

LE ROMANCIER CONTEMPORAIN À LA TÂCHE DANS DEUX ROMANS DE GUILLAUME MUSSO

Patricia AHIOUA -ATSÉ

Université Alassane Ouattara

patricia_abioua@yahoo.fr

Résumé

*Cet article met l'accent sur le profil professionnel et sociologique du romancier contemporain tel que dressé par Guillaume Musso. Dans ses deux œuvres que sont *La fille de papier* et *La vie secrète des écrivains*, Musso convoque le travail d'écriture pour présenter au lecteur les contours cachés de ce métier. Ainsi, on découvre sous sa plume des problèmes d'ordre professionnel auxquels les romanciers sont exposés, de la conception à la publication de leurs romans. Aussi doivent-ils imbiber leurs écritures des marques transgressives, ce qui est une forme évolutive observable dans leur métier. En d'autres termes, cette étude se donne pour objectif de montrer les étapes de la conception à la naissance d'un roman tel que pensé et écrit par un écrivain du siècle présent.*

Mots clés : roman, travail d'écriture, romancier contemporain, transgression, déconstruction.

Abstract

*This article put up by Guillaume Musso emphasizes on the professional et sociological profil of the contemporary novelist. Musso uses writing skills to introduce the hidden profil of this job to the reader in his two novels entitled *La Fille de Papier* (The paper's daughter) and *La vie secrète des écrivains* (the secret life of writers). In so doing, we discover under his pen the professional problems encountered by novelists from the conception to the publication of their novels. There is also a need for them to use transgressive marks in their work, which is an evolutionary and observable form in their work. In other words, the purpose of this study is to highlight the stages from the conception to the birth of such a novel, like a writer of this century would think and write.*

Keywords: novel, literary arts, contemporary novelist, transgression, deconstruction.

Introduction

Le terme « travail » désigne toute activité sociale de l'homme appliquée à la production, à la création, à l'entretien d'une œuvre. Il est le produit combiné des efforts physiques et intellectuels qu'un être humain déploie afin d'obtenir des résultats. Le romancier a pour activité professionnelle l'écriture des romans. Il est celui qui mobilise ses connaissances intellectuelles au service de la créativité littéraire et à la production

romanesque. Cependant, comme toute activité sociale, le travail d'écriture se conçoit parfois avec des difficultés de tous ordres. De sa conception à sa parution, le roman connaît plusieurs étapes qui ne sont parfois pas connues du public. « Le romancier contemporain à la tâche » décrypte à travers l'expérience des personnages-romanciers les contours de l'activité professionnelle et les conditions sociales de l'écrivain pris dans son environnement immédiat de travail. Ces réalités sont mises en exergue par l'écrivain français Guillaume Musso qui en fait un sujet de prédilection dans ses deux romans que sont *La fille de papier* (LFP) et *La vie secrète des écrivains* (VSE). Nous voulons, dans cet article, examiner la manière dont Musso reconstitue la vie professionnelle et sociale du romancier contemporain. Quelles en sont les implications aux niveaux littéraire et artistique ? En d'autres termes, Musso, à travers la thématique du travail, fait une représentation du processus d'écriture ainsi que des révélations sur les détails et les conditions qui entourent la création du romancier. Notre démarche consistera à montrer le rôle/ fonction réel(le) le romancier dans le monde littéraire, puis il s'agit également de porter une attention particulière sur son travail et relevant les difficultés qu'il rencontre afin de faire ressortir la singularité de sa création dans le monde artistique contemporain.

Le romancier : un écrivain de la création

Dans le monde de la littérature, le terme écrivain renferme une ambivalence tout à fait particulière. C'est d'ailleurs à juste titre que Roland Barthes (1953) demande de faire une distinction nette entre les termes d'« écrivain » et d'« écrivain ». Selon la compréhension de la conception de la littérature de ce critique français, il ne suffit pas d'écrire pour devenir un écrivain et par ricochet, toute œuvre écrite ne fait pas partie de la littérature. Ainsi, on est écrivain ou écrivain selon la forme et l'orientation de son œuvre, selon que la langue est utilisée comme une fin ou un moyen, voire selon la fonctionnalité du discours affectée à l'œuvre.

A cet effet, l'écrivain est le scripteur qui utilise la langue comme moyen, comme une courroie de transmission. Avec lui, la langue ne sert qu'à véhiculer une information. L'écrivain produit des œuvres telles que :

Une recette de cuisine, un rapport, une thèse, un article de journal le plus souvent, mais aussi un manuel d'enseignement, une étude historique, un mode d'emploi, toute la production scientifique ou documentaire, une enquête, et bien d'autres types de textes, se rattachent à cette façon d'utiliser la langue (P. Desalmand 2004, p.16).

L'information contenue dans l'œuvre de l'écrivain est l'essentiel de son écriture. Le lecteur doit l'interpréter uniquement ou l'utiliser selon l'orientation voulue par l'auteur. En outre, on associe son écriture à la fonction référentielle, car le but essentiel de l'auteur est de transmettre un savoir, une connaissance, une information au lecteur.

A contrario, avec la fonction poétique associée à son discours, l'écrivain se distingue de l'écrivain par la littérature de création. Celui-ci appartient, selon Paul Desalmand (2004, p.16) :

Au domaine plus restreint où le scripteur cherche à produire un effet par des moyens autres que la seule présentation d'une information. L'auteur peut, ne se contentant pas de démarquer le réel, créer des personnages et un contexte imaginaire. Il a la possibilité d'agir sur le lecteur par les sonorités, le rythme, les images et de nombreux procédés de style.

Dans son travail d'écriture, l'écrivain se focalise sur la création ou encore la recherche de l'attractivité du lecteur : « il agit sur le lecteur par sa manière et non par la matière » (Paul Desalmand, 2004 :17). En plus de donner une information, ce dernier met un point d'honneur à s'attarder sur la manière de transmettre son message. Il affiche ainsi sa singularité et sa particularité dans un style qui lui est propre, parfois défini au travers d'éléments tels que le rythme, le choix des mots et des expressions, les combinaisons et les enchaînements des phrases.

Partant de là, le travail de création du romancier fait de lui un écrivain, celui qui affiche une dimension esthétique expressive dans son écriture. Comment s'opère alors la magie créatrice de ce dernier ? Ou du moins, en quoi peut-on dire du romancier qu'il est un écrivain de la création ? Les réponses à ces interrogations font dire que ce scripteur donne forme et vie à des entités dont le premier est un monde. Pour asseoir son projet romanesque, le romancier débute par l'imagination d'un monde. Celui-ci, bien que calqué sur le modèle réel, demeure tout de même fictif et inventé. Il fonctionne généralement selon l'orientation voulue par le concepteur et il lui permet parfois de peindre les mœurs, les caractères

et le fonctionnement de la société réelle. C'est pourquoi François Mauriac (1933) affirme que : « Le romancier est, de tous les hommes, celui qui ressemble le plus à Dieu : il est le singe de Dieu ». En effet, dans l'exercice de son métier, le romancier se substitue au Dieu suprême et devient le créateur de tout ce qui doit participer à la dynamique de son monde romanesque. On retrouve cette information dans les propos des personnages-écrivains de *La Vie secrète des écrivains* en ces termes : « Pendant un moment, devant ton écran, tu es un demiurge qui peut faire et défaire les destinées. Et quand tu as connu cette euphorie, il n'y a rien de plus bandant » (p.162) ; « tu te donnes l'illusion, avec ton stylo et ton clavier, d'être un demiurge et de pouvoir rafistoler la réalité » (p.58) ou encore « Parce que, pendant un moment, on est Dieu » (p.162).

Pour le fonctionnement de son monde, le créateur invente, par la suite, des personnages. Le demiurge appelle à l'existence des hommes, des « petits êtres de papier » sortis directement de son esprit afin de matérialiser ses desseins sociaux dans son monde imaginaire. L'auteur leur confie par la suite une histoire inspirée généralement des faits divers et variés de la société. À ce niveau, le romancier doit faire montre d'une grande ingéniosité pour se saisir de n'importe quel fait divers, de société, pour créer un roman. Car, comme le déclare le narrateur, « La première qualité d'un écrivain était de savoir captiver son lecteur par une bonne histoire. Un récit capable de l'arracher à son existence pour le projeter au cœur de l'intimité et de la vérité des personnages » (VSE, p.31). Les faits divers constituent une sorte de matière brute que l'esprit de créativité du romancier doit pouvoir convertir en fait fictif. De cette manière, les lecteurs se sentent intimement lié au roman qui les touche personnellement. Certains d'entre eux s'identifient immédiatement aux personnages puisqu'ils abordent les questions qui sont plus proches de leurs quotidiens.

Ce principe de création est régi par des lois et des règles. À ses heures de gloire au XIXème siècle, les théoriciens du roman ont réussi à les canaliser autours des mouvements culturels et artistiques telles que le Romantisme, le Réalisme, le Naturalisme. Les principes directeurs de ces mouvements ont imposé une norme stylistique et poétique spécifique mais surtout rigoureuse au genre. Il se concevait désormais avec des règles d'écriture à respecter et des traits communs affichés dans les œuvres. Ces idées ont exercé une grande influence sur les auteurs puisque ceux-ci devaient inscrire leurs œuvres dans les canons

esthétiques et idéologiques qui codifient ces mouvements. On peut citer des inconditionnels du style tels Flaubert, Balzac ou encore Stendhal. Ainsi pour qu'une œuvre soit jugée authentique ou pour marquer son ambition réaliste, l'auteur se doit de respecter strictement certains critères de base de ses mouvements.

À la seconde moitié du XX^{ème} siècle, la création romanesque aborde un autre tournant de son histoire avec l'avènement du Nouveau Roman. Pour Van Rossum-Guyon (1972 :11), cette nouvelle conception du roman est « une révolution romanesque », « un libéralisme ostensible du roman ». La rupture est notable car l'esthétique romanesque prend d'autres formes et d'autres orientations. La fiction contemporaine se veut indépendante des balises posées par le roman traditionnel. Pour des écrivains tels que Nathalie Sarraute, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, il paraît absurde de centrer la fiction romanesque autour des concepts qui ont fortement dominé le siècle précédent. D'ailleurs Paul Valéry qui adhère pleinement à la vision des Nouveaux Romanciers, vitupère ces grandes théories antérieures en affirmant qu'« il est impossible de penser sérieusement avec des mots comme Classicisme, Romantisme, Humanisme... on ne s'enivre ni ne se désaltère avec des étiquettes de bouteilles » (Françoise Van Rossum-Guyon, 1972 :11). L'écriture romanesque dans sa nouvelle version est soumise à une véritable cure de transformation de la part des romanciers contemporains. Elle se vide de toutes contraintes théoriques du passé et s'oriente dans la voie de la démolition, voire de la déconstruction des règles traditionnelles.

Ces nombreux aspects du changement marquent l'évolution du roman et témoignent ainsi de la capacité du genre à s'affranchir des contraintes dogmatiques. Ils donnent la possibilité au romancier contemporain de pratiquer autrement son art et son travail. Celui-ci adopte une démarche qui s'épanouit dans le refus : le refus du personnage individualisé d'où la mort du héros du roman ; l'abolition de l'intrigue classique (les événements ne sont plus racontés avec une suite ordonnée) ; le refus de la littérature engagée ; la lutte contre les conventions romanesques traditionnelles. Cependant, s'il peut se permettre de refuser théoriquement ce qui lui est imposé dans l'exercice de son métier, il y a des difficultés d'ordre pratique qui se veulent incontournables. C'est ce qui est appréhendé à travers l'attitude du romancier contemporain dans les romans de Guillaume Musso.

2. La posture du romancier contemporain chez Musso

Les romans de Guillaume Musso répondent à un double enjeu : celui de décrire le mode de fonctionnement du roman contemporain et celui de la mise en scène du travail du romancier. Ces deux aspects se déploient à travers des éléments tels que la fictionnalisation de soi et l'inventaire des difficultés rencontrées dans le travail.

2.1. Le romancier contemporain dans la scénographie de soi

Les romanciers contemporains trouvent en l'autofiction une nouvelle forme d'expression de l'objet littéraire. La fictionnalisation de soi ou l'écriture de soi est définie par Laurent Jenny (2003 :16) comme étant : « la stratégie auto-censurante d'une autobiographie qui n'ose pas dire son nom ». Le renvoi à l'autobiographie s'explique par le fait que ce type de texte se situe entre une histoire personnelle et une histoire imaginaire. Le texte est alors les combinaisons d'éléments autobiographiques et de fictionnels provenant de la création du romancier. Ainsi, la transposition du « réel » ou du vécu personnel de l'auteur dans une dimension fictive est une forme évolutive du genre romanesque.

Guillaume Musso convoque la scénographie de soi dans ses romans et elle se déploie à travers la mise en peinture de la fonction d'écrivain comme trame romanesque. C'est le travail du romancier qui est au centre du débat et on pourrait aussi dire que le romancier fixe, cette fois, l'objectif sur lui-même. L'histoire d'une vocation d'écrivain intégrée à l'univers diégétique montre non seulement les différentes étapes qui ponctuent la vie professionnelle, mais également plusieurs réalités sociales liées au métier de romancier. De cette manière, les romans de Musso, nourris d'expériences personnelles et de fictions, invitent directement le lecteur dans l'univers romanesque mais aussi dans l'univers physique de l'écrivain. Tom Boy et Raphaël Bataille sont les deux personnages principaux qui ont pour fonction l'écriture des romans, respectivement dans *La fille de papier* et *La Vie secrète des écrivains*. À travers eux, Musso tente de recréer la proximité de la vie du romancier. Tom Boyd s'est déjà fait une renommée sur la scène littéraire, il connaît un succès fulgurant avec les deux premières tomes de sa saga dénommée "La trilogie des anges". Quant à Bataille, il est encore un écrivain en herbe dont la carrière peine à décoller puisque son premier manuscrit intitulé "La timidité des cimes" a du mal à séduire les maisons d'édition.

Étant tout de même passionné de Nathan Fawles un écrivain chevronné, il tente de se rapprocher de ce dernier pour bénéficier de ses conseils et de son expertise en la matière.

Les romans de Musso se présentent comme une forme d'exutoire dans lesquelles s'épanchent les expériences professionnelles de deux jeunes romanciers. Chaque roman offre dans son discours narratif une sorte de mise en abyme du travail d'écriture du romancier. L'auteur met ainsi en évidence les contours de tout ce qui se déroule dans les coulisses de la création romanesque de sorte à mettre en peinture la vie de celui qui, d'ordinaire, s'intéresse à la vie des autres dans ses écrits. Les œuvres de Guillaume Musso convoquées dans cette étude se présentent comme un roman dans le roman de sorte à attirer l'attention du lecteur sur un métier dans lequel l'auteur se sent impliqué. En effet, à travers des déclarations telles que : « Mon projet sur le mystère Nathan Fawles- que j'avais baptisé *La Vie secrète des écrivains*- n'avancait guère » (VSE, p.69), on pourrait, sans risque de se tromper, penser que les personnages-romanciers sont les doubles fictifs de Musso. Ce dernier retransmet, à travers l'histoire de ses personnages, son parcours professionnel personnel, d'abord en tant que romancier novice puis en tant qu'auteur célèbre. Car, si Raphaël Bataille est le personnage illustratif des débuts de Musso dans le monde littéraire, Tom Boyd se rapporte à une étape plus productive de sa carrière. Ces deux personnages rassemblés, fournissent certainement des détails plus complets de ce qu'a vécu et traversé le romancier comme situations parfois stressantes et humiliantes à différentes étapes de sa carrière.

Musso, en procédant de la sorte, produit un discours dénonciateur en rapport avec tous les murs qui se dressent devant l'ensemble des écrivains et qu'ils sont obligés de surmonter lors de la réalisation d'un projet d'écriture. Sa projection dans la fiction, plus qu'une mise en scène, lui permet d'élargir la situation à celui de plusieurs de ses pairs. Le romancier ne s'érige pas cette fois-ci en défenseur des autres, mais il se met face aux démêlés qui figurent dans les contours de son métier à lui pour revendiquer de considération et parfois un traitement approprié, digne de ses efforts. Car, sous sa plume, l'on découvre que dans son « laboratoire » de créations romanesques tout ne fonctionne pas toujours comme sur des roulettes.

2.2. Le romancier contemporain face aux difficultés de son métier

Comme tout artisan au travail, celui de l'écriture doit être animé d'inspiration, de force physique et psychologique, d'agilité d'esprit mais surtout de courage et de la détermination. C'est ce que tente de démontrer ironiquement l'auteur lorsqu'il épingle ces propos de Dany Laferrière à son texte : « la première qualité d'un écrivain c'est d'avoir de bonnes fesses » (VSE, p.27). La symbolique « des fesses » faisant référence au nombre d'heures consacrées à penser, aux efforts consentis dans la position assise pour consigner le fruit de ses réflexions et de sa création sur des pages afin de les transformer en un roman. D'ailleurs Nathan Fawlse le dit de façon plus claire quand il affirme qu'être « romancier, ce n'est pas un boulot à mi-temps. Si tu es romancier, tu l'es vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Tu n'as jamais de vacances. Tu es toujours à l'affût d'une idée qui passe, d'une expression, d'un trait de caractère qui pourrait venir nourrir un personnage » (VSE, p.162). Le travail d'écriture absorbe tout le temps matériel de l'écrivain et le rend entièrement dépendant. Durant sa période de création, il est obligé de se soustraire du monde physique pour vivre constamment dans l'univers virtuel qu'il crée lui-même pour ses personnages. Son travail lui confisque alors tout contact avec son environnement immédiat, l'éloigne des hommes et étouffe tous rapports humains au profit du contact avec les êtres imaginaires. Le narrateur exprime cette contrainte en ces termes : « Lorsque tu écris, tu ne vis pas avec ta femme, tes enfants ou tes amis. Ou plutôt, tu fais semblant de vivre avec eux. Ta véritable existence, tu la passes avec tes personnages pendant un an, deux ans, cinq... » (VSE, pp.161-162). Françoise Sagan l'atteste également lorsqu'elle dit que : « L'écrivain un pauvre animal, enfermé dans une cage avec lui-même » (VSE, p.161).

D'ailleurs parmi ses inventions (monde, histoire, personnage), Musso révèle que le personnage est celui qui influe plus sur la vie de l'auteur. Les rapports du romancier et ses personnages sont encore plus poussés qu'on ne l'imagine. C'est une sorte de lien étroit et parfois indescriptible qui se forme entre lui et ses actants tant au niveau physique que spirituel. Ces êtres, quoique de papier, doivent paraître réel et vrai aux yeux du lecteur. Pour parvenir à ce réalisme, le romancier doit se lancer dans un processus qui instaure une sorte de symbiose entre lui et sa création. Ce type de lien, très bien connu par Fawlse, est ainsi décrit lorsqu'il en parle

à Raphaël Bataille : « un roman, c'est de l'émotion, pas de l'intellect. Mais pour faire naître des émotions, il faut d'abord les vivre. Il faut que tu ressentes physiquement les émotions de tes personnages. De tous tes personnages : les héros comme les salauds » (VSE, p.161). Pour Nancy Huston, « L'esprit des romanciers est habité, voire possédé par leurs personnages, tout comme l'esprit d'une paysanne superstitieuse par Jésus-Marie-Joseph, ou celui d'un fou par le diable » (LFDP, p.119). En d'autres termes, le romancier ne se limite seulement à l'invention des personnages. Son quotidien se construit dans le prolongement du romanesque, de tout ce qui participe à la vraisemblance de son roman. Cela sous-entend qu'il fasse montre de talents multidimensionnels puisqu'il doit savoir calquer les qualités d'un être bon quand il le faut et celles du mauvais quand le besoin se présente. Dans *La fille de papier*, plus que l'esprit des personnages, c'est le personnage lui-même qui s'invite physiquement dans le monde réel et qui fait du romancier son coéquipier. Au vu de toutes ses considérations, à la question de savoir si : « l'art est difficile ? » Nathan Fawlse répond :

Oui, mais sans doute moins que beaucoup d'autres boulots. Ce qui est compliqué et source d'angoisse, c'est le côté irrationnel de l'écriture : ce n'est pas parce que vous avez écrit trois romans que vous saurez écrire le quatrième. Il n'y a pas de méthode, de règle, de parcours fléché. Chaque fois que vous débutez un nouveau roman, c'est le même saut dans l'inconnu (VDE, p.46).

Cette réponse de Fawlse prouve que le travail d'écriture requiert de l'écrivain des efforts physiques et intellectuels, parfois dans des conditions pénibles.

En outre, dans la pratique de son art, le romancier, peut être affecté par des événements touchant directement à sa psychologie. Il en résulte parfois la perte de toute source d'inspiration et de motivation l'entraînant l'écrivain dans une sécheresse créative. L'incapacité de réflexion productive dans laquelle il se retrouve le conduit inévitablement à la mise en suspend d'un projet d'écriture entamé ou encore à l'effritement de ses talents. Dans le pire des cas, c'est toute sa carrière qui est mise en berne. Chez Musso, la vie sentimentale est celle qui bouscule considérablement le travail d'écriture. Les déceptions amoureuses ou, du moins, la disparition d'un être aimé entraîne une répercussion directe, un impact négatif sur le rendu professionnel du romancier. Cet aspect est appréhendé dans ces propos de Falwse : « J'ai été brisé par le chagrin. J'ai

arrêté parce que je n'étais plus capable de trouver cette unité de l'esprit nécessaire à l'écriture » (VSE, p.210) ; « La mort de la femme que j'aimais m'a dévasté. Pendant six mois, j'ai vécu cloîtré chez moi, dans les brumes de l'alcool et des médicaments. En juin 1999, j'ai annoncé que j'arrêtais d'écrire, car je ne voulais plus que l'on attende quelque chose de moi » (VSE, p.304). Le même son de cloche retentit chez Tom Boyd et voici comment ce dernier décrit les effets de sa rupture amoureuse sur son travail :

Depuis qu'Aurore m'avait quitté, une sorte de cancer avait gangrené mon cœur, s'y incrustant durablement comme un rat dans un garde-manger. Cannibale et carnassier, le chagrin m'avait dévoré jusqu'à me laisser vide de toute émotion et de toute volonté. Les premières semaines, la peur de la dépression m'avait tenu en éveil, m'obligeant à lutter pied à pied contre l'abattement et l'amertume. Mais la peur aussi m'avait abandonné, et avec elle la dignité et même la simple volonté de sauver les apparences. Cette lèpre intérieure m'avait rongé sans répit, délavant les couleurs de la vie, suçant toute sève, éteignant toute étincelle. (LVDP, p.52).

La déception amoureuse altère tout désir de création et d'écriture chez les deux hommes le travail d'écriture doit se faire avec un esprit calme et apaisé. La création d'une œuvre littéraire doit se réaliser dans des circonstances adéquates, avec des situations qui ravivent la flamme inspiratrice de l'auteur et avec tout équilibre nécessaire à la conception de ladite œuvre.

Cependant, le sentiment amoureux ne constitue pas l'unique souci recensé chez les écrivains. L'attitude déconcertante des éditeurs envers les créateurs est aussi à décrier. Les refus répétés des manuscrits sonnent comme une note négative dans la carrière des écrivains. Raphaël Bataille, en tant que jeune romancier en paye les frais au même titre que d'autres auteurs qu'il mentionne ici :

Stefen king répétait souvent que trente maisons d'édition avaient refusé *Carrie*. La moitié des éditeurs londoniens avaient trouvé le premier tome de Harry Potter « beaucoup trop long pour des enfants ». Avant d'être le roman de science-fiction le plus vendu au monde. Dune de Frank Herbert avait essuyé une vingtaine de rejets. Quand à Francis Scoot Fitzgerald, il avait, paraît-il, tapissé les murs de son bureau avec les cent vingt-deux lettres de refus envoyées par les magazines à qui il avait proposé ses nouvelles (VSE, p.29).

Tous ces romanciers, qui connaissent par la suite un franc succès, ont tout de même traversé cette étape humiliante et décourageante occasionnée par les refus répétés des éditeurs. Pourtant, une fois la notoriété acquise, ces mêmes éditeurs changent leur regard et deviennent :

Des gens pour qui tu ne travailles jamais assez vite, qui t'infantilisent, qui savent toujours mieux que toi ce que veulent lire les gens ou ce qui est un bon titre ou une bonne couverture. Des gens qui, une que tu auras connu le succès- souvent malgré eux, raconteront partout qu'ils t'ont « fabriqué ». Les mêmes qui disaient à Simenon que Maigret était « d'une écœurante banalité » ou qui ont refusé *Carrie*, *Harry Potter* et *Lorelei Strange...* (VSE, p.252).

En un mot, le romancier reste un travailleur à la merci de l'autorité des éditeurs qui leur imposent quand ils veulent leur dictat. Ceux-ci sèment en eux un découragement dû au rabaissement de leurs efforts et leur infligent quand ils veulent une charge de travail inspirée par l'appât du gain. Musso dresse ici un tableau des conditions sociales et professionnelles de l'écrivain pour révéler tout en dénonçant un certain type d'ombrage afférant au métier. Ses romans sont donc des armes défensives pour la cause de ses pairs. Cependant, si tous ces éléments recensés peuvent être identifiables au commun des écrivains, le romancier de notre époque doit se singulariser par son anti-conformité aux règles du genre.

3. Le romancier contemporain : un écrivain anticonformiste ?

Le terme « contemporain » se réfère à ce qui appartient à notre époque, ce qui concerne le temps présent. En littérature, les marques de la contemporanéité apparaissent comme celles sur lesquelles il n'y a, pour le moment, pas de consensus véritables. D'ailleurs au sujet de la contemporanéité du roman Barbara Havercroft déclare :

Peut-on encore parler du roman français au singulier aujourd'hui ? c'est sans doute possible, mais une recherche plus attentive sur les esthétiques principales ou singulières du roman dit de l'extrême contemporain permet de constater qu'aucune école ou aucun groupe ne domine l'univers romanesque, et qu'aucun mouvement n'impose profondément sa marque sur la scène littéraire (Barbara Havercroft and All, 2010 :7).

Cette impossibilité de catégorisation du roman contemporain dont parle cette auteure est accentuée par son aspect protéiforme. Les romanciers s'octroient une liberté qui s'épanouit dans les marques transgressives qui envahissent les œuvres. De façon plus concrète, ces romanciers dits de l'extrême contemporain travaillent dans une esthétique singulière non pas dans le but à poser des étiquettes (école, mouvement) sur leurs œuvres, mais de sorte à les rendre uniques et authentiques. Et la résultante de cette entreprise est ce visage multiforme qu'offre le roman de notre ère. La recherche de l'originalité, la pratique de l'altérité, le culte de la spécificité et du génie littéraire traversent chaque roman écrit dans cette logique.

Pour avoir reçu une formation avant d'entamer sa carrière, Raphaël Bataille dans *La vie secrète des écrivains* apprend de la part de Bernard Dufy, un conférencier qu'en tant que romancier :

« Tout [son] travail doit porter sur la langue et non sur l'histoire. [...] Le récit n'est là que pour servir la langue. Un livre ne peut pas avoir d'autre but que la recherche de la forme, du rythme, de l'harmonie. C'est là que réside la seule originalité possible, car, depuis Shakespeare, toutes les histoires ont déjà été écrites (VSE, p.30).

Cependant ces leçons contrastent énormément avec les conseils de son mécène Nathan Falwse qui désire l'orienter et l'initier à l'esprit de la contemporanéité. Selon lui, pour devenir un écrivain qui laisse une empreinte dans le monde littéraire, il lui faut se résoudre à travailler comme un hors la loi. Il le dit en ces termes : « Si tu ne veux faire que ce qui est permis, tu ne seras jamais un bon romancier et tu ne seras jamais un artiste : l'histoire de l'art c'est l'histoire de la transgression » (VSE, p.65). En contestant les premières idées reçues, Falwse exhorte Bataille à évoluer en marge des stéréotypes. Le jeune écrivain ne pourra faire bonne impression auprès des lecteurs qu'en libérant l'énergie créatrice qui est en lui. Cela ne peut être possible qu'en faisant montre de ses capacités à se démarquer des autres et à présenter des œuvres qui comportent des éléments nouveaux et des choses inédites. Pour paraître « bon romancier » Bataille doit travailler avec des matériaux transgressifs car ce sont eux qui marquent les moments forts du domaine artistique.

Aussi, à l'image Raphael Bataille, le romancier contemporain doit pouvoir orienter sa réflexion vers un refus du conformisme. L'essentiel de son travail d'écriture s'épanouit désormais dans la recherche des marques transgressives de sorte à pouvoir susciter en lui une action contestatrice. C'est ce que suggère Fawlse à Raphaël quand il lui dit ouvertement que le travail d'écrivain : « [...] n'est pas un boulot pour les gens saint d'esprit. C'est un boulot pour les schizophrènes. Une activité qui requiert une dissociation mentale destructrice : pour écrire, tu dois être à la fois dans le monde et hors du monde » (VSE, p.161). Les termes tels que « schizophrène » et « dissociation mentale destructrice » illustrent les propos de Fawlse pour inciter le jeune créateur à déployer ses talents littéraires et artistiques de la manière la plus naturelle qui soit. Ces termes, quoique péjoratifs, sont utilisés en comparaison à l'activité de l'écrivain pour inciter ce dernier à conduire sa création dans une dimension hors du commun, de sorte à extérioriser tous les éléments pouvant lui permettre de transcender les règles traditionnelles de l'écriture romanesque. De cette manière, le romancier, comme dans tout processus de création, peut s'appuyer sur des modèles classiques, en partant du principe qu'aucun texte ne naît *ex nihilo* mais avec le souci de les dépasser, de ne pas en faire des copies conformes. C'est d'ailleurs dans cette logique qu'évolue Bataille en voulant inscrire son style romanesque dans une continuité de celle de Fawles. Mais pour s'inscrire dans l'esprit littéraire de son époque, il doit être capable de les dépasser, de les subvertir ou du moins de transcender la poétique qui a soutenu à la création ou à l'écriture des textes antérieurs.

Cette forme évolutive du genre romanesque un principe qui épouse la conception anticonformiste Kantienne de l'art, celle qui « refuse de dissoudre l'objet artistique (ou naturel) dans la pensée conceptuelle en l'identifiant à un concept particulier » (Pierre Zima, 1994 :9). Musso lui-même sert une maquette de ce refus dans ses œuvres. De façon plus concrète, ses récits sont construits dans une dynamique de mélange, sur un modèle polyphonique exprimant une liberté narrative ainsi qu'un croisement des genres tels que le roman et cinéma. De plus, ses deux romans ont en commun de servir une confusion entre la réalité et fiction. L'auteur ne cherche pas à « raconter le réel dans le cadre d'une construction narrative » (Pierre Zima, 2003 :164), mais à lier la fiction à la réalité, le mensonge à la vérité. Tout ceci dans une mise en scène

savamment orchestrée qui suscite un amalgame entre personnage de fiction et personne physique.

Toutes ces dispositions offrent au romancier contemporain une sorte de « liberté méthodologique » (Roland Barthes 1953 :155). Dégagé de toutes prescriptions méthodologiques imposées, l'écrivain peut adopter un style d'écriture personnel et particulier et se façonner un cheminement propre à lui. Il sort des limites autorisées pour l'écriture d'une œuvre romanesque traditionnelle et peut ainsi se permettre, par tous les moyens possibles, une déformation du roman réaliste et psychologique du XIXe siècle. La liberté méthodologique est une sorte de délivrance qui offre la possibilité au romancier de côtoyer des techniques nouvelles de sorte à élargir son champ de réflexion et de création. En effet, en ne posant pas strictement ses pas dans ceux de ses prédécesseurs et en n'empruntant pas un chemin méthodologique bien tracé, l'écrivain est à même d'orienter son œuvre vers de nouvelles formes, et de faire usage d'éléments fictionnels tout à fait enrichissant pour sa création. Cette démarche et comme une solution palliative pour la monotonie et la reproduction incessante du même qui rendrait ennuyeux les productions du genre.

Le romancier contemporain travail désormais dans une esthétique de renouvellement : le renouvellement d'outils de création, de thèmes, de la forme susceptibles d'exprimer le caractère ouvert du genre romanesque. Guidé par la recherche constante de la nouveauté, l'auteur s'arrogé le droit de tout faire entrer dans le roman, il se permet sans cesse de bousculer les certitudes de sorte à réorganiser continuellement le genre. En un mot, le romancier s'autorise à « rompre avec la tradition pour ouvrir la possibilité d'une nouveauté portant, néanmoins, un vieux nom » (Thorsteinson Björn, 2007 :154). Cette rupture dont parle Björn n'a pas de limite pour le scripteur, elle concerne le pouvoir de création première c'est à dire les composantes premières du récit (personnages, histoires, narrateur, etc) et s'étend à la poétique du genre. Cette pensée se retrouve dans les propos de Nathan Fawlse. Pour lui, un bon roman est celui dans lequel le romancier crée « des personnages qui suscitent l'amour et la sympathie de vos lecteurs. Puis vous tuez ces personnages. Et vous blessez votre lecteur. Alors, il se souviendra toujours de votre roman » (VSE, p. 259). Nous déduisons ce principe de nouveauté qui gouverne la création romanesque contemporaine dans le déterminisme du personnage, celui-là même qui a été longtemps considéré comme le cœur

de la création du romancier. Musso cite cet auteur parce qu'il applique son conseil. Raphaël Bataille, le romancier-personnage qui fait office de narrateur meurt à un certain niveau de la trame pour sauver la vie de son idole impliquée dans une affaire mystérieuse de meurtre sur l'île Beaumont.

Avec une telle évolution du roman français contemporain, on peut, à la suite des auteurs comme Zima, affirmer une déconstruction du genre romanesque. Le roman contemporain évolue dans une logique de divorce avec le passé, de rupture avec des barrières qui empêchent toute idée de changement et d'évolution au sein du genre. De cette manière, le roman demeure un genre perpétuellement réorganisé, transformé et réinventé.

Conclusion

Le romancier se prononce bien souvent sur plusieurs sujets. Toutefois, il parle très peu de sa vie professionnelle. Pourtant le travail d'écriture est un métier comme tous les autres. À ce titre, il mérite d'être mis en débat, pour en connaître les réalités. C'est ce que Guillaume Musso fait en orientant les projecteurs sur la corporation dans ses deux romans que sont *La Fille de papier* et *La Vie secrète des écrivains*. À travers ces œuvres, le romancier est appréhendé avec ses forces mais aussi avec ses faiblesses. On découvre qu'il est capable de faire et de défaire le destin de ses personnages, mais le sien est souvent entre les mains des éditeurs ainsi que des aléas de la vie. Par ailleurs, à notre époque, l'essentiel de sa réflexion est inspiré de marques transgressives qui démontrent l'originalité de son travail. Ainsi, Si Zola, dans *Les Rougon-Macquart*, a pu décrire les réalités des ouvriers à l'ère de l'industrialisation, Musso lui a réussi à reconstituer les contours du travail de romancier contemporain dans ses romans. Ses œuvres peuvent alors être considérées comme le prolongement de ce qu'a entamé Zola sur la thématique du travail mais avec une teinte de contemporanéité contenue dans le refus du conformisme, la liberté méthodologique et dans une esthétique de renouvellement de l'écriture.

Références bibliographiques

1- Corpus

MUSSO Guillaume, (2018), *La fille de papier*, Paris, Cedex.

MUSSO Guillaume, (2019), *La vie secrète des écrivains*, Paris, Calmann-Lévi.

2- Autres références

BARTHES Roland, (1953), « Par où commencer ? » in *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

BJÖRN Thorsteinson, (2007), *La Question de la justice chez Jacques Derrida*, Paris, L'Harmattan.

DESALMAND Paul, (2004). *Guide pratique de l'écrivain*, Paris, Éditions LEDUC.S.

JENNY Laurent, (2003), « L'autofiction », Méthodes et problèmes, Université de Genève, [En ligne]. [[http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr ,html](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html)] (18 juillet 2022).

MAURIAC François, (1972), *Le romancier et ses personnages*, Le livre de poche, (édition A-A. Corrèa, 1933).

VAN ROSSUM-GUYON, (1971), Françoise, *Critique du roman*, Paris, Gallimard.

ZIMA Pierre, (1994), *La déconstruction une critique*, Paris, Presses Universitaires de France.

ZIMA Pierre, (2003), *Théorie critiques du discours*, Paris, L'Harmattan.