jacques Lebel, le médium est présenté comme un « filtre » et, donc, une forme de censure. Le mode de création et de circulation du livre, la chaîne éditoriale comme les circuits de diffusion, sont assujettis à des contraintes économiques et marchandes dont la poésie doit se dégager pour survivre. Sa poésie se nommera alors « directe », « par opposition à la poésie "indirecte", c'est-à-dire la poésie d'abord écrite, puis imprimée, puis éditée, puis mise en librairie. Donc filtrée à travers l'industrie culturelle » (Lebel 1994, 14).

La création en 2005 de YouTube semble donner à ce positionnement commun aux poésies expérimentales les moyens de son ambition, et, surtout, le rendre accessible à tous; YouTube permet en effet à tout un chacun de créer et de diffuser des vidéos, confortant, selon la formule de Patrice Flichy, « le sacre de l'amateur » (2010) : il autorise une publication directe, qui se passe des intermédiaires traditionnels, institutionnels ou éditoriaux. Cette possibilité semble entrer en résonance profonde avec le projet des poésies en performance, dont l'ambition est précisément de se passer des cadres éditoriaux pour privilégier un rapport direct au public. En tant qu'espace non littéraire, YouTube peut-il être à son tour considéré comme un moyen par lequel la poésie, en particulier la performance, se diffuse sur

les mêmes réseaux que ceux de la culture de masse, au sein du tout-venant, dans un espace non séparé, prolongeant le geste effectué par la poésie en performance depuis ses manifestations historiques?

Mais YouTube est aussi le lieu de diffusion de formes spécifiquement numériques au format vidéo. La vidéoperformance désigne une forme singulière qui ne se confond ni avec les captations vidéo de performances ou de lectures publiques ni avec l'enregistrement de lectures à voix haute filmées face caméra. Qu'elle montre une action filmée par le poète lui-même ou par un tiers, réalisée dans un espace public ou privé, avec ou sans public, la vidéoperformance se caractérise avant tout par une implication du filmage dans sa forme même, et, partant, d'une forme d'écriture vidéo. Cette forme n'est pas spécifique à la poésie : elle s'inscrit elle-même dans une tradition fortement liée à la performance artistique depuis ses débuts au cours des années 1960, via la pratique de l'autofilmage par les performeurs¹⁴⁷.

Ces vidéoperformances ont trouvé des réalisations numériques et relèvent pour certaines d'une forme de poésie numérique, en ce qu'il s'agit de formes qui utilisent le « dispositif informatique comme médium » et mettent en œuvre « une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium », selon la définition donnée par Philippe Bootz (2007). Elles se destinent à une diffusion en milieu numérique et travaillent dans leur écriture même avec les propriétés spécifiques à cet environnement. Les premières utilisations du médium numérique pour filmer une action, en direct ou en différé, se caractérisent par une utilisation de la webcam et du montage d'une part, d'autre part par l'utilisation du *live chat* vidéo, comme on peut le voir chez Annie Abra-

147. Françoise Parfait consacre par exemple un chapitre à la performance dans son ouvrage *Vidéo : un art contemporain* (2001).

hams ou encore Philippe Castellin : le poète visuel et performeur se livre depuis les années 1990 à des expérimentations sur les supports vidéo et numériques. L'articulation de la performance comme pratique *live* et en partie improvisée avec le dispositif numérique est ainsi particulièrement envisagée dans la série « Fondu_au_noir » (Castellin 2009) : le poète y dit de mémoire d'anciens poèmes face caméra puis opère un montage, et laisse l'algorithme décider de l'extrait montré, alliant de la sorte la présence du corps en action et l'improvisation propre à la performance à la combinatoire, l'une des tendances importantes de la poésie numérique. Chez Philippe Castellin comme chez de nombreux poètes expérimentaux issus de la poésie visuelle, sonore et de la poésie performance, le Web est également perçu comme un espace dans lequel la volonté de mettre en circulation des formes nouvelles hors des structures culturelles dominantes est enfin possible :

pour les poètes expérimentaux la possibilité de rendre accessibles leurs travaux dans un médium auquel ils semblaient par nature adéquats, celle de contourner les structures officielles, de réaliser le rêve des relations horizontales et réflexives, enfin d'explorer des possibilités formelles certes énoncées antérieurement mais demeurées à l'état d'utopie : gestion de l'interactivité, œuvres ouvertes, travaux collaboratifs, work in progress... (2013).

Les auteurs de vidéos créées spécifiquement pour leur diffusion sur YouTube, et par les outils de YouTube, deviennent-ils alors, de vidéoperformeurs, des youtubeurs ?

Poétique et (més-)usages de la plateforme

Sur YouTube, les contenus créés par les youtubeurs sont très variés, mais des genres ont fini par émerger : sketch, web-série, vlog, *unboxing*, vidéos de vulgarisation, *gaming*,

tutoriels. Des vocabulaires communs leurs sont associés, qui sont liés aux contraintes techniques et aux phénomènes d'imitation mutuelle des producteurs de vidéo. Ainsi YouTube n'est-il pas uniquement une plateforme d'hébergement de vidéos mais bien un média, dont les créations vidéo sont marquées par un certain nombre de traits récurrents : et ce sont précisément ces caractéristiques que l'on retrouve dans les vidéoperformances dont il sera question dans ce chapitre.

Ce vocabulaire est tout d'abord marqué par un amateurisme exhibé, revendiqué, qui participe du bricolage technologique. Celui-ci est identifié par André Gunthert comme un trait esthétique commun aux formes d'autophotographie et autofilmage en circulation sur les réseaux « jouant des incertitudes du cadrage, des traces visibles de manipulation ou de l'amateurisme de la prise de vue » (2015), au point de devenir une signature du genre. La généralisation et la démocratisation des outils de filmage et les facilités associées semblent avoir tout d'abord favorisé les pratiques d'improvisation et de prise directe. L'improvisation, si elle n'est pas définitoire de la performance poétique, en constitue parfois une part importante, comme chez Charles Pennequin, dont la pratique performative a très vite intégré l'enregistrement, via le dictaphone puis la vidéo, pensés comme captations d'improvisations¹⁴⁸. Une grande partie des vidéoperformances diffusées sur YouTube par le poète sont des improvisations, pratique que l'on retrouve chez Vincent Tholomé, associée au paradigme de l'essai, du brouillon : les vidéos se présentent comme des tentatives, formes non finies, ouvertes.

148. Les enregistrements au dictaphone ont été numérisés et diffusés sur le site de l'auteur via Soundcloud avant d'être publiés pour certains en vinyle par le FRAC de Besançon.

D'un point de vue formel, le cadrage fixe et le dispositif frontal lié à l'autofilmage par la webcam est une constante. Fenêtre sur cuisine ou chambre, la webcam offre un plan rapproché sur le visage et le haut du buste et le situe dans un espace domestique. Nombreuses sont les œuvres qui, à l'instar des vidéos dominantes sur YouTube comme les vlogs, et dans la continuité des premiers usages privés de la webcam en réseau type « Jennicam », ouvrent sur un espace ordinaire et quotidien. Ainsi Vincent Tholomé nous montre-t-il une partie de son bureau ou de sa cuisine dans sa récente série « Mon épopée ¹⁴⁹ » : à genoux sur un tapis de son salon, devant la cuisinière où chauffe l'eau pour les pâtes dans « how to prendre garde à l'eau des pâtes ».

Sylvain Courtoux est filmé dans sa cuisine également, et le bureau d'un minuscule appartement ¹⁵⁰ ; Laura Vazquez, dans sa série des « Poèmes du mois », apparaît dans son appartement, sa chambre, son bureau, ou encore sa bibliothèque ¹⁵¹. Chez Pierre Guéry, cet espace est souvent neutralisé, la *talking head* s'adressant au spectateur devant un mur, mais l'on aperçoit de temps à autre des fenêtres, un meuble, et la prise de son directe révèle une acoustique qui n'est pas celle d'un studio ¹⁵². Si la vidéo YouTube inscrit le corps de l'auteur, c'est dans ces cadres une figure qui se confond avec celle de l'individu lambda depuis un espace domestique et désacralisé : un espace domestique connecté.

La webcam comme fenêtre cède à d'autres moments la place à des plans approximatifs, faits de tremblés et de ra-

149. « Mon épopée (chant 29) », Vincent Tholomé, 7 mars 2019.

150. « Sylvain Courtoux - Tuto Litières (performance 1) », Sylvain Courtoux, 22 novembre 2015.

151. Les « Poèmes du mois » ont été depuis retirés de la plateforme par la poétesse.

152. « MY TALKING HEADS / Poèmes vidéos / Pierre Guéry », VOICEKABINETT, 2017-2018.

tages divers liés à la manipulation du téléphone, lorsque le filmage se fait en extérieur, ouvrant alors également sur des espaces triviaux, non dédiés à la pratique artistique, mais surtout communs, et essentiellement citadins : on retrouve ainsi à plusieurs reprises Charles Pennequin dans les toilettes d'un train par exemple, dans une gare, ou dans les couloirs du métro et dans la rue dans la vidéo « Je joue », et Laura Vazquez dans différents endroits de la ville, de la rue ou des transports publics.

Cette esthétique amateur se retrouve dans l'utilisation d'outils de captation et d'édition d'image standards. L'usage du miroir, caractéristique du selfie avant la généralisation des caméras frontales, conduit dans plusieurs cas à l'exhibition de l'appareil, comme on peut le voir dans la vidéo de Charles Pennequin « Tu sais très bien que j't'aime ! » décrite comme une « déclar'action d'amour au téléphone portable et au miroir de la salle de bains, 2016. Technique mix et max. Improvisé dans un hôtel, à Sarzeau (Bretagne) ». Les outils d'édition type décors et filtres Photobooth, du nom du logiciel de capture d'images installé par défaut sur les Mac, sont aussi fréquemment utilisés. Dans la série des « Poèmes du mois ¹⁵³ » de Laura Vazquez, le déclencheur Photobooth sert de générique à chacune des vidéos, et Pierre Guéry use et abuse des effets spéciaux et filtres proposés par ce même outil ¹⁵⁴. Le logiciel de montage intégré à la plateforme est enfin également utilisé, et, là encore, exhibé : Charles Pennequin précise sous certaines de ses vidéos que le montage est réalisé avec YouTube. C'est le cas de « Causer n'est pas poser », dont le titre précise qu'il est

153. Ils ont été depuis retirés de la plateforme par la poétesse.

154. Par exemple : « My talking heads #26 // réinsertion » ; « #27 // Œil pour œil » ; « #28 // Le Momot », « #29 // pas tout écrire » et « #30 Still life » alternent les filtres, respectivement « Éclat », « Rayon X », « Caméra thermique », « Crayon de couleur » et « Bande dessinée ».

« monté avec youtube ». Dans ce même poème, le texte thématise la prise de vue à la perche à selfie utilisée pour filmer l'auteur, de façon circulaire. Sous-titré « essai perchiste », le texte inscrit sous la vidéo se construit sur une polyptote autour du mot « perche ». L'amateurisme assumé ne relève ainsi pas d'une volonté de se passer de médiation au profit d'une coïncidence rêvée entre l'action et son enregistrement : loin d'effacer le média, il s'agit au contraire de travailler avec des outils technologiques standards, et de s'insérer dans un vocabulaire commun. Ainsi, à l'instar de Charles Pennequin dans l'exemple précédemment cité, beaucoup de vidéoperformances entretiennent un rapport réflexif au média utilisé. Pierre Guéry utilise le format standard de la *talking head*, devenu une référence en raison du dispositif frontal imposé par la webcam, et intitule précisément sa série de vidéo « My talking heads ».

De la même manière, Laura Vazquez utilise le déclencheur Photobooth comme générique, alors même que ses vidéos sont tournées avec une caméra numérique portable. Présence superlative du corps en action, esthétique DIY, improvisation, investissement d'espaces non artistiques, autant de caractéristiques qui font converger la vidéo YouTube et la performance poétique. Mais YouTube en tant que plateforme informe également l'écriture du poème performé dans la mesure où ce sont les genres spécifiquement youtubéens qui y sont retravaillés – ou détournés.

Nombre de vidéoperformances nativement youtubéennes s'emparent en effet de leurs codes, pour se les approprier souvent de manière plus ou moins ironique, opérant de la sorte un télescopage entre des genres triviaux et le genre poétique.

Genres communs aux réseaux sociaux, le selfie, et le vidéo-selfie, se retrouvent ainsi parodiés par Charles Pennequin, par exemple dans « Tuto-poème n°2 : le selfie-perf » (s. d.),

une vidéo muette où chaque micro-mouvement du visage est ponctué de rires enregistrés, comme une mise en évidence du caractère dérisoire de cette publicisation du n'importe quoi. Le selfie informe également la série des « Poèmes du mois » de Laura Vazquez, en association avec le « vlog » rappelé ici par la régularité métronomique avec laquelle chaque poème est posté (le 1^{er} de chaque mois entre octobre 2013 et novembre 2017). Le poème se compose d'un montage très rapide de prises de vue réalisées chaque jour, où l'on voit la performeuse proférer un seul mot, le montage final seul recomposant une phrase syntaxiquement cohérente.

Chez Laura Vazquez, ce genre se conjugue également avec la pratique en vogue sur YouTube du montage bout à bout d'extraits de films dans des compilations thématiques, ou des meilleurs *vines* filmés par des amateurs, et plus généralement de l'esthétique de la répétition, de la fragmentation et du montage épileptique à l'œuvre dans de nombreux genres youtubéens. Surreprésentées sur YouTube, les vidéos filmées en caméra embarquée, donnant à voir exploits sportifs et ratages divers, chutes, cascades et défis stupides, « poussant à l'hyperbole le règne de l'idiot planétaire » selon les termes d'Antonio Dominguez Leiva (2012), sont également convoqués à la vision de ces vidéos. Les performances effectuées par Charles Pennequin dans l'espace public le montrant par exemple dans la rue en train de prononcer tout haut les mots « je jouis¹⁵⁵ », hurlant sur sa mobylette (croisant au passage un microgenre existant, le « selfie moto ») dans « Poésie pétarade », ou encore arpentant une galerie en répétant « ça a déjà été fait¹⁵⁶ », filmées pour la

155. « Charles Pennequin - Je jouis », I dBruyn, 21 novembre 2011.

156. « ça a déjà été fait », charles pennequin, 30 janvier 2017.

plupart à la GoPro, résonnent, dans cet espace médiatique, avec ces genres. La captation relève alors

du registre de l'expérience. La photographie [ou le film] exécutée à ce moment précis n'est ni seulement une image de soi, ni seulement une image du site, mais précisément la trace visuelle de leur articulation éphémère, le rapport de l'acteur à la situation, inscrit dans l'image (Gunthert 2015).

La performance et sa captation sont articulées à un contexte qui devient prégnant. Il s'agit, par ces biais, de se filmer en situation, dans des espaces quotidiens.

Autre genre très populaire sur YouTube, le tutoriel est le thème de plusieurs performances de Sylvain Courtoux. Ces vidéos respectivement intitulées « Tuto Litières (performance 1) » et « Tuto Aspirateur (performance 2) » montrent le performeur dans les situations les plus triviales, réalisant une action basse, purement ménagère et se contentant de décrire, en s'adressant à la caméra, les étapes d'un processus de manière plus ou moins improvisée, vantant sa grande habileté à exécuter cette tâche, l'« art zen » et la « danse » que représentent respectivement la première et la deuxième activité.

Le « tuto » bâclé est pourtant présenté comme extrait d'un livre alors à paraître, *L'Avant-garde, tête brûlée, pavillon noir* (Courtoux 2019), laissant le spectateur pour le moins perplexe quant au contenu du livre annoncé, et s'inscrit dans une des multiples représentations de la figure du « poète de merde » au centre de plusieurs de ses créations. Vincent Tholomé s'empare également du modèle du tutoriel dans les titres de plusieurs vidéos, intitulées respectivement « how to prendre garde à l'eau des pâtes » et « how to répondre au téléphone », s'inscrivant dans des situations triviales pour interroger leur potentielle signification poétique. Le « tuto » est également le fil directeur d'une sé-

rie de Charles Pennequin publiée sur le site anthologique Tapin² 157. La vidéo reprend les caractéristiques principales du tutoriel vidéo tel qu'il se diffuse en masse sur YouTube : plan fixe cadrant un individu dans un espace domestique, puis décomposition des étapes nécessaires à la réalisation de la recette. Cependant ce tutoriel ne propose pas d'apprendre à faire de la pâte à tarte mais un poème sonore. La forme du tutoriel appliquée à la poésie fait alors inmanquablement penser à la recette de Tristan Tzara, « Pour faire un poème dadaïste », autre appropriation d'un genre non auctorial et standard, celui de la recette de cuisine, dans une perspective de démystification et prosaïsation dadaïste : le tuto-poème fonctionne comme une actualisation 2.0 de la recette des mots dans un chapeau.

Toujours en plan fixe, filmé par webcam, le genre de la *bo-medance*, consistant à danser sur une musique enregistrée et/ou à mimer en playback une chanson de variété, est également exploré à plusieurs reprises par le performeur : « Tuto-poème n°4 : la danse de l'entravé » et « Tomber dans la danse » présentent le poète dansant dans son salon et dans sa cuisine, pendant qu'un texte est dit en voix off, et « I want to break free » le montre face caméra, casque sur l'oreille diffusant la chanson de Queen que l'on devine, très faible, à travers l'appareil, gesticulant et mimant les paroles, dans une attitude qui rappelle le célèbre « Numa numa », playback dégénéré d'un enfant sur le tube d'O-Zone, vidéo virale qui engendra des milliers de mèmes. L'esthétique pauvre qui émane de ces vidéos entre alors en relation et en pleine cohérence avec l'écriture « au ras des pâquerettes » revendiquée par l'auteur et participe d'une poétique de l'idiotie que le poète travaille de manière générale. Si tous les poètes publiant sur YouTube ne partagent pas aussi pleinement cette esthétique, il reste que l'immédiateté, la fron-

157. Voir les tuto-poèmes de Charles Pennequin.

talité recherchée dans les vidéoperformances postées sur la plateforme entrent en conversation avec les genres communicationnels qui y sont diffusés par ailleurs. De façon réciproque, la récupération et le détournement des genres de vidéos diffusées sur YouTube fait entrer ces vidéoperformances dans un régime qui est celui-là même à l'œuvre dans la plateforme, marquée par une esthétique de la répétition, de la reprise, de la réitération et du détournement. Leur diffusion dans l'espace youtubéen met en lien direct avec un corpus non poétique, et investit poétiquement une esthétique commune. Mais YouTube n'est pas uniquement un outil de création et de diffusion : c'est aussi un outil d'édition spécifique, à son tour exploité et détourné selon différentes modalités.

YouTube est une base de données : elle peut ne servir qu'à cet usage, et trouver dans le site de l'auteur ou d'une institution donnée, son cadre éditorial propre. Mais la plateforme, nous l'avons remarqué dès l'introduction, fonctionne également et peut-être avant tout comme productrice d'un cadre éditorial fortement contraignant. Pour autant, les poètes ici considérés possèdent tous, et parfois seulement, une chaîne YouTube propre, mais ils jouent avec les codes de ce cadre de manière à les détourner et à les faire entrer dans un fonctionnement qu'on qualifiera de poétique. À un tout premier niveau, les playlists sont utilisées pour mettre en évidence la logique sérielle des productions de Pierre Guéry ou Laura Vazquez : « My talking heads », « Poèmes du mois » se présentent comme des séries, conformément à la logique induite par la structure même de la plateforme permettant au spectateur de visionner la vidéo – d'abord numérotée – seule ou à l'intérieur d'une liste. Les vidéos de Laura Vazquez en particulier sont dotées d'un générique, présentées dans des vignettes avec titrage et arrêt sur une image sélectionnée, conformes en cela à de très nombreuses

vidéos de youtubeurs et youtubeuses en ligne. L'espace éditorial présent autour de chaque vidéo contribue également à en conditionner la réception. Ainsi sous le titre de la vidéo figure un espace où le youtubeur peut entrer du texte libre. Utilisé comme paratexte, cet espace recueille la plupart du temps des informations objectives : description du contenu de la vidéo, date de création, crédits, parfois rappel du titre, liens vers d'autres sites de l'auteur ou de l'autrice. On y trouve également dans certains cas la reprise à l'écrit du texte dit à l'écran, comme chez Laura Vazquez, où certains des poèmes sont retranscrits après un rappel du protocole de création à l'œuvre dans la série. Ainsi pour « L.L.L #42 Avril 2017¹⁵⁸ », la transcription écrite du poème réalisé par le montage de trente micro-plans en propose un découpage prosodique par le retour à la ligne, là où dans d'autres cas, la transcription adopte d'autres codes typographiques : le texte de « L.L.L #47 septembre 2017¹⁵⁹ » s'inscrit quant à lui en majuscules, sur une seule ligne, sans ponctuation : « JE PEINS MES ENFANTS UNE PARTIE EN JAUNE UNE PARTIE EN BLEU JE LEUR DEMANDE DE COURIR ET JE LES COMPTE ILS SE BOUSCULENT ILS SE MÉLANGENT ILS SONT PERDUS ».

Chez Vincent Tholomé, cet espace est consacré à la description du contenu de la vidéo, selon des modalités discursives qui rappellent les titrages et sous-titrages de chapitres de littérature épique ou héroï-comique : « où l'on révèle ce qui arrive quand on prend garde à l'eau des pâtes », peut-on lire au bas du « how to prendre garde à l'eau des pâtes », ce qui confirme le genre « épopée » convoqué par le titre de la série, « Mon épopée », et produit une collision anachronique avec le format tuto-vidéo. Il est investi de façon toute particulière par Charles Pennequin : ainsi sous la vi-

158. Cette vidéo n'est plus disponible.

159. Cette vidéo n'est plus disponible.

déo « Je jouis », qui montre le performeur énonçant ces deux seuls mots, figure un long texte poétique, qui n'a manifestement pas de vocation paratextuelle. Une disjonction s'opère ici entre l'écrit et l'oral, entre l'inscrit et le proféré, accentuée, jusqu'à l'excès, dans l'usage qui est parfois fait des sous-titres de YouTube, à leur tour détournés de leur fonction initiale. Ainsi dans « marre » le titre même enjoint à activer les sous-titres « (il y a des sous-titres) », dans lesquels le spectateur découvre alors un tout autre texte.

À l'expression brute du ras-le-bol exprimé dans la vidéo se superpose un propos métapoétique, contre la poésie « savante » et philosophique, comme une « traduction » de la pensée inscrite dans ce cri, et un troisième texte, en vers, est placé en commentaire qui diffère à son tour de celui des sous-titres. Un jeu comparable est à l'œuvre dans plusieurs autres vidéos. Le vidéopoème joue ainsi alors des possibilités de la plateforme pour en investir poétiquement les espaces éditoriaux, en détourner les outils et élaborer un véritable dispositif, dans lequel la vidéo s'inscrit mais n'est pas autonome : c'est bien, alors, l'ensemble du dispositif qui fait œuvre, dans les relations et tensions qui s'instaurent entre les textes, la vidéo et l'espace éditorial.

Sur le Web, l'espace éditorial n'est pas identique à celui du livre – ou du DVD : à l'édition s'ajoute l'« éditorialisation », c'est-à-dire « l'interaction entre une dynamique individuelle ou collective – la publication d'un contenu dans une base de données, les commentaires qui y sont liés, le fait qu'il ait été partagé par d'autres... – et un « environnement numérique particulier ». Ainsi « le sens du document est soumis à l'intentionnalité d'une entité le publiant [...] mais doit toujours s'adapter à l'espace numérique dans lequel il se trouve, tenant compte de ses logiques et de sa structuration » (Vitali-Rosati 2016). Sur YouTube, cette logique passe par les commentaires que les autres internautes

peuvent laisser sous les vidéos, les possibilités de partage, et les recommandations déterminées par l'algorithme. Dès lors, le processus d'éditorialisation échappe au contrôle de l'éditeur initial du contenu. Or loin de subir cet état de fait comme par défaut, les auteurs publiant de manière privilégiée sur YouTube semblent rechercher pour ainsi dire cette perte de contrôle selon des modalités diverses. Ainsi Vincent Tholomé cherche à entrer en interaction avec les spectateurs des vidéos, invitant par l'adresse à la caméra à réagir via les commentaires à la question posée : « Où on se demande si porter telles ou telles chaussures influe nos frictions avec le monde ». YouTube est alors utilisé également comme réseau social, espace d'échanges. Le poète adresse également dans la première vidéo, présentée comme un « brouillon », un appel à l'échange via les commentaires, retours qui lui permettront de travailler à « la suite de la série », utilisant la plateforme comme laboratoire collectif :

Un jour j'ai dit : « Je vais écrire une épopée ». Alors j'écris une épopée. J'ai dit : « Je ne sais pas de quoi parlera mon épopée. Je ne sais pas où elle me mène. Je sais que mon épopée comptera 33 chants. Je sais que j'écrirai mon épopée en 33 jours. Je sais que j'écrirai un chant par jour. Pour le reste, on verra ». Alors j'écris mon épopée. Alors je décide de faire des vidéos. Très rough. Sans montage. Je montre ainsi mon épopée. Des chants de mon épopée. Pas tous les chants. Quelques-uns. Ce sont de démos. Des mises en voix. Des mises en sons. Parce que des gens ont dit que ce serait bien de donner mon épopée à entendre. Parce que des gens ont dit qu'ils seraient curieux d'entendre mon épopée. Ce que ça donne en voix. En sons. Alors voilà. Ça donne ça. C'est une démo. Une façon de se faire une idée. Bonne

vision et bonne écoute à toutes et à tous. Je vous embrasse ¹⁶⁰.

Charles Pennequin ferme les espaces de commentaires, mais ouvre l'éditorialisation par des choix étonnants d'indexation de catégories. Sur YouTube, la catégorie « Vidéo-poésie » ou « Art vidéo » n'existe pas. L'indexation croise les genres et les contenus, et la plupart des créateurs indexent leurs travaux dans les catégories les plus proches du domaine artistique : « Films et animations », « Musique » (chez Pierre Guéry), voire « Éducation », ou encore « People et blog », chez Tholomé. Laura Vazquez prend une tangente, désolidarisant ses vidéos du domaine artistique, fût-il voisin, en les indiquant dans la catégorie « Divertissement ». C'est précisément cette logique de désolidarisation qui est à l'œuvre chez Charles Pennequin qui choisit les catégories « Vie pratique et style », « Humour », voire « Auto moto », c'est-à-dire des catégories non artistiques, faisant potentiellement apparaître la vidéo dans des playlists hétérogènes par le jeu des suggestions de l'algorithme. Cet usage du dispositif numérique entre ainsi en relation avec l'ambition de mettre la poésie en contexte, dans la vie, et de produire un poème qui soit « standard », sans propriété particulière qui le singularise comme œuvre d'art.

L'usage détourné fait par certains poètes performeurs de la plateforme relève alors tant du court-circuitage des réseaux éditoriaux traditionnels que du détournement et du jeu avec le pouvoir et la logique dont YouTube est aussi le lieu, en ce qu'ils se situent précisément à son opposé. En cela, il rejoint certaines pratiques de littérature numérique à l'œuvre sur les réseaux sociaux ¹⁶¹, qui visent tant à poé-

160. « Mon épopée (chant 14) », Vincent Tholomé, 3 mars 2019.

161. Voir les analyses d'Alexandra Saemmer à propos du projet « Un monde incertain », lui-même articulé à YouTube autant qu'à Facebook (2017).

tiser le réseau social qu'à un usage critique des plateformes propriétaires, voire à une forme de parasitage.

YouTube *in situ* hors les murs : la performance contextuelle

Dans un post Facebook du 6 janvier 2018, François Bon se proposait de mettre en ligne des séquences de présentation et de lecture de textes antérieurs, ceux des grands devanciers, afin de « phagocyter l'héritage pour se lancer en avant ». Or, il s'agit là d'une constante de son travail nativement numérique, appréhendé ici à travers l'exemple d'une série de « performances littéraires » intitulée « Le tour de Tours en 80 ronds-points ». Conçue dans les années 1950-1960 comme une réaction polémique au développement carnassier d'un marché de l'art où l'œuvre physique devenait support de spéculations, puis de sacralisation dans des enceintes muséales dévolues à la conservation, la performance, art hors des galeries et des sentiers battus, se vouait en réalité à d'autres modalités de matérialité, peut-être plus impressionnantes encore : présence du corps, et d'un corps volontiers sécrétant; dispositifs parfois lourds, à l'image de la cage aménagée par Joseph Beuys pour sa performance *Coyote*; flot de photographies et de vidéos destinées à l'archivage, nécessitant appareils d'enregistrement, câbles, etc. Symétriquement, le Web et ses développements numériques sont longtemps apparus dans l'imaginaire collectif comme l'avènement d'une dématérialisation enfin conquise de la culture. C'est dans le nuage, nous dit-on, que l'éther de notre pensée contemporaine trouverait par excellence refuge. Il aura fallu que les acteurs véritables du Web et ses fins connaisseurs mettent au jour la face cachée de cette prétendue immatérialité, à l'image d'Andrew Blum, l'auteur de *Tubes*, pour que le mi-

rage prenne du plomb dans l'aile et qu'apparaisse « *the physical essence of our digital world* » (2012).

Le *World Wide Web...* de proximité : voilà bien ce qu'invente François Bon lorsqu'il met en œuvre à la rentrée 2014 un projet d'exploration systématique des giratoires ceinturant la ville : la redondance homophone dit déjà la circularité comme gageure et méthode, dans ce « tour de Tours en 80 ronds-points ». Naît là l'« idée d'une série de performances littéraires dans l'espace urbain, fixées par la vidéo et diffusées par Internet » (Bon 2015), envisagées sur une durée de dix mois. Après avoir identifié les ronds-points à visiter, François Bon se rend en voiture sur place et investit le centre même du rond-point pour y lire, devant une caméra fixe, en plan-séquence, un extrait d'un ouvrage prélevé dans sa bibliothèque. Puis, hors caméra cette fois, il enterre scrupuleusement, dans chaque rond-point, un autre ouvrage qui lui est cher. Ces brèves vidéos constituent l'une des premières séries de la chaîne YouTube de François Bon, série intitulée « La littérature se crie dans les ronds-points ». Parallèlement, il documente sur son site Tiers Livre chacune de ses lectures, en rapportant les « éléments factuels et contingents » qui caractérisent chacune de ces expériences, en tenant un journal de bord, mais également en multipliant les points de vue : photographies prises depuis le rond-point, ou à l'inverse, clichés du rond-point depuis ses abords ; enfin, un plan-séquence sans commentaire filmé depuis l'endroit même où la lecture a eu lieu.

Dès le départ, François Bon associe le médium à l'action, instituant le support en élément déterminant forme et contenu de ces capsules littéraires bien qu'audiovisuelles. Aussi ces « performances YouTube » ressortissent-elles probablement à une poétique des supports ainsi qu'à la « médiopoétique » dont Jean-Pierre Bobillot demande l'avène-

ment¹⁶². Ces expérimentations reprennent par ailleurs explicitement les modalités d'inscription des performances artistiques dans une intentionnalité encadrée. Si « *a minima*, performer, c'est agir selon des modalités particulières et prédéterminées, et en conscience d'agir selon ces modalités, par opposition à l'acte spontané » (Spielmann 2013, 197), alors les ronds-points de Bon peuvent à bon droit afficher et revendiquer leur nature performancielle, eux qui obéissent à un strict cahier des charges, en l'occurrence, un « protocole » consacré à la phase d'inhumation des livres, et détaillé en treize articles scrupuleux (Bon s. d.h). L'œuvre s'écartera pourtant des prévisions initiales, puisque seuls 35 des 80 ronds-points originellement repérés seront explorés : conformément à l'un des traits fondamentaux de la poésie numérique, le site Tiers Livre se sera mué en laboratoire à ciel ouvert d'un *work in progress*, travail qui lui-même aura fini par préférer le *faire* au *fait*, l'action ouverte, voire inachevée, à la clôture de l'œuvre. C'est qu'avec cette intervention en milieu urbain, François Bon aura trouvé l'adéquation stricte entre une pratique Web de vidéo-écriture et sa volonté de porter le geste littéraire, écriture comme lecture, hors du support livre. Que l'auteur d'*Après le livre*, par ailleurs admirateur de Gina Pane, notamment, et biographe des bêtes de scène que furent les Stones ou Led Zeppelin, se dirige vers la performance, héritée de l'agitation artistique des années 1960-1970, ne surprendra guère. Mais il lui fallait s'appropriier le médium vidéo pour creuser un nouvel espace de pertinence, car de convergence, pour ses *façons de faire* littérature. Par la lecture de textes issus de sa bibliothèque, il contribue d'ailleurs à ce « retour de la voix » que nous avons évoqué. Alors

162. La médiopoétique se définit comme « une “approche médiologique du poème”, une “poétique du médium – ou appliquée au médium” » (Bobillot 2017, 24).

qu'un texte écrit, consigné dans un codex, se donne à voir et ressentir comme une totalité perceptible, d'un début à une fin, l'oralité, elle, préfigure le flux numérique puisque pour caractériser l'appréhension d'un contenu sur le Web, les mots de Paul Zumthor sur l'oral conviennent parfaitement : « C'est en revanche [contrairement à l'écrit qui se perçoit "comme un tout"], au fur et à mesure de son déroulement, de manière progressive et concrète, que se comprend le message transmis de bouche » (1983). Avec la voix, d'ailleurs, les vidéos des ronds-points enregistrent le vacarme des voitures et, plus largement, la polyphonie périurbaine. Ces bruits que l'on aurait tôt fait de qualifier de parasites, en termes étroitement communicationnels, puisqu'ils brouillent la transmission du message, contribuent en réalité à l'édification de ces lectures *in situ* en performances. Que les pneus d'un camion crissent en pleine profération rimbaldienne, et c'est le simultanisme d'un Tzara qui semble renaître. Comment ne pas noter le parallèle entre ces empreintes acoustiques du réel brut et la pratique de poésie sonore d'un Bernard Heidsieck enregistrant précisément les sons de la rue pour en tramer ses performances? Collage *live*¹⁶³, la bande-son des ronds-points accueille le corps de l'écrivain-lecteur, d'abord calé à droite ou à gauche du cadre, puis plus frontalement ancré face caméra dès la cinquième ou sixième vidéo. La performance transforme d'ailleurs le corps en une autre source de bruits : pendant qu'il lit, François Bon piaffe, frappant le sol du pied, en rythme, puis semble chercher bruyamment son souffle, ou plutôt sciemment le perdre. Le volume du texte

163. « *A fortiori*, la performance orale démultiplie les possibilités simultanistes : à la façon d'un collage sonore, elle impose des cacophonies qui sont autant de bruits soustraits à la communication intelligible, mais aussi de rencontres immédiates entre des fragments disjoints » (Kunz Westerhoff 2006, 74).

mis en bouche s'y substitue à l'air de l'inspiration, et l'esoufflement¹⁶⁴, alors, apparaît comme la contribution de la lecture littéraire à la longue histoire de l'épuisement dans le champ de la performance artistique. L'oralité impose le corps comme zone de risque, tant la lecture cesse de n'être qu'actualisation d'un texte tiers à faire entendre : François Bon est lui-même activé et actualisé par l'action-lecture, qui anime et ébranle son corps en rythme. L'extrait choisi ne saurait donc constituer une médiation éloignant l'écrivain de l'immédiateté définitoire de la performance où « le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles », comme le rappelle Marina Abramovic¹⁶⁵ : absorbé puis expulsé, en systole-diastole, le texte lu est bien, lui aussi, *réel*. C'est de présence qu'est tramée la performance, comme en témoignent ces multiples clichés isolant graphiquement le disque que dessine le rond-point, visiblement analogue au cercle de la piste d'un cirque où, précisément, contrairement au théâtre, tout advient pour de vrai.

L'appareil photo numérique, posé sur trépied, qui permet la prise de vue, s'inscrit lui-même dans la filiation des évolutions techniques, ou plutôt, des *involutions* de la technique vidéo dans le champ de la performance. Incarnant la mobilité permise par l'allègement progressif de ces dispositifs, il nous renvoie ainsi au Portapak de Sony, le premier enregistreur vidéo portable, qui au mitan des années 1960, permit la fixation pérenne des actions éphémères de Gina Pane et de tant d'autres performeurs. C'est même à la table de ce grand débat, sur la nécessité et/ou la légitimité problématiques de l'enregistrement de la performance définie pourtant par son accomplissement unique dans un *hic et nunc*,

164. Par exemple dans « De l'art de bâtir une rue en plein champ » (renommée « la littérature se crie dans les ronds-points, 006 »), François Bon | le tiers livre, 21 septembre 2014.

165. Citée par Christian Biet (2013, 23-24).

que s'invite la littéraTube. Mais elle en détourne les termes, ou plutôt renoue avec l'esprit de bien des performances qui ne considéraient pas la caméra comme un témoin extérieur de/à l'action en train d'avoir lieu, comme une chambre noire d'enregistrement à destination des générations futures – et accessoirement, du marché de l'art – mais bien comme l'une des composantes même de la performance. Penser l'enregistrement vidéo comme simple captation destinée à un archivage dans les contrées profondes de YouTube, cette pinacothèque du XXI^e siècle, en réduirait ici la signification. C'est bien la présence de l'appareil face à l'écrivain, s'autofilmant, comme nous l'avons dit, qui permet d'ouvrir les performances des ronds-points à un public absent des lieux, et qui surtout vient attester de l'actualisation de la lecture en un *hic et nunc* qui, bien que différé, lui conserve son aura. La caméra appartient donc au dispositif performanciel, au même titre qu'Internet et la plateforme YouTube, si l'on accepte de considérer qu'ils influent par leur énonciation éditoriale – et ce, dès la genèse du projet – sur la poétique et l'esthétique de ces actions. Kathy O'Dell évoque la qualité haptique des clichés de performances passées, « capables de faire ressentir au spectateur, des années en aval, le geste de l'artiste et ses conséquences dans sa propre chair » : « une réponse haptique inconsciente est suscitée quand le spectateur touche une photographie prise par un photographe qui toucha le déclencheur de l'appareil alors que le performeur touchait sa peau [...] ». De fait, l'internaute abonné à la chaîne YouTube de Bon, cliquant sur l'une des vignettes étiquetées « ronds-points », relance et renoue une telle « chaîne d'expériences¹⁶⁶ », puisqu'il rejoue le geste même du performeur-vidéaste, qui débute

166. Kathy O'Dell (1998) citée par Sophie Delpoux (2011, 29-30).

chacune de ses performances par le même geste d'appui sur un déclencheur.

À la voix, aux bruits, à l'image se greffe le texte : l'extrait lu, mais également un ensemble de documents déposés sur Tiers Livre, destinés à recontextualiser chaque performance. Les circonstances aident parfois à une heureuse conjonction : c'est ainsi que posté sur un rond-point orné d'un avion aux vertus probablement commémoratives, François Bon, lisant un des *Poèmes mécaniques* de Claudel précisément consacré à l'aviation, se voit soudain accompagné par le fracas d'un avion volant à basse altitude au-dessus du rond-point (Bon s. d. d). Performance transmédia, puisque déclinée en documentation textuelle sur un site, et en capsule audiovisuelle sur une plateforme, la vidéo relie l'intermédia de Dick Higgins (années 1960) à l'hétérogénéité sémiotique et médiatique définitoire de l'écriture Web.

Sensible à la « ville comme texte », tout comme un Michel Butor¹⁶⁷, François Bon note en effet volontiers les enseignes commerciales visibles depuis les ronds-points. L'écrivain ne peut qu'être sensible à la relation frauduleuse que les puissances financières présentes là comme ailleurs nouent subrepticement avec les noms des lieux, et plus généralement à la langue : « KFC nomme directement les ronds-points où il s'installe : Rond-point de l'Hippodrome [...] ou Rond-point Base Aérienne, qui ne sont pourtant pas des appellations d'usage » (s. d.). L'enseigne et le nom ne font même parfois plus qu'un, à l'exemple de cette « ZC Tours Nord Auchan » (s. d.). C'est aux noms de la ville que l'on touche, et à la qualité même de la relation de la langue au monde. À cette pratique libérale d'une remotivation sauvage du lien entre les mots et les choses, l'écrivain opposera un cratylisme soucieux de redonner un contenu sémantique

167. Voir son *Répertoire V* (1982).

tique aux mots. C'est à une telle reconquête de sens que se consacre la quatorzième vidéo, tournée sur un rond-point étrangement nommé « rond-point Robert Pinget ». Y lisant précisément, comme en une mise en abyme de cette incongruité d'un signifiant détaché de toute réalité, un texte intitulé « D'un langage de surface », Bon vient y enterrer un ouvrage de Robert Pinget, afin « d'enterr[er] Robert Pinget dans son propre rond-point » (Bon s. d.g). Par ce geste, l'écrivain affirme le rôle et la responsabilité de la littérature de ne pas abandonner aux marchands du temple le pouvoir de nommer. L'action sur place, *faire*, permet le déploiement d'un cratylisme de réaction, *faire contre*, alliant performantiel et performatif.

La présence d'un écrivain en train de déclamer des textes littéraires au milieu de ronds-points ne manque pas de déclencher quelques réactions vives de la part des automobilistes de passage : « quand je lirai », commente Bon à propos de la huitième vidéo consacrée à Genet, « trois véhicules se moquent ou klaxonnent : c'est bien cela que veulent illustrer ces lectures » (Bon s. d.e). L'hostilité des lieux informe la performance, qui joue sa légitimité précisément dans ce *mano a mano* avec des espaces périurbains d'où a été expulsée la littérature : « la ville ne fait plus de place à la littérature. Librairies et bibliothèques sont les lieux, en centre-ville principalement, où se voit cantonner socialement la littérature. Je brise cet état de fait » (Bon 2015). Stigmates d'une expansion de la ville exigée par l'implantation de multiples zones commerciales, les ronds-points prétendent donner le change en accueillant en leur sein telle ou telle réalisation à prétentions artistiques, qui, en réalité, contaminée par l'omniprésente « culture logo » (Bon s. d.b) finira, pour l'automobiliste pressé, par ressembler à l'une de ces enseignes commerciales des alentours. La lutte est âpre, parfois drôle, comme lorsque sciemment ou non, François

Bon adresse un coup d'épaule bien senti à un cheval en fil de fer¹⁶⁸, incarnation de cet art officiel et pérenne, auquel la performance oppose son surgissement et sa mobilité. Les vidéos des ronds-points illustrent et prolongent l'alliance entre effectivité et efficacité définitoire de la performance artistique : parce qu'elle a vocation à « traverser des limites », et à manifester une *transgression* des codes et des normes¹⁶⁹, elle s'offre ici comme le cadre adapté pour qui souhaite précisément entrer en résistance. L'anaphore en « Non » que Bon extrait d'*Outrage au public* de Peter Handke résonne ainsi en écho au manifeste du futurisme russe préféré en 1912 sous le titre d'*Une Gifle au goût du public*, et vient réancrer la littérature, ici mineure d'être le lot commun d'une minorité, par un geste qui se veut politique :

Une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure. [...] la langue y est affectée d'un fort coefficient de déterritorialisation. [...] Le second caractère des littératures mineures, c'est que tout y est politique. [...] Le troisième caractère, c'est que tout y prend une valeur collective¹⁷⁰.

L'écrivain, présent dans son espace quotidien même, la ville de Tours, et activiste du Web, investit le terre-plein central du rond-point, pourtant si l'on en croit le Code de la route « matériellement infranchissable », comme se le proposerait un hacker dans un programme informatique, ce barbare

168. « la littérature se crie dans les ronds-points, 006 », François Bon | le tiers livre, 21 septembre 2014.

169. David Zerbib, ici cité, fait de la transgression l'un, des « quatre paramètres ontologiques de la performance », dans *La Performance. Vie de l'archive et actualité* (Cuir et Mangion 2014, 194).

170. Jérôme Cabot (2017, 98) commente ainsi l'expression « littérature mineure », au sens que lui donnent Deleuze et Guattari dans leur *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975, 29-31).

du XXI^e siècle qui « incarne l'extranéité depuis l'intérieur même du monde qu'il attaque, car il n'en est pas étranger, mais natif » (Bardainne et Susca 2009, 89).

Légitimité et présence de la littérature : telles sont les deux qualités que revendique François Bon dans cette série de lectures dans les ronds-points. Choissant très souvent des extraits aux allures de manifestes et d'arts poétiques, l'écrivain-lecteur qui risque le texte hors de ses pénates tient à ancrer, là aussi, sa pertinence : tel sera le rôle de ces métatextes qu'il choisit sciemment – *Anachronisme* de Tarkos ; *D'un langage de surface* de Denis Roche ; Ponge, *Le Parti pris des choses...* –, que de déployer, par la performativité même, la littérature en ces lieux. La performance littéraire, qui se définit par ce souhait d'extraire le texte de son concon, tant par l'oralité que par la délocalisation, ne conduit-elle pas systématiquement à la mise en voix d'une connotation autonymique, d'un discours sur la littérature par et dans la profération littéraire ? « Celui qui fait », écrit Josette Féral à propos de la performance d'artiste, « montre toujours qu'il fait et dans cet acte de monstration se glisse l'originalité du geste accompli » (2013, 214). Une telle réflexivité, conforme au *showing doing* dont Richard Schechner fait également la pierre angulaire de la performance, explique donc le choix de textes « méta », par lesquels il expulse d'ailleurs toute velléité d'illusion fictionnelle pour l'auditeur et le spectateur : malgré peut-être les apparences, rien d'une *représentation* théâtrale dans ces lectures sur ronds-points, mais bien plutôt l'affirmation assénée d'une *présence* performancielle d'une littérature performative.

« Je ne crie pas dans le désert », commente François Bon, « je rends concret le vide qui entoure ce qui pourtant donne sens et abîme » (s. d.) : comme une politique du détournement, donc, qui concentre l'attention du public sur une littérature étouffée par « la surdité générale de la ville ». Aussi

la série des ronds-points se propose-t-elle de nouveau en opposition au silence environnant, comme « profération de la littérature où personne ne l'entend » (s. d.h). Il y faut de l'intensité, celle que la performance appelle, précisément, et entretient : celle du cri. De là le titre de la playlist YouTube dédiée : « La littérature se crie dans les ronds-points ¹⁷¹ ». L'écho d'Artaud y résonne bien sûr, ce « cri-charnière », selon Bernard Heidsieck, qui est « apparu comme le point culminant du développement centripète de la poésie depuis Baudelaire », ce cri, poursuit-il, qui, précisément, « a brûlé la page avec lui ». Crier la littérature révèle l'oralité enfouie dans le texte, quand, par un geste symétrique, François Bon achève ses performances par l'enterrement, à même le rond-point, d'un autre texte. Chaque vidéo est donc à entendre comme un cri enfoui, et deux fois même.

Cri contre le bruit sans origine autre que la cacophonie périurbaine, comme une rumeur sourde, sans attache ni but définis : voilà ce que veut compenser le geste d'enfouissement du livre, geste de donation d'une origine à ce monde standardisé de la rumeur. Par l'oralisation du texte comme par l'enfouissement du livre, l'écrivain performeur propose à ces ronds-points de tourner, désormais, autour d'un centre véritable, réservoir de sens. Enterrer un livre, c'est un peu le vouer à la destruction, certes, mais de même que le sens même de nombreuses performances de Fluxus impliquaient la destruction d'un instrument de musique, à l'instar du violon de Nam June Paik dans sa *Sonate n°1 pour violon solo*. La négativité s'empare de la partition performancielles et conduit François Bon à soustraire un ouvrage aimé à sa bibliothèque pour le destiner à une lente destruction, en un geste lui-même soustrait, puisque n'apparaissant ja-

171. Playlist ensuite renommée « SÉRIE (2014-2015) | RONDS-POINTS ».

mais sur les vidéos tournées. Tout effacer, comme Breton et Soupault demandant à ce que le texte de l'acte IV de leur pièce *S'il vous plaît* ne soit pas imprimé, mais le demandant, noir sur blanc, au sein même de la pièce. Façons d'innommer, c'est-à-dire de refuser de ne pas nommer comme de nommer, pour situer la littérature dans le neutre qui la constitue comme acte défiant le paradigme en un geste d'innommation-inhumation.

Les rituels d'enfouissement fertilisent, en une pensée magique assumée, des espaces jusque-là stériles. François Bon souhaite ainsi que « le livre se mêle progressivement au sol des ronds-points, imprègne ce qui y pousse, contamine la ville » (s. d.h), comme le ferait un virus informatique implanté dans un programme. Chaque rond-point se lit bien comme l'un des nœuds du Web, en chaque capsule vidéo comme la mise en abyme de l'activité d'écranvain, puisque c'est bien dans les profondeurs stratifiées de YouTube que Bon enterre en réalité les livres, afin qu'ils contaminent de littérature cette friche massivement dévolue aux chatons insignifiants. Le rond-point est métaphore du Web, et la proposition de François Bon, emblème de la littéraTube en son entier. Le déploiement périphérique des giratoires paraphe en effet, écrit-il dès 2004, l'effacement du clocher comme repère central. Dès lors, si « la ville ne s'organise plus depuis son centre », si elle ne se reconnaît plus « aucun repère central » (2004), elle devient l'image même du réseau des réseaux, dé- ou poly-centré, et les ronds-points érigés en « nœuds cinétiques » (s. d.), les espaces où par excellence doit se tenir un discours sur le numérique. L'enterrement des livres croise d'ailleurs la ludicité des cultures numériques, qui depuis le début des années 2000 développent des jeux du type *geocaching*, consistant à repérer des objets cachés dans le tissu urbain grâce à des coordonnées GPS (2022) : ces mêmes coordonnées que propose Fran-

çois Bon pour chacun des ronds-points, afin que qui le souhaite puisse à son tour s'y rendre, déterrer puis replacer l'ouvrage.

La performance extrait l'art des cadres institutionnels pour investir d'autres espaces, tout comme la littérature numériquement se libère du livre et de sa chaîne, pour pratiquer notamment autoédition et diffusion ubiquitaire. En choisissant les ronds-points comme espaces de lecture, François Bon se tient par ailleurs en marge des lieux dédiés aux lectures publiques, et consacre une nouvelle fois son affiliation à une littérature contextuelle ou exposée, qui « débord[e] le cadre du livre et le geste d'écriture » (D. Ruffel 2010, 62). C'est tout un champ du contemporain qui s'y trouve impliqué, si « le littéraire aujourd'hui apparaît », comme l'écrit Lionel Ruffel, « en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d'une sphère publique hégémonique reposant sur l'imprimé et d'une multitude d'espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d'une "littérature-brouhaha" (exposée, performée, in situ, multi-support) [...] » (2016, 101). La littéraTube radicalise même le déport, puisque le choix du médium vidéo semble *a priori* peu adapté à l'expression littéraire, c'est-à-dire conçue comme *textuelle*. Sans doute peut-on déceler dans ces décisions marquantes les traces d'une évolution historique du Web et de ses usages dans les années 2010 :

Le cybernaut ne se laisse plus représenter mais SE PRÉSENTE dans l'espace public avec sa capacité autonome de manipulation du langage, non plus en tant qu'individu isolé et séparé, mais avec derrière lui, une communauté constituée d'affinités électives qui dépassent le temps, l'espace et les identités géopolitiques et idéologiques traditionnelles (Bardainne et Susca 2009, 62-63).

« Hors du livre hors du spectacle hors de l'objet » : Julien Blaine brandit cette triple exclusion comme étendard d'une pratique poétique performancielle¹⁷². L'auteur d'*Après le livre* se situe dans ses pratiques numériques dans une telle généalogie. Et fait *avec*.

Avec le média, d'abord, cette plateforme dédiée au dépôt et au partage de vidéos massivement marquées par l'esthétique amateur issue du mouvement « *Do It Yourself* » (DIY). Insistant, dans les commentaires qu'il dépose sur Tiers Livre, sur ses incompétences relatives et son statut d'apprenti, François Bon se construit bien un ethos d'amateur, désireux de bricoler avec un nouveau support. La simplicité même des vidéos, caractérisées par une caméra fixe, un plan séquence, l'absence de montage visible ou de surimpression, contribue à adopter le média fruste typique de YouTube, cette vidéo comme nouvel « art moyen », au sens bourdieusien de l'expression :

À la différence d'activités culturelles plus exigeantes, comme le dessin, la peinture ou la pratique d'un instrument de musique, à la différence même de la fréquentation des musées ou de l'assistance aux concerts, la photographie ne suppose ni la culture transmise par l'École, ni les apprentissages et le « métier » qui confèrent leur prix aux consommations et aux pratiques culturelles communément tenues pour les plus nobles, en les interdisant au premier venu (Bourdieu 2003, 23).

Il aura suffi de substituer mentalement « vidéo » à « photographie » dans l'extrait cité pour que se dessine, avec une précision notable, le portrait de la pratique audiovisuelle sur YouTube. François Bon connecte ce nouvel art moyen à la littérature considérée comme l'une de ces pra-

172. Voir Gaëlle Théval (2017, 47).

tiques « nobles ». Il situe précisément son geste là encore au carrefour des deux dynamiques profondes de YouTube, qui se donne à la fois comme « a “top-down” platform for the distribution of popular culture » et « a “bottom-up” platform for vernacular creativity¹⁷³ » (Burgess et Green 2009, 6).

À l'étrangeté d'un écrivain posté au milieu d'un rond-point proférant du Rimbaud correspond celle de ces mêmes ronds-points comme avant-postes d'une expansion urbaine peu maîtrisée, dont témoigne une vidéo comme « De l'art de bâtir une rue en plein champ » (Bon s. d.c). Le rond-point lui-même à l'occasion questionne, qu'il s'agisse d'un « rond-point avec rien » (Bon s. d.a) ou qu'il propose une énigme : « Pourquoi et comment l'avion posé sur le rond-point » (Bon s. d.d). Ce sont ces heurts et déplacements, qui remodelent le tissu urbain, que François Bon vient questionner et révéler, par sa propre incongruité initiale. YouTube consacre l'incongruité spatiale, au point d'en faire l'un de ses stylèmes les plus visibles : pour être intéressant, et obtenir un grand nombre de vues, le sport sur YouTube, par exemple, doit s'inscrire dans des espaces qui ne sont pas naturellement les siens. Le succès de Rémi Gaillard tint pour beaucoup à sa capacité à investir des lieux publics pour y pratiquer un football de virtuose. On ne compte plus les séances de bowling filmées dans des entrepôts ou des supermarchés... Cette incongruité, dont les ronds-points de Bon se trouvent les héritiers, actualisent et performent deux des traits majeurs de la culture numérique : la décontextualisation-recontextualisation (prendre un extrait d'émission télévisée et le poster sur YouTube) et l'appropriation d'un contenu créé par d'autres. François Bon se saisit d'un texte dont il n'est pas l'auteur, l'extrait

173. Traduction : « une plateforme “descendante” pour la distribution de la culture populaire » et « une plateforme “ascendante” pour la créativité vernaculaire ».

du livre et l'implante dans l'espace public du rond-point comme d'une plateforme vidéo. Mais c'est également avec les pionniers de la performance artistique, investissant rues, piscines ou patinoires de New York au début des années 1960 que dialogue une telle incongruité spatiale¹⁷⁴. YouTube s'affirme comme un lieu par excellence de la littérature contemporaine, contre toute attente, puisque l'espace y occupe un rôle majeur, coïncidant avec le *spatial turn* définitoire de notre contemporain. Lionel Ruffel, au terme de son enquête sur « les mondes du contemporain » cite le Foucault des « espaces autres », qui tout aussi bien nous permet d'appréhender les modalités de déploiement d'une littéraTube contemporaine :

L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à une époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve [...] moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise un écheveau¹⁷⁵.

La série des « ronds-points » rejoue précisément le scénario-janus de YouTube, océan à l'horizon inaccessible puisque repoussé à chaque seconde quelques coudées plus loin, par chaque ajout spontané d'un contenu vidéo, mais océan balisé par des données (nombre de vues), des métadonnées et des prescriptions algorithmiques (« Recommandations »). Si un enjeu géographique demeure, il se révèle anthropologique, quand le proche et le quotidien, dans la lignée de l'infra-ordinaire perecquien, se font objets d'investigation. Même les automobilistes qui passent en se moquant

174. Se reporter par exemple à RoseLee Goldberg (2001).

175. Cité par Lionel Ruffel (2016, 185).

« parce qu'ils voient un type lire », accordent leur attention à ce point aveugle, « là ou sinon ils n'auraient pas un regard pour le rond-point » (Bon s. d.e). Loin du non-lieu de Marc Augé, François Bon invente, en retournant l'objectif dans un mouvement centrifuge et non plus seulement centripète, le *rond-point-de vue* : celui qu'il fallait rejoindre, et adopter, pour accéder à une vision de la ville sans cela cachée : « Ce qui m'intéresse », confie-t-il par exemple, « c'est la perspective qu'on a sur cette rue de maisons toutes identiques et serrées, posées bien droit à la militaire » (Bon s. d.c). En s'accommodant du banal, la performance fait rendre raison à la ville qui « veut faire croire que » : « C'est ça aussi qui va rendre le projet ingrat », prévient l'auteur, « une ville moyenne qui vit bien, donc photographiquement pas de grand contraste, ce sera à nous de faire avec » (Bon s. d.f).

Faire avec implique le dépassement des antagonismes frontaux du *faire contre*, pour accueillir la platitude non comme surface manquant scandaleusement de valeur esthétique et inapte à toute transsubstantiation, mais bien plutôt comme épaisseur à laquelle se rendre disponible peut s'avérer fécond. Cette évolution du regard informe la représentation métaphorique des ronds-points. Pris dans le premier mouvement de dénonciation, ils sont fréquemment construits comme autant d'îlots utopiques, en clin d'œil à l'*Utopia* fondatrice de Thomas More. Quand y résonne la littérature, les ronds-points trouvent la carte uniforme et désespérante du périurbain marchand d'autant de micro-utopies artistiques et politiques : « À nouveau », décrit ainsi Bon, « ce sentiment de paix royale au milieu de la danse des camions, comme un jardin fermé malgré le plein vent, et le hurlement régulier des chasseurs de l'armée de l'air » (s. d.d).

Or, pour les géographes soucieux, en ce début de XXI^e siècle, de se détacher de l'ancienne géographie physique,

le *faire avec* ouvre des horizons épistémologiques neufs. Ce que l'homme fait avec l'espace, y compris dans sa mobilité, peut en effet aider à percevoir « l'espace informé par l'homme », dans les termes mêmes d'Olivier Lazzarotti (2006, 29), dont les travaux furent ici fondateurs d'une appréhension de *l'habiter*. Les performances littéraires numériques de François Bon, dans cette série de ronds-points, offrent une application artistique de cet habiter, inspirée parallèlement par les libertés que l'art contextuel, tel que synthétisé par Paul Ardenne notamment ¹⁷⁶, a prises avec les modes traditionnels d'existence de l'œuvre. Pensées, valeurs, représentations donnent une forme à l'espace, démontrant que « la dimension physique [d'un lieu] n'a pas de sens en soi » (2006, 30) : c'est bien de tels enjeux qu'actualisent *in vivo* ces performances de François Bon, destinées à « habiter ces ronds-points : grâce au long terme, se rendre sur chacun tour à tour pour plusieurs heures » (2015). Les ronds-points, « implantations non destinées à habiter ni même à traverser » attendaient, semble-t-il, « lieux vides » (s. d.) qui n'étaient donc pas des non-lieux, qu'on les informe, qu'une forme leur soit offerte. La foule des automobilistes n'en pouvait mais : « un très grand nombre de nouveaux venus », décrit ainsi Lazzarotti, « ne changent pas la nature du lieu, s'ils s'accordent avec ses ordres », c'est-à-dire s'ils obéissent au panneau bleu fléché qui détermine un mouvement (rouler, ne pas s'arrêter), un espace (le bitume, pas le terre-plein), un sens (vers la droite). La performance permet de rompre cet ordonnancement rigoureux du réel et d'intervenir dans des espaces tabous – comme se le proposa par exemple dans les années 1990 le collectif romain Stalker dans sa série *Franchissements* – et selon deux temporalités complémentaires : dans

176. Dans *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation* (2009).

l'instant de la lecture d'une part – parfois périlleuse, quand rien du minuscule rond-point ne protège du passage véhément des voitures¹⁷⁷ – dont le jaillissement s'inscrit dans une poétique numérique privilégiant volontiers les formats brefs et l'écriture jaculatoire, dans le temps long des heures consacrées à chaque rond-point et prolongées par le geste d'enfouissement d'un livre voué à une lente décomposition. L'enterrement prolonge en réalité la profération, puisque tous deux ressortissent à l'invocation de la littérature, ce royaume des morts, avec lesquels la performance se propose de renouer le lien. Fortement ritualisée, toute performance tend probablement à la cérémonie magique, particulièrement lorsque l'oralité se charge de convoquer les voix plurielles des auteurs lus sur ces ronds-points. Posté en ce centre du giratoire, position rectrice et sacrée elle-même, François Bon resacralise ces lieux par la littérature proférée puis enterrée.

Éphémère du temps urbain voué à ses multiples stimuli benjaminien / durée de l'humus, cycle naturel de la terre s'allient donc dans ces performances / archivées, de points / ronds. Un temps double, qui peut bien être celui de la performance comme de l'habiter, ainsi que le confirme l'exemple, comparable aux ronds-points de Bon, des *free-parties* : « la musique », écrit Olivier Lazzarotti – substituons-y la lecture, dans le cas qui nous occupe – « ne fait pas que délimiter le lieu. En habitant l'espace, elle le fait. Il est ses battements, ses rythmes, ses impulsions, comme autant d'affirmations d'autonomie et d'être de ceux qu'elle transporte, autour d'elle comme en elle. » Et quand la fête est finie, éphémère ? « La matérialité s'évanouit, le lieu s'endort, mais ne disparaît pas. Il demeure, comme à

177. Voir en particulier le rond-point 28 : « la littérature se crie dans les ronds-points, 028 », François Bon | le tiers livre, 15 mars 2015.

l'état latent, dans l'immatérialité et les potentialités des mémoires et des savoirs en attente de nouvelles manifestations. L'éphémère est temporaire, mais pas fugace » (Lazzarotti 2006, 46-47).

Telle est bien la valeur, double, de toute *signature* : performée dans l'instant, et performative, elle engage à jamais les contractants. C'est bien de signature corporelle qu'il s'agit dans une performance au carrefour d'un habiter géographique et des arts dits contextuels, où « l'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles » (Ardenne 2009, 12). Dans ce pan de l'art contemporain, écrit encore Paul Ardenne, « l'artiste offre son corps qui devient par là même sa signature, son graphe » (2009, 65). Parallèlement, habiter signifiera, pour Lazzarotti,

traverser les lieux et entrer dans les territoires, les sentir et les ressentir, les respirer, s'y mesurer et fournir, avec soi-même, les arguments du même des autres, ceux aussi de leur singularité : grapher la terre, écrire le monde. Réfléchir à travers les vibrations de son propre corps en résonance avec celle des autres [...] (2006, 268).

Le rond-point comme espace non plus assigné, mais à signer : la performance littéraire de François Bon aura consisté, *in fine*, à grapher, parapher l'espace vierge. Voici venu, donc, le tag littéraire et oral : François Bon tague les ronds-points, au sens physique des graffitis du *street art* comme au sens numérique de métadonnées¹⁷⁸, pour dire que la littérature existe *in situ*. Les vidéos sur YouTube témoignent, elles, de cette présence passée, mais incessamment réactivable, rejouable : installées en séries, elles invitent l'internaute à créer des liens, par sa navigation Web,

178. Consulter à ce sujet l'article du blog Zeboute Infocom' (2013).

entre les 35 ronds-points visités. L'expérience spectatorielle appartient bien au régime d'effectivité de la performance, en reliant ces lieux entre eux pour constituer, à proprement parler, un territoire, comme « ensemble de lieux à travers lesquels il est possible de circuler » (Lazzarotti 2006, 53), et parachever ainsi le geste d'habiter. L'artiste contextuel, mieux qu'un créateur, serait un « connecteur » (Ardenne 2009, 57) d'espaces : tel aura bien été, IRL comme URL, le sens même de cette expérience physique et connectée des ronds-points.

La vidéoperformance, comme nous venons de tenter de le démontrer, ne peut s'appréhender utilement qu'en joignant une poétique à une pragmatique. Les dispositifs choisis, qu'ils se revendiquent de la performance poétique ou du *happening*, convergent ainsi dans leur diversité vers cette volonté d'atteindre de nouveaux publics, hors de l'espace commun défini par la chaîne du livre. Le troisième terme, pour galvaudé qu'il soit, s'impose pourtant : la vidéoperformance relève d'une poétique propre. Elle jouxte en effet des pratiques proches, auxquelles un grand public est peut-être plus habitué, de captation de lectures publiques ou d'actions poétiques notamment. Mais pour Bon comme pour Pennequin et les autres auteurs et autrices ici évoqués, YouTube est davantage qu'un lieu d'archivage et de diffusion de captations. Quand bien même les registres paraissent très distants l'un de l'autre, la présence de la caméra, comme l'implémentation sur YouTube, font partie d'une réflexivité médiologique inhérente à leur pratique, réflexivité qui fait de l'acte de filmer une composante essentielle de l'action en cours, et de l'acte d'éditorialiser une composante essentielle de l'œuvre.

Références

- Ardenne, Paul. 2009. *Un art contextuel. Création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*. Champs 911. En ligne.
- Bardainne, Claire, et Vincenzo Susca. 2009. *Récréations - Galaxies de l'imaginaire postmoderne*. Paris : CNRS éditions. En ligne.
- Biet, Christian. 2013. « Pour une extension du domaine de la performance (XVIIe-XXIe siècle). Événement théâtral, séance, comparaison des instances ». *Communications* 92 (1) : 21-35. En ligne.
- Blaine, Julien, Alain Schifres, et Jean-Claude Moineau. 1971. « La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet ». *Robho*, n 5-6.
- Blum, Andrew. 2012. *Tubes : A journey to the Center of the Internet*. New York : HarperCollins Publishers. En ligne.
- Bobillot, Jean-Pierre. 2017. « Poésie sonore ? Poésie action ? Performance ? » Dans *Performances poétiques*. Sous la direction de Jérôme Cabot, 23-38. Nantes : Cécile Defaut.
- Bon, François. 2004. « 20 photographies de ronds-points anciens ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . 2015. « 2015 |le tour de Tours en 80 ronds-points ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . s. d. a. « 002 |47°24'00.13 N – 0°38'53.19 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. b. « 005 |47°25'00.57 N – 0°26'29.77 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. c. « 006 |47°26'29.77 N – 0°37'33.42 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.

- . s. d. d. « 007 |47°26'55.21 N – 0°43'37.59 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. e. « 008 |47°25'49.96 N – 0°40'22.29 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. f. « 010 |47°21'55.07 N – 0°40'30.10 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « 012 |47°22'48.64 N – 0°43'35.75 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. g. « 014 |47°25'11.77 N – 0°43'01.07 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « 015 |47°25'44.59 N – 0°39'01.34 E ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. h. « Du protocole d'enterrer des livres dans les ronds-points ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « Histoire d'un projet, petite histoire ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- Bootz, Philippe. 2007. *Les Basiques : la Littérature numérique*. Les basiques. Paris : Olats. En ligne.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris : Éditions de Minuit. En ligne.
- Burgess, Jean, et Joshua Green. 2009. *YouTube : online video and participatory culture*. Polity Press.
- Butor, Michel. 1982. *Répertoire V. Critique*. Paris : Les éditions de Minuit.

- Cabot, Jérôme. 2017. « La scène ouverte de slam : dispositif, situation, politique ». Dans *Performances poétiques*. Sous la direction de Jérôme Cabot, 79-101. Nantes : Cécile Defaut.
- Castellin, Philippe. 2009. *FONDU_AU_NOIR*. La Motesta. Marseille : Fidel Anthelme X ed. En ligne.
- . 2013. « De la croissante invisibilité des poésies numériques en ligne dans la zone française (1997-2013) ». Dans *Electronic Literature Organization Conference - ELO2013*. Paris. En ligne.
- Courtoux, Sylvain. 2019. *L'Avant-garde, Tête brûlée, Pavillon noir - Post-poème épique*. Dijon : Les Presses du réel / Al Dante. En ligne.
- Cuir, Raphaël, et Éric Mangion, dir. 2014. *La performance, vie de l'archive et actualité*. Dijon : Les Presses du réel. En ligne.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Les éditions de Minuit. En ligne.
- Delpoux, Sophie. 2011. « Deuil de l'événement/avènement de l'image » Sous la direction de Janig Bégoc, Nathalie Boulouch, et Elvan Zabunyan, 27-34. Rennes : Presses Universitaires de Rennes / Les Archives de la critique d'art. En ligne.
- Dominguez Leiva, Antonio. 2012. « YouTube, Univers Néobaroque (1) : réitération, frénésie et excentricité ». *Pop-en-stock*, avril. En ligne.
- Féral, Josette. 2013. « De la performance à la performativité ». *Communications* 92 (1) : 205-18. En ligne.
- Flichy, Patrice. 2010. *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. La République des idées. Éditions du Seuil. En ligne.
- « Géocaching ». 2022. *Wikipédia*. En ligne.

- Goldberg, RoseLee. 2001. « L'art vivant de 1933 aux années 1970 ». Dans *La Performance du futurisme à nos jours*. Londres-Paris : Thames et Hudson.
- Gunthert, André. 2015. « La consécration du selfie ». *Études photographiques*, n 32 (janvier). En ligne.
- Heidsieck, Bernard. 1981. « La lecture publique ». *Térature*, n 3/4.
- Kunz Westerhoff, Dominique. 2006. « L'image ou le son? Tendances à l'aphonie dans les avant-gardes poétiques ». Dans *Textes en performance*. Sous la direction de Ambroise Barras et Éric Eigenmann, 266. Genève : Métis Presses.
- Lazzarotti, Olivier. 2006. *Habiter la condition géographique*. Paris : Belin. En ligne.
- Lebel, Jean-Jacques. 1994. *Poésie directe : des happenings à Polyphonix*. Paris : George Fall.
- Melot, Michel. 2004. « Le livre comme forme symbolique ». IHL-ENSSIB. En ligne.
- O'Dell, Kathy. 1998. *Contract with the Skin. Masochism Performance Art and the 1970's*. Minneapolis : University of Minnesota Press. En ligne.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Pennequin, Charles. s. d. « Les tuto-poèmes ». *tapin*². Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- Ruffel, David. 2010. « Une littérature contextuelle ». *Littérature* 160 (4) : 61-73. En ligne.
- Ruffel, Lionel. 2016. *Brouhaha. Les mondes du contemporain*. Lagrasse : Verdier. En ligne.
- Saemmer, Alexandra. 2017. « Poésies dans, et hors le numérique ». Dans *La Poésie délivrée*. Sous la direction de Stéphane Hirschi, Alexandra Saemmer, Corinne Legoy, Serge Linarès, et Alain Vaillant, 328. Nanterre : Presses Universitaires de Paris Nanterre. En ligne.

- Spielmann, Guy. 2013. « L'« événement-spectacle ». Pertinence du concept et de la théorie de la performance ». *Communications* 92 (1) : 193-204. En ligne.
- Théval, Gaëlle. 2017. « Poésie : (action/directe/élémentaire/totale) ». Dans *Performances poétiques*. Sous la direction de Jérôme Cabot, 41-64. Nantes : Cécile Default.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2016. « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? » *Sens public*. En ligne.
- zeboute. 2013. « Le Tag, cet objet sémiotique succulent ». *Zeboute Infocom'*. En ligne.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introduction à la poésie orale*. Paris : Éditions du Seuil.

Journaux filmés

Du cinéma et du journal littéraire au journal filmé

« Une étonnante exploitation des temps morts de la banalité quotidienne » (1985, 12) – dit Deleuze à propos d'Antonioni, mais on ne saurait trouver une description plus juste pour les journaux vidéo littéraires qui nous intéresseront dans ce chapitre. Ces capsules contemplatives proposent, tout comme les images-temps analysées par Deleuze, des « situations optiques pures » (1985, 8), des rencontres avec le monde et les choses qui ne provoquent pas des actions mais des pensées et des paroles. Des « rencontres fragmentaires, éphémères, hachées, ratées », comme en propose le néoréalisme italien selon Cesare Zavattini¹⁷⁹, et qui se prolongent ici en rencontres avec soi. Des rencontres répétées à l'infini avec des déplacements infimes, produisant des séries qui explorent les choses, les espaces et le temps dans leur inéluctable opacité, par le biais des images et des mots. Le réel n'est pas représenté mais « visé » (1985, 7), comme dit encore Deleuze – ici, par la caméra et par l'écriture, que le montage relie.

Figure centrale du néoréalisme italien, Zavattini considère dès 1950 « le journal (*diario*) comme l'expression la plus complète et la plus authentique du cinéma¹⁸⁰ » et propose d'« envoyer les jeunes avec une caméra dans la rue, au milieu des choses. Ils seraient ainsi jetés en plein milieu de la réalité, sans sujet ni notions préconçues sur cette réalité. [...] C'est la contemplation de cette réalité qui rend tout vraiment possible au cinéma » (2002). Il souligne ailleurs qu'« il n'y a pas une journée, une heure, une minute dans la vie d'un être humain qui ne serait digne d'être communiquée aux autres, pourvu que cette communication dérive

179. Cité par Deleuze (1985).

180. « Basta con i soggetti » (1950) dans *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc.* (2002, 690). Toute traduction de l'italien est la nôtre.

du besoin de témoigner d'une présence solidaire dans la journée des autres¹⁸¹ ». Quelques années plus tard, Truffaut prophétise – ou rêve – en ces termes :

Le film de demain m'apparaît plus personnel encore qu'un roman individuel et autobiographie, comme une confession ou un journal intime. Les jeunes cinéastes s'exprimeront à la première personne et raconteront ce qui leur est arrivé¹⁸².

Un peu plus d'un demi-siècle plus tard, nous voilà chacun avec une caméra dans la poche. Le cinéma comme institution culturelle et pouvoir économique n'a cependant pas fondamentalement changé : malgré de nombreuses initiatives autobiographiques depuis les années 1960, il reste largement dominé par le récit de fiction en long-métrage professionnel à gros budget. Le Web et la vidéo numérique, surtout depuis la naissance des sites de partage de vidéos et des réseaux sociaux, ont en même temps mené à ce que notre environnement audiovisuel soit saturé par la (prétendue) réalité de l'internaute lambda. Le rêve de Zavattini commence à tourner au cauchemar socio-médiatique où tout le monde filme tout et n'importe quoi, soi-même comme les autres, du beau au banal, sans y réfléchir, et produit du médiocre en masse sans aucune trace de l'authenticité et de la fraîcheur de vision recherchée par le cinéaste italien. Surtout, plutôt que de nous rapprocher de la réalité (des autres), la caméra et la quête d'attention ont tendance à remplacer le regard contemplatif.

Paradoxalement, c'est justement dans un esprit de résistance à cette inflation de l'image médiatique et à l'inondation du Web par la banalité au premier degré que naissent

181. « Il cinema, Zavattini e la realtà » (2002, 703).

182. François Truffaut, « Vous êtes tous témoins dans ce procès. Le cinéma français crève sous les fausses légendes » (1957), dans *Le plaisir des yeux* (2008, 248).

les journaux vidéo, qui assument la banalité du quotidien pour mieux la regarder en face et la mettre en valeur comme un aspect fondamental de nos vies et comme un objet de méditation poétique. Les auteurs s'emparent de l'outil vidéo pour « échapper au flux » et « à l'actualité¹⁸³ » et pour retrouver l'authenticité d'une relation à soi et au réel en creusant le « tissu » de la vie quotidienne (Perec 2017, 847). Plutôt que d'essayer de capter « le réel » tel quel – entreprise reconnue impossible – il s'agira de rendre productives les rencontres quotidiennes avec lui, de « sauver le jour par une activité créatrice, si possible régulière, et ainsi apaiser l'angoisse générée par le temps et la mort » (Brosseau 2020, 19). Ne pas laisser le temps juste passer, mais observer son passage et faire œuvre avec, à l'aide d'un outil et d'un médium qui lui-même travaille directement (avec) le temps. Tout en montrant une certaine diversité entre elles, ces images-temps-textes numériques se distinguent des autres genres de vidéo-écriture par la nature de leur sujet – dans les deux sens du terme : le sujet énonciateur et le sujet traité – et la régularité de leur production. Ces deux traits relèvent à la fois du journal littéraire traditionnel et de leur descendant lointain dans la culture populaire numérique contemporaine, le vlog youtubéen. Présenté depuis ses débuts comme une plateforme pour partager les expériences personnelles des usagers sous forme de vidéo, YouTube constitue en effet l'espace audiovisuel par excellence pour le journal extime¹⁸⁴. On pourrait dès lors définir nos journaux vidéo littéraires à la fois comme la version littéraire du vlog youtubéen et comme la version vidéo du journal d'écrivain. Le journal vidéo de François Bon revendique le

183. Arnaud de la Cotte, « Journal filmé 7 », 20 juin 2016, et « Journal filmé 10 », 13 juillet 2016.

184. C'est le titre que Michel Tournier donne à son « journal du dehors » (2002).

premier rapprochement en citant Casey Neistat parmi ses inspirations les plus importantes, tandis que Michel Brosseau exemplifie le deuxième par l'intégration de citations des journaux d'auteurs tels que Kafka ou Charles Juliet, que l'on distingue à peine de son propre discours dans son journal vidéo.

L'écriture de Brosseau reste par ailleurs également proche de ce qu'il pratiquait auparavant sur son blog¹⁸⁵, troisième ancêtre du journal vidéo. Chez François Bon, celui-ci a, pendant quelques années, presque entièrement remplacé l'écriture de son blog, qui combinait photo et texte¹⁸⁶. Ses séries vidéo se sont également diversifiées à l'image des rubriques du site, comme il l'explique :

Toute ma vie de blog, mais surtout depuis le début du « journal images » de Tiers Livre début 2005, le site m'a servi de journal. Au sens le plus large du journal d'écrivain, les notes, les rêves, les pensées même fugitives. En devenant chaîne vidéo, il y eut d'abord le blog, puis les lectures, pas mal de digression : petit à petit, l'irrépressible besoin que le champ clos avec caméra devienne ce journal, et le risque qu'à soi-même il impose (1997).

Lorsque Bon reprend la photo et l'écriture, c'est explicitement pour contrecarrer les mécanismes désormais établis de l'écriture en vidéo qui, comme il le note également, impliquent inévitablement une mise en récit, et qui lui ont

185. Voir achatperché.net.

186. Comme pour son site, François Bon mène un travail de réflexion constant sur l'organisation de sa chaîne et y fait souvent le ménage. Il a ainsi supprimé de nombreux épisodes de son journal vidéo et renommé plusieurs fois la playlist qui les contient – après « Vlog » et « Vidéo-journal », les capsules citées dans ce chapitre se retrouvent classées sous le titre de « Balades & vidéo-poèmes » en août 2020, puis « Routes & voyages » à la fin de 2022.

rendu la vision photographique quasi impossible, au point de rendre nécessaire de la réapprendre (2019).

Si la vidéo comme médium impose en effet une manière de voir et de penser le monde, voire s'impose elle-même en tant qu'une manière de voir et de penser le monde, comme l'affirme Philippe Dubois (2012, 98-99), le journal vidéo littéraire, où l'audiovisuel est associé à un travail d'écriture et à une régularité, est également une *incitation* à regarder et à penser le monde :

Chaque fois qu'achat d'un nouveau matériel, filmer davantage. Pour découvrir l'outil, mais peut-être aussi qu'avec celui-ci l'impression d'une redécouverte du monde. D'un nouvel affût du regard ou de l'ouïe (Brosseau s. d.).

La captation audiovisuelle du monde autour de soi se noue ici en outre à une pensée littéraire dans la mesure où, d'une part, la vidéo est conçue comme la continuation d'une pratique d'écriture, et d'autre part, elle se réalise dans l'idée de devenir vidéo-écriture : une composition d'images, de sons et de textes écrits et/ou parlés qui se déroule dans le temps, avec un rythme interne propre à chaque capsule et un rythme externe propre à la série. Au croisement de ses diverses affiliations, le journal vidéo (des) littéraire(s) s'affirme ainsi comme un phénomène distinct, sinon homogène, avec des frontières poreuses vers d'autres types de création vidéo et d'écriture, et à l'intérieur duquel chaque auteur développe son style et son accent particuliers. Ce chapitre se concentre sur les quatre journaux filmés littéraires français les mieux établis et de longue haleine : ceux de François Bon, de Michel Brosseau, d'Arnaud de la Cotte et de Pierre Ménard. La distinction de ceux-ci d'autres journaux vidéo reste quelque peu arbitraire, mais les autres que nous citerons à l'occasion, notamment ceux de Jeanne Cousseau, d'Yvan Petit ou de Jean-Jacques – Rêveries, sont

moins « écrits », avec des liens plus forts au cinéma qu'à la littérature. Dans le chapitre 6, nous nous pencherons également sur d'autres écritures et séries qui utilisent le terme « journal » dans leur titre, mais dont l'approche du réel reste très différente.

Vidéo-poétiques de la présence

En conclusion de son étude sur ce genre protéen qu'est le journal intime, Jean Rousset souligne deux aspects distinctifs : l'unité de la voix énonciative « qui dit *je* et ne peut dire que *je* » et son ancrage dans le « *maintenant* » (1986, 218). Il précise cependant que ce « *maintenant* » est souvent remplacé par une « rétrospection de faible portée, écart minimum, mais écart entre le discours et le narré » (1986, 159). Avec la vidéo, les auteurs s'emparent d'un médium temporel qui combine plusieurs chaînes de communication, complexifiant à la fois l'expression du « je », la nature de « *maintenant* » et le rapport entre les deux. Si la voix de l'auteur-énonciateur reste une force unificatrice, celle-ci peut prendre des formes diverses d'un point de vue linguistique aussi bien que du point de vue de son mode de communication. D'abord, le sujet peut parler de soi en disant « tu » plutôt que « je », menant un dialogue avec soi et/ou généralisant ses propos, comme le font souvent Michel Brosseau et François Bon¹⁸⁷. Cette parole peut être inscrite sur l'image ou prononcée par l'auteur en voix off au moment du montage, dans un présent décalé par rapport au tournage. Le texte ainsi prononcé peut être écrit en amont ou en aval de l'enregistrement, ou encore avant ou pendant le montage. L'auteur peut également se mettre en scène, se montrer uniquement par son ombre ou son reflet,

187. Par exemple, Michel Brosseau : « Tu ne peux pas tricher avec ce journal. Il reste si peu des jours quand tu n'écris pas aussitôt. » (« Journal vidéo | du 12 au 18 décembre », 30 décembre 2018).

sans mot dire ou en accompagnant ces apparitions par la parole écrite ou parlée, à la première ou à la deuxième personne, ou bien en passant par l'indéfini « on » – autant de modalités pratiquées par nos auteurs. Le « je » se démultiplie, tantôt se fragmente, tantôt se cache entre texte, parole et image, tandis que le « maintenant » s'éclate en moments de tournage, d'écriture, de parole, de montage, de publication et de réception. Un paradoxe du journal filmé littéraire est que cette explosion sémiotique et sémantique des déictiques est inscrite dans le médium, sans toutefois l'empêcher de donner l'impression d'une *présence* qui nous parle – au contraire, elle peut même la renforcer. La participation active de l'auteur dans les réseaux numériques où il diffuse son travail et la possibilité d'une interaction facile avec lui sur YouTube ou les autres plateformes renforcent également cette impression de proximité tout en distinguant ces journaux du cinéma autobiographique, lequel maintient une distance inévitablement plus importante entre créateur et spectateur.

Le corps, visible et invisible

La question des modalités de la présence de l'auteur-filmeur¹⁸⁸ se pose très vite et très explicitement chez Arnaud de la Cotte, comme dans cette citation déjà mentionnée :

Le geste de filmer efface
 Notre présence au monde
 Nous renvoie hors champ
 Filmer, être là sans y être¹⁸⁹ ?

188. Arnaud de la Cotte reprend le terme utilisé par Alain Cavalier dans le titre de son film autobiographique, *Le Filmeur*, et insiste sur l'influence de la démarche cinématographique sur son propre processus de création.

189. « Journal filmé 7 », Arnaud de la Cotte, 20 juin 2016.

Rarement présent dans le cadre, l'auteur-filmeur est presque toujours manifeste par son corps invisible qui détermine « la hauteur de [s]es yeux » et par conséquent « la hauteur de la prise de vue¹⁹⁰ ». Il est donc présent en tant que « corps-dispositif », pour reprendre le terme de Raymond Bellour (2002) : seul le point de vue marque l'unité originelle d'un « je-maintenant » par sa présence physique hors champ au moment du tournage, derrière l'appareil qui lui sert (aussi) d'outil d'écriture. À la différence des autoporraits d'artistes vidéo qui transforment « des corps au travail en dispositifs de vidéo-écriture » ou bien « le dispositif-cinéma en écriture-vidéo » par la mise en scène du corps de l'artiste (2002, 303), les journaux vidéo reconfigurent le corps-dispositif en corps-caméra-stylo. Le corps agit et évolue ici la plupart du temps sans se montrer, tout en traçant la ligne du trajet de la caméra qui fournira à la fois la matière première et le support pour l'écriture. Ce « corps metteur en scène de (la) perception » (Merleau-Ponty 2001, 23) (de l'auteur) résiste ainsi à la tendance de la vidéo YouTube d'imposer le corps de l'auteur au spectateur en l'exposant, tout en transmettant néanmoins ses mouvements à l'image, jusqu'à ses moindres tressaillements. Les images

disent la main qui hésite à fixer le cadre
 La main qui tremble
 Elles disent comment tout le corps du filmeur
 Est engagé dans la prise de vue
 L'œil, l'oreille
 Les mains les bras
 Tout le corps
 Jusqu'à l'appui des pieds sur le sol¹⁹¹.

Arnaud de la Cotte se demande aussi si cette « absence » ne disqualifie pas son travail de la catégorie du journal :

190. « Journal filmé 61 », Arnaud de la Cotte, 22 novembre 2017.

191. « Journal filmé 61 », Arnaud de la Cotte, 22 novembre 2017.

Parfois je me dis que je suis un faussaire, que ce que j'appelle mon *Journal filmé* n'en est pas un. Je n'apparais presque jamais à l'image, puisque je filme et que j'ai décidé de pas poser la caméra depuis qu'un jour elle est tombée dans l'eau alors que je voulais me filmer au bord du marais¹⁹².

Pierre Ménard souligne au contraire que cette « disparition » qui n'en est pas une incarne l'autre versant d'un geste organique qui garantit une certaine authenticité :

C'est le point de vue qui fait le paysage. Voir des oscillations dont les mouvements ne modifient que légèrement l'ordre des choses. Dans une position impossible qui nous invite à disparaître. La parole, mais aussi le geste, épousent l'architecture. Pour laisser l'image à son évidence. La réciproque est aussi vraie¹⁹³.

Plutôt qu'une simple question technique et matérielle, le fait de tenir la caméra est la base d'une poétique visuelle et d'une épistémologie qui met en relief l'entrecroisement et l'insoluble tension entre subjectivité – l'impossibilité de disparaître – et objectivité – le geste qui suit le regard accueillant le monde, et l'image qui se produit à travers ce geste simple, sans artifices, bien que reposant toujours sur une technologie. Le « je » visuellement implicite n'est cependant qu'un aspect de la présence du sujet énonciateur. Cette présence indirecte s'entretient d'une part avec le « je » ou le « tu » écrit sur l'image ou prononcé par la voix off, à laquelle nous reviendrons plus tard. D'autre part, l'image du corps de l'auteur apparaît souvent de manière indirecte, par son ombre ou son reflet – images signatures d'Arnaud de la Cotte, reprises en couverture des deux volumes de

192. « Journal filmé 75 », Arnaud de la Cotte, 25 mai 2018.

193. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (Juillet 2019) », Pierre Menard, 1er août 2019.

son *Journal filmé : le texte* (2020 ; 2020), tout comme Michel Brosseau pour son *Journal d'un idiot ordinaire* (2020), mais que l'on retrouve également chez les autres auteurs.

Ces effets de projection et de miroir ne sont certes pas sans rappeler également l'aspect « narcissique » de l'art vidéo dont parle Bellour et que Rosalind Krauss qualifie de fondamental dans la vidéo analogique. Si les pionniers de l'art vidéo court-circuitaient souvent le dispositif sur une image d'eux-mêmes aux dépens du monde autour, les images indirectes de soi des auteurs de journaux vidéo font partie des images du monde filmé. Elles s'inscrivent en même temps dans une réflexivité globale qui se joue justement dans le rapport entre le sujet, le monde et les technologies de représentation. Arnaud de la Cotte soulève la question de la place et de la nature du sujet dans ce dédoublement par l'ombre ou le reflet : « Parfois, mon ombre ou mon reflet entrent dans l'image, parfois ma main. Mais comment pourrais-je être à la fois filmeur et filmé, devant et derrière la caméra, par quelle magie du dédoublement¹⁹⁴ ? » Il ne propose pas de réponse autre que l'intégralité du journal, qui reste un lieu de questionnement. Or, ce questionnement nous ramène au cœur de la préoccupation du journal filmé : quel est le rapport entre le « je » qui observe, filme et commente sa vision du monde et de soi, l'image du monde qu'il voit et qu'il crée, et le monde lui-même ? Ce repli du journal sur lui-même reste cependant l'unique réponse possible, multipliant les pistes sans qu'elles aient vocation à constituer une conception globale et cohérente. « Tout essai d'élucidation nous ramène aux dilemmes », comme le dit Merleau-Ponty (2001, 27).

Auteur-performeur expérimenté, François Bon se met parfois plus directement en scène en posant la caméra pour se filmer dans son vlog, se rapprochant ainsi davantage

194. « Journal filmé 75 », Arnaud de la Cotte, 25 mai 2018.

des vlogueurs *mainstream*, tandis que le format *talking head*, avec des jeux sur le dispositif, reste la forme principale de ses « Carnets privés & journal du dedans ». Pierre Ménard, par ailleurs très discret sur sa personne, va quant à lui jusqu'à se montrer prenant sa douche, pudiquement à travers une vitre embuée et en accéléré, tout en réfléchissant sur l'importance du repli du regard sur soi pour exister et s'affirmer en tant que soi, « sans pareil » :

Par notre regard, exister dans notre œil sans pareil.
N'obtenir que notre propre mesure. En toute simplicité. Tout à fait vide, tout à fait calme. Un repli pour accueillir le frémissement de la question ¹⁹⁵.

La conclusion ne peut être, ici aussi, que la question elle-même et le fait de (se) la poser. Il faut cependant noter que Pierre Ménard est un pseudonyme que l'auteur utilise pour tout son travail d'écriture et d'atelier d'écriture, sans cacher son identité civile ¹⁹⁶. Le corps que l'on voit sur l'écran est (aussi) celui de Philippe Diaz, comme c'est (aussi) Philippe Diaz qui tient la caméra lorsqu'il filme le *Journal du regard* de Pierre Ménard, et c'est (aussi) sa voix qui lira les textes en voix off. La source du regard, comme celle des pensées que l'on entend et l'identité du corps, est ainsi déstabilisée, ontologiquement flottante à l'entrecroisement d'une matérialité réelle et d'une dimension littéraire.

En tout état de cause, le repli sur soi de l'auteur comme du journal, à la fois en tant que travail artistique, matière audiovisuelle et projet d'écriture, reste tout aussi fondamental pour le journal vidéo que pour le journal littéraire. Narcisse se contemple toutefois ici de manière plus indirecte et s'intéresse davantage au processus donnant naissance à son image qu'à sa propre beauté, davantage à la manière

195. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (semaine 21) », Pierre Menard, 27 mai 2019.

196. Voir Marie Bobin (s. d.).

dont cette image et lui-même font partie du monde qu'à sa propre personne. Il ne refuse pas l'amour d'Écho, sans laquelle il n'aurait pas de voix, et fait un travail de Sisyphe qui sait son entreprise sans fin – mais que l'on doit imaginer heureux.

La voix (off)

Le corps invisible est aussi pour la plupart sans voix au moment du tournage. Il se manifeste par contre en voix off qui, grâce à sa corporéité même, donne une impression de proximité avec l'auteur : « Ce sont les mots et ma voix qui font corps », écrit Michel Brosseau (2020, 8). La voix peut créer ainsi l'effet chez le spectateur d'« avoir accès à un monologue privé », comme le note Laura Rascaroli à propos des journaux filmés de cinéastes¹⁹⁷. On peut également s'interroger avec Arnaud de la Cotte à savoir s'il s'agit bien de « sa » voix que l'on entend dans son *Journal filmé* : si cette voix enregistrée, numérisée, retransmise et qui dépend de la réception de l'appareil de l'internaute peut effectivement porter sa présence¹⁹⁸. Michel Brosseau semble répondre par la positive en citant les *Notes sur le cinématographe* de Robert Bresson (1995) : « On oublie trop la différence entre un homme et son image et qu'il n'y en a pas entre le son de sa voix sur l'écran et dans la vie réelle¹⁹⁹ ».

197. « [...] *being let into a private monologue of the enunciator with himself/herself.* » (Rascaroli 2009, 36). Cette impression de proximité varie cependant en fonction de la mécanicité de la voix, qui garde chez certains auteurs un ton de lecture plutôt que de monologue intime. Le fait que le texte soit écrit ou improvisé se révèle paradoxalement moins important de ce point de vue que la dynamique de la voix. Brosseau souligne « le souci de ne pas tomber dans le travers d'un écrit oralisé » (2020, 13).

198. Voir le « Journal filmé 11 » (28 juillet 2016) et le « Journal filmé 12 » (4 septembre 2016) sur ce sujet.

199. « Journal du 27 novembre », michel brosseau, 7 décembre 2018.

La voix serait même l'aspect du journal qui assure le lien le plus fort à la vie et à la personne de l'auteur, dont les vidéos ne montrent pourtant que certains aspects :

Un journal publié, comme celui-ci, ne mérite pas tout à fait le qualificatif d'intime. C'est plusieurs pans de ta vie qui y disparaissent. Et c'est pourtant toute ta vie qui s'y trouve. En tout cas, ta voix²⁰⁰.

Présence plus tangible alors, ou juste une illusion plus forte que la voix peut incarner une fusion entre le corps vécu et vivant du sujet – *Leib*, dans le sens husserlien – et l'écriture? Derrida a montré que la voix ne peut être porteuse d'une présence qui serait (à) son origine. « La chose même se dérobe toujours », écrit-il, dans l'inévitable *différance* qui touche la *phonè* non moins que l'écriture : « S'élevant vers le soleil de la présence, elle est la voie d'Icare » (1998, 117). Ryoko Sekiguchi affirme cependant que « la voix est toujours concrète » et qu'« elle est l'incarnation du "présent" de la personne » (2015, Kindle loc. 12 et 46)²⁰¹ – contrairement à l'image visuelle et à l'écriture, même manuscrite, qui ne marquent que l'absence de leur « original » ou émetteur. « La voix : âme faite chair », selon Bresson (1995, 67).

Il ne s'agit pas de contradiction entre les deux approches, juste d'une différence de perspective. Si la « présence » que la voix propose n'est qu'illusoire parce que la personne n'est pas ou plus présente et que la technologie s'interpose, « la voix trouble la temporalité » (2015, Kindle loc. 30) justement parce qu'à chaque fois que l'on réécoute un enregistrement, la voix « se produit inévitablement au présent ». La présence de la voix qui se déroule dans le temps présent

200. « Journal du 17 décembre », michel brosseau, 28 décembre 2018.

201. Arnaud de la Cotte cite aussi cet ouvrage dans ses réflexions sur la voix et la présence dans le « Journal filmé 11 » (28 juillet 2016).

de l'écoute est le vestige d'une autre présence qui se dérobe, enfouie dans le passé, avec une signification qui s'éloigne également à l'infini au fil des signes-traces. Les temporalités de la vidéo comme moyen d'archivage et d'écriture à la fois audiovisuelle et textuelle se révèlent complexes, et la poétique de l'image-temps en vidéo se montre différente de celle de l'image-temps cinématographique, comme nous verrons plus loin. La voix off marque dans tous les cas à la fois une présence et une absence, soulignant la spectralité non seulement du sujet, mais également – ou surtout – de l'écriture, dans toutes ses formes et modes d'existence. La nature spectrale de la présence de l'auteur est encore plus évidente lorsque celui-ci porte un pseudonyme littéraire, lui-même référence à un auteur fictif ayant écrit un *Don Quichotte* fictif correspondant mot à mot à celui de Cervantès, tout en étant entièrement autre²⁰²...

Chez Michel Brosseau, la voix devient un prolongement de l'écriture grâce à la vidéo, élargissant ainsi la dimension créative, performative, expérimentale et fictionnalisante de la parole prononcée – et en l'éloignant encore d'une supposée vérité de la présence, qu'elle continue cependant à porter :

L'écriture a évolué dans son processus au fil du temps : au départ, je rédigeais scrupuleusement, quitte ensuite à effectuer quelques transformations pendant l'enregistrement audio de la voix, dans le but de donner une dimension plus orale à un écrit parfois un peu trop figé. J'ai progressivement travaillé à partir de notations brèves. Il m'arrive parfois d'improviser à partir de ces notes, de faire des ajouts, parce qu'en formulant s'ouvrent des voies inaperçues, des réflexions et/ou un

202. Voir la nouvelle de Borges, « Pierre Ménard, auteur de *Quichotte* » (1971).

jeu sur la langue : oraliser c'est aussi réaliser les potentialités de l'écrit. [...]

[U]tiliser [la voix] pour écrire, revenir à une dimension orale de l'écriture me plaît beaucoup. Il y a beaucoup à faire et à creuser de ce côté-là : improviser avec sa voix, modifier l'écrit en le disant, théâtraliser son écrit, jouer avec sa voix dans une même production pour dire le jour, introduire la fiction, lire l'écrit d'un autre. Le travail vidéo permet de travailler cette autre dimension, comment on module notre voix, notre souffle, comment on introduit des rythmiques différentes, comment on joue sur les silences (2018)²⁰³.

La voix d'Arnaud de la Cotte et celle de Pierre Ménard, quant à elles, gardent davantage le caractère écrit de leurs textes avec leur élocution plus formelle, dans un style de lecture à voix haute. La voix sert ici de médium pour transmettre l'écriture en l'incorporant par la performance vocale, mais sans que cela prolonge l'écriture proprement dite. Une technique diamétralement opposée, la parole diégétique improvisée, apparaît chez François Bon dans ses « Carnets privés & journal du dedans », et dans une moindre mesure dans son journal, qui reste cependant centré sur l'écriture dans l'image. Ces *Carnets* sont pour l'auteur un lieu de réflexion et de confession sur ses rêves et préoccupations du moment. Montrant l'auteur reclus dans « sa piaule », la série se distingue par son format comme son contenu des autres journaux filmés cités, tout en rentrant dans la problématique globale du journal extime. Reprenant le dispositif frontal des vlogs-confessions dont les bases ont été posées par Lynn Hershman Leeson dans *The Electronic Diaries* commencé dès 1984, elle combine introspection et rétrospection, avec la parole improvisée qui sert

203. Ce texte a été repris en introduction du *Journal d'un idiot ordinaire* de l'auteur (2020).

d'« écriture » quasi thérapeutique pour faire face à ses démons et les exorciser, similairement à un journal d'écrivain. L'auteur limite par ailleurs l'accès à cette série aux abonnés de sa chaîne, suggérant que c'est pour un cercle plus intime – tout en encourageant l'abonnement, une possibilité ouverte à tous, ce qui suggère que cette condition a un but promotionnel plutôt que personnel.

L'Écrit dans l'image

Si la voix off marque une présence même sans dire « je », et que la parole diégétique reste rare dans les journaux vidéo, un autre mode d'écriture et de présence-absence de l'auteur domine le « Vidéo-journal » de François Bon²⁰⁴ et apparaît parfois chez les autres auteurs : l'écrit sur l'image. Les mots peuvent défiler en lignes animées qui traversent l'écran ou bien apparaître en sous-titres fixes, ou encore en intertitres qui interrompent et ponctuent le défilement des images. En 1924, Béla Balázs trouve encore que de tels « sous-titres littéraires » représentent « un épouvantable danger » pour le film parce qu'ils « mésusent de l'écran » pour faire de la mauvaise littérature plutôt que du bon cinéma. Même si c'est de la bonne littérature, précise-t-il, elle « transpose l'action dans une tout autre sphère, une autre dimension, et nous fait perdre la cohérence visuelle » (Balázs 2010, 121-22). On est avant l'apparition du cinéma sonore et Balázs décrit la facilité trompeuse que représente le recours aux mots au lieu de travailler la succession des images pour raconter l'histoire.

Depuis la critique de Balázs, l'écrit entre les images a disparu puis réapparu, dans un esprit de jeu et d'expérimentation, justement pour rompre avec l'orientation uniquement narrative et (faussement?) réaliste du cinéma qui cherche à nous faire oublier le dispositif et à ouvrir le médium à de

204. L'auteur a modifié le titre de cette série plusieurs fois.

nouveaux modes d'expression. La vidéo a poursuivi ce développement en (re)donnant à l'écrit droit de cité parmi les éléments de l'image, notamment dans la poésie vidéo. Les capsules de Bon ne pourraient être qualifiées de poésie vidéo selon la définition de Tom Konyves, puisque les textes maintiennent souvent une relation de proximité avec les images qui les ont inspirés. Or, cette proximité est la base même du vlog de Bon, fidèle à sa conception de l'écriture dont découle également la motivation d'expérimenter la vidéo comme médium : le réel perçu et sa captation par la caméra servent à faciliter « un surgissement de parole » (s. d.). L'écriture est la trace de ce surgissement, d'un monologue intérieur ou « monovlogue » qui entre en dialogue avec le monde et qui n'a pas besoin de tout dire, les images lui servant de support, de médium et de contexte. Les bouts de phrases discontinues, souvent sans majuscules ni points, peuvent ainsi se concentrer sur ce que les images suscitent dans l'esprit : des fragments d'information et de souvenir, des associations d'idées, souvent sur l'écriture et sur le rapport au monde, et de l'imaginaire, qui nous mène parfois vers la fiction. L'enchaînement des images créé par le montage et fluidifié par la musique, composante fondamentale chez Bon, constitue un tissu dans la durée, contrebalançant la fragmentation des propos qui eux-mêmes semblent suivre le rythme du surgissement des mots suscité par les images.

Les textes fragmentaires sont ainsi une trace de la subjectivité de l'auteur et ce qui donne le caractère proprement *intime* de ce journal, même lorsque l'auteur ne parle pas à la première personne. Bon, tout comme Brosseau et parfois Ménard, a en effet souvent recours au « tu », prenant à la fois du recul en dialoguant avec lui-même et se rapprochant du lecteur-spectateur qu'il invite ainsi dans l'espace psychique où se forment ces fragments de pensée, de

mémoire et de sensation. Isabelle Boisclair et Karine Rosso voient dans le « tu » narratif un

flou identitaire, une sorte de prise de distance de soi à soi qui relève principalement du fait que, comme le suggère Benveniste, le « tu » est une « forme vide », un pur déictique qui n'a d'existence qu'en référence au « je » (2015).

Cette « indétermination référentielle » d'une part « semble faciliter une forme d'écriture blanche, anonyme » et « permet de faire le récit de l'absence même ». D'autre part, « le "tu" apparaît comme un élément fondamental et essentiel de toute construction identitaire, par définition intersubjective (Jessica Benjamin) » (Boisclair et Rosso 2015).

Ce flottement inscrit dans le « tu » est caractéristique du journal de Bon, corroboré par l'oscillation avec le « je ». Ainsi la « Maison à jamais fermée de l'enfance » par exemple, capsule particulièrement personnelle, nous ramène à un lieu de mémoire clé pour l'auteur. Il en fait le tour, dans le sens concret comme dans le sens abstrait, avec une succession de gros plans, de plans moyens (presque) fixes et de travellings un peu flottants en caméra subjective, et des fragments de texte qui vacillent eux aussi entre la première et la deuxième personne : « ni mes frères ni moi on ne peut s'empêcher de revenir voir... / ça semblait si grand à tes yeux d'enfant ». La conclusion passe cependant à un « on » plus général : « on dit vite adieu, ça suffit, rien de plus à faire ». Partir n'arrête pas le flux de souvenirs : Bon y reviendra trois ans plus tard pour réaliser « un film muet / avec quelques compléments écrits ou parlés²⁰⁵ », déjà prévu en 2016. Dans ce dernier, de nouvelles images de la même maison fermée alternent avec des extraits d'archives

205. « Que si j'avais mille ans », François Bon | le tiers livre, 2 novembre 2019.

familiales, ouvrant le journal à un flottement temporel, avec un texte tout aussi flottant superposé aux images.

Les mots qui défilent supplémentent les images non seulement sémantiquement, mais aussi visuellement. Les polices de caractère utilisées, d'abord fine et ronde du style Calibri light, avec le texte qui s'affiche graduellement de gauche à droite, et plus tard tout le contraire, gras et longuet (Impact ou similaire), avec le texte qui glisse sur l'image des deux côtés pour se rejoindre au milieu et disparaître en continuant leur glissement après quelques instants, sont devenus les marques reconnaissables du style visuel du journal de Bon. Si l'image continue à servir de base et que Bon a également joué avec l'idée de faire disparaître l'écriture²⁰⁶, la nouvelle police donne à l'écrit une place visuellement bien plus importante, cachant davantage l'image. On assiste ainsi à un renversement de la hiérarchie entre texte et image par rapport à la typographie précédente où des espaces clairs rendaient parfois la lecture difficile.

Les autres auteurs de journal vidéo font également usage de l'écrit, mais dans une moindre mesure. Nous verrons que ce dispositif prend plus d'importance dans les autres écritures vidéo, notamment dans la poésie et les fictions de Gracia Bejjani, Stéphen Urani et Milène Tournier, ainsi que dans les vidéofantaisies synthétiques de Jean-Pierre Balpe. L'écrit se combine aussi rarement avec la voix off dans les journaux, excepté les informations pratiques (dates, noms, lieux...) inscrites sur l'image (chez Bon et Brosseau) ou en cartons, en mode « générique » de début et de fin (chez de la Cotte et Ménard). Jeanne Cousseau, quant à elle, utilise l'écriture à la main sur papier en guise de cartons, assurant par là un lien à la fois au journal intime à l'ancienne et à cet « imagi-

206. Voir par exemple la capsule « Ils avaient fui Jérusalem (une angouisse) », François Bon | le tiers livre, 9 novembre 2018.

naire du tracé » que nous verrons ressurgir dans les gestes d'écrire en vidéo.

Viser le réel : vidéo-poétique du quotidien

Si le « je » invisible est la force organisatrice du journal, on ne le connaît que grâce à la perspective qu'il propose sur le monde et la manière dont il en parle et lui parle. L'usage de la deuxième personne qui laisse le discours flotter entre le « je » et un Autre, entre le moi et le monde, illustre déjà l'observation de Merleau-Ponty selon laquelle « rentrer en soi c'est aussi sortir de soi », « comme si l'accès au monde n'était que l'autre face d'un retrait » (2001, 73 et 23). Ou encore comme François Bon, qui se demande : « et si toute translation à la surface du monde / n'était qu'un seul et même tunnel / celui qui mène à toi-même²⁰⁷ ? ». Le journal vidéo montre l'inséparabilité des deux mouvements, vers le dedans et vers le dehors, par le biais de la caméra – puisque, en effet, « rien n'est plus subjectif qu'un objectif » (Balázs 2011, 206). Filmer le monde et écrire avec, c'est réfléchir et refléter l'imbrication du moi et du monde, de l'imaginaire et du réel, du visible et de l'invisible.

Le « reste » et le temps

Mais que serait le monde alors, et où le « réel » se situerait-il ? Les journaux filmés montrent des objets et des espaces ordinaires, des paysages, des routes, des gens. Le chez-soi et son environnement, avec les détails bien connus qui constituent nos repères et ancrages insignifiants et pourtant primordiaux dans nos vies : une cafetière, une vue sur le jardin ou sur le chantier en face, le paysage que traverse le train chaque semaine, les chambres d'hôtel toujours un peu pareilles avec leur impassibilité...

207. « Si chaque ville est l'idée de toutes les villes », François Bon | le tiers livre, 25 octobre 2015.

On constate la présence des deux cas de figure majeurs identifiés par Jean Rousset dans les journaux littéraires, « deux narrateurs fortement contrastés : le nomade en liberté et le captif derrière les barreaux » (1986, 16). Chaque journal filmé dans notre corpus est assez clairement dominé par l'une ou l'autre manière de vivre, même s'il s'agit d'une liberté et d'une captivité très relatives : François Bon est très souvent en déplacement et son journal se concentre sur les voyages²⁰⁸, tandis que ses réflexions en mode « captif » dans « sa piaule » constituent ses « Carnets ». En revanche, les journaux d'Arnaud de la Cotte et de Michel Brosseau, si les voyages n'en sont pas entièrement absents, sont bien plus dominés par les images de leurs chez-soi et leurs alentours. Pierre Ménard, quant à lui, se situe entre les deux en filmant le plus souvent les espaces urbains de Paris, à la fois familiers et à (re)découvrir par le regard, mais aussi des voyages, précisant les lieux montrés à la fin de chaque capsule.

Peu d'action dans le sens habituel du terme, sinon celle de filmer, le mouvement du train et le défilement du paysage et des inconnus dans les espaces publics, le café qui s'égoutte dans la cafetière, parfois des moments de vie familiale ou des rencontres professionnelles, surtout chez Ar-

208. Voir sur ce sujet l'article de Dominique Pety (2019). Paul Virilio constate par ailleurs l'importance des trains et de la vitesse pour la vidéo, héritée du cinéma : « Quelque part la vitesse fonctionne comme un enduit, ce qui sert à peindre. [...] Et là, la vitesse joue le même jeu, c'est un liant. C'est le médium. Le médium, c'est uniquement la vitesse du défilement du train. Et des effets propres à la caméra. [...] Curieux le lien du cinéma et du chemin de fer... Depuis la gare de La Ciotat jusqu'à Wenders. Il y a une unité entre l'invention du cinéma et du chemin de fer. Demain on aura le sentiment que le train, le cinéma, l'aviation ne sont qu'une seule et même chose. » (« Virilio aime la vidéo », dans *Où va la vidéo* de Jean-Paul Fargier (1986, 27 et 29)).

naud de la Cotte et François Bon. Pas d'entretien en mode documentaire non plus. La caméra, avec l'auteur derrière, observe, archive, cadre, transforme, transmet. Aux moments les plus insignifiants, elle prend son temps pour laisser l'inconnu percer la surface visible du connu : « Filmer / Ce qui est visible / Et encore plus, ce qui nous échappe », dit Arnaud de la Cotte²⁰⁹. Comme l'écrit encore Merleau-Ponty, « le monde est cela que je perçois, mais sa proximité absolue, dès qu'on l'examine et l'exprime, devient aussi, inexplicablement, distance irrémédiable » (2001, 23). Dans ce sens, en suscitant le glissement du familier vers l'inconnu simplement par le regard et l'écoute, ces journaux filmés proposent une approche phénoménologique du réel.

Georges Perec, référence clé pour les auteurs de journaux vidéo, a bien montré cette double face de l'infra-ordinaire avec ses projets « sociologiques » qui explorent « comment regarder le quotidien » (2003, 10). Sa *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* s'intéresse à ce « reste : ce que l'on ne note généralement pas, ce qui ne se remarque pas, ce qui n'a pas d'importance : ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens, des voitures et des nuages » (2017, 819). Ce « tissu » de la vie quotidienne, comme Perec le nomme également, se tisse dans le temps comme dans l'espace, avec les lieux et les objets bien connus ainsi que les « micro-événements » (2017, 825) qui signalent le passage du temps. Perec vise à énumérer tout cela dans un style d'inventaire, s'autorisant quelques micro-réflexions sur ce qu'il observe. Michel Brosseau s'associe à cette méthode perecquienne : « Je tente d'y écrire/filmer chaque journée dans son caractère unique, mais aussi de consigner ce qui, en général, constitue mon quotidien, notamment sous la forme de listes d'objets ou de sons » (2020, 7). François Bon, dont la toute première vidéo publiée sur YouTube était, en 2009,

209. « Journal filmé 6 », Arnaud de la Cotte, 13 juin 2016.

une lecture de *L'Infra-ordinaire* de Perec²¹⁰ va jusqu'à avertir les internautes au début d'une capsule : « Il ne se passera rien, vous êtes prévenus : rien²¹¹ ».

La méthode perecquienne est l'incarnation même de ce que Marie-Jeanne Zenetti appelle, reprenant un terme proposé par l'avant-garde russe, « factographie » : « une manière simple ou neutre d'écrire avec les faits en les captant à la manière d'un appareil enregistreur » (2014, 10). Le travail de diariste audiovisuel et textuel sur les faits minuscules de nos auteurs vidéastes s'apparente en même temps à la pensée et à l'écriture du quotidien dont Michael Sheringham retrace l'histoire en France au cours du XX^e siècle, et qui s'amplifie en particulier dans les années 1960-1970, inspirée entre autres par la pensée politique et sociologique d'Henri Lefebvre et de Guy Debord²¹². Ce dernier représente d'ailleurs une référence importante pour François Bon et Michel Brosseau, de même que pour Jeanne Cousseau.

Si Zenetti associe la réémergence de la factographie dans la deuxième moitié du XX^e siècle à une critique du concept traditionnel de la littérarité, selon Kirstin Ross, l'attention au quotidien chez les auteurs et théoriciens des années 1960-1970 se développe en réaction aux effets de la modernisation et de l'urbanisation rapides dans la France des Trente Glorieuses, le fonctionnalisme et la « colonisation de la vie quotidienne » (1997). Sheringham souligne toutefois que les motivations de Perec et de Lefebvre en particulier sont loin d'être uniquement négatives. Inspirés par la pensée marxiste, ils considèrent au contraire que « ce qui

210. « GEORGES PEREC | L'INFRAORDINAIRE », François Bon | le tiers livre, 12 février 2009.

211. « Coucher de soleil en 3'30 », François Bon | le tiers livre, 17 avril 2016.

212. Voir Michael Sheringham (2006).

compte n'est pas seulement ce que les forces sociales font de notre vie quotidienne mais ce que nous faisons de ces forces à travers notre manière de les "vivre"²¹³ ».

Chez nos auteurs, il s'agit précisément de se servir de la vidéo comme d'une forme de création et de communication sur le quotidien, mais également, et inversement, de s'obliger, par le biais de la création qui impose et matérialise l'observation et la réflexion, à vivre le quotidien de manière plus attentive, esthétiquement et métaphysiquement plus intense. Comme le dit Michel Brosseau : « s'ancrer dans l'instant et l'éphémère. Du détail, réinvestir le monde, et sa vie²¹⁴ ». On peut également observer un parallèle entre la critique de la modernisation dans les années 1960-1970 et la résistance à la logique du capitalisme tardif dans les vidéos littéraires, notamment par la qualité et les objets de leur attention ainsi que leur invitation à se ralentir pour regarder ou écouter le monde. En s'appropriant la technologie et les réseaux numériques qui sont à la fois la source et le produit de cette logique, ces auteurs reterritorialisent de petits bouts de l'immense espace YouTube pour une littérature également distincte de son acception institutionnelle. Cette attention portée à l'infra-ordinaire n'est par ailleurs pas exclusive à nos auteurs : on la retrouve dans d'autres journaux vidéo, notamment chez Yvan Petit ou Jeanne Cousseau. Si partager des *home videos* avec les images du quotidien est l'idée même de YouTube et si l'on continue à les voir chez de nombreux youtubeurs populaires, leurs motivations et buts restent très différents : le détail et l'habituel y sont simplement informatifs et contextuels, ils participent d'une esthétique de l'image ou servent de promotion. C'est tout le contraire de la combinaison d'une résis-

213. Henri Lefebvre, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, cité par Sheringham (2006, 12).

214. « Journal du 23 février », michel brosseau, 4 mars 2018.

tance implicitement ou explicitement politique à l'esprit marchand, et d'une attention esthétique à l'infra-ordinaire. Celle-ci est par ailleurs également à la racine d'une autre grande influence partagée par les auteurs de journaux filmés littéraires, notamment les pratiques diaristiques et autobiographiques au cinéma. Jonas Mekas est la figure emblématique de ce cinéma subjectif de la vie quotidienne, pionnier du cinéma underground américain qui émerge alors même qu'en France Debord et Lefebvre élaborent leur critique de la vie quotidienne. L'underground américain est également associé à une revendication politique et à une éthique qui incite à apprendre à voir et à penser pour/par soi-même. Il préconise un cinéma non commercial, *low-cost*, subjectif et autobiographique même, ainsi que la non-division du travail cinématographique, lequel se concentrera dans les mains d'un seul « homme-orchestre », le laissant plus indépendant²¹⁵.

Ce qui change avec l'audiovisuel par rapport aux projets factographiques littéraires, c'est que l'appareil enregistreur exécute désormais le travail factographique proprement dit et laisse – ou plutôt crée – l'espace et le cadre temporel pour la parole ou l'écriture qui prend ces images comme base, matière première, objet de réflexion et support matériel. Cette écriture n'a plus besoin de nommer les choses vues et entendues – même si elle le fait parfois – et peut se concentrer sur la face invisible du tissu, comme le dit Arnaud de la Cotte :

Je filme pour voir ce que je ne vois pas

...

Je filme pour voir ce que je vais écrire

Je filme pour voir ce que j'ai filmé

Je filme pour écrire

J'écris pour filmer.

215. Voir Juliette Goursat (2016).

La vidéo devient ainsi un prolongement de la vision et de la mémoire qui permet non seulement de mieux percevoir – de « jouir d'un œil extérieur », comme le dit Beatrice Barbalato²¹⁶ – mais aussi de voir davantage et de compléter la mémoire organique. Elle permet en même temps de donner davantage à voir, puisque les capsules montées deviennent des choses à (re)voir, de nouvelles perspectives sur le réel et de nouvelles particules de réel, comme le constate Pierre Ménard : « Une image prise à la dérobée, en passant, en aveugle, qui finit par nous montrer, quelques heures plus tard, une réalité qui n'est plus la même. Partie en fumée²¹⁷. » Ou encore, si l'on en croit François Bon : « je ne connais la géographie des villes que par les mots qu'on y fait naître », non seulement par les ateliers d'écriture mais aussi par le journal vidéo qui incite le « surgissement de la parole²¹⁸ ». Le journal lui-même devient à son tour partie intégrante du quotidien filmé, comme l'observe Arnaud de la Cotte : « Parfois, la vie et les images filmées / Se mélangent jusqu'à se confondre²¹⁹ ». La caméra et la vidéo-écriture permettent ainsi non seulement « de retenir la trace des jours / qui passent²²⁰ », de « [r]etrasverser la semaine écoulée²²¹ », mais aussi de les enrichir, de les « épaissir »

216. « S'autobiographier dans l'espace-vidéo », dans Pierre-Jean Foulon et Yvette Vanden Bemden (2004, 44).

217. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (semaine 16) », Pierre Menard, 22 avril 2019.

218. « Petit aller retour Rennes avec écriture », François Bon | le tiers livre, 24 janvier 2017.

219. « Journal filmé 55 », Arnaud de la Cotte, 18 septembre 2017.

220. « Journal filmé 9 », Arnaud de la Cotte, 5 juillet 2016.

221. Descriptif de « MIETTES & VRAC DE VIE », François Bon | le tiers livre, 26 mars 2016.

(Brosseau 2020, 19), de « gagner en intensité. Donner de la densité au monde autour, et à soi²²² ».

Si le quotidien avec ses répétitions a une telle importance, c'est parce que c'est là que la vie s'écoule sans que l'on s'en rende compte. Les journaux vidéo invitent à contempler le temps qui passe à travers l'espace et les objets – et vice versa. Ils le captent en l'observant s'écouler : « Figer, fixer ce qui par définition ne peut pas l'être, tenter de l'arrêter ou du moins le suspendre un temps, même bref, pour mieux le regarder en face, et ainsi s'y refléter à l'infini », dit Pierre Ménard²²³. Pour Arnaud de la Cotte, « [l]e temps est peut-être la véritable matière du journal filmé²²⁴ ». Et ce à plusieurs niveaux : outre le temps qui passe comme sujet de réflexion, les souvenirs que les capsules, « dépositaire(s) d'une mémoire qui s'efface inexorablement²²⁵ », archivent tout en les transformant, pour constituer « pas vraiment la mémoire de [s]on existence mais celle de [s]on double filmant²²⁶ ». Le montage lui-même est une opération qui s'effectue dans le temps et avec le temps comme force organisatrice principale. Chaque capsule aura ainsi sa temporalité propre, tout en s'insérant dans la temporalité sérielle du journal. Michel Brosseau exprime très précisément la complexité de ces rapports :

Filmer au quotidien implique, ou instaure un rapport au temps. Deux à trois minutes de film pour une journée. En capter quoi ? Les lumières, des impressions, le temps qu'il fait, des espaces. Sans compter ce que les mots ajoutent, le recul qu'instaure d'écrire sur le jour

222. « Journal du 25 décembre », michel Brosseau, 11 janvier 2019.

223. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (semaine 11) », Pierre Ménard, 18 mars 2019.

224. « Journal filmé 86 », Arnaud de la Cotte, 27 juillet 2018.

225. « Journal filmé 56 », Arnaud de la Cotte, 28 septembre 2017.

226. « Journal filmé 63 », Arnaud de la Cotte, 12 décembre 2017.

qui est en train de passer et le creusement du temps dû au fait de reprendre et réécrire les notes prises à la volée, comme je le fais aujourd'hui avant d'enregistrer ma voix, 4 ou 5 jours plus tard, voire une semaine. D'un jour à l'autre, dans un même lieu, le même plan : filmer le temps qui passe, le niveau des eaux, la poussée de la végétation.

Le temps est donc présent dans les journaux filmés en tant que moment présent, passant et passé, en tant que durée vécue, en tant que décalage entre tournage, montage, publication et (re)visionnage, en tant que durée et rythme visuels, sonores et textuels créés lors du montage, en tant que rythme de travail et de publication, qui doit aussi correspondre à un rythme de vie – et à travers et au cœur de tout cela, le temps apparaît en tant qu'objet de réflexion.

De l'archive à la fiction

Si le potentiel du journal vidéo conçu comme « dépôt de souvenirs » et comme archive est interrogé, c'est justement parce que l'on sait combien il transforme le réel. Mais comment et dans quelle mesure cette transformation affecte-t-elle le contenu « factuel » des capsules? De quelle réalité parle-t-on exactement? À qui appartiennent les souvenirs évoqués? Ces questions sont en partie inhérentes à la nature du journal intime et extime. Nous avons vu les complexités (de la présence) du sujet qui filme et parle mais qui reste spectral(e). Or c'est ce même sujet éluif qui construit ces vidéo-mémoires poétiques externalisées – sans mentionner l'ambiguïté ajoutée par le choix du pseudonyme littéraire chez Pierre Ménard.

C'est pourtant lui qui présente le plus directement son « journal du regard » comme archive en l'intitulant *Au lieu de se souvenir* – tout en prenant une certaine distance avec l'idée des souvenirs personnels en les attribuant au « re-

gard ». Des souvenirs en apparence purement visuels, mais en apparence seulement, puisque le journal nous invite à jouer avec l'idée d'attribuer la voix et les paroles à ce « regard ». Un regard qui réfléchit, un regard qui vit. On peut bien sûr difficilement concevoir un regard sans un sujet qui le porte et l'oriente et qu'il oriente, et il y a bien un auteur qui signe les vidéos – même s'il emprunte son nom à un auteur fictif... Le regard apparaît alors aussi comme une métaphore pour toute une vision du monde, un point de vue sur le monde – qui ne cache pas la part de la fiction. « Journal du regard » est par ailleurs lui-même une référence à la collection d'essais du même titre de Bernard Noël, qui dans ses réflexions sur la peinture et la représentation, constate que « [l]es images représentent du regard et non pas de la réalité » (1987, Kindle loc. 197). Enfin, on peut également détecter une ambiguïté dans l'expression « au lieu de » : s'agit-il de quelque chose qui, étant d'une nature similaire, constituée d'images, peut faire office de souvenir, ou bien d'une chose entièrement autre qui *remplace* la mémoire, tout en affirmant sa différence radicale (ou sa différence même, en acte...)? En même temps, il est possible de faire abstraction de tous ces facteurs d'incertitude et de regarder simplement les images où l'on reconnaît les rues de Paris et d'autres lieux soigneusement identifiés à la fin de chaque capsule²²⁷, affirmant la factualité de ces « souvenirs » d'espaces, quelle que soit l'origine du regard et des mots.

L'effet conjugué de ces éléments paratextuels chez Pierre Ménard est de déstabiliser toute tentative d'identification univoque de la source ou de la nature de son journal et de remettre en question le statut ontologique des images, de la voix et des textes. On peut observer des mécanismes similaires dans les autres journaux vidéo littéraires, qui, tout en

227. On ne connaît en revanche pas les dates et moments exacts du tournage de chaque plan.

opérant sous le « vrai » nom civique de l'auteur et enchaînant les images simples et directes d'objets et de moments ordinaires, ne cessent de s'interroger sur leurs propres nature et limites, comme nous l'avons vu²²⁸. Cette problématique de la représentation peut paraître peu cohérente avec le projet factographique qui semblerait plutôt aller « droit au but » avec son minimalisme linguistique et représentationnel. Ce dépouillement sert toutefois justement à questionner, entre autres, le pouvoir de la représentation et du langage humains d'atteindre le réel « tel quel ».

Or l'outil numérique n'a fait que mener l'ère du soupçon à son paroxysme. La caméra analogique dont parle Zavattini est encore considérée comme un transmetteur potentiellement quasi-direct du réel, puisque la lumière du monde laisse son empreinte directement sur la pellicule, et le journal apparaît comme l'incarnation de ce potentiel. Traduisant la lumière en signaux électriques qui sont eux-

228. Les influences et inspirations sont également, au moins en partie, partagées et en tous cas similaires en esprit. François Bon rend hommage à Bernard Noël et à son « écriture du regard » dans un billet de blog, en présentant son *19 octobre 1977* (1979) parmi « Les livres qui nous ont faits » et où il appelle l'auteur son « frère aîné » (Bon 2014).

Il consacre également une vidéo à son *Le syndrome de Gramsci* (1994), où il cite parmi d'autres le *Journal du regard* de Noël (1987) : « 22/30, LE MOT PERDU DE BERNARD NOËL », 22 septembre 2019.

Nous avons vu Michel Brosseau lire et citer Robert Bresson, et Joseph Morder, Alain Cavalier ainsi que Marcel Hanoun sont des références clé pour Arnaud de la Cotte. Tous ces cinéastes insistent sur l'importance du regard (du cinéaste) et de l'autonomie du langage cinématographique qui ne cherche pas à « représenter » le réel, mais qui le « vise », pour reprendre l'expression de Deleuze. Morder en particulier joue aussi beaucoup sur les frontières entre le genre du journal, traditionnellement conçu comme factuel, et la fiction, voir ses *Mémoires d'un juif tropical* (1988).

mêmes facilement modifiables, la vidéo numérique, malgré sa capacité réelle de transmission immédiate, a perdu cette confiance en son indicialité. Comme l'observe Steven Shaviro, citant les réflexions de Barthes sur la photographie analogique, « *digital video no longer offers us "a certificate of presence"; it can no longer "attest that what I see has indeed existed"* »²²⁹ (2010, 16). Plutôt que de transmettre « *the duration of bodies and images, digital video is about the articulation and composition of forces* »²³⁰ (2010, 16). Il n'y a plus de continuité d'espace et de mouvement comme au cinéma traditionnel, mais seulement montage ou combinaison (Rodowick 2009, 172-73). Sean Cubitt souligne également qu'il est réducteur de considérer la caméra et le projecteur comme les deux pôles de l'appareil cinématographique, à plus forte raison dans le cas du numérique : « *To ignore postproduction is to ignore the time of mediation* »²³¹ (2004, 142).

Le jeu entre le réel, la manière dont on le « vise » et la fiction se joue donc à trois niveaux : lors de la prise de vue d'abord, qui implique un premier choix dans l'espace et dans le temps, mais qui n'enregistre que des signaux numériques ; au montage, qui dispose une sélection d'images dans une structure avec ses durées et son rythme, et qui constitue éventuellement un récit ; et à l'écriture, pour et par la voix off ou en impression sur les images, qui accompagnera les images et influencera fortement leur interprétation.

229. « la vidéo numérique ne propose plus de "certificat de présence", elle ne peut plus "attester que ce que je vois a en effet existé" » (notre traduction).

230. « la durée des corps et des images, la vidéo numérique consiste en l'articulation et la composition de forces » (notre traduction).

231. « Ignorer la postproduction, c'est ignorer le temps de la médiation » (notre traduction).

Pour François Bon, le choix inévitable des moments et des portions du visible à enregistrer remet d'emblée en question la factualité du journal : « donc tu ne filmes ni tes cours ni tes ateliers – ta vie à l'envers – un mensonge²³²? ». Si au départ Bon restait malgré tout dans la recherche d'une fidélité au vécu jusqu'à s'interdire tout montage, perçu comme « une instance trompeuse » (s. d.), il s'est graduellement ouvert à l'idée de scénarisation dès le tournage, visant plus ou moins explicitement la fiction : « quitte à aménager certains décors / faire fabriquer nos machines à fiction²³³ » pour « se confronte(r) à certains mystères du monde²³⁴ ».

Arnaud de la Cotte, quant à lui, observe que le décalage entre tournage et montage favorise la fictionnalisation :

J'aime bien l'idée de ne pas publier dans le flux de l'actualité, de publier plus tard. C'est ce décalage qui crée la fiction au-delà de la réalité filmée et vécue. Cela peut éviter une certaine forme d'autobiographie enfin je ne sais pas²³⁵.

Il reconnaît aussi sa part à lui : « Parfois, je fais de la mise en scène / Sans même m'en rendre compte / Avec le *Journal filmé* / Mes souvenirs deviennent fiction²³⁶ ». Quelques épisodes plus tard, il revient sur le sujet en s'appuyant sur une distinction opérée par Godard :

232. « MIETTES & VRAC DE VIE », François Bon | le tiers livre, 26 mars 2016.

233. Bon utilise le terme de « fiction » dans un sens souvent assez large et difficile à circonscrire mais qui semble parfois diverger de la définition courante comme « histoire inventée ». Cet usage mériterait une analyse en soi que nous n'aurons pas l'espace de développer ici.

234. « LA TERRE COMMENCE À NATASHQUAN | JOURNAL #02 », François Bon | le tiers livre, 5 août 2019.

235. « Journal filmé 58 », Arnaud de la Cotte, 22 octobre 2017.

236. « Journal filmé 126 », Arnaud de la Cotte, 28 mai 2019.

ces mots prononcés par Jean-Luc Godard résument une idée communément partagée : « La fiction, c'est ce qui m'arrive à moi ; le documentaire, c'est ce qui arrive aux autres. » Le *Journal filmé* est peut-être Ce qui m'arrive aux autres²³⁷ ?

Quinze jours plus tard encore, il conclut – de manière provisoire, puisque ce n'est pas la fin du *Journal filmé*, et à l'intérieur de ce dont il parle : « Une seule certitude, le *Journal filmé* est une fiction²³⁸ ».

Michel Brosseau, pour sa part, pose Kafka en modèle pour sa manière, entre autres, de « glisser du quotidien à la fiction » (2020, 10) tout en précisant que « cette porosité qu'entretient le quotidien avec la fiction [constitue] une des caractéristiques de [s]on écriture sur le web » (2020, 10). « Filmer, c'est aller au réel pour retrouver la grammaire du rêve », ajoute-t-il plus loin (2020, 16). Et dans ses « Notes du film/écrire » (s. d.) : « Filmer ce qui semble soudainement (géométries) et ce qui souligne l'incertitude du monde (reflets, ombres). La photo comme le film à la fois captations du réel et porte ouverte vers le spectral. »

Aussi laisse-t-il les frontières du journal ouvertes sur une série de fictions qui constituent une autre playlist sur sa chaîne YouTube, cherchant aussi à « [f]ilmer pour extraire les fictions possibles nichées dans les lieux traversés²³⁹ ». Tout naturellement donc, « [l]a notation d'un jour devient parfois fiction²⁴⁰ » – et ce n'est donc pas un hasard : « J'aime la sédimentation de ce journal, la mise en train vers la fiction qu'il m'offre parfois », confirme-t-il au bout d'un an de pratique de journal. « Je me demande si les images ne sont pas

237. « Journal filmé 133 », Arnaud de la Cotte, 19 juillet 2019.

238. « Journal filmé 135 », Arnaud de la Cotte, 6 août 2019.

239. « Journal du 16 mars », michel Brosseau, 26 mars 2018.

240. « Journal du 1 avril », michel Brosseau, 12 avril 2018.

qu'un prétexte, je ne sais pas²⁴¹ ». Cela n'empêche cependant pas que le journal constitue une entreprise autobiographique :

Anh mat [*sic*] relaie sur Twitter et Facebook la compile du journal en qualifiant mes vidéos d'entreprise autobiographique fragmentaire. La formule me convient. Une autobiographie qui passe par le non-dit, par la fiction aussi parfois, par la lumière, par des cadrages, par des sons : un hors texte, mais un texte quand même²⁴².

Et Brosseau de formuler le « [p]aradoxe du journal : s'ancrer dans le quotidien, et être une porte ouverte sur la fiction²⁴³ ».

Postproduction : l'écriture montage

Au-delà de la prise de conscience de ce glissement vers la fiction induit par l'outil, les auteurs s'emparent donc très consciemment de son potentiel créatif. Si la postproduction – montage, mixage, trucage, ajout des textes et de la voix off – manipule les signaux électriques, ce qui peut être perçu comme un éloignement du « réel », l'enjeu est pour les auteurs d'expérimenter l'intégralité du dispositif vidéo, de la caméra jusqu'à l'espace de publication en passant par le logiciel de montage et les nouvelles écritures que tout cela permet, pour comprendre les mécanismes inhérents aux outils et se les approprier.

Sans formation professionnelle, en autodidactes plus au moins avancés de l'audiovisuel, chacun de nos auteurs a développé son style individuel de montage, tout en échan-

241. « 29 janvier 19 », michel Brosseau, 8 février 2019.

242. « journal vidéo | du 8 au 17 septembre », michel Brosseau, 30 septembre 2018.

243. « journal vidéo | du 23 au 30 octobre », michel Brosseau, 11 novembre 2018.

geant sur les réseaux et s'inspirant ainsi des autres²⁴⁴. Tout ce que l'on a vu jusqu'ici relève bien sûr aussi du montage : la présence-absence des corps, la voix off et l'écriture dans l'image, tout comme le choix des prises de vue qui fourniront sa matière première. C'est le montage qui combine les éléments pour construire l'image-temps plus ou moins narrative, réflexive ou poétique. De plus, le processus de montage lui-même, avec sa chronologie et les contraintes que les auteurs s'imposent, joue dans le développement du caractère singulier de chaque journal.

L'élément narratif est le plus important chez François Bon et Arnaud de la Cotte, pour qui le montage sert également à (re)construire des récits de vie, tout fragmentaires et fragmentés qu'ils soient. Leurs approches respectives de la mise en récit parlent de la nature de leurs journaux : les capsules de Bon, dont le journal se concentre sur les « voyages et balades » (c'est le titre de la liste dans le sommaire sur le site Tiers Livre) (s. d.), constituent souvent une structure avec une ouverture et une clôture narratives marquées, parfois en forme de boucle où les deux se rejoignent. La composition est ainsi dictée par l'idée d'une expérience ou d'un évé-

244. Le choix des outils est très important et parle des priorités de chaque auteur ainsi que de la place qu'ils attribuent à la création vidéo dans leur vie et leur travail : appareil photo semi-professionnel, équipement en constante évolution dans la mesure du (financièrement) possible et logiciel de montage professionnel Final Cut Pro chez François Bon ; appareil photo compact Canon G9X avec le logiciel de montage gratuit Apple iMovie chez Arnaud de la Cotte ; longtemps uniquement son téléphone portable Samsung Galaxy avec le logiciel gratuit Shotcut pour Michel Brosseau, jusqu'à l'achat d'un microphone externe puis un appareil photo compact qui changent son processus de travail aussi bien que la qualité de la prise de vue (voir son journal du 3 novembre et celui du 10 novembre 2019) ; et l'Osmo Pocket de DJI, « une caméra portable et très pratique » (communication personnelle) pour Pierre Ménard, avec iMovie pour le montage.

nement considéré comme une unité, même si à l'intérieur du journal les capsules s'inscrivent souvent également dans une mini-série issue d'un voyage à l'étranger. Le sommaire des vidéos publié sur le site de l'auteur, dans lequel le titre de chaque capsule commence par le nom de la ville où elle a été enregistrée, est particulièrement révélateur de la force organisatrice du lieu. Le titre individuel de chaque capsule identifie également un événement ou une expérience centrale, confirmant sa relative autonomie.

Cet intérêt porté à l'exploration des lieux s'exprime par des compositions qui sont à la fois dynamiques et contemplatives, avec des durées et des accents qui varient, tout en construisant le récit de cette exploration. Les plans longs en travelling pris depuis le train²⁴⁵ ou à pied, entrecoupés de longs plans d'ensemble pour absorber la vie d'un espace public, parfois en *time lapse* ou en accéléré, et de plans quasi-photographiques de bâtiments et d'autres éléments de l'environnement urbain ou naturel, invitent le spectateur à se laisser pénétrer par les impressions visuelles. Plutôt que les lieux touristiques ou les monuments historiques, on voit l'infra-ordinaire de l'ailleurs : ce qui constitue le cadre de la vie dans ces villes inconnues. Sur les images s'impriment des précisions, impressions, questions et réflexions, tandis que la musique qui les accompagne définissent le rythme et l'atmosphère de la capsule.

Dans une toute autre logique du récit et sur un rythme bien plus calme et régulier, le montage d'Arnaud de la Cotte s'effectue suivant le double cadre temporel de son journal : d'une part, la durée de 6 minutes et 40 secondes –

245. « Quelque part la vitesse fonctionne comme un enduit, ce qui sert à peindre », écrit Paul Virilio. « (L)a vitesse [...], c'est un liant. C'est le médium. Le médium, c'est uniquement la vitesse du défilement du train. Et des effets propres à la caméra. » (« Virilio aime la vidéo », dans Jean-Paul Fargier (1986, 27)).

10 000 images – par capsule établie depuis le 13^e épisode, et d'autre part, la fréquence hebdomadaire qui définit la matière de chaque capsule, constituée par les *rushes* produits au cours d'une semaine précise, bien avant le montage. Plutôt que d'unité d'espace ou d'expérience, il s'agit donc d'une unité temporelle dans les capsules²⁴⁶, qui racontent des événements ou des non-événements en fonction du contenu vécu et enregistré et de la qualité des *rushes*. L'idée d'une composition visuelle dans la durée joue autant que la vocation du journal de garder une trace des événements de vie.

Une vie de famille bien plus calme que la vie d'auteur itinérant de Bon se prête à davantage de plans fixes, y compris des gros plans, de l'environnement domestique et naturel, avec des travellings ou des panoramiques souvent effectués à pied. À part les fragments de scènes de famille, l'aspect narratif apparaît grâce à la chronologie signalée en sous-titres ou dans le texte en voix off, qui suggère un progrès linéaire dans le temps – même si l'auteur révèle qu'il se permet de déroger à ce principe :

Parfois un raccord suffit à emporter le film ailleurs, dans une direction imprévue. J'aime être surpris. Souvent je monte un premier bout à bout en suivant l'ordre des plans tournés jusqu'à remplir les 6 minutes 40. Parfois, j'intervertis des plans, des séquences pour respecter une rythmique qui se dégage. Parfois j'ajoute une musique, je dois alors retravailler le montage pour caler les images sur le rythme (Cotte 2018).

Si ouverture et clôture il y a chez de la Cotte, il s'agit d'éléments visuels et souvent rituels plutôt que narratifs, tels que

246. Il déroge parfois à cette règle : certains épisodes parlent d'une seule journée, événement ou rencontre marquante, comme celle avec Joseph Morder (« Journal filmé 134 »).

le leitmotiv de l'ouverture du rideau métallique de sa maison et son « point de vue » sur le jardin, en plus du cadre paratextuel du début et de la fin en cartons. La répétition de ces éléments aussi bien que les gros plans ponctuent et structurent le journal tout en assurant la continuité du récit en image-temps de la vie d'un observateur attentif au « reste ».

L'aspect visuel et contemplatif est encore plus central dans les journaux de Michel Brosseau et de Pierre Ménard. Dans les deux cas, le rapport sémantique entre texte et image est le plus souvent indirect, décalé, et semble parfois même inexistant. Les deux composantes sont créées plus ou moins indépendamment l'une de l'autre. Liées par le temps et sans doute en partie par l'espace, elles parlent d'aspects différents du monde vécu, observé et absorbé, et c'est le montage qui crée leur dialogue en les superposant.

J'ai cité la question de Michel Brosseau – laissée sans réponse – de savoir si ses images ne seraient pas juste un prétexte. Ce qui semble certain, c'est que les séquences d'images servent à créer un espace et un cadre temporel pour la parole et orientent ainsi sa réception. Les plus courtes, mais aussi les plus fréquentes parmi les journaux cités, les capsules de Brosseau ne comportent que quelques plans chacune, le plus souvent fixes ou en mouvement lent, à vitesse d'homme à pied. La vue sur le jardin en plongée depuis la fenêtre de la maison, la fenêtre elle-même comme cadre, les vieilles chaises et la table dehors, rongées par les éléments, quelques sentiers de promenade autour de la maison, et parfois des gros plans de livres ou d'autres objets à l'intérieur, en constituent les motifs récurrents. Chaque épisode propose une nouvelle variation sur les mêmes thèmes du quotidien et de l'écriture, une nouvelle composition utilisant les mêmes motifs, avec des prises de vue qui sont à chaque fois nouvelles, et l'ordre, le temps et les lumières qui

changent, ainsi que les paroles. Le montage reste simple, avec leurs plans sans rapport immédiat entre eux reliés par des fondus enchaînés, souvent longs et bien marqués, sans toutefois construire un fil narratif. Nous suivons l'auteur-filmeur dans ses déambulations comme nous le suivons dans ses pensées, ses lectures et ses rêveries. Pas de musique non-diégétique²⁴⁷ non plus, seulement les bruits ambiants, qui font une partie importante du monde observé – « c'est parfois à l'oreille qu'on filme », commente l'auteur (2020, 15) – pour laisser la place à la voix off et à ce que nous percevons du réel à travers l'écran. Le résultat est ainsi une ou deux minutes de calme audiovisuel par jour, qui invite le spectateur à suivre l'auteur-filmeur qui « pren(d) le temps dans une journée morne d'aller saluer la beauté du monde. De s'inscrire dans ce qui compte²⁴⁸ ». Michel Brosseau publie également une compilation hebdomadaire de ses capsules de la semaine juxtaposées avec transition en fondu enchaîné, créant ainsi une nouvelle continuité temporelle et permettant une (ré)immersion plus étendue dans l'atmosphère méditative de sa vidéo-écriture.

Désormais moins fréquents et plus longs mais toujours très réguliers, les épisodes d'abord hebdomadaires puis, à compter de juillet 2019, mensuels, du *Journal du regard* de Pierre Ménard partent aussi d'enregistrements d'une minute par jour environ pour créer un espace-temps contemplatif sous forme de vidéo. Avec la publication mensuelle, le rythme de l'écriture semble changer aussi : on n'a plus autant de fragments que de jours, mais autant que de semaines²⁴⁹. La régularité des fondus au noir qui devaient séparer les jours disparaît et le montage semble profiter de la plus grande liberté que lui accorde le format plus long pour

247. Qui n'appartient pas au réel filmé.

248. « 5 novembre 19 », michel Brosseau, 29 novembre 2019.

249. Voir les textes sur liminaire.fr (Ménard s. d.).

expérimenter avec les durées et les vitesses, sans se préoccuper de donner une présence marquée à chaque jour ou à chaque semaine.

L'auteur précise dans l'édition de la semaine 12 qu'il « monte presque tout ce qu'[il] tourne. Il y a peu de déchet car [il] réfléchi[t] beaucoup en amont pour aller droit au but²⁵⁰ ». Les plans ainsi préparés montrent une fascination pour les espaces urbains, le plus souvent montrés en plans d'ensemble fixes, panoramiques ou parfois en travelling. Plutôt qu'au niveau des objets individuels, l'infra-ordinaire est ici observé à travers la vie des lieux, souvent bien connus, les mouvements qu'ils accueillent et les changements de lumière. Ménard joue beaucoup avec les changements de vitesse lors du montage et passe de l'accélééré ou *time lapse* au ralenti, par exemple pour explorer la dynamique et le potentiel visuel des vagues dans l'édition du mois d'août 2019²⁵¹. Tout en ouvrant une perspective sur le réel que la vision naturelle ne permet pas, ou plutôt qui n'existe pas, ces modulations marquent également une différence entre les images numériques et le réel, posant celles-ci en pur objet visuel temporel : « Le montage est un battement de cœur. Une histoire de famille. Des liens d'émotions et de rythmes²⁵² ». Constitué de véritables enchaînements de belles « photos qui bougent », ce journal du regard est donc aussi *pour* le regard, autant que pour l'oreille et pour l'esprit qu'il invite à réfléchir à ce même regard, au temps, à l'écriture, à la mémoire et aux rêves :

250. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (semaine 12) », Pierre Menard, 25 mars 2019.

251. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (Août 2019) », Pierre Menard, 1er septembre 2019.

252. « Au lieu de se souvenir : journal du regard (semaine 13) », Pierre Menard, 1er avril 2019.

Couleurs, formes, images, collages, accidents s'inscrivent dans une dynamique du décroissement. Sans solution de continuité, comme un film où le montage fait alterner deux séquences que tout sépare.

La musique sert par ailleurs souvent de liant atmosphérique ici aussi, assurant l'unité de la capsule à travers les changements de plans, de vitesses et de lieux.

En somme, les journaux vidéo littéraires s'inscrivent dans les interstices de la non-indicialité de l'image mouvante en pixels et pratiquent l'écriture par et pour le montage afin de réfléchir à la fragilité du réel et l'incertitude de notre accès à lui. Ils cherchent, chacun dans son style, à le saisir non pas en le fixant, mais en le remobilisant par la vidéo – en le « visant » – par une composition d'images, de sons et de textes. C'est justement la possibilité d'un travail de médiation créative complexe qui ouvre, d'une part, la vidéo à une pensée et une écriture proprement littéraires et, d'autre part, la littérature à la vidéo comme moyen d'écriture. Cette double ouverture est possible grâce à une esthétique qui n'est plus simplement audiovisuelle ou littéraire mais qui s'inscrit dans l'histoire des deux domaines.

Réflexivités et réseaux

Michel Brosseau souligne comment la double visée du réel et de soi du journal vidéo se rejoignent dans son caractère réflexif :

La vidéo est révélatrice du rapport au réel : en se tournant vers le monde, en captant des éléments, c'est aussi soi qu'on interroge. Filmer est déclencheur d'une réflexivité, notamment de par ce qu'on choisit de filmer (2020, 15).

Jean Rousset a constaté que le journal devient presque automatiquement le journal du journal, et Gilles Bonnet

confirme également la « réflexivité généralisée » dans ce qu'il appelle « autobiographie » des « écrivains » (2017, 157). Des capsules entières sont consacrées à l'analyse métaréflexive²⁵³ – et le questionnement se poursuit par fragments tout au long des journaux comme autour.

Outre les commentaires et les omniprésents reflets ou ombres des créateurs, avec leur appareil à la main, les écrans d'ordinateur, de télévision et de smartphone sont des motifs récurrents dans les journaux – éventuellement combinés même, comme dans le long fondu enchaîné de Michel Brosseau dans sa vidéo « 2 novembre 19 ».

Les écrans d'ordinateur montrent parfois des images des journaux des autres ou bien le logiciel de montage, exposant l'atelier numérique où se crée aussi la capsule que l'on est en train de regarder.

Ces interfaces font désormais partie des espaces de vie que les auteurs observent et filment. Elles donnent sur d'autres espaces numériques et constituent en même temps des surfaces réfléchissantes où l'image de l'auteur, de son outil et de son journal interfère avec les images venues d'ailleurs.

Les images d'écran aussi bien que de livres et d'autres objets signifiants continuent également à tisser les réseaux intertextuels établis par les lectures et citations incluses dans les textes. Ainsi François Bon croise-t-il tout un voyage de retour des États-Unis avec les images d'un album de Charles Sheeler dont il admire le travail : « le monde réel et le monde du peintre se superposent²⁵⁴ ». Les ouvrages théoriques ne manquent pas non plus : pendant le trajet pour rencontrer l'auteur, Arnaud de la Cotte filme le livre de

253. Voir par exemple le « Journal filmé 21 » (25 novembre 2016) et le « Journal filmé 30 » (24 février 2017) d'Arnaud de la Cotte, ou le « journal du 24 décembre » (10 janvier 2019) et le « journal du 25 décembre » (11 janvier 2019) chez Michel Brosseau.

254. « VLOG | VOYAGER AVEC CHARLES SHEELER », françois bon | le tiers livre, 14 août 2015.

Juliette Goursat sur le film autobiographique qu'il avait cité auparavant, et Michel Brosseau montre l'essai de Gilles Bonnet *Pour une poésie numérique* (2017) qu'Arnaud de la Cotte lui a recommandé²⁵⁵.

Les réflexions théoriques contextualisantes dans et autour du journal ne manquent donc pas non plus. J'ai cité des textes où les auteurs commentent leurs pratiques, nomment leurs influences, posent leurs questions et expliquent leurs motivations : François Bon a toujours porté beaucoup d'intérêt à l'évolution de ses pratiques et propose des commentaires détaillés sur son site ; Arnaud de la Cotte a tout élaboré dans son mémoire de diplôme de Validation des acquis d'expérience (2018) ; et Michel Brosseau a rédigé une réponse détaillée à nos questions qu'il a ensuite publiée sur son site, enchaînant ces interrogations un an plus tard dans les « Notules » également citées (s. d.).

De manière plus pratique et pragmatique, l'organisation du travail et la présentation des journaux exigent des réflexions sur la nature du projet et les audiences visées. Les auteurs effectuent tout un travail d'éditorialisation qui consiste d'abord à organiser leurs chaînes YouTube en regroupant les capsules dans des playlists et en précisant les éléments paratextuels ainsi que les métadonnées pour les algorithmes du site. Les journaux vidéo partagent l'espace YouTube des auteurs avec leurs autres projets : très nombreux pour François Bon ; pluriels également pour Pierre Ménard, qui entretenait une série de « Carnets de voyage » avant de lancer son journal, entre autres. Arnaud de la Cotte publie également un « Autre journal » contenant quelques vidéos qui sortent du cadre du « Journal filmé », quand Michel Brosseau distingue son journal quotidien d'une série de fictions et sépare les compilations hebdomadaires dans une liste propre. Chez tous les auteurs, l'identité du journal

255. « 14 novembre 19 », michel brosseau, 10 décembre 2019.

est ainsi clairement marquée, même si les fils qui les lient à leurs autres projets sont nombreux.

On observe en outre une démarche d'éditorialisation plus poussée qui confirme l'importance attribuée à ces entreprises. On a vu le catalogue détaillé de François Bon sur son site. Pierre Ménard publie également sur le sien le texte de ses capsules, de même qu'Arnaud de la Cotte dans un blog. Michel Brosseau et lui ont en outre entrepris la mise en forme de leurs textes en vue de l'édition d'un livre. Michel Brosseau a repris les réflexions publiées sur son site dans une introduction plus détaillée et préparé un index des noms et des thèmes qui permet de se repérer dans le contenu des capsules. Arnaud de la Cotte a également présenté son journal lors de projections publiques dans des espaces culturels, changeant entièrement le mode de réception par une remédiatisation sur grand écran²⁵⁶.

L'espace de présentation et de promotion le plus important reste toutefois celui des réseaux sociaux, et notamment Facebook, où se déroule également l'essentiel des échanges autour de ces projets. Comme l'observe Laura Rascaroli à propos des films autobiographiques, leur « *monologic, self-centred structure always hides a dialogical attitude, which seeks the relationship with an audience*²⁵⁷ » (2009, 109). Tout comme dans le journal littéraire, dont l'histoire est tiraillée entre une revendication d'auto-destination et l'affirmation que l'on écrit toujours pour les autres²⁵⁸, le journal vidéo est à la fois pour soi et adressé aux autres. La publica-

256. Nous avons également présenté, à l'invitation de Jean-Max Colard, une sélection de capsules au Centre Pompidou, dans l'espace LittéraTube, lors du Festival Extra! en septembre 2018. Cette sélection n'était toutefois pas effectuée par les auteurs.

257. « leur structure monologique et autocentrée cache toujours une attitude dialogique cherchant à établir une relation avec un public » (notre traduction).

258. Voir Jean Rousset (1986, 141-53).

tion quasi immédiate ou plus ou moins décalée, mais toujours prévue pour les capsules montées, rend l'orientation vers une audience évidente. L'espace YouTube et le relais par les réseaux sociaux facilitent les échanges. François Bon va jusqu'à poser la question explicitement : « dites-moi ce que vous attendez de ces vidéos / moi ce que je veux (de ces vidéos) c'est écrire encore mieux ²⁵⁹ ». Le commentaire de Claude Enuset souligne l'inspiration et la motivation que ces tâtonnements peuvent représenter pour les autres :

Ces vidéos, outre d'être des rendez-vous indispensables, agissent comme source, miroir et appel à réponses qui, même si elles ne se donnent pas à voir ou entendre directement, existent bel et bien tout au long d'une journée faite de chantiers nombreux. Cet étonnement au monde est partagé et c'est aussi parce que je n'en ai que des miettes en vrac que je peux chercher de mon côté et capter, quel que soit le chantier en cours, des éclats que j'ai envie, à mon tour, de partager.

Les résonances les plus fortes passent bien sûr dans la communauté créative qui s'est formée depuis quelques années autour de la littéraTube. Les quatre auteurs se connaissent, et si Pierre Ménard reste un peu en dehors des dialogues, les échanges entre les trois autres ont mené non seulement à des apparitions mutuelles des uns dans les journaux des autres ²⁶⁰, mais aussi au « journal croisé » d'Arnaud de la

259. « MIETTES & VRAC DE VIE », François Bon | le tiers livre, 26 mars 2016.

260. Voir notamment l'épisode 73 du Journal filmé (2 mars 2018) d'Arnaud de la Cotte, où il filme François Bon en train de le filmer. La capsule contient un contrechamp rapide qui montre de la Cotte en train de filmer Bon, un plan qui doit provenir de l'enregistrement réalisé par celui-ci. Bon a également monté sa version de la rencontre, intitulée « ÉNIGME LAC (HISTOIRE SANS PAROLE) » (6 mai 2017).

Cotte et de Michel Brosseau, créé ensemble, à partir d'une rencontre, à deux voix dont une troisième émerge. Le réseau s'est encore davantage soudé et élargi lors du confinement pendant la pandémie de 2020, où Yvan Petit a lancé le projet collectif intitulé Pneumatic Cinema, une chaîne YouTube qui se présente ainsi :

Chaîne collective et home-movies de temps de confinement.

On filme, on monte vite, on diffuse.

Au jour le jour, et film par film.

On donne des nouvelles, des images, des sons.

Micro-actualités de l'autour de soi.

Des petits cercles qui s'agrandissent.

Une fenêtre ouverte.

On précisera au fil des jours...

Une trentaine d'auteurs-vidéastes-youtubeurs amateurs, dont nos auteurs de journal, y ont créé leur playlist et y ont inscrit leurs capsules plus ou moins écrites ou cinématiques, brutes ou soigneusement montées. Par le biais de la création vidéo, l'enfermement a ainsi encouragé l'ouverture de nouvelles frontières entre les gens comme entre les genres.

Conclusion

Si les journaux vidéo littéraires ne semblent pas nier l'existence d'un certain narcissisme qui serait propre à la vidéo, ce n'est ici que l'autre versant de leur subjectivité, de la solitude du filmeur, et de la possibilité même de filmer seul. L'immersion dans un espace-temps contemplatif que permet la vidéo donne lieu à une réflexivité à deux versants. D'une part, le médium sert à observer le monde et à réfléchir sur la place de l'observateur en son sein. D'autre part, cette réflexion passe par ce médium, investi par une expérience d'écriture qui le précède et qui lui est encore nouvelle. Il devient grâce à cette rencontre un espace d'expéri-

mentation et de réflexion sur le médium même, dans son rapport au réel et à l'écriture. Si narcissisme il y a donc, ce n'est pas un repli sur soi aux dépens de l'Autre et du monde, mais une attention à soi et à sa propre manière de voir le monde et de le penser par la vidéo, qui n'est que l'autre face d'une attention au monde.

Dans un article sur le journal intime dans *Le livre à venir* (1959), Maurice Blanchot souligne un danger et un paradoxe de l'écriture du journal. Le danger, c'est que cette écriture vienne remplacer la vie ou l'œuvre – ou les deux. Le paradoxe, c'est qu'il n'est possible de tenir un journal que d'une œuvre qui ne se réalise pas. Or, avec Gide, le journal lui-même devient œuvre littéraire, échappant à la fois au danger et au paradoxe. Le journal devient l'œuvre qui parle (aussi) de sa propre écriture. Le cinéma autobiographique, lequel s'empare de la vidéo dès son apparition, avec Jonas Mekas et Alain Cavalier, corrobore la légitimité du journal également comme œuvre audiovisuelle et affirme sa capacité à raconter sa propre histoire.

Avec le journal vidéo littéraire, cette légitimité en tant qu'œuvre est à la fois réaffirmée, emmenée par des auteurs filmeurs amateurs dans une zone expérimentale de littérature et de YouTube « mineure », et dépassée. Il ne s'agit notamment plus de faire « Œuvre » dans le sens classique : on n'accumule pas l'écriture vidéo d'une longue période de vie pour en faire un volume ou en proposer l'essence ramenée à un long-métrage. Le journal se publie au fur et à mesure qu'il se crée, même lorsque le montage et la publication s'effectuent délibérément en décalage. L'idée de l'Œuvre le cède à celle du *projet* qui s'intéresse au processus plutôt qu'à un objet final clos, et dont l'intérêt principal est ce processus même, tout en visant une audience²⁶¹. Cela n'empêchera pas pour autant les auteurs de procéder à une

261. Voir Johnnie Gratton et Michael Sheringham (2005).

remédiatisation de leurs textes sous forme de livre imprimé, comme l'ont fait Arnaud de la Cotte et Michel Brosseau. Un aspect du danger identifié par Blanchot reste cependant présent : que le journal prenne la place de la vie. Or, si le journal vidéo comme projet remplace l'idée d'une Œuvre et devient *le* travail en cours, assumé par l'auteur en tant que tel et comme une force structurante de sa vie, il occupe légitimement un espace plus important. Le dilemme que formule David Perlov au début de son *Diary* – manger la soupe ou la filmer – s'atténue également avec l'outil vidéo. Le journal, le tournage et/ou l'écriture avec les moyens légers occupent une place qui leur est attribuée dans la vie quotidienne et s'insèrent mieux dans ses interstices. La prise de vue risque moins d'interférer avec les événements marquants – comme on voit Ross McElwee tourner lors de son propre mariage dans *Time indefinite* (1993) par exemple : d'une part, parce que ces moments ne sont pas visés en premier, c'est le « tissu » du temps qui les relie, et d'autre part, parce que cette prise de vue s'assume comme un mode de vie qui appartient désormais au monde filmé. Le journal filmé devient ainsi son propre premier objet à la fois en tant que projet artistique et manière de penser et de voir – à travers (la fiction d') une vie.

Références

- Balázs, Béla. 2010. *L'homme visible et l'esprit du cinéma*. Traduit par Claude Maillard. Paris : Circé. En ligne.
- . 2011. *L'esprit du cinéma*. Traduit par Jacques Chavy. Petite bibliothèque Payot 820. Paris : Payot & Rivages. En ligne.
- Bellour, Raymond. 2002. *L'entre-images : photo, cinéma, vidéo*. Nouvelle éd. rev. et corr. Les essais. Paris : Différence.
- Blanchot, Maurice. 1959. *Le livre à venir*. Blanche. Paris : Gallimard. En ligne.

- Bobin, Marie. s. d. « Pierre Ménard ». *Entre la page et l'écran*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- Boisclair, Isabelle, et Karine Rosso. 2015. « Quand « je » t'interpelle : enjeux de l'écriture au « tu/vous (83e congrès de l'ACFAS, au Québec) ». *Fabula*. En ligne.
- Bon, François. 1997. « Journal & carnets privés ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . 2014. « Livres qui vous ont fait |Bernard Noël frère aîné ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . 2019. « 2019.07.05 j'ai décidé de reprendre la photo ». *Le tiers livre, web & littérature*. En ligne.
- . s. d. « 2016.07.22 |savoir si on dit le mot "table" ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 25 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « François Bon |les carnets privés ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 24 octobre 2022. En ligne.
- . s. d. « Une histoire générale de la vidéo en 25 exemples ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 21 octobre 2022. En ligne.
- Bonnet, Gilles. 2017. *Pour une poétique numérique*. Paris : Hermann. En ligne.
- Borges, Jorge Luis. 1971. *Fictions*. Traduit par Nestor Ibarra et Paul Verdevoye. Éd. revue et augmentée. Du monde entier. Paris : Gallimard. En ligne.
- Bresson, Robert. 1995. *Notes sur le cinématographe*. Collection Folio 2705. Paris : Gallimard. En ligne.
- Brosseau, Michel. 2018. « Journal vidéo |quelques réflexions ». *Michel Brosseau |à chat perché*. En ligne.
- . 2020. *Journal d'un idiot ordinaire : du 29 janvier 2018 au 29 janvier 2019*. En ligne.
- . s. d. « Notules du film/écrire ». *Michel Brosseau |à chat perché*. Consulté le 29 novembre 2022. En ligne.

- Cotte, Arnaud de la. 2018. « Le Film en « je ». Écrits sur le Journal filmé 2016-2018 ». Validation des acquis de l'expérience, EnsaPC.
- . 2020. *Journal filmé, le texte, tome 1 : du 12 février 2016 au 15 février 2017*.
- . 2020. *Journal filmé, le texte, tome 2 : du 19 février 2017 au 16 février 2018*.
- Cubitt, Sean. 2004. *The cinema effect*. Cambridge, Mass. ; London : MIT Press. En ligne.
- Deleuze, Gilles. 1985. *L'Image-temps. Cinéma 2. Critique*. Paris : Éditions de Minuit. En ligne.
- Derrida, Jacques. 1998. *La voix et le phénomène : introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. 2e éd. corr. Quadrige 156. Paris : PUF. En ligne.
- Dubois, Philippe. 2012. *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Côté cinéma. Crisnée, Belgique : Yellow Now. En ligne.
- Fargier, Jean-Paul. 1986. *Où va la vidéo?* Cahiers du cinéma 14. Paris : Cahiers du Cinéma - Édition de l'Étoile.
- Foulon, Pierre-Jean, et Yvette Vanden Bemden, dir. 2004. *Art vidéo : commentaires*. Histoire, art, archéologie 4. Namur : Presses universitaires de Namur. En ligne.
- Goursat, Juliette. 2016. *Mises en "je" : autobiographie et film documentaire*. Arts. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence. En ligne.
- Gratton, Johnnie, et Michael Sheringham, dir. 2005. *The Art of the Project : Projects and Experiments in Modern French Culture*. New York : Berghahn Books. En ligne.
- Ménard, Pierre. s. d. « Journal du regard ». *Liminaire*. Consulté le 25 octobre 2022. En ligne.
- Merleau-Ponty, Maurice. 2001. *Le visible et l'invisible*. Tel. Paris : Gallimard. En ligne.
- Noël, Bernard. 1979. *19 octobre 1977*. Paris : Flammarion.
- . 1987. *Journal du regard*. Paris : POL. En ligne.

- . 1994. *Le syndrome de Gramsci*. Fiction. Paris : P.O.L. En ligne.
- Perec, Georges. 2003. *Penser/classer*. La librairie du XXI^e siècle. Paris : Éditions du Seuil. En ligne.
- . 2017. « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien ». Dans *Œuvres*. Vol. 2. Bibliothèque de la Pléiade 624. Paris : Gallimard. En ligne.
- Pety, Dominique. 2019. « Du train comme allégorie du vidéo-récit ». Dans *Fabula / Les colloques*. Acta fabula / Équipe de recherche Fabula. En ligne.
- Rascaroli, Laura. 2009. *The personal camera : subjective cinema and the essay film*. London : Wallflower. En ligne.
- Rodowick, D. N. 2009. *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA : Harvard University Press. En ligne.
- Ross, Kristin. 1997. « French quotidien ». Dans *The Art of the Everyday. The Quotidian in Postwar French Culture*. Sous la direction de Lynn Gumpert, 146. New York : New York University Press. En ligne.
- Rousset, Jean. 1986. *Le lecteur intime : de Balzac au journal*. Paris : J. Corti. En ligne.
- Sekiguchi, Ryōko. 2015. *La voix sombre*. Paris : POL. En ligne.
- Shaviro, Steven. 2010. *Post Cinematic Affect*. John Hunt Publishing. En ligne.
- Sheringham, Michael. 2006. *Everyday life : theories and practices from surrealism to the present*. Oxford : Oxford University Press. En ligne.
- Tournier, Michel. 2002. *Journal extime*. Paris : La Musardine.
- Truffaut, François. 2008. *Le Plaisir des yeux*. Champs arts 800. Paris : Flammarion. En ligne.
- Zavattini, Cesare. 2002. *Opere. Cinema. Diario cinematografico. Neorealismo ecc*. Rome : Bompiani. En ligne.
- Zenetti, Marie-Jeanne. 2014. *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Littérature, histoire,

politique; 12. Paris [France] : Classiques Garnier. En ligne.

Gestes d'écrire

« Voir, Penser, Écrire, *cela revient au même.*

Et cela passe par la vidéo »

(Dubois 2012, 237)

Les (quasi-)genres émergents que nous avons identifiés dans l'espace littéraire de YouTube pour des raisons pratiques restent fluides et ouverts les uns sur les autres. En sus des critiques, des lectures, des performances et des journaux, les diverses rencontres entre le médium et les scripteurs ont donné lieu à toute une gamme d'autres écritures fines et singulières : de la poésie et des récits vidéo, des fictions et des réflexions poétiques audiovisuelles qui suivent une autre logique. Elles ne sont pas sans lien avec les genres mentionnés, et une grande partie de ce que nous avons observé à propos du corps, de la voix et de l'écrit dans l'image au cours des chapitres précédents vaudra ici aussi, sans toutefois que l'on puisse les ranger sous les mêmes étiquettes. Ces œuvres en constante évolution mériteraient d'être traitées en tant que telles, dans le sens collectif des « œuvres complètes » de leur auteur ou autrice, suivant la logique organique interne propre à chacune. Ici, nous ne proposons qu'une traversée rapide d'une sélection réduite, suivant le fil rouge de l'écriture justement, tout en assumant aussi l'arbitraire que ce choix implique, dans le travail de six auteurs et autrices marquants : Anh Mat, Jean-Pierre Balpe, Gracia Bejjani, Gwen Denieul, Milène Tournier et Stéphen Urani. Il s'agira d'écriture en tant que geste, « manière spéciale de vivre » (Flaubert 1859) et objet de réflexion, pratique et question existentielle qui s'exprime et s'interroge par le dispositif vidéo ; de la ville comme espace de vie et d'écriture qui inspire et façonne les deux ; et de l'écriture vidéo comme mode de pensée et d'expression qui « déplace l'idée d'écriture » (Dubois 2012, 236). La dernière partie de ce chapitre se penchera ensuite sur d'autres auteurs qui

s'intéressent au geste matériel même et qui expérimentent avec des enregistrements de l'écriture en acte.

Nous avons vu que les journaux filmés s'interrogent souvent sur leurs propres motivations et manières de faire, leur capacité à garder une trace du réel et/ou à le transformer en donnant lieu non seulement à des représentations mais également à de nouvelles perceptions et manières de voir le monde et de vivre le quotidien. Une fascination similaire pour l'écriture en tant que pratique, désir, besoin et pulsion relie les diverses vidéo-écritures dont nous allons traiter ici – à tel point que ces écritures deviennent par moments une expression par excellence de ce désir et de son emprise. Entre écriture transitive et intransitive, il s'agit souvent d'une écriture réflexive ou « auto-transitive » dont le sujet, à la fois concret et insaisissable, se cherche, (se) fascine et s'échappe.

Dans son essai sur l'histoire des discours des auteurs sur l'écriture comme pratique (artistique, philosophique, culturelle...), Geneviève Bollème observe que « cet intérêt (pour l'écriture) paraît officiellement avec le journalisme », et notamment avec l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret (1891). Cette enquête fut suivie par toute une série d'autres grandes enquêtes au cours du XX^e siècle qui, avec la naissance du genre de l'entretien d'auteur, ont « rapproché » celui-ci des lecteurs (Bollème 1993, 20). « Ce qui est nouveau, note également Bollème, c'est que l'intérêt concerne aujourd'hui l'action d'écrire elle-même, en ce qu'elle a de singulier et d'universel à la fois » (1993, 19). Et les auteurs en parlent en effet de plus en plus – la radio, la télévision, puis Internet avec les blogs, les podcasts et enfin les plateformes vidéo et les réseaux sociaux ont fait exploser la « présence » et l'autocommentaire auctoriaux, sur le geste d'écrire dans toutes ses dimensions. Mais depuis Mallarmé et la modernité en particulier, ils en *écrivent* aussi,

ne se contentent pas d'en parler, et cela sans même qu'on leur pose la question, non seulement dans leurs lettres et journaux, mais dans leurs œuvres même. Les frontières entre la littérature et les réflexions que l'on pourrait appeler théoriques (aussi) se brouillent et de nouvelles avenues s'ouvrent vers la philosophie (qui n'a jamais été très loin). Les philosophes tels que Laporte, Derrida et Deleuze s'emparent également du sujet pour en déceler les ramifications métaphysiques et politiques, sans que ces interrogations cessent d'être personnelles, questionnant leurs propres pratiques d'écriture et les manières d'en parler. D'autre part, ces questions concernent également les praticiens d'autres arts, plastiques et visuels, comme l'illustrent les réflexions de Van Gogh, Klee et Giacometti citées par Geneviève Bolème (1993). Elles jouent aussi un rôle fondamental chez certains cinéastes, notamment chez Godard, qui non seulement investit fortement la littérature et l'écriture dans ses films, mais découvre justement la vidéo comme une manière d'« écrire » du cinéma sans passer par la réduction de l'image à un texte linéaire et purement verbal. Le questionnement sur l'écriture était également présent dans l'art vidéo depuis ses débuts.

Les vidéo-écritures que l'on qualifie ici de littéraires, avec leur médium audiovisuel et leurs contenus et leurs styles personnels, libres de toute attente ou prescription éditoriale, s'inscrivent ainsi dans ces traditions entrecroisées et combinent ces perspectives sur l'écriture tout en mobilisant des langages et des approches variés. Ce « parler d'écrire » n'a donc à la fois rien de nouveau tout en l'étant radicalement dans la mesure où l'écriture sur l'écriture (se) passe ici par un médium qui n'est à l'origine ni textuel ni verbal, mais *audiovisuel*. De plus, cette écriture se renouvelle en tant que pratique, tout en sauvegardant son « essence » mystérieuse qui hante les auteurs depuis l'émergence de la pen-

sée écrite²⁶². « La littérature s'écrit aussi en vidéo » : c'est en ces termes que Gwen Denieul présente sa chaîne. Pour nos auteurs et autrices, « filmer, c'est écrire aussi », comme le dit Anh Mat (« errance ») – et vice versa : écrire, c'est désormais filmer aussi. Nous verrons ainsi dans les vidéos d'errances urbaines d'Anh Mat la continuation du questionnement de la relation tourmentée de l'auteur avec l'écriture, entrepris d'abord dans son blog *Les nuits échouées*, dans lequel les capsules vidéo seront également intégrées; un flux constant d'écriture déambulatoire qui se surprend et se contemple souvent en acte chez Milène Tournier; la lutte pour une écriture qui n'a pas de place « dans une société de gestionnaires dociles²⁶³ » dans les récits et dialogues intérieurs en vidéo de Gwen Denieul; la série poétique « écrire l'écrire » et nombre d'autres capsules proposant des instantanés de ce qu'est écrire chez Gracia Bejjani; et des expérimentations audio-visio-textuelles provocatrices chez Jean-Pierre Balpe, qui exploite son logiciel de génération de texte pour construire « Un Monde Incertain », cet ensemble labyrinthique d'œuvres numériques dont les vidéos font désormais partie intégrante. Le sujet occupe aussi Studio Doitsu, dont la capsule « les japonais sont trop forts » met en scène un dialogue de Noémi Lefebvre sur ce qu'est écrire face à une supposée « vie normale » selon une définition « médico-sociale ».

La question de savoir ce qu'est écrire s'enchevêtre à celles de son mobile, de ses auteurs et de son public, de son objet et de ses modalités. Écrire, vivre, marcher, penser, regarder, filmer, monter et mixer des images-sons-paroles-textes se confondent et s'interrogent mutuelle-

262. Geneviève Bollème remonte à Saint-Augustin, mais Derrida nous ramène jusqu'à Platon, qui réfléchit déjà à l'écriture comme *pharmakon*.

263. « Hoel et Léo #2 », Gwen Denieul, 14 octobre 2017.

ment. Ces vidéo-écritures laissent ainsi émerger des sortes d'« (auto)(bio)graphies des graphies », des images poétiques de la vie des écritures.

Écrire vivre

La présentation de la chaîne de Milène Tournier résume bien l'entrelacement désormais fondamental entre écriture, vie et vidéo, dont l'esprit sera partagé par nos autres auteurs et autrices « mordu[.e.s] d'obsession²⁶⁴ » :

Écrire en/sur/avec la vidéo, c'est venu en voyant le travail de François Bon. Ses longs travelling quotidiens, entre Paris et Cergy, ses vidéos nocturnes de Jean Barbin. Avec un vieux smartphone, et que ça écrivait, ça faisait écrire, ça transformait écrire, mais c'était encore écrire. C'est pas de l'image et de la bande écrite, ce serait plutôt une autre façon d'être dans la journée, dans le temps, et que ça aussi, c'est écrire, c'est déjà écrire. C'est même pas un journal filmé, un journal j'ai jamais su m'y tenir. Creuser la vie-écriture, en osant même le pléonasme, entre ce qu'on voit et ce qu'on lit, -et que deux fois, c'est peut-être pas une fois de trop, c'est qu'on aura encore plus, eu besoin de dire. Que la vie est toujours là, dans la pièce, à l'intérieur de soi, derrière les vitres, dehors. Même pas écrire en vidéo, mais quelque chose comme marcher, regarder, écrire, et sans trop de hiérarchie ni d'avant/après entre les trois²⁶⁵.

Une fois la pratique établie, tout peut déclencher l'écriture. Et si ce n'est pas l'écriture qui déclenche la vie, elle devient nécessaire, indispensable même, pour celle-ci.

264. « écrire l'écrire, inachevé toujours (2) », gracia bejjani, 22 août 2018.

265. Voir la description de la chaîne YouTube de Milène Tournier (la description citée a depuis été réécrite).

(Sur)vie et écriture

Chez Milène Tournier, l'écriture ne se distingue quasiment pas de la pensée ou même tout simplement d'exister : un monologue intérieur d'un élan qui semble irrésistible et qui se verse directement dans des textes, désormais en vidéo avec les images des objets et des espaces qui les ont fait surgir. « J'écris continuellement, ce n'est pas écrire alors? », se pose-t-elle la question²⁶⁶. La vidéo est désormais une forme privilégiée de cette manière d'être et de « creuser » constamment par l'écriture. « [J]e filme parce que je saurais pas décrire », précise-t-elle aussi²⁶⁷, soulignant l'importance de l'image et sa relation de complémentarité avec le texte.

La pratique du langage par la vidéo permet ainsi de se concentrer davantage sur l'invisible dans ce travail qui consiste à « débusquer la poésie du quotidien, la vitalité du banal » (2020), motivation qui nous rappelle celle des journaux filmés. Se trouver incapable de tenir un journal n'empêchera d'ailleurs pas l'autrice d'utiliser cette étiquette dans le titre de plusieurs séries : « Journal ouvert », « Journal du Sud, filmer revenir » et « Journal de Compostelle, filmer ne pas partir ». Ni la forme ni le fond n'y sont pour autant fondamentalement différents des capsules rangées dans les autres séries, et les playlists « Alice dans les villes », « Quarantaines », « Jours Quarantaines / Confinement » et « Jours déconfinés » pourraient également être considérées comme des pages de journal. Le seul trait qui les distingue des journaux filmés dont nous avons traité dans le chapitre précédent, c'est que ces écrits ne sont pas datés à l'intérieur

266. « Journal ouvert J'écris près d'un grand abandon bientôt », Milène Tournier, 2 janvier 2019.

267. « Envie à la fois de vivre et de pouvoir mourir », Milène Tournier, 4 décembre 2019.

des capsules même²⁶⁸. Or ce détail est loin d'être anodin : il marque au contraire une approche différente de l'écriture et du réel ainsi que de leur relation. Seul importe ici le fait que ces perceptions, ces moments, ces idées et ces mots ont eu lieu, et que la capsule les conserve. Le moment et le lieu exacts n'ont pas d'importance, ils ne sont souvent même pas identifiables. L'essentiel est qu'il y a eu frottement entre le moi et le monde qui a fait jaillir des mots, des phrases, des textes. Ce temps intemporel, métaphysique plutôt qu'historique, et cet espace dont comptent davantage la nature et les pensées qu'il suscite que le nom ou la localisation factuelle, caractérisent aussi le travail des autres auteurs évoqués ici²⁶⁹.

Anh Mat – qui déjà dans son blog rendait invisible la date des billets – souligne que « creuser la vie-écriture » signifie aussi creuser le chemin vers l'Autre : « Je filme comme on creuse un tunnel entre moi et vous²⁷⁰ ». Gracia Bejjani, dans sa série « écrire l'écrire », pousse l'importance de ce « tunnel » encore plus loin : « à ne plus distinguer écrire

268. L'interface YouTube montre par défaut la date de publication de capsule en paratexte, mais les journaux vidéo (ou journaux filmés) présentés dans le chapitre précédent et qui se définissent en tant que tel indiquent toujours la date dans la capsule même.

269. Au début, Gracia Bejjani numérotait et datait les capsules de son « micro journal » (ensuite renommé « microjournal ») dans le titre indiqué sous la fenêtre de visionnage, mais sans les inclure dans le montage même. Le fait que les images reviennent parfois d'une capsule à l'autre montre également qu'il ne s'agit souvent pas de prises de vue du même jour. Les dates apparaissent cependant en fin de capsule dans la série « même jour d'avant », entamée pendant le confinement de 2020 et incluse dans le « micro journal ». Le dernier plan porte ici l'inscription de la date de la prise de vue et de celle de l'écriture, séparées exactement d'une ou de plusieurs années. Cet écart temporel nous éloigne également du journal, même si celui-ci reste un genre très ouvert.

270. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

d'aimer / aimer, écrire²⁷¹ ». L'écriture elle-même devient cependant aussi un « autre » qui à la fois exige la solitude et en sauve. Ainsi dans l'expérience d'Anh Mat :

J'écris pour ne pas rester seul avec mon corps. Mon corps trop faible pour dominer seul l'angoisse. Il y a quelques années je dérivais tranquillement dans les heures en faisant la planche. Aujourd'hui écrire est une bouée pour ne pas me noyer en moi-même. La feuille blanche rassure. Toujours quelque-chose apparaît en son sein. Sans écriture, il ne se passe rien. Sans écriture le corps, la pensée, les nerfs... fatiguent de vivre en silence (2017).

Toute une dimension existentielle se déploie ainsi qui concerne non seulement la présence dans le monde que l'écriture peut enrichir, rendre supportable, ou même sublimer et transcender sans le nier, mais aussi l'être en soi et avec soi du sujet scripteur – dont la nature sera toutefois aussi remise en question – en tant que corps et pensée, aussi bien que l'être-avec l'Autre, pourtant absent. Il ne s'agit donc de rien de moins que de « vivre d'écriture », comme le dit Gracia Bejjani dans son « autofictiographie (3) », d'autant plus que « le réel est une phrase²⁷² ». Cette phrase, quelque fragmentée ou infinie qu'elle soit, et par conséquent le réel qu'elle constitue, n'existe que dans et par l'écriture et uniquement dans la mesure où on l'écrit.

Or, « [é]crire, c'est creuser des trous dans la brume. Du fond de ton terrier, laisse-toi surprendre par les apparitions. Le réel est ce à quoi on ne s'attend pas », précise Gwen De-

271. « écrire l'écriture, l'aimer (5) », gracia bejjani, 12 septembre 2018.

272. « empreintes d'accent, une phrase aujourd'hui - même jour d'avant (6) | gracia bejjani », gracia bejjani, 12 avril 2020.

nieul²⁷³. L'acte d'écrire est ce curieux mélange d'effort et d'attente qui fait émerger l'inattendu, le réel au-delà de la face évidente des choses. « Chercher ce qui fait présence », répond aussi le vidéopoème de Stéphen Urani à la question posée dans le titre : « Qu'est-ce que tu cherches? ». Chez Milène Tournier, cette quête dont on ne connaît pas l'objet rend inepte la question qu'il est, selon son père, nécessaire de se poser – à savoir « ce que tu veux raconter » – face à « l'absurdité d'avec ma vie, pendant ma vie, écrire comme ça » - un geste dont l'ultime raison d'être est le « besoin d'écrire²⁷⁴ ».

N'avoir d'existence ou une existence authentique que par l'écriture vaut aussi pour le sujet scripteur – une expérience que Gwen Denieul attribue à Léo, son personnage et alter-ego : « *Je ne suis moi que lorsque j'écris*, se répète-t-il pour se donner la rage suffisante, *le reste du temps, je mens. L'écriture est une stratégie de survie*²⁷⁵ » La question ne semble même pas se poser chez Milène Tournier, qui pendant une période publiait parfois plusieurs capsules par jour, ou chez Anh Mat, pour qui par moments « rien n'arrête la marche démente » de l'écriture²⁷⁶ – et lorsqu'elle s'arrête, c'est le vide ou même la souffrance –, ou encore chez Gracia Bejjani : « les jours où je n'écris pas résonnent creux : journées piétinées, condamnées²⁷⁷ ».

273. « Écriture #1 | réapprendre à parler », Gwen Denieul, 9 mars 2018.

274. « Un bisou qu'on laisse sur un front Journal ouvert », Milène Tournier, 27 décembre 2018.

275. « Écriture #1 | réapprendre à parler », 9 mars 2018.

Italique dans le texte original publié sur le site Les Cosaques des Frontières (2018).

276. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

277. « autofictiographie (3), en creux », gracia bejjani, 27 décembre 2019.

Cette écriture est pourtant loin d'être facile ou simplement heureuse : « *Je ne peux écrire qu'en vivant au bord du gouffre* », précise encore Léo chez Denieul²⁷⁸. Ce gouffre est en même temps l'écriture même, en un rapport « inconfortable... et addictif » selon Anh Mat également (2017), qui se sent « esclave d'une écriture qui [l]e dépasse » (2017). Citant Marguerite Duras, il compare l'écriture à une maladie incurable :

L'écriture me détruit physiquement. Je mourrai d'écriture comme on meurt d'un cancer. [...] Tout devient écriture. Je me sens emmuré dans chaque phrase. Il n'y a plus que le présent de l'écrire. J'en suis le prisonnier, le rat de laboratoire, le territoire à coloniser (2017).

Malgré la production intense, ce rapport n'est pas non plus si léger chez Milène Tournier, qui admet : « j'écris à cause du désespoir²⁷⁹ », ni pour Gracia Bejjani, qui parle de « combat²⁸⁰ » et d'« écrire pour épuiser vivre / et s'y épuiser²⁸¹ ». Puisque c'est cette même écriture qui permet de « ne pas désespérer tout à fait²⁸² ».

Tout en étant la seule échappatoire – « [à] chaque phrase écrite, j'échappe à ma condition de salarié », dit Denieul dans « Sauver sa peau » –, le pouvoir de l'écriture rend le scripteur impuissant aussi face à elle. La capsule 38 du « micro journal » de Gracia Bejjani résume magistralement toute l'ambiguïté de l'écriture-pharmakon : face à la folie

278. « Hoel et Léo #2 | entrer en résistance », Gwen Denieul, 14 octobre 2017. Italique dans l'original.

279. « Journal ouvert J'écris près d'un grand abandon bientôt », Milène Tournier, 2 janvier 2019.

280. « écrire l'écrire, combat (6) », gracia bejjani, 28 octobre 2018.

281. « écrire l'écrire, ressac (8) », gracia bejjani, 3 février 2019.

282. « Écriture #3 | une solitude tenace », Gwen Denieul, 5 mai 2018.

du monde et le passé qui hante, « je ne fais pas, j'écris // m'use d'impuissance », écrit et dit-elle²⁸³. L'homophonie de « m'use » se conjugue avec l'absence de sujet grammatical dans la dernière proposition et laisse la phrase ouverte à plusieurs interprétations : je m'use d'impuissance en écrivant, je reste impuissante dans l'écriture, ou l'écriture reste impuissante ; l'écriture m'use d'impuissance, elle m'épuise tout en me rappelant mon impuissance (de faire, d'écrire, ou malgré le fait d'écrire ?) ; ne pas faire m'use d'impuissance, (donc) j'écris ; j'écris comme une muse d'impuissance ; j'écris, l'impuissance (de faire ?) est ma muse ; j'écris, mais la muse est aussi impuissante... Cette syntaxe elliptique au riche potentiel sémantique s'inscrit sur un fond d'enchaînement fragmenté de plans en noir et blanc qui parcourent une peinture murale chargée de figures humaines, puis laissent défiler le graffiti « SAVE OUR EARTH » lorsque le texte arrive à « m'use d'impuissance ».

L'image fournit ainsi non seulement une toile de fond visuelle intensifiant la charge atmosphérique, mais ajoute également une couche au texte, en précisant et en élargissant à la fois le champ sémantique.

Les espaces filmés et les agissements de la caméra avec l'autrice-filmeuse spectrale qui évolue et écrit avec son corps dans et avec ces espaces mêmes ont en effet un rapport direct à cette écriture qu'ils font surgir et dont ils deviennent parties constitutives. Mais qui est d'abord ce « je » issu de ce corps qui parle par la voix de ces spectres ? Et où, ou qui, serait la source et l'épicentre de cette écriture ?

« Je » et ses autres

« (E)st-ce encore moi », se demandent, sans point d'interrogation, le texte écrit et la voix démultipliée en échos de Gra-

283. « j'assiste à l'époque | gracia bejjani », gracia bejjani, 8 mars 2020.

cia Bejjani, enfermés dans l'instant présent et confinés dans l'espace, face à des « identités martelées²⁸⁴ ». « Derrière l'objectif, je reste un pronom qui écrit, personnage errant dans un lieu d'écriture », dit Anh Mat, ou ce « je » qui se manifeste par sa voix²⁸⁵.

Milène Tournier, quant à elle, affirme dans le titre d'une capsule : « Je est un éclatement du vide » – un « je » que l'écriture semble cependant sauver de quelque manière, et qui participe du « spectacle » que l'écriture permet de (re)constituer.

Dans sa série proliférante « Je t'aime comme... », cet enchaînement surabondant de comparaisons entre cet amour, dont on ne connaît ni l'objet ni vraiment le sujet, et des choses et des phénomènes des plus abstraits aux plus banals et fantaisistes, la signification de « je », « te » et « aimer » à la fois se concrétise, s'enrichit et se brouille avec chaque nouvelle comparaison. L'amour qui se manifeste, c'est surtout celui pour l'écriture qui concerne tout, par un sujet qui ne vit que dans et par cet amour.

Cette expérience du sujet vid(é)e de sens que seule l'écriture peut sauver ou doter d'une existence et dont l'écriture a en même temps besoin pour « s'y loger » est encore plus marquée chez Anh Mat :

Toujours mal à l'aise avec cette tenace impression de n'être personne, de n'exister que de mots, que le reste n'existe pas quand j'écris. Ce n'est pas là une posture. Mais un constat. Je ne suis pas ce que j'écris (2017).

Une vidéo reprenant un billet précédent précise encore :

Il m'aura fallu plus de quatre ans pour oser prendre la parole en tant que personne. Pour parler en mon nom,

284. « j'assiste à l'époque engagée | gracia bejjani », gracia bejjani, 20 mars 2020.

285. « Dà L t, filmer des phrases (2) », Anh Mat, 3 mars 2020.

en mon corps, il a fallu d'abord chercher où j'étais. Trouver un soi où loger sa parole passe par quelques métamorphoses. Combien de visages, de personnages ai-je incarnés? En ce moment même, je prétends écrire en mon nom, mais avec la sensation tenace de ne pouvoir entièrement échapper à la fiction. Chaque vidéo est une énième tentative d'identité sous laquelle oser s'adresser à l'autre²⁸⁶.

Quelqu'un écrit et parle de soi, mais l'écriture ne parle pas de lui, elle n'est pas lui – et pourtant il n'existe que par elle et elle par lui. Il n'(y) a pas d'existence hors l'écriture, mais la nature de l'existence que l'écriture procure et de l'identité qu'elle permet de créer ou manifester reste opaque et incertaine.

Les pistes se brouillent aussi chez Gwen Denieul, dont les récits polyphoniques attribuent des expériences et des pensées à des personnages – Simon, Samuel, Léo, Hoel – mais d'une manière flottante, en gardant toujours une place pour l'incertitude quant à leur nature et appartenance :

Toujours il m'a fallu inventer pour comprendre ce que je vis. Alors je rêve d'un long récit tissé de la vie des autres, d'une fiction m'approchant du réel, creusant le réel, d'un grand roman comme expérience directe de la vie. Avec les miettes de moi et des autres j'inventerai d'autres existences, sèmerai d'autres graines. Ce sera comme jardiner sous la lune²⁸⁷.

Ce passage à la première personne fait partie d'un texte qui oscille entre « je », « tu » et « il » pour présenter cette expérience, sans que le référent de chaque pronom personnel

286. « la marche des mots » (Anh Mat, 10 juin 2019) et *Les nuits échouées* (2017).

287. « Écriture #2 | les morceaux d'inconnu que tu portes en toi », Gwen Denieul, 6 avril 2018.

soit clair, et où figure un certain « Léo ». Figure d'écriture, sans doute, mais aussi « double fantomatique » de l'auteur, tout comme ce « je », encore flottant entre Léo et une voix d'une source incertaine, le précise à propos de Hoel dans la capsule intitulée « Hoel et Léo #1 | comme si quelqu'un d'autre parlait en moi », pendant que l'on voit l'auteur qui lit ce texte, un bâtiment vide sous les falaises au bord de la mer, puis un autre, délabré :

Je l'appelle Hoel car il est mon reflet frénétique, mon double inversé. Je l'appelle aussi comme ça pour la sonorité : Ho-el, avec à la fin cette voyelle ouverte sur le monde. Ho-el, l'eau et les ailes. (...) Il est celui qui, en moi, est plus grand que moi. Un être plus intense, plus secret, plus farouchement exilé. Sans doute aussi plus lucide et plus profond que moi. Au dehors rien n'y paraît, mais avec Hoel on s'entredéchire sans cesse. [...] J'ai besoin de ce double fantomatique pour penser contre moi-même, besoin d'un adversaire aussi tenace que lui à surmonter. La désaliénation passe par là, me dis-je. Son esprit critique m'enrichit jour après jour²⁸⁸.

Fiction nécessaire donc, dont on ne connaît pas les frontières mais qui donne accès au réel et permet de (mieux) le vivre – avec son inévitable part de fiction. Cette incertitude ontologique du sujet est aussi la base de la série « autofictiographie » de Gracia Bejjani, où la présence (grammaticale) du « je » est tellement marquée que l'on pourrait prendre ces capsules pour ses confessions directes – s'il n'y avait pas

288. Anh Mat se fait aussi personnage de son côté, dans « l'autre je » (23 février 2017), où l'on voit une mise en scène de l'auteur qui se lave les mains et parle un peu. Peu avant, il avait noté dans le billet #502 de son blog : « "Je" est ici pronom impersonnel mais pas sans personnalité. Il est doté d'intimité, oui l'intimité anonyme d'une silhouette penchée sur son écran, travaillant l'écriture en silence, sans fierté ni humilité » (2017).

encore ce « -fictio- » qui s'incruste dans le titre entre soi (« auto ») et l'écriture (« graphie ») pour déstabiliser cette interprétation tout en l'invitant. Nous avons vu que cette problématique est également présente dans les journaux vidéo, qui assument leur continuité avec les fictions, notamment chez Michel Brosseau et François Bon (cf. chapitre 5). Si le dispositif vidéo tel qu'il est investi par ces auteurs et autrices rend impossible que leur présence disparaisse entièrement, puisque c'est leur main qui tient la caméra la plupart du temps, tout comme pour les journaux filmés, il l'efface aussi dans la mesure où il impose un choix entre tourner la caméra vers le monde ou vers soi-même. Entre les deux reste cette présence spectrale, indirecte, par le corps derrière la caméra ou par son ombre ou reflet projeté dans l'espace filmé, propice à cette déstabilisation ontologique et épistémologique qui favorise en même temps la poéticité des écritures.

Le travail de Jean-Pierre Balpe fait exception en poussant la disparition du sujet et toute subjectivité jusqu'à son extrême. Si son ombre, son reflet et sa voix apparaissent dans quelques capsules²⁸⁹, le recyclage d'archives audiovisuelles et la création numérique d'images synthétiques dominent largement dans sa création vidéo, attribuée à des « auteurs » virtuels, dont les textes proviennent d'un générateur automatique de textes. Balpe affirme toutefois être « le maître du jeu » (2016), initiateur du « monde incertain » qui constitue *son* œuvre et incarne *sa* vision de la littérature (numérique). C'est lui qui choisit les sujets, les « auteurs », les images, les sons et les voix, et c'est lui qui les mixe, monte et publie. La déconstruction se mord ainsi la queue et se déconstruit elle-même par la présence spectrale mais aussi très concrète et indispensable de l'auteur derrière son ordi-

289. Voir par exemple son « Dada (Saison 1, Épisode 5) » (28 mars 2016) pour l'ombre.

nateur et ses avatars aux noms proustiens. Ironie à double tranchant qui se moque de la figure classique de l'auteur dont la subjectivité régnait sur son écriture, mais qui se retourne du même geste contre le moqueur qui se suggère en quelque sorte supérieur car prêt à disparaître – et qui se réaffirme dans et par sa disparition ainsi assumée... Ironie et paradoxe que l'auteur assume entièrement.

En somme, la fiction et ses frontières brouillées avec le réel semblent essentielles dans ces vidéo-écritures. L'accès à soi et au monde est inséparable de leur invention par l'écriture – et vice versa. Comme le dit Anh Mat, « toute fiction, aussi fantastique soit-elle, est entretien avec le réel²⁹⁰ », et qui admet :

Ce que je filme, est-ce ce que je vois? Ce que je filme vient aussi de ma tête, de mon imaginaire, des textes préécrits en moi²⁹¹.

Ou encore plus radicalement, Stéphen Urani, qui se demande « où se tient le réel? » et se répond : « Nul réel hors tes fictions²⁹² ». Mais nulle fiction non plus qui ne soit (inspirée par) le réel.

Urani, qui présente sa chaîne comme un « [r]ecueil de vidéos-poèmes autour de l'expérience citadine », souligne par ailleurs que le statut incertain du sujet de la vidéo-écriture – dans les deux sens du « sujet » – est en rapport direct avec l'esprit de ce nouveau mode d'écriture que constitue la vidéo-écriture et avec la ville qui en représente l'espace principal :

Ce n'est plus d'expérience intérieure qu'il s'agit dans cette écriture filmée, plus question de donner unique-

290. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

291. « Đà L t, filmer des phrases (2) », Anh Mat, 3 mars 2020.

292. « Nul réel hors tes fictions », Stéphen Urani, 25 novembre 2018 (cette vidéo a été supprimée par l'auteur).

ment à lire ce que la ville nous fait, à grand coup d'émotions ou de concepts. Il nous semble que se dégage de nombre de tentatives sur *Youtube* la volonté de donner à voir quelque chose qui n'est pas soi seulement, une ville qui n'est pas seulement le miroir de nos états d'âmes. Il s'agit souvent d'en montrer des parts négligées ou des points d'intensités, de *dire pour pointer* et cadrer littérairement dans le cadrage de l'image. Il s'agit de donner au visible une fonction de désobjectivation partielle de la parole, de faire de celle-ci un morceau de l'image, de la même manière que l'image acquiert un statut littéraire (2019).

Écrire ville

La ville et la littérature, c'est une vieille histoire d'amour, qu'il s'agisse de poésie, depuis Baudelaire jusqu'à Jacques Roubaud, de prose, de Balzac au « roman urbain » contemporain (Stierle 2001; Horvath 2017), ou de journal vidéo, comme on l'a vu dans le chapitre précédent, avec François Bon ou Pierre Ménard²⁹³. Paris en particulier fascine les auteurs depuis deux siècles et incarne « à la fois le monde et le livre » (Stierle 2001, 3). Mais de manière plus générale, la ville représente « un inépuisable générateur de signes » (2001, 24) où les auteurs peuvent « lire ce qui n'est pas écrit », comme dit la formule de Hofmansthal appropriée par Benjamin (2001, 5), et écrire ce qu'ils lisent. À chacun et à chacune dès lors d'inventer ses manières de « prélever dans les signes que le paysage urbain propose des assem-

293. La pertinence du sujet à travers les formes et les champs est confirmé par l'association Écrire la ville, qui discerne un prix annuel sans limitation de genre ou de domaine et qui se veut à « la croisée entre un prix littéraire et un prix portant sur l'urbanisme, l'architecture, les sciences sociales » (2019).

blages et des circonstances propices à la composition de poésie », comme le dit Jacques Roubaud ²⁹⁴.

Errance

Si la ville est ainsi, selon la formule d'Anh Mat, « une école à travailler la langue », et qu'il suffit de « ne faire que regarder la ville, et écrire » (2017), le regard comme l'écriture se mettent en branle par la déambulation. Le flâneur reste, comme le constate Karlheinz Stierle, « la figure par excellence du philosophe de la ville » (2001, 25), mais un philosophe que la marche lie dans une « “relation affective” à la ville ²⁹⁵ ». La vidéo, quant à elle, non seulement matérialise l'« activité visuelle continue » (2007, 19) qui caractérise la flânerie, mais permet d'écrire « à même la peau » des villes ²⁹⁶, en posant les mots et la voix que la ville inspire directement sur les images prises lors des déambulations. Pour Anh Mat comme pour Milène Tournier, dont on a vu le désir de « marcher, regarder, écrire, et sans trop de hiérarchie ni d'avant/après entre les trois », « [m]archer va avec écrire ²⁹⁷ » et les mouvements participent directement de la création : « Les trajets sont importants, ils font partie du flux de l'écriture ²⁹⁸. »

La mise en mouvement du corps non seulement lance l'écriture en tant que processus, mais anime aussi le texte produit, qui évolue de fil en aiguille, à l'instar de la marche errante par laquelle on accompagne l'auteur : « je ne sais jamais où je vais, c'est l'errance qui me guide. Écrire, c'est errer », dit Anh Mat ²⁹⁹. Tout comme la marche et l'enchaî-

294. *Poésie* (2000, 14), cité par Christophe Reig (2008, 32).

295. David Le Breton cité par Rachel Thomas (2007, 19).

296. C'est le titre d'une capsule d'Anh Mat : « à même la peau de Saïgon » (21 août 2018).

297. Milène Tournier, descriptif de « Spectacle ! » (6 mars 2020).

298. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

299. « errance », Anh Mat, 4 septembre 2016.

nement des plans dans le montage final, la parole s'interrompt par moments (mais pas forcément aux raccords) et laisse les images et les bruits de la ville continuer l'écriture en nous, lecteurs-spectateurs de vidéo.

La diction calme et incantatoire de la voix suave d'Anh Mat, parfois accompagnée d'une musique de fond instrumentale, produit un effet mélancolique de flânerie existentielle au milieu du bruit de la vie urbaine. Traverser la ville veut dire se laisser traverser par elle : écouter et « donner la parole à la ville uniquement³⁰⁰ ». Il s'agit donc de la voix de la ville à travers et au-dedans de soi : les errances ont lieu dans l'espace mental qui se superpose et se confond avec l'espace physique et social de la ville³⁰¹. Comme le dit Caroline Rosenthal, « *cities are made of dreams, imaginations, and representations as much as they are made of concrete streets, buildings, and people*³⁰² » (Rosenthal 2011, 1). La ville qui s'écrit par la voix de l'auteur devient ainsi à son tour source et réceptacle de ses réflexions, émotions, mémoires et fictions, de ce « bruit de fond intérieur » : « un regard sur la ville est un regard sur soi³⁰³. » Ce « soi », présence spectrale, intègre la rue tout en lui restant étranger, avec l'appareil enregistreur qui non seulement introduit un filtre, une distance et une absence autre dans l'espace de vie des autres, mais

300. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

301. Rachel Thomas rappelle la prédilection de nombre de philosophes pour la marche, qui met « simultanément en jeu le corps du piéton (ou plus précisément la manière dont ce corps mouvant nourrit sa relation avec le monde) et son esprit, l'exercice de la marche et son rythme favorisant ceux de la pensée. » (Thomas 2007, 18).

302. « les villes sont autant faites de rêves, d'imagination et de représentations que de rues, de bâtiments et de gens » (notre traduction).

303. « Dà L t, filmer des phrases (2) », Anh Mat, 3 mars 2020.

change aussi la posture, le rythme, la perception et la manière d'être et d'évoluer dans l'espace de celui qui le tient. Parce que tenir la caméra, pour Anh Mat, c'est toujours déjà écrire :

La ville se confie à ceux qui prennent le temps de la regarder de l'écouter en silence quotidiennement sans opportunisme. La ville et la fiction qu'elle porte à son insu, fiction qui donne un sens à l'errance, à l'ennui. Je ne filme pas le réel, je filme les phrases dans lesquelles je déambule. L'objectif guette le moindre mot et saisit non des images, mais des notes, des vibrations d'instantanés intérieurs au cœur d'absences prolongées ou plus rien ne passe, si ce n'est l'écriture, son flux, l'écriture nue, sans but, une parole errante qui circule entre les murs d'une ruelle minuscule. [...] Depuis toujours l'écriture rature les traits de mon visage, trouble les lettres de mon nom³⁰⁴.

Imprévu

Si Anh Mat absorbe la ville en s'absorbant en elle tout en lui restant étranger et laisse la parole prendre forme de ce curieux mélange, les errances de Milène Tournier, véritable « spectateur du théâtre de la rue » (Thomas 2007, 16), sont de petits voyages dans le pays des merveilles urbaines quotidiennes, comme le titre de sa liste « Alice dans les villes » le suggère. Cette « sorte de méditation marchée³⁰⁵ » fait feu de tout bois, et l'étincelle est ici aussi fournie par le frottement entre la ville et le regard de l'autrice, avec ses souvenirs, ses questionnements et son imaginaire. « Jouer avec la ville, à regarder », écrit-elle dans le descriptif des capsules de cette série : « S'émerveiller d'abord, ça fera venir les merveilles ». « Spectacle ! » dévoile aussi le processus que l'on

304. « *Đà L t, filmer des phrases (2)* », Anh Mat, 3 mars 2020.

305. « *IDOLES D'ICI* », Milène Tournier, 21 novembre 2019.

y voit se réaliser : « on ira voir se tramer les histoires ». Le « spectacle » est toujours partout en train de se faire, il suffit de déambuler pour en recueillir les morceaux, de regarder attentivement à travers le filtre des mots et de le laisser se tisser.

Toujours comme le flâneur donc, « avide de capter, de sonder, de rapporter et de coordonner les mesures, son regard curieux ne se lasse pas des spectacles que lui donne la métropole » (Horvath 2017, ch. 5). Et toujours, la caméra du smartphone permet d'enregistrer la trace visuelle et sonore des objets, des micro-événements et des situations qui déclenchent des métaphores, des associations d'idées, des histoires, que d'autres visions vont permettre de poursuivre en les amenant dans des directions imprévues, dictées par le hasard des rencontres et des découvertes. Ainsi l'image d'une petite flaque d'eau réfléchissante avec sa surface frémissante sous la pluie qui tombe rappelle les grands « remous d'époque » autour, dont elle devient l'emblème.

Plus tard dans la même capsule, on voit un quai de la gare SNCF de la ville de Sens avec deux jeunes qui entrent au ralenti et s'assoient sur un banc, plan fixe frontal entrecoupé brièvement par l'image de la salle de spectacle vide qui ouvrait la capsule, cette fois avec le texte en majuscule « SPECTACLE MAINTENANT! ». Suit un petit bout d'arc-en-ciel embrassant la Bibliothèque nationale de France à Paris, avant de passer à l'image d'une route vide qui traverse des champs pour se perdre à l'horizon, et la question écrit au-dessus : « SENS? ». Un mouvement de caméra à 360 degrés nous montre les champs et la route dans l'autre direction avant de retrouver le cadre initial, et la réplique inscrite sur le ciel gris pendant ce mouvement : « déplacer le SENS ».

Cette séquence résume bien l'un des mécanismes principaux de ces « méditations marchées » : le sens d'un objet,

d'un espace, d'un texte banal trouvé dans l'espace public se révèle ambigu, riche d'une autre couche. L'écriture lui donne un nouveau sens ainsi qu'une nouvelle vie en le détournant puis en le remettant dans une perspective différente, souvent plus large et plus abstraite, et en bâtit des bouts de spectacle et de fiction poético-philosophiques.

Si ce « Spectacle ! » paraît particulièrement orchestré, avec des images prises lors de différentes sorties et voyages, probablement sans que l'idée de cette composition guide les prises de vue, en d'autres occasions c'est vraiment le hasard d'une seule promenade en ville qui semble fournir des éléments au bricolage poético-narratif³⁰⁶. À partir de ces petits riens de récup urbaine visuelle, les capsules parlent ainsi d'un peu de tout entre la vie et la mort dans toute leur complexité, mais sans aucun didactisme, toujours sur un ton d'émerveillement entre contemplation, invention et réflexion. Tout comme Philippe Dubois constate à propos des Nyst :

Tout l'art du conteur consiste à ne rien perdre de tous ces moments d'émerveillement, à ne rien refuser de toutes ces rencontres poétiques, tout en réussissant à les faire tenir ensemble comme en un récit continu, fût-il fait de croisements et de zigzags (2012, 197).

306. Voir par exemple « Avant de sortir de quarantaine, j'ai dû répondre aux questions du sphinx », qui construit une allégorie élaborée de l'écriture à partir d'une statuette de sphinx aperçue dans une vitrine de magasin et d'autres éléments trouvés dans la rue qui font rebondir l'histoire. La figure du sphinx rappelle par ailleurs les réflexions d'Aragon dans *Le Paysan de Paris* : « nos cités sont ainsi peuplées de sphinx méconnus qui n'arrêtent pas le passant rêveur, s'il ne tourne vers eux sa distraction méditative, qui ne lui posent pas de questions mortelles. Mais s'il sait les deviner, ce sage, alors, que lui les interroge, ce sont encore ses propres abîmes que grâce à ces monstres sans figure il va de nouveau sonder. » (1926, 18).

De manière moins systématique, nous retrouvons ce procédé poétique, en particulier l'inspiration par les objets trouvés, les spectacles du quotidien, le déplacement et l'élargissement du sens, chez nos autres auteurs et autrices, avec des déclinaisons qui leur sont propres. Ainsi Gracia Bejjani exploite-t-elle souvent le hasard en prenant son temps dans le moment, contemplative, et en tirant sur les fils du réel visible pour aller plus loin dans le monde, dans le langage et en elle-même. Les deux minutes du numéro 28 du « micro journal » (désormais renommé « tendresse de béton »), par exemple, s'attardent sur deux images de feuilles mortes, une aplatie sur les dalles humides, que l'on voit pendant une vingtaine de secondes, et l'autre dans une flaque d'eau, qui occupe le reste de la capsule, pendant que l'on entend le bruit ralenti et aggravé de voitures qui passent. Les feuilles, points d'accroche dans le réel, inspirent une série de propositions poétiques à la première personne du conditionnel – des intentions ou des promesses hypothétiques, ou des désirs réels ou imaginaires : « je serais lenteur // dans la tendresse du béton », et lorsque le reflet d'un oiseau passe devant celui des nuages dans la flaque d'eau : « je serais ton envol pluvieux // dans le grand voyage des nuages ». Chacune des deux images se démultiplie en une série de plans avec de légères modifications d'angle et de distance, de petits mouvements de caméra avec des raccords et transitions qui ne se cachent pas. Le tout donne ainsi une impression de flottement et de fragmentation, comme une série de départs qui constituent en même temps un enchaînement, tout comme le texte lui-même. L'imprévu ici, c'est la rencontre avec deux feuilles mortes dans la rue, la rencontre des deux feuilles mortes sur la table de montage numérique, leur rencontre avec l'écriture, et les mots et le(s) moi qui en émergent, à la fois précis et fugaces parce qu'en devenir sans dénouement.

Dans les récits (semi-)fictionnels d'inspiration manifestement autobiographique de Gwen Denieul³⁰⁷, l'écriture prend encore plus explicitement le rôle de la recherche de l'imprévu lorsque la vie établie dans la « société de gestionnaires dociles » ne lui laisse plus aucune place : « *Une certaine désinvolture est nécessaire. Je dois miser sur la chance, aller d'imprévu en imprévu, de croisements en bifurcations, à tout prix éviter la lourdeur. Ça y est, la main trace les premières lettres sur le papier. Écrire comme on peint, écrire comme on joue*³⁰⁸. » Le point de départ serait ici aussi la ville et la vie de tous les jours dedans :

Retrouver l'intensité laissée en friche. Tu veux écrire quelque chose de vital, le minimum du minimum. Raconter avec les mots les plus simples l'ordinaire : la vie dans la rue, dans le métro, dans les gares, aux terrasses des cafés, dans les bureaux vitrés, dans les chambres louées à la nuit, sur les écrans. Dire aussi la mort tout

307. « Toujours il m'a fallu inventer pour comprendre ce que je vis. Alors je rêve d'un long récit tissé de la vie des autres, d'une fiction m'approchant du réel, creusant le réel, d'un grand roman comme expérience directe de la vie. Avec les miettes de moi et des autres j'inventerai d'autres existences, sèmerait d'autres graines. Ce sera comme jardiner sous la lune », écrit-il dans « Écriture #2 », dans une première personne qui reste ambiguë entre la voix de l'auteur, un narrateur sans nom, et Léo.

308. « Écriture #1 | réapprendre à parler », italique dans le texte publié sur *Les cosaques des frontières* (2018). Dans son blog, Denieul raconte sa rencontre avec le peintre belge France Gentil lors d'un voyage au Mali en 2001, qui lui parle de la peinture comme d'une manière d'apprendre à mieux voir le monde qui exige une recherche et un apprentissage constants. Cela vaudrait donc pour l'écriture aussi (et tout art figuratif sans doute), même si ici il s'agit plutôt de suivre la chance, l'intuition (2019).

près, et la joie d'être encore en vie, et l'urgence de vivre³⁰⁹.

Or, si « [l]'inouï peut surgir de deux mots qu'on met ensemble³¹⁰ », il faut « [t]rouver les mots qui ravivent les sensations³¹¹ », ce qui exige de « [s]e sentir à contretemps, créer de l'espace et du temps³¹² ». Plutôt qu'une promenade dans l'espace physique, chez Denieul c'est seulement « l'esprit [qui] divague³¹³ », guettant l'imprévu – et les images qui accompagnent le texte plutôt que de le faire émerger :

Regarder l'espace autour de soi, se lever, ouvrir la fenêtre à guillotine, humer l'air de la nuit, et attendre, attendre l'événement. Chaque nuit serait une nouvelle aventure. La parole jaillirait au bout d'un long moment d'attente et de gribouillages inutiles. L'écriture nous submergerait; elle emporterait tout³¹⁴.

Le montage soigneux résonne avec le texte sans se réduire à une simple illustration. Les images oscillent entre liens directs et liens plus associatifs avec le texte, entre précision et élargissement de l'horizon du récit, tout en créant une atmosphère visuelle, renforcée par la musique extradiégétique, toujours très importante chez Denieul.

309. « Écriture #1 | réapprendre à parler », Gwen Denieul, 9 mars 2018.

310. « Écriture #1 | réapprendre à parler », Gwen Denieul, 9 mars 2018.

311. « Écriture #2 | les morceaux d'inconnu que tu portes en toi », Gwen Denieul, 6 avril 2018.

312. « Écriture #1 | réapprendre à parler », Gwen Denieul, 9 mars 2018.

313. « Écriture #1 | réapprendre à parler », Gwen Denieul, 9 mars 2018.

314. « Écriture #3 | une solitude tenace », Gwen Denieul, 5 mai 2018.

Improvisation

Les errances dans la ville et dans la tête se voient parfois accorder la parole directement, comme l'écrit Anh Mat :

Des phrases passent. Je n'en saisis qu'une poignée. Il y a en trop en même temps. Je suis submergé. La ville pose pour moi. Elle me demande constamment de la saisir. Chaque bout de trottoir est un portrait possible. Chaque fissure contient un texte en mémoire, un texte qui me préexiste, dont je reconnais la voix, trace après trace retrouvée, au hasard de la dérive (2017).

Le concept même d'improvisation est déstabilisé par les moyens d'enregistrement numériques et la curieuse combinaison d'immédiateté et de décalage qu'ils permettent, entre enregistrement direct et manipulation facile par les logiciels de montage. La parole peut ainsi être improvisée dans le sens traditionnel de « composer et d'exprimer simultanément ³¹⁵ » et enregistrée en même temps que l'image visuelle de ce qui l'inspire – on voit des exemples, ou ce qui semble l'être, chez Anh Mat, Milène Tournier et Gracia Bejjani –, mais les rushes peuvent être coupés et montés en omettant ou même en remplaçant ou en reprenant des bouts de texte. D'autre part, l'écriture qui apparaît comme telle peut être réalisée directement dans le logiciel de montage, comme on l'a vu chez François Bon, sous l'effet de l'image, ou prise en note dans l'espace même des prises de vue, sans être modifiée ensuite lors du montage. Un texte écrit peut ainsi être improvisé et publié sans révisions, tout comme la parole peut être travaillée avant sa performance. Quelque forme qu'elle produise, la spontanéité créatrice sous l'effet immédiat des espaces et des errances géographiques comme mentales semble aussi importante dans les vidéo-écritures que le soin apporté à la rédaction

315. *Trésor de la Langue Française.*

et à la composition. La flexibilité du médium vidéo permet de brouiller les frontières tout en réaffirmant l'élargissement des limites de l'écriture, qu'elle détache de l'idée par ailleurs toujours dominante d'une lente rédaction à l'écrit. Ainsi Gracia Bejjani, dont les choix de mots et la syntaxe elliptique sont d'habitude minutieusement mesurés, lance-t-elle une série « impro » (dont les capsules seront aussi incluses dans son « micro journal »), avec des variations de sujet et de forme indiquées dans le titre des capsules : « Impro•je sors », « impro•visage », « impro•exil », et « impro même jour d'avant, empreintes (de...) ». « J'improvise sur quelques plans vidéos filmés aujourd'hui : je sors comme pour la première fois, sans intention autre. Sortir, le vent. Ne pas écrire ce soir, parler à dehors » : ainsi présente-t-elle la première expérience de ce genre, « Impro•je sors (1) ». Une suite de plans de la rue « en bas de la maison », une statuette de lion dans une vitrine, des pigeons sur le trottoir, une cour intérieure en noir et blanc granuleux, puis un arbre en fleur en contre-plongée avec le ciel bleu en arrière-fond, cette fois image lisse en couleur, ainsi qu'un sac plein de livres en plongée dans l'entrée du bâtiment, sur lequel la capsule termine. La voix off, dont la qualité et la continuité suggèrent que l'enregistrement a été effectué après le montage, parle au présent, à la première personne du singulier, du moment vécu pendant la prise de vue, mais suivant l'enchaînement des images déjà montées. La base immédiate de l'improvisation est donc ici la séquence finale des plans, déjà travaillés et transformés, qui s'insère ainsi entre l'expérience vécue et les réflexions, tout en créant l'espace et le temps pour les amplifier et approfondir. Bien que l'autrice distingue explicitement cette parole de son écriture, le processus crée une forme d'écriture vidéo qui n'est concevable que par ce médium – à l'opposé du procédé d'Anh Mat lors-

qu'il se promène en ville et parle, invente l'écriture directement dans le présent et dans l'espace de la prise de vue.

L'exploration de ce mode de (non-)écriture se poursuit chez Bejjani dans les autres improvisations, dont les descriptifs réitèrent « Ne pas écrire, parler... », avec les compléments qui varient. « impro•visage (1) » dépouille la démarche encore davantage. L'autrice est retirée dans son espace privé, on ne voit que son visage entouré de noir, et elle parle (entre autres) du fait de ne pas écrire : « je ne veux pas faire de journal de confinement... je ne veux plus écrire... mais j'ajoute des phrases ». Or, ajouter des phrases devient encore écriture par la manière de faire. Malgré la proximité par la succession de gros plans qui rapproche le visage de plus en plus et un changement de position graduel qui ramène les yeux noirs au centre, le regard nous échappe. Il a l'air confus qui cherche, ou juste contemple la confusion dont l'autrice est en train de parler, entre la vanité des analyses et des tentatives de compréhension face à la guerre d'une part, et la force tout aussi incompréhensible de la joie qui survit malgré tout, comme seul moyen de survie, d'autre part. La voix et la diction transmettent aussi ce mélange de stupeur et de tâtonnement, avec les rythmes qui changent en accord avec les propos, restent fluides tout en se permettant également la pause, y compris un plan sans parole. L'improvisation donne ainsi lieu à une véritable composition, avec le montage qui « grave » les paroles et les transforme en vidéo-graphie.

Anh Mat commente cette capsule : « C'est très beau... (Ça va faire un an que j'écris à la voix aussi... et depuis, j'ai du mal à revenir à l'écriture écrite...) », auquel Bejjani répond : « je poursuis les 2, vidéos et écrits, différentes matières mais toutes deux me sont nécessaires... ici l'impro pour tenter autre voie ». Et Anh Mat de préciser : « de mon côté, les deux se mêlent, les textes amènent la voix à les réécrire pen-

dant l'enregistrement même... ou bien la voix improvisée rencontre des souvenirs de textes... ».

Écriture et parole, rédaction et improvisation s'entrecroisent donc. Dans « impro•visage (2) », Bejjani remet aussi en question la distinction entre les modes de naissance de la parole, au moins en partie : « On n'improvise pas. Les mots viennent, ils ont toujours été ». Et les capsules récentes d'Anh Mat, dont « *Đà L t, filmer des phrases (2)* », déjà citée, seraient donc également (semi-)improvisées.

« Je prends la caméra comme avant je prenais le carnet. Je dois noter ce que le trajet dit du regard. Je prête ma voix aux flux d'écriture derrière, ce flux continu, mon bruit de fond intérieur », y dit-il. Mais on retrouve l'improvisation chez lui comme procédé d'écriture vidéo dès 2016, dans « *errance (2)* », par exemple, où le bruit diégétique qui se mêle de la diction indique la simultanéité de la prise de vue et de son. François Bon remarque en commentaire : « on aurait presque envie de voir ce que tu dis s'inscrire sous les yeux en même temps que tu le dis, tellement c'est écrit ». Si la différence en style entre parole improvisée et rédaction au préalable est assez marquée chez Gracia Bejjani – la syntaxe est plus fluide et naturelle dans la première, tout en restant très soignée, et les propos plus directement liés à une situation ou émotion concrète et identifiable –, la distinction sur cette base semble presque impossible chez Anh Mat, tout comme chez Milène Tournier. Les écrits de Tournier semblent souvent nés et propulsés en vidéo sous une impulsion, et ce n'est que la diction et la qualité de l'enregistrement qui servent de quelque appui pour une éventuelle distinction. Distinction qui perd son importance donc, avec l'alliance de l'écriture, de la parole, de l'errance, de l'imprévu et de l'improvisation qui s'enrichissent mutuellement dans des pratiques de vidéo-écriture aux multiples visages.

Écrire vidéo

Le dispositif vidéo élargit le champ littéraire en mettant le texte en relation avec des images et des sons dans un cadre temporel. Nous avons vu comment la question de la composition audiovisuelle – ce que l'on appelle « montage » avec le vocabulaire hérité du cinéma, pas tout à fait adapté, comme on le verra – est également fondamentale pour l'écriture vidéo. Contrairement à la performance vidéo, souvent proposée sous la forme « crue » d'un seul plan fixe avec une manipulation minimale en postproduction, ici même l'improvisation est plus travaillée, montée en composition, avec au moins une sélection-combinaison de plans et l'ajout de textes et/ou de la voix off, et souvent d'une musique. Qu'il y ait ou non écriture au préalable, présentée sous forme de texte ou de parole, la composition audiovisuelle, tout comme dans le cas des journaux vidéo, participe donc de l'écriture. Si les hasards et la fluidité de l'errance jouent le rôle principal chez Anh Mat, avec un travail de sélection et d'arrangement des plans, et parfois un seul et même plan fixe ou une photographie qui fournit la toile de fond visuelle pour tout un texte de plusieurs minutes³¹⁶, l'élaboration des « spectacles » de Milène Tournier exige déjà une réflexion plus poussée sur l'organisation des plans. Le choix entre voix off et écriture sur l'image comme support s'impose également. En outre, certains auteurs jouent avec des voix synthétiques. L'alternance ou la combinaison des voix ouvre tout un champ d'expérimentations possibles dans la présentation du texte. La question de la composition dépasse parfois la capsule individuelle et s'élargit dans une stratégie de construction de séries, d'ensembles et ultimement, d'une œuvre. D'autre part, elle se

316. Voir par exemple son « Instantané #1 « Celui que je fus » » (6 mai 2020) et « Instantané #2 « rêve d'incendie » » (20 mai 2020).

prête également à une remise en question plus poussée du processus d'écriture, du texte et de la signification.

Composition

Le mode documentaire par prises de vue effectuées dans la ville ou ailleurs, qui est selon Philippe Dubois l'un des deux modes principaux de la vidéo (2012, 83), reste proche des journaux filmés. La composition par le montage successif des plans qui domine ce mode reste cependant l'héritage de la construction cinématographique de récits, comme le note encore Dubois (2012, 83). Gwen Denieul est parmi nos auteurs celui qui investit le plus cette logique cinématographique narrative dans la mesure où il a recours à la mise en scène de personnes – lui-même en lecteur-performeur de ses textes et en écrivain, à la fois auteur, narrateur et personnage de ses récits³¹⁷, comme d'autres personnes³¹⁸. De telles scènes directement illustratives jalonnent ses capsules tout en restant ponctuelles, et font partie de compositions audiovisuelles qui sont loin d'être de simples performances ou visualisations du récit. Ces compositions créent un espace porteur d'une charge atmosphérique dans laquelle le récit résonne. Ainsi la première moitié de « Simon et L #3 | la lenteur de son sang », par exemple, montre une surface d'eau ondulante et scintillante sous le soleil, à travers

317. Voir par exemple « Sauver sa peau » (2 octobre 2016) et « Écriture #1 | réapprendre à parler » (9 mars 2018). Le fait qu'il ne s'agit pas toujours de plans fixes suggère que quelqu'un l'assiste occasionnellement dans la réalisation, qui s'effectue pour le reste typiquement en solitaire.

318. Ainsi par exemple l'amante que le narrateur observe dans son appartement dans « Le ciel sur terre » (12 décembre 2016). La mise en scène prévaut également dans le travail du Studio Doitsu, où les textes de Noémi Lefebvre sont performés par le couple de créateurs ou illustrés par un spectacle de marionnettes en *stop motion* de bonhommes Playmobil.

laquelle apparaissent et disparaissent en superposition des images à peine visibles de deux corps ondulants eux aussi, faisant l'amour, pendant que la voix off raconte sa passion pour cette femme mystérieuse. Le reste des images de la capsule devient ensuite moins directement lié au texte qui, quant à lui, passe de l'espoir d'un bonheur jusque-là pensé impossible au sentiment d'abandon. Tout en restant en harmonie avec l'évolution du texte, les visuels passent de vues depuis un bâtiment vide donnant sur la mer ensoleillée à des images nocturnes urbaines de rues désertes. Une belle composition mélancolique de violoncelle par Frédéric D. Oberland, portant le titre omineux de « *On the Edge of the Great Precipice* », sert de liant entre le début et la fin de la capsule³¹⁹.

La surimpression des images qu'on voit au début de cette capsule, ainsi que la présence et la disparition spectrales de l'auteur dans d'autres chez Denieul³²⁰, ne rentrent plus dans la logique cinématographique de l'enchaînement des plans et relèvent du deuxième mode dominant du dispositif vidéo identifié par Philippe Dubois, le mode plastique (2012, 83). Ce mode, dont la dominance a été ébranlée par l'explosion de la vidéo d'amateur numérique, mais qui continue à distinguer l'expérimentation artistique avec le médium, permet de mettre en valeur le texte en tant que matière sonore et visuelle, enchâssée dans la matière visuelle et sonore puisée dans le réel et retravaillée lors du

319. Ce morceau fait partie de la bande-son originale par Frédéric D. Oberland du film expérimental de Jayne Amara Ross intitulé *The Freemartin Calf* (2010), tourné en Super 8 et 16mm, que le critique Raphaël Bassan décrit comme une « fiction quotidienne » (Amara Ross s. d.).

320. Voir « Il nous fallait le dehors, le naissant », Gwen Denieul, 7 juillet 2017.

montage et du mixage des images et des sons. « Le mot est matière avant d'être discours. Avant tout sonorité », écrit Anh Mat (2017), tandis que les objets écrits trouvés dans la ville par Milène Tournier et Gracia Bejjani, aussi bien que les formes et les animations multiples des textes en surimpression sur l'image, soulignent leur matérialité visuelle. Gracia Bejjani, Stéphen Urani, Marine Riguet et surtout Jean-Pierre Balpe sont ceux qui vont le plus loin dans l'exploration de la plasticité de la matière verbale sonore et visuelle.

Cette exploration est fondamentale notamment dans la réalisation de ce « projet ou fantasme : donner une autre perspective à son écriture » que Gracia Bejjani désigne comme « acte fondateur » de sa chaîne et de son écriture vidéo. Si avant de découvrir le dispositif vidéo, elle s'intéressait déjà à la photographie et avait développé une pratique de « photos-textes » dans les réseaux sociaux qui conjuguaient images et micro-écritures tout en gardant les deux composantes séparées, la vidéo lui a permis d'élaborer un style marqué par l'intégration et la manipulation dialoguante des deux. Elle puise dans une archive pour la sélection des rushes plutôt que de se fier uniquement au hasard du jour et expérimente les possibilités offertes par le logiciel de montage pour travailler l'image et le son diégétique, tels les jeux sur la vitesse et les raccords, la superposition de plans et les formes d'écriture dans l'image. Ses images signature – la mer et d'autres surfaces d'eau, le ciel, les nuages et les levers et couchers du soleil, des paysages urbains et naturels du Liban natal de l'autrice, des vues depuis l'avion et des objets en gros plan, parfois des œuvres d'art –, en couleurs lisses ou en noir et blanc granuleux, dépassent souvent la représentation tout en partant et jouant d'elle. En gros plan, coupés de leur contexte, ou pris sous un angle ou avec un cadrage décalé, les objets et les espaces sont parfois diffi-

ciles à identifier et deviennent non seulement toile de fond et contexte visuel pour le texte, mais aussi texture, une surface d'écriture plastique qui continue à affirmer sa matérialité malgré – ou justement grâce à – sa manipulation numérique.

Sans se détacher de leurs origines d'objet solide tridimensionnel, ils font office de matière dans laquelle le texte est gravé et qu'il creuse, dans le sens matériel comme métaphorique. Le texte, écrit et/ou en voix off, manifeste également sa matérialité et fait partie intégrante de la texture à son tour. Le dispositif vidéo réunit ainsi les différents types de signes et de matérialités tout en maintenant une tension entre eux, tension productrice d'une dimension sémantique supplémentaire et suggestive.

Dans le « micro journal 53/2020.03.23 » (renommé « mon cœur arasé »), par exemple, on voit une structure en métal blanc en contre-plongée qui ressemble à des portes ou fenêtres ouvertes sur le mur d'un immeuble. La caméra tâtonne en petits mouvements hésitants, quatre plans se suivent en fondu enchaîné avec de légers changements d'angle, sans jamais laisser deviner la nature exacte de cet objet architectural. En surimpression, on perçoit des nuages, eux aussi avec un va-et-vient de caméra flottante, et un soupçon d'une troisième couche d'images qui apparaît brièvement, avec les phares d'une voiture qui passe et les lignes blanches sur une chaussée. La lourde masse géométrique inerte et l'amorphe légèreté aérienne se conjuguent ainsi tout en maintenant leur contraste comme des matérialités de natures opposées et se rejoignent en même temps dans l'incertitude du regard et du sens, tandis que le spectre de la route à peine perceptible suggère l'existence d'une profondeur inexplorée, inaccessible. La bande-son mixe en même temps des chants d'oiseaux avec un bruit de fond métallique sombre et ondulant, comme le passage dans un

tunnel, soulignant le contraste entre l'air libre et un espace étouffant³²¹. Le texte en surtitrage, d'une large police de caractère blanche avec des contours noirs sur la moitié supérieure de l'écran, parle de la guerre et de ses « séquelles à vie », dont l'écriture, seule réponse possible qui, sans rien pouvoir résoudre, aide à « durcir le réel » en le « ciment[ant] de mots inanimés ». En même temps, ce texte, d'une précision et d'une économie suggestives, reste tout aussi flottant, fragmenté et hésitant, d'un « ressac » qui « berce » et bouleverse à la fois, contredisant l'inertie déclarée des mots.

Par sa manière d'« articuler en permanence ces deux types de poéticité, verbale et visuelle [... e]n symbiose organique », pour reprendre la formule que Philippe Dubois utilise à propos des artistes vidéo Danièle et Jacques-Louis Nyst, la vidéo-écriture de Gracia Bejjani réalise elle aussi une « contamination métaphorique généralisée » (2012, 196) à travers les composantes du médium. Ainsi la vidéo non seulement intègre l'écriture et lui donne une forme nouvelle, mais devient « une forme qui pense » et qui écrit à part entière, « un état de la pensée des images » (2012, 111), mais aussi du langage.

Stéphén Urani explore également le mode plastique en mettant l'accent sur la composition visuelle et sonore de ses vidéo-poèmes. Outre la stratification des images, il attribue une grande importance à l'intégration des mots, statiques ou animés, mesurés au millimètre – dans le sens propre

321. La bande-son est encore plus importante lorsque l'autrice explore les possibilités offertes par la voix off, et en particulier le mixage du français et de son arabe natif, entre parole et écriture. « nerveuse comme mouche » (8 février 2020) offre un très bel exemple, avec la voix off en arabe qui se démultiplie en paroles superposées et entrecroisées, accompagnées par des images en noir et blanc granuleux, des travellings à travers une vitre de voiture mouillée par la pluie, avec un texte en français.

comme figuré –, dans l'image, souvent alignés avec les objets architecturaux dont la masse tridimensionnelle est ainsi à la fois soulignée et transformée en surface d'écriture.

La bande-son, dont la base est toujours un morceau musical³²², joue souvent avec des combinaisons de la voix douce et ferme de l'auteur, parfois démultipliée en écho, avec une voix synthétique, dont l'impassibilité mécanique va contre la notion classique de poéticité, et met en relief l'aspect intransigeant des réalités dont le texte parle, ou se moque des discours figés³²³. Les propos que l'on entend et que les mots choisis en surimpression dans l'image reprennent ou complètent, en précisant ou en répondant aux questions de la voix³²⁴, sont des réflexions philosophiques et poétiques concises sur la vie et la ville dans toutes leurs dimensions, avec souvent un aspect et même un message politique³²⁵. Les relations complexes qui se tissent entre ces textes fins, les images composites, leur enchaînement, les jeux entre les voix et les graphies, leur positionnement et leur rythme dans l'espace de l'image et dans le cadre temporel de la capsule, produisent une richesse sémantique et esthétique « en symbiose organique » ici aussi, « une sorte de

322. Urani remarque en réponse à un commentaire de François Bon sur son vidéopoème « Haïr le musée » (cette vidéo n'est plus disponible) : « Désespéré de ne pas savoir faire sans bande-son. C'était pourtant – une fois de plus – le projet ici. Persuadé que les gestes que nous tentons gagneraient en accord avec eux-même [*sic*] sans le support (coloration/tonalité) musical. Mais ils perdraient en efficacité. Merdum ! » (cette vidéo a depuis été supprimée par l'auteur).

323. C'était le cas de « Haïr le musée » (cette vidéo n'est plus disponible).

324. Voir par exemple « Et si ça cessait ? », Stéphen Urani, 19 septembre 2016.

325. Ainsi « France » (cette vidéo a été supprimée), « Haïr le musée » (également supprimée) ou « À un badaud », Stéphen Urani, 26 octobre 2016.

magie vidéographique totale » (Dubois 2012, 197) et poétique qui témoigne également d'un « refus du partage entre le propre et le figuré » (Urani 2019).

Construction

Stéphen Urani décrit sa chaîne YouTube comme un « *[r]ecueil* de vidéos-poèmes ³²⁶ », ce qui suggère une visée à long terme, une construction d'œuvre qui dépasse la capsule vidéo comme unité tout en l'englobant. Tous nos auteurs et autrices, à l'exception d'Anh Mat, profitent en effet de la fonction « playlist » de YouTube pour créer des séries et/ou distinguer des catégories dans leurs créations vidéo. La plateforme permet de classer la même capsule dans plusieurs playlists et de produire un réseau d'entrecroisements, invitant l'auteur à réfléchir à la cartographie de sa chaîne, lui permettant de la présenter comme un « recueil » organisé, avec des séries et regroupements, des reprises et variations sur des thèmes, une œuvre avec une structure, qui reste ouverte et modulable mais toujours déjà présente dans le réseau en tant qu'œuvre. Sans forcément avoir un plan précis pour les capsules à venir et tout en laissant libre cours aux errances et envies, la publication au fur et au mesure de la création fait ainsi paradoxalement qu'il y a toujours déjà construction d'œuvre (en cours), et donc un processus d'éditorialisation, même lorsqu'il s'agit d'une pure « jouissance de gestes / sans velléité d'œuvre ³²⁷ ».

Le terme de « recueil » suggère en même temps que ces vidéo-écritures, tout en incarnant un mode d'émancipation face aux formes et infrastructures littéraires traditionnelles, continuent à être hantées par le spectre du Livre, même lorsque celui-ci apparaît par son absence ou sa négation :

326. Nous soulignons.

327. « tu ne vis pas ta vie. », gracia bejjani, 9 juillet 2020.

« écrire, sans livre à venir », déclare Gracia Bejjani³²⁸. Cette écriture est à la fois définie et animée par la tension entre la plateforme de masse qui exige la vitesse et la finesse d'un travail artistique qui résiste à la production et à la consommation rapides et superficielles. Elle est ainsi prise entre la dynamique du flux et l'invitation à prendre son temps, entre le mouvement des réseaux et le sérieux qu'exige le Livre, de la part de l'auteur comme de la part du lecteur. « Je souhaite que le livre à venir préserve ce mouvement, celui entre la ville, l'homme, et la lumière », dit à son tour Anh Mat³²⁹, dont l'écriture vidéo, tout comme son blog, tourne autour de ce fantasme du « livre à venir », projet réellement en cours de réalisation puis abandonné, mille fois repris et renoncé, et qui devient une figure centrale du destin reliant écriture, ville, auteur et lecteur :

le livre à venir est peut-être une suite d'échecs de tant d'autres livres avortés. Morts-nés. Tout comme la ville, qui ne cesse de faire apparaître et disparaître quelque chose, à un rythme bien plus effréné que celui des vagues. Il faut garder le caractère d'apparition de l'écriture, la laisser vivre sa vie, avec le lecteur. Être sans me soucier de savoir qui je suis. Laisser les mots m'écrire, m'échapper, me refaire le portrait, un portrait mouvant qui n'éprouve plus de gêne à dévoiler ses traits (2017).

Il est toutefois peu anodin que le (mot) livre cède littéralement sa place à (la) « vidéo » (ou au « film ») que l'auteur est en train d'« écrire » lorsque le texte de ce billet devient l'objet d'une remédiation et donc d'une réécriture en vidéo deux ans plus tard dans la capsule intitulée « la marche des mots ». Malgré cette réalisation explicite, l'obsession du livre reste intacte et se confond avec le fantasme

328. « écrire l'écriture 8 : ressac », gracia bejjani, 4 février 2019.

329. « la marche des mots », Anh Mat, 10 juin 2019.

d'une « Écriture » toujours à venir, jusqu'à ce que celle-ci ne quitte l'auteur, selon une série de récits qu'il *écrit* et présente en vidéo³³⁰. Sans parler explicitement de livre, les personnages-avatars de Gwen Denieul semblent également hantés par une écriture qui cherche son chemin vers un accomplissement désiré bien que jamais nommé. L'analyse de l'approche godardienne par Philippe Dubois résume bien l'expérience d'écriture et de construction d'une œuvre (ouverte) dont témoignent ces vidéo-écritures :

Ce qui est fondamental pour Godard, ce n'est pas d'avoir fait un film (ou d'en préparer un), [...] c'est plutôt d'être toujours en train d'en faire un, qu'il tourne ou non, qu'il monte ou non. Faire un film pour lui est une chose extensive et totale, c'est être et c'est vivre, c'est à tout instant être branché sur les images, c'est voir et penser ensemble. C'est tout cela, « écrire » : concevoir et recevoir. Avec la vidéo ainsi utilisée³³¹, c'est à une véritable extension de la conception même de l'écriture que l'on assiste. Voir, Penser, Écrire, *cela revient au même*. Et cela passe par la vidéo (Dubois 2012, 237).

Déconstruction

Le fait que l'écriture se conçoive et se pratique en tant que processus, flux et errance en même temps que composition structurante et construction d'œuvre, et qu'elle se multiplie en processus d'écriture au sens propre, improvisation, prise de vue et de son, montage et mixage, participe déjà d'une sorte de déconstruction et d'explosion du geste

330. Voir *Les nuits échouées*, #578-#594 et « Les heures miroirs #1 "l'écriture est partie" » (19 juin 2020).

331. Il s'agit des scénarios de film sous forme de vidéo, mais sa conclusion sur la relation entre vidéo et écriture semble correspondre à l'esprit de nos auteurs vidéo et à leur rapport à l'Œuvre, quelle que soit sa nature.

d'écrire et de l'art littéraire – sinon même de leur disparition en tant que tels³³². Jean-Pierre Balpe pousse cependant le défi bien plus loin encore, jusqu'à son extrême : il remet en question non seulement l'idée (ou le désir, ou l'illusion) d'une trace écrite linéaire atemporelle, mais aussi la notion de sens, étroitement associée au langage et à l'écriture, dans sa construction (par le processus d'écriture) et sa reconstruction (par la lecture). Le spectre du Livre hante cette fois non plus en tant que désir ou horizon ultime de l'écriture, mais comme incarnation d'une *doxa* culturelle contre laquelle les œuvres de littérature numérique se révoltent :

Le livre EST le problème; le livre est tout le problème... ou plutôt l'industrialisation du livre et tout ce que, dès son origine, elle implique et qui, peu à peu, s'enchaîne dans un ensemble de dispositifs de plus en plus contraignants : la standardisation, le formatage, les conventions, les collections, le marketing, les publics, les critiques, les auteurs, les autorités et les genres... (Balpe 2001, 9-15).

Car dans l'œuvre de Balpe, l'art vidéo et la vidéo-écriture se conjuguent justement avec la littérature numérique. Créateur et théoricien, pionnier de la littérature numérique dès les années 1970, Jean-Pierre Balpe est une figure phare de la génération automatique de textes. Son travail, d'abord présenté sous forme d'installations, d'expositions et de disquettes, a trouvé son milieu idéal sur la Toile, qu'il a vite investie en multipliant les blogs et en créant un univers rhi-

332. Comme Anh Mat le précise à propos de son blog dans une réflexion qui vaut également pour son écriture vidéo : « le blog est aussi vivant qu'un brouillon. Mon blog est un mouvement de pensée dans un livre à durée indéterminée. Écrire sur le web me met en rapport avec la mort du texte même. Pas de postérité possible, d'un jour ou l'autre, tout peut s'arrêter. Je ne sauvegarde d'ailleurs rien » (2017).

zomatique sous le titre de *La Disparition du Général Proust*³³³. Ce projet continue désormais dans l'« univers de génération automatique littéraire » hébergé sur le site balpe.name, « la page d'entrée principale de l'hyperfiction en flux et expansion continue "Un Monde Incertain" basée sur la génération automatique de textes littéraires ». Ce site, et ce monde incertain, sont constitués d'un ensemble de « dédales » destinés à déboussoler le visiteur entre des générateurs interactifs qui lui permettent de générer « ses » propres textes uniques et éphémères dans un genre ou sur un thème donné³³⁴ et les créations vidéo de l'auteur à partir de tels textes générés. Les réseaux sociaux, notamment Facebook, ont également ouvert un espace idéal pour accueillir ce monde incertain, qui y existe désormais comme une « installation numérique », avec toute une série de profils de personnages-auteurs fictifs qui publient des textes, générés par le logiciel de Balpe ou écrits par lui – il n'est pas toujours facile de distinguer les deux – et des vidéos qui leurs sont attribuées.

Balpe présente la génération automatique de textes littéraires comme une « déshumanisation positive de l'écriture » qui explore et exploite « la puissance fécondante de la langue en tant que telle » et « ne désire être que l'instant éphémère et transitoire d'une permanente et commune littérarité » (1994). Il s'agit d'« une maximalisation de l'infini sémantique par examen systématique et décontextualisé des moyens formels de l'expression ». Elle instaure aussi « un rapport radicalement nouveau à la lecture » dans la mesure où « le lecteur n'est plus renvoyé qu'à lui-même »

333. Pour une présentation générale de ce projet, voir le répertoire des arts et littératures hypermédiatiques.

334. Voir par exemple « Un début possible » de roman (la page n'étant plus disponible, nous renvoyons à la version archivée) ou « Poèmes Lyriques ».

(1994), puisqu'il n'y a plus d'auteur dans le sens traditionnel de celui qui aurait choisi les mots et attribué un sens au texte, ni de contexte : aucun point de repère ni référence stable donc. Cette « béance » sémantique portée par une grammaire et une syntaxe correctes reste cependant paradoxalement un « générateur de sens », un espace de jeu linguistique pour le lecteur qui est laissé *libre de créer* un/du/des sens, plutôt que d'être *considé* chercher « le » sens prédéterminé.

Ce sont de tels textes qui constituent donc la composante verbale de la vidéo-écriture balpienne. Celle-ci est organisée en playlist, séries thématiques, et « Saisons³³⁵ » sur la chaîne YouTube de Balpe, attribuées aux auteurs-personnages d'*Un Monde Incertain*, comme le précise la présentation de la chaîne :

Les vidéoséries sont une œuvre collective réalisée sur la base de la génération automatique de texte. Chaque réalisateur se voit imposer deux conditions : ne pas excéder une durée de quatre minutes et utiliser obligatoirement des textes provenant du générateur Un Monde Incertain accessible sur www.balpe.name³³⁶.

335. De nombreuses séries sont mélangées dans la playlist qui préserve la chronologie de la publication. Comme la création ne suit pas un ordre thématique et que la playlist contient à fin juin 2020 déjà plus de 700 capsules, il est difficile de reconstituer les séries. Tout comme dans le réseau labyrinthique du site de l'auteur, constitué d'un ensemble de « dédales », la suggestion d'un ordre n'empêche pas que le visiteur-visionneur soit complètement déboussolé. On peut compter cette démarche parmi les stratégies de défi aux attentes et de subversion du sens de Jean-Pierre Balpe.

336. Cela n'empêche pas la présence de phrases et de fragments de texte manifestement rédigés par Balpe lui-même, comme la clarté et la cohérence théorique de certaines affirmations le suggèrent, notamment dans la série EndoTextes, comme par exemple

La composante visuelle, quant à elle, puise dans des archives cinématographiques, télévisuelles ou personnelles – y compris des photos, animations et photos ou fac-similés numériques de pages de livre, de matériaux imprimés, de manuscrits... –, ou mixe des images entièrement synthétiques à base de textes, tandis que la bande-son mixe des voix synthétiques, et plus rarement celle de Balpe, avec de la musique, souvent de type cabaret ou synthétique. Les séquences de films anciens ou de vidéos d'amateur peuvent être proposées sans aucune modification de l'image, avec simplement l'ajout du texte en voix off ou l'insertion d'un surtitrage et/ou de cartons, de musique et/ou de bruitage. Le contenu visuel peut avoir un lien évident au « sujet » de la capsule indiqué par le titre, telle des scènes de guerre et de militaires dans la série « La Guerre », ou de la vie urbaine dans « Villes », mais pour d'autres séries, notamment celles dotées d'un titre plus abstrait, la relation texte-image reste plus ouverte³³⁷. Ces images recyclées sont aussi souvent mixées et montées en mode plastique avec surimpression, changements de vitesse et de rythme, distorsion, découpage et enchaînements rapides³³⁸.

Les (dé)compositions ainsi produites résistent à toute tentative de (re)constituer un récit classique cohérent avec un début et une fin ou tout autre « message » clair. Comme

dans « EndoTexte 22 » (20 avril 2020) : « Nous savons que les textes sont emportés par un mouvement qui leur est propre. »

337. Voir par exemple « Intrigue », « Suites », « Scaenarum » ou « Unsicherheit ».

338. Sans être professionnel, Balpe mobilise tout le potentiel d'un petit ensemble de logiciels gratuits et professionnels pour jouer avec chacune des composantes du médium : Audacity et Garageband pour le son, iMovie et Motion pour les montages et « très rarement d'autres comme Final Cut, mais les 4 premiers sont très riches en possibilités », et Photoshop et Pixelmator pour les images (communication personnelle de l'auteur).

cette rare profession de foi simple et explicite en vidéo sur la vanité de l'écriture et le manque d'intérêt de tout récit linéaire et rationnel le précise : « ce qu'on peut faire de mieux avec l'écriture, c'est dérouter³³⁹ ».

Les images synthétiques, quant à elles, notamment dans la playlist « Écriture animée » et la série « EndoTexte », vont encore plus loin et expérimentent la création numérique graphique en jouant avec la forme et l'animation de textes, textures, surfaces et espaces. Ces courtes capsules d'une demi-minute chacune se dispensent ainsi pour la plupart de toute représentation figurative visuelle pour « essay[er] de poser quelques réflexions sur le texte et l'écriture », comme le précise le descriptif d'« EndoTexte 1 ». Elles construisent et déconstruisent des textes devant nos yeux, en plusieurs couches, directions, couleurs, tailles, formes et à plusieurs vitesses en même temps, de manière à les rendre pratiquement illisibles, à part les fragments qu'on peut attraper dans le flux, et souvent une phrase clé.

Cette série semble ainsi réaliser visuellement le rêve de la littérature numérique en proposant « un texte qui bouge, se déplace sous nos yeux, se fait et se défait » (1994). Or, comme la phrase clé d'« EndoTexte 15 » le déplore, ce qui est un événement textuel singulier en sortant du générateur devient micro-œuvre figée avec la mise en vidéo, malgré tout le dynamisme visuel du contenu : le vidéo-texte ne disparaît pas pour toujours lorsqu'on passe au suivant comme sur le site du générateur, et le quasi-illisible peut être rendu lisible en re-visionnant la capsule ou en la mettant sur pause³⁴⁰. En même temps, une deuxième, troi-

339. « Écrire (Saison 1, Épisode 1^o », Jean-Pierre Balpe, 25 décembre 2015.

340. On peut bien sûr contourner le caractère éphémère de tout texte généré en les copiant et collant dans un fichier ou en prenant une capture d'écran pour les sauvegarder. Cette option n'est cepen-

sième ou énième lecture ne nous mèneront pas plus loin dans une quête « *du sens* » de la capsule. Elle ne peut qu'élargir et réduire à la fois l'espace de jeu sémantique qu'ouvre la mise en relation de mots. Qu'on relise un texte généré ou qu'on en lise un autre ne change pas grand-chose de ce point de vue : il n'y a pas de sens perdu puisque n'a de sens que celui que l'on construit. Comme l'auteur le disait à propos de *La Disparition du Général Proust* :

C'est une œuvre impossible à lire de façon conventionnelle, il faut se promener à l'intérieur, accepter de basculer d'un récit à un autre [...]. C'est une mise en scène du flux sur lequel on ne peut obtenir que des moments de regards (Catala 2013).

Exploitant le dispositif vidéo et le mode plastique pour saturer ces regards, la vidéo-écriture balpienne est aussi un art audiovisuel qui participe du « spectacle », mettant encore en évidence une caractéristique fondamentale de la littérature numérique :

La littérature informatique, et c'est aussi en quoi elle déroute, se veut du côté de la superficialité effusive du spectacle. Elle veut concilier définitivement l'activité littéraire et l'activité ludique : détacher la littérature de la sphère de sérieux révérenciel et mortifère où l'enferme toute tradition « classique » (Balpe 1994).

Enfin, s'emparant du concept d'anopticon proposé par Olivier Auber (2019), l'auteur formule les enjeux que souligne son approche de la littérature dans le contexte médiatique et épistémologique contemporain :

Nous ne sommes plus dans une vision linéaire et massivement ordonnée du monde mais dans une approche

dant pas prévue par le logiciel, qui ne facilite pas l'exportation des textes. Il ne peut en outre empêcher l'usage dans ce but des autres dispositifs qui l'entourent sur l'ordinateur.

diffuse, fragmentée, instantanée, explosée sur de nombreux écrans différents et autres supports. Cette nouvelle conception de la perspective implique une plus grande importance accordée aux comportements individualisés qui s'adaptent à des changements incessants et ceci d'autant plus que s'ajoutent un ensemble d'échanges constants entre individus dans une forme de collaboration ouverte et en perpétuelle réadaptation (Balpe 2021).

Écrire le geste

Les vidéos consacrées à l'écriture croisent parfois le champ de la vidéoperformance. Abordée jusqu'ici dans sa dimension profératrice, recourant dans sa grande majorité, sur YouTube, au format de la *talking head* et à la lecture ou profération à voix haute, la vidéoperformance se manifeste également sur la plateforme par des propositions centrées sur le geste même d'écrire. Ces vidéos consacrées au geste d'écrire se présentent en effet comme des poèmes achevés, et non comme des documentations du processus créatif. Dans ce contexte, filmer le geste d'écrire peut conférer au vidéo-poème une dimension réflexive, au sens où l'idée même d'une vidéo-écriture s'y voit interrogée, dans une confrontation, parfois problématique, de plusieurs types d'écritures ou de dés-écritures. Les vidéoperformances d'écriture relèvent, de fait, d'un paradoxe, d'une tension entre plusieurs formes d'écriture : l'écriture scripturale, elle-même potentiellement plurimédiatique, s'y conjugue à l'écriture vidéo, par des choix divers, de la webcam au filmage d'un écran au téléphone portable, ou encore à la capture vidéo. Le fait de filmer l'acte d'écrire n'est pas en lui-même nouveau : le cinéma regorge, par exemple, de figures d'écrivains, et le processus créatif y est parfois représenté. Cependant, l'acte en lui-même est souvent relégué « aux marges

du film » (Cohen 2017), du fait du caractère relativement infigurable d'une activité généralement statique : « [...] le temps propre de l'écriture est lourdement affecté par la sédentarité de l'écrivain et l'uniformité de l'action (l'encodage du texte sur la page); et qu'apprend-on, par ailleurs, à regarder un écrivain... écrire? » (Cléder 2009, 189). Alain Boillat va jusqu'à parler d'un « déni de l'écrit à l'écran » (2010) au cinéma. Axé sur l'action, « l'extériorité des êtres et l'immédiateté de la perception visuelle », ce dernier peine à représenter un acte inscrit dans la durée, marqué par un repli peu spectaculaire. Hors fiction, les films montrant des actes de création littéraire, comme les documentaires sur l'écrivain à l'œuvre³⁴¹, semblent rencontrer des problématiques de figuration de l'acte d'écrire qui croisent celles du cinéma de fiction. Au-delà des raisons évidentes de chronologie, les images se focalisent moins sur le geste de scription, énigmatique et privé (rares sont les écrivains qui se laisseraient filmer en train d'écrire, sauf à *rejouer* le moment pour la caméra), que sur des documents manuscrits, parcourus en gros plan par la caméra, parfois accompagnés du texte lu en voix off, donnant accès à une proximité plus grande avec l'acte de création par la monstration de l'idiosyncrasie scripturale³⁴² de l'auteur, rejoignant en cela les enjeux des expositions littéraires, où le manuscrit, comme le préconisait Paul Valéry, permet de

remonter au plus près de la pensée et [de] saisir sur la table de l'écrivain le document du premier acte de son effort intellectuel, et comme le graphique de ses impulsions et variations, de ses reprises, en même temps que l'enregistrement immédiat de ses rythmes personnels,

341. Comme la célèbre série « Un siècle d'écrivains », diffusée entre 1995 et 2001 sur France 3.

342. Ce qui ne va pas sans une forme de fétichisation du manuscrit.

qui sont la forme de son régime d'énergie vivante : le *Manuscrit original*, le lieu de son regard et de sa main où s'inscrit ligne à ligne [...] tout le drame de l'élaboration d'une œuvre et de la fixation de l'instable³⁴³.

Il est, ainsi, « le témoin d'une pensée en action » (Rigogne 2015, 153-64), et fixation du geste autographe, fonctionnant sous « le régime indiciaire de la trace » (Bustarret 2010, 160). En complément ou remplacement du manuscrit, l'écriture est suggérée par le filmage de l'environnement immédiat de l'écrivain : table, fauteuil, bibliothèque, matériel d'écriture (machine à écrire, plume, encre, papiers, carnets, stylos...) apparaissent comme autant d'accessoires ou de panoplies renvoyant à l'imaginaire de la création littéraire, abondamment exploités dans les « expositions documentaires d'objets liés à la production littéraire », présentant « des reliques, des fragments, des objets renvoyant à la sphère intime, à des processus d'écriture » (Glicenstein 2015, 41-52). Le geste physique de création que l'on montre par l'image animée est bien plutôt le geste artistique, celui du peintre, ou du sculpteur à l'œuvre. De nombreux films d'art sont ainsi, depuis les années 1920, consacrés au travail de tel artiste montré en action, en train de peindre, par exemple dans la série « Schaffende Hände (Mains créatrices) » de Hans Cürliis, série de portraits d'artistes comme Alexandre Calder ou Wassily Kandinsky au travail pendant l'élaboration d'une œuvre. Dans cette série, comme dans *Le Mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot (1956), ou encore les films de Luc De Heusch sur Dotremont³⁴⁴ ou Alechinsky, le geste créateur fait l'objet d'une attention fascinée, voire d'une fétichisation : l'artiste y est représenté dans une lutte contre la matière, et une représentation finale est proposée au spectateur. Le geste artistique y apparaît bien-

343. Paul Valéry, cité par Claire Bustarret (2010, 159).

344. *Dotromont-les-logogrammes*, Luc De Heusch, 1972, 14 min.

tôt comme une chorégraphie improvisée, que les films de Hans Namuth et Paul Falkenberg sur Jackson Pollock et *l'action painting* viendront autonomiser, renversant l'attention sur le processus davantage que sur l'œuvre achevée.

Hormis dans le cas particulier de la calligraphie d'un Dotremont, le geste d'écrire, quel que soit son médium, n'est pas immédiatement identifiable comme un acte créateur : tracer des lignes sur une feuille, taper à la machine ou sur ordinateur est, en soi, un geste banal. Son caractère ténu, et non marqué, le rapproche alors de ce que Barbara Formis désigne comme « geste ordinaire » dans *Esthétique de la vie ordinaire*. Pour la philosophe,

Un geste désigne l'émergence du corps humain au-delà de la finalité concrète de son exécution (ce qui constitue une action), mais en-deçà de l'automatisme mécanique de son déroulement (ce qui correspond à un mouvement) (2010, 18).

Considérant que notre comportement est déjà un artefact, et peut, de ce fait, prétendre au statut d'œuvre d'art telle que la définit Nelson Goodman, Barbara Formis distingue ainsi le geste ordinaire du geste artistique. L'attention esthétique au premier amène à « considérer les gestes suffisants en eux-mêmes et non pas comme des moyens de production » (2010, 33), contrairement au geste d'un sculpteur travaillant le marbre : « l'esthétique des gestes ordinaires produit une tension entre l'œuvre et sa production » (2010, 33). Ainsi envisagé, filmer et montrer le geste d'écrire relève alors moins de la documentation d'un acte créateur ou de la conservation de « l'aspect transitoire, fugace, éphémère du travail d'un artiste ou d'une œuvre qui nécessite un long processus » (Frangne, Mouëllic, et Viart 2013) que de la fixation d'un geste. C'est alors davantage vers l'histoire de la performance et de la vidéoperformance qu'il convient à nouveau de se tourner, dans son attachement à attirer le

regard sur des gestes ténus, insignifiants, tels qu'ont pu le proposer Vito Acconci ou Fluxus, et à user des ressources propres de la vidéo (autofilmmage et gros plan) pour ce faire. En outre, lorsque le régime de publication est vidéonumérique, l'écriture ne fait plus partie de la genèse de l'œuvre, puisque celle-ci n'est pas une œuvre d'écriture, mais bien une vidéo : l'écriture, et son geste, en sont le contenu. Libéré de son unique symbolique créatrice, le geste d'écrire se charge de valeurs diverses. Écrire y devient un geste au sens plein, révélant cette aptitude à « signifier à même le corps » (2011, 19), selon la formule de Michel Guérin.

Montrer le geste d'écrire dans une vidéo nativement publiée sur YouTube relève enfin d'un troisième ensemble contextuel, lié cette fois spécifiquement à la plateforme. Sur YouTube en effet, le geste d'écrire apparaît dans des vidéos d'autres genres, qui s'apparentent davantage au tutoriel : une recherche avec des mots clés tels que « écriture », « geste d'écriture », « geste d'écrire », met en évidence une proportion importante de vidéos proposant des méthodes pour améliorer son écriture, au sens de création littéraire (dans des tutoriels d'écriture poétique comme le proposait la chaîne Arche), de technique d'expression, ou bien encore des techniques pour acquérir une belle écriture cursive, à destination des enfants en apprentissage ou des adultes souhaitant améliorer leur graphie. Le dispositif y est souvent similaire : gros plan sur une main dotée d'un stylo plume traçant soigneusement les lettres et formant les mots sur une feuille, ou encore capture vidéo d'un tracé directement à l'écran, accompagné d'un commentaire ou de la lecture des mots tracés en voix off. Les captures vidéo d'écran quant à elles relèvent souvent également de l'explication guidée de l'utilisation de tel ou tel logiciel (comment effectuer une opération sur Excel par exemple, explications à l'appui), ou encore du jeu vidéo dans le genre du *gaming*. Si

ces genres ne sont pas nécessairement convoqués par les vidéoperformances ici examinées, la réception du spectateur-utilisateur de YouTube s'en trouve néanmoins nécessairement informée par son expérience de la plateforme, et des effets de résonance ne manquent pas de se créer, dès lors que, comme cela a déjà été souligné, publier sur YouTube ne revient pas à implémenter une œuvre dans un « monde de l'art », mais dans un tout-venant de l'ordre de l'ordinaire.

Tracer

Plusieurs vidéoperformances enregistrent ainsi un acte scripturaire. Ni archives ni documentations de performances d'écritures, elles montrent un acte de scription réalisé pour être filmé, devant l'œil fixe d'une webcam, ou d'une caméra braquée sur une feuille. Le plan fixe largement dominant installe un cadre au sein duquel se déroule la performance. Contrairement aux dispositifs de filmage à l'œuvre dans les journaux filmés par exemple, l'auteur-performeur est dans le cadre, mais de façon partielle, devenant un « corps-dispositif » : son corps est à la fois hors champ, présent par son point de vue lorsque l'angle de vue plongeant se confond avec son regard sur la feuille, et dedans, ses mains écrivantes en action. Mais il peut aussi se dédoubler, via l'angle de vue prédéterminé, et fixe, d'une webcam, braqué en angle frontal sur les mains en action comme un témoin extérieur et neutre.

L'imaginaire du tracé s'inscrit, dans les vidéopoèmes de Ginney Ayme, dans le paradigme du *graphiein* : « il y a de l'écorchure dans l'écriture : blessure superficielle (Guérin 2011, 56) ». Deux vidéopoèmes sans paroles implémentés sur la chaîne YouTube du poète en témoignent. « Plumerage » (2006) montre un plan fixe sur une feuille, où la plume d'un stylo laisse d'abord tomber des gouttes d'encre, étalées par le stylo puis, par passages successifs en venant à saturer la surface définie par le cadre, et à déchirer le support.

Le son du geste d'écrire, de griffonner puis de déchirer la page sous l'effet du surplus d'encre est amplifié. « Sur la durée des images » (2004) se focalise également sur l'écriture d'un texte à la plume. Filmé en gros plan, le support n'est que partiellement visible, et l'on ne perçoit là encore que l'extrémité du porte-plume traçant les mots à vitesse rapide. Le texte est entrevu, partiellement lisible puis peu à peu recouvert par sa propre réécriture, dans « une chorégraphie scripturale qui donne à voir et à entendre l'instant en réécrivant jusqu'à saturation : élargir le champ de l'œuvre poétique vers l'apparition d'un réseau originel de graphes bruyants que j'écris rageusement à la plume : écrire!... » L'amplification du bruit produit par les chocs successifs de la plume sur le papier constitue le seul son du poème, tout entier centré sur les mouvements du tracé, et la matérialité des instruments et supports de l'écriture. La temporalité inhérente à la vidéo rend compte, par autorecouvremments successifs des signifiants, d'un parcours du lisible vers l'illisible, un illisible « matériel » au sens où le définit Jean-Jacques Leckerle, c'est-à-dire

le résultat d'une opération, sur un texte pas si princeps que cela (dans la mesure où il n'est que pré-texte), imposé, définitivement, par un auteur qui est aussi un graphiste (ce qui veut dire qu'il n'y a ni encodage ni encodeur, l'image n'étant pas le résultat de la performance d'un code), et qui n'est pas si pervers, puisqu'il ne cherche plus à cacher le sens, à dérouter la lecture immédiate, [...] : il cherche à construire une œuvre, qui n'est plus seulement, ou plus du tout un texte, étant principalement visuelle et utilisant le texte comme simple prétexte et matériau (2006, 14).

L'illisibilité matérielle à laquelle aboutit le geste de scription répété durant la vidéo contraint ainsi le lecteur « à concentrer son attention sur la matérialité du texte » (Le-

cercle 2006, 22), mais donne également, de par « la durée de l'image » comme l'indique le titre, à assister au passage du signe graphique au signe plastique, tels que définis par le Groupe dans le *Traité du signe visuel* (1992), par le biais d'un processus qui devient lui-même le sujet de l'œuvre : une choré-graphie dont seul l'outil vidéo, par le gros plan et l'amplification qu'il autorise, peut rendre compte. En ce sens, la vidéoperformance relève d'une forme d'*action-writing*, tels qu'ont pu les immortaliser les films sur les logogrammes de Dotremont, à ceci près que de poème inscrit définitif, exposable, il n'y a point : l'enregistrement vidéo en tient lieu, et c'est précisément par celui-ci que le geste d'écrire devient œuvre, y compris sonore. La matérialité de l'écriture est alors aussi celle du son qu'elle produit : « La vidéo est fière de sa matérialité, de sa physicalité, et se comprend mieux en termes de son, qui s'associe de manière beaucoup plus proche que la vision au corporel ³⁴⁵ ».

Ce sont encore les mains d'Armand le poète, double dysorthographique de Patrick Dubost, que l'on voit à l'œuvre dans les vidéos publiées sur sa chaîne. Ce dernier publie depuis 1995 des poèmes exclusivement manuscrits dans une écriture enfantine, gorgée de fautes d'orthographe et de ratures. Les textes existent en version livresque, mais aussi en vidéopoèmes ³⁴⁶, dont le dispositif invariable centre l'attention sur le geste d'écriture. Dans ces petites séquences numérotées d'une minute environ, un plan fixe en caméra subjective surplombe une feuille de papier blanc dont on ne perçoit pas les bords. Un générique montrant la signature manuscrite d'Armand en papiers découpés titre la série et donne le numéro du poème. Les papiers sont ensuite balayés par la main, et la surface de l'écran se confond avec celle d'une feuille blanche. La main dotée d'un marqueur

345. Gary Hill cité par Françoise Parfait (2001, 214).

346. Visibles sur le site d'Armand le poète : vidéopoèmes.

noir écrit alors des petits poèmes en forme d'aphorismes ou d'adresses. Une fois le texte inscrit, un autre objet – ou série d'objets – est posé sur la feuille, parfois animé, comme dans « Poème d'amour n°2 », ou des allumettes sont déversées sur le poème puis se déplacent, incarnant, peut-être, les 728 « jolies femmes » comptées depuis le matin évoquées par le texte. Le tout disparaît enfin pour laisser le papier blanc prêt à recevoir de nouveaux poèmes après un générique de fin. Les vidéos sont, là aussi, muettes, mais sonorisées par une musique composée par Laurent Vichard. Au cours de l'écriture, la main s'arrête, semble hésiter, des fautes d'orthographe sont commises, puis barrées, ou repassées pour être corrigées, des mots écrits, puis barrés et remplacés par d'autres (« Vidéopoème n°18 » : « un homme amoureux n'a pas d'ombre / il est régulièrement ~~traversé~~ renversé par le soleil doute ») laissant penser à une improvisation captée par la vidéo, et, dans ce cas précis, à la progression du doute thématized dans le texte, qui fait revenir le poète sur les mots qu'il a déjà tracés. La rature est alors préférée à l'effacement, en ce que cette dernière laisse apparaître le mot biffé.

Pourtant, il ne s'agit pas de captations brutes : les vidéos sont montées, et des jeux de vitesse et superpositions d'images font par endroits apparaître le texte en transparence avant qu'il ne soit écrit, ou, à l'inverse, créent des effets de simultanéité, la main apparaissant alors deux fois sur l'image, dont l'une en transparence comme repassant en accéléré ce qui a déjà été tracé, dans « Poème n°20 d'amour », précisément sur le mot « ENCORE ». Aux mouvements de la main traçante s'ajoutent enfin les animations en *stop motion* des menus objets déposés sur la feuille à la fin de chaque vidéo, qui viennent compléter, distordre, entrer en tension ou dialogue humoristique avec le texte inscrit. Dans un premier temps la candeur du poème d'amour joue sur les clichés liés à l'écriture manuscrite scolaire, ap-

pliquée, aux formes arrondies, et semble faire du médium vidéo un moyen de rendre la spontanéité du premier jet, confirmée par la maladresse, les erreurs, les ratures. Mais la dysorthographe et les ratures font dérailler la belle cursivité, et entrer l'idiosyncrasie, tout comme de l'indécidable, également dans la mesure où une tension s'installe entre l'écriture manuscrite et ce qui relève manifestement d'une écriture vidéo : s'il ne s'agit pas de captations en direct, cette dernière est particulièrement visible non seulement dans le choix du plan mais dans le travail de montage, superpositions, animations, accélérations et ralentis. Décrivant la scène d'ouverture de *Van Gogh* de Maurice Pialat, Vincent Amiel explique que le filmage tout particulier du geste de peindre y révèle une interrogation sur la « participation corporelle du cinéaste à sa propre création » :

La caméra, d'abord appliquée à cette main, la suit, la perd, la rattrape. Nous sommes sur un geste de peinture, puis peu à peu sur un geste de cinéaste : le cadrage, la mobilité de la caméra, le ralenti, le raccord, la désynchronisation, tout dit qu'il y a un cinéaste à l'œuvre (2013).

Si le réalisateur de la vidéo et le scripteur du texte écrit sont ici les mêmes, reste que ce sont bien deux écritures qui y sont à l'œuvre pour produire un objet éminemment intermédiaire.

Les vidéos de Giney Ayme ne sont pas nativement youtubeennes, l'artiste œuvrant depuis les années 2000 à la création et à la diffusion de vidéopoèmes via une collection de DVD (*Incidences*), et leur remédiatisation sur la chaîne participe essentiellement d'une volonté de remise en circulation de travaux difficilement accessibles. Cependant, leur éditorialisation autorise la publication d'un commentaire descriptif, éclairant la vidéo sous un jour nouveau, et donnant

au passage au spectateur des indications quant à la manière de la regarder :

Il faut régler le son à fond car c'est de violence dont je parle ici, celle de la naissance du travail et de la forme de l'oubli. Celle qui sépare l'oral de l'écrit. Les œuvres, il faut les envoyer en l'air pour savoir le bruit qu'elles font en retombant. Donc le son est très important, comme si, tout seul il fabriquait l'image, sans artiste ni plume ! C'est là mon affection pour cette valeur ajoutée qui est le bruit du travail attelé au bruit de la pensée³⁴⁷.

Il en va de même pour les poèmes vidéo d'Armand le poète, dont la deuxième série n'est d'ailleurs pas diffusée sur YouTube mais exclusivement sur DVD montrés à l'occasion d'expositions. Leur comparaison avec des poèmes réalisés à l'aide de moyens spécifiquement numériques et pensés pour la diffusion sur le Web, en particulier YouTube, est à cet égard intéressante dans la mesure où elle met en évidence des écarts importants dans la manière d'envisager l'écriture (ou non-écriture) vidéo.

Dans son ouvrage sur l'art vidéo, Françoise Parfait rappelle que les pratiques historiques de vidéoperformance offrent une image vidéo qui « cadre le corps et le découpe, le réduit et le formate » (2001, 214), jusqu'à définir exactement son espace de mouvement. Le cadre tient alors lieu de scène, comme dans les « performances d'atelier » de Bruce Nauman, dont les actions s'inscrivent dans un cadre prédéfini, ou encore chez Vito Acconci : la vision rapprochée élimine le hors-champ et « fait de la kinésphère un monde réorganisé autour des limites du corps » (2001, 214). Hubert Besacier estime également que la vidéo permet de travailler

347. Descriptif de la vidéo « Plumerage », Giney Ayme, 15 janvier 2018.

sur la fragmentation de l'image corporelle, en particulier lorsque la « performance est conçue et réalisée uniquement pour la caméra », dans la mesure où cela conserve « au geste toute sa force, dans sa réalité et sa simplicité, tout en exerçant le contrôle en cours d'action³⁴⁸. » Ce découpage des corps est à l'œuvre dans les vidéos précitées, où l'espace montré est entièrement occupé, jusqu'à se confondre, par celui de la page blanche sur laquelle la main inscrit. Mais dans d'autres cas le cadrage spécifique imposé par la fixité de la webcam dessine à son tour un espace prédéfini, où la place du corps est contrainte : les usages ont consacré le format de la *talking head*, lui-même emprunté au média télévisuel, cadrant la partie proférante du corps, la tête, d'où émane le son, la voix, le verbe. D'écriture vidéo il n'y a alors pour ainsi pas, l'autofilmage étant réduit à une fonction minimale d'enregistrement de l'action et le cadrage se révélant contraint. De nombreuses vidéoperformances, comme nous l'avons montré, reproduisent ce format. Mais lorsque la performance s'amuit ou lorsque le geste d'écriture est montré à l'image, alors c'est une autre partie du corps qui est isolée : au cours des années 2005-2010, le Web regorge de corps sans têtes, d'usagers vidéastes ou photographes souhaitant garder une forme d'anonymat – la pratique a ensuite cédé la place à une hyper présence des visages, selon une pensée de l'identité numérique qui s'est peu à peu substituée à la logique initiale de l'anonymat généralisé. Les vidéopoèmes de Corinne Lovera Vitali ne révèlent ainsi à aucun moment le visage de l'autrice³⁴⁹. « Plusplusplus » présente un plan fixe, à hauteur d'un cahier ouvert posé à

348. Hubert Besacier, « Vidéo et performance », Communication prononcée lors du 2^e VidéoArt Festival de Locarno, août 1981, reproduit dans Janig Bégoc, Nathalie Boulouch, Elvan Zabunyan (dir.) (2011, 175).

349. Voir la chaîne YouTube de l'autrice.

terre ou sur un lit, placé devant une femme assise, jambes écartées de part et d'autre du cahier, tronquée à la taille et aux cuisses, tenant un crayon à papier muni d'un tuteur. Muette, la vidéo ne donne à entendre que le grattement de la mine du crayon sur la page du cahier : comme chez Giney Ayme, le son de l'écriture se substitue au son de la voix. Le cadrage frontal donne à voir le cahier à l'envers, lisible uniquement par le scripteur. Un adaptateur type « Gripie », tuteur pour écrire utilisé chez les scripteurs atteints de dyspraxie ou pour l'apprentissage de l'écriture, est fixé au crayon avec difficulté, puis la scription commence, de quelques mots, vus à l'envers par le spectateur, et très difficilement lisibles de ce fait. Pendant l'écriture, le tuteur descend petit à petit, est remonté, mais redescend et finit par empêcher le tracé. L'écriture est ainsi non seulement difficile, hors des lignes, grossière et maladroite, mais empêchée par ce qui devrait la faciliter, aboutissant à un geste d'humeur (lâcher du crayon) et à un échec de l'entreprise. La vidéo est associée sur le site de l'autrice à un texte du même titre, daté du 3 août 2018 où les éléments mis en scène à l'écran se retrouvent :

comme j'écris un coup ici un coup dans mon cahier nommé « coco journaliste » je ne sais plus où j'en suis or si je suis juste ça m'arrive pendant quelques minutes quand je me dis « si je suis juste » je n'ai jamais su où j'en étais c'est si confusant la vie (2018).

Lui-même porté sur l'écriture, le texte montre une pensée déroulée par associations, une manière de flux de conscience, sans ponctuation, où l'acte d'écrire est considéré de façon sévère, comme une activité à la fois pénible et stupide :

de toute façon si je suis juste écrire m'a toujours urtiquée j'ai toujours trouvé que c'était profondément débilitant de devoir faire cette activité en ce

qui me concerne et aussi tous mes contemporains je nous trouve tous débiles et suffisants et pauvres malades [...] les seuls qui m'intéressent encore ce sont ceux qui ont été sérieux pas sérieux (Lovera Vitali 2018).

À l'écriture comme scription tutorée mais empêchée et rendue pénible précisément par le tuteur se superpose dans le texte le métier d'écrire, perçu comme débilisant, masquant une suffisance coupable. L'écriture y est dévalorisée au profit des « sérieux pas sérieux », l'écriture idiote, celle peut-être qui n'est précisément pas « tutorée » et laisse à la dyspraxie comme aux autres « dys- » (y compris la dysorthographe d'Armand le poète) la possibilité d'agir. Dès lors, le geste maladroit présenté dans la vidéo se situe aux antipodes du geste d'écrire tel que décrit par Michel Guérin, « en tous le geste noble, celui qui place la main dans la plus grande proximité du cerveau », produisant « ce dessin merveilleux et abstrait qui, de se supprimer comme tel, fait sens » (2011, 21).

L'opposition implicite entre ce qui serait un art d'écrire, ou de tracer, et une pratique se révélant laborieuse, est aussi explorée dans « Scarabocchio », autre vidéo très courte, sans voix, où un acte de scription est filmé.

Posé sur une surface de marbre, un bloc-notes avec des feuilles blanches apparaît dans le plan. Sur la première feuille, trois petites sculptures en pâte à modeler ou argile, de facture maladroite, sommaires, en équilibre. Le plan fixe offre au regard la feuille à l'envers. Filmée en gros plan, une main entreprend d'écrire au crayon à papier, mais repasse et entremêle les mots en un écheveau illisible, puis jette le crayon au bout d'une minute, laissant un gribouillage, sorte de monticule d'inscriptions enchevêtrées. Le seul son perceptible est le grattement de la mine du crayon sur la feuille : là encore, le son de l'écriture n'est pas le son de la

voix. Activité machinale sans réflexion préalable, et dénuée de toute intention esthétique, le « gribouillage » désigné comme tel par le titre de la vidéo, relève du geste ordinaire, sans visée artistique, donnant lieu à une production éphémère, sans valeur. Sans propriété formelle spécifique, rappelle Jean-François Puff, il tient sa forme d'un « rapport surface/temps » (2011, 103), saisi par le filmage vidéo. Là encore, l'action identifiée comme scripturale ne produit pas de texte lisible, de signes à lire, mais un enchevêtrement de signes graphiques, trace d'un geste perçu comme d'écriture, qui se rapproche des imitations enfantines : « En la dessinant, en mimant le geste, en manifestant son pur désir d'écrire, l'enfant nous présente une écriture *in statu nascendi*, une écriture libre » (2011, 103). La vidéo est aussi publiée sur le site, accompagnée d'un texte à teneur autobiographique, où l'énonciatrice relate une visite à un hypnothérapeute, et enclenche une réflexion sur la notion de « prise en charge » :

Lorsqu'on est pris en charge eh bien on est pris en charge que voulez-vous que je vous dise? Vous voulez absolument qu'on devienne autonome et qu'on accepte de perdre son enfance puis qu'on accepte de perdre ses parents puis qu'on enfile l'insouciance comme une veste en lin et qu'on s'avance nonchalamment vers sa propre mort comme un sage situé dans l'Antiquité ou au Japon (Lovera Vitali 2019).

Écrire à l'écran

Écrire à la main, c'est aussi, comme l'écrit Arnaud Maisetti sur son blog, « dicter les lettres les unes après les autres, mais dans le silence de ce bruit mat que forment les touches appuyées vers le sol, s'entendre respirer à cette mesure, ou percevoir comme des pas qui vont vers soi » (2013). Ce sont précisément ces « bruits mats » et, parfois, la respira-

tion du scripteur que certaines des captures vidéo de Corinne Lovera Vitali donnent à entendre dans plusieurs vidéo-poèmes, où le filmage du geste de la main est remplacé par des performances d'écriture à l'écran. Écrire en régime numérique ne se résume cependant pas à taper sur un clavier, et implique un panel de gestes qui entrent dans le processus d'écriture, lié à la manipulation de l'outil et de ses logiciels : taper donc, mais aussi cliquer, cliquer-glisser, scroller, déplacer la souris ou le doigt sur le pavé ou l'écran tactile, etc. « Plutôt que la trace, c'est aujourd'hui le geste effectué sur la matière textuelle qui se trouve exploré et interrogé par la création numérique » (2007, 54). Si Alexandra Saemmer et Serge Bouchardon ont montré que cela implique l'action du « lect/acteur ³⁵⁰ », les vidéoperformances d'écriture donnent aussi à voir une panoplie de gestes de la main de l'auteur sur son texte en cours d'écriture.

« Mon clavier », de Corinne Lovera Vitali (2016), premier poème de la série numérique « C'est ma valise » diffusée sur le site *Libr-critique* entre 2016 et 2018, présente la capture vidéo d'un clavier à l'écran, mais ne donne pas à lire le texte qui s'écrit : des lettres tapées sur le clavier physique, lui-même invisible à l'écran, se colorent de jaune sur le clavier virtuel et chaque lettre émet un son identique signalant une « erreur ». Un texte est donc bien en train de s'écrire mais on ne sait pas où, ni si, il s'inscrit. Seul le geste effectué de taper est perceptible, et l'échec de l'inscription, soit l'inaboutissement de l'action entreprise. La vidéo en reste alors la seule trace, faisant, par l'enregistrement, accéder le geste ordinaire et l'échec de la production textuelle, au statut d'œuvre.

« Re ma vie » et « Auto » sont aussi issus de captures vidéo de gestes d'écritures à l'écran, où s'engage, dans des textes dits ou lus, une réflexion en actes sur l'écriture, en-

350. Jean-Louis Weissberg cité par Philippe Bootz (2007).

tendue à la fois comme geste et comme acte de création. « Re ma vie » s'ouvre sur une page de traitement de texte (il s'agit du logiciel Pages, présent par défaut sur les Mac), où s'effectue, durant 10 minutes, l'écriture par copier-coller de bribes d'un texte déjà commencé dont la cohérence se perd peu à peu, ou, plutôt, dont le déroulé suit le cours et les évolutions d'une pensée : « je me suis concentrée quelques instants sur ma vie ». Cette première proposition, au passé composé, est censée appeler une confession, ou du moins un écrit de type autobiographique livrant les produits de la réflexion annoncée, mais le programme vacille aussitôt, la suite du texte s'écrivant précisément sous nos yeux de l'impossibilité de suivre un quelconque programme : « je ne dis pas que j'ai sauté à pieds joints je ne suis pas très sûre des appuis jointés je ne suis pas très sûre de mon équilibre je préfère de loin me tenir à l'écart comme il existe entre les bras puis celui du langage ». L'absence de ponctuation et le déroulé de l'écriture signale une improvisation, ou une semi-improvisation (les agencements de blocs déjà écrits et collés là peu à peu) rappelant un style à sauts et gambades, où le texte littéralement en mouvement s'écrit, puis recommence, se réécrit, se réagence, dans un équilibre constamment déséquilibré. Le texte, qui s'écrit alors en performance, revient sur son écriture, par le copier-coller qui le fait bégayer, reprendre, recommencer, mais aussi par son commentaire et l'aveu palinodique du mensonge réitéré qui préside à ses recommencements :

Je me suis concentrée mon œil cela m'est impossible
suivre ma seule nature m'est possible et avoir naturelle-
ment une vision aussi rapide que le Z du fin moustachu
à la suite de quoi au lieu de faire des effets de cape avec
mon chapeau serré sous le menton n'en ayant pas plus
que d'épée malgré mon habit noir je m'installe chez
moi dans la nécessité qui m'est naturelle de prolonger

ce Z qui ne peut certainement être qu'un commencement ce que bonne fille je fais chaque fois je fais durer le commencement je prolonge le zozottement de ma nature écartelée en commençant chaque fois par un mensonge de type je me suis concentrée quelques minutes etc.

S'incarnant métaphoriquement elle-même dans un geste d'écriture fameux, celui qu'effectue Zorro signant son action héroïque à la pointe de son épée, et dans sa lettre initiale qui est aussi la finale de l'alphabet, la concentration troublée par un déficit d'attention devient alors le point de départ d'une modalité de création en prolongement de, et non en lutte contre, quelque « déficit ». Prolonger « le zozottement de ma nature écartelée », revient alors, précisément, à ne pas s'en tenir au Z gravé, ce qui reviendrait aux « effets de cape », mais à poursuivre, abandonnant alors, la fixité de l'écrit imprimé pour la fluidité temporelle de la vidéo. Au bout de la quatrième minute, un nouveau commencement part de l'aveu : « sans m'être concentrée ». Le Z de Zorro, « reparti » à la fin du texte, est aussi alors l'éclair dans lequel apparaît la vie passée, la dernière lettre de l'alphabet que l'écriture tente de reparcourir dans l'autre sens, sans réussir à en saisir les « regrets » annoncés par le projet originel.

« Auto » filme partiellement, en plan rapproché pris de biais, l'écran d'un ordinateur où un logiciel de dictée vocale est en cours d'utilisation, comme le signale l'icône et le texte qui s'inscrit à vitesse bien plus rapide que l'écriture sur clavier ne le permet.

Partant d'un constat de panne d'ordinateur, « mon Mac a rendu l'âme », nouvelle entrave à l'écriture, le propos déploie là encore une réflexion sur l'écriture et ses moyens, son rapport incarné aux outils : « je dis : mon écriture vient de mon corps ». La performance du texte en cours d'élabo-

ration passe ici par la voix, et sa mise en correspondance rêvée avec l'écrit promise par les outils logiciels, adaptés à l'écriture en « pensée véloce » de Corinne Lovera Vitali³⁵¹, que les instruments traditionnels de scription mis à l'épreuve échouent à suivre, comme le montrent les vidéos d'échecs d'écriture précédemment commentées : « je ne sais plus quand ni comment ça a commencé la contre-pèterie la contraction la psus qui s'est déshinibée dans ma bouche qui parle comme qui écrit et elle embrasse aussi avec sa manière à elle de tout têter » (2019, 21). Si l'écriture vient du corps, « elle dépend fortement de APPLE », et des conditions pratiques et matérielles dans lesquelles le corps écrit (Candel et Gomez-Mejia 2010). Le point de départ du texte, un empêchement d'écrire dû à une panne, se poursuit en réalité dans la suite de la vidéo : le texte qui s'inscrit sur l'écran ne correspond qu'imparfaitement au contenu des énoncés proférés par la voix qui l'accompagne sur la piste audio du vidéopoème. Le propos glisse alors vers l'évocation des « archéologues » censés récupérer les données enfouies dans le disque dur, que l'autrice invite à aller fouiller plutôt dans ses documents administratifs pour trouver les raisons profondes de l'empêchement : « vous comprendrez pourquoi ça migre le travail, vous comprendrez pourquoi les majuscules tombent », que « l'écriture en vieillissant perd ses habits ». L'empêchement physique, dyspraxique et dyslexique, d'écrire, se lie, nous révèle l'énumération des documents, à un deuil traumatique : « elle regarde [...] les mots utilisés pour parler des écritures : ils sonnent maintenant comme dans le temps sonnaient les mots pour transmettre ses condoléances je n'y comprenais rien ». Partant, « tout geste compte chaque clic est compté ». L'œuvre sera un « écrit pas écrit » qui rend

351. Qui n'est pas sans rappeler le flux sarrautien. L'autrice des *Tropismes* est d'ailleurs citée à plusieurs par Corinne Lovera Vitali.

la pensée véloce sans l'engoncer des « habits » empesés d'une mise en page, celle-ci devenant, selon une métaphore usuelle ici associée à une expérience intimement corporelle, un tombeau que l'autrice refuse. Évoquant dans un autre texte son passé de correctrice de manuscrits, l'autrice accuse les écrivains : « Ces choses fluides comme la vie ils en ont fait des choses mortes » (2013), la mise en mots équivalant à une mise en tombe.

Des « choses fluides », c'est littéralement ce que donne à voir le vidéopoème « 'ponc, tuer vs easy cummings' - avec Fernand Fernandez - c'est la valise #4 ». Écrit à partir, d'une part, d'un lapsus (ponctuer devenu « ponc.tuer »), d'autre part de la formule d'un personnage de série télévisée, Mickey Donovan, qui dans un épisode décrit la possibilité de faire du Cummings « facile » (« *easy cummings : no capitals no periods any of that shit just papapapa*³⁵² »), un texte tapuscrit, lisible dans son intégralité sur la partie gauche de l'écran, revient « toujours sur la difficulté à dire / écrire », ici centré sur le refus revendiqué de la ponctuation. Le poème lettre, adressé à un « cher petit text,e », explique l'arrêt de cet usage, « parce que / ces signes sans son ces freins ces émotions imposées / ces sous-titres immobiles ces espèces d'indications d'idascalies » : « & c'est déjà assez EM-MERDANT comme ça / heureusement qu'on parle & / il y a les voix les accents les erreurs lapsus tout il y a / toutes les dites dysfonctions / heureusement qu'on peut faire papapapapa ». Comme dans les vidéopoèmes précédents, la pratique d'écriture est considérée comme non seulement difficile, mais exaspérante, et le non-art poétique présenté par les vidéos continue de s'y (des-)écrire, valorisant l'accident, l'erreur, le ratage et les « dysfonctions » comme autant de moyens créatifs au plus près de l'expression. Sur la

352. « Cummings facile : pas de majuscules, pas de points, aucune de ces conneries, juste papapapa » (notre traduction).

partie gauche de l'écran en *splitscreen*, la vidéo d'une performance que l'on pourrait qualifier d'écriture soufflée, de Fernand Fernandez, montre une « voix d'encre » à l'œuvre qui se passe de l'écriture scripturale pour inventer une forme autre, visuelle et phonétique. Sur une surface bleue recouverte d'un rectangle de farine, de l'encre bleue semble soufflée goutte-à-goutte d'une longue pipette, formant d'abord une sorte de *dripping*, pour venir se déposer de façon linéaire, former des amas dont la succession et la mise en espace mime celle du poème versifié. La bande-son fait entendre une parole inarticulée en borborygmes, poésie phonétique dont les éclats coïncident avec le dépôt des signes sur la page-farine, surface qui mime un espace langagier avec des éléments concrets et non signifiants : une image de poème. Ce que produit l'appareil phonatoire ici n'est pas articulé, l'écriture qui en émane n'est pas une écriture de mots, mais, dans la confrontation à laquelle invite le rapprochement du *splitscreen*, résonne avec ce que l'autrice désigne comme « nos giclettes nos pécoles quoi quoi d'autre sérieux quoi d'autres ». Le seul substitut possible de parole orale serait la giclée d'encre soufflée, image dérisoire, miroir ironique d'une écriture mue par une recherche vaine :

Quand je parle, les mots m'imposent des règles phonétiques et quand je les prononce, ils deviennent des corps sonores, vibrations dans l'air. Il ne s'agit pas, dans ce cas, de la linéarité spécifique du geste d'écrire dont j'ai parlé. Il n'est donc pas exact de dire que l'écriture est une annotation d'une langue parlée. [...]. Les mots se dressent contre l'écriture d'une façon différente de celle qu'ils opposent à l'oralité (Flusser 2014, 49).

La vidéo autorise ainsi la confrontation mais aussi l'inclusion de plusieurs formes d'écritures, dans une écriture élar-

gie, où l'éphémère et l'instable l'emportent sur la trace (la farine et l'encre finiront mélangées et dispersées).

« J'ai un gros problème avec l'autorité je suis experte de rien » (2019). Ce que Corinne Lovera Vitali nomme parfois ses « rikiki youtube écrits pas écrits³⁵³ » sont ainsi autant d'œuvres sur et avec des possibilités d'écritures, des écritures avortées qui produisent des poèmes par le biais de l'écriture tierce que représente alors la vidéo. L'exploration en vidéo des gestes d'écriture dans leurs variétés mais aussi leurs échecs apparents, leurs ratés, produit, chez Corinne Lovera Vitali mais aussi chez d'autres comme Armand le poète et son exploration de la dysorthographe, des déplacements dans l'appréhension d'un geste à la fois ordinaire et créatif. Si dans les œuvres concernées l'écriture vidéo est réduite à son degré minimal avec le choix du plan fixe, c'est que la vidéo y est moins appréhendée comme un art que comme un dispositif de capture de performances d'écriture où celle-ci se manifeste dans sa physicalité sans que le corps soit systématiquement mis en scène ou visible à l'image. Filmer l'écriture dans ses ratages, dans le flux de sa progression, c'est l'appréhender dans sa performativité et l'interroger dans cette dimension même. Le procédé de la capture vidéo d'une écriture d'écran ou d'une écriture manuscrite et sa publication sur une plateforme dédiée à l'image produit un effet réflexif : d'une part en ce que toute photographie de texte, ou capture d'écran, attire l'attention sur sa visualité, et sur la matérialité du support, fût-il déjà un écran ; d'autre part en ce que la vidéo introduit le lecteur dans un espace-temps auquel il n'a d'ordinaire pas accès : au processus d'écriture. Filmer son propre geste d'écriture ou capturer ses échecs produit ainsi nécessairement une forme de métadiscours, souvent relayé et précisé par le propos, mais aussi par le dispositif même. Dans le do-

353. Corinne Lovera Vitali, sur son site (2018).

maine de la littérature numérique, la capture vidéo est généralement utilisée de façon à reproduire un des possibles « transitoires observables », dans les poèmes numériques de Philippe Bootz ou Serge Bouchardon par exemple, visibles sur leurs chaînes YouTube respectives comme autant d'archives, traces de performance d'écri/lecture requérant l'interactivité. C'est aussi le principe des vidéos de *gaming*, en particulier du *let's play*, parmi les genres dominants sur YouTube, où le vidéaste « est à la fois joueur, commentateur et réalisateur » (Urbas 2016, 93-114) et où s'associent « capture d'une partie jouée au commentaire du vidéaste enregistré à la volée ». Dans ces genres, « la continuité de la vidéo rend compte du flux de l'expérience du joueur, dépourvue de montage a posteriori » (2016, 93-114). Les captures vidéo de performances d'écriture de Corinne Lovera Vitali, sans se référer en aucune façon au monde du jeu vidéo, rejoignent cependant cette visée, proposant des écritures en performance où le geste même d'écrire est chaque fois réinterrogé, reformulé, comme expérience pratique et physique, ergonomique et psychique. La performance d'écriture relève ainsi nous semble-t-il d'une esthétique des gestes ordinaires. Publiés pour certains dans une rubrique du site intitulée « C'est la vie », titre qui sonne comme un constat désabusé que l'on énonce en haussant les épaules, expression populaire et banale d'une sorte de fatalité non tragique, ils proposent une « imprésentation », selon l'expression de Barbara Formis, incluant « l'idée d'imprésentable, entendue comme quelque chose qu'il ne faudrait pas montrer et qui demeure dans la sphère de l'intime [...] une modalité d'exposition et d'exploitation, une façon de montrer et de vivre l'ordinaire sans le transfigurer ou le mettre sur un piédestal » (2010, 120), à l'opposé du « geste représenté », qui, lui, fait du geste un moyen d'expression d'une idée ou d'une émotion.

Les gestes d'écrire se chargent ainsi, dans la pluralité de leur mise en œuvre, de valeurs diverses, qui engagent dans tous les cas ici envisagés une mise en relation repensée entre le corps du poète et son écriture, à l'opposé des régimes de visibilité médiatiques de l'écrivain au travail.

Références

- Amara Ross, Jayne. s. d. « THE FREEMARTIN CALF ». *The Freemartin Calf* (2010). Consulté le 28 octobre 2022. En ligne.
- Amiel, Vincent. 2013. « Le geste inaccompli ». Dans *Filmer l'acte de création*. Sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, et Christophe Viart, 31-36. Spectaculaire | Cinéma. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.
- Aragon, Louis. 1926. *Le Paysan de Paris*. Blanche. Paris : Gallimard. En ligne.
- Auber, Olivier. 2019. *Anoptikon. Une exploration de l'internet invisible*. Roubaix : FYP éditions. En ligne.
- Balpe, Jean-Pierre. 1994. « Pour une littérature informatique : un manifeste... », 13. En ligne.
- . 2001. « Le livre est tout le problème... » *Document numérique* 5 (1-2) : 9-15. En ligne.
- . 2016. « Jean-Pierre Balpe : entretien avec Anne Segal et Gérard Cartier ». En ligne.
- . 2021. « Une littérature anoptique ». *Hybrid : revue des arts et médiations humaines*, n 7. En ligne.
- Boillat, Alain. 2010. « Le déni de l'écrit à l'écran. L'écrivain, son œuvre et l'univers filmique ». *Décadrages. Cinéma, à travers champs*, n 16-17 (février) : 9-46. En ligne.
- Bollème, Geneviève. 1993. *Parler d'écrire*. La couleur des idées. Paris : Seuil.
- Bootz, Philippe. 2007. *Les Basiques : la Littérature numérique*. Les basiques. Paris : Olats. En ligne.

- Bustarret, Claire. 2010. « Quand l'écriture vive devient patrimoine : Les manuscrits d'écrivains à l'Exposition de 1937 ». *Culture & Musées* 16 (1) : 159-76. En ligne.
- Candel, Étienne, et Gustavo Gomez-Mejia. 2010. « Écrire l'auteur : La pratique éditoriale comme construction socioculturelle de la littérarité des textes sur le Web ». Dans *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur, du livre à l'Internet.*, 49-72. Saint-Cloud : Jul. En ligne.
- Catala, Laurent. 2013. « [Portrait] Jean-Pierre Balpe, inventeur de littérature ». *Digitalarti.com*.
- Cléder, Jean. 2009. « Filmer l'écriture dans le cinéma de fiction ». Dans *Filmer l'acte de création*. Sous la direction de Pierre-Henry Frangne, Gilles Mouëllic, et Christophe Viart, 189-99. Spectaculaire | Cinéma. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.
- Cohen, Nadja. 2017. « L'écrivain au cinéma, cet obscur objet du désir. Présentation du dossier ». *Captures* 2 (1). En ligne.
- Dubois, Philippe. 2012. *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*. Côté cinéma. Crisnée, Belgique : Yellow Now. En ligne.
- Flaubert, Gustave. 1859. « Lettre à Paule Sandeau ». En ligne.
- Flusser, Vilém. 2014. *Les gestes*. Cahiers du Midi. Al Dante/Aka.
- Formis, Barbara. 2010. *Esthétique de la vie ordinaire*. Paris : PUF. En ligne.
- Frangne, Pierre-Henry, Gilles Mouëllic, et Christophe Viart. 2013. « Introduction. Entre captation et fiction : tensions et inventions du cinéma face à l'acte de création ». Dans *Filmer l'acte de création.*, 13-23. Spectaculaire | Cinéma. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.

- Gednel. 2019. « Carnet de route du Mali – suite et fin ». *Vivre*. En ligne.
- Glicenstein, Jérôme. 2015. « Une brève histoire des expositions littéraires ». Dans *Exposer la littérature.*, 41-52. Bibliothèques. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. En ligne.
- Groupe . 1992. *Traité du signe visuel : pour une rhétorique de l'image*. Couleur des idées. Paris : Seuil.
- Guérin, Michel. 2011. *Philosophie du geste*. Arles : Actes Sud. En ligne.
- Horvath, Christina. 2017. *Le Roman urbain contemporain en France*. Fiction/Non fiction XXI. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle. En ligne.
- Huret, Jules. 1891. *Enquête sur l'évolution littéraire : conversations avec MM. Renan, de Goncourt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, etc.* Paris : Charpentier. En ligne.
- Lecerclé, Jean-Jacques. 2006. « Le gradient de Mac Caffery, ou : l'illisible enfin vu ». Dans *L'illisible*. Sous la direction de Liliane Louvel et Catherine Rannoux, 11-28. La Licorne 76. Rennes : Presses Universitaires de Rennes. En ligne.
- lecuratordecontes. 2018. « Écriture #1 |réapprendre à parler ». *Les Cosaques des Frontières*. En ligne.
- Lovera Vitali, Corinne. 2013. « CE QU'IL FAUT (BONUS) ». *Le site de Corinne Lovera Vitali : écritures & cie*. En ligne.
- . 2016. « Mon clavier ». *Libr-critique*, septembre. En ligne.
- . 2018. « PLUSPLUSPLUS ». *Le site de Corinne Lovera Vitali : écritures & cie*. En ligne.
- . 2019. *Ronette et modine*. Zurich : Abrüpt. En ligne.
- . 2019. « Scarabocchio ». *Le site de Corinne Lovera Vitali : écritures & cie*. En ligne.

- Maisetti, Arnaud. 2013. « Écrire à la main ». *Arnaud maisetti /carnets*. En ligne.
- Mat, Anh. 2017. « #497 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #502 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #505 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #511 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #512 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #537 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #539 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- . 2017. « #549 ». *Les nuits échouées*. En ligne.
- « Milène Tournier |L'influenceuse influencée ». 2020. *Revue Hors-Sol*, février. En ligne.
- Parfait, Françoise. 2001. *Vidéo : un art contemporain*. Paris : Éditions du Regard.
- Puff, Jean-François. 2011. « Un naïf ornement : le gri-bouillage ». *Geste - Proliférer*, n 7. En ligne.
- Reig, Christophe. 2008. « Jacques Roubaud, piéton de Paris - échantillons de mémoire urbaine ». *RELIEF - Revue Électronique de Littérature Française* 2 (1) : 22-39. En ligne.
- Rigogne, Anne-Hélène. 2015. « Exposer le littéraire, exposer des manuscrits ». Dans *Exposer la littérature.*, 153-64. Bibliothèques. Paris : Éditions du Cercle de la Librairie. En ligne.
- Rosenthal, Caroline. 2011. *New York and Toronto Novels after Postmodernism*. Camden House. En ligne.
- Roubaud, Jacques. 2000. *Poésie*. Paris : Seuil. En ligne.
- Saemmer, Alexandra. 2007. *Matières textuelles sur supports numériques*. Travaux-Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine. Saint-Etienne : Presses universitaires de Saint-Etienne.
- Stierle, Karlheinz. 2001. *La Capitale des signes : Paris et son discours*. Les Editions de la MSH. En ligne.

- Thomas, Rachel. 2007. « La marche en ville. Une histoire de sens ». *Espace géographique* 36 (1) : 15. En ligne.
- « Un prix littéraire de plus? » 2019. *Prix Écrire la ville*. En ligne.
- Urani, Stéphen. 2019. « Le désir textuel en images ». *Fabula Colloques*. En ligne.
- Urbas, Boris. 2016. « Mémoires d'une culture vidéoludique sur la plateforme Youtube. Expériences de vidéastes amateurs et patrimonialisation du jeu vidéo ». *Les Cahiers du numérique* 12 (3) : 93-114. En ligne.
- Zabunyan, Elvan, Janig Bégoc, et Nathalie Boulouch, dir. 2011. *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*. Art et Société. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.

Spectralités

Si l'expérimentation vidéo sur YouTube ressortit à la performance, c'est d'abord par le goût de l'improvisation qui la caractérise. Appuyer sur *On* et laisser venir le réel et l'étranger du monde et de soi, accueillir³⁵⁴.

Le corps, ensuite, omniprésent. Au début de YouTube, fondé en 2005, était la *talking head*, on l'a dit, celle du vlog, ou journal filmé : face caméra, esthétique *Do It Yourself* (DIY), réalisation technique approximative. Si les vidéos mises en ligne frappent aujourd'hui par une maîtrise technique croissante, le dispositif frontal demeure souvent une référence, base de détournements et de variations, comme se le propose Pierre Guéry dans sa série de « Talking Heads », précisément, ou comme s'y prêtent sous l'œil-caméra de Jean-Paul Hirsch les auteurs de P.O.L. La vidéo estampillée YouTube impose le corps de l'auteur, et sans doute est-ce l'un de ses stylèmes forts, qui va déterminer une pluralité de réponses, comme une tension entre présence frontale et trace d'un effacement. Une présence superlative parfois, des voix et des corps de ceux qui, face caméra, créent des contenus proches, donc, de cette performance artistique ou littéraire. Que l'on pense à Guillaume Cingal traduisant sans filet sous la neige, jusqu'à ce que sa page même devienne illisible, dans une pratique de l'exténuation typiquement performancielle, ou se mettant en scène dans des lieux ou des postures inattendus : « traduire un chapitre de H. G. Wells avec œuf à la coque et couteau Bowie » ; « une des fictions du corps de François Bon dans l'escalier du sous-sol » ; « quatre strophes de Jean Luc Wauthier devant une porte de garage ». Corps surprésents, et dès lors perçus comme incongrus, pas forcément à leur place, qui veulent justement porter le geste littéraire en dehors de la traditionnelle chaîne du livre, ce à quoi contribue, en lui-même, le geste de publication sur une

354. « NOUS PROCLAMERONS LE VRAI PLUTÔT QUE VENDRE DES FICTIONS », François Bon | le tiers livre, 24 mai 2019.

chaîne YouTube. De là aussi des débats sur la pertinence de l'intervention technique, et en particulier du montage, qui détourne la présence vers la construction d'une représentation. Ailleurs le corps demeure, quand la part de captation d'un corps en performance s'atténue au profit de la fictionnalisation de soi, mais un corps alors volontiers effacé : sensible partout, mais éloigné ou recouvert par d'autres couches de signifiants. Les vidéos de Stéphane Urani, Gracia Bejjani ou Milène Tournier résonnent ainsi de voix off, de corps aperçus par les bords de leur ombre, de textes disposés en surimpression et glissant-s'effaçant à la surface des choses comme autant d'empreintes³⁵⁵ ; chez Gwen Denieul, seules demeurent les traces, et des maisons vidées, ruinées. De cette tension entre présence et effacement du corps et des voix, qui structure la création littéraire sur YouTube, il est possible de décrire les degrés pour appréhender la littéraTube comme parcours dynamique de strates de spectralité.

Identités numériques flottantes et sujet spectral

La série de François Bon, « Jean Barbin », incarne cette tension, en créant un grotesque nouveau, en malaxant une tête obsédante, quand elle malaxe déjà ses mots et ses morts. Dès la première apparition³⁵⁶, ce personnage, venu de l'œuvre papier de François Bon (*Calvaire des chiens*, 1990) excède en effet le simple burlesque corporel pour proposer un grotesque audiovisuel où sont mises à contribution les fonctionnalités basiques de transformation de l'image sur iPhone.

355. « l'empreinte - petits fantômes # 5 | gracia bejjani », gracia bejjani, 18 mai 2019.

356. « JEAN BARBIN, 1 | LE MONDE EST MAL FAIT », François Bon | le tiers livre, 8 mars 2017.

Ou comment la technologie réinvente régulièrement le jeu du Fort-Da cher à Freud, quand c'est la bobine de François Bon qui se trouve jetée au loin puis ramenée. Jean Barbin, ce personnage revenu d'outre-tombe, colonise d'ailleurs l'œuvre vidéo de son auteur. Ce sont en effet souvent des effets de surimpression, et par conséquent de transparence, qui autorisent le surgissement inattendu de Jean Barbin. Telle lecture de Lovecraft, par exemple, s'ouvre sur une spectralisation de Bon, lecteur devenu translucide³⁵⁷. La voix est dès lors libre pour que Jean Barbin, au nom des « gens morts³⁵⁸ » dont il charrie têtue la parole, apparaisse inopinément.

Lire sera toujours décidément donner libre cours à autre que soi, comme l'attestent ici le passage au noir et blanc, l'altération de la voix et la déformation du visage. Surgit l'autre en soi, ce « monstre du dedans » comme se plaît à se définir Jean Barbin, spectre de soi lié à l'imaginaire, au pulsionnel, à l'archaïque. Si le spectral s'impose avec tant d'insistance au sein des productions relevant de la littéraTube, c'est bien qu'il constitue l'expression idoine, dans ce médiamaelström de clips en tous genres, d'une parcellisation du sujet contemporain, conscient de ne plus pouvoir s'arroger d'identité une et définitive. Un tel défaut d'assignation ouvre à l'errance de l'identité et au flottement du moi. Ainsi de ces voix diffractées qui lisent en le déconstruisant un même texte, mais en canon³⁵⁹. De même, au fixisme de la photographie d'identité, la capsule vidéo préfère de loin la démultiplication. Il faut alors, dixit Jean Barbin encore, al-

357. « LOVECRAFT | PAR DELÀ LE MUR DU SOMMEIL (LECTURE INTÉGRALE) », François Bon | le tiers livre, 23 avril 2018.

358. Cf. « JEAN BARBIN | NOUS GENS MORTS », François Bon | le tiers livre, 17 avril 2018.

359. « SCIENCE FICTION, LES JARDINS STATUAIRES? », François Bon | le tiers livre, 3 mars 2019.

ler explorer les recoins avariés de soi, ces strates ou « éta-gères de soi-même », sur fond de nuit intérieure.

La filiation avec l'art vidéo s'impose, notamment avec certaines expérimentations de Bruce Nauman dont plusieurs vidéos de la fin des années 1960 exploraient le visage de l'artiste multipliant les grimaces face caméra. Une œuvre telle que *Pinchneck*, aujourd'hui d'ailleurs visible sur YouTube³⁶⁰, montre les distorsions de la bouche en gros plan, dispositif que reprend la série « Jean Barbin ». Antonio Dominguez Leiva a remarqué l'omniprésence du *morphing* dans les vidéos postées sur la plateforme, trace selon lui d'une fascination de YouTube pour « toutes les formes d'instabilité morphologique de l'image » (2014, 71). Les deux saisons consacrées à Jean Barbin illustrent cet « univers protéiforme, vision extrême du flux contemporain des consommations, des informations, des discours et des corps » (2014, 71). La littéraTube poursuit là, semble-t-il, une geste heuristique que les artistes vidéo, équipés à l'époque de caméras super 8 et du mythique magnétoscope portable de Sony, le « Portapack » commercialisé en 1968, avaient initiée. René Berger ose ainsi un parallèle entre le cogito cartésien et l'art vidéo, tous deux visant à récuser par le doute méthodique les évidences jusque-là admises et consciemment colportées par les *mass media*, la télévision à l'époque, le *mainstream* du Net aujourd'hui.

Quand un artiste vidéo tel que Nauman, écrit Berger, consacre une bande à l'exploration minutieuse de son visage, grimaces comprises [...] il ne fait pas autre chose que de visualiser ce que Descartes conceptualise lorsqu'il décide de feindre que toutes les choses qui lui étaient entrées dans l'esprit n'étaient pas plus vraies que l'illusion de ses songes (2014, 76).

360. *Pinchneck*, Bruce Nauman, 1968, 2 min.

C'est qu'« on ne sait pas qui parle en soi », écrit Gracia Bejjani dans sa série de vidéos intitulée « Petits fantômes », comme en écho aux interrogations des auteurs de vlogs, si friands de jeux d'ombres. Michel Brosseau, auteur d'un journal vidéo quotidien, filme ainsi « des êtres dont le spectateur ignore les visages, tout au plus une ombre, ou un reflet de temps en temps, une voix parfois ³⁶¹ », parmi lesquels Michel Brosseau lui-même.

Car « filmer c'est aussi s'effacer ³⁶² », paradoxalement, et particulièrement quand on se lance dans un journal vidéo ou un carnet filmé. Filmer sa présence condamne à une mise à distance du monde et de soi dans le monde, qu'Arnaud de la Cotte qualifie même d'exil, comme nous avons vu dans un précédent chapitre : « Le geste de filmer efface notre présence au monde, nous renvoie hors champ. Filmer, être là sans y être ³⁶³ ». De cet entre-deux ne peut naître qu'un autoportrait d'ombre, où le sol se fait écran de projection en une mise en abyme du geste de (se) filmer ³⁶⁴.

De même que par le monologue le sujet tente de se saisir, mais ne parvient parfois qu'à *bavarder* – chez Des Forêts par exemple (1946) – et à se perdre *in fine* dans le flux d'un discours logorrhéique, le filmage quotidien de soi entraîne une *iconorrhée*, écoulement d'images dans et par lequel le filmeur se dissout, se floute plus qu'il ne se trouve. Si l'eau est reflet, alors c'est d'un miroir, propose Brosseau, dont l'autre côté est sous-terre, inaccessible car invisible ³⁶⁵. De cette non-saisie se déduit un imaginaire du hors-champ qui hante, faute de pouvoir être exhibé, ces capsules vidéo. La

361. « journal du 5 août », michel brosseau, 17 août 2018.

362. « compile des débuts | 29 janvier - 6 février », michel brosseau, 15 avril 2018.

363. « Journal filmé 7 », Arnaud de la Cotte, 20 juin 2016.

364. « Journal filmé 9 », Arnaud de la Cotte, 5 juillet 2016.

365. « compile des débuts | 29 janvier - 6 février », michel brosseau, 15 avril 2018.

voix, qui vient de ce hors-champ, off ou *acousmatique*³⁶⁶ dirait-on au cinéma, se refuse à entrer de plain-pied dans l'image, mais demeure légèrement en retrait : « D'être dans l'écran sans y être », écrit finement Michel Chion, « d'errer à la surface de l'écran sans y entrer, l'acousmètre est facteur de déséquilibre, de tension » (1982, 29). Or, les vidéos de Brosseau, de la Cotte, Tournier ou Bejjani se refusent au dispositif primaire de la *talking head* et synchronisent corps présent à l'image et paroles prononcées par ce même corps. Par là, elles renoncent à une « incarnation de la voix » (1982, 32) qui dissiperait le mystère ombreux de la voix spectrale. La pratique même du journal personnel y incite bien sûr, qui n'échappe pas à la contrainte, devenue choix, d'une saisie partielle de l'expérience quotidienne. « Garder quelques minutes d'un jour/ D'un texte quelques lignes³⁶⁷ » : le choix du format bref porte trace d'une telle esthétique préhensive, qui affleure au monde en en laissant la plus grande partie immergée et définitivement dérobée aux regards. De cet aller-retour constant champ/hors champ, de cette disproportion entre le peu montré, dit, et la profusion cachée, naît également la fragilité de certaines pratiques de vidéo-écriture, où reflets et ombres renvoient à un en-dehors du perceptible ou du filmable tant de composantes du réel vécu.

C'est ainsi que Gracia Bejjani avait ouvert sa chaîne YouTube, avec l'errance d'une ombre comme projection d'un sujet lunaire insaisissable³⁶⁸ et créateur d'un suspense minimal, tant ce corps semble désireux de venir s'incarner à l'écran, sans jamais totalement s'y résoudre.

366. Que l'on entend sans en voir distinctement la source.

367. « compile des débuts | 29 janvier - 6 février » (28'), michel brosseau, 15 avril 2018.

368. « Lunaire Gracia 1 », gracia bejjani, 15 décembre 2016.

Mais l'ombre de soi filmant, inscrite à même la vidéo, parce qu'elle fait office de signature, contribue aussi à réinscrire la trace et l'empreinte de soi, contre ce renoncement sémiotique que serait la vidéo :

De la préhistoire à nos jours, c'est en effet sur le mode du tracé ou de l'empreinte, jusque dans la photographie, jusqu'au cinéma, que s'est manifestée l'image. Aujourd'hui, l'image apparaît à l'écran, sans indication de provenance, sans moyen apparent de conservation, immédiate et fugitive confondues, le support se dissolvant dans le balayage toujours recommencé des électrons (Berger 2014, 48).

Milène Tournier, dont l'ombre projetée rencontre une voiture bien réelle, en une fiction de collision que suggère la bande-son de crissements de pneus, crée fictivement un accident de personne qui se révèle n'être l'accident de personne sinon d'une persistance rétinienne de soi, en ombre³⁶⁹.

Ombres projetées ou silhouettes réfléchies par un miroir d'eau renvoient à un sujet filmant qui se constitue en son propre objet, et se constate tel au moment même, sans différemment, de son autofilmage. Mais les travaux de vidéo-écriture de François Bon, Stéphane Urani³⁷⁰ ou Arnaud Maïsetti³⁷¹ regorgent également de murs, témoignent même d'une fascination pour ces surfaces ouvertes aux projections et inscriptions, y compris de soi. La littéraTube, qui conjoint caméra et écran(s), paraît fructueusement tiraillée entre le geste de la vidéo et celui du cinéma, quand l'autofilmage retourne la caméra vers soi, ou fait de la surface d'eau

369. « Le monde est un enfant au bord de la route », Milène Tournier, 2 mars 2019.

370. « Hélios », Stéphane Urani.

371. Par exemple, « Longer les cris de la ville », Arnaud Maïsetti, 10 juin 2016.

une surface opaque où l'ombre va pouvoir se projeter, ou bien encore quand par le jeu de la surimpression, du surtitre, l'image même devient toile-écran sur laquelle projeter la matière textuelle³⁷², pour tagger un mur comme on signa un urinoir, saisi dans sa banalité même.

De cet entre-deux, entre fenêtre ouverte sur la captation du réel et mur de projection, naît une forme de spectralité caractéristique de bien des capsules relevant de la littéraTube, en contact direct avec certains des outils numériques les plus massivement utilisés. Comment ne pas songer ici à une verticalisation murale – la présence des voitures garées y invite par métonymie – des routes devenant supports d'écritures dans les clichés de Google Street View?

L'image muette appelle, attire le texte, qui lui-même tend à l'iconique, dans un devenir-image qui rappelle le « devenir-corps » comme tension définitoire du spectre (Derrida 1993, 25). Texte/image : l'un *bante* l'autre, comme le nom de la rue pénètre dans la camionnette arrêtée au feu rouge, dans l'exemple ci-dessus. Tout comme le spectre, « incarnation paradoxale », pour Derrida, devient « quelque chose » qu'il reste difficile de nommer : ni âme ni corps, et l'une et l'autre » (1993, 25). Ces capsules vidéo rappellent bien « l'objectalité du texte », pour parler avec Emmanuel Souchier (1998, 138-39), c'est-à-dire cette matérialité graphique et visuelle de l'écriture qui la fait tendre au dessin et à l'image. Dispositif d'ailleurs détourné, sur YouTube, par le *projet* de l'artiste Yuval Fogelson, « Street View Poetry »³⁷³.

Photographié ou filmé, numérisé, le monde devient support de textes qui sont autant de graffitis numériques, et donc d'inscriptions spectrales, présentes-absentes : faut-il

372. Ici : « Tuer dimanche », Stéphen Urani.

373. Voir aussi le site de l'artiste : yellowfuture.city.

Merci à Romain Buffat de m'avoir mis sur la piste de ces œuvres.

dès lors s'étonner de constater que les sites Web d'Yves Pagès (archyves.net) ou d'Arnaud Maïsetti (arnaudmaïsetti.net) regorgent de clichés de véritables graffitis, quand écrire à partir d'une image, sur son site ou sa chaîne YouTube, c'est parvenir à ce paradoxe d'une écriture spectrale à même la peau du monde?

Dans le même mouvement, le texte s'externalise et s'expose, colonise des friches textuelles du monde, accomplissant le destin de cette littérature hors du livre, contextuelle ou exposée. Peut-être la littéraTube naissante, enfin, ne se caractérise-t-elle par tant de modalités du spectral que parce qu'elle explore avec obstination, vidéo après vidéo, les régimes d'inscription qui lui permettent de dire un pan du réel, que parce qu'elle recherche les modalités de son *efficacité* dans, c'est-à-dire d'abord *sur*, le monde.

« D'où vient le spectre? » s'interroge Stéphane Chaudier, constatant le goût de notre littérature contemporaine pour fantômes et revenants : « Il est engendré par notre capacité de donner une figure – c'est-à-dire une extériorité – à notre intimité » (2012). De là les *murmures* qui peuplent le travail de Gwen Denieul, comme autant de presque silences intérieurs, comparables aux « litanies comme bulles aphones » de Bejjani et où se détache à peine un lyrisme partagé entre soi et l'autre en soi³⁷⁴ incarnés par les personnages de Léo et Hoël, ces jumeaux palindromes que ventriloque l'auteur ainsi présent-absent à l'image. Si de nombreuses capsules vidéo de création privilégient de la sorte des discours relevant du monologue intérieur, c'est sans doute parce que celui-ci gomme la médiation du narrateur, pour offrir la fiction d'une pénétration possible de la psyché par auteur et lecteur. On pourrait d'ailleurs distinguer dans cette littéraTube les avatars contemporains et iconotextuels du mono-

374. Voir « Ce sang qui ne coule plus », Gwen Denieul, 5 juin 2016.

logue, tel que la fin du dix-neuvième siècle, que ce soit sous la plume d'Édouard Dujardin ou sur les scènes des cabarets de Montmartre³⁷⁵, l'avaient originellement façonné. C'est en effet d'abord un rapport au monde intérieur, celui de la tête et de ce qui bruisse dans le crâne, qui se module et s'affiche, tout de vacance et de disponibilité à l'altérité, intérieure comme extérieure. Le spectral relève, propose en effet Derrida, de ce non-familier au plus près du familier, qui demande à être dit tout en échouant, mieux à chaque fois, tel Jean Barbin apparaissant/disparaissant à longueur de vidéos.

Accueillir, [...] mais tout en appréhendant, dans l'angoisse et dans le désir d'exclure l'étranger, de l'inviter sans l'accepter, hospitalité domestique qui accueille sans accueillir l'étranger mais un étranger qui se trouve déjà au-dedans (*das Heimliche-Unheimliche*), plus intime à soi que soi-même [...]. Or tout *ça*, *cela* dont nous avons échoué à dire quoi que ce soit de logiquement déterminable, *cela* qui vient si difficilement au langage, *cela* qui semble ne rien vouloir dire, *cela* qui met en déroute notre vouloir-dire, nous faisant régulièrement parler depuis le lieu où nous ne voulons rien dire, où nous savons clairement ce que nous ne voulons pas dire mais ne savons pas ce que nous voudrions dire, comme si cela n'était plus ni de l'ordre du savoir ni de l'ordre du vouloir ou du vouloir dire, eh bien *cela* revient, *cela* fait retour, cela insiste dans l'urgence, et cela donne à penser [...] (Derrida 1993, 273).

Appelons *monologues* ces avatars contemporains du monologue, souvent liés à une forme diaristique (« vlog »), qui résonnent dans nombre de capsules vidéo de littéraTube. Les surimpressions, qui rejouent la tradition artistique du

375. Se reporter à Françoise Dubor (2016).

collage – augmenté d'un vidéo-*sfumato* propice au fantomatique – permettent alors au réel de traverser l'individu, et/ou l'inverse, sujet dont le corps s'efface partiellement, sujet-fantôme, « entité diaphane [...] entre l'invisible et le visible » (Sangue 2011, 75).

Par cet exemple de la lecture d'autrui (Marie Cosnay, traduisant elle-même Ovide³⁷⁶) qui entraîne une spectralisation du sujet, perdu et potentiellement refondé par cette faille acceptée en soi, on saisit que c'est écrire même qui se fait spectral sur YouTube³⁷⁷, dans cette immense lessiveuse à contenus où tout peut virtuellement être abouté à tout autre. Là plus qu'ailleurs, écrit Michael Strangelove dans son essai *Watching YouTube* (2010), le sujet s'y découvre pluriel, intertextuel et relationnel³⁷⁸. François Bon y insiste fréquemment, qui veille à souligner qu'on écrit sur YouTube avec les autres, et par les autres. C'est ainsi que se justifie l'omniprésence de l'exercice de lecture dans notre corpus, toujours acte de création par l'indirection d'autrui, comme en témoignent les voix off qui résonnent, non comme simples bruits de fond, mais comme ferment de re-création, à l'instar de la voix de Marguerite Duras ciselant film et textes de Milène Tournier. Celle-ci donne d'ailleurs l'une des représentations les plus frappantes de cet écrire spectral, où la présence de l'inscription se fait dans le même temps vacance et le texte « présence qui n'empêche pas³⁷⁹ » afin que

376. « OVIDE MÉTAMORPHOSÉ PAR MARIE COSNAY », François Bon | le tiers livre, 22 novembre 2017.

377. Milène Tournier décèle dans la série « Jean Barbin », « un écrire qui préserve le silence, et le non-né, le non-encore, le pas-déjà, dans l'avènement même, et que ce soit ça, l'événement » (2018).

378. « *Video helps us to represent subjectivity as plural, intertextual and interrelational* » (Strangelove 2010, 76).

379. « écrire l'écrire, l'aimer (5) », gracia bejjani, 12 septembre 2018.

l'impromptu et l'éphémère phénoménal coexistent avec le texte pérenne³⁸⁰. Parce que le nouvel iconotexte – ou *vidéo-texte* – est bien écriture, mais au pluriel et dans des temporalités qui se contaminent : c'est écrire comme graver, sur papier, les mots ou les lettres, mais c'est aussi écrire avec l'image dans son éphémère. La littéraTube puise sa force et sa complexité d'inverser fréquemment les valeurs : écrire les textes pour qu'ils s'effacent, étirer l'image pour qu'elle demeure ; et proposer au texte comme à l'image de partager leurs traits définitoires dans une hybridation ici très simplement et fortement scénographiée.

Mémoire de l'oubli et futur des possibles

Le spectral de la littéraTube résiderait donc dans cette vacance sans cesse rejouée, reprise à nouveaux frais, entre image, son et texte. Mort et vivant ; iconique, sonore et linguistique, ce complexe sémiotique qu'est la capsule vidéo de littéraTube périmé les anciens rapports ancillaires entre texte et image, en rejetant par exemple toute *illustration* plate d'un contenu textuel par une image, ou l'inverse. Ce qu'inventent de tels dispositifs ressortit à l'instabilité constante, qui implique qu'à chaque seconde soient renégociées les relations entre les diverses couches de significations. La spectralité d'un texte au simple statut de trace et de persistance rétinienne dit la non-pertinence d'un tel rapport d'illustration redondant et en appelle à une perpétuelle resémantisation de l'ensemble par le jeu des parties entre elles. Décalage et déport des couches de sens nécessitent par conséquent une non-adhérence du texte à l'image, le rejet par exemple de toute légende accolée à une image : la spectralité affiche performativement l'impossible coïncidence des strates sémiotiques, dont les frottements

380. « Marguerite Duras, écrire. », Milene Tournier, 17 décembre 2018.

fructueux conditionnent l'apparition éphémère de tel ensemble signifiant et l'effacement tout aussi provisoire de tel autre, etc. Une telle dynamique, inaccessible aux iconotextes figés, contourne la contrainte quotidienne de la dénotation ainsi que les essentialismes ou substantialismes de tout crin pour proposer une resémantisation réciproque et dynamique des divers types de signifiants.

La spectralité s'affirme donc ici comme un régime d'interaction entre les diverses couches de signes qui trament une capsule vidéo de création littéraire lorgnant autant du côté des pratiques amateurs friandes d'hybridation de supports, de médiums et de contenus que des expérimentations multimédia issues de la *videopoetry*³⁸¹. Le spectral manifeste le mix et remix, ces pierres d'angle d'une postmodernité friande de « postproduction »³⁸² comme régime de (re)création vive par quoi l'invention acquiert toutes ses strates sémantiques, de la découverte à l'exhumation archéologique d'un pré-existant. La culture YouTube s'inscrit pleinement dans cette pratique de l'appropriation et de l'altération, que Michael Strangelove distingue de la culture Gutenberg, caractérisée par sa propension à « fixer des significations sur des objets statiques et à privatiser des histoires communes via des lois sur la propriété » (2010, 185, je traduis). Et Rancière de confirmer que « l'un des caractères dominants de l'art d'aujourd'hui, c'est l'établissement de liens transversaux entre des pratiques normalement séparées » (2017, 49). Même figée dans une maladroite capture d'écran, une telle pluralité tensive apparaît, lorsque Gracia Bejjani propose à un texte de se faire spectral, entre bruit et

381. Se reporter à Sophie Limare, Annick Girard et Anaïs Guilet (2017, 32).

382. Cf. Nicolas Bourriaud (2004).

silence, car proféré par une voix off... muette, comme entre couleur et noir et blanc³⁸³.

Ainsi ni l'image dans son évidence native – ici gazée, floutée – ni le texte dans son autorité première – ici amuïe par le silence qui le porte – ne viennent s'exclure. En passant du régime classique et dominateur de l'inscription à celui de l'incrustation, le texte ouvre la page-écran à des dynamiques multimédiatiques refusant toute hiérarchie définitive qui prétendrait assigner place et rôle aux sons, images et mots.

Le ressassement caractérise le plus souvent ces œuvres de vidéo-écriture, tel l'« obsédant ressac » que note Gracia Bejjani dans sa série « Petits Fantômes » : c'est que le ressassement serait le fruit d'une énonciation propre au *virtuel*, si ce dernier, comme le souligne Deleuze dans *Différence et répétition* (1968), se caractérise par la multiplicité des possibles quand l'actualisé, à l'inverse, se réduit à l'unicité de ce qui a pris sa forme définitive. L'épisode 3 de « Petits fantômes », intitulé « se dira dira pas se dira pas », consiste ainsi en un plan fixe sur un feu et ses braises, ou plutôt sur l'espace entre les bûches en train de brûler. Et le texte en surimpression de confirmer que l'objet de la quête demeure bien « l'absence entre/qui balbutie » (23'). L'entre-deux, « ni l'apparaître ni le disparu, ni le phénomène ni son contraire » (Derrida 1993, 84) s'impose à ce dispositif plurisémiotique comme seul espace d'exploration, dispositif qui, autrement, redit combien la littérature se veut quête vive de se savoir vaine, en manque d'un mot ou d'une image de la fin, à peine aperçus en transparence l'un de l'autre, dans une spectralité indépassable. Nulle fin, mais nul renoncement non plus à cette fin : c'est bien dans cette impossibilité – incarnée par le spectral – d'un deuil tou-

383. « écrire l'écrire, l'aimer (5) », gracia bejjani, 12 septembre 2018.

jours encore à faire, que ces propositions plurisémiotiques refusent toute assignation définitive³⁸⁴ et se condamnent à la dérive, comme qui « flân[e] entre filiation et absence », écrit Bejjani³⁸⁵. Le texte, se confrontant au son et à l'image, renoue avec une intranquillité qui vient, sur un nouveau médium, redire de quoi, de quelle fragilité la littérature est dépôt et invention, passive et active à la fois. Les propositions de Stéphen Urani scénographient ainsi l'éphémère d'une textualité prompte à s'effacer, quand le plan fixe s'éti-rant se charge, lui, de donner corps à une durée³⁸⁶.

Déjouer la prétendue évidence de l'image enregistrée très – trop – vite associée à une indicialité incontestable ; creuser de vide l'originel trop-plein nourricier de l'image, *a fortiori* démultipliée sur Internet ; remotiver l'arbitraire du signe linguistique : autant de pratiques qui déboîtent notre expérience du présent de ses ornières, en préférant à l'ontologie la derridienne « hantologie », mieux à même d'appréhender le spectral en tant qu'il « n'est ni vivant ni mort, ni présent ni absent » (Derrida 1993, 89). Le texte, et le livre auquel nous l'associons dans un imaginaire commun, hantent ces capsules vidéo de littéraTube. Surimpression des mots, prompts à s'effacer dans un fondu-enchaîné, des voix, murmurées presque amuïes ou démultipliées en canon, des images de soi démarré de son ancrage ontologique et de ses certitudes axiologiques : la spectralité plurielle, à l'œuvre dans la littéraTube, ici nouvelle Gracchus ni morte ni vivante, semble incarner cette mémoire de l'oubli que Jean-François Hamel emprunte à Agamben :

384. Cf. Jacques Derrida (1993, 30) : « Rien ne serait pire, pour le travail du deuil, que la confusion ou le doute : *il faut savoir* qui est enterré où – et *il faut* (savoir - s'assurer) que, dans ce qui reste de lui, *il y reste*. Qu'il s'y tienne et n'en bouge plus ! »

385. « vertèbres de pluie quand l'heure se tait », gracia bejjani, 9 septembre 2019.

386. « Quand les morts nous imaginent 2/2 », Stéphen Urani.

Ce que le perdu exige, c'est non pas d'être rappelé et commémoré, mais de rester en nous et parmi nous en tant qu'oublié, en tant que perdu – et seulement dans cette mesure, en tant qu'inoubliable³⁸⁷.

Le spectre seul parvient ainsi à plier les temporalités et à froncer notre présent d'une convergence des temporalités qui définit étymologiquement le contemporain. Allégé de son ancrage dans l'actuel, au sens d'actualisé, le spectral fait retour dans les vidéos de littéraTube comme éloge de la fiction. Le sujet-corps inscrit dans la réalité contextuelle accède en effet à sa dimension fictionnelle, pour indiquer la voie d'une production vidéo expérimentale dont le trajet mènerait de l'attesté autobiographique, de la mise en scène de soi (*talking* ou *reading heads* originelles des youtubeurs) à la fictionnalisation de soi. Le spectre s'inscrit dans la filiation de la répétition heideggérienne, comme retour des possibles non actualisés. Ainsi nous assistons au dépli du paradigme des possibles, du non-advenu, dans un imaginaire de la profondeur de l'œuvre, de nouveau peu compatible avec celui de la mosaïque, plus enclin au syntagmatique. Tel dépli peut naître, selon Heidegger, d'un « retour de potentialités enfouies et oubliées », car « cette répétition est une réactualisation du passé qui relie les vivants aux morts et se saisit de ce qui a été pour en reconnaître les possibles non exploités [...] » (Hamel 2006, 14). Spectrale, la vidéo-écriture ainsi libérée des contraintes du récit causaliste monologique parviendrait à prendre sa part du « régime potentiel » qu'un Camille de Toledo propose comme horizon à la littérature contemporaine, « régime potentiel » soucieux de déterminer un nouveau régime d'historicité et de substituer un *je pourrais* au moderne *je préférerais ne pas* de Bartleby (2016, 89).

387. Cf. Giorgio Agamben (2000, 69) cité par Jean-François Hamel (2006, 226).

La littérature contemporaine, ici, rencontre l'art numérique, et de cette friction advient la littéraTube, qui ne relève plus seulement, elle non plus, dans son traitement de l'image, du « ça-a-été » barthésien mais bien plutôt du « ça-peut-être » numérique (Couchot et Hillaire 2009, 84). Ce paradigme des possibles fait de la spectralité numérique de la littéraTube l'une des modalités proches de la séduisante « histoire des futurs du passé » défendue par Patrick Boucheron (2018). L'histoire se parcourt en effet tel un rhizome hypertextuel, où l'actuel – l'avéré, unique – importe moins qu'un processus de *virtualisation*, tel que défini par Pierre Lévy (1998), « c'est-à-dire le mouvement de retour de l'unité figée d'une réponse (l'actuel) à la dynamicité multiple et ouverte d'une question » (Vitali-Rosati 2009, 5).

Et lorsque les chemins bifurquent, écrit ainsi l'historien, les directions qu'on n'a pas prises, celles qui dessinaient des futurs non advenus, n'y a-t-il vraiment aucun moyen de les rejoindre? Il est une histoire sagement ordonnée, lisse comme une frise, qui permet de ne plus se poser de questions. Une histoire qu'il suffirait de dérouler comme on dévide une pelote, et qui fait de la suite des faits un enchaînement de causalités. Toute chronologie est, de ce point de vue, mensongère, puisqu'elle enchaîne et entraîne, une date après l'autre, un récit qui se donne comme inexorable alors qu'il n'est que la résultante, le plus souvent hasardeuse, de l'élimination progressive de tout ce qui aurait pu être. Écrire l'histoire des futurs du passé revient à déjouer la fausse évidence de cette linéarité (Boucheron 2018, 34-35).

Scott Rettberg, commentant les récits interactifs construits sous Flash, caractéristiques des années 2000-2010 (David Clark, Christine Wilks, Illya Szilak...), y voit d'ailleurs un lien tracé entre l'hypertexte et l'historiographie postmo-

derne, « *in which the reader can follow pathways and alternative histories based on chance connections*³⁸⁸ » (2018). Les formes de spectralité dans la littéraTube inscrivent ses capsules vidéo dans une telle filiation, filiation que la littéraTube en retour contribue à régénérer en rejoignant dans une simultanéité plurisémiotique (texte, image, son) la multiplicité définitoire du virtuel, ou, plus précisément, de « l'espace virtuel de la spectralité » (Derrida 1993, 33).

Hybride ontologique, tension irrésolue entre plusieurs régimes phénoménaux, cette spectralité pourrait même contribuer à l'émergence de ce que Servanne Monjour, étudiant la post-photographie numérique, nomme le « regard anamorphique », qui, écrit-elle « nous permet de dépasser, lentement, l'ancien dualisme imaginaire-réel » et qui trouve son origine dans le goût qui est le nôtre pour « ces paradoxes qui convoquent le passé dans le présent, le tout dans le détail, l'image dans le texte (à moins que ce ne soit l'inverse...) » (2018, 155). La littéraTube, hantée de formes et de mots aux faibles contours, art de la silhouette et de l'ombre au moins autant que du face-caméra, semble bien contribuer, sinon à « annule[r] » radicalement « l'opposition entre des objets réputés "réels" et des objets traditionnellement conçus comme des représentations de l'ordre de l'imaginaire » (2018), du moins à en flouter singulièrement les limites.

Références

- Agamben, Giorgio. 2000. *Le Temps qui reste. Un commentaire de l'Épître aux Romains*. Paris : Rivages. En ligne.
- Berger, René. 2014. *L'art vidéo*. Dijon : Les Presses du réel. En ligne.

388. « dans lequel le lecteur peut suivre des chemins et des histoires alternatives basés sur des connexions fortuites » (notre traduction).

- Bon, François. 1990. *Calvaire des chiens*. Paris : Les éditions de Minuit. En ligne.
- Boucheron, Patrick. 2018. « Écrire l'histoire des futurs du passé ». Dans *L'Histoire à venir*. Sous la direction de Patrick Boucheron et François Hartog. Toulouse : Anarcharis. En ligne.
- Bourriaud, Nicolas. 2004. *Postproduction – La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon : Les Presses du réel. En ligne.
- Chaudier, Stéphane. 2012. « Petite enquête sur le désir contemporain de spectralité ». Dans *L'Imaginaire spectral de la littérature narrative française contemporaine*. Sous la direction de Jutta Fortin et Jean-Bernard Vray, 209-23. Saint-Étienne : Presses universitaires de Saint-Étienne. En ligne.
- Chion, Michel. 1982. *La Voix au cinéma*. Essais. Paris : Cahiers du cinéma / Éditions de l'Étoile. En ligne.
- Couchot, Edmond, et Norbert Hillaire. 2009. *L'art numérique*. Champs art. Paris : Flammarion. En ligne.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Épipiméthée. Paris : PUF. En ligne.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Mars*. Paris : Galilée. En ligne.
- Dominguez Leiva, Antonio. 2014. *YouTube Théorie*. Pop-enstock. Montréal : Les éditions de ta mère. En ligne.
- Dubor, Françoise. 2016. *L'art de parler pour ne rien dire : Le monologue fumiste fin de siècle*. Interférences. Rennes : Presses universitaires de Rennes. En ligne.
- Forêts, Louis-René des. 1946. *Le Bavard*. Paris : Gallimard. En ligne.
- Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les éditions de Minuit. En ligne.

- Lévy, Pierre. 1998. *Qu'est-ce que le virtuel?* La Découverte Poche / Essais 49. Paris : La Découverte. En ligne.
- Limare, Sophie, Annick Girard, et Anaïs Guilet. 2017. *Tous artistes! Les pratiques (ré)créatives du Web*. Parcours Numériques 8. Montréal : Presses de l'Université de Montréal. En ligne.
- Monjour, Servanne. 2018. *Mythologies postphotographiques : L'invention littéraire de l'image numérique*. Parcours Numériques 10. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. En ligne.
- Rancière, Jacques. 2017. *En quel temps vivons-nous? Conversation avec Eric Hazan*. Paris : La Fabrique éditions. En ligne.
- Rettberg, Scott. 2018. *Electronic Literature*. Cambridge : Polity Press.
- Sangsue, Daniel. 2011. *Fantômes, esprits et autres morts-vivants*. Les Essais. Paris : Éditions Corti. En ligne.
- Souchier, Emmanuël. 1998. « L'image du texte pour une théorie de l'énonciation éditoriale ». *Les cahiers de médiologie* 6 (2) : 137-45. En ligne.
- Strangelove, Michael. 2010. *Watching Youtube. Extraordinary videos by Ordinary People*. Toronto : University of Toronto Press. En ligne.
- Toledo, Camille de, Aliocha Imhoff, et Kantuta Quirós. 2016. *Les Potentiels du temps. Art & politique*. Paris : Mauguella Éditions. En ligne.
- Tournier, Milène. 2018. « Jean Barbin / François Bon : l'écriture monstrueuse, YouTube, l'édition du minuit de soi ». *Convergences francophones* 5 (2) : 78-91. En ligne.
- Vitali-Rosati, Marcello. 2009. « La virtualité d'Internet ». *Sens Public*. En ligne.

Où va la littéraTube ?

Chaque capsule vidéo que l'on classe dans le corpus de littéraTube pose inmanquablement la question de sa littérarité. Conserver les critères classiques de la présence du texte et des instances éditoriales de légitimation symbolique reviendrait de fait à exclure ces productions du champ littéraire. Mais la littéraTube ne se comprend qu'inscrite dans la littérature contemporaine, dont elle ne constitue ni une marge ni une déviance, mais un pan important. Or, résidences, lectures, ateliers d'écriture et performances se multiplient actuellement, qui périment le paradigme du livre comme unique expression de l'écrivain. À l'ère d'une littérature qu'on dira « contextuelle », ou « exposée », la littérature numérique se fraie une voie, d'abord sur les sites et blogs d'écrivains, puis sur les réseaux sociaux, et désormais sur YouTube. Comme le résume Lionel Ruffel :

S'il est un point commun à l'ensemble de ces transformations, c'est que l'on passe d'une représentation et donc d'un imaginaire du littéraire centré sur un objet-support, le livre, à un imaginaire du littéraire centré sur une action et une pratique : la publication. Publier retourne à son sens originel : rendre public, passer de l'expression privée destinée à des correspondants précis à l'expression pour des publics de plus en plus divers. La publication de la littérature, historiquement, ne s'est pas limitée à celle des livres (2018).

La littérature se saisit alors au sein d'un écosystème synonyme de pluralité médiatique. Au cours d'une vidéo de son « Service de presse³⁸⁹ », François Bon présente ainsi les livres qu'il vient de recevoir d'Amazon, qui sont en fait ses propres livres, auto-édités au sein de sa maison d'édition et diffusés en impression à la demande ; dans le même temps il renvoie clairement par un texte en surimpression et par la

389. « LOVECRAFT, SORCIÈRE & VIEILLES LUNETTES », François Bon | le tiers livre, 26 août 2016.

présence à l'image d'un autre écran connecté à des augmentations de ces ouvrages, disponibles sur son site Web.

YouTube est bien un réseau social, désormais également socio-littéraire. Outre les liens thématiques et génériques que crée la vidéo-écriture, les abonnements, les liens à d'autres chaînes amies, les « j'aime » et les commentaires mutuels ont donné naissance à de véritables échanges comme à des amitiés, voire à des communautés créatives. À la verticalité généalogique adoptée par notre introduction, pour une première approche de l'écosystème littéraTube, il convient donc d'ajouter *in fine* une exploration plus horizontale des réseaux qui le structurent et le font vivre.

La très grande majorité des auteurs de littéraTube cités dans ce volume ne pratiquent pas ce médium en tant que professionnels ni ne vivent de leur activité littéraire. Cela n'empêche pas que ces pratiques occupent une place très importante, voire centrale dans leur vie, d'après leurs propres aveux et à juger de l'intensité de leur production. YouTube est, certes, le premier instigateur de ces créations. Si l'art, la poésie vidéo, même le vlog existaient avant lui, c'est bien la disponibilité de cet espace public audiovisuel facile d'accès où création et réception-consommation s'entremêlent, conjuguée avec la disponibilité des outils d'amateur pour enregistrer et monter des vidéos, qui a incité cette nouvelle vague d'expérimentation avec le médium et rendu possible la naissance de nouveaux genres et pratiques. Les dispositifs de réseautage de la plateforme visant la communication autour des vidéos et l'établissement de liens entre youtubeurs ont ensuite permis l'émergence de communautés d'intérêt aux contours flous, des réseaux à l'intérieur du réseau vidéo. Le booktube, le genre le plus populaire et le mieux connu sur YouTube, avec ses liens inévitables à l'écosystème traditionnel du métier du livre, a donné naissance non seulement à des communautés autour d'un booktuteur ou

d'une booktubeuse, mais également à des infrastructures telles que des sites agrégateurs (booktube.fr, booktubers-app.com³⁹⁰) et des rencontres, souvent organisées par des bibliothèques, qui s'allient à ces nouveaux prescripteurs pour promouvoir la lecture et pour « lier la bibliothèque aux pratiques numériques de son temps » (Auregann 2015). Le genre de communauté qui s'établit autour d'un booktubeur, malgré la possibilité d'un vrai dialogue avec l'auteur d'une vidéo et l'impression de proximité pour les abonnés, reste cependant largement centralisée par des communications unidirectionnelles. La communauté se constitue donc davantage de liens qui peuvent exister entre un prescripteur de type traditionnel et ses lecteurs.

Un autre type de communauté s'est formée parmi les auteurs de littéraTube qui pratiquent la vidéo-écriture comme une activité littéraire créatrice. Les commentaires sur YouTube permettent de détecter des liens d'appréciation mutuelle entre les auteurs qui se suivent et se soutiennent les uns les autres, tandis que la chaîne collective Pneumatic Cinema, créée pendant le confinement en 2020, à laquelle nombre de nos auteurs cités ont contribué, matérialise la volonté des créateurs dans ce réseau de créer des liens, d'interagir et de partager un espace au sein de l'univers YouTube. Les commentaires se concentrent sur les qualités littéraires et audiovisuelles des capsules, avec des observations souvent très précises sur la forme et le fond aussi bien que sur la technique, et des impressions de lecteur-spectateur, remplissant ainsi une fonction non seulement phatique et motivationnelle, mais également poétique et analytique – dans un sens positif, puisque nous n'y avons jamais vu de critique négative : « Ça souffle à l'intérieur des mots et des images » note Gwen Denieul à propos d'une vidéo de Claude Enuset ; « quel texte... dialogue étrange et symé-

390. Ce site a depuis été supprimé.

trique avec Michaux / Ecuador » (François Bon sur une capsule d'Anh Mat); « images, sons, écriture s'impriment sur le cerveau » (Gwen Denieul sur un vidéopoème de Stéphen Urani); « Superbe... et le poids du silence... fort. » (Annick Brabant sur une vidéo de Gwen Denieul); « lieu d'attente, attente de rien, d'un peu de soi au calme, juste un peu de soi et de rien » (Claude Enuset sur une capsule d'Anh Mat), « Toute cette matière langage entremêlée ! Merci, merci Gracia. » (Marine Riguet sur « impro•visage (7) » de Gracia Bejjani) pour ne citer que quelques exemples.

Les échanges montrent également que les lecteurs-spectateurs ont eux-mêmes un regard de créateur et que les visionnages comme les dialogues participent du processus créatif en servant d'inspiration de manière très directe et explicite : « Cadrer les images comme les mots ou les mots comme des images... je retiens », note Arnaud de la Cotte sur une capsule de Gwen Denieul³⁹¹; « J'aime vraiment ce silence qui laisse parler la voix intérieure... Tu permets que je reprenne l'idée ? Bien envie de partir sur une série de vidéos inspirées par ce silence³⁹² », demande ainsi Stewen Corvez³⁹³ à Gracia Bejjani.

Si le nombre de visionnages – souvent à peine quelques dizaines et jusqu'à quelques centaines dans le meilleur des cas, en fonction des auteurs, de leurs réseaux et des genres pratiqués – reste bas même par rapport aux booktubeurs moins connus, l'engagement est non seulement plus significatif pour les deux parties, mais plus personnalisé. Il est en outre directement lié à l'activité créatrice et non simplement à l'objet dont parle la capsule. Il s'agit donc dans ce

391. « Simon seul #1 | temps vide », Gwen Denieul, 19 janvier 2019.

392. « écrire l'écrire, l'aimer (5) », gracia bejjani, 12 septembre 2018.

393. De la chaîne YouTube De Fil Mince et de Singe (désormais renommée Stewen Corvez).

sens d'une vraie communauté, issue du désir de création, de partage et d'apprentissage. Comme l'a démontré David Gauntlet à partir de la culture du bricolage et de l'artisanat, « *making is connecting*³⁹⁴ » : la création crée des liens. Ces liens se matérialisent par ailleurs non seulement sous forme d'échanges et d'influences revendiquées, mais également dans de la co-création, des rencontres en personne et des objets qui circulent, notamment des livres. Ainsi Nathanaëlle Quoirez, Gwen Denieul et Gracia Bejjani ont-ils réuni leurs talents pour créer une capsule intitulée « Dans le cri du bûcher », avec un texte écrit et performé par les deux premiers et le tout monté par les deux derniers. La capsule porte de manière très marquante le style de chacun des trois auteurs par le texte, les voix et les images tout en produisant une nouvelle voix par l'ensemble. François Bon a d'ailleurs commenté en ces termes cette coopération : « beau de voir les génériques démultiplier les noms » ; et Denieul de répondre : « et t'y es pas pour rien dans ces noms rassemblés ». Similairement, Gwen Denieul a collaboré avec Marine Riguet sur deux « variations » en vidéo du « Désert du vide », « un projet multimédia et collaboratif, décliné en plusieurs volets complémentaires mêlant les supports textuel, audiovisuel, musical et pictural » mené par Marine Riguet, qui a également donné lieu à une performance multimédia *live* par les auteurs³⁹⁵. Arnaud de la Cotte et Michel Brosseau ont lancé un « journal croisé », réalisé lors d'une rencontre en personne organisée dans ce but, dont Adrien Meignan remarque : « C'est vraiment très chouette. Cet entremêlement, qui va au-delà d'une correspondance, produit un nouvel élan comme si ton point de

394. Se reporter à son essai *Making is Connecting. The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0* (2011).

395. Voir aussi la chaîne YouTube de Marine Riguet.

vue et celui d'Arnaud produisaient un nouveau filmeur imaginaire. » Et Michel Brosseau de corroborer : « C'est ça, un nouveau filmeur est né du montage. » Les collaborations et co-crétions se multiplient sensiblement depuis la tenue des premières journées consacrées à la littéraTube les 13 et 14 mai 2022 à Évry. Ce phénomène renforce la communauté créatrice et donne naissance à de nouvelles inflexions de voix inscrites dans le sillage, réactualisé, de la pratique des « vases communicants » initiée à l'origine pour favoriser des écritures croisées de blog à blog³⁹⁶.

La circulation des objets permet également de consolider le réseau. Dans son « Service de presse », François Bon, on l'a vu, reçoit des livres et en renvoie, pratiquant un avatar du fameux *book crossing*, en faisant gagner en général deux ouvrages qu'il a reçus, par un tirage au sort récompensant les auteurs de commentaires au bas de ses vidéos. Guillaume Cingal, quant à lui, pratique le *Public Library Haul*, qui consiste à débiller devant les spectateurs la Pile À Lire d'ouvrages empruntés à la bibliothèque, qu'il faudra bientôt rendre. La vidéo donne espace et voix à un seuil, entre l'intérieur et l'extérieur, l'entrée et la sortie des livres, qu'anime donc un flux, proprement sociolittéraire. De ce flux de livres naît un nouvel objet, que l'on nommera le *livre conversationnel*. De même que la photographie, désormais numérique, est vouée au partage, sur Instagram, Flickr ou autres, et devient « image conversationnelle », selon la formule d'André Gunthert (2014), le livre, lu sur YouTube, participe d'une économie de l'attention, et par conséquent de la prescription, qui l'insère dans un réseau de discours. Lire un extrait sur YouTube est un geste préhensif comparable au partage d'un cliché : c'est même là que se rencontrent la vieille fonction de prescription, traditionnel-

396. À ce sujet, lire l'article « “vases communicants”, c'est important » (Bon s. d.).

lement assumée par la presse, et la culture numérique du *share*, au cœur des réseaux sociaux.

Le réseau de lecteurs-internautes qui participent de cette circulation et de cette prescription alternatives reste bien plus large que la communauté de créateurs, et il mobilise plus facilement aussi les lecteurs de littérature imprimée. Ce réseau s'est en partie formé avant toute vidéo et continue à s'agrandir indépendamment d'elle, grâce à des amitiés littéraires qui se sont de leur côté développées et multipliées sur les médias sociaux, qui les rendent plus faciles à établir, maintenir et élargir. Certaines de ces relations se sont renforcées grâce au nouvel intérêt partagé pour la vidéo comme moyen d'écriture, tandis que d'autres sont nées grâce à lui. Les réseaux sociaux sont entretemps devenus quasi indispensables pour tout auteur qui cherche à être lu, et en particulier pour les auteurs d'œuvres numériques, quel que soit leur capital social et symbolique confirmé³⁹⁷. Facebook, Twitter et Instagram sont désormais des outils de promotion incontournables pour toute production culturelle, y compris pour les créations numériques qui ne font l'objet d'aucune transaction commerciale – d'autant plus que ces projets, à moins d'être activement promus par leurs auteurs, ont très peu de chances d'être visibles dans la masse épaisse de la Toile. Nous observons donc une convergence de l'évolution des outils de création et des espaces de communication via les réseaux sociaux, qui sont en même temps des espaces de publication.

Les dispositifs des médias sociaux, outre qu'ils offrent un espace de publication pour de nouvelles créations, rendent donc visibles – et en partie publics – les liens et groupements autour de la création (vidéo-)littéraire. Ils marquent l'existence d'une communauté tout sauf désœuvrée et représentent en même temps un facteur clé dans la naissance

397. Voir Erika Fülöp (2019; 2018).

même de cette communauté et dans la croissance de la littéraTube. Facebook en particulier joue un rôle crucial en proposant un espace d'échanges et d'encouragement plus adapté au renforcement des liens que YouTube, cette plateforme « intrinsèquement média et incidemment sociale » (Beauvisage et al. 2011). Facebook serait le bistrot du coin où on passe pour discuter après une séance de cinéma, même si les échanges commencent dès la « salle de projection ». La vidéo est en effet éminemment ce que Henry Jenkins, Sam Ford et Joshua Green appellent « *spreadable media* » (2013), un objet qui se prête au partage sur les réseaux, donc facile à faire circuler, clé de la culture participative. Or le partage ne s'arrête pas aux confins d'un site : l'entrecroisement des réseaux et la combinaison des dispositifs font au contraire leur force. Facebook permet de créer des groupes et des pages autour d'un sujet où les membres peuvent intervenir, contrairement au dispositif YouTube, qui exige l'organisation par chaînes individuelles, même si chacun peut aussi créer ses playlists et s'abonner à ses chaînes préférées. Ainsi la page Facebook Vidéo-Écritures, modérée par plusieurs auteurs de littéraTube, a-t-elle formalisé l'existence de la communauté (terme qui apparaît également comme catégorie de la page). Cette page, avec quelque 190 abonnés fin 2022, a prolongé l'activité de partage qui existait déjà à travers les profils individuels des auteurs, tout en donnant une visibilité publique à la communauté et à leur créations – visibilité certes toujours très limitée, étant donné la stratégie algorithmique de Facebook biaisée de manière à inciter les modérateurs de pages à investir dans des campagnes de promotion.

Le groupe « Rencontres au sommet de la littéraTube » créé quelque temps plus tard par Stewen Corvez au départ pour organiser une réunion en personne prolonge de son côté cette activité avec un espace dédié aux discus-

sions autour des capsules. Désormais, une compte issu des journées d'Évry, « LittéraTube|YouTube & littérature » recueille de nombreuses créations et constitue un espace vivant d'échanges et de réflexions. Facebook reste un fédérateur important où les créateurs apparaissent non seulement par leurs créations, mais également en tant qu'individus où ils peuvent se manifester hors création et de manière plus personnelle. Il a d'ailleurs aussi servi d'espace vidéo à certains auteurs, dont Milène Tournier et Gracia Bejjani, qui pendant un temps postèrent des capsules directement sur Facebook, sans les publier sur YouTube, ou en utilisant les deux en parallèle. Cette stratégie pose la question de l'usage des plateformes et de la motivation de la publication sur chacune. François Bon insiste notamment sur le rôle de Facebook comme relais des contenus, qui doivent cependant être hébergés ailleurs, dans un espace plus stable et dédié à la création, tel un site personnel. Une chaîne YouTube, LittéraTube, permet de regrouper les contenus vidéo mais reste limité à ce médium, avec des paratextes associés à des capsules, contrairement à Facebook, qui laisse varier et combiner textes, photos, vidéos et liens, mais qui les disperse dans le temps et ne se prête pas si bien à l'organisation de ces divers matériaux qu'un site personnel.

François Bon reste par ailleurs incontestablement un acteur clé dans ce contexte, tant pour la promotion de l'expérimentation littéraire avec le médium que pour l'exploitation des réseaux à des fins de création et d'échange. Si les poètes et autres auteurs expérimentaux, comme Jérôme Game, Anne-James Chaton, Charles Pennequin, Jean-Pierre Balpe, Pierre Ménard, Noémi Lefebvre ou Arnaud Maïsetti, ont investi le médium de leur côté, Bon fut le premier à le promouvoir activement en invitant les participants de ses ateliers d'écriture en ligne ou en présentiel à le découvrir et en incitant ses contacts à s'emparer de l'opportunité que

représente YouTube pour la littérature. Il s'est également investi dans l'exploration du terrain et la promotion des talents qu'il découvre : il propose dès 2016 un petit panorama « YouTube avec littérature (et réciproquement) » et continue pendant longtemps à enrichir sa playlist « Ouvert aux amis » (désormais supprimée), à commenter et à relayer les capsules des autres.

Si on peut aujourd'hui parler d'une communauté littéraTube, c'est en grande partie grâce aux auteurs qui se sont connus via ses réseaux. YouTube permet ainsi, dans un premier temps, de cimenter une communauté d'écrivains et de lecteurs, appelée à se « serrer les coudes » pour faire front aux attaques dont la littérature ne manque pas d'être la cible et à « affronter le présent ». Pour cette raison, « on a absolument besoin que ça bouge, que ça s'élargisse », la littérature sur YouTube, pour constituer des forces politiques de contrepoids, entre frères d'armes. Car lire et voir l'autre, pour qui écrit par ailleurs, c'est aussi accéder à cet « écrire par les autres³⁹⁸ » et donc conjoindre la logique interactive du Web 2.0, dans sa manifestation la plus marquante, à savoir les réseaux sociaux, et la nature profonde, c'est-à-dire intersubjective, du geste littéraire.

Références

- Auregann. 2015. « Des Youtubeurs à la bibli : la vulgarisation sur le web & les bibliothèques ». *Doc@Rennes*. En ligne.
- Beauvisage, Thomas, Jean-Samuel Beuscart, Thomas Couronné, et Kevin Mellet. 2011. « Le succès sur Internet repose-t-il sur la contagion ? Une analyse des recherches sur la viralité ». *Tracés*, n 21 : 151-66. En ligne.

398. « ce qu'on écrit soi, c'est écrire par tous les autres, ce grand collectif qu'on pousse ensemble » : « SP49 | JE REÇOIS MÊME DES BOUTEILLES! », françois bon | le tiers livre, 26 avril 2018.

- Bon, François. s. d. « "Vases communicants", c'est important ». *Le tiers livre, web & littérature*. Consulté le 22 novembre 2022. En ligne.
- Fülöp, Erika. 2018. « La bénédiction du piège sucré ». Dans *I love to spam*. Cerisy-La-Salle. En ligne.
- . 2019. « Digital authorship and social media : French digital authors' attitudes towards Facebook ». *French Cultural Studies* 30 (2) : 121-37. En ligne.
- Gauntlett, David. 2011. *Making is connecting : the social meaning of creativity, from DIY and knitting to YouTube and Web 2.0*. Cambridge : Polity.
- Gunthert, André. 2014. « L'image conversationnelle ». *Études photographiques*, n 31 (mars). En ligne.
- Jenkins, Henry. 2013. *Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture*. Postmillennial pop. New York : New York University Press. En ligne.
- Ruffel, Lionel. 2018. « L'imaginaire de la publication. Pour une approche médiatique des littératures contemporaines ». *Revue des Sciences Humaines. La littérature au risque des médias*, n 331.

Remerciements

Certains chapitres de ce livre ont connu une première vie sous forme d'articles ou de communications avant d'être remaniés pour cette publication. D'autres sont totalement inédits. Nous remercions les collègues qui ont accueilli dans leurs colloques, journées d'études, séminaires ou revues ces premières versions et qui ont permis à cette réflexion de voir le jour.

Nos remerciements vont bien évidemment aux autrices et auteurs de littéraTube dont les expérimentations nous passionnent.

Enfin, nous remercions l'UR MARGE, l'université Jean Moulin-Lyon 3, le projet ANR Littératures FRAncophones NUMériques (LIFRANUM) et le laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire (PLH) de l'université Toulouse 2-Jean Jaurès, dont le soutien a permis la publication de cet ouvrage.

Ce livre a été élaboré avec \LaTeX dans la chaîne éditoriale de [sens public]. Le document tex a été généré avec pandoc à partir des fichiers sources markdown, bibtex et yaml, composés sur l'éditeur de texte Stylo.

