

Le monde de Prose / la prose du monde.
Mise en abyme et engagement littéraire
chez Jean-Jacques Pelletier

Sylvain David
Université Concordia

On ne lit jamais trop de fiction : ça
aide à mieux comprendre la réalité.
Pelletier (2009b, p. 440)

Outre la résolution d'une vaste intrigue criminelle aux ramifications s'étendant à l'échelle planétaire, la finale de *La Faim de la Terre*, de Jean-Jacques Pelletier (quatrième et dernier tome du cycle romanesque *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*, qui comprend également *La Chair disparue*, *L'Argent du monde* et *Le*

Bien des autres), propose un étonnant revirement : Victor Prose, personnage secondaire tardivement apparu dans la série, rencontre un éditeur pour discuter de l'éventuel roman qu'il souhaite tirer de ses mésaventures. L'auteur en herbe envisage ainsi la publication d'une tétralogie intitulée « *Les Gestionnaires de l'apocalypse* » (Pelletier, 2009b, p. 816), laquelle mettrait notamment en scène « un personnage atteint du syndrome de personnalité multiple, des agents secrets bouddhistes, un policier atteint du syndrome de la Tourette [et] une secte fondée sur la théorie des cordes » (p. 821). Pour éviter de possibles poursuites judiciaires liées à sa propre participation aux événements sur lesquels se fondera son récit, Prose prévoit recourir à un prête-nom, fonction pour laquelle il a un candidat tout désigné : « J'ai un ami à Lévis. Il est prêt à assumer le rôle public de l'auteur. [...] C'est un prof de philo. Il est aussi spécialisé dans les questions de retraite et de placements. » (p. 828) Comme ces divers renseignements correspondent en tout point tant à l'œuvre de Jean-Jacques Pelletier qu'à la situation empirique de son auteur, force est de conclure qu'on a ici affaire à une « mise en abyme » (p. 831) du cycle qui s'achève, procédé textuel que revendique d'ailleurs Prose lui-même pour son futur roman : « Pour une histoire où des débiles veulent pousser l'humanité sur le bord de l'abîme, ça me semble approprié. » (p. 831)

Pareil recours à une forme de réflexivité n'est pas anodin dans le cadre d'un cycle romanesque comme *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*. Alors que le polar et le thriller, genres auxquels s'apparente l'œuvre de Pelletier, revêtent souvent une dimension de critique sociale et tentent dès lors de sceller par tous les moyens possibles le pacte fictionnel mis en place afin de se conférer une perspective journalistique ou documentaire

sur les faits rapportés, l'apparition tardive de Prose dans la série a, au contraire, pour paradoxal effet de rompre ou, à tout le moins, de nuancer l'illusion réaliste jusqu'alors créée : d'une part, parce que le texte, en évoquant ouvertement sa propre matérialité, s'affiche par le fait même comme pure construction; d'autre part, parce que le récit, présenté comme livre à venir, renvoie à son propre commencement, ce qui a pour effet de clore l'univers fictionnel sur lui-même. Or, si une telle composition peut, de par le soupçon ainsi introduit, être perçue comme étant « trop littéraire pour un roman populaire » (Pelletier, 2009b, p. 831), il n'en reste pas moins qu'elle invite — comme c'est le cas chez Gide ou chez Proust, grands initiateurs du procédé — à une réflexion sur l'écriture romanesque. Si, comme l'avance Prose, « la fiction [est] l'arme de ceux qui n'en ont pas » (Pelletier, 2009a, p. 377), pourquoi alors risquer d'en atténuer la force de frappe en la révélant comme telle?

Une poétique d'auteur

L'inclusion d'une figure d'écrivain (ou, de manière plus générale, d'artiste) au sein d'une œuvre littéraire a pour principale fonction de permettre l'exposé d'une poétique d'auteur à même le texte, sans avoir à passer par le détour d'une préface ou d'un quelconque manifeste esthétique. Mieux encore, un tel procédé permet, en suivant l'évolution du personnage en question, non seulement d'énoncer les solutions poétiques retenues, mais aussi de rappeler les interrogations pratiques à l'origine de ces choix. Dans cette perspective, Prose, qui joue davantage un rôle de témoin que d'acteur à part entière dans l'intrigue de *La Faim de la Terre*, semble avoir pour

mandat de constituer une médiation entre les événements éclatés de la diégèse et leur éventuelle représentation :

Une question lui [Prose] revenait sans cesse à l'esprit : comment était-il possible de rendre compte d'une situation aussi complexe dans une œuvre littéraire? Si le roman avait entre autres comme pouvoir de rendre compte d'une époque, comment pouvait-il le faire à une époque où la moindre situation locale se trouvait enchevêtrée à mille autres, elles-mêmes déterminées, souvent à l'insu de leurs acteurs, par un réseau mondial d'autres situations locales. (Pelletier, 2009b, p. 675)

L'auteur en devenir se donne dès lors pour objectif de « trouv[er] une nouvelle forme d'écriture... Peut-être une forme hybride » (p. 819), laquelle correspond, imagine-t-on, à celle de l'œuvre dont il a été promu le créateur virtuel.

Suivant cette idée, Prose souhaite produire « un roman sur la manipulation, sur l'exploitation de nos vulnérabilités, autant individuelles que collectives » (2009b, p. 826 Afin de bien montrer la complexité des processus à l'œuvre, le récit en question reposera sur « un montage très syncopé des scènes, avec des actions qui se passent aux quatre coins de la planète » (p. 817). Comme l'interaction entre ces diverses situations repose non seulement sur leurs répercussions propres, mais aussi sur la perception qui en est retenue par les différents acteurs de l'intrigue, l'œuvre à venir n'aura « le choix [que] de donner la parole aux discours collectifs » (p. 821), tels qu'ils s'imposent désormais comme commentaire à vif de l'actualité. Il s'agira donc, en outre, d'« un roman sur l'infiltration du quotidien par les médias, par les écrans de toutes sortes » (p. 822). En résulte l'exposé, par Prose, d'une conception singulière de l'écriture romanesque, laquelle a pour visée une représentation adéquate des dynamiques d'occupation du

territoire — tant réel que symbolique — observables dans le monde actuel :

Le roman traditionnel a une esthétique qui se rapproche de celle du jeu d'échecs : une domination totale des pièces maîtresses, le héros et ses quelques associés. Le reste est marginal. Des pions... J'envisage un roman dont la forme serait à mi-chemin entre celle du jeu d'échecs et celle du jeu de go. Une sorte d'hybride : une bonne partie du roman est concédée aux pièces maîtresses (comme aux échecs), mais beaucoup d'espace est accordé à l'ensemble des pièces et aux liens qu'elles tissent entre elles (comme dans le jeu de go). (p. 817)

La qualité principale du personnage semble ainsi de faire état de certaines inadéquations des formes de récit existantes pour traiter de réalités éminemment contemporaines, tout en soulignant implicitement les propositions poétiques faites par *Les Gestionnaires de l'Apocalypse* pour y remédier.

Une telle construction, qui n'est pas sans rappeler « *La Recherche [du temps perdu]* » (Pelletier, 2009b, p. 831), pose toutefois problème d'un point de vue logique, car, contrairement au roman proustien où c'est le narrateur du récit qui se révèle être l'auteur (fictif) de l'œuvre qui s'achève, Victor Prose demeure un simple personnage — secondaire de surcroît — au sein d'une intrigue rapportée par un narrateur extradiégétique omniscient. De ce fait, en prétendant écrire l'ensemble des *Gestionnaires de l'Apocalypse*, l'écrivain en devenir, qui n'a pourtant pas le don d'ubiquité, se trouverait à dépeindre minutieusement des scènes (éparpillées aux quatre coins de la planète) auxquelles il n'a pas assisté. De même, lui qui fait une apparition tardive dans le dernier tome du cycle n'en viendrait pas moins à raconter par le détail des événements antérieurs à son entrée en récit. Pareille disparité s'explique par le fait que les trois premiers tomes du cycle

reposent sur une forme de narration omnisciente et qu'il aurait été curieux — bien que la chose ait déjà été faite dans l'histoire du roman moderne — de modifier la perspective du dernier livre pour accommoder le nouveau venu. Mais surtout, le récit en temps réel de l'intrigue planétaire rapportée demeure physiquement impossible pour un narrateur intradiégétique et suppose obligatoirement un regard totalisant et/ou rétrospectif. *La Faim de la Terre* pare toutefois à de telles critiques en faisant de Prose un adepte de l'écriture réaliste qui « se plong[e] dans l'atmosphère de l'endroit » à décrire et qui n'hésite pas à « consulte[r] les documents [qu'on] accept[e] de mettre à sa disposition » (p. 815). Reste donc à comprendre la signification d'un tel procédé et ses répercussions sur l'économie du récit.

Une vision singulière

Interrogé au sujet de la pertinence de Victor Prose comme personnage au sein de l'intrigue de *La Faim de la Terre*, Pelletier a déclaré « [avoir] voulu montrer comment on devient un narrateur »¹. La précision est importante, dans la mesure où elle déplace la focalisation de la seule figure de l'auteur, soit celui qui, par le biais de l'écriture, ordonne des représentations du monde, à celle du conteur, soit celui qui, au sein d'un univers de fiction (du moins dans le cas présent), perçoit des éléments de réalité et tente de leur donner un sens. Pareil déplacement appelle donc à se pencher sur la fonction de Prose, non plus comme romancier en devenir, mais comme figure à part entière des événements du récit. Le personnage, tel qu'on le connaît

¹ Entretien privé avec l'auteur.

avant les quinze dernières pages d'une histoire qui en comprend 1596, ne vaut en effet pas pour son projet d'écriture — non encore révélé au lecteur —, mais par ses actions et interactions au sein de la diégèse. Présenté comme l'auteur d'un blogue nommé « La prose du monde » (2009a, p. 20) et d'un essai intitulé « *Les Taupes frénétiques* » (p. 254), cet individu au nom révélateur — mi-Hugo, mi-bourgeois gentilhomme — incarne un reste de culture littéraire et de conscience humaniste dans un univers (fictif) qui en est singulièrement dépourvu.

Adeptes des bibliothèques et des archives, mais aussi des bases de données et d'Internet, Prose a pour occupation principale une compilation de faits divers qu'il nomme « la chronique de notre carnage » (2009a, p. 133). En résulte « un palmarès des comportements les plus destructeurs de l'humanité » (p. 377), de la dégradation collective de l'Île de Pâques à l'inconscience écologique actuelle. De ce fait, cet autoproclamé « expert en saccage planétaire » (2009b, p. 739) a pour fonction revendiquée de documenter « l'évolution de l'humanité vers la catastrophe » (p. 18). Pareil intérêt porté à un sujet aussi noir confère au personnage une perspective éminemment pessimiste sur l'univers dans lequel il évolue. Or, dans le contexte du roman où abondent — intrigue internationale oblige — trafics d'influence et autres tactiques de manipulation, un tel regard posé sur l'activité humaine devient une qualité essentielle à une certaine compréhension des événements. Comme le ressasse le personnage, lors d'un moment d'introspection :

Était-il [Prose] paranoïaque?... Il s'était souvent posé la question. La réponse variait. Tout dépendait du sens que l'on donnait au mot. Si on en faisait un synonyme de tendance à la

délusion, à imaginer des complots là où il n'y en avait pas, il n'était pas paranoïaque. Au contraire, il avait pour passion de collectionner les faits et de documenter les relations entre les faits.

Mais si on faisait de la paranoïa un intérêt à débusquer les intentions cachées, une propension à ne rien tenir pour acquis, à mettre au jour des stratégies occultes mais existantes — bref à saisir la réalité sous l'angle des enjeux de pouvoir masqués —, alors oui, il était paranoïaque. (2009a, p. 404)

Le grand talent de Victor Prose, garant de son statut de narrateur à venir, réside dès lors dans sa capacité à exercer un salutaire soupçon à l'égard des représentations qui l'entourent, dans son aptitude à dégager, dans le magma indistinct du présent, un complexe système de corrélations et d'interdépendances.

De telles prédispositions à la collecte et à l'analyse de données ont cependant pour effet de reléguer Prose à un rôle essentiellement passif au sein d'un roman où — à l'instar de ce qui se passe dans les productions d'un Robert Ludlum ou d'un John le Carré — la plupart des protagonistes risquent ouvertement leur peau dans le cadre d'un vaste combat contre les forces du Mal. Mais, et là réside toute l'originalité de Pelletier, le personnage se fait néanmoins valoir au sein de la diégèse en résolvant à lui tout seul l'énigme posée par une série d'attentats terroristes perpétrés contre divers symboles de la culture occidentale. Alors que les différents corps policiers et agences de renseignements échouent à saisir « la logique [...] derrière les vagues d'attentats » (2009b, p. 203), Prose attire l'attention sur « le côté très scénarisé » de celles-ci et en conclut : « On dirait le développement d'une trame narrative. » (p. 199) Aux représentants médusés des forces de l'ordre, l'apprenti écrivain explique « [avoir] appliqué aux événements

une grille d'analyse narrative » (p. 372), de manière à dégager « [l]a logique de leur récit » (p. 369). Pour ce faire,

[i]l suffit de prendre n'importe quel corpus de faits, qu'il s'agisse d'événements, de faits de parole ou d'un mélange des deux, et de se demander ce qu'ils racontent... Quelle est la situation de départ? Quels sont les intervenants? Quelles sont leurs actions? À qui s'adressent les discours? Pour amener qui à faire quoi? Quel est l'ordre temporel des interventions?... Quels sont les événements qui ont déclenché des actions? Où cela mène-t-il? (p. 372)

En appliquant ainsi « des méthodes d'analyse littéraire » (p. 406) à la résolution d'une enquête criminelle, Prose fait preuve de sa capacité à déchiffrer les récits du monde avant de lui-même, dans sa capacité de futur narrateur, les mettre en récit. Or, un tel artifice romanesque, s'il constitue une revendication implicite de la pertinence des rouages de la fiction pour comprendre le cours du monde empirique, n'en ouvre pas moins à de multiples interrogations au sujet des rapports problématiques entre réel et récit (si ce n'est le contraire...).

Une forme de manipulation narrative

Il peut paraître étrange, voire absurde, de voir de grands criminels qui, après tout, ne souhaitent pas se faire prendre réduire ainsi leurs actions à la constitution d'une trame narrative. Pareille mégalomanie demeure toutefois l'un des clichés du genre, ce que reconnaît d'ailleurs ironiquement *La Faim de la Terre* en faisant observer par un personnage, au sujet du meneur de la conspiration : « Tu n'as pas l'impression qu'il a trop regardé de films de James Bond? » (2009b, p. 661) Une telle propension à la mise en récit de ses propres faits et gestes

revêt toutefois une portée plus large, dans le cadre du roman, à la suite de remarques de Prose quant à l'approche heuristique qui l'a aidé à déchiffrer — puis élucider — l'énigme posée par le complot à l'œuvre. À en croire l'herméneute amateur, (presque) tout, dans le monde contemporain, se comprendrait selon une logique narrative : « Le *story telling* est en train d'envahir la planète. Les discours politiques, la publicité... Même les *pitchs* de vente des entrepreneurs aux investisseurs... les analyses économiques... Tout est construit, tout est évalué en termes de *story telling*. » (p.372) Comme les forces du Mal contre lesquelles luttent Prose et ses acolytes se spécialisent avant tout dans les malversations financières et les manipulations sociales, pareille analogie invite à lire, dans la dimension spectaculaire de ces méfaits, l'allégorie d'un tournant narratif observable dans la société actuelle, tout particulièrement en ce qui a trait à la vie politique et économique.

L'expression « *story telling* » à laquelle recourt Prose est en effet tout sauf neutre. Évoquant, à l'origine, un simple « art de raconter des histoires » (Salmon, 2007, p. 7), le terme a depuis été conceptualisé par Christian Salmon comme « une technique de communication, de contrôle et de pouvoir » (p. 12). Dans cette perspective, le storytelling renvoie à une tendance, observable depuis les années 1990, propre au marketing tant publicitaire que politique, à « plaque[r] sur la réalité des récits artificiels » de manière à « saturer l'espace symbolique » et ainsi « met[tre] en place des engrenages narratifs » (p. 17) visant à « contrôler [l]es opinions » (p. 20). Loin de constituer une forme authentique de transmission du savoir ou du vécu, de telles constructions narratives — qui jouent néanmoins sur les affects de leurs destinataires — se réduiraient à des visées strictement instrumentales :

Les nouveaux récits que propose le storytelling, à l'évidence, n'explorent pas les conditions d'une expérience possible, mais les modalités de son assujettissement. Les *stories* innombrables que produit la machine de propagande sont des protocoles de dressage, de domestication, qui visent à prendre le contrôle des pratiques et à s'approprier savoirs et désirs des individus... Sous l'immense accumulation de récits que produisent les sociétés modernes, se fait jour un « nouvel ordre narratif » (NON) qui préside au formatage des désirs et à la propagation des émotions — par leur mise en forme narrative, leur indexation et leur archivage, leur diffusion et leur standardisation, leur instrumentalisation à travers toutes les instances de contrôle. (p. 199)

Le danger posé par une telle forme de communication orientée réside dans le fait que celle-ci ne repose pas sur la rigueur de l'argumentation, mais sur la séduction du récit. Or, s'il est possible de discuter rationnellement de faits et de leur interprétation — soit l'essence même du débat politique démocratique —, il demeure impossible (voire absurde) de prétendre réfuter un récit. Celui-ci a donc tout loisir de s'imposer dans les esprits et d'y revêtir une apparence de véracité. Comme le remarque Prose lui-même au sujet de la « démocratie médiatique » (2009b, p. 8) dans laquelle il évolue : « L'important, c'[est] de raconter une bonne histoire. Une histoire qui accroch[e]... Que cette histoire ait le moindre rapport avec la réalité, ça, par contre... » (2009a, p. 198)

En réaction à ce « mode narratif [...] devenu terroriste » (Salmon, 2007, p. 196) — accusation forte qui ne va pas sans rappeler les enjeux thématiques du roman de Pelletier —, Salmon lance un appel à la résistance narrative. Si, comme a pu cyniquement le constater le « néomarketing », les individus contemporains sont, « [f]ace au pullulement des signes, [...] à la recherche de récits leur permettant de reconstituer des univers

cohérents » (p. 37), le rôle de la culture authentique consiste alors à proposer de « vraies » histoires en contrepartie à ce type de fiction manipulatrice :

L'essor du storytelling et de ses différents modes opératoires dessine donc un nouveau champ de luttes démocratiques : ses enjeux ne seront plus seulement le partage des revenus du travail et du capital, les inégalités au niveau mondial, les menaces écologiques, mais aussi la violence symbolique qui pèse sur l'action des hommes, influence leurs opinions, transforme et instrumentalise leurs émotions, les privant ainsi des moyens intellectuels et symboliques de penser leur vie. La lutte des hommes pour leur émancipation, qui ne saurait être ajournée par l'émergence de ces nouveaux pouvoirs, passe par la reconquête de leurs moyens d'expression et de narration. (p. 212)

Pareille injonction à reconquérir le récit face à son détournement instrumental jette un éclairage singulier sur les visées — et sur la destinée — du personnage de Victor Prose. Il paraît en effet logique que celui-ci, après avoir démêlé — et dénoncé — la construction narrative à l'œuvre dans les actions du complot criminel, se propose de produire son propre récit des événements, histoire de rétablir la vérité des faits. Un tel enchaînement des circonstances justifie en outre la nécessité, pour Pelletier, de présenter son futur narrateur, à l'origine comme un simple personnage, de manière à expliciter les enjeux, au sein de l'univers du texte, menant à son choix d'écriture et à ses prises de position esthétiques. Mais si la réponse à une telle instrumentalisation de la fiction est aussi simple, pourquoi y accorder tant d'importance? Serait-ce parce que la littérature, en général, s'est progressivement dépouillée des moyens de lutter — ou de résister — contre les travers du social?

L'envers du récit

Il a longtemps été un cliché, du moins dans le contexte francophone, d'opposer une paralittérature qui raconte à une « grande » littérature qui ne raconte plus. Le roman lettré, concurrencé tout au long du XX^e siècle par de nouveaux médias (photographie, cinéma, télévision) dans sa prétention à représenter le réel, se serait replié sur sa spécificité propre, l'écriture (dès lors conçue comme finalité et non plus comme moyen), cédant aux sous-genres populaires — tout particulièrement le polar et le thriller d'espionnage — le créneau d'observatoire de la société défini par le roman du siècle précédent. Une telle scission n'a jamais été aussi évidente que dans les années 1960 et 1970, marquées, d'un côté, par les avancées formelles du Nouveau Roman et, de l'autre, par l'éclosion de la Série Noire. La situation n'est cependant plus la même aujourd'hui, alors que la littérature actuelle se caractérise notamment par un retour à des formes de réalisme. Pareille écriture du réel a toutefois ceci de particulier qu'elle ne peut faire abstraction du « soupçon » narratif entretenu par la littérature qui l'a précédée. Comme l'explique Dominique Viart :

la littérature des années quatre-vingt s'est ressaisie des questions suspectées ou apparemment éludées par celle qui la précédait. Non pour revenir à la représentation, à la subjectivité ou au réalisme comme si aucune critique n'en avait été faite, mais justement pour en reprendre le questionnement : comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme? comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure? comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative? en un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon? Car le

souçon perdue : fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. (2002, p. 139)

De ce fait, « le roman contemporain associe [...] souvent deux préoccupations : réfléchir sa forme et sa fonction tout en interrogeant son temps et son contexte. » (p. 139) Or, en un amusant paradoxe de l'histoire littéraire, voilà précisément ce que fait à son tour la paralittérature — du moins tel que le suggère la mise en abyme que représente l'apparition, chez Pelletier, du personnage de Victor Prose —, alors que sa sophistication croissante et son institutionnalisation en tant que genre la poussent à revenir sur ses procédés et moyens. Par des voies différentes, donc (un « retour à » chez l'une; une évolution naturelle chez l'autre), littérature et paralittérature se rejoignent désormais dans des visées, de forme et de fond, similaires.

Si le roman, tant populaire que lettré, s'interroge ainsi sur sa pertinence et sa capacité, c'est entre autres parce que le contexte général, tant réel que symbolique, de la société s'est énormément modifié à compter des années 1980. Par exemple, on a souvent pu évoquer, à la suite de Lyotard, une « fin des grands récits » propre à l'ère postmoderne, laquelle aurait créé un vide, et donc un besoin, propices à l'éclosion des « petits récits » anecdotiques du storytelling. De ce fait, loin de pouvoir énoncer des vérités, comme le prétendent les *stories* dénoncées par Salmon, le roman contemporain est voué à spéculer sur le vif au sujet du monde qu'il observe. Lakis Proguidis rappelle ainsi que

le roman n'est pas un miroir. Ni un décor. Mais un « observateur » faisant partie du jeu. Un art vivant. Un art où se mélangent à chaud nos désirs les plus profonds, nos

inquiétudes les plus justifiées et nos projets contradictoires. Un art qui peut, par conséquent, nous aider à mieux nous comprendre et à mieux saisir tout ce qui émerge dans le monde, tout ce qu'on a appris à envisager par *mass media* interposés, sans jamais en examiner les retombées existentielles, soit comme des catastrophes, soit comme des avancées salutaires de l'humanité. (2002, p. 64)

Une disparité significative se manifeste pourtant à ce sujet entre roman « lettré » et roman populaire : si le premier, à en croire Proguidis, se consacre désormais aux « répercussions existentielles » des mutations sociales à l'œuvre, versant ainsi dans le domaine de l'intime, le second — tout particulièrement le sous-genre du thriller d'espionnage — aspire au contraire à la composition d'un tableau d'ensemble. Dans cette perspective, il est révélateur de constater que les remarques métatextuelles de *La Faim de la Terre* (telles qu'exprimées par l'entremise de Prose) concernent avant tout une valorisation du recul, dans la compréhension des événements, permis par la médiation de l'écriture : « Il n'y a que la fiction qui peut dire la vérité. Parce qu'elle s'occupe du sens plutôt que de la description méticuleuse et inutile du moindre détail... laquelle n'a pas de fin. » (Pelletier, 2009b, p. 814) Plus précisément, le personnage met l'accent sur sa volonté, non pas de représenter fidèlement chaque événement en soi — défi sur lequel achoppe le roman réaliste depuis plus d'un siècle —, mais de dégager la dynamique qui les lie, d'en exposer les processus sous-jacents : « Je ne veux pas décrire exactement ce qui s'est passé. Je veux inventer une histoire qui reprenne le plus possible d'éléments de la réalité, mais que ça reste une fiction. L'important, c'est que l'histoire permette de comprendre la logique qui est à l'œuvre derrière les événements. » (p. 828) Dans cette optique, pareil recours à la réflexivité, loin de saper la visée réaliste du texte,

cherche au contraire à accréditer les procédés d'écriture retenus pour soutenir celle-ci.

Une telle poétique d'auteur se voit soulignée à encore plus grands traits si, en sortant cette fois de l'univers fictionnel, on tient compte des remarques faites par Pelletier lui-même au sujet de l'écriture contemporaine. Dans l'article au titre révélateur « Le polar à l'ère du soupçon », ce dernier défend — à l'instar de ce que peut dire Viart du roman actuel — la nécessité de recourir aux avancées poétiques de la littérature moderne, non pas, comme ce pouvait être le cas à l'époque, pour détourner l'écriture du réel, mais, au contraire, pour justifier la prétention de celle-ci à en traiter. En découle un singulier mandat romanesque, ayant pour finalité d'émuler la complexité et l'éclatement du monde contemporain — saturé de discours et de représentations désordonnés, voire contradictoires —, afin de permettre à l'individu de mieux s'y orienter :

Le lecteur se trouve ainsi dans une position similaire à celle qu'il occupe dans la vie : l'information lui parvient de façon morcelée, dans différents formats et différentes sources [...] et il doit s'efforcer de se construire une représentation cohérente du sujet.

À la différence de la réalité, cependant, les fragments qui lui sont présentés dans le roman sont choisis : ils sont ordonnés de façon méditée et ils font l'objet d'une mise en récit qui leur apporte une certaine cohérence.

Dans cette forme mosaïque, le roman fonctionne selon un régime ambigu : d'une part, il témoigne du processus de fragmentation qui a traversé le siècle; d'autre part, et dans le même temps, il suggère une voie pour sortir de l'atomisation et aider ce fragment social qu'est l'individu à créer du lien, à tenter de penser sa situation comme insérée de façon signifiante dans un monde, plutôt que de la percevoir comme

une accumulation d'expériences fragmentaires. (Pelletier, 2009c, p. 113)

Pareille précision clarifie l'analogie faite par Pelletier/Prose entre roman et jeu de go, car c'est l'aperçu général qui l'emporte ici sur l'élément singulier. Un tel exposé permet également de mieux comprendre l'opposition signifiée, par l'entremise des exploits de Prose, à la vague actuelle du storytelling. La littérature actuelle, telle que la conçoit Pelletier, ne prétend en effet pas nécessairement raconter mieux que les multiples producteurs de *stories* à l'œuvre dans la société postmoderne : elle entend toutefois offrir un récit plus complexe, et donc, moins instrumental, des faits. Et si, dans cette visée, le roman doit recourir à une forme de réflexivité — ce qui peut relativiser son efficacité face aux histoires sans aspérités du storytelling —, le texte convertit son impuissance même en un gage d'authenticité dans la mesure où il ne prétend pas postuler une signification absolue, mais seulement circonstancielle, aux événements rapportés.

Une nouvelle forme d'engagement littéraire?

La présence d'une figure d'auteur au sein de l'œuvre mène dès lors certes à une circularité du récit, dans la mesure où le projet de Prose invite à relire le cycle au complet en y voyant une production de sa plume, mais aussi à une clôture — et non pas une simple rupture — du pacte fictionnel, en ce que le lecteur, après avoir pris connaissance du contenu du roman, est sommé de se positionner et d'agir en conséquence. Suivant cette idée, la mise en abyme développée dans *La Faim de la Terre* culmine par un vibrant appel à l'action :

[...] j'ai déjà la dernière phrase [déclare Prose à son éditeur]. Ça résume tout le cycle !... Et ça ramène le lecteur dans le monde réel.

- Si ça résume tout le cycle [réplique l'éditeur], à quoi bon écrire ce qui précède?

Voyant l'air troublé de Prose, il ajout[e] :

- Je blaguais... C'est quoi la phrase qui termine votre roman?

- « Nous devons maintenant gérer l'Apocalypse. » (Pelletier, 2009b, p. 831)

Se profile par le fait même une nouvelle conception de l'engagement littéraire. La définition classique, ou canonique, de l'implication de l'écrivain, telle que formulée par Sartre, repose en effet sur la capacité de celui-ci à porter à l'attention de son lectorat des faits singuliers de l'univers (injustice, inégalités) en vue d'une prise de conscience collective : « Ainsi, le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action secondaire, qu'on pourrait nommer l'action par dévoilement. [...] L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer. » (1948, p. 28) Or, dans un cycle romanesque comme *Les Gestionnaires de l'Apocalypse*, c'est une approche à la fois complémentaire et décalée qui est à l'œuvre : d'une part, la narration, loin de s'appesantir sur l'événement en soi, se consacre au contraire à recenser une multitude de situations, de manière à dégager leur interaction, leur imbrication dynamique; d'autre part, loin de prétendre informer (« changer ») le donné, une telle forme de récit aspire avant tout à aider le lecteur, dans sa singularité, à se situer dans un univers aux paramètres tout à la fois complexes et flous : au mieux celui-ci pourra-t-il, à la lumière de la compréhension du monde ainsi conférée, temporairement circonscrire (« gérer ») le chaos ambiant. En une société concurrentiellement globale et individualiste, il paraît ainsi conséquent que la portée sociale

d'une œuvre romanesque vise avant tout la conscientisation lucide, et non la participation directe, ou militante, de l'individu.

Une telle conception contemporaine de l'engagement littéraire — qui ne cherche pas tant à dévoiler le monde qu'à en donner à voir le fonctionnement, à en révéler certains mécanismes — a pour caractéristique significative de ne plus reposer sur la personnalité du narrateur, comme ce fut souvent le cas dans le roman moderne, mais sur son efficacité. Alors qu'un Bardamu ou un Roquentin (pour ne nommer qu'eux) valent avant tout pour leur expérience existentielle et la perspective singulière, souvent picaresque, que celle-ci leur confère sur les événements dont ils sont les témoins, un Victor Prose, au contraire, se distingue par sa compétence, soit sa capacité à appréhender la complexité de l'univers. D'où, probablement, la curieuse présentation de celui-ci, faite par *La Faim de la Terre*, en tant que figure de la diégèse : comme le suggère l'intrigue du roman, ce n'est pas par son vécu ou sa profondeur affective qu'un tel personnage mérite le statut de narrateur, mais par sa qualité d'analyste et de documentaliste, par son sens critique et son aptitude à la synthèse. De ce fait, si *La Recherche du temps perdu*, œuvre à laquelle Prose fait lui-même référence pour évoquer la réflexivité du récit qu'il prévoit de produire (et dans lequel il figure), a pu être décrite par Gilles Deleuze comme un long apprentissage des signes — et ce, tant pour le narrateur que pour le lecteur —, le récit que propose Pelletier peut se définir, en restant dans un même registre de pensée, comme une progressive découverte des rhizomes.

Bibliographie

- PELLETIER, Jean-Jacques. (2009a), *La Faim de la Terre*, vol. I, Québec, Alire.
- . (2009b), *La Faim de la Terre*, vol. II, Québec, Alire.
- . (2009c), « Enquête sur le polar. 2. Le polar à l'ère du soupçon », *Alibis*, n° 30, vol. 8, n° 2, p. 99-124.
- PROGUIDIS, Lakis. (2002), « Une décennie romanesque », dans Michel BRAUDEAU, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, p. 41-71.
- SALMON, Christian. (2007), *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte.
- SARTRE, Jean-Paul. (1948), *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».
- VIART, Dominique. (2002), « Écrire avec le soupçon », dans Michel BRAUDEAU, Lakis PROGUIDIS, Jean-Pierre SALGAS et Dominique VIART, *Le Roman français contemporain*, Paris, ADPF, p. 129-174.

Résumé

Alors que le roman policier (ou d'espionnage), souvent associé à une forme de critique sociale, cherche généralement à maintenir l'illusion référentielle sur laquelle il repose, *La Faim de la Terre*, de Jean-Jacques Pelletier, offre au contraire une mise en abyme de son fond et de sa forme, par l'entremise d'un personnage d'écrivain — le bien nommé Victor Prose —, qui réfléchit aux possibles manières de narrer les événements de la diégèse. Ce procédé peut être vu comme la manifestation d'une nouvelle forme d'engagement littéraire, propre à une époque où, paradoxalement, le roman se méfie du récit alors même que la société, en général, se comprend de plus en plus selon une logique narrative (ou « *storytelling* »).

Abstract

While the detective (or espionage) novel, often associated with a form of social criticism, generally seeks to maintain the willing suspension of disbelief on which it rests, *La Faim de la Terre*, by Jean-Jacques Pelletier, offers instead a *mise en abyme* of its substance and form, through the character of a writer — aptly named Victor Prose — who reflects on possible ways to narrate the events of the diegesis. This process can be understood as the manifestation of a new form of literary engagement, specific to a time when, paradoxically, the novel is suspicious of narration all the while society, as a whole, can be more and more understood according to a narrative logic (aka “storytelling”).

