

fiction/non-fiction : une démarcation en mouvement

C'est une phrase de Maurice Blanchot qui me semble décisive : « écrire est intransitif ».

L'importance actuelle de la démarcation fiction/non-fiction, telle qu'elle s'est établie aux Etats-Unis mais continue d'être en France une barrière qui renchérit la domination commerciale d'une norme en bonne partie obsolète du roman, n'est pas une démarcation neuve dans notre littérature : à chaque point de croisement entre Rabelais et Montaigne, on découvre comment la même référence ou le même appel au réel dans l'écriture conduit à la même veine de sens, y compris la plus subversive.

Cette imbrication de la quête de réel par l'écriture, là où le réel ne se construit pas de lui-même comme représentation, n'a jamais créé de ligne de partage entre écriture fiction et non-fiction : l'inscription « non-fiction » de la ville chez Nerval (*Promenades, Nuits d'octobre*) est au même niveau de déchiffrement du réel urbain neuf que son inscription poétique dans les *Illuminations* ou fictionnelle dans *Maldoror*. La spécificité de l'invention littéraire pour la construction de réel est aussi radicale dans Chateaubriand que dans les fictions qui – cinquante ans plus

tard – ne s'intitulent pas « roman » mais « mœurs » (« mœurs » pour *Le Rouge et le noir*, « mœurs de province » pour *Madame Bovary*).

C'est la toile de fond sur laquelle un certain nombre d'œuvres-clé du XXe siècle vont établir un champ neuf de la littérature, non pas relayant ou rendant obsolète la démarche fictionnelle, mais situant l'écriture dans le champ même de leur opposition.

C'est le mouvement-clé qu'il me semble distinguer chez Claude Simon à partir de *L'acacia*, culminant dans *Le jardin des Plantes* ou *Le tramway*. C'est aussi cette séparation d'avec le recouvrement romanesque dont témoigne Gracq en passant du *Rivage des Syrtes* à *Lettrines I & II* et *En lisant en écrivant* : on décortique le processus fictionnel (chez Balzac, chez Stendhal ou chez Proust), et on l'applique de façon non-fictionnelle à des éléments de réel neufs (la construction de Beaubourg, l'atterrissage à Chicago, une lande en Bretagne), qui pourront eux-mêmes se recomposer alors (*La Presqu'île*, *Les eaux étroites*) en livres participant organiquement du geste même de ce qu'on demandait au roman. Même complexité quand Marguerite Duras, à partir des années 70, interroge son œuvre déjà constituée pour une nouvelle strate de fictions (de *L'Amour* à *Écrire*) où l'interrogation sur le réel et l'écriture se fait depuis l'intérieur même de la tension écriture-réel créée par les vingt années de

fictions qui ont précédé. Ajouter le socle que constitue, pour l'imaginaire même du réel, les « méthodes » et stratification d'approches langagières qu'a inaugurées Francis Ponge.

Le réel est toujours plus complexe que ce que nous en percevons et comprenons. Complexité qui n'est pas un processus neuf : l'argent chez Balzac est une part décisive du réel, qui définit l'intention et la prise romanesque, mais suppose le détour par l'abstrait et le non perceptible. Mais l'explosion des modèles urbains, le statut autre du sujet, exacerbent ces processus.

Le génie du roman a toujours été sa capacité de saut en avant dans cet espace du non-représenté. Aux grandes épopées du narrateur omniscient, sont venus répondre les narrateurs éclatés de Faulkner (la somme des représentations de chaque narrateur définit un mode concret du réel inaccessible sans cette médiation de chacun des narrateurs, mais liquidant donc la possibilité, que Proust paye de l'inachèvement de sa spirale, d'un réel globalement représenté dans le livre). La ville qui rassemble l'œuvre balzacienne n'est plus une unité dans le *Fall of America* de Ginsberg, qui totalise les modes d'entrée (en avion, train, automobile) dans chaque ville successive, pour tenter un portrait imaginaire de l'Amérique.

Dans *Madame Bovary*, et c'est le défi porté par Flaubert, pour que le roman installe la pleine radicalité de ses questions – ce qui

ira jusqu'au suicide d'Emma (qui n'est que la troisième « madame Bovary » chronologique du livre) —, il doit construire la pharmacie d'Homais, la route en pente à la sortie de Rouen, et décrire techniquement (cinématographiquement ?) les Comices agricoles ou l'opération du pied-bot. Un point d'interrogation qui me fascine : dans son *Peintre de la vie moderne*, quand Baudelaire parle des neuf jours qu'il faut pour qu'un croquis de Constantin Guys, dessiné très vite sur les champs de bataille de la Crimée, soit reproduit dans la presse londonienne, il parle de *simultanéité* (même si ces neuf jours n'ont rien à voir avec le temps de propagation du 20.11.63, puis celui du 11.09.11), et que le récit en ce cas, pris entre réel et sa reproduction en tant qu'image, ne peut plus avoir même statut.

Comment, alors que la documentation même du réel, quantitativement (sa profusion, voire son exhaustivité apparente), mais aussi dans sa temporalité (immédiateté et ubiquité de l'accès) ne déplaceraient pas ces lignes permanentes de démarcation fiction et non-fiction dans notre travail au présent ?

Cela va jusqu'aux usages de lecture : W.G. Sebald est un parmi tant et tant d'autres à avoir construit son espace fictionnel en y intégrant des modes de représentation non-fictionnels, comme l'image. Sur les supports actuels de lecture (Kindle, iPad) l'accès aux dictionnaires, aux cartes et lexiques, à la bibliothèque même, comme à l'ensemble complexe, archives et présent, du

réel qui est la référence du récit, est simultanément à la lecture et son accès via le support lui-même. De même, dans nos pratiques d'écriture, l'espace de la documentation et le caractère composite de la documentation (images, vidéos, textes, livres, liens, correspondances) n'est pas un amont ou un entour, mais les logiciels actuels de composition de texte (Scrivener, Ulysses, et même Word) les intègrent nativement dans leur gestion de projet.

C'est une phrase de Maurice Blanchot qui me semble décisive : « écrire est intransitif ».

L'importance actuelle de la démarcation fiction/non-fiction, telle qu'elle s'est établie aux Etats-Unis mais continue d'être en France une barrière qui renchérit la domination commerciale d'une norme en bonne partie obsolète du roman, n'est pas une démarcation neuve dans notre littérature : à chaque point de croisement entre Rabelais et Montaigne, on découvre comment la même référence ou le même appel au réel dans l'écriture conduit à la même veine de sens, y compris la plus subversive.

Cette imbrication de la quête de réel par l'écriture, là où le réel ne se construit pas de lui-même comme représentation, n'a jamais créé de ligne de partage entre écriture fiction et non-fiction : l'inscription « non-fiction » de la ville chez Nerval (*Promenades et souvenirs*, *Nuits d'octobre*, voire en bonne partie ses *Illuminés*) est au même niveau de déchiffrement du réel urbain

neuf que son inscription poétique dans les *Illuminations* ou fictionnelle dans *Maldoror*. La spécificité de l'invention littéraire pour la construction de réel est aussi radicale dans Chateaubriand que dans les fictions qui – cinquante ans plus tard – ne s'intitulent pas « roman » mais « mœurs » (« mœurs » pour *Le Rouge et le noir*, « mœurs de province » pour *Madame Bovary*).

C'est la toile de fond sur laquelle un certain nombre d'œuvres-clé du XXe siècle vont établir un champ neuf de la littérature, non pas relayant ou rendant obsolète la démarche fictionnelle, mais situant l'écriture dans le champ même de leur opposition.

C'est le mouvement-clé qu'il me semble distinguer chez Claude Simon à partir de *L'acacia*, culminant dans *Le jardin des Plantes* ou *Le tramway*. C'est aussi cette séparation d'avec le recouvrement romanesque dont témoigne Gracq en passant du *Rivage des Syrtes* à *Lettrines I & II* et *En lisant en écrivant* : on décortique le processus fictionnel (chez Balzac, chez Stendhal ou chez Proust), et on l'applique de façon non-fictionnelle à des éléments de réel neufs (la construction de Beaubourg, l'atterrissage à Chicago, une lande en Bretagne), qui pourront eux-mêmes se recomposer alors (*La Presqu'île*, *Les eaux étroites*) en livres participant organiquement du geste même de ce qu'on demandait au roman. Même complexité quand Marguerite Duras, à partir des années 70, interroge son œuvre déjà constituée pour

une nouvelle strate de fictions (de *L'Amour* à *Écrire*) où l'interrogation sur le réel et l'écriture se fait depuis l'intérieur même de la tension écriture-réel créée par les vingt années de fictions qui ont précédé. Ajouter le socle que constitue, pour l'imaginaire même du réel, les « méthodes » et stratification d'approches langagières qu'a inaugurées Francis Ponge.

Le réel est toujours plus complexe que ce que nous en percevons et comprenons. Complexité qui n'est pas un processus neuf : l'argent chez Balzac est une part décisive du réel, qui définit l'intention et la prise romanesque, mais suppose le détour par l'abstrait et le non perceptible. Mais l'explosion des modèles urbains, le statut autre du sujet, exacerbent ces processus.

Le génie du roman a toujours été sa capacité de saut en avant dans cet espace du non-représenté. Aux grandes épopées du narrateur omniscient, sont venus répondre les narrateurs éclatés de Faulkner (la somme des représentations de chaque narrateur définit un mode concret du réel inaccessible sans cette médiation de chacun des narrateurs, mais liquidant donc la possibilité, que Proust paye de l'inachèvement de sa spirale, d'un réel globalement représenté dans le livre). La ville qui rassemble l'œuvre balzacienne n'est plus une unité dans le *Fall of America* de Ginsberg, qui totalise les modes d'entrée (en avion, train, automobile) dans chaque ville successive, pour tenter un portrait imaginaire de l'Amérique.

S'il y a une fonction essentielle que porterait spécifiquement la fiction, parmi l'ensemble littérature, comment assumer que cette fonction là, au plus imaginaire, au plus rêve, au plus coup de poing, soit porté par des livres comme *Le Dépaysement* de Jean-Christophe Bailly, ou *L'usage du monde* de Nicolas Bouvier [1] parmi d'autres... La *fonction roman*, au nom même de ce qui la meut, exigeant ce saut au plus près du réel dont nous héritons de Flaubert par rapport à Balzac, et qui déporte une écriture là-même où c'est le réel qui devient matière de l'hallucination ou la fiction. Pas de hiérarchie entre le grand roman et l'accomplissement non-fiction – est-ce que Thoreau n'est pas le plus immense *roman* de l'Amérique ?

Dans *Madame Bovary*, et c'est le défi porté par Flaubert, pour que le roman installe la pleine radicalité de ses questions – ce qui ira jusqu'au suicide d'Emma (qui n'est que la troisième « madame Bovary » chronologique du livre) –, il doit construire la pharmacie d'Homais, la route en pente à la sortie de Rouen, et décrire techniquement (cinématographiquement ?) les Comices agricoles ou l'opération du pied-bot. Un point d'interrogation qui me fascine : dans son *Peintre de la vie moderne*, quand Baudelaire parle des neuf jours qu'il faut pour qu'un croquis de Constantin Guys, dessiné très vite sur les champs de bataille de la Crimée, soit reproduit dans la presse londonienne, il parle de *simultanéité* (même si ces neuf jours n'ont rien à voir avec le

temps de propagation du 20.11.63, puis celui du 11.09.11), et que le récit en ce cas, pris entre réel et sa reproduction en tant qu'image, ne peut plus avoir même statut.

Comment, alors que la documentation même du réel, quantitativement (sa profusion, voire son exhaustivité apparente), mais aussi dans sa temporalité (immédiateté et ubiquité de l'accès) ne déplaceraient pas ces lignes permanentes de démarcation fiction et non-fiction dans notre travail au présent ?

Cela va jusqu'aux usages de lecture : W.G. Sebald est un parmi tant et tant d'autres à avoir construit son espace fictionnel en y intégrant des modes de représentation non-fictionnels, comme l'image. Sur les supports actuels de lecture (Kindle, iPad) l'accès aux dictionnaires, aux cartes et lexiques, à la bibliothèque même, comme à l'ensemble complexe, archives et présent, du réel qui est la référence du récit, est simultanément à la lecture et son accès via le support lui-même. De même, dans nos pratiques d'écriture, l'espace de la documentation et le caractère composite de la documentation (images, vidéos, textes, livres, liens, correspondances) n'est pas un amont ou un entour, mais les logiciels actuels de composition de texte (Scrivener, Ulysses, et même Word) les intègrent nativement dans leur gestion de projet.

Ce recours au non-fictionnel peut structurer le point même où le roman n'accède aux phases les plus critiques et les plus

urgentes du réel que par l'imaginaire : dans le récent *Ormuz* de Jean Rolin, déplier les images successives de tel port du détroit sur Google Earth permet de reconstituer le mouvement des porte-avions US. Dans *Bandes alternées* de Philippe Vasset, la description matérielle de la cahute de ciment carrelée d'où émerge le câble sous-marin de fibres optiques par où transite Internet entre le continent américain et la France est une instance « documentée » décisive pour appréhender de façon balzacienne la disposition du monde, et faire que la littérature ait à y dire. Dans la création web contemporaine, les narrations s'articulent de façon spatiale ou sémantique à des espaces en mille-feuilles où la portée fictionnelle est indissociable des nappes non-fictionnelles, incluant à la lecture la gestuelle même du lecteur, ou l'histoire individuée ou sociale des trajets de lecture bien plus radicalement que dans les premiers âges de l'hyper-texte, et ce sont ces narrations qui autorisent de se saisir à bras-le-corps du présent dans ses ruptures et fissures, ses bascules.

Remerciement à la littérature nord-américaine (depuis *In a cold blood* de Capote jusqu'à *Consider the lobster* de David Foster Wallace, ou aux escalators de galerie commerciale de Nicholson Baker, mais en y intégrant aussi l'exploration autobiographique de Gabrielle Roy, auteure aussi immense que son Manitoba) se soit engagée résolument dans cette relation imaginaire/réel, qui est le fondement même du geste littéraire, suffisamment pour

qu'il se soit structuré comme espace aussi bien commercial, produise ses propres références en termes de récit.

La question de la biographie, non fiction par excellence, en serait une illustration parfaite : la part de légende et de mythe que Dostoïevski cherche avec ses *Démons*, à quoi bon faire de faux Bob Dylan ou de faux Rolling Stones pour la rejoindre, quand ils nous présentent – par leur exception même – un « carottage » de réel documenté de façon aussi excessive ? Des espaces a priori « documentaires » de l'écrit, comme *Anachronisme* de Christophe Tarkos peuvent se constituer en roman emblématique de notre présent, avec une charge fictionnelle considérable, tout en restant dans la veine d'accumulation, voire énumération, présente aussi bien chez Seï Shonagon que dans l'*Essay sur les merveilles de nature* d'Étienne Binet. C'est la totalité de cet espace narratif que nous explorons lorsque nous tentons une approche raisonnée de l'écriture créative, notre tâche étant alors d'accompagner ce qui émerge progressivement de singularité dans la signature formelle de l'apprenant.

Ce déni de structuration par le genre ou la démarcation fiction et non-fiction n'a pas encore migré dans la façon d'enseigner la littérature : l'affirmation nord-américaine (US et Québec) qu'on ne transmet pas la littérature sans qu'on la pratique, et que cette pratique, si elle s'enseigne (quel chemin fait depuis les livres pionniers de John Gardner) ne concerne pas

que les praticiens de la littérature, mais tous ceux qui en appellent au langage – dans l'espace nord-américain, la division par « genre » du *creative writing* (poésie, roman, non-fiction) semble un fait acquis, alors même que notre démarche ici soit d'interroger gestes et paramètres de l'écriture, hors de cette notion de genre, que la démarcation fiction/non-fiction rend en partie obsolète.

Probablement aussi, même si c'est secondaire par rapport à ce que nous explorons dans la pratique de l'écriture créative, qu'un des points de bascule est d'examiner comment, dans la transmission même, nous interrogeons de façon historicisée la lecture et ses supports, y compris dans leur technique et leur économie, là où une relative stabilité, pendant trois décennies d'avant la nôtre, avait pu nous dispenser de cet examen. Sur ce point, qui inclut la culture numérique de l'écrit, force est de constater que l'avancée institutionnelle est minime.

Sans cesse, dans nos approches des pratiques d'écriture créative, nous interrogeons – sans doute dans une référence différente sans doute, dans l'espace nord-américain ou européen, à l'héritage et au statut des livres – cette relation intrinsèque aux modèles urbains et sociaux, comme la compréhension des nouveaux enjeux scientifiques de compréhension du temps, de la matière, de l'espace, et des techniques de prise du réel qui relèvent tout aussi bien des deux univers, fiction et non-fiction.

Ce texte n'est pas un appel, juste un état des lieux, là où nous aurions ensemble à reformuler notre description du *territoire* de la littérature : en se refusant pour l'instant à instaurer dans notre domaine de littérature française une démarcation fiction et non-fiction, comme désormais établi dans la littérature nord-américaine, peut-être ne faisons-nous que prolonger une donne native à notre littérature, bien plus puissamment que l'univers normatif (dans l'industrie, dans la critique, dans l'enseignement) du *roman*. Où le renversement que symbolisent Gracq et Claude Simon n'est pas une novation historique, juste un nouvel ancrage. Mais que l'enjeu pour nous au dialogue avec l'espace nord-américain, sur ces questions, c'est de nous aider à faire entrer plus directement la complexité au présent du réel dans la vieille tâche des Lettres, et y rehausser, rendre nécessaire malgré les pesanteurs de l'université en déroute, momifiée par ses luttes de pouvoir, la reconnaissance enfin que l'écriture, pour s'apprendre, se pratique.

C'est ce dialogue qu'il me semble important d'ouvrir, contre deux tentations symétriques de solidification, là où nous pratiques d'écriture – et notamment ce qui s'amorce avec la narration web, ouvre un considérable espace d'écriture contemporaine, rendant encore plus obsolète la notion de genre, et précisément en venant camper sur la démarcation même, fiction depuis et par la non-fiction.

Le paradoxe serait que la littérature nord-américaine (depuis *In a cold blood* de Capote jusqu'à *Consider the lobster* de David Foster Wallace, ou aux escalators de galerie commerciale de Nicholson Baker) se soit engagée résolument dans cette relation imaginaire/réel, qui est le fondement même du geste littéraire, suffisamment pour qu'il se soit structuré comme espace aussi bien commercial, produise ses propres références en termes de récit.

La question de la biographie, non fiction par excellence, en serait une illustration parfaite : la part de légende et de mythe que Dostoïevski cherche avec ses *Démons*, à quoi bon faire de faux Bob Dylan ou de faux Rolling Stones pour la rejoindre, quand ils nous présentent – par leur exception même – un « carottage » de réel documenté de façon aussi excessive ? Des espaces a priori « documentaires » de l'écrit, comme *Anachronisme* de Christophe Tarkos peuvent se constituer en roman emblématique de notre présent, avec une charge fictionnelle considérable, tout en restant dans la veine d'accumulation, voire énumération, présente aussi bien chez Seï Shonagon que dans l'*Essay sur les merveilles de nature* d'Étienne Binet. C'est la totalité de cet espace narratif que nous explorons lorsque nous tentons une approche raisonnée de l'écriture créative, notre tâche étant alors d'accompagner ce qui émerge progressivement de singularité dans la signature formelle de l'apprenant.

Ce déni de structuration par le genre ou la démarcation fiction et non-fiction n'a pas encore migré dans la façon d'enseigner la littérature : l'affirmation nord-américaine (US et Québec) qu'on ne transmet pas la littérature sans qu'on la *pratique*, et que cette pratique, si elle s'enseigne (quel chemin fait depuis les livres pionniers de John Gardner) ne concerne pas que les praticiens de la littérature, mais tous ceux qui en appellent au langage – dans l'espace nord-américain, la division par « genre » du *creative writing* (poésie, roman, non-fiction) semble un fait acquis, alors même que notre démarche ici soit d'interroger gestes et paramètres de l'écriture, hors de cette notion de genre, que la démarcation fiction/non-fiction rend en partie obsolète.

Probablement aussi, même si c'est secondaire par rapport à ce que nous explorons dans la pratique de l'écriture créative, qu'un des points de bascule est d'examiner comment, dans la transmission même, nous interrogeons de façon historicisée la lecture et ses supports, y compris dans leur technique et leur économie, là où une relative stabilité, pendant trois décennies d'avant la nôtre, avait pu nous dispenser de cet examen. Sur ce point, qui inclut la culture numérique de l'écrit, force est de constater que l'avancée institutionnelle est minime.

De là procède le souhait que nous avons aujourd'hui, dans la confrontation notamment de nos approches des pratiques d'écriture créative, à interroger cela ensemble dans une référence

différente sans doute, dans l'espace nord-américain ou européen, à l'héritage et au statut des livres, mais dans cette relation intrinsèque aux modèles urbains et sociaux, à la compréhension des nouveaux enjeux scientifiques de compréhension du temps, de la matière, de l'espace. Et ce qui en découle aussi bien pour comment nous transmettons et relisons les œuvres, que pour comment nous les écrivons.

François Bon

texte en ligne sur <http://www.tierslivre.net>