



Enregistrer le réel

Gestes d'écrire, du stylo à la vidéo chez
Perec, Flusser et Bon

Erika Fülöp

Publié le 28-9-2018

En ligne



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

Résumé

Depuis 2015, François Bon publie régulièrement son vlog ou « vidéo-journal », qu'il considère comme une forme d'expression littéraire. Tout comme la *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* de Georges Perec, ces vidéos s'intéressent à l'infra-ordinaire, au « reste » du réel que l'on ne perçoit généralement pas. Cet article compare et contraste la tentative bonnienne d'enregistrer cet aspect du réel avec celle de Perec, tout en retraçant l'évolution des gestes qui réalisent l'enregistrement depuis l'écriture jusqu'à la vidéo sphérique et la diffusion continue en direct, en passant par la photographie. Les réflexions de Vilém Flusser, théoricien de l'image et de la technologie, dont la pensée a beaucoup influencé François Bon, servent de fil conducteur pour l'analyse, qui permet d'inscrire la démarche des deux auteurs dans une histoire littéraire de l'attention au réel dans deux sens : d'une part, le réel comme objet d'étude et d'écriture que la littérature cherche et aide à capter, et d'autre part, comme un environnement social, technologique et culturel dans lequel cette captation se réalise et avec lequel l'auteur cherche à rester en synchronie en s'emparant des derniers outils disponibles.

Abstract

Since 2015 François Bon publishes regularly his vlog or video diary, which he considers to be a form of literary expression. Just like Georges Perec's *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, these videos focus on the "infraordinary", on the "rest" of the real, which we hardly ever perceive. This paper compares and contrasts Bon's attempt at recording this aspect of reality with Perec's work, retracing the evolution of the gestures that have served as means of recording from writing through photography to the spherical video and live streaming. The reflections of Vilém Flusser, theorist of the image and of technology, who had a strong influence on François Bon, will serve as a guiding thread for the analysis, which will allow us to inscribe the two authors' work in a literary history of the attention to reality. The latter will matter in two senses: first, reality as an object of study and of writing which literature seeks and helps to capture, and second, as a social, technological, and cultural environment in which this capturing takes place and with which the author seeks to remain in synch by appropriating the most up-to-date tools.

Mots-clés : François Bon, Georges Perec, Vilém Flusser, geste, numérique, photographie, vlog, vidéo-journal, YouTube, vidéo sphérique, tentative d'épuisement, infra-ordinaire, réel, vidéo-écriture, écriture

Keywords: François Bon, Georges Perec, Vilém Flusser, gesture, digital, photography, vlog, video diary, YouTube, spherical video, attempt at exhausting, infraordinary, real, video writing, writing

Table des matières

I. Écrire, avec Perec	9
L'écriture et la machine	18
II. La photographie ou l'écrire lumière	21
La photographie numérique	25
III. L'écrire vidéo, avec François Bon	29
Après la vidéo 2D ?	41
Conclusion : Littérature, écriture, geste d'écrire et geste littéraire .	44
Bibliographie	48

Enregistrer le réel

Erika Fülöp

Je voudrais remercier Gilles Bonnet, Maryline Heck, Maxime Decout et Nathalie Brillant Rannou de leurs lectures et retours au cours de la rédaction de cet article.

Dans un billet de blog publié le 24 mars 2017, François Bon exprime sa frustration à l'idée de ne pas avoir son appareil photo qui lui sert de caméra, bloqué par une menue pièce de plastique, pour filmer sa rencontre prévue avec Kenneth Goldsmith (Bon 2017h). C'était une première rencontre, un événement important donc, le genre de moment qui est prédestiné à devenir un souvenir cher, un objet naturel pour un enregistrement. Il a finalement réussi à réparer l'appareil, la rencontre s'est réalisée et elle a bien été filmée. Le résultat est une vidéo intitulée « Recherche de Kenneth Goldsmith au Val d'Argenteuil », mise en ligne sur la chaîne YouTube de François Bon le 25 mars (Bon 2017e). Elle fait 12 minutes 17 secondes. On y voit Kenneth Goldsmith pendant à peine deux minutes au total : deux fois 30 secondes au début, et une autre minute à la fin. Il ne dit pas grand-chose : on le voit arriver, saluer François Bon, essayer de prononcer le nom de Rabelais dans une conversation, puis dédicacer un livre pour François Bon et poser avec lui pour la photo obligatoire. Deux minutes donc, et rien de la discussion que l'on suppose pourtant intéressante entre ces deux pionniers de la Toile.

Le reste ? C'est du « reste » dans le sens perecquien, de l'infra-ordinaire : une gare parisienne, un trajet en métro, puis une autre gare et un nouveau trajet en train à travers les banlieues jusqu'au lieu de la rencontre. Des images de la vie urbaine donc, accompagnées d'une musique joyeuse et de quelques mots qui défilent sur l'écran de temps en temps, commentant les images. Le titre de la vidéo suggère qu'il s'agit de la « recherche de Kenneth Goldsmith », et le sous-titre qui l'accompagne : « vlog journal avec livres, visages et trains ». La substance de cette vidéo, comme celle des autres de François Bon, est tout ce

qui se trouve *autour* des événements que l'on raconte en général¹. L'attention se porte plutôt sur les « micro-événements », comme dirait Georges Perec (2017 II, 825), et sur ce qui est *entre* les lieux et les moments où les choses généralement considérées comme remarquables se passent : sur 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 » (Perec 2017 II, 819). C'est « [c]e qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel » (Perec 1989, 11). Marie-Jeanne Zenetti reprend le terme de « temps faibles » de Raymond Depardon pour désigner ce « déchet événementiel », ces « faits » qui font l'objet de la factographie telle qu'elle la définit², et qui se distinguent des « temps forts » des « événements » proprement dits (Zenetti 2014, 20).

Georges Perec, le « *most resourceful explorer and indefatigable champion* » du sujet selon Michael Sheringham (2006, 248), est l'auteur d'une série de projets « sociologiques », selon sa propre description, qui s'intéressent à la question de « comment regarder le quotidien » (Perec 2003b, 10). *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (TELP), son seul écrit achevé entièrement consacré à la description d'un lieu, « *Perec's single most significant contribution to the exploration of the quotidien* » (Sheringham 2006, 261), est devenu l'inspirateur de projets factographiques en France et au-delà. Perec est une référence incontournable pour François Bon, dont l'entreprise se distingue toutefois également de la tentative perecquienne sur de nombreux points. La différence la plus évidente est bien sûr le moyen d'enregistrement et de publication. La vidéo citée de François Bon et les circonstances de sa naissance résument par ailleurs très bien les facteurs et les enjeux qui définissent cette vidéoécriture³ pour lui : l'envie d'enregistrer et de partager sous forme

1. Il y a cependant des tendances alternatives sur YouTube qui vont contre la logique dominante du *postworthy*. Ainsi on y trouve toute une série de vidéos jouant sur la citation perecquienne de « Il ne se passe rien, en somme » (Perec 2017 I, 602), voir ici.

2. « Une manière simple ou neutre d'écrire avec les faits en les captant à la manière d'un appareil enregistreur » (Zenetti 2014, 10). Avant d'arriver à cette définition, l'auteure retrace l'histoire du concept depuis l'avant-garde russe des années 20, voir Zenetti (2014, 7-10).

3. Un groupe Facebook créé par Graciya Bejjani et consacré aux créations vidéo qui ont un aspect littéraire a adopté ce nom (« Vidéo-Écritures », s. d.). Gilles Bonnet a proposé « littéraTube », et nous-même « vlittérature » et « vidéo d'auteur », mais vidéoécriture semble préférable pour l'aspect créatif littéraire qui nous intéresse ici. La littéraTube, telle

d'images audiovisuelles le « reste » infra-ordinaire du réel qu'il traverse au quotidien, la complémentarité entre blog et vidéo, dont témoigne le billet de blog sur l'appareil défectueux, l'importance de la technologie et la dépendance aux outils et aux infrastructures – sans que cela supprime l'intérêt porté sur le livre imprimé, dont parlent les scènes de dédicace et de librairie –, la nature du réel, de l'attention et des gestes qui produisent l'œuvre, et la nature et les usages de ce produit.

Dans le même temps, pour François Bon, la vidéo reste une manière d'*écrire*, la continuation de l'écriture par d'autres moyens. Sa réponse à la question de Kenneth Goldsmith est sans aucune ambiguïté sur ce point : « pourquoi je suis sur YouTube ? pour écrire plus fort, je lui ai répondu » (Bon 2017e). Il revient régulièrement sur la question de ce passage du texte monomodal à la vidéo comme écriture d'un autre type qui « devient écriture même en ce qu'elle capte et discoure [*sic*] du même *geste* » et s'interroge sur cette évolution de son travail :

La question alors devient : est-ce que je dois obéir ou résister au fait que dans ce temps immédiat des heures et des jours, les intuitions – y compris fictionnelles – portent plus vers l'univers filmique que l'univers textuel, même si mes vidéos sont avant tout un média textuel ?

Jamais je n'ai si peu « écrit » que ces derniers mois, alors qu'il y a plusieurs années que je ne m'étais pas ancré dans autant de radicalité intérieure pour la liberté donnée au geste personnel. (Bon 2016f)

François Bon est bien connu pour son appropriation des nouvelles technologies dès leur émergence : la création d'un site web considéré comme atelier et espace de publication plutôt qu'une simple « vitrine » dès 2005 (Bonnet 2012 ;

qu'elle est définie par Gilles Bonnet, comprend le phénomène de masse de *booktubing* et la *lectubing*, qui a trait, quant à elle, à la performance. Si la poésie vidéo, la fiction souvent sérialisée et les diverses archives et performances prennent de l'ampleur sur YouTube peu importe les langues, pendant les trois années de notre recherche sur le sujet et malgré de nombreuses discussions à des colloques internationaux, nous n'avons pas pu identifier d'auteurs dans d'autres langues qui mènent une pratique de journal vidéo littéraire similaire à celle de François Bon et, souvent inspiré par lui, à celles d'autres membres de la petite communauté francophone de vidéoécriture.

2015 ; 2017 ; James 2011 ; Théron 2015), la pratique régulière d'écriture de blog et la reprise de certains textes en livres (Guilet 2015 ; Saemmer 2010), et vice versa, la reprise des livres en blog (Bonnet 2014 ; Fülöp 2016), la conjonction de l'usage de la photographie numérique et de l'écriture (Bonnet 2012 ; Méaux 2010), l'autoédition et l'impression à la demande (Bon 2016c). Tout en modifiant chaque fois ses pratiques d'écriture, ces explorations restaient toutefois dominées par la textualité. La vidéo amène un changement bien plus fondamental dans la mesure où le mot écrit perd sa place privilégiée et devient une composante dans un médium composite. Ce n'est pas la littérature ni le langage qui deviennent dépassés, mais la technologie audiovisuelle qui les intègre, tout en étendant ainsi leur territoire au-delà de ce qui est traditionnellement considéré comme le domaine de l'écriture littéraire. La question que la démarche bonienne pose est ainsi bien plus large que la place de la vidéo dans son œuvre. Il s'agit (à nouveau) des limites du concept d'écriture et de littérature même : est-ce qu'il est possible d'envisager une littérature qui se dé-textualise peu à peu, sans pour autant (re)devenir orale⁴ ? Une écriture presque sans lettres – et les lettres presque sans écriture ? Jusqu'à quel point peut-on dépouiller la littérature de l'écrit et du langage, et en quoi consisterait alors sa spécificité face à d'autres moyens d'expression ? Et en quoi et comment une « écriture » qui contient de moins en moins de texte peut-elle devenir « plus forte » *en tant qu'écriture* que l'écriture purement textuelle ?

Cet article propose d'ouvrir ce champ d'interrogation par l'analyse comparée de la pratique d'écriture factographique « classique » de Perec et de cette vidéoécriture émergente qui met similairement en valeur les « temps faibles ». Nous envisagerons au passage l'écriture numérique, qui change déjà le sens du geste d'écrire, et la photographie, qui représente une étape importante entre écriture et vidéo, et un objet de réflexion partagé par les deux auteurs. François Bon conceptualise la relation entre écriture, photographie et vidéo en s'inspirant des travaux du philosophe et théoricien de la culture Vilém Flusser. Nous nous appuyerons sur les réflexions flusseriennes dans l'analyse de ces deux pratiques en tant que *gestes* et de leurs produits en fonction de

4. La vidéo devient également un moyen de revenir à la performance orale et souvent improvisée. Ce mode de discours domine dans d'autres séries que le vidéo-journal, qui est au centre des présentes réflexions. Sur la performance orale, voir les travaux en cours de Gilles Bonnet, notamment son intervention au colloque de Cerisy « Art, littérature et réseaux sociaux » (21-27 mai 2018).

la nature du médium. Malgré les différences entre les gestes pratiqués par Perec et Bon, cette approche nous permettra de montrer leur continuité en tant que manifestations d'une pensée et d'une vision proprement littéraires qui les sous-tend, tout en soulignant en même temps la pertinence de l'ouverture littéraire que propose François Bon au-delà du texte dans le contexte numérique de la « société télématique » (Flusser 2011b).

I. Écrire, avec Perec

Le geste originel de la démarche perecquienne est l'écriture. Flusser définit le geste comme une « expression d'intention » (Flusser 2014, 1), « un mouvement du corps ou d'un outil connecté au corps pour lequel il n'existe pas d'explication causale satisfaisante » (Flusser 2014, 2). Or l'écriture est justement pour Perec un geste, un désir, qui ne s'explique pas, qui n'a d'autre réponse à son pourquoi que le geste même d'écrire, mais qui vise « une image globale que [Perec se] fai[t] de la littérature » (Perec 2003b, 11-12). L'écriture est la technologie principale de l'enregistrement de la plupart des projets « sociologiques » de Perec – outre la TELP, c'est celle de *L'Infra-ordinaire*, du projet inachevé de la *Tentative de description de quelques lieux parisiens* et des notes programmatiques d'*Espèces d'espaces*. L'écriture reste l'outil principal, malgré la disponibilité d'autres moyens qui rendent l'usage de l'écriture anachronique pour un tel projet de captation directe, comme le note Christelle Reggiani (Perec 2017 II, 1205), et avec lesquels l'auteur expérimentera aussi, notamment l'enregistrement audio, la photographie et le film. L'écriture est ici un choix libre et bien réfléchi.

L'écriture, dans le sens traditionnel, passe par le langage, qui se déploie dans une linéarité. Elle opère par le découpage de la continuité matérielle et spatio-temporelle de l'environnement physique en unités nommables, en objets, qualités et phénomènes discrets, pour y attacher des étiquettes, des signes linguistiques discrets que l'écriture occidentale aligne les uns après les autres en avançant de gauche à droite et de haut en bas sur la surface qui lui sert de support. L'écriture est en ce sens un geste « pauvrement unidimensionnel », dit Vilém Flusser (1999, 26), « un geste pauvre, primitif, peu efficace et coûteux » (25). Il n'en reste pas moins qu'« écrire, c'est une manière de penser. Il n'y a pas de pensée qui ne soit pas articulée par un geste »

(24), et l'écriture est « la “pensée officielle” de l'Occident » (25). Flusser souligne que cette « linéarité spécifique » de l'écriture occidentale – et avec elle, notre manière de penser – est « accidentelle » et que « d'autres structures de ce geste sont possibles » (19).

Dans TELP, où Perec se propose d'« établir l'inventaire, si possible exhaustif, des divers éléments d'un lieu réel [...] et le faire *in situ* (c'est-à-dire attablé, le stylo à la main dans la salle d'un de ses cafés ou, moins confortablement, assis sur un banc » (Perec 2017 II, 1205), l'auteur semble pousser l'écriture jusqu'à son extrême limite dans cette « pauvreté », et en tant que geste et en tant que texte produit, jusqu'au point de devenir presque sans dimensions :

Un car, vide.
d'autres Japonais dans un autre car
Le 86 va à Saint-Germain-des-Prés (Perec 2017 II, 824)

De linéaire, le geste glisse ici vers le ponctuel dans la mesure où l'auteur, au moment de la notation *in situ*, doit alterner les moments d'observation et les moments d'écriture, produisant juste un syntagme ou une phrase brève à la fois, enregistrant un seul fait simple⁵, avant de reprendre l'observation pour un instant, puis à nouveau l'écriture pour noter un autre fait. Le texte produit est aussi ponctuel par le manque d'enchaînement textuel. Perec crée non pas une description selon les conventions de ce type de discours, mais un inventaire construit à partir de « la pure et seule désignation », comme l'observe Michael Sheringham (2000, 195) citant *L'Empire de signes* de Barthes. Sheringham (2006), Zenetti (2014), et de manière plus détaillée, Maryline Heck (2017) comparent également cette écriture à la théorie barthésienne de la notation et du haïku. Maryline Heck note que

Parler de « notation », c'est aussi pour [Barthes et Perec] mettre l'accent sur le geste, celui de prendre des notes : ils se rejoignent dans leur intérêt pour ces modes d'écriture *en direct*, qui font de la littérature une expérience tout à la fois sur le réel et sur l'écriture. (Heck 2017, 85)

Derek Schilling (2006, 170) fait également le lien avec les styles « Notations » et « Télégraphique » de Queneau dans ses *Exercices de style*.

5. David Bellos rappelle quand même « [*Perec's*] great facility for writing (and writing very fast [...] Dominique [*Frischer*] knew he was a writer when she first saw his pen fly across the page) » (1993, 288).

Maryline Heck (2017, 84) rappelle cependant aussi que Perec n'a jamais fait d'allusion explicite à la pratique de la notation chez Barthes. Barthes élabore en effet son concept de « notation » et « son » haïku après le projet original des « Lieux » de Perec, entrepris en 1969, dans *L'Empire des signes*, paru en 1970, et dans le séminaire intitulé *La Préparation du roman* en 1978-79, publié seulement en 2003. Perec cite par contre un autre concept barthésien qui semble tout aussi pertinent, mais que les études perecquiennes ont négligé. Dans un entretien à propos du projet des « Lieux », Perec évoque Barthes et son concept de « dénotation », qu'il dit inspirateur de sa démarche, et qu'il décrit comme « une description [...] ponctuelle, littérale, linéaire de ce que je voyais » (Pont-Humbert et Douel 2007). Perec ne précise pas sa source et l'extrait d'entretien inclus dans l'émission n'est pas daté, mais si cette inspiration était réellement présente dès l'origine du projet, elle devait être puisée dans un cours ou un texte de Barthes antérieur à 1969. Barthes parle en effet de « dénotation » au moins dès 1964, dans son article sur la « Rhétorique de l'image » (Barthes 2002 II, 581-82), dans *Éléments de sémiologie* (1965) et dans ses cours sur la rhétorique présentés en 1964-65⁶. Dans ces derniers, Barthes rappelle la distinction entre « les tropes de grammaire », qui sont « des conversions de sens passés dans l'usage courant », et « les tropes de rhétorique », qui sont « encore sentis d'un usage extraordinaire », et note que « [c]ette opposition correspondrait en gros à celle de la dénotation et de la connotation. » (Barthes 2002 II, 594). Il évoque ensuite une autre distinction associée à cette opposition sur laquelle reposerait « tout l'édifice des “figures” », celle entre le langage propre et le figuré. Son explication du figuré frappe par le lien qu'il établit avec l'espace et la question de familiarité : « dans l'*élocutio* (champ des figures), les mots sont “transportés”, “détournés”, “éloignés” loin de leur habitat normal, familier. Aristote y voit un goût pour le dépassement : il faut “s'éloigner des locutions communes...” » (Barthes 2002 II, 596). Le figuré est ainsi diamétralement opposé à ce que propose Perec avec sa consigne d'« Interroger l'habituel » (Perec 1989, 11), où « habituel » réfère à l'espace où l'interrogation devait avoir lieu aussi bien qu'à la relation du sujet aux objets et micro-événements qui le peuplent. Or le « sens propre », « l'habitat normal et familier » du mot est, selon la définition de Dumarsais que cite Barthes, « la première signification du mot » (Barthes 2002 II, 596)

6. Perec suivait les cours de Barthes sur la sémiologie des images publicitaires en 1963-64 aussi bien que sur l'ancienne rhétorique l'année suivante (Bellos 1993, 289). Un « Aide-mémoire » de cette dernière a été publiée dans *Communications* en 1970 (Barthes 2002 II, 527-601).

– ce qui revient à son tour à ce que la sémiologie appellera, suivant Hjelmslev, la dénotation. Comme les lieux bien connus, la langue a également son infra-ordinaire que nous oublions – que la littérature oublie –, et duquel Perec nous invite à reprendre conscience.

« Rhétorique de l'image » confirme cet usage du terme dans le domaine de la photographie en précisant que « l'image littérale est *dénotée* et l'image symbolique *connotée* » (Barthes 2002 II, 577). Tout en notant que l'« on ne rencontre jamais (du moins en publicité) une image littérale à l'état pur » (45), Barthes observe que « dans une perspective esthétique le message dénoté p[eut] apparaître comme une sorte d'*état adamique de l'image*; débarrassée utopiquement de ses connotations, l'image deviendrait radicalement objective, c'est-à-dire en fin de compte *innocente*. » (Barthes 2002 II, 581), nous soulignons).

Or c'est précisément cet « état adamique » et cette innocence que Perec semble rechercher dans les mots. « S'obliger à voir plus platement » (Perec 2017 I, 600) requiert un langage plat à travers lequel regarder. Pour reproduire le banal dans sa banalité même, il lui faut un langage au premier degré, aussi transparent que possible. Barthes corrobore plus tard dans *Roland Barthes par Roland Barthes* cette proximité idéale entre les mots et les choses qu'incorporerait « [l]a dénotation comme vérité du langage » : « chaque fois que je crois à la vérité, j'ai besoin de la dénotation » (Barthes 1975, 71). La question est ainsi de savoir jusqu'où on peut dépouiller le langage, combien il peut se rapprocher d'un rapport d'immédiateté avec le réel.

Un tel langage purement dénotatif permettrait donc que l'infra-ordinaire apparaisse non seulement dans le contenu, mais aussi dans la forme : il *performe* la banalité en même temps qu'il la représente. Avec le concept de dénotation et la prise « *directe* », l'accent n'est plus ainsi mis (seulement) sur la prise sur le vif, sur l'immédiateté temporelle, mais sur l'immédiateté sémiotique, sur la minimalisation de la distance entre les mots et les choses. Marie-Jeanne Zenetti (2014, 64) écrit que l'immédiateté et l'effacement du médium restent un but – et une illusion – des tentatives factographiques. Or une telle littéralité, même dans la mesure où elle est possible, serait, selon la tradition occidentale, justement le contraire du littéraire, comme Zenetti constate également (2014, 235). Barthes lui-même note que « sitôt qu'elle [la littérature] se retourne sur ce qu'elle aime [le réel], il ne reste plus entre ses mains qu'un sens nommé, c'est-à-dire un sens mort » (2002 II, 514). Perec se révèle être à

la recherche de l'impossible sémiotique et de la réconciliation des contraires discursifs. Barthes observe toutefois également que déjà dans *Le Voyeur* de Robbe-Grillet, « [l]e littéral n'est plus envisagé comme un sens superficiel qu'il s'agirait de dépasser, mais comme un nouvel horizon vers lequel la littérature pourrait désormais tendre » (Zenetti 2014, 236).

Les réflexions des critiques citées sur la notation restent cependant non moins pertinentes, et Perec a pu éventuellement confondre ou combiner les deux notions de notation et de dénotation⁷. Barthes lui-même opère un tel rapprochement dans « L'Effet de réel », publié en mars 1968, que Perec pouvait donc connaître lors de la conception des « Lieux » en 1969. Dans ses réflexions sur les descriptions de Flaubert, Barthes parle de la « *notation* insignifiante » qui échappe à l'analyse fonctionnelle [Barthes (2002) III, 26 ; nous soulignons]. Il note que ces

résidus irréductibles de l'analyse fonctionnelle ont ceci de commun, de *dénoter* ce qu'on appelle couramment le « réel concret » (menus gestes, attitudes transitoires, objets insignifiants, paroles redondantes). La « représentation » pure et simple du « réel », la relation nue de « ce qui est » (ou a été) apparaît ainsi comme une résistance au sens [...]. [Barthes (2002) III, 30 ; nous soulignons]

La notation « résiste au sens » dans la mesure où « [s]émiotiquement, le “détail concret” est constitué par la collusion *directe* d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe » (Barthes 2002 III, 31). Cette écriture sans signifié, le lien direct au référent, n'a donc aucune autre fonction que de produire l'« *effet de réel* » (32) recherché par le réalisme. « Ce nouveau vraisemblable [...] procède de l'intention d'altérer la nature tripartite du signe pour *faire de la notation la pure rencontre d'un objet et de son expression*. » (32, nous soulignons). Si le réalisme pratiquait « la désintégration du signe » « au nom d'une plénitude référentielle », la littérature contemporaine procède à « vider le signe » pour mettre en cause « l'esthétique séculaire de la représentation » (32).

Cette mise en cause se réalise dans le nouveau roman par la fiction qui pousse le langage et le récit à leurs limites. Perec, quant à lui, est dans une autre démarche, plus complexe et ambiguë, qui l'éloigne aussi de Barthes.

7. La réputation de sa mémoire prodigieuse contredirait cette interprétation, mais elle n'est peut-être pas impossible.

Il semble, d'une part, réellement investi dans son entreprise de donner au langage l'occasion de montrer jusqu'où il peut aller dans sa propre négation. Il se donne à l'exercice de l'épuisement du lieu par l'écriture au premier degré jusqu'à son propre épuisement. Cette insistance sur la dénotation pure l'éloigne de Barthes et approche davantage Perec de l'idéal sartrien d'une littérature transparente, comme l'observe Maryline Heck (à paraître). D'autre part, Perec n'est évidemment pas dupe et il note lui-même l'impossibilité de la tâche. Si le texte de Barthes sur l'image publicitaire était effectivement une référence pour la notion de dénotation chez Perec, cette allusion doit être (également) interprétée au deuxième degré, à la lumière de la méfiance de ce dernier à l'égard de la photographie. Nous reviendrons sur cette question plus loin.

La (dé)notation perecquienne présente donc le réel en nommant les choses et en sevrant les liens entre eux, comme s'il consistait en une série d'objets, d'attributs et de phénomènes météorologiques détachés de leur environnement. Perec pratique un pointillisme littéraire où le tableau est composé d'objets-essences et de qualités discrètes sans relations entre eux. Il se dit pourtant intéressé justement par le « tissu » du réel :

ne pas voir les seules déchirures, mais le tissu (mais comment voir le tissu si ce sont seulement les déchirures qui le font apparaître : personne ne voit jamais passer les autobus, sauf s'il en attend un, ou s'il attend quelqu'un qui va en descendre [...]) (Perec 2017 II, 847).

Il fait en effet allusion à l'interdépendance des choses sous l'intertitre « A la recherche d'une différence » : « Je bois un Vittel alors que hier je buvais un café (*en quoi cela transforme-t-il la Place ?*) » (844, nous soulignons).

Le moyen le plus important de (re)produire le tissu réside cependant ailleurs. Comme le note Michael Sheringham, « the enumerative “enquête” does not aim at statistical truth or description, but at apprehending daily experience in its flow, its rhythm, its “emergence” » (Sheringham 2000, 194). Malgré le style d'inventaire, on trouve chez Perec des modulations rythmiques, de « stylistic micro-events : shifts of register, phrase-structure, or sentence length » (197). Perec note en effet dans le programme présenté dans *Espèces d'espaces* qu'il chercherait à « Déceler un rythme » (Perec 2017 I, 600) dans le passage des voitures et les autres micro-événements de la rue. Or ce rythme devra

être reproduit par l'écriture – et il n'est finalement construit que par et dans l'écriture. Le tissu du réel se manifesterait ainsi par son rythme – l'espace par le temps – qui se produit ici dans et par le geste d'écrire.

Tout en étant ponctuel, cet inventaire demeure ainsi linéaire d'au moins trois manières. Premièrement, il garde à son origine le geste physique d'écrire qui vient d'office avec une certaine linéarité : tracer des lignes sur une feuille de papier⁸. Deuxièmement, la liste produite déploie le réel tridimensionnel dans une énumération linéaire. Et troisièmement, cette liste déploie son rythme dans un temps linéaire lors de la lecture.

La présence de « *private jokes* » que Yan Rucar (2014, 105) suspecte dans le texte perecquien, de ces clins d'œil à des amis que seuls les initiés sauront lire entre les lignes en apparence purement factuelles et dénotatives, nous rappelle cependant encore une autre dimension inévitable de l'écriture : la dissémination, au sens derridien du terme, qui rend le texte réticulaire. Même le texte le plus simple et le plus minimaliste comporte toute la virtualité du langage et de la langue qu'il utilise. La dénotation pure n'existe pas, et si le geste d'écrire se déroule dans le temps et progresse sur la page dans une direction unique, constituant un geste unidimensionnel dans ce sens, et que ce geste physique détermine dans une certaine mesure la pensée qu'il « phénoménalise » (Flusser 1999, 20), l'écriture n'en reste pas moins définie par la langue qui donne la première forme de cette pensée.

En outre, la linéarité n'est réellement propre au geste d'écrire que lorsqu'il se réalise entièrement sans retours et révisions. Selon le protocole qu'il s'impose, observe Sheringham, Perec pratiquerait une « écriture du premier jet » (Sheringham 2000, 196), ce qui suggère le refus de toute modification après les notations prises *in situ*. Dans l'édition critique, Christelle Reggiani souligne cependant que la TELP

est un texte bel et bien écrit [...] : le manuscrit dont nous disposons présente de nombreuses variantes par rapport au texte publié, qui tiennent notamment à l'amplification de notations elliptiques – en particulier par la précision plus grande, voire l'adjonction, de repérages spatiaux – et l'ajout de passages réflexifs. C'est dire que l'inventaire est construit par l'écriture, dans son objectivité

8. « Écrire, c'est seulement écrire, tracer des lettres sur une feuille blanche », écrit-il dans « Les lieux d'une ruse » (Perec 2003b, 61).

intermittente aussi bien que dans sa forme de liste. (Perec 2017 II, 1207)

La critique note également que

[l]e manuscrit est très peu raturé : à considérer ces feuilles de format A4 quasiment immaculées, on se prend d'ailleurs à douter qu'il s'agisse bien là du support des neuf campagnes d'écriture *in situ* (et tout particulièrement de la sixième, pendant laquelle l'auteur est incommodément installé sur un banc). (Perec 2017 II, 1209)

Des changements importants ont donc été apportés au texte entre le manuscrit connu et le dactylogramme préservé qui, quant à lui, diffère peu du texte publié (Perec 2017 II, 1209). Perec dit écrire d'abord toujours à la main, mais si ce manuscrit est le dernier écrit à la main, Perec n'hésitait pas à continuer la rédaction et éventuellement même le travail de composition directement à la machine⁹. Ce que le texte final montre donc, ce n'est pas le résultat de l'enregistrement tel quel, mais plutôt l'*idéal* d'un tel enregistrement tel que l'auteur le conçoit dans le cadre d'une poétique de l'écriture du réel. Conçu et réalisé comme un « projet d'écriture » (Perec 2017, 1205), le geste d'écrire détermine sa nature et son devenir ; il est la forme même de la pensée qui sous-tend ce projet¹⁰. Mais ce geste dépasse de loin le premier mouvement de notation.

Dans *Espèces d'espaces*, Perec compose une liste des types d'écriture qu'il pratique, du plus banal au « "travail littéraire" », qui inclut toute une série d'activités diverses et multidirectionnelles : « écrire, oui, se mettre à table et écrire, se mettre devant sa machine à écrire et écrire, [...] faire des ébauches, mettre un mot à côté de l'autre, regarder dans un dictionnaire, recopier,

9. Comme Perec le confie dans un entretien : « Je n'écris pour ainsi dire jamais directement à la machine, mais, selon les cas, sur des feuilles volantes, copies quadrillées, carnets, cahiers, et registres » (Perec 2003a II, 96).

10. Rien dans le texte ou dans les commentaires de Perec n'indique en effet qu'il proposerait le premier jet des notations sans aucune modification. « Travaux pratiques » dans *Espèces d'espaces*, insiste seulement sur « [n]oter ce que l'on voit. [...] Se forcer à écrire ce qui n'a pas d'intérêt [...]. Se forcer à épuiser le sujet, même si ça a l'air grotesque, ou futile, ou stupide. [...] S'obliger à voir plus platement. » (Perec 2017 I, 599-600). L'accent est mis sur l'acte de verser l'observation du banal dans l'écriture.

relire, raturer, jeter, réécrire, classer [...] » (Perc 2017 II, 560). Le début du même chapitre, intitulé « La page », montre cependant comment ces départs et explorations dans des sens multiples s'ordonnent dans le texte écrit qui « vectorise » l'espace de la feuille blanche en y introduisant l'ordre linéaire : « Avant, il n'y a avait rien, ou presque rien ; après, il n'y a pas grand-chose, quelques lignes, mais qui suffisent pour qu'il y ait un haut et un bas, un commencement et une fin, une droite et une gauche, un recto et un verso. » (Perc 2017 II, 558). Le réel aussi bien que l'espace se construit par l'écriture qui le pense, qui le nomme et qui lui donne forme. Il y a bien un lieu physique et un espace de vie réels qui sont à l'origine de cette écriture, mais en fin de compte, le réel que nous propose Perc est littéraire, par sa conception et son intention, le travail de (ré)écriture postnotation et la recherche du rythme textuel qui le gouverne. Comme il l'écrit aussi dans une note des « Lieux » : « mon seul lieu est rhétorique » (Perc 2017 I, 1045). Le chapitre sur « La page » dans *Espèces d'espaces* invite également le lecteur « à comprendre qu'en lieu et place d'horizontales il ne rencontrera jamais que des obliques », comme l'observe Christelle Reggiani (Perc 2017 I, 1047).

Le « premier jet » et la linéarité se matérialisent plus indéniablement dans l'enregistrement radiophonique que Perc réalise quatre ans après la *Tentative* écrite, intitulé « Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 » (Perc 1979). Tout comme pour TELP, « L'idée de Perc était de faire une description en temps réel, *in situ*, d'un lieu de Paris », explique l'ingénieur du son de l'enregistrement. Il confirme également que tout ce qu'on y entend de lui, « C'est purement le son direct » (Christoffel et Baumgartner 2016, 150). Perc énumère les choses et les personnes qu'il voit dans un style similaire à celui de la TELP, mais sans les moments réflexifs sur le projet, le processus ou son objectif, que l'on trouve dans celle-ci. Les six heures d'enregistrement ont dû être abrégées pour la radio et l'émission finale remplace des passages omis par des inventaires quantitatifs écrits par Perc et lus par Claude Piéplu. L'émission garde les moments où Perc, lors de l'enregistrement, revient sur ce qu'il vient de dire pour le préciser. Cette « écriture » de vive voix se déroule ainsi véritablement dans une seule dimension, le temps, et dans une seule direction, vers l'avant, et toute « réécriture » réalisée sur le vif laisse sa trace sur le temps de la lecture-écoute.

Cette technologie d'enregistrement et le fait que la voix de Perc s'inscrive sur l'arrière-fond des bruits de la rue donnent l'impression de nous rendre plus directement présents dans le lieu. Malgré le fait qu'ici les yeux de l'auteur aient

pu continuer l'observation pendant que la bouche parlait pour nommer les choses, la description reste cependant incomplète, tout comme pour l'écriture à la main : « Il y a des moments où il n'arrive pas à commenter assez vite », rappelle Michel Creïis, « parce qu'il se passait trop de choses » (Christoffel et Baumgartner 2016, 150). L'outillage et l'infrastructure nécessaires pour la transmission de radio font également en sorte que le montage n'est pas dans les mains de l'auteur. Une fois l'enregistrement réalisé, il ne peut plus intervenir directement sur ce « manuscrit sonore » pour modifier le rythme et les longueurs, qui dépendront davantage des exigences de l'émission que des considérations esthétiques de l'auteur¹¹. « L'écriture » est ainsi un travail d'équipe avec davantage de contraintes externes.

Avec la vidéo chez François Bon, nous verrons une nouvelle constellation des possibilités qu'offre l'écriture alphabétique, d'une part, et l'enregistrement par un outil technologique, d'autre part. La vidéo permettra notamment à la fois l'immédiateté transportant le spectateur dans l'environnement visuel et sonore (même si le son diégétique est souvent éliminé chez François Bon au profit d'une musique non diégétique) et la manipulation des rythmes par le montage selon ses seules considérations, aussi bien que l'ajout de textes. Avant d'en arriver là, considérons cependant deux autres technologies qui élargiront l'horizon de l'écriture : le numérique et la photographie.

L'écriture et la machine

Si l'écriture n'a jamais été linéaire à tout égard, le numérique a bouleversé tout ce en quoi elle l'était, y compris la fixité de l'écrit dans le temps et dans l'espace. Flusser maintient que le fait d'écrire à la machine (analogique) ne change pas la nature fondamentalement linéaire du geste d'écrire et conteste aussi cette « erreur commune [...] de croire que la machine limite la liberté du geste ». On est au contraire plus libre « parce que la machine permet mieux de dépasser les règles du geste que le stylo, précisément parce qu'elle les rend évidentes », et il cite le cas de la poésie concrète qui s'efforce de « rendre l'écriture bidimensionnelle » (Flusser 1999, 19-20). On a vu

11. Hans Hartje précise que l'« Inventaire » a été créé à partir d'une dactylographie allographe de l'enregistrement radiophonique, qui « contient de nombreuses corrections manuscrites de la main de Georges Perec » et du marquage au Stabilo (Hartje 1995, 42, n° 72).

que Perec confie préférer l'écriture à la main dans les phases initiales et expérimentales d'un projet, bien que cela ne l'empêche pas de modifier le texte lors de la dactylographie, qui devient ainsi une étape plus importante qu'une simple transcription. Par ailleurs, la page dactylographiée – ou sa copie au carbone – peut elle-même devenir le support d'une nouvelle réécriture à la main, lorsque des corrections et des ajouts y sont apportés, telle la « recomposition et amplification stylistique » réalisée sur la première dactylographie d'*Espèces d'espaces* (Reggiani dans Perec (2017 I, 1042)). Il semble également que le processus de dactylographie à partir de feuilles manuscrites soit particulièrement propice aux réflexions sur le travail d'écriture qui viennent enrichir le texte.

Si la machine à écrire analogique représentait déjà une plus grande liberté pour l'écriture, le numérique déclenchera son explosion. Comme Mark Amerika résume en parlant de ses propres œuvres numériques :

I approached the computer-mediated network environment of the World Wide Web as an experimental writing zone, one where the evolving language of new media would reflect the convergence of image-writing, sound-writing, language-writing and code-writing as complementary processes that would feed off each other and, in so doing, contribute to the construction of interactive digital narratives programmed to challenge the way we compose, exhibit and distribute art in network culture. (Amerika 2004, 9)

Dans ce contexte, l'écriture et le geste qui la produit ne peuvent plus se concevoir de la même manière que Flusser les voyait seulement deux décennies plus tôt. Il notait d'ailleurs déjà à ce moment-là que « la pensée officielle d'une élite de plus en plus importante se manifeste par une programmation des mémoires et ordinateurs cybernétiques dont la structure n'est pas celle du geste d'écrire » et que par conséquent « [l]e geste d'écrire est en train de devenir un geste archaïque par lequel se manifeste une manière d'être dans le monde dépassé par les événements et l'évolution technique » (Flusser 1999, 25)¹².

12. L'évaluation de Flusser de l'avenir de l'écriture alphabétique n'est pas sans ambiguïté ou même sans contradictions : il semble à la fois critiquer le régime des images et affirmer la nécessité d'épouser les technologies émergentes et les nouvelles manière de penser qu'elles apportent. Voir Ströhl (2009, 111) et Flusser (2011a).

Plutôt que dépassé, le geste d'écrire peut toutefois être considéré comme un geste qui se complexifie à l'ère numérique, notamment d'une manière qui permet à la complexité de l'acte décrit déjà par Perec de mieux se manifester. L'espace numérique et virtuel permet d'introduire dans le texte un dynamisme : grâce à des animations visuelles ou sonores, qui y introduisent également une dimension temporelle, le processus d'écriture et de lecture peut être visualisé dans sa complexité qui auparavant restait purement virtuelle. Les hyperliens ouvrent également le texte à un réseau multidimensionnel dans l'espace-temps virtuel. Aussi le geste de Philippe de Jonckheere, qui reprend le texte de Perec sur son site en y ajoutant des hyperliens qui transforment l'œuvre en un hypertexte explosé, constitue-t-il un geste non seulement de réécriture, mais de redimensionnement :

Il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice, par exemple : une **mairie**, un **hôtel des finances**, un **commissariat de police**, trois cafés dont un fait tabac, un cinéma, une **église** à laquelle ont travaillé **Le Vau**, **Gittard**, **Oppenord**, **Servandoni** et **Chalgrin** et qui est dédiée à un aumônier de **Clotaire II** qui fut évêque de **Bourges** de 624 à 644 et que l'on fête le 17 janvier, un **éditeur** [...] (Jonckheere, s. d.)

Écrire veut ici dire non plus seulement taper à la machine, mais aussi naviguer et rechercher sur le web pour trouver des sites qui illustrent ou complètent les mots de Perec¹³ ; faire la manipulation pour insérer un hyperlien et copier-coller l'URL ; sauvegarder le contenu ; vérifier le fonctionnement des liens ; vérifier la mise en page ; publier le résultat sur le site. Aligner les mots sur l'écran n'est plus qu'un moment comme les autres dans ce processus, et les touches du clavier représentant l'alphabet ne sont plus suffisantes – on pourrait même s'en passer en scannant le texte et en le passant par un logiciel de reconnaissance textuelle – ; la souris, la connexion internet et le moteur de recherche sont plus importants. Ou ne serait-ce pas un geste d'écriture que celui de Jonckheere ? La réponse dépend seulement de si l'on veut permettre à l'écriture de suivre l'évolution de la technologie comme elle l'a toujours fait au cours de sa longue histoire.

13. Maryline Heck remarque que projet des « Lieux » lui-même pourrait être considéré comme « un projet hypertextuel avant l'heure », et que sa version numérique en cours de publication « permettra de naviguer au sein des textes du projet (choix de lire par année, par lieu, etc.) » (communication personnelle).

Mais le web représente aussi un autre dynamisme en relation à l'écrit : la publication quasi immédiate, réactive, flexible et modifiable, l'interaction facile avec les lecteurs, la création de communautés d'auteurs et de lecteurs – qui ont tendance à se confondre en « *wreaders* » (« lectauteurs »), comme Landow (1994, 14) nomme les lecteurs actifs qui participent du réseau – et la possibilité de construire une œuvre ouverte par l'accumulation de textes courts plutôt que visant le produit fini que représente le codex. François Bon a été parmi les premiers en France à s'emparer du numérique et du web comme un espace qui permet une telle « écriture vive » (Bonnet 2012, 238), apte à prendre le rythme du monde contemporain :

Le site Web ne comporte pas en lui-même d'architecture, puisqu'à chaque moment on peut modifier son arborescence, réorganiser les rubriques, et qu'il ne se donne jamais en entier, n'ayant pas d'épaisseur. Il n'est lisible et il n'est forme qu'en tant que mouvement, circulation, navigation.

[...]

La documentation, la relation à distance, la disponibilité immédiate et parfois exhaustive des images insèrent le récit dans une relation au réel qui marque un nouveau bond en avant, comme ceux qui ont ponctué les précédentes mutations de l'écrit. (Bon 2011, 265 et 267)

On peut dès lors considérer que l'écriture qui se fait dans cet espace, comme geste et comme littérature, est un geste déjà autre, une écriture autre que l'écriture traditionnelle. Mais s'il en est ainsi, ce nouveau geste s'inscrit dans la continuité de celui qu'il commence à remplacer sans (encore) l'éliminer.

II. La photographie ou l'écrire lumière

Revenons encore un instant dans le temps. De la ponctualité et de la linéarité de l'écriture on passe, historiquement bien avant son éclatement numérique, à la bidimensionnalité de l'image, qui se présente sur une surface à deux dimensions et qui ne décrit plus verbalement, mais montre visuellement. Pour Flusser,

[u]ne photographie est une « description » bi-dimensionnelle d'un geste, si par « description » nous voulons dire transposition d'un contexte dans un autre. Une photographie d'un homme fumant une pipe est la description de son geste de fumer, par transposition du geste de quatre en deux dimensions. (Flusser 1999, 83)

Il note également que le changement de dimensionnalité implique une modification de la perception et de la pensée :

When images supplant texts, we experience, perceive, and value the world and ourselves differently, no longer in a one-dimensional, linear, process-oriented, historical way but rather in a two-dimensional way, as surface, context, scene. (Flusser 2011b, 5)

La « description » photographique ne signifie cependant pas objectivité, malgré le fait que, comme l'observe Bertrand Gervais, « la doxa sur la photographie nous la présente, depuis son invention, comme un procédé permettant une prise directe sur le monde » (Gervais 2016, 14).

Flusser n'est pas victime de cette illusion : « L'objectivité d'une image (d'une idée) ne peut être autre chose que le résultat d'une manipulation (une observation) d'une situation quelconque », écrit-il (Flusser 1999, 97). Il identifie notamment trois éléments du geste de photographier qui l'éloignent de l'objectivité supposée : (1) « la recherche d'un point de vue, d'une position d'où regarder la situation » ; (2) « la manipulation de la situation afin d'adapter [*sic*] au point de vue choisi » ; (3) « le recul critique qui permet de voir la réussite ou la faillite de cette adaptation » (89). L'objectivité de l'appareil et des processus chimiques qui produisent l'image n'est pas remise en question ; Flusser doute plutôt « d'un certain sens du terme “objectivité” en science » (95). Ses réflexions sur ce point méritent d'être citées presque dans leur intégralité :

Le fait que le photographe manipule (ment) au sujet de la situation ne veut pas dire que la photographie ne sera pas une image objective. Cela ne veut pas dire non plus que s'il ne manipulait pas, il obtiendrait une image plus objective. Ni non plus que la réaction de la situation à la manipulation du photographe ait une influence quelconque sur l'objectivité de la photographie. Ce

que cela veut dire au contraire est que l'observation du geste de photographe montre clairement la chose suivante : regarder une situation, c'est la manipuler, ou l'observation transforme le phénomène observé.

Aussi : observer une situation, c'est être transformé par cela, ou, l'observation change l'observateur. [...] Le photographe ne peut s'empêcher de manipuler la situation : sa seule présence est une manipulation. Et il ne peut pas s'empêcher d'être modifié par la situation : le fait d'être dedans l'a changé. L'objectivité d'une image (d'une idée) ne peut pas être autre chose que le résultat d'une manipulation (une observation) d'une situation quelconque. (Flusser 1999, 97)

Il pousse son raisonnement encore plus loin dans la conclusion de ce paragraphe :

Toute idée est fautive dans le sens où manipule [*sic*] ce qu'elle conçoit et dans ce sens, elle est « art », c'est-à-dire fiction. Néanmoins, dans un autre sens, il y a des idées vraies si elles conçoivent vraiment ce qu'elles regardent. C'est peut-être ça que Nietzsche voulait dire quand il affirmait que l'art est meilleur que la vérité. (Flusser 1999, 97)

Art et fiction sont donc présents comme potentialité dans le geste de photographe dès le moment de l'observation-manipulation.

Des réflexions similaires pourraient être menées à propos de l'écriture. Perec a noté également combien la prise directe sur le réel n'est qu'une illusion. J'ai fait allusion ci-dessus à la méfiance de Perec à l'égard de la photographie. Christelle Reggiani a établi l'importance de ce médium pour l'œuvre perecquienne, en tant qu'objet déclencheur de la narration aussi bien qu'en tant que technologie d'enregistrement. Dans les deux cas, elle note toutefois que « la photographie est dans l'œuvre de Perec fondamentalement déceptive » (Reggiani 2003, 77). Il la considère notamment comme un trompe-l'œil et souligne sa « non fiabilité [*sic*] ontologique » (Reggiani 2003, 89), à peu près au même titre que celle d'une image mentale. La photographie peut servir de souvenir à peu près au même titre aussi, nous économisant juste le travail de mémoire, les photos étant « des images de mémoire déjà constituées » (81).

Perec s'est toutefois fait accompagner par des photographes lors de quelques-unes de ses visites aux « Lieux » et a inclus des photos dans certaines enveloppes du projet, il a collaboré avec des photographes sur d'autres projets, et il a fait des séries de photos Polaroid lui-même, notamment lors de son voyage à Ellis Island (Reggiani 2003, 78). Mais ces images ne font que marquer le passage du temps en épinglant un moment du passé sur une surface, en le transformant tout de suite, et cette surface va elle-même vieillir et disparaître doucement dans l'invisible avec l'image qui se fane. La photo reste pour Perec surtout l'origine et l'accompagnatrice d'une écriture qui, quant à elle, manifestera son « altérité sémiotique » par rapport à l'image (Reggiani 2003, 103). Tout en restant du côté de l'écriture, l'œuvre de Perec témoigne ainsi selon Christelle Reggiani d'un « désir photographique » (104) que la critique explique par « une convenance aux motivations multiples entre les pratiques de l'écriture et celles de la photographie » (104), concluant que l'on peut observer « une véritable poétique photographique de l'écriture perecquienne » (106).

Tout comme Perec, François Bon se sert de l'image comme « autobiographe » (Reggiani 2003, 100) dès *Mécanique*, récit autobiographique publié en 2001, où la photo non seulement « irrigue [...] sourdement l'imaginaire du récit », mais où l'auteur « dit vouloir traiter le texte comme une photographie » (Jérusalem 2003, 6). Ici il s'agit encore de photos de famille analogiques que Bon n'avait pas prises lui-même, et il avoue sa longue résistance à la photographie comme pratique. Dans le prolongement de *Paysage fer* (2000), ce texte inclassable sur le trajet répété de Paris à Nancy par train, les commentaires de François Bon dans *15021* (2000) sur les photographies de Jérôme Schlomoff prises lors des mêmes trajets amplifient les réflexions sur la photographie en tant que mode d'enregistrement et de représentation. « Ce ne sont pas les images faites qui retiennent l'attention de l'écrivain, mais plutôt l'opération de la prise de vue », observe Danièle Méaux (2010, 227), et le dispositif « qui paraît même – très illusoirement, il va sans dire – permettre d'accéder à la réalité en dehors des modalités de représentation acquises » (229). De statut encore instable – et peut-être par nature hybride –, la photographie occupe ici une position ambiguë entre art et archive, ce qui en fait un objet de réflexion qui s'impose à l'auteur s'intéressant à notre relation au réel. Comme le note Servanne Monjour dans sa thèse *La littérature à l'ère photographique*, « à la photographie d'inventer ou de réinventer la littérature, en remettant profondément en cause son rapport au langage,

au réel, à la notion de représentation, en nourrissant les écrivains d'un nouvel imaginaire à explorer » (2015, 16).

La photographie numérique

François Bon s'empare enfin de la photographie également en tant que pratique dès 2004, à peu près au moment où il lance tierslivre.net, et il souligne l'importance de ce fait : « Important : dispose désormais en permanence d'un premier appareil photo numérique, qui contribuera à donner une autre dimension au site web » (Bon 2013a)¹⁴. Le progrès est clair et rapide, comme les chiffres donnés par l'auteur en témoignent :

4960 pour 2001-2004, 3453 pour 2005, 6453 pour 2006 (pas fait exprès que ça tombe pareil aux 3 derniers chiffres près), 7815 pour 2007, 8861 pour 2008, 9970 pour 2009, 6866 pour 2010 (le séjour Québec à cheval sur les deux), 7876 pour 2011, 13 984 pour 2012 et 17 262 pour 2013. (Bon 2013b)

Ce n'est toutefois qu'en 2009 que « la pratique de la photo numérique devient systématique sur [s]on blog, en particulier avec son journal images » (Bon 2016b). Sous l'influence réclamée de Flusser (Bon 2016a), la photographie numérique et les réflexions sur la photographie deviendront alors partie intégrante de l'œuvre bonienne, dont l'écosystème comprend désormais également ses profils sur Instagram, Facebook et Twitter¹⁵.

Ce qui change avec le numérique cependant, c'est justement la relation de la photographie au réel, du côté de la prise aussi bien que du côté de la place

14. Cette citation provient de la « tentative d'une autobiographie malléable » de l'auteur, où il précise également que « 1, cette notice autobiographique n'est pas destinée à publication ou reproduction, même partielle; 2, cette demande n'étant jamais respectée, cette notice inclura systématiquement au moins un élément fictif discret, régulièrement modifié. 3, des manuels, études ou dictionnaires ayant validé imprudemment certains de ces éléments fictifs, ils ont été dès lors intégrés définitivement à cette notice. » J'assume la désobéissance à l'auteur aussi bien que le risque qu'il y ait une part de fiction dans le « fait bibliographique » cité. L'omniprésence des photos sur le Tiers Livre corrobore néanmoins la véracité de ce fait.

15. Nous ne pourrions pas entreprendre ici une étude détaillée de la présence de la photographie dans l'œuvre de François Bon, nous nous concentrerons sur son rôle dans le cheminement vers la vidéo.

et de l'usage de l'image. André Rouillé souligne que « les différences entre la photographie argentique et la photographie numérique ne sont plus de degré mais de nature » :

Alors que la photographie convertit de l'énergie lumineuse en énergie chimique selon les principes de la thermodynamique, l'image numérique est le produit d'algorithmes, de symboles logico-mathématiques gérés par des langages de programmation. En photographie, la lumière et les sels d'argent assuraient une continuité de matière entre les choses et les images, avec le numérique cette liaison est rompue. [...] Le référent n'adhère plus. (Rouillé 2008)

Le produit, quant à lui, n'est plus fixe, mais « “perpétuellement variable”, infiniment flexible », ce qui fait que « l'ère du soupçon succède à une longue période de croyance en la vérité des images » (Rouillé 2008). Philippe Dubois affirme aussi que « le numérique vient s'attaquer directement à ce lien entre l'image et son “référent réel”. Il vient couper le lien “viscéral” de l'image au monde » (Dubois 2016). Même le geste de la prise de photographie est devenu plus ambigu, comme les projets photographiques basés sur des collectes d'images sur Google Street View en témoignent. Yannick Vallet (s. d.), photographe de profession, considère les prises puisées sur Google Street View et numériquement retouchées en postproduction comme ses propres créations et comme une partie intégrante de son travail artistique¹⁶. Sans jamais être passé au lieu où l'image a été prise, sans avoir réalisé les gestes de photographe décrits par Flusser, Vallet reste le créateur des photos qu'il publie sur son site. Le geste de la « prise » prend ainsi un sens entièrement nouveau, dans l'espace numérique, qui ne supprime pas le sens traditionnel, mais s'y ajoute comme une alternative, introduisant une ambiguïté ontologique dans le terme.

Cependant, comme le note encore Bertrand Gervais,

[s]i le numérique est venu fragiliser cette dimension indicielle de la photographie, au point que d'aucuns en ont parlé comme d'un épisode limité dans le temps, il n'en demeure pas moins qu'elle

16. Le fait qu'une sélection de ces photos figure dans son portfolio sur son site web en témoigne, voir Vallet (s. d.).

est fréquemment mise à contribution dans des tentatives d'épuisement d'un lieu. (Gervais 2016, 14)

Aussi Pierre Ménard reprend-il la tentative perecquienne dans ses ateliers d'écriture lorsqu'il invite les participants à travailler avec des images de Google Street View pour décrire des lieux¹⁷. Ici le geste d'écrire vient compléter et réfléchir l'image photographique puisée dans la base de données de Google¹⁸. François Bon, quant à lui, se servira de Google Earth dès 2010, notamment pour son projet *Une traversée de Buffalo* (Bon 2013c).

Flusser notait déjà également que, malgré leurs similarités apparentes en tant que représentations visuelles bidimensionnelles fixes, « l'image technique » ne relève pas de la même logique que l'image « traditionnelle ». L'image technique apparaît lorsque l'écriture linéaire tombe en morceaux et devient « inaccessible » (Flusser 2011b, 7), lorsqu'elle se décompose en particules qui demandent à être recomposées – ce qui demande du calcul et de la computation :

The difference between traditional and technical images, then, would be this : the first are observations of objects, the second computations of concepts. The first arise through depiction, the second through a peculiar hallucinatory power that has lost its faith in rules. (Flusser 2011b, 10)

Et Flusser de conclure : « *all technical images have the same basic character : on close inspection, they all prove to be envisioned surfaces computed from particles* » (Flusser 2011b, 33). C'est une distance encore *autre* que celle précédemment introduite dans la représentation par la conceptualisation qui existe donc désormais entre sujet et objet, entre sujet et expérience concrète. Et cette « *particule-arité* » qui caractérise désormais l'image technique fait que celle-ci n'est plus bidimensionnelle, mais bel et bien sans dimensions – un peu comme le pointillisme verbal perecquien. Les deux maintiennent en effet des relations tendues avec l'idée (ou l'illusion) traditionnelle de la cohérence, qu'elle soit textuelle ou visuelle, qui permettrait de reconstituer le « tissu » du monde dans une représentation fidèle. Nous avons vu que chez Perec, si

17. Voir par exemple *Liminaire* (s. d.), et *Le tour du jour en 80 mondes* (s. d.).

18. Bertrand Gervais revisite aussi le lieu de la tentative perecquienne par Google Street View et y découvre « Les spectres de la place Saint-Sulpice », signe révélateur de la manipulation de l'image du réel par le logiciel de Google (Gervais, s. d.).

tissu il y a, il est (re)constitué en tant que texte et rythme, plutôt qu'image verbale de l'espace.

Flusser écrit ceci en 1985, alors que la photographie numérique et la pixellisation n'étaient encore qu'à leur début, mais la pertinence de ces réflexions aujourd'hui dans le contexte numérique est frappante. La conséquence cruciale de cette évolution notamment pour le geste d'écrire est que la différence ontologique entre texte et image disparaît. Techniquement, ils existent désormais de la même manière :

le numérique, en termes de dispositif, a littéralement aplati, gommé, annulé les différences « de nature » entre les différentes « sortes » d'images (peinture, photographie, film, vidéo, etc.) – et même entre textes, images et sons, tous logés à la même enseigne numérique indifférenciée de la reproduction et de la transmission des « signaux » de l'information. [...] Du point de vue du numérique, il n'y a pas de différence entre un texte, une image et des sons. (Dubois 2016)

Cette assimilation technique et en partie ontologique signifie aussi que la coexistence de l'image et du texte dans un même espace devient de plus en plus naturelle. Le numérique a effectivement facilité le rapprochement et l'intégration même de l'image et de l'écriture¹⁹. Plutôt que la manipulation et le brouillage de la frontière entre fiction et réalité en passant par le virtuel, c'est cette intégration qui intéressera surtout François Bon – et c'est également ce processus d'intégration qui pointera d'abord vers la vidéo-écriture. Sa première tentative de « conception du livre comme temps, texte et images », *Béton (Ceci est-il un livre ?)*, qui date de 2009 et qui existe en version PDF, présentation Apple Keynote et vidéo YouTube (Bon 2009a), est une série de photos accompagnées de fragments de textes courts, dans le style du journal vidéo qui suivra quelques années plus tard. La version vidéo introduit une animation et donc une dimension temporelle définie dans la série statique des images du fichier PDF : elle reproduit en partie l'effet du feuilletage d'un livre imprimé, et certains textes et photos émergent du fond de l'écran en ajoutant un effet cinématographique à l'effet livre. Cette version inclut en outre quelques bruits peu distincts qui rappellent les bruits d'une rue calme,

19. Voir notamment les analyses de Gilles Bonnet sur l'usage de la photographie dans l'écriture littéraire en ligne (Bonnet 2017, 21-28).

et deux courts extraits de vidéo : d'abord, un camion qui part d'une station-service, avec un fort bruit de moteur, et plus tard un plan fixe du bord de la mer en Italie, avec le bruit du vent. Les deux, comme les photos, apparaissent sur un fond noir en haut de l'écran changeant graduellement en gris foncé en bas. Le premier extrait vidéo est accompagné par le texte en dessous : « rêve construit tout au bout des routes pour nos coques de fer ». Textes et images se complètent plutôt que de s'expliquer. Nous retrouverons ces éléments dans le journal vidéo, désormais sans la présentation livresque et sans la question qui se pose de savoir si cette œuvre peut être considérée comme un livre, ou quelle serait la définition de celui-ci. Il s'agira désormais d'affirmer la vidéo comme une forme d'écriture qui conjugue images, écriture et rythmes sonores et visuels.

III. L'écrire vidéo, avec François Bon

La symbiose de la photo et du texte qui se développait au cours de l'histoire du Tiers Livre continue dans le « geste avec vidéo²⁰ » (comme le nomme Flusser). François Bon explique le passage du premier au deuxième :

Question sur le récit, en tant que récit photographique : de 2005 à 2015, j'ai accumulé et tagué ici mes archives images. Cela voulait dire concevoir la photo comme série et narration, mais une narration dans la linéarité verticale de l'ascenseur de la page. [...]

La révélation pour moi du récit vidéo, ça a d'abord été l'encapsulation temporelle linéaire d'un récit photographique. Comme autrefois on avait le roman-photo ? Oui, j'assume. (Bon 2016e)

François Bon publie des vidéos sur YouTube depuis 2009 et mène une pratique de vidéo-journal régulière depuis 2015. Sa toute première création vidéo mise en ligne sur cette plateforme était – comme par hasard – une lecture de *l'Infra-ordinaire* de Perec (Bon 2009b). La photographie non seulement inspire la découverte de la vidéo, elle continuera à sous-tendre le geste avec vidéo

20. Si elle semble peu naturelle, cette formule correspond particulièrement bien à l'esprit de François Bon qui, comme le note Dominique Viart, « n'écrit pas *sur* : il écrit *avec* : avec la littérature et avec les voix qui disent la sécheresse du monde, avec la musique et l'image, avec les livres et les écrans, les claviers » (2010, 10).

conçu en tant que tel : « Je conçois la vidéo comme une sorte de carte postale perfectionnée pour le blog. Ma pratique reste d'abord photographique, et chaque fois s'insère dans un billet du blog », écrit l'auteur à propos de l'année 2009. Mais même plus tard, il affirmera que « ces 10 ans de pratique de la photo numérique fixe est un viatique important lorsqu'[il] filme » (Bon 2016b).

Flusser, dont la pensée continue à inspirer cette nouvelle pratique de François Bon²¹, appelle les images animées du film « un discours de photographies » (« *Der Film ist der erste Code, bei dem sich Oberflächen bewegen, ein Discours von Fotografieren*²² » (Flusser 1994, 124). Contrairement aux deux dimensions de la photographie comme surface, le film en aurait trois : « les deux dimensions de la surface et la dimension du développement du film », auxquelles s'ajoute le son, dans lequel on « baigne » au cinéma (Flusser 1999, 117)²³. Le film enlève les images à la temporalité de leur source et les place dans une nouvelle suite qui se déroule dans un autre temps. Flusser distingue cependant le film, par lequel il entend le cinéma, de la vidéo, qu'il associe à la télévision. Les deux représentent des technologies et des gestes différents, avec des espaces de réception différents. Ils ont également des généalogies différentes : « fresque-peinture-photographie » pour le film, et « surface d'eau-lentille-microscope-télescope » pour la vidéo (Flusser 1999, 147). Le film serait en outre un outil *artistique* dans la mesure où il vise la représentation, tandis que la vidéo est plutôt un outil *épistémologique*, qui « présente, spéculé et fait de la philosophie », comme l'écrit dans la version allemande de l'essai (« *es präsentiert, spekuliert und philosophiert* » (1994,

21. Bon reproduit l'intégralité de l'essai de Flusser sur « Le geste avec vidéo » dans la rubrique « Ressources ateliers » de la partie « Abonnés » du Tiers Livre. Le seul autre essai qu'il reprend est celui sur le geste d'écrire.

22. Le passage dans lequel apparaît cette citation dans le texte allemand de Flusser n'est pas présent dans la version française. Flusser a d'abord écrit ces essais en français puis les a refaits en allemand, et c'est cette dernière version, plus complète, qui a été publiée en premier. La traduction anglaise de Nancy Ann Roth, réalisée à partir du texte allemand, reprend ce passage : « *The film is the first code in which surfaces move, a discourse of photographs* » (Flusser 2014, 90).

23. Rappelons qu'en même temps, ce dernier serait aussi sans dimension en tant qu'image technique. Il s'agit de deux perspectives différentes, l'une considérant la technologie et l'autre la transformation sémantique, la perception du spectateur. L'a-dimensionnalité de la technologie sous-tendrait les trois dimensions sensibles du film – mais les deux analyses apparaissent dans deux essais différents et leur relation n'est pas articulée de manière explicite.

197 ; 2014, 145)). Les trois termes seront pertinents pour le vidéo-journal de François Bon, dont le travail, suivant l'évolution rapide de la vidéo comme médium souple, contredira en même temps cette distinction entre film et vidéo.

Avant d'entreprendre une pratique régulière de vidéo-journal, François Bon a déjà fait des films avec des réalisateurs professionnels, notamment avec Fabrice Cazeneuve pour *Paysage fer* (Cazeneuve (2002), à partir d'un texte publié en 2000) et avec Emmanuel Roy pour *Chant acier* (2016). Le texte de *Paysage fer* reprend la problématique perecquienne de l'observation de ce que l'on ne remarque ordinairement pas – ici, les images perçues depuis le train lors d'un trajet répété chaque semaine –, mais avec l'auteur en mouvement, traversant à chaque « séance » d'observation-écriture l'espace observé²⁴. Bon a également écrit un roman, *Autoroute* (1999), où il raconte un voyage fictif avec un réalisateur imaginaire. Les propos fictifs de ce dernier montrent une ressemblance frappante avec le discours et la pratique ultérieurs de François Bon, qui, comme l'observe Philippe-Jean Catinchi dans un compte rendu, « se fait cinéaste paysagiste » dans ce texte (Catinchi 2000, reproduit par Bon (2008)). « Qu'est-ce que c'est d'autre, le cinéma, que ce peu ? Une attention aux mouvements. », note le réalisateur imaginaire. « Ne pas faire d'image, mais assembler plutôt des éclats de temps, capter ce qui change par le temps, sur une seconde ou à peine plus, dans ce ciel ou sur ce visage. » (Bon 2014b). Si « [c]ette confiance d'un réalisateur rapportée par François Bon, l'auteur la fait sienne » déjà dans son écriture romanesque, il la réalisera littéralement dans sa vidéo-écriture une quinzaine d'années plus tard. Mais l'auteur apprécie en particulier que Catinchi souligne l'importance de « Perec, l'expérience du réel, etc²⁵ » (Bon 2008). C'est encore cette expérience du réel qui le guidera dans ses explorations de l'écriture en vidéo. En outre de l'expérimentation avec le potentiel de la conjugaison de l'écriture et de l'image par le numérique, la découverte de la vidéo comme manière d'écrire s'inscrit

24. François Bon souligne lui-même l'importance de ce changement de la perception et de l'écriture immobiles à la mobilité du sujet observateur et écrivain dans son article intitulé « En voiture. Court essai sur l'évolution et l'importance des outils de narration ambulatoire dans la littérature » (2010).

25. L'auteur lui-même place les réflexions de Perec, dans *L'infra-ordinaire*, sur l'interrogation de l'habituel et « Comment parler de ces “choses communes” » en exergue d'*Autoroute*.

donc dans une histoire de proximité avec le cinéma, ce qui en fait également une suite logique dans l'évolution de cette œuvre en constante bascule²⁶.

La vidéo que connaît Flusser est encore analogique : il parle de la bande magnétique, qui permet déjà une plus grande facilité de manipulation que le film au niveau de l'enregistrement et qui rend également possible le visionnage immédiat, mais qui reste liée à une surface et à un code linéaires (Flusser 1999, 145), bien qu'elle soit aussi déjà a-dimensionnelle en tant qu'image technique, « particule-aire » comme la photographie. Cependant, avec l'expansion et la « naturalisation » du numérique dans la vie quotidienne et le raffinement de la technologie et des images produites, l'utilisateur devient de moins en moins conscient de l'arrière-fond technique – qui se complique – et ne voit que des images de plus en plus lisses, sans granularité.

Cela vaut aussi pour la vidéo numérique. Mais la finesse des images n'est qu'un début, et l'apport majeur de la technologie numérique par rapport à la vidéo analogique réside ailleurs : dans la facilité de la manipulation désormais aussi au niveau du montage, dans la viralité, dans les dialogues qu'elle ouvre et à laquelle elle se prête. François Bon retrace l'histoire de sa découverte de la vidéo et le développement de ses pratiques depuis ses premières lectures et tentatives de montage animé de photos jusqu'au vidéo-journal proprement dit (Bon 2016a). À propos de ce dernier, il remarque que pendant longtemps, il ne se permettait aucune manipulation de montage pour ne pas fausser la réalité enregistrée. Ce n'est qu'en 2015 qu'il s'affranchit enfin de cette contrainte et commence à monter ses vidéos :

Je commence à prendre conscience des limites de la prise directe. Mais je suis têtu comme un âne (du Poitou), je prétends que le montage serait une instance trompeuse... [...] Découverte progressive aussi de l'intrication entre ces as du vlogging et leur organisation réseau collective, qu'on est loin d'avoir amorcée dans la sphère francophone. Je franchis l'étape, c'est sur iMovie, pour la première fois j'accepte l'idée du montage. (Bon 2016b)

On a vu chez Perec, dont le travail d'enregistrement est pourtant généralement reçu comme une pure notation *in situ*, combien la « postproduction » suivant l'enregistrement était importante et que, au-delà du geste d'écrire

26. Gilles Bonnet (2012) identifie la bascule comme une figure déterminant de cette œuvre à travers toutes ses étapes.

proprement dit, c'est cette étape qui rend vraiment le projet un projet d'écriture littéraire. Marie-Jeanne Zenetti note également que c'est grâce au montage que le document « accède au rang d'œuvre et doit être envisagé comme le produit d'une intention esthétique » (2014, 113-14). Pour François Bon, cette décision libératrice, la découverte du travail du vlogueur professionnel Casey Neistat, la réalisation que le vlogage a un important aspect social et collectif, et le développement de l'infrastructure de la fibre optique qui permet une gestion plus efficace d'une chaîne YouTube sont les facteurs majeurs qui inciteront et faciliteront l'appropriation définitive de la vidéo comme une pratique qui deviendra vite centrale dans le travail de l'auteur.

Si l'auteur a commencé ses expérimentations avec la vidéo lors de voyages marquants – au Québec pour une résidence, à Providence en quête des traces de Lovecraft –, déjà à ces moments-là ce n'était pas les endroits touristiques et les monuments historiques qui l'intéressaient, mais les espaces urbains et périurbains communs et parfois délabrés, le visage ordinaire de l'endroit inconnu. De là à découvrir le banal plus près de chez soi, il y avait encore une étape à franchir, comme l'auteur le note : « Autre question, décisive pour le vlogging : quand tu es immergé dans un contexte visuel pour toi extraordinaire, quelle facilité à filmer. Quand tu es dans ta routine quotidienne, c'est bien différent ²⁷ ». Il se demande ensuite : « À distance, comment ne pas avoir compris plus tôt, puisque j'étais capable de le faire, l'intérêt du film dans les situations les plus quotidiennes ? » (Bon 2016b). Aujourd'hui, François Bon se promène dans le monde avec sa caméra, prêt à s'en servir à peu près à tout moment dès qu'il sort de chez lui. Les voyages, les trajets en train et en voiture font partie de sa routine hebdomadaire et constituent l'objet régulier de ses vidéos ²⁸. Le vidéo-journal est ainsi une autobiographie fragmentée et fragmentaire de son quotidien qui se concentre sur les déplacements, le plus souvent dans les transports et les espaces publics ²⁹.

27. Voir par exemple Bon (2012b).

28. Gilles Bonnet (2012, 27-28) observe comme ces « lieux transitionnels » obsèdent François Bon. Le bureau est par contre l'espace habituel où il réalise d'autres séries vidéos, plus discursives qu'artistiques, comme son « Service de presse », « L'instant Lovecraft », les « Ateliers d'écriture » et plus récemment l'« Écran de nuit », qui mélange lectures-performances et réflexions.

29. Début 2018, son journal vidéo se raréfie et l'auteur se recentre sur d'autres types de vidéos dans la série « Écran de nuit », tels ses « Carnets » et des ateliers d'écriture (« Tout un été d'écriture », commencé le 8 juin). Ces vidéos sont discursives et performatives, avec une pratique de *talking head* et un discours improvisé suivant un plan thématique, filmé

À la différence de Perec dans la *Tentative*, François Bon ne s'impose pas de protocole strict pour ce journal, à part la durée et le rythme de publication vaguement définis : « 2minutesaday », selon le sous-titre de la série au début, pas longtemps respecté, et désormais « entre 5 et 10 minutes pas plus, mais aussi souvent que possible » (description de la liste de lecture, 17-06-18, Bon s.d.). L'auteur s'engage aussi en 2016 à « Chaque jour [...] pour chaque vidéo, avoir pour défi personnel d'un petit truc appris en plus, dans la mise en place, dans le shooting [...], mais surtout dans l'utilisation de Final Cut... » (Bon 2016b). La tenue de cet engagement est plus difficile à vérifier, mais la qualité des vidéos s'est visiblement améliorée depuis le début, en partie sans doute grâce à des investissements dans du nouveau matériel, mais aussi grâce à l'apprentissage du médium et du logiciel de montage. Le style et les grandes lignes de la mise en scène n'ont pas changé, mais une évolution de la composition est tangible. Le montage est manipulé avec une plus grande souplesse et la structure devient plus réfléchie : certaines vidéos ont une structure narrative en boucle, comme justement « Recherche de Kenneth Goldsmith au Val d'Argenteuil », où l'on voit la scène de bistrot avec Goldsmith coupée en deux, au tout début et juste avant la fin de la vidéo ; d'autres constituent un récit qui glisse vers la fiction, comme dans l'allégorie quelque peu kafkaïenne de « Vous serez au calme pour écrire », qui finit sur l'image de deux portes fermées et d'un long couloir sombre avec de la lumière au bout, ou encore dans « Learning Zone & Imagination Laboratory », qui prend les trous de construction sur un campus universitaire comme fil conducteur pour créer une autre vidéo-allégorie sur l'apprentissage et ses dangers. D'autres vidéos, notamment celles qui enregistrent un trajet, restent plus ouvertes dans leur structure interne, avec « la répétition des paysages dans un cadre », mais se terminent souvent avec l'arrivée ou un arrêt, comme on voit dans « À quoi tu penses quand tu roules » (Bon 2015a).

Les traces de la production individuelle et amateur restent cependant évidentes aussi, avec la caméra – la plupart du temps tenue à la main – qui tremble parfois un peu même dans les plans fixes, et le texte en sous-titrage qui devient à certains moments difficile à lire sur un arrière-fond trop clair. Ces petites imperfections peuvent en même temps être considérées comme faisant partie de l'« effet de réel » du journal vidéo, ou de son « effet de document » qui caractérise les œuvres factographiques selon Marie-Jeanne Zenetti

dans « la piaule » de François Bon en plan fixe, plutôt que de s'intéresser visuellement au mode extérieur.

(2014, 73 et 76) : tandis que François Bon vise une qualité aussi professionnelle que possible, les limites techniques qu’il rencontre inévitablement dans son travail solitaire et sans aucun financement servent de marqueurs d’authenticité et d’expérimentation³⁰. C’est aussi ce statut de non-professionnel et de travail individuel qui lui permet de garder une légèreté et une indépendance par rapport à un outillage et une infrastructure plus lourds : « la vidéo est une simplification du geste cinématographique, mais c’est cette simplification même qui la rend virale et nous permet cette appropriation individuelle qui la transforme en outil pour dire le réel, en outil d’écriture³¹ » (Bon 2016d).

Nous avons vu que, cherchant une « immédiateté sémiotique » entre les mots et les choses, Perce pratique un minimalisme linguistique, la dénotation aussi pure que possible. Le travail d’écriture postnotation viserait à mieux approcher cet idéal linguistique et épistémologique – dont l’auteur n’est toutefois pas dupe – et en déborde parfois en aboutissant à des réflexions bien au-delà d’une notation pure. Or la dénotation, le geste de *nommer* les objets et les faits pour les désigner est ce qui devient superflu avec la vidéo, qui montre les choses visuellement. Si, lors de la réalisation de *Paysage fer*, le premier défi est de « synchroniser deux actions, voir et écrire » (Sheringham 2010, 121), et d’« écri[re] à la vitesse même des images » (Bon 2014b, 70), l’image animée dispense l’auteur-vidéaste de « dire [ou d’écrire] le mot table » et confie au cadrage, au point et à la durée du plan la tâche d’attirer l’attention du récepteur à certains détails. « Et l’accélération de notre rapport cinématique à la ville et au monde nous contraint-elle à des ruptures de ces formes [de narration] ? » (Bon 2010, 23), se demandait l’auteur en 2010, et sa découverte

30. François Bon a également une chaîne Vimeo dont il se sert en parallèle à YouTube comme un espace plus professionnel pour son travail audiovisuel. Il y propose les mêmes vidéos, mais pas toutes, en meilleure qualité : En ligne. On reviendra plus loin à la question de la plateforme.

31. Il est intéressant de noter que la lourdeur de l’outillage et les implications économiques étaient les facteurs que Perce soulignait parmi les raisons qui l’éloignaient du cinéma et pour lesquelles il ne l’aurait pas considéré comme « la forme la plus achevée de l’écriture » : « j’aurais plutôt tendance à penser que le cinéma est un mode de production lourd et inefficace, entièrement assujéti à une idéologie mercantile qui, quoi qu’on veuille, quoi qu’en [*sic*] fasse, fonctionne dans quatre-vingt dix-neuf pour cent des cas comme une contrainte réductrice » (« “Un homme qui dort”. Lecture cinématographique », *Combat*, 4 avril 1974 » (Hartje 1995, 45). Si Perce avait vécu la disponibilité de la vidéo comme outil quasi cinématographique, peut-être aurait-il été tenté, lui aussi, de l’expérimenter comme un moyen d’écriture.

de la vidéo en tant que pratique d'écriture propose justement une nouvelle forme qui incarne sa réponse affirmative.

Dans ce monde en plein accélération, la vidéo reste une manière de construire les conditions « pour un surgissement de parole » (Bon 2016d). Les espaces et les objets perçus semblent d'abord inspirer des réflexions lors de l'enregistrement. Le fait d'enregistrer marque une certaine intensité de l'attention et la renforce sans doute en même temps, tout en la transformant également en une réflexion esthétique liée à la conscience que les images enregistrées feront objet d'une sélection et entreront éventuellement dans le journal. Dans les vidéos, des mots très mesurés, de courtes lignes de texte apportent des précisions sur les choses vues, identifient les lieux, racontent brièvement leur histoire ou indiquent leur place dans la vie de l'auteur. Le « reste » étant montré plutôt que dit, et la parole libérée de la tâche de dénotation, l'écriture proprement dite peut se réorienter à dire un autre « reste », celui qui reste invisible lors de la monstration visuelle des objets et des espaces. La littérature serait alors ce surgissement de la parole face au réel, et la vidéo permet peut-être l'accès le plus direct possible à ce surgissement. Les temporalités de la confrontation avec le réel s'entremêlent cependant, et la parole peut également émerger lors du visionnage de l'enregistrement par l'auteur dans le processus de montage. C'est alors le réel enregistré, déjà médié et recentré qui l'inspire, et éventuellement la composition même qui est en train de prendre forme et qui commence à dicter la logique du texte. Comme dit Flusser, la vidéo présente, par l'enregistrement et la monstration, spécule, ici par le montage, et fait de la philosophie, par le montage et le texte.

Le point de divergence par rapport à la distinction flusserienne est toutefois qu'ici la vidéo devient également objet esthétique, et non plus seulement épistémologique. Les objets et les espaces sont importants, non seulement en tant que composantes du réel : dès que l'auteur allume sa caméra et regarde le réel à travers son écran, et encore davantage lorsqu'il ouvre les fichiers enregistrés pour monter la vidéo, les objets se transforment en images à deux dimensions : des couleurs, de la géométrie et un rythme visuel. Ils constituent dès lors un objet esthétique et une surface où les mots peuvent s'inscrire. Les bouts de texte – une ou deux lignes courtes tout au plus dans un cadre, d'une police assez large – apparaissent et disparaissent en fondu, souvent espacés et suivant le rythme de la pensée plutôt qu'une convention de continuité quelconque. La matière première de la vidéo devient ainsi support d'écriture, un peu comme le dactylogramme devient à son tour support et inspirateur

d'une nouvelle (ré)écriture à la main³². L'auteur précise également écrire directement dans Final Cut, le logiciel de montage, et qu'il n'y a pas d'autre version ou archive de ces textes que les vidéos elles-mêmes (Bon 2016d). Les images, les textes et la musique – qui est aussi un élément très important du journal vidéo de François Bon – constituent une unité et un rythme qui viennent évoquer et interpréter les rythmes du réel enregistré.

François Bon déclare dès 2016 que « cette pratique se confond globalement, pour [lui], avec celle du blog et l'écriture même... » (Bon 2016b). Il envisage même que « la littérature neuve pourrait être plus compatible avec une série vidéo sur YouTube qu'avec une collection de romans sur support numérique dédié » (Bon 2015b). Cependant, il précise ceci dans le même article : « Ce n'est pas la littérature au moyen de YouTube, c'est s'approprier un mode spécifique du langage, *sans quitter sa détermination littéraire*, mais dont le vecteur d'intervention s'établit dans un autre support. » (Bon 2015b, nous soulignons).

Le vidéo-journal témoigne donc, à son origine, d'une intention et d'une vision que l'on peut qualifier de littéraire, d'une part, et d'une composition où visuel, sonore et textuel se combinent dans un rythme complexe, d'autre part. La vidéo est ainsi, selon la logique et la pratique boniennes, écrite en trois moments : d'abord par la pensée littéraire qui sous-tend le « geste avec vidéo » ; ensuite par le montage, qui consiste en sélection, composition et rythme ; enfin par le texte qui s'imprime sur la surface des images, s'appuie sur elles et enrichit leur sens d'un contexte, d'une histoire, d'un souvenir ou d'une réflexion. Et elle est écriture « plus forte » que l'écriture traditionnelle par la combinaison de ces éléments et de ces moments en un seul objet esthétique et communicationnel multidimensionnel.

En somme, l'enregistrement du réel, ici comme chez Perec, s'articule non seulement dans un but de capter le banal sur le vif, mais également – ou même surtout – dans un but esthétique. Le projet de François Bon est en outre communicationnel, bien au-delà de ce que l'on entend par *communication littéraire* dans le sens traditionnel. Le moment de la publication sur YouTube suit notamment de près le montage et ouvre la possibilité de commentaires de la part des usagers. L'auteur peut répondre et de véritables *multilogues* émergent parfois. Flusser parlait déjà d'une « qualité nouvelle »

32. Hartje note aussi que pour Perec, « [t]out peut devenir support d'écriture, aucune paroi étanche ne sépare la vie de l'écriture » (1995, 47).

qui serait propre à la vidéo et qui semble prophétique de ce que nous voyons trois décennies plus tard : « Cette qualité nouvelle sera liée à la virtualité dialogique. En bref, il s'agira des gestes qui ne chercheront plus à produire une œuvre dont l'opérateur est le sujet, mais un événement dont l'opérateur participe tout en le contrôlant. » (Flusser 1999, 149). Flusser semble ici se référer à une qualité inhérente de la vidéo comme medium et à une direction possible pour son développement, mais la plateforme de partage de vidéos et les réseaux sociaux ont permis à cette qualité de déborder bien au-delà des limites de l'œuvre vidéo comme unité et de faire de celle-ci le générateur d'un espace communicationnel.

L'aspect le plus radicalement nouveau du travail de François Bon par rapport à l'art vidéo ou au film documentaire³³, qui ont également croisé la littérature, reste justement son investissement de l'environnement YouTube. Cette plateforme, lancée peu avant les deux réseaux sociaux majeurs de l'Occident, Facebook et Twitter³⁴, est, comme Bernard Stiegler observe dès 2008,

*the major player of the young generation in the field of auto-broadcast, auto-produced and auto-indexed images on video servers – perhaps to the point where one can legitimately talk of a new reference of the process of transindividuation, based on videogram hypomnemata. (Stiegler 2010, 55)*³⁵

33. Jonas Mekas et son « *film diary* » ainsi que les documentaires d'Alain Cavalier sont des références majeures pour Bon (2016d) aussi bien que pour d'autres auteurs-vlogueurs, en particulier Arnaud de la Cotte (voir ici). L'influence de l'art vidéo est moins explicite, mais il est un précurseur important. L'analyse des affiliations et affinités de la vidéo-écriture fera l'objet d'une autre étude en cours de préparation.

34. 2005 pour YouTube, 2006 pour Facebook et Twitter.

35. Stiegler témoigne ainsi de la réalisation d'un potentiel de la vidéo que Flusser avait précédemment observé : « Résumons : il s'agit d'un geste qui peut être lu comme la manifestation d'une nouvelle manière d'être dans le monde. Une manière qui conteste les catégories traditionnelles (par exemple, la catégorie de l'art, de l'action historique ou de l'objectivité) et qui projette des nouvelles catégories [*sic*] qui ne sont pas encore clairement analysables. Il faut analyser des gestes comme le geste en vidéo, ici légèrement esquissé, pour commencer à saisir ces catégories nouvelles. » (Flusser 1999, 149) Et dans la version allemande, écrite après la française, il ajoute ceci : « *Vielleicht läßt sich diese Erfassung unter dem Namen "dialogische Spekulation" andeuten und damit ein großer Bogen zu Platon schlagen : Der Verdacht liegt nahe, daß die Alten mit Video statt mit Worten nachgedacht hätten, daß wir statt Bibliotheken Videotheken hätten und statt Logik eine Videotik. Aber das sind Anachronismen.* » (Flusser 1994, 198) (Dans la traduction anglaise : « *Perhaps a name such as dialogic speculation would apply to this understanding*

L'enjeu que représente YouTube serait selon le philosophe non moins qu'une nouvelle étape dans l'histoire de la « grammatisation³⁶ », une nouvelle forme de représentation et de mémoire, de communication et de construction du savoir, avec les inévitables enjeux politiques, psychiques et sociaux qui vont avec une telle transformation³⁷. Or si les projets sociologiques de Perec sont aujourd'hui disponibles en livres en tant que textes indépendants ou dans l'édition critique qui couronne leur canonisation en tant que « haute littérature », il ne faut pas oublier leur contexte original dans *Cause commune*, revue de gauche avec une visée politique qui s'intéressait à la vie quotidienne comme une manière d'interroger le « pourrissement des sociétés³⁸ » et « de remettre en question les idées et les croyances sur lesquelles repose le fonctionnement de la société occidentale » (Montfrans 1999, 135).

En outre de l'expérimentation avec une nouvelle esthétique, c'est précisément cet aspect communicationnel qui intéresse le plus François Bon : « c'est bien la viralité (la propulsion, l'accès, le partage) qui est l'apport essentiel, fait partie organique de la vidéo autant que son contenu image-son » (Bon 2016b). La logique de la plateforme de publication affecte donc le produit tout autant

[of the emerging new categories], forming a great arc to Plato : it raises the suspicion that if the ancients had reflected in video rather than words, we would have video archives rather than libraries, and videotic rather than logic. But these are anachronisms. » (Flusser 2014, 146)).

36. « La grammatisation – expression qui prolonge et détourne un concept de Sylvain Auroux – désigne la transformation d'un continu temporel en un discret spatial : c'est un processus de description, de formalisation et de discrétisation des comportements humains (calculs, langages et gestes) qui permet leur reproductibilité; c'est une abstraction de formes par l'extériorisation des flux dans les "rétentions tertiaires" (exportées dans nos machines, nos appareils). [...] Le processus de grammatisation est l'histoire technique de la mémoire [...] Le processus de grammatisation ne concerne pas seulement le langage (telle cette machine à écrire qu'était la cité grecque), mais aussi les gestes et les comportements » (Stiegler, s. d.).

37. Stiegler définit la transindividuation ainsi : « Le transindividuel n'est ni le "je" (l'individuel) ni le "nous" (l'interindividuel), c'est la co-individuation du *je* et du *nous* dans un milieu préindividuel (où se produit les significations portées par les modes de vie).

La transindividuation, c'est la transformation des *je* par le *nous* et du *nous* par le *je*, qui est d'emblée et d'un même mouvement la transformation du milieu symbolique à l'intérieur duquel seulement les *je* peuvent se rencontrer comme un *nous*.

Le social en général est produit par transindividuation, c'est-à-dire par la participation à des milieux associés où se forment des significations (la signification est *entre* ou *à travers* les êtres). » (Stiegler, s. d.).

38. C'était le titre du numéro publié en 1975 dans lequel parut TELP.

que l’outil de l’enregistrement et l’environnement numérique en général. La viralité dont parle François Bon est une caractéristique de ce que Henry Jenkins appelle « *spreadable media* », la combinaison d’un type de contenu et d’une technologie qui permet une circulation rapide et exponentielle de ces contenus³⁹. La vidéo YouTube en est l’exemple par excellence, et Jenkins souligne l’importance de « *grassroots audience practices* » (Jenkins, Ford, et Green 2013, 11), la participation des individus chez qui la distinction entre producteur et consommateur s’estompe : « *YouTube has emerged as the meeting point between a range of different grassroots communities involved in the production and circulation of media content* » (Jenkins 2007). Si les blogs remplissaient une fonction similaire au début des années 2000, leur âge d’or est passé, et François Bon insiste sur l’occasion que YouTube, conjugué aux autres réseaux sociaux, représente aujourd’hui pour la construction d’une communauté qui, en effet, a vite commencé à émerger autour de lui. Il propose une introduction à ce réseau de créateurs-circulateurs et nous encourage à les découvrir et à y participer (Bon 2016g). Et si la vidéo comme moyen d’expression en mouvement et YouTube comme flux correspondent mieux que le livre clos ou le texte, même réticulaire, au contenu déambulatoire qui fait souvent la matière du journal vidéo, la plateforme et la logique de la viralité permettent également la participation du produit dans le flux d’images qui fait désormais partie intégrante de notre quotidien, de notre réel. De la même manière que la notation et la dénotation correspondaient à un rapport au réel recherché par Perec, la vidéo YouTube réunit les qualités qui intéressent François Bon, à la fois en tant que forme d’expression d’une vision du réel et mode de présence dans ce même réel⁴⁰.

La viralité et les communautés virtuelles émergentes facilitées par les réseaux sociaux incarnent également pour François Bon une alternative aux

39. « *“Spreadability” refers to the technical resources that make it easier to circulate some kinds of content than others, the economic structures that support or restrict circulation, the attributes of a media text that might appeal to a community’s motivation for sharing material, and the social networks that link people through the exchange of meaningful bytes.* » (Jenkins, Ford, et Green 2013, 12)

40. Une question importante que la « littéraTube » laisse ouverte est cependant celle des droits d’auteur et de la monétisation des contenus. Nous n’entrons pas dans cette problématique complexe ici, mais il convient de signaler que ce revers de la gratuité et de la disponibilité des contenus, qui font leur force en tant que bases d’une communauté de création participative, reste dans le même temps un obstacle devant son développement en tant que forme et activité principale des auteurs.

structures traditionnelles défaillantes du contact entre auteurs et lecteurs. Comme il l'explique à propos de sa série « la littérature se crie dans les ronds-points », qui précédait le vidéo-journal en 2014 :

dans le contexte de désaffection culturelle, plus jamais invité dans bibliothèques, théâtres ou autre, 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 retrouver l'instance décisive qu'est, étymologiquement, la publication... (Bon 2016b)

C'est l'idée du vidéo-journal qui permettra ensuite à « la littérature au moyen de la vidéo » (Bon 2016b) de se développer dans une direction désormais créative plutôt qu'uniquement performative. Au-delà de la visée esthétique, investir YouTube⁴¹ comme un espace littéraire et la vidéo comme une forme littéraire⁴² a donc toute une portée culturelle, sociale et politique.

Après la vidéo 2D ?

L'ouverture de nouvelles dimensions ne s'arrête pas là. François Bon continue à explorer les outils et technologies émergents dès qu'ils deviennent abordables. Les derniers en date sont la caméra 3D et la diffusion continue en direct, qui proposent encore de nouveaux modes d'enregistrement et de perception du réel qui restent encore à explorer. L'enregistrement en 3D permet notamment la captation quasi complète de l'espace autour de la caméra – même s'il y a une légère distorsion et que le raccord des images n'est pas parfait pour (re)constituer l'espace – et l'interactivité, dans la mesure où le spectateur peut contrôler la direction de son regard dans le champ tridimensionnel capté⁴³. L'écran reste cependant une surface plate et le regard du spectateur, limité à une seule direction à la fois. À la différence du présen-

41. François Bon expérimente aussi avec un autre modèle sur Vimeo (voir sa chaîne ici), qu'il considère complémentaire à sa chaîne YouTube. Voir ici (Bon (2017c)).

42. Le vlogue n'est pas le premier type de vidéo littéraire, la poésie vidéo est apparue avec l'art vidéo dans les années 70. Voir ici Konyves Konyves (2011).

43. Il faut noter que tous les navigateurs ne sont pas encore compatibles avec cette technologie et la question de l'accessibilité du produit se pose. À la fin de 2017, Safari montre encore ces vidéos redéployées en 2D. Nous nous concentrerons ici sur le cas idéal où la navigation est possible et le potentiel de l'enregistrement 3D peut être exploité.

tiel, on peut néanmoins revenir en arrière pour réviser ce réel tout en tournant le regard dans une autre direction.

On s’approche et s’éloigne ainsi en même temps du projet perezquien : le lieu semble présent et disponible avec tous ses détails visuels et sonores, et le réel est capté en tant que « tissu » presque ininterrompu. « Il n’y [a] pas de hors-champ dans le film 360 », dit François Bon ici (Bon 2017d). Dans ses toutes premières vidéos en 3D, il souligne l’expérience immersive que cette technologie permet (Bon 2017b). Cependant, le discours réflexif risque d’affaiblir l’effet immersif dans la mesure où il nous distrait de l’espace et des objets dans leur existence matérielle banale, contrairement aux textes courts inscrits dans les vidéos 2D qui la mettaient en relief. En outre, la possibilité de tourner le regard est une alternative attrayante à la focalisation sur les objets singuliers et le spectateur sera moins enclin à s’attarder sur les détails. On risque de retomber ainsi dans la perception superficielle qui caractérise notre manière quotidienne d’être dans le monde, où l’on ne perçoit que les « déchirures » du tissu plutôt que le tissu même. Le fait que le tissu soit enregistré ouvre néanmoins la possibilité de revenir en arrière et de réviser cet espace. On peut alors reprendre l’exercice perezquien et se forcer à mieux regarder le banal à travers son empreinte numérique. Il est encore plus important cependant, d’un point de vue littéraire, que l’auteur n’est pas à ce jour en mesure de monter ces vidéos. Il ne peut y apporter un travail de sélection et de combinaison en postproduction, ce qui empêche pour le moment son appropriation littéraire autrement que par la parole et « l’écriture de vive voix », ou en tant qu’invitation au spectateur à s’attarder et à (se) *faire* attention dans cet espace, de façon à s’ouvrir éventuellement au surgissement de la parole à l’intérieur de soi.

Deux autres technologies qui visent plus directement le réel apparaissent à peu près en même temps que la vidéo 3D : la photographie sphérique et la vidéo en direct, que François Bon publie sur Facebook. Il décrit ainsi sa série de photos en 3D : « La magie de l’image 360 : associer le lieu complet à qui l’occupe. Encyclopédie progressive de ma vie en 3 dimensions. » (Bon, s. d., « portraits & autoportraits 360 ») Il s’agit encore de moments « banals », avec l’auteur le plus souvent seul dans un espace ordinaire. Si la vidéo en 3D est caractérisée par la double temporalité du réel enregistré et du temps du visionnage interactif et qu’elle risque, par ce dernier, de perdre la concentration sur le détail, la photographie en 3D est privée d’une durée propre et ne propose rien d’autre que la possibilité d’explorer cet espace figé dans

le temps, mais dans toutes les directions. Et François Bon de se demander : « comment ça change la vision – j’ai un travail à faire sur ma vision pour comprendre cette idée » (Bon 2017f). « Compte donc moins, pour la question du récit, l’état stable d’une technique, que ce que déplace de l’univers perceptif le saut à un autre mode d’appréhension du réel » (Bon 2010, 24), notait-il bien avant. Chaque technologie émergente ouvre une nouvelle fenêtre sur le monde qu’il faudra également, à chaque fois, recommencer à explorer.

L’autre mode de vision et le geste qui restent à comprendre sont la vidéo en direct. Vincent Messier note que « [t]out se passe comme si cette prolifération de caméras et de webcams nous permettait maintenant d’observer le monde dans sa plus pure banalité, dans son quotidien et, par le fait même, d’en épuiser le sens et de remettre en question la manière dont nous appréhendons le sensible » (Messier, s. d.). Cette technologie combine la prise et la diffusion directes avec la possibilité de commentaires en temps réel et l’archivage immédiat du contenu dans les serveurs de Facebook⁴⁴. Plutôt qu’« une tentative fantasmée de posséder le monde dans son entièreté » (Messier, s. d.), que ce soit par l’auteur ou par ses spectateurs, il s’agit pour François Bon d’un nouvel élément dans l’éditorialisation des moments et des espaces réels et d’une nouvelle forme de communication⁴⁵. Le direct exclut par définition tout montage, bien que la plateforme permette l’ajout d’une légende et de commentaires. Cet espace d’écriture en marge de la vidéo en direct pourrait éventuellement encore être investi, mais il pose un défi technique : la transmission se fait par un téléphone portable et l’auteur serait censé écrire sur ce dernier en même temps pour ajouter un texte pendant la diffusion. L’autre option reste le commentaire après-coup, mais à ce moment-là, la vidéo aura rejoint l’archive et perdu la qualité de présence qui fait sa particularité. Ainsi, tandis que ces dernières technologies permettent chacune une manière différente de montrer et d’enregistrer le réel, leur potentiel en tant que formes d’écriture reste (pour le moment) très limité.

44. La diffusion en direct est bien sûr possible par d’autres plateformes, mais c’est uniquement de celle-ci que se sert François Bon pour le moment. Ses vidéos en *streaming* sont cependant publiques et disponibles pour tout utilisateur de Facebook sur la page de l’auteur.

45. J’entends ici *éditorialisation* dans le sens défini par Marcello Vitali-Rosati : « L’éditorialisation désigne l’ensemble des dynamiques qui produisent et structurent l’espace numérique. Ces dynamiques sont les interactions des actions individuelles et collectives avec un environnement numérique particulier. » (2016)

Conclusion : Littérature, écriture, geste d'écrire et geste littéraire

« J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours », écrit Perec dans *Espèces d'espace* (Perec 2017 I, 559). Pendant longtemps, François Bon habitait, quant à lui, son site web : c'était son atelier, un espace de publication et d'échange, puis une maison d'édition avec un catalogue et une librairie pour les livres autoédités. Pendant longtemps, la version la plus courte de sa biographie sur le site disait simplement : « Fit et fut ceci », avec un hyperlien qui ramenait de « ceci » à la page d'accueil du Tiers Livre. Depuis trois ans, l'auteur déménage graduellement vers sa chaîne YouTube, qui reste associée au site Tiers Livre, mais qui héberge désormais la plus grande partie de son travail en cours⁴⁶. Est en train de s'y construire un univers audiovisuel littéraire qui contribue à l'environnement médiatique, qui nourrit également l'œuvre à son tour. Les espaces d'écriture et les espaces de vie continuent à s'entrelacer et à se refléter.

Cet univers paraît encore étrange(r) aux deux mondes à la frontière desquels il se situe et qui à première vue ne semblent pas être des voisins bien naturels : la littérature, toujours fortement associée au format texte-codex, et YouTube, ce site de partage de vidéos souvent amateurs et autodiffusées qui est en passe de devenir un réseau social. Dans cette position d'entre-deux, et par leur manière de faire dévier les deux côtés, les vidéos littéraires de François Bon constituent de la « littérature mineure » dans le sens deleuzien du terme. Elles sont minoritaires en littérature, d'une part, parce qu'elles s'écrivent en vidéo et se publient sur YouTube, et elles sont en minorité, d'autre part, sur YouTube parce qu'elles constituent de la littérature. Cette position d'entre-deux comporte tout le potentiel politique et esthétique d'une littérature mineure – dont la logique dicte également qu'elle ne pourra jamais devenir majeure en tant que telle – et d'une littérature en devenir. Non pas une évolution *vers* quelque chose qui serait son point final idéal, mais une lit-

46. Cela pose encore la question des archives et des droits : si acheter un nom de domaine garantit l'indépendance du site – avec les inévitables contraintes techniques imposées par l'infrastructure –, l'hébergement sur YouTube reste comparable à une location où le propriétaire peut à tout moment venir modifier unilatéralement les conditions et l'espace, introduire des publicités, imposer des frais, etc. Cette problématique rejoint celle des droits d'auteurs mentionnée plus haut et que nous n'aborderons pas ici.

térature vivante et dynamique, à la recherche constante de formes à investir et de territoires à explorer.

Nous avons vu que Flusser prédisait l'investissement des technologies émergentes pour de nouvelles manières de s'exprimer. Tout en notant qu'il restera toujours des gens qui « ne peuvent pas vivre très bien sans écrire » (Flusser 1999, 26), il propose d'accepter le fait que l'écriture comme technologie d'expression, d'enregistrement et de communication puisse devenir dépassée :

L'inflation des textes a d'ailleurs dévalué le geste [d'écrire] : tout le monde est écrivain et cela ne vaut plus grand-chose. Il est devenu évident que les problèmes qui se dressent devant nous exigent qu'on les pense à l'aide de codes et de gestes beaucoup plus raffinés, exacts et riches que ne l'est l'alphabet. Il faut penser en vidéo, en programme et modèles analogiques, en code communicationnels. Écrire n'est donc ni efficace, ni valable comme manifestation d'une existence. Il est temps qu'on le confesse et qu'on en tire les conséquences, par exemple dans les programmes pédagogiques des écoles primaires. (Flusser 1999, 25-26)

Sans abandonner l'idée d'écriture et tout en continuant à promouvoir le geste et la pratique d'écrire dans ses ateliers – désormais en grande partie animés par le moyen de la vidéo –, François Bon pratique et encourage l'ouverture de la pensée littéraire vers d'autres gestes. S'il reste difficile d'imaginer que cette forme d'écriture prenne un jour le dessus sur l'écriture traditionnelle dans la littérature, on peut d'ores et déjà tirer de ce travail d'exploration quelques conclusions provisoires pour une théorie contemporaine du littéraire, de l'écriture et du geste.

Premièrement, le littéraire et ce qui constitue (de) la littérature peuvent être détachés de l'écriture comme acte et comme objet. Cela n'a encore rien de nouveau en soi. Les avant-gardes ont joué avec l'idée depuis le début du dernier siècle et Kenneth Goldsmith éblouit encore avec ses multiples propositions d'« écriture sans écriture⁴⁷ », bien plus radicales que ce que propose François Bon. En même temps, Marie-Jeanne Zenetti note que déjà la factographie « classique » « subvertit les modes de pensée et de définition de la littérature adoptés par le lectorat » (Zenetti 2014, 124). Nous avons

47. C'est le titre que François Bon a donné à sa traduction de *Uncreative Writing* de Goldsmith (2011), un travail dont leur rencontre marquait justement le début.

vu que chez Perec, le langage même de cette factographie, la dénotation qui vise la littéralité pure, était une négation de ce qui est traditionnellement entendu par « écriture littéraire ».

François Bon, quant à lui, oppose le lien conventionnel entre littérature et écriture alphabétique en investissant une technologie, un espace et un genre qui semblent à l'opposé de ce que l'on continue à appeler « littérature ». Si Proust disait que « le style pour l'écrivain aussi bien que pour le peintre est une question non de technique, mais de vision » (1991 IV, 474), on pourrait formuler la version contemporaine dans l'esprit de François Bon : la littérature, pour l'écrivain aussi bien que pour l'auteur de vidéos, est une question non de style ou de technologie, mais de vision. La littérature est, selon cette logique, une relation au réel : « la langue est une totalité bien au-delà de la syntaxe, je définirais d'abord la littérature comme mon chemin vers le réel, et l'expression langagière de cette friction au réel, le réel comme inconnu et non représentation » (Bon 2016d).

Même la place du langage peut cependant diminuer, et la surface sur laquelle il est inscrit peut devenir un médium déjà porteur de sens, déjà une image du réel. Ce qui reste alors s'inscrit dans la continuité de ce que l'on appelle traditionnellement « littérature » par la vision et l'intention qui sous-tend le geste : une manière de penser informée par un héritage littéraire, un certain type d'attention, en l'occurrence au « tissu » du réel constitué par l'infra-ordinaire. Dans la version la plus longue de l'essai sur le geste d'écrire⁴⁸, Flusser distingue le « vrai » geste d'écrire des activités similaires, mais vides de sens, le gribouillage de l'illettré et le travail du copieur, par le fait que celui qui écrit vraiment pause pour *écouter* : « *external observation could not account for the meaning of the listening that interrupts periodically the gesture of writing [...] it is this listening which distinguishes true writing from mere pounding on the typewriter* » (Roth 2012, 29). C'est aussi dans la qualité de ces « phases de concentration » que l'on pourrait situer le littéraire de Bon et du Perec des projets factographiques. Il s'agit d'une définition très vague, certes, et ce qui distinguera la littérature du cinéma, par exemple, devient beaucoup moins tangible, mais ce n'est que par une telle ouverture du concept que l'on pourra appréhender ces explorations de zones frontalières.

48. Il en existe sept en quatre langues. Voir l'introduction de la traductrice, Nancy Ann Roth, dans Flusser (2014, vii).

Nous avons vu que si l'écrire et le littéraire se font, avec la vidéo-écriture, en partie visuels, l'écriture a toujours été entrelacée avec l'intensité du regard et de l'attention visuelle. Selon Michael Sheringham, déjà dans *Paysage fer*,

Bon montre que pour progresser dans cette quête [de la signification des paysages entraperçus], il ne s'agit pas tant de cogiter ou de disserter que de regarder, de regarder encore et encore. Les agents de la vérité, ce sont les rythmes d'attention provoqués par la répétition et la variation. (Sheringham 2010, 119)

Perec formulait aussi son idéal littéraire comme une manière de regarder, une qualité de l'attention – et une attention de qualité : « S'il y a une vocation morale [de l'écrivain], comme vous dites, – enfin une pratique – c'est de donner à voir, de demander aux gens de regarder, peut-être différemment, ce qu'ils sont habitués à voir. » (cité par Heck, à paraître)

On peut dès lors, et deuxièmement, parler d'un « geste littéraire » qui n'est plus forcément un geste d'écrire, ni un geste de parler qui ramènerait vers les traditions orales et performatives. La « théorie générale des gestes » qu'envisage Flusser en appendice de son recueil d'analyses et les catégories qu'il propose provisoirement (Flusser 2014, 166) pourraient être complétées par une distinction des gestes en fonction du genre d'intention ou d'attention qui les gouverne, de la pensée qui les sous-tend. On pourrait ainsi parler de geste littéraire comme un type ou une catégorie qui peut se réaliser en tant que geste d'écrire, geste avec vidéo, geste de parler, etc. Et on peut envisager d'autres catégories de gestes créatifs ou scientifiques qui pensent leur travail comme le produit d'un certain type d'attention avant même d'en préciser la technologie – des gestes cinématographiques ou architecturaux, sociologiques ou mathématiques, par exemple.

Troisièmement, l'écriture elle-même peut se détacher du geste d'écrire. Si la vidéo peut être considérée comme une manière d'écrire non seulement parce qu'elle sert de surface sur laquelle des mots peuvent s'écrire, mais également en tant que composition, c'est parce que le travail sur cette dernière garde quelque chose de la pensée qui s'est développée dans et par le geste d'écrire. Le rapprochement entre l'audiovisuel – notamment le cinéma – et l'écriture n'a rien de nouveau. Le cinéma s'est, depuis plus d'un demi-siècle, approprié la notion d'écriture, de la caméra-plume d'Alexandre Astruc à la cinécriture d'Agnès Varda. Ce qui est différent ici, c'est que le rapprochement vient cette

fois du côté de la littérature. Ici, ce n'est pas un nouveau médium qui s'empare d'un art plus ancien en tant que source d'inspiration, de conceptualisation ou de légitimation, mais l'art bien établi de la littérature qui s'empare d'une technologie autre que celle qui lui est traditionnellement attribuée. Il ne s'agit pas non plus d'une écriture cinématographique, qui resterait dans le cadre du geste d'écrire traditionnel – et que François Bon avait également pratiqué aussi, comme on a vu –, mais de l'appropriation des moyens techniques de la vidéo et du montage, qui s'inspire également du cinéma, pour élargir l'horizon de la littérature et la rendre plus contemporaine.

On est loin de la radicalité de Kenneth Goldsmith, qui affirme que « *the simple act of retyping a text is enough to constitute a work of literature* » (2011, 12). Mais on est bien dans une démarche qui, tout en restant attachée à l'histoire de la littérature et du geste d'écrire, les remet en question – et par là, les remet en mouvement vers des territoires inconnus. Jusqu'où ce mouvement peut aller reste à voir. Pour le moment, il s'agit de lui donner une chance et de profiter des outils disponibles – comme disait Flusser, « *revolutionary engagemment has to begin not with the centers but with the silly telematic gadgets* » (Flusser 2011b, 86).

Bibliographie

- Amerika, Mark. 2004. « Expanding the Concept of Writing : Notes on Net Art, Digital Narrative and Viral Ethics ». *Leonardo* 37 (1) : 9-13. En ligne.
- Barthes, Roland. 1975. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Seuil.
- . 2002. *Œuvres complètes*. Édité par Éric Marty. Nouv. éd. Paris : Seuil.
- Bellos, David. 1993. *Georges Perec : A Life in Words*. London : Harvill.
- Bober, Robert. 1980. « Récits d'Ellis Island ». Ina. En ligne.
- Bon, François. 2008. « de comment "Autoroute" et pourquoi ». En ligne.
- . 2009a. « Béton | ceci est-il un livre ? » En ligne.
- . 2009b. « Perec Infraordinaire ». En ligne.
- . 2010. « En voiture. Court essai sur l'évolution et l'importance des outils de narration ambulatoire dans la littérature ». In *François Bon, éclats de réalité*, édité par Dominique Viart et Jean-Bernard Vray, 21-37. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- . 2011. *Après le livre*. Paris : Seuil.

- . 2012a. « Brooklyn est d’abord la traversée du bruit ». En ligne.
- . 2012b. « La photographie disperse le feu ». En ligne.
- . 2013a. « CV bio [màj permanente] ». En ligne.
- . 2013b. « De la photographie comme dictionnaire-vie ». En ligne.
- . 2013c. « Une traversée de Buffalo | sommaire général ». En ligne.
- . 2014a. *Autoroute*. Tiers Livre Editeur.
- . 2014b. *Paysage fer*. 1 vol. Verdier poche. Lagrasse : Verdier.
- . 2015a. « À quoi tu penses quand tu roules ». En ligne.
- . 2015b. « Qu’est-ce que le web change à l’auteur de littérature ? » En ligne.
- . 2016a. « De l’image faussement fixe considérée comme durée ». En ligne.
- . 2016b. « Histoire générale de la vidéo en 25 exemples choisis ». *Le Tiers Livre* (blog). En ligne.
- . 2016c. « Le Print on Demand est mort (et imprimé) ». En ligne.
- . 2016d. « Tiers Livre, le journal : 2016.07.22 | savoir si on dit le mot “table” ». En ligne.
- . 2016e. « Tiers Livre, le journal : 2016.09.10 | il faudrait inventer des mots comme guntherismes, guntheriser, guntheraginer ». En ligne.
- . 2016f. « Tiers Livre, le journal : 2016.10.30 | journal de mon journal ». En ligne.
- . 2016g. « Youtube avec littérature (et réciproquement) ». En ligne.
- . 2017a. « 360 | Ce n’est pas le visible ». En ligne.
- . 2017b. « 360 | De la ville ». En ligne.
- . 2017c. « Bienvenue aux premiers Tipeurs de Tiers Livre ! » En ligne.
- . 2017d. « Questions sur la narration immersive, 01 ». En ligne.
- . 2017e. « Recherche de Kenneth Goldsmith au Val d’Argenteuil ». En ligne.
- . 2017f. « Service de presse, 43 | Près du bonnet ». En ligne.
- . 2017g. « Situations & histoires bizarres pour narration immersive ». En ligne.
- . 2017h. « Tiers Livre, le journal : 2017.03.24 | trombones et cure-dents ». *Le Tiers Livre* (blog). En ligne.
- . s. d. « Le tour de Tours en 80 ronds-points ». En ligne.
- . s. d. « portraits & autoportraits 360 ». Facebook. En ligne.
- . s. d. « Vlog | Le vidéo-journal ». YouTube. En ligne.

- Bon, François, et Jérôme Schlomoff. 2000. *15021*. Carnets. Coaraze : l'Amourier.
- Bonnet, Gilles. 2012. *François Bon, d'un monde en bascule*. Genève : Editions La Baconnière.
- . 2014. « L'hypertexte ». *Poétique*, n 175 : 21-34. doi :10.3917/poeti.175.0021.
- . 2015. « On relit toujours avec de soi : l'écranvain en son site ». In *Tiers Livre dépouille & création*, édité par Pierre-Marie Héron et Florence Théron. En ligne.
- . 2017. *Pour une poétique numérique : littérature et internet*. 1 vol. Savoir. Paris : Hermann.
- Cazeneuve, Fabrice. 2002. « Paysage fer ». *Arte*. En ligne.
- Christoffel, David, et Thomas Baumgartner. 2016. « « Les cocotiers sont arrivés » (Radio Perec) ». In *Georges Perec*, édité par Claude Burgelin, Maryline Heck, et Christelle Reggiani, Cahiers de l'Herne 116, 142-53. Paris : Éditions de l'Herne.
- Cotte, Arnaud de la. 2016. « Journal filmé 1 ». En ligne.
- Dubois, Philippe. 2016. « De l'image-trace à l'image-fiction. Le mouvement des théories de la photographie de 1980 à nos jours ». *Études photographiques*, n 34. En ligne.
- Flusser, Vilém. 1994. *Gesten : Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt : Fischer.
- . 1999. *Les gestes*. Traduit par Marc Partouche. Paris : HC-D'Arts.
- . 2011a. *Does Writing Have a Future?* *Electronic Mediations* 33. Minneapolis : University of Minnesota press.
- . 2011b. *Into the Universe of Technical Images*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- . 2014. *Gestures*. Traduit par Roth, Nancy Ann. Minneapolis ; London : University of Minnesota Press.
- Fülöp, Erika. 2016. « LIMITE Unbound : François Bon's Digitalized Fiction and the Reinvention of the Book ». *Journal of Romance Studies* 16 (1) : 62-90. doi :10.3167/jrs.2016.160105.
- Gervais, Bertrand. 2016. « Archiver le présent : le quotidien et ses tentatives d'épuisement ». *Sens Public*. En ligne.
- . s. d. « Les spectres de la place Saint-Sulpice ». En ligne.
- Goldsmith, Kenneth. 2011. *Uncreative Writing : Managing Language in the Digital Age*. New York : Columbia University Press.
- Gilet, Anaïs. 2015. « Proust est une fiction transmédiatique ». *Komodo21* 2015 (1). En ligne.

- Hartje, Hans. 1995. « Georges Perec : écrivain ». Thèse de doctorat, Paris 8. En ligne.
- Heck, Maryline. 2017. « Des écritures en parallèle : le cas de la notation chez Roland Barthes et Georges Perec ». *Cuadernos de filología francesa* 28 : 83-97.
- . À paraître. « La littérature interrogative, selon Barthes et Perec ».
- Hodasava, Olivier. s. d. « Dreamlands ». En ligne.
- James, Alison. 2011. « Beyond the Book : François Bon and the Digital Transition ». *SubStance* 40 (2) : 37-51. En ligne.
- Jenkins, Henry. 2007. « Nine Propositions Towards a Cultural Theory of YouTube ». *Henry Jenkins* (blog). En ligne.
- Jenkins, Henry, Sam Ford, et Joshua (Joshua Benjamin) Green. 2013. *Spreadable media : creating value and meaning in a networked culture*. New York ; London : New York University Press.
- Jérusalem, Christine. 2003. « Les mécaniques optiques de François Bon : l'écrivain en photographe ». In. En ligne.
- Jonckheere, Philippe de. s. d. « Tentative d'épuisement de Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Georges Perec ». En ligne.
- Konyves, Tom. 2011. « Artist talk nov 5 2011 part 1 ». En ligne.
- Landow, George P. 1994. *Hyper/text/theory*. Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press.
- Méaux, Danièle. 2010. « Le dispositif photographique, paradigme d'une confrontation avec le réel ». In *François Bon : éclats de réalité*, édité par Jean-Bernard Vray et Dominique Viart, 235-48. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Ménard, Pierre. s. d. « Le tour du jour en 80 mondes ». En ligne.
- . s. d. « Liminaire ». En ligne.
- Messier, Vincent. s. d. « Le « live streaming » comme dispositif de captation de la banalité du quotidien ». En ligne.
- Monjour, Servanne. 2015. « La littérature à l'ère photographique : mutations, novations et enjeux (de l'argentique au numérique) ». Thèse de doctorat, Rennes 2. En ligne.
- Montfrans, Manet van. 1999. *Georges Perec : la contrainte du réel*. Amsterdam : Rodopi.
- Perec, Georges. 1979. « Tentative de description de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 ». *France Culture*. En ligne.
- . 1982. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgois Editeur.

- . 1989. *L'infra-ordinaire*. Paris : Seuil.
- . 2003a. *Entretiens et conférences*. Édité par Dominique Bertelli et Mireille Ribière. 2 vol. Nantes : Joseph K.
- . 2003b. *Penser/classer*. La librairie du XXI^e siècle. Paris : Seuil.
- . 2017. *Œuvres*. 2 vols. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Pont-Humbert, Catherine, et Annie Douel. 2007. « Une Vie, une œuvre : Georges Perec (1936-1982) ». France Culture. En ligne.
- Proust, Marcel. 1991. *À la recherche du temps perdu*. 4 vol. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard.
- Reggiani, Christelle. 2003. « Perec : une poétique de la photographie ». *Littérature* 129 (1) : 77-106. doi :10.3406/litt.2003.1790.
- Roth, Nancy A. 2012. « A Note on “The Gesture of Writing” by Vilém Flusser and The Gesture of Writing ». *New Writing* 9 (1) : 24-41. doi :10.1080/14790726.2011.583353.
- Rouillé, André. 2008. « Photo : la révolution numérique ». *Paris Art*. En ligne.
- Roy, Emmanuel. 2016. « Chant acier ». FranceTV. En ligne.
- Rucar, Yan. 2014. « Un espace à traverser : Collectivité et quotidienneté dans Tentative d'épuisement d'un lieu parisien de Georges Perec ». *French Forum* 39 (1) : 95-111. doi :10.1353/frf.2014.0013.
- Saemmer, Alexandra. 2010. « Tumulte en ligne. L'écriture numérique de François Bon : figures d'interface, figures de dispositif ». In *François Bon, éclats de réalité*. Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Schilling, Derek. 2006. *Mémoires du quotidien : les lieux de Perec*. Presses Universitaires du Septentrion.
- Sheringham, Michael. 2000. « Attending to the Everyday : Blanchot, Lefebvre, Certeau, Perec ». *French Studies* LIV (2) : 187-99. doi :10.1093/fs/LIV.2.187.
- . 2006. *Everyday Life : Theories and Practices from Surrealism to the Present*. Oxford : Oxford University Press.
- . 2010. « Paysage fer et le travail du regard ». In *François Bon, éclats de réalité*, édité par Dominique Viart et Jean-Bernard Vray, 115-28. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- Stiegler, Bernard. 2010. « The Carnival of the New Screen ». In *The YouTube Reader*, édité par Pelle Snickars et Patrick Vonderau. Wallflower Press.
- . s. d. « Grammatization (techniques de reproduction) ». *Ars Industrialis* (blog). En ligne.

———. s. d. « Transindividuation ». En ligne.

Ströhl, Andreas. 2009. « Die Geste Mensch. Vilém Flussers Kulturtheorie als kommunikationsphilosophischer Zukunftsentwurf ». Thèse de doctorat.

Théron, Florence. 2015. « François Bon en son atelier : l'invention d'une figure auctoriale inédite ? » *Komodo 21* (blog). En ligne.

Vallet, Yannick. s. d. « Twin Peaks all over the States ». En ligne.

Viart, Dominique, et Jean-Bernard Vray. 2010. *François Bon, éclats de réalité*. Travaux (Université de Saint-Etienne. Centre interdisciplinaire d'étude et de recherche sur l'expression contemporaine) ; 151. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.

« Vidéo-Écritures ». s. d. Facebook. En ligne.

Viollet, Catherine. s. d. « Écriture mécanique, espaces de frappe. Quelques préalables à une sémiologie du dactylogramme », 18.

Vitali Rosati, Marcello. 2016. « Qu'est-ce que l'éditorialisation ? » *Sens Public*. En ligne.

Zenetti, Marie-Jeanne. 2014. *Factographies : l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*. Littérature, histoire, politique ; 12. Paris : Classiques Garnier.