



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 21, n° 11, Décembre 2020
Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des
sciences et des savoirs
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.13282>

Faire le réel, fabriquer le vrai

Making the real, making the true

Jan Baetens



Franck Leibovici, *De l'amour*, Paris : Jean Boîte éditions,
coll. « Uncreative Writings », 2019, 336 p., EAN
9782365680189.

fabula
LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE



Pour citer cet article

Jan Baetens, « Faire le réel, fabriquer le vrai », *Acta fabula*, vol. 21, n° 11, « Toucher au « vrai » : la poésie à l'épreuve des sciences et des savoirs », Décembre 2020, URL : <https://www.fabula.org/revue/document13282.php>, article mis en ligne le 24 Novembre 2020, consulté le 21 Février 2026, DOI : 10.58282/acta.13282

Jan Baetens, « Faire le réel, fabriquer le vrai »

Résumé - Dans la logique de la difficulté voulue et pleinement assumée des diverses poétiques de l'« alterlisible », le livre de Franck Leibovici, *De l'amour* confronte le lecteur, souvent peu familier des façons d'écrire, c'est-à-dire de vivre, sur ce type de plateformes numériques, aux limites de son propre discours, dont la palette s'avère soudainement tristement pauvre, et quelquefois triste tout simplement, en comparaison avec la prolifération rhizomatique des prises de parole sur le net. Cette explosion, qui séduit autant qu'elle dérange, cassant la distinction entre questions et réponses, mettant en rapport robots et interlocuteurs humains, forçant à reconnaître la faillite des outils d'analyse reçus en héritage, conduit à un constat d'échec. Sans être « illisible » au sens conventionnel du terme, c'est-à-dire de quelque chose qui est ou bien d'une compréhension ardue (en fait, on décode sans problème les manœuvres de séduction, de vantardise ou tout bêtement d'expression semi-publique de soi dans *De l'amour*) ou bien d'un intérêt insuffisant (ici encore, force est de reconnaître qu'on suit les aventures et les exploits verbaux des internautes de l'amour avec une vraie fascination, et non sans rire plus souvent qu'à son tour), *De l'amour* est une œuvre qui nous glisse entre les mains et qui surtout nous conduit ailleurs, vers des zones discursives et vitales où l'on peut manquer de repères.

Mots-clés - Contemporain, Document, Extrême-contemporain, Franck Leibovici, Lisibilité, Poésie

Jan Baetens, « Making the real, making the true »

Faire le réel, fabriquer le vrai

Making the real, making the true

Jan Baetens

Lire *De l'amour* de Franck Leibovici, qui est un grand texte, n'est pas chose aisée.

La difficulté, en l'occurrence, vient d'abord de l'œuvre même, posant plus d'un défi aux règles de la lisibilité plus ou moins immédiate que, la première surprise passée, on peut attendre d'un texte *documentaire* (mieux vaut éviter dès le début les notions de « littérature », de « fiction », peut-être même de « poésie »). Tout d'abord, *De l'amour* mélange les langues et il est donc recommandé d'avoir un minimum de connaissances de l'anglais « global » tel qu'il se pratique sur le net aujourd'hui, de Tinder aux salons de discussions en ligne. Le livre suppose également une familiarité certaine avec les codes de la communication en ligne, ceux notamment qui régissent le domaine des échanges relatifs au sexe (il devient clair dès le début que la tonalité comme la visée des témoignages rassemblés dans ce livre ne sont plus les mêmes que dans le traité éponyme de Stendhal, ici ironiquement repris — on va bien sûr y revenir). Corollairement, le volume fait appel à un minimum de persévérance, en raison d'un taux de répétition assez élevé tout au long des 350 pages bien serrées : Leibovici s'inscrit sans conteste dans la tradition ouverte par des écrivains comme Gertrude Stein. Petite parenthèse : il y a de bonnes raisons d'utiliser le terme un rien technique de « volume », vu l'usage particulier du rabat de la quatrième de couverture, repliée autour des pages du livre de manière à le transformer en véritable coffret, hommage à l'éditeur qui s'efforce d'explorer la matérialité de l'objet-livre, mais aussi clin d'œil au contenu même de *De l'amour*, dont l'ouverture, dans l'acception matérielle du terme, n'a rien d'évident : on n'entre pas dans le livre de plain-pied, il faut un véritable geste, ouvrir le rabat, pour accéder à son contenu, comme s'il fallait en quelque sorte, minimalement mais de manière très efficace car la manœuvre se répète chaque fois qu'on y revient, « forcer » l'objet. Ce dernier apparaît dès lors comme un objet protégé, à l'abri, décidément privé (il est difficile de ne pas penser aux journaux des jeunes filles d'antan, qu'elles avaient le loisir de fermer à clé). Enfin, dernier critère de difficulté, mais la liste n'est certainement pas exhaustive, un des quatre volets de l'ensemble expérimente une technique de transcription phonique dont l'extrême et très savoureuse précision excède les pratiques habituelles des spécialistes. Il s'agit plus

concrètement de « traduire » noir sur blanc des ébats amoureux enregistrés sur une *sex-tape*. L'enjeu de l'exercice consiste à reproduire aussi fidèlement que possible tous les *éléments* du document-source : soupirs, silences, changements de rythme, unités sonores non sémantiques, etc., que le passage de l'oral à l'écrit tend généralement à traiter de manière hypersélective, l'éviction de ce matériau étant à la fois masquée et mise en lumière par le recours indifférencié à des bouche-trous du genre « euh » ou « points de suspension ».

On l'imagine sans peine : les écueils de *De l'amour* à toute forme d'évasion ou de divertissement, en dépit de la cocasserie de nombreuses pages, sont sans exception *productifs*. Dans la logique de la difficulté voulue et pleinement assumée des diverses poétiques de l'« alterlisible¹ », le livre de Franck Leibovici confronte le lecteur, souvent peu familier des façons d'écrire, c'est-à-dire de vivre, sur ce type de plateformes numériques, aux limites de son propre discours, dont la palette s'avère soudainement tristement pauvre, et quelquefois triste tout simplement, en comparaison avec la prolifération rhizomatique des prises de parole sur le net. Cette explosion, qui séduit autant qu'elle dérange, cassant la distinction entre questions et réponses, mettant en rapport robots et interlocuteurs humains, forçant à reconnaître la faillite des outils d'analyse reçus en héritage, conduit à un constat d'échec. Sans être « illisible » au sens conventionnel du terme, c'est-à-dire de quelque chose qui est ou bien d'une compréhension ardue (en fait, on décode sans problème les manœuvres de séduction, de vantardise ou tout bêtement d'expression semi-publique de soi dans *De l'amour*) ou bien d'un intérêt insuffisant (ici encore, force est de reconnaître qu'on suit les aventures et les exploits verbaux des internautes de l'amour avec une vraie fascination, et non sans rire plus souvent qu'à son tour), *De l'amour* est une œuvre qui nous glisse entre les mains et qui surtout nous conduit ailleurs, vers des zones discursives et vitales où l'on peut manquer de repères.

De là une autre difficulté, plus exactement un autre *danger*, qui n'est pas celui du livre ou de l'auteur, mais du lecteur, qui s'autorise à tricher. Ce danger ne réside pas dans l'écriture même des textes, mais dans le réflexe, lui aussi appris, irréfléchi, en un mot paresseux, de croire qu'un texte n'est finalement que l'illustration de ce qu'on en dit ailleurs. Pour le lecteur traditionnel, la tentation est toujours forte d'esquiver l'obstacle du texte en s'appuyant sur un certain nombre d'outils offerts en marge : le paratexte, d'une part, les discours critiques et théoriques déjà existants, d'autre part. S'agissant de *De l'amour*, l'auteur multiplie les signes d'un possible écart entre texte et commentaires, soit internes au livre (le paratexte), soit en dehors de lui (le métatexte), et la stratégie n'est pas faite pour passer inaperçue, tellement le ton et la forme de la parole sur le texte se présentent clairement comme des énoncés non « sur » le texte (et disant ainsi la « vérité » de l'œuvre) que,

littéralement, « autour » du texte (et partant obligés de rester à distance, de saluer le texte mais de loin seulement, comme s'il était impossible de s'en approcher réellement sans le trahir).

Il arrive toutefois que des lecteurs se laissent prendre au piège, heureux de se mettre en sécurité derrière les commentaires, sans comprendre combien ce geste qui « sauve » est aussi un geste qui « mutile ». En faisant trop confiance aux commentaires environnants, de tels lecteurs ont beau préserver une certaine position de surplomb, ils n'en restent pas moins en-deçà de ce que ces mêmes commentaires l'invitent à faire : se mettre rigoureusement en question en « sautant le pas » (comme l'écrit le vicomte de Valmont au sujet des hésitations de Madame de Tourvel).

Essayons de voir comment on peut se laisser prendre aux jeux du discours d'accompagnement. *De l'amour* est prodigue en éléments paratextuels. Le titre du livre, qui saute aux yeux (sur la première de couverture, c'est sans conteste l'unité la plus frappante) comme à l'esprit (l'allusion à Stendhal est si transparente qu'elle ne peut échapper à personne), sert déjà d'indication générique, et nous savons que le déchiffrement d'un texte commence toujours par sa localisation en termes de genre, en dépit de nos soupçons à l'égard des classifications héritées du passé, voire du principe même de la notion de genre. Quelle que soit la diversité de style et de contexte des quatre « scènes » qui composent le livre, l'ensemble peut et doit se lire d'emblée sur le mode du *traité*, rédigé non pas sous forme d'essai comme chez Stendhal mais par documents interposés, bruts de décoffrage pour ainsi dire. La lecture se voit ainsi fortement orientée, dans un geste fort qui ne peut que rassurer le lecteur, virtuellement désarçonné par le « sens » de ce qui se propose à sa lecture. Il est probable qu'on soit un peu perdu ou égaré par le contenu de ces pages (et il serait absurde de ne pas s'interroger ici sur les écarts entre lecteurs et lectrices, le premier mot sur la couverture étant du reste « Sexist ! »), mais l'ajout d'un repère générique simple et fort, signifiant « voici ce qu'aurait écrit Stendhal s'il avait été notre contemporain », est d'une aide appréciable.

Le reste des plages paratextuelles va dans le même sens, qui est de conforter le lecteur en lui fournissant les clés de lecture que le seul texte ne suffit pas forcément à lui fournir. La quatrième de couverture cadre ainsi les ambitions quasi anthropologiques de l'entreprise :

Il n'y a pas de position panoramique, il n'y a que des dispositifs socio-techniques (un chat sur internet, une application sur smartphone, une sex-tape amateur, des spams échangés par email), les suivre simplement en lisant ce qu'ils racontent dessine le portrait d'une génération qui réinvente les codes de l'écriture et de la rencontre amoureuse.

Quant à l'emploi du mot « scène » pour nommer les quatre volets, il corrobore le programme affiché par le nom de la collection, « Uncreative Writings ». Le vocable « scène » permet à Leibovici d'insister sur le côté instantané, pris sur le vif, performé plutôt que trafiqué, des documents réunis dans *De l'amour*. Il motive aussi l'inclusion du texte dans une collection qui se réclame de manière on ne peut plus explicite de la poétique du copier-coller « non original » mais inventif, élaborée et exemplifiée par Kenneth Goldsmith dans l'œuvre du même nom (*Uncreative Writing* (2011)² traduit en français par François Bon sous le titre de *L'Écriture sans écriture* et publié, bien entendu, aux éditions Boîte, dans la collection qu'on sait). À l'intérieur du livre, la netteté des discours d'escorte est plus franche encore. Chacune des quatre scènes se trouve introduite par une courte glose qui identifie le genre mis à contribution ainsi que les enjeux de la démarche. À titre d'exemple : « des sites de *debriefing* de sites de rencontres, peut-on rêver mieux pour rendre compte des nouvelles relations amoureuses ? » (p. 14).

À parler comme McLuhan, on pourrait définir ce contraste entre texte et paratexte en termes d'opposition entre médias « hot » et « cool ». Avec les simplifications d'usage et sans oublier que pour McLuhan « hot » et « cool » aident d'abord à distinguer entre médias, non entre divers usages d'un même média, disons que les premiers, représentés ici par le « paratexte », désignent une forme de communication riche en information et stimuli sensoriels, tandis que les seconds, représentés ici par le « texte », renvoient à une forme de communication plus pauvre à cet égard (pour McLuhan, l'exemple type du « hot » est la télévision, le « cool » étant typique de l'imprimé, surtout non illustré). Or, la différence entre « hot » et « cool » ne caractérise pas uniquement les formes médiatiques, elle se traduit aussi par un engagement différent du public. Dans le cas d'un média « hot », l'engagement est moindre (on doit fournir moins d'effort, le « travail » étant fait par le média même), alors que dans celui d'un média « cool », l'engagement est beaucoup plus fort (mais aussi plus laborieux, le public, par exemple le public lecteur, ayant à faire preuve de plus de concentration). On se rappelle que dans la tension ou le conflit entre « hot » et « cool » McLuhan défend vigoureusement la position du juste milieu. Si le média est trop « cool », il risque de faire décrocher le public, découragé par un objet trop ardu. S'il est trop « hot », le danger est curieusement similaire : le public souffre ici d'un manque d'attention, parce que rien ne l'incite à s'engager à fond. D'où la nécessité de procéder à des formes de rééquilibrage, susceptibles de « refroidir » (*cooling-down*) ou « réchauffer » (*heating-up*).

Dans *De l'amour*, Franck Leibovici paraît procéder à une telle manœuvre compensatoire, non pas en modifiant la structure interne du texte (« cool ») ou du paratexte (« hot »), mais en présentant l'un et l'autre en diptyque, de manière à

rassurer le lecteur (*heating-up*) tout le mettant au défi (*cooling-down*). Pour une lecture traditionnelle, c'est là une approche qu'il faut saluer comme à la fois honnête et intelligente. Pour d'autres formes de lecture, pareille interprétation ne se dérobe pas entièrement au danger de faire pencher la balance du côté du « hot », soit du trop explicite, du trop commode (toutes proportions gardées, bien entendu), encourageant le lecteur à sa satisfaire du paratexte plutôt que de céder au vertige du texte. Ces autres lectures, ou si l'on préfère ces lectures autres, s'efforceront au contraire de maintenir le choc du « hot » et du « cool », par exemple en notant les différences essentielles entre texte et paratexte, qui interdisent de prendre les éléments paratextuels, qui sont tous *exacts*, pour seule vérité du texte.

L'écueil se précise quand on tient compte des commentaires et autocommentaires en dehors du livre même. Franck Leibovici est une des chevilles ouvrières du mouvement documentaire dans la littérature moderne (et de l'art contemporain en général, réputé pour avoir brouillé les frontières entre médias). On connaît ses prises de position en faveur de l'écriture du « dispositif », où le document fonctionne comme tremplin vers un nouveau positionnement de la poésie au sein d'une pratique textuelle axée sur la représentation critique d'un état de langue et de société, puis, plus généralement, en faveur d'une réarticulation des rapports entre arts et sciences, notamment à travers une réflexion sur la recherche-crédation comme méthode d'écriture et d'invention³. Ici encore, pour l'analyse de *De l'amour*, l'importance des écrits de Leibovici est une arme à double tranchant. La rigueur de son argumentation et sa pertinence incontestable pour l'examen des tendances actuelles de l'art contemporain en font des guides sûrs : s'en priver serait un contresens. En même temps, le pouvoir combiné des paratextes et des publications critiques de grand prestige dresse peut-être un écran entre texte et lecteur, qui peut y trouver un alibi pour ne pas vraiment *se perdre* dans les documents refaits par le dispositif de la création.

La parole documentaire se veut une parole *vraie*, car inséparable du *réel* qu'elle contribue à façonner. Elle ne prétend nullement que la seule reproduction d'un document suffit à dire ou à montrer le réel, qui ne peut devenir sensible ou, plus exactement, compréhensible qu'au moyen d'une suite de décisions construites en matière de prélèvement, puis de montage, enfin de circulation. Une telle politique du document est indispensable à toute pratique désireuse de mettre au jour des structures et des mécanismes excédant les seules leçons de la *fiction*, imparfaite à raison même de son manque d'objectivité, comme du *document pris en lui-même*, c'est-à-dire choisi sans stratégie de sélection et de prélèvement, ni souci de présentation ou prise en compte des médias d'exhibition, qui sont en même temps des médias de distribution et de réappropriation. *De l'amour* est une bonne illustration de pareille démarche, qui montre que le réel ne naît pas réel mais se

fabrique à travers une longue chaîne et un dense réseau de performances médiatisées.

PLAN

AUTEUR

Jan Baetens

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : jan.baetens@kuleuven.be