

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

RÉCIT ET DISCOURS DANS LA *NONFICTION* DE DAVID BROOKS : LE
POTENTIEL ET LES FONCTIONS DE L'ESSAI

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
ERIC DEGUIRE

JUIN 2023

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Pendant de nombreuses années, je me suis dit qu'il devait exister un programme d'études universitaires qui me permettrait d'explorer et de mener des réflexions sur la grande variété de sujets qui me fascinent. La maîtrise en études littéraires à l'Université du Québec à Montréal m'a permis de vivre l'expérience qui, pendant longtemps, m'a semblé plutôt être de l'ordre de la fantaisie. Pour cela, je me remercie le personnel, le corps professoral, la communauté étudiante et toutes les personnes qui font vivre ce programme.

Merci à Bertrand. Tu as montré un intérêt immédiat pour mon projet. Tu m'as offert l'expérience d'études la plus stimulante et enrichissante dans le cadre de mon long parcours.

Merci à mes parents, Tina et Gilles. Vous avez cultivé en moi un intérêt pour les langues, la littérature, la musique, le baseball et une panoplie de sujets fascinants. Votre amour et votre soutien ont toujours été indéfectibles.

Merci à Maxime. Nos échanges et notre amitié m'ont mis sur le chemin de l'essai, pas juste comme forme littéraire, mais comme mode de vie. Je souhaite que nos discussions à ce sujet continuent et perdurent.

Merci à Kalina. Ton amour, ton enthousiasme et tes encouragements ont toujours su me guider. En étant la personne que tu es, tu me permets de continuer à devenir la personne que je veux être.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I <i>NONFICTION</i> , NARRATION ET ESSAI.....	4
1.1 Les difficultés à définir la <i>nonfiction</i>	5
1.2 Définitions du récit et du discours.....	10
1.3 Les nombreuses formes de la <i>nonfiction</i>	18
1.4 L'émergence de l'essai.....	21
1.5 Essai personnel et essai scientifique.....	29
CHAPITRE II <i>THE SOCIAL ANIMAL</i> : NARRATION, FICTION, ESSAI SCIENTIFIQUE ET PERSONNEL.....	33
2.1 <i>The Social Animal</i> comme concept.....	35
2.2 Rob et Julia : amour et intimité.....	38
2.3 Harold et Erica : enfance et adolescence.....	45
2.4 Grace : la vie professionnelle et la sphère politique.....	54
2.5 La sagesse et la spiritualité en fin de vie.....	64
2.6 <i>The Social Animal</i> comme essai journalistique et scientifique.....	66
2.7 <i>Nonfiction</i> critique et somme philosophique.....	71
CHAPITRE III ESSAIS PERSONNELS ET DISCURSIFS : <i>THE ROAD TO CHARACTER</i> ET <i>THE SECOND MOUNTAIN</i>	73
3.1 Croisements et contradictions.....	76
3.2 Sources externes et emprunts.....	79
3.3 Le fragment.....	89
3.4 L'essai personnel : intimité et spiritualité.....	94

CONCLUSION.....101

BIBLIOGRAPHIE.....106

RÉSUMÉ

La *nonfiction* et l'essai comme formes littéraires continuent à susciter des débats et des désaccords. Dans les cercles universitaires, dans le monde de l'édition et dans le grand public, les définitions sont variées et de nombreuses sous-catégories en sont issues. Ces textes peuvent être caractérisés par de multiples traits quant à l'utilisation de la narration et de la fiction. De plus, un essai ou un texte de *nonfiction* peut exploiter une très grande quantité de thèmes. Le rapport qu'un auteur de *nonfiction* ou d'essai entretient avec la vérité est aussi un enjeu, alors qu'il existe des différentes manières d'aborder les faits.

Plusieurs voient les textes de *nonfiction* et les essais comme des formes adaptables et par conséquent les débats et les désaccords au sujet de la catégorisation sont naturels, prévisibles et même encouragés. D'autres tiennent à des définitions plus rigides après avoir constaté que certains – notamment John D'Agata – se sont permis une trop grande liberté et flexibilité dans la catégorisation.

Le vaste potentiel des textes de *nonfiction* a permis à l'auteur américain, David Brooks, de mettre en valeur de nombreux procédés littéraires dans le cadre de ses ouvrages. Dans *The Social Animal* (2011), il présente récit et discours au sujet des neurosciences, de la psychologie et du comportement de l'humain en tant qu'être socialisé. Il le fait à l'aide d'une fiction et des personnages conceptuels, tout en laissant la place à des sources scientifiques et à un discours qui s'apparente à l'essai personnel.

Dans *The Road to Character* (2015) et *The Second Mountain* (2019), Brooks continue à exploiter les potentialités de l'essai et de la *nonfiction*. Les sources externes continuent à jouer un grand rôle dans ses textes. En revanche, il laisse davantage de place à un discours personnel. Cette forme de l'essai fait appel à des passages autobiographiques où l'auteur explore sa spiritualité et ses vulnérabilités, en maintenant une certaine intimité avec le lecteur.

Mots-clés : David Brooks, essai, *nonfiction*, récit, discours, narration, *The Social Animal*, *The Road to Character*, *The Second Mountain*, essai scientifique, essai journalistique, essai personnel.

INTRODUCTION

Il est possible de voir une complémentarité entre le travail de David Brooks comme journaliste, chroniqueur et analyste politique et son travail comme auteur. Au quotidien, il se penche sur des enjeux de politique publique et des débats partisans dans les différents cercles de Washington D.C. ou à l'échelle des États-Unis. Il commente l'actualité dans sa chronique pour *The New York Times*, ainsi qu'à la radio et à la télévision. Comme auteur de cinq ouvrages de *nonfiction*, Brooks adopte un autre rythme alors qu'il met en valeur des propos plus étayés issus de réflexions de longue haleine. En abordant des sujets culturels, il se permet de s'éloigner de la politique, en explorant par exemple les neurosciences, des questions de moralité et de religion. Brooks a déjà affirmé que le format de la chronique journalistique l'obligeait à se limiter dans ses analyses alors qu'il préfère rédiger des textes plus longs (Beam, 2010). En écrivant ses livres, il s'offre d'autres options au niveau de la forme, mais aussi au niveau du contenu. Son travail comme auteur de *nonfiction* représente une complémentarité et une continuité de son écriture journalistique.

Dans le cadre de ses livres, David Brooks a pu exploiter de nombreuses composantes de la *nonfiction* tout en abordant des thèmes intimes, personnels et philosophiques. Lors d'une conférence, en 2019, au Niskanen Center, l'animateur de l'événement, Jerry Taylor, a affirmé ceci au sujet de David Brooks :

Since 2003, he has been a columnist for the *New York Times*, where he has drawn the wrath of liberals and conservatives alike. His columns have increasingly moved away from politics, social science, and neuroscience towards broad themes of faith and morality. (Niskanen Center, 2019)

En tant qu'auteur et journaliste, David Brooks a montré sa versatilité et sa capacité à produire, publiant une grande quantité de textes. Il exploite les

nombreux procédés littéraires de la *nonfiction* et de l'essai. Cela l'amène à se contredire, mais aussi à évoluer dans sa pensée. La grande quantité d'écrits de David Brooks et ses nombreuses présences publiques dans les médias et dans des conférences permettent de constater les différents virages qu'il a pu prendre. Quelques constantes l'ont tout de même accompagné. Il est demeuré un défenseur de la modération politique et philosophique, ce qu'il appelle l'humilité épistémologique. Il est aussi demeuré fidèle à l'écriture en cherchant à raconter des histoires afin de donner un sens au monde.

Dans le cadre de la conférence avec Jerry Taylor au Niskanen Center, Brooks cherche à offrir un cadre de solutions pour affronter les grands enjeux de notre présent. Brooks rappelle l'importance du récit et du dialogue. C'est ainsi qu'on maintient une plus grande modération idéologique. Brooks affirme:

Basically, we need to tell a story. Moderation is not an ideology, it's a way of being. It's a way of talking to other people, and from them you see how different we all are from each other. Moderation is humility of the mind but ardor of the heart. When you talk to people, actually converse with people unlike yourself, you realize that politics is a competition between partial truths, and you're just trying to find the right balance [...] You see that politics is a limited activity [...] Politics is important, but it's not that important. (Niskanen Center, 2019)

Certaines remises en question politiques, voire journalistiques, ont ouvert de nombreuses pistes de réflexion chez David Brooks qui l'ont amené à exploiter plusieurs procédés et formes littéraires.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, il sera question de la *nonfiction* et de l'essai comme forme littéraire afin de mieux comprendre les fonctions, les particularités et le potentiel de ces textes. Ils peuvent prendre la forme de récits ou de discours. Dans certains cas, ces deux modes d'expression existent au sein du même texte. Les formes de la *nonfiction* sont aussi très nombreuses et il est

important de constater les nombreuses sous-catégories et les débats qu'elles engendrent. Ces débats deviennent plus marqués lorsqu'on aborde l'essai. Auteurs et analystes se sont souvent contredits quant à la définition de l'essai et au sujet des textes qui peuvent ou non être désignés ainsi. Les différents types d'essai sont aussi à considérer, notamment l'essai personnel et l'essai scientifique.

Dans le second chapitre, j'explorerai *The Social Animal* (2011) de David Brooks. Cet ouvrage exploite une grande part des composantes de la *nonfiction* dont le récit, le discours, l'essai scientifique et l'essai personnel. Dans le cadre de cet ouvrage, Brooks met en valeur la pertinence des personnages conceptuels. Il se sert de personnages de fiction et d'un récit imaginé pour soutenir les arguments discursifs qu'il avance. Son texte bénéficie ainsi d'une narration à des fins scientifiques, alors qu'il présente de nombreuses études en neurosciences pour expliquer le comportement de ses personnages. *The Social Animal* représente ainsi un travail de journalisme scientifique, ce qui permet de mieux comprendre cette forme d'écriture.

Dans le troisième chapitre, j'aborderai *The Road to Character* (2015) et *The Second Mountain* (2019), les deux essais suivants de David Brooks. Dans le cadre de ces essais, l'auteur expose sa propre vulnérabilité. Il partage avec le lecteur plusieurs éléments autobiographiques, dont des défis personnels qu'il a eu à surmonter. Même si ces textes prennent une forme intime, Brooks continue de les peupler d'informations issues de sources externes et d'emprunts. On pourra ainsi mieux comprendre la fonction de ces pratiques d'écriture. Dans *The Road to Character* et *The Second Mountain*, Brooks se sert aussi du fragment ce qui contribue à leur donner une allure spirituelle et religieuse. Il évolue ainsi comme auteur et tente toujours d'exploiter de nouvelles fonctions de la *nonfiction*.

CHAPITRE 1

NONFICTION, NARRATION ET ESSAI

Lors d'une entrevue dans le cadre du *Writer's Symposium by the Sea* en 2022, David Brooks est revenu sur les différentes stratégies d'écriture qu'il a employées dans ses trois derniers livres. Ces ouvrages de *nonfiction* ont touché à une variété de sujets tels que la neuroscience, la psychologie, la religion, l'économie, la politique. Il y aborde aussi le parcours biographique de certaines personnalités américaines qu'il juge particulièrement inspirantes et inclut des passages intimes et révélateurs sur sa propre vie.

Dans *The Social Animal* (2011), David Brooks a choisi de mettre la narration à l'avant-plan alors que cette œuvre de *nonfiction* se veut aussi une exploration des sciences cognitives et de leur impact sur l'individu ainsi que sur la société. Sans être un expert en la matière, Brooks produit une recherche qui s'inscrit dans le cadre d'un travail de journalisme. Il a choisi de transmettre au grand public ce qu'il a appris et, pour lui, la façon la plus habile de réaliser ce travail, afin d'avoir un impact sur le lecteur, passe par la narration et la création de personnages. En réalité, une telle narration ne diffère pas énormément d'un roman.

It was risk [...] Nonfiction is boring unless there's a story. So, I wanted to create narrative [...] The research only gets you so far. You do a bit of psychological research which could be interesting [...] If I'm going to have 300 pages, it can be a little dry [...] It's important to take social science research which tells us something about ourselves, but to put it into a story of an actual human – or a quasi human being, an actual character – because we're all much more that the product of our social science findings. (University of California Television, 2022)

La *nonfiction* de David Brooks inclut ainsi des passages fictifs et narratifs qui sont, selon l'auteur, au service d'une meilleure transmission des informations qu'il désire partager. À plusieurs égards, il réussit à produire un portrait fidèle de la réalité alors qu'il fait ressortir grâce à des procédés narratifs les faits découverts au cours de ses recherches. La capacité d'influence de ces récits remonte à plusieurs millénaires comme le propose une revue grand public telle que *National Geographic*, qui a fait du récit un des principes de ses témoignages photographiques, « Stories [...] allow us to share information in a memorable way, which might have helped our ancestors cooperate and survive. By telling a story rather than merely reciting dry facts, we remember the details more clearly » (National Geographic, 2022). Dans ses livres subséquents, Brooks usera de nouvelles stratégies littéraires dans le cadre de la *nonfiction*, telles que la mise en valeur de nombreuses sources externes, l'écriture sous forme de fragments et l'essai personnel.

1.1 Les difficultés à définir la *nonfiction*

La *nonfiction* peut prendre plusieurs formes, ce qui mène à des croisements et à des recoupements entre récits et discours, entre faits et imagination. Ce brouillage peut être volontaire ou non, mais il contribue à enrichir la valeur littéraire du texte en le rendant plus attirant et en assurant une transmission des propos que l'auteur désire accentuer. Dans d'autres cas, nous arrivons à des difficultés de classification – au niveau de l'appellation du genre ou de la forme du texte – qui nous rappellent que les textes de *nonfiction* peinent encore à être compris par les lecteurs.

On peut dire que la *nonfiction* se caractérise par un texte qui constitue un *discours*, sans oublier le rôle fondamental que peut y jouer le *récit*. Les textes discursifs sont variés. Ils ont souvent pour but de communiquer une information ou de transmettre des faits. On peut penser aux textes qu'on lit pour en apprendre sur un sujet historique, scientifique ou même technique, alors qu'il peut être question de cuisine ou de

rénovation. Dans ce genre d'écrit, le contenu est plus important que le style. On peut même croire que ces textes n'ont pas de visée littéraire. Le but premier n'est pas de divertir ou d'émerveiller le lecteur, mais de lui transmettre une information la plus claire possible, car cette dernière se trouve à avoir une fonction au-delà du texte comme tel. L'auteur cherche à influencer directement le lecteur, à lui faire apprendre quelque chose, ce qu'il aurait pu, en principe, apprendre par un autre mode de communication, l'audiovisuel par exemple.

Teri S. Lesesne a fait état du caractère informatif de la *nonfiction*. Elle se fie aux textes utilisés au niveau de l'école primaire et secondaire aux États-Unis, mais les noms de genres et de formes qu'elle recense permettent d'entamer une exploration de ce qui constitue les bases de la *nonfiction*.

biography; autobiography; books about history, science, and the arts; technical texts (directions, forms, graphs, charts, maps, digital sources) [...] personal essays; speeches; opinion pieces; essays; [...] memoirs; journalism; historic/scientific/technical/economic texts; digital sources. (Lesesne, 2013, p. 65)

En raison de ces trop nombreuses appellations, elle note la difficulté de bien catégoriser les textes de *nonfiction*. Cette difficulté est liée au fait que les désignations textuelles sont souvent utilisées avec un faible souci de justification (Lesesne, 2013, p. 65). On peut constater que l'une des sources du problème de classification des textes de *nonfiction*, du moins aux États-Unis, provient du milieu scolaire. Lesesne constate que les dirigeants d'écoles demandent de plus en plus que des textes de *nonfiction* soient mis au programme :

One can hardly pick up a professional journal these days without reading about nonfiction [...] The demand for the integration of nonfiction into classrooms is made abundantly clear: “[T]he Standards demand that a significant amount of reading of informational texts take place in and outside the ELA classroom. Fulfilling the Standards for 6–12 ELA requires much greater attention to a specific category of informational text—literary

nonfiction—than has been traditional” (Common Core State Standards for English Language Arts and Reading, p. 5). This call for “literary nonfiction” has led to much confusion and debate.

Afin de comprendre la confusion et le désaccord au sujet de la *literary nonfiction*, il faut ainsi considérer la formation des enseignants en milieu universitaire. Ces formations mettent toujours l’accent sur les textes de fiction. Si les enseignants ne sont pas formés pour apprécier des textes de *nonfiction*, on crée une génération d’élèves qui n’auront qu’une appréciation approximative de ce genre d’écrits.

There has been a great deal of consternation expressed about the demands for more nonfiction [...] I understand this concern because I know that the background I brought to my ELA [English and Language Arts] classes in the late 1970s is not very different from the background educators are bringing with them in the 21st century. As an English major, I had countless courses that included the reading and discussion of the classics. Most of those classics were fiction, however. Few, if any, of my college courses included nonfiction. There was an occasional essay, of course, but the focus was squarely on fiction. (Lesesne, 2013, p. 65)

Ces défis de désignation proviennent du fait que les enseignants n’ont pas été suffisamment exposés à la *nonfiction* dans le cadre de leur formation universitaire. Ils n’ont pas développé un sens critique ou une appréciation du genre. Et ils ont un cadre de référence peu développé. Or, les administrateurs scolaires demandent maintenant une plus grande présence de textes informatifs – et ainsi de textes de *nonfiction* – dans le parcours des élèves du primaire et du secondaire. Les enseignants sont mal formés pour aborder ce genre de textes dans leur salle de classe. Il est fort possible qu’ils ne transmettent que des généralités sur ces textes qui sont pourtant des œuvres littéraires au même titre que des romans. C’est ainsi que ce problème finit par affecter l’ensemble de la société en ce qui concerne l’appréciation des genres et des formes littéraires. Toutefois, on ne peut pas juste croire qu’une connaissance approfondie du sujet engendrera de meilleures classifications et catégorisations de la *nonfiction*, qui seront communément acceptées. Ces incertitudes sont inhérentes aux textes mêmes et aux différentes définitions.

Les indéterminations dans les désignations soulevées et expliquées par Lesesne se manifestent très évidemment quand on consulte et compare les sources communément utilisées par le grand public. Sur le site web de la BBC, on peut trouver une définition de la *nonfiction* :

A non-fiction text is based on facts. It is really any text which isn't fiction (a made-up story or poetry). Non-fiction texts come in a huge variety of types. You find them everywhere in life, from the back of the cereal packet at breakfast, to a text book at the library. They can range from a newspaper article to a review of a new computer game. They are written for many different purposes, and are aimed at many different people or audiences. Non-fiction texts include: advertisements; reviews; letters; diaries; newspaper articles; information leaflets; magazine articles (BBC, 2022).

Le dictionnaire Collins en offre la définition suivante : « Non-fiction is writing that gives information or describes real events, rather than telling a story ». Pour référer au terme *story*, j'emploierai celui de *récit*. Deux sources populaires (BBC et Collins), mais qui bénéficient tout de même d'une certaine crédibilité, semblent vouloir exclure l'idée qu'un récit puisse faire partie de la *nonfiction*. Et pourtant lorsqu'on considère certaines définitions de *story*, on voit qu'elles recourent la *nonfiction* comme dans les exemples suivants : « a factual or fictional narrative; a short fictional prose piece; a plot of fiction or drama; an account of facts; a falsehood; a news report; a legend or romance » (Travis, 2011). Si un récit peut être constitué de faits ou prendre la forme d'un reportage, on comprend qu'il puisse être aussi catégorisé comme de la *nonfiction*.

Les récits peuvent prendre la forme d'essais personnels. Ils ont une valeur en soi et les lire engendre une expérience qui peut être stimulante, émouvante ou bouleversante. Ces récits ont aussi une valeur externe dans la mesure où ils créent une connexion possible entre le lecteur et l'auteur. « Stories can also let us see how others

think and feel. In other words, they can allow us to empathize with the people around us. In fact, studies suggest that the more compelling the story, the more empathetic people become in real life » (National Geographic, 2022). Dans ce dernier cas, une autre source populaire semble reconnaître la valeur fonctionnelle la plus importante du récit, celle de créer des liens d'empathie entre le lecteur et l'auteur. Cette connexion externe est au cœur de la *nonfiction*, alors que cette forme permet de forger des liens beaucoup plus clairs et évidents entre le lecteur, l'auteur et le contexte social, politique, économique et moral.

Un texte de *nonfiction* qui prend la forme d'un récit peut être apprécié selon un système de justification interne. Il est possible que le lecteur soit divertí, stimulé ou ému par un témoignage, un récit de vie ou un fait divers narrativisé. « A story is the telling of an event, either true or fictional, in such a way that the listener experiences or learns something just by the fact that he heard the story. A story is a means of transferring information, experience, attitude or point of view » (Travis, 2011). Il ne faut pas oublier que l'adéquation externe suit de près, car le texte de *nonfiction* est – presque essentiellement par définition – ancré dans le factuel, qu'il prenne la forme d'un récit ou d'un discours.

En tant que genre littéraire, la *nonfiction* est définie par ce qu'elle n'est pas. Si on veut déterminer quels textes en font partie, il faut se référer à des exemples qui ont été fournis par des auteurs et des universitaires ou bien se fier à des définitions de la *nonfiction* comme dans les exemples précédents. Ainsi, on peut chercher à créer un consensus ou, du moins, à établir un cadre de référence. Toutefois, un texte peut en effet appartenir à plusieurs genres. De plus, il est fort possible qu'on ne veuille pas toujours s'engager dans le défi houleux de l'étiquetage des textes.

1.2 Définitions du récit et du discours

Au sujet du récit, Paul Ricoeur a fourni certains principes de développement dont l'importance d'un début, d'un milieu et d'une fin, ainsi que la présence d'une causalité narrative.

Une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu — péripétie et reconnaissance — conduit à la fin et si la fin conclut le milieu. Alors la concordance l'emporte sur la discordance. (Ricoeur, 1984, p. 41)

Il n'y a rien dans les critères de Ricoeur qui permet de dire qu'un récit doit être fictif ou non, alors qu'il parle de la « concordance [...] [qui] fait avancer l'histoire » (Ricoeur, 1990, p. 169). C'est une série d'actions et d'événements, alors que des personnages ou des agents font avancer le récit, et ce, contrairement à un texte discursif qui ne progresse pas sur la ligne du temps, mais en raison des idées qu'il véhicule.

En accordant un intérêt particulier aux temps et aux modes verbaux utilisés par les écrivains ainsi qu'aux pronoms personnels, Émilie Benveniste a cherché à établir une distinction entre *récit* (il va souvent utiliser le terme *histoire* ou *récit historique* pour qualifier ce genre d'écrit) et *discours*. Il aborde certaines formes du récit en mentionnant le statut du narrateur. Afin de positionner les événements du récit au cœur du texte, le narrateur devient omniscient. Selon Émile Benveniste :

Les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire. Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.

Nous avons, par contraste, situé d'avance le plan *discours*. Il faut entendre discours dans sa plus large extension : toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. (Benveniste, 1966, p. 241-242)

On peut aussi remarquer des différences structurelles qui permettent de distinguer les passages textuels qu'on peut inclure dans la catégorie du *récit* et ceux qu'on peut considérer comme étant du *discours*. Mosès explique ainsi :

Ces formes que le récit historique exclut sont précisément celles qui caractérisent le discours : l'emploi des pronoms personnels *je* et *tu*, de déictiques tels que *ici* et *maintenant*, et des temps verbaux du présent, du parfait (= passé composé) et du futur. Le récit, de son côté, privilégie les pronoms personnels de la troisième personne et le mode de l'aoriste (= passé simple), alors que l'imparfait est commun aux deux modes de l'énonciation. (Mosès, 2001, p. 521)

En littérature, la distinction n'est pas aussi nette alors qu'un texte peut passer d'une forme à l'autre. De plus, le contenu peut aussi engendrer des confusions. Il est fort probable que les croisements dans les modes d'organisation textuelle ne soient pas volontaires. Dans d'autres cas, ils sont certainement désirés. Enfin, ils peuvent être le produit d'efforts artistiques et littéraires dont le but premier est d'assurer l'efficacité du texte, mais aussi de divertir ou de provoquer des réflexions chez le lecteur.

L'auteur d'un *discours* ne raconte pas une histoire dont l'objectif est de créer un émerveillement chez le lecteur sans établir de liens avec des faits. En s'engageant dans une pratique discursive marquée par des verbes au présent et comprenant fort possiblement des analyses ou des arguments, l'auteur démontre que son texte est en lien direct avec la réalité dans laquelle il vit. Il surdétermine l'adéquation externe, car son texte existe au-delà de sa forme écrite en renvoyant à des idées et à une réalité. L'auteur le réalise en se reconnaissant et en s'identifiant comme *je* et en faisant référence au lecteur par la deuxième personne du singulier. Ce *tu* ne se manifeste pas nécessairement de manière explicite, mais l'auteur d'un tel discours est conscient que son texte s'adresse à un destinataire. Ce n'est pas un univers clos et le texte n'est pas une fin en soi. Une *nonfiction* fait référence à un *ici* et à un *maintenant*, dimension déictique qui réaffirme l'ancrage dans la réalité d'un échange ou d'une situation de

communication. Quant au *récit*, l'emploi du passé simple et de la troisième personne exploite comme point de départ un ancrage dans le passé et se permet un déplacement dans le temps par le biais d'un enchaînement d'événements intégré dans une trame narrative. Comme le signale Mosès :

La distinction plus particulière du récit et du discours se situe à l'intérieur même du monde de l'énonciation : récit et discours sont deux modalités spécifiques de l'énonciation, et ils s'opposent l'un à l'autre tant par leur finalité que par les structures linguistiques qui les caractérisent. Il existe en effet d'une part un plan historique de l'énonciation, qu'illustre en premier lieu le récit historique, mais auquel appartiennent également toutes les autres formes de récit, dans la mesure où elles se déploient de façon quasi impersonnelle, sans aucune intervention du locuteur dans le récit (ce qui n'exclut aucunement, dans un certain type de récits littéraires, l'intervention du narrateur dans l'histoire qu'il raconte). À ce type d'énonciation « historique » s'oppose l'énonciation discursive, laquelle suppose « un locuteur et un auditeur, et, chez le premier, l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. (Mosès, 2001, p. 521)

La relation de proximité entre le locuteur et l'auditeur d'une énonciation discursive a été soulevée par d'autres auteurs. En ce sens, on considère la *nonfiction* comme un genre créant un rapprochement important entre auteur et lecteur. « As readers, we believe we are closer to the motives of the nonfictionist, because he doesn't have deniability written into his contract with us as does the fiction writer » (Morrill, 2011).

Qu'elle le fasse de manière honnête ou malhonnête, la *nonfiction* assure que l'auteur va se révéler en tant que personne alors qu'il tente d'attirer la sympathie du lecteur. Cela est souvent le cas dans des textes de *nonfiction* tels qu'un mémoire, une autobiographie ou un essai personnel. Sans oublier que l'auteur peut tout de même mentir ou tenter de manipuler son lecteur. Dans ce cas, le texte ne cesse pas d'être un texte de *nonfiction*. Le lecteur se doit de faire preuve d'une certaine sagacité lors de son appréciation du texte. Tout texte de *nonfiction* doit être lu avec une dose de jugement critique. Certains passages peuvent être vrais, d'autres peuvent, faux; dans

certains cas, l'auteur peut même tomber dans l'ironie ou l'exagération. Et dans tous les cas, il choisit de révéler certains faits et d'en omettre d'autres.

Suppose I've advertised a postdoctoral researcher position, and in one applicant's file I find a very short reference letter from a PhD supervisor praising her student's excellent command of English, impeccable use of MS Word templates, and remarkably regular seminar attendances. Even though the letter doesn't say anything negative, it might make me think twice about hiring this student. How did I arrive at this nonliteral interpretation of the letter? According to the philosopher H. P. Grice, it all comes down to the assumption that communication is fundamentally a cooperative endeavour. (Maier, 2020)

Paul Grice a développé la théorie de l'implicature conversationnelle qui repose sur le constat que les échanges langagiers entre personnes impliquent souvent des non-dits. « [S]peaker meaning divides exhaustively into what is said and what is implicated » (Saul, 2002, p. 228). Ce lien de coopération entre le locuteur et l'auditeur ou bien entre l'auteur et le lecteur n'est pas toujours harmonieux, mais on ne peut que reconnaître son existence, afin de comprendre comment des discours se développent et peuvent apparaître convaincants. Ne serait-ce que par le choix de son sujet, l'auteur de *nonfiction* révèle quelque chose sur lui et sur son rapport à la société. Certes, les portraits qu'il trace sont partiels et partiaux. Et ils sont toujours subjectifs. Mais ils restent tout de même révélateurs. Parfois les faits sont présentés de manière explicite, à d'autres occasions, c'est au lecteur de les inférer. Dans d'autres cas, l'auteur d'un texte de *nonfiction* fait le choix de mentir ou de présenter, par inadvertance, une fausseté comme étant un fait. Ces informations erronées au sein de textes révèlent tout de même d'autres informations bien pertinentes. On peut ainsi conclure que l'auteur est malhonnête – dans la réalité et pas juste dans le cadre de son texte – ou bien qu'il manque de rigueur dans sa vérification factuelle.

Dans le cas de la *nonfiction*, la personne qui écrit le texte détermine la lecture que nous en ferons. Dès le début de notre lecture, nous nous préparons à exercer un

sens critique ou bien nous nous fions à la crédibilité de l'auteur. Il est aussi possible que nous entamions notre lecture avec des sentiments de sympathie ou d'antipathie pour l'auteur. Dans le cas d'un roman, le simple fait que le récit soit entraînant, stimulant ou divertissant peut justifier notre lecture et notre appréciation du texte, sans vraiment tenir compte de la personne qui l'a écrit, ainsi que du caractère imaginaire des faits rapportés. On ne peut pas en dire autant d'un texte de *nonfiction*. Si on prend l'exemple d'un ouvrage en sciences médicales, nous risquons d'en faire une lecture bien différente s'il a été écrit par un médecin ou s'il a été écrit par un journaliste ayant effectué une recherche, ou encore par tout autre auteur qui a choisi d'aborder le sujet. On peut penser à un témoignage au *je* d'une personne ayant vécu une maladie. On peut même dire que certains critères biographiques de l'auteur vont déterminer si le texte vaut la peine d'être publié ou lu. Il existe un lien étroit entre le texte et l'auteur dans le contexte de la *nonfiction*.

L'auteur sélectionne ce qu'il communique et les sujets qu'il aborde. De plus, toute information discursive transmise au présent dans le cadre d'un texte de *nonfiction* ne peut se cacher derrière le voile du récit de fiction. Dans ce genre de texte (pensons au roman), les faussetés ne sont pas des mensonges et elles bénéficient de la suspension consentie de l'incrédulité.

Given the terms of fiction writing and invention, who can really assert anything about the character of Bret Easton Ellis by reading *American Psycho* or Harper Lee by *To Kill a Mockingbird*? Who would want to? [...] The fiction writer is never a companion to the reader as the nonfiction writer is, because the relationship of reader and fiction writer is never as overtly social—that is, the reader's judgment of the author's actions and thoughts are not part of the meeting from the start. (Those who insist on reading fiction as some type of confession are really wishing for this more overtly social relationship, not the pleasures of an anonymous voice.) (Morrill, 2011)

Si on revient aux idées d'Émile Benveniste sur l'opposition entre *récit* et *discours*, cette distinction demeure fondamentale dans la structure du langage, même

si les textes écrits actualisent une certaine fluidité entre les deux catégories. À terme, le langage utilisé pour aborder le monde et le flou entre *récit* et *discours* devient secondaire. « [S]i la coupure théorique entre les deux concepts d'*histoire* et de *discours* est totale, elle n'a pas pour conséquence la constitution de deux types de textes étanches. Le passage constant entre les deux registres est un caractère dominant du langage » (Arrivé, 1997, p. 160)

La *nonfiction* se campe d'abord et avant tout dans le registre du *discours*. Lorsqu'elle prend la forme d'une production artistique, on emploie le terme de *literary nonfiction* pour la décrire. Très souvent, cela va de soi pour des essais ou des mémoires. Depuis plus d'un demi-siècle, notamment aux États-Unis, la valeur littéraire des textes journalistiques est pleinement acceptée alors que des auteurs comme Joan Didion et David Foster Wallace ont publié dans *The Saturday Evening Post* et *Harper's Magazine* des textes littéraires reconnus. Cela rappelle ainsi que toute *nonfiction* a une valeur littéraire. Sur le sujet, Teri S. Lesesne est catégorique.

[T]he idea that there might exist a “non-literary” or “non-creative” nonfiction is disturbing. The term that seems to make most sense here is narrative nonfiction—nonfiction that tells a story. This term combines the emphasis on fact and information as well as on story. (Lesesne, 2013, p. 65)

La démonstration de la complémentarité des faits, des informations, du récit et de l'histoire s'apparente au chevauchement entre *récit* et *discours* qui se manifeste dans plusieurs écrits, alors que des séquences textuelles narratives et informatives peuvent se côtoyer. C'est ainsi qu'on voit émerger les caractéristiques de la *literary nonfiction*. Teri S. Lesesne met de l'avant les définitions suivantes de la *literary nonfiction* :

- Nonfiction that reads like fiction and includes elements of fiction (plot, characters, conflict, etc.).
- A branch of writing that employs literary techniques usually associated with poetry to report on actual facts.

- Literary nonfiction is also called narrative nonfiction and creative nonfiction. It includes travel writing, essays, autobiography, memoir, biography, sports writing, science writing, and nature writing.
- Literary nonfiction is when an author uses facts and research to create a story with no « made-up parts ».
- Literary nonfiction is dramatic true stories that can explore a variety of subjects.
- Nonfiction is biography, autobiography, memoir, and informational texts. (Lesesne, 2013, p. 64)

L'obligation de véracité dans la *nonfiction* demeure pourtant contestée alors que les « made-up parts » peuvent contribuer à une représentation plus convaincante d'une réalité. À ce sujet, *Dutch : A Memoir of Ronald Reagan*, une biographie écrite par Edmund Morris, représente un intéressant cas de figure. Dans le cadre de cet ouvrage qui a été publié en 1999, l'auteur a créé une version fictive de lui-même qui accompagne Ronald Reagan pendant toute la vie du 40^e président américain de l'enfance jusqu'à la Maison-Blanche.

“I quite understand that readers will have to adjust, at first, to what amounts to a new biographical style,” Mr. Morris wrote on the website of Random House, his publisher. “But the revelations of this style, which derive directly from Ronald Reagan’s own way of looking at his life, are I think rewarding enough to convince them that one of the most interesting characters in recent American history looms here like a colossus.”

Some critics found Mr. Morris’s approach fitting for a president — and former actor — who occasionally confused reality with cinema. In at least two instances, for example, Reagan cited words evoking American military heroism as if the words had come from the Pentagon — when, in fact, they were snippets from Hollywood movies made decades before. (Stout, 2019)

En se mettant en scène comme personnage ayant côtoyé Ronald Reagan toute sa vie, Edmund Morris brosse – du moins c'est ce qu'il affirme –, dans le cadre d'une œuvre de *nonfiction*, un portrait nettement plus fidèle de la réalité. On peut ainsi se rappeler « que le vrai visage n'est pas celui que le masque cache, mais celui qu'il fait au contraire exister » (Belting, 2001, p. 52). Jusqu'à ce dernier exemple, le discours

qu'on pouvait associer à la *nonfiction* se voulait un mode plus authentique alors que la narration risquait d'embrouiller notre rapport à l'auteur, à son humanité et ainsi à la réalité. Mais comme le rappelle Zadie Smith, l'écriture représente aussi une quête de vérité :

At [...] times a thought process, which has been going on for months or even years, might begin to arrange itself into a sort of pattern [...] In that way fiction and nonfiction are not so different, that part of the process is the same. With fiction, though, I will begin to search for a narrative with which to veil those ideas.

Here's Zadie Smith: « Tell the truth through whichever veil comes to hand—but tell it. Resign yourself to the lifelong sadness that comes from never being satisfied. »

And therein lies the difference. In nonfiction the writer seeks to remove the veils, to strip away and to reveal what is really there. (Forna, 2018)

À mon avis, l'idée d'un voile que l'auteur de *nonfiction* cherche à retirer me semble superflu. Finalement, ce que le texte révèle – au-delà de la possibilité qu'il y ait un voile ou non – devient l'image ou la représentation de la réalité. Cela devient en quelque sorte notre réalité et donc une *nonfiction* à part entière. Cette représentation peut tout de même être fragmentaire ou imprécise, cela n'enlève rien au potentiel révélateur de la *nonfiction*. À ce sujet, nous pouvons aussi rappeler *Travels with Charley : In Search of America*, un récit de voyage de John Steinbeck qui se voulait une œuvre de *nonfiction*. Malgré les nombreuses critiques que Steinbeck a reçues remettant en question la véracité des événements décrits, qualifiant même l'ouvrage de fraude (Steigerwald, 2011), le portrait qu'il a exposé de la société et de la culture américaine au niveau discursif révélait quelque chose de convaincant et de pertinent. On peut douter de la véracité de certains faits ou événements qui font partie de la narration, mais le discours véhiculé à propos de phénomènes américains tels que la vie politique des années 1960 ou la popularité des maisons mobiles parlent bel et bien de la société américaine.

1.3 Les nombreuses formes de la *nonfiction*

Dans le cadre d'une approche historique, Kelly Clasen présente les nombreuses sous-désignations de la *nonfiction* dans la littérature américaine à l'aide d'exemples, tout en démontrant le potentiel des formes et des genres différents. Une grande part des textes présentés se servent de la narration, montrant le rôle indéniable du récit dans le cadre de la *nonfiction*. Ces textes se trouvent, très souvent, à aborder des enjeux sociaux ou politiques tout en brouillant les cartes entre fiction et *nonfiction*.

Clasen remonte au 17^e siècle en examinant d'abord ce qu'elle appelle les « captivity narratives », qui sont des écrits sur les souffrances des peuples autochtones à l'époque coloniale. Comme une grande part de textes de *nonfiction*, l'intention de ces récits est de communiquer au lecteur des faits réels. On y traite de réalité vécue et d'événements tragiques, et la désignation *nonfiction* est juste. Malgré tout, la fluidité entre récit et discours (et donc, entre fiction et *nonfiction*) s'y trouve révélée. « It seems clear that, while some authors who lived to tell of Native American captivity relayed the drama of the experience through direct reportage, others may have employed literary devices to capitalize on the reading public's voracity for these tales » (Clasen, 2015, p. 4). Tous les textes sur le sort des peuples autochtones aux États-Unis ne peuvent être classés dans la même catégorie, mais il me semble clair que les auteurs avaient l'intention de témoigner des drames vécus. Ils ont employé des stratégies littéraires variées, dont le récit, contribuant ainsi à créer un flou entre fiction et *nonfiction*, dans le but de convaincre de l'horreur et de l'injustice dont ces peuples ont été victimes.

Lorsque Clasen aborde les récits de voyage comme forme de *nonfiction*, elle aborde aussi un roman, *On the Road* de Jack Kerouac. « [T]he travel narratives of Beat writer Jack Kerouac are classified as fiction, yet his seminal work *On the Road* (1957) offers only thinly veiled accounts of his road-trip escapades with fellow Beats Neal

Cassady, William S. Burroughs, and Allen Ginsberg » (Clasen, 2015, p. 7). Alors que nous avons déjà abordé plusieurs auteurs qui ont expérimenté avec des éléments de fiction dans le cadre de textes de *nonfiction*, Clasen rappelle que Jack Kerouac a fait le contraire. À mon avis, la désignation de roman se justifie, en partie du moins, en raison du fait que *On The Road* dépend d'une adéquation interne alors que le texte comme tel prend la forme d'un récit dont le divertissement peut être une fin en soi. Apprécier cet ouvrage ne nécessite pas de faire des liens avec le monde externe. De plus, Jack Kerouac a qualifié son roman de « true-story novel » alors qu'il disait vouloir que ses expériences de vie soient au service de son art et de son écriture (Theado, 2000, p. 62-63).

The term *novel* is, too, problematic, for the story traces, with few variations, the actual events that actual people experienced. Readers wonder whether this is a work of fiction or an (auto)biographical work. Kerouac has achieved a reputation for blunt honesty, for putting it down the way it happened [...] In its elevation of life for the sake of art, the book lingers somewhere between truth and artifice (Theado, 2000, p. 53)

Cela sert essentiellement à rappeler le flou, qui est le produit d'un chevauchement volontaire. Pour Kerouac, cela faisait assurément partie d'une démarche artistique consciente reposant sur une mise en abyme.

Kerouac essentially retells the story of the composition of his first book as he writes the second one. This overlap allows Kerouac to examine the close ties between pure experience and experience for the sake of art. The narrator's regard for his own work has a deeper significance for Kerouac; for the first time in his "fiction" Kerouac writes about the subject of writing. In later work this reflexivity is often at the core of his writing (Theado, 2000, p. 62)

De nombreux enjeux aux États-Unis au 19^e siècle, tels que les conflits sur la race, l'égalité, l'individualité et le capitalisme ont conduit plusieurs auteurs à se pencher sur ces enjeux dans le cadre du transcendantalisme. Pensons à Ralph Waldo Emerson, Margaret Fuller, Henry David Thoreau et Bronson Alcott (Clasen, 2015, p. 9).

Cherchant à affronter les grands enjeux sociaux, politiques et économiques, ces auteurs voulaient penser la réalité dans laquelle ils vivaient. Et pourtant, des éléments fictionnels sont faciles à identifier dans *Walden* (1854) de Thoreau.

Despite his keen attention to accurately recording the natural features of his setting, Thoreau fictionalizes key aspects of his experiences at Walden Pond, including the length of his stay, and he provides his readers with a conclusion [...] Such moves align it with other works of creative nonfiction, and it remains an inspirational force in many other genres, including nature writing. (Clasen, 2015, p. 9)

Clasen parle de genres tels que le *nature writing*, le *illness writing* et le *food writing*. Dans plusieurs cas, ces écrits parviennent à joindre une écriture scientifique, descriptive et informative à une sentimentalité littéraire qui laisse place à des réflexions philosophiques et personnelles (Clasen, 2015, p. 9). Cette distinction n'est pas différente de celle entre récit et discours, mais aussi entre fiction et *nonfiction*. Ces approches apparemment contradictoires réussissent non seulement à coexister, mais elles servent aussi à enrichir la qualité des textes.

Lorsque Clasen aborde le journalisme littéraire, elle donne en exemple Tom Wolfe, Gay Talese, Hunter S. Thompson et Joan Didion (Clasen, 2015, p. 10). Elle affirme que ces auteurs « challenged the status quo by infusing their reporting with literary techniques that are traditionally associated with fiction » (Clasen, 2015, p. 10). Au sujet de ces croisements, elle mentionne *In Cold Blood* de Truman Capote qui a été classé comme étant un « *nonfiction novel* ». Dans ce dernier cas, Capote a inventé un genre afin de rédiger une œuvre qui se lit comme un roman policier avec un style narratif engageant. Dans un « *nonfiction novel* », l'auteur choisit de présenter des faits réels dans la mesure où il considère que les expériences vécues sont plus fascinantes que la fiction (Clasen, 2015, p. 10-11). Sans aucun doute, la démarche de Capote a contribué à un brouillage des cartes entre *new journalism* et roman policier.

Utilising scene by scene construction, authorial silence, rhetorical dialogues and anachrony through the use of flashback and flash forward techniques, camera eye, convicts' interviews, cross-examination, montage and creative reportage, Capote engages his readers powerfully, creating a suspenseful detective novel [...] Despite Capote's manifestations that *In Cold Blood* is a non-fictional narrative, [...] *In Cold Blood* is to be regarded as a literary detective novel based on Capote's experimenting with new narrative innovations, and it follows the conventional structure of a detective novel. (Eldiasty, 2018, p. 129-130)

La *nonfiction* a le potentiel de révéler des faits et des informations, mais aussi des opinions et des réflexions de son auteur. De plus, la forme discursive et l'absence du voile de la fiction créent l'opportunité d'un rapprochement entre celui-ci et ses lecteurs. Les caractéristiques esthétiques et littéraires de ces textes demeurent claires alors que leur forme se précise. Si la *nonfiction* a voulu être une catégorie des plus englobantes, John D'Agata a consacré beaucoup d'efforts à mettre en valeur l'appellation *essai*, qui permet une meilleure compréhension et une plus grande appréciation du contenu et du sens que l'auteur désire communiquer dans les textes littéraires et les textes de *nonfiction*.

1.4 L'émergence de l'essai

Si la *nonfiction* se définit par ce qu'elle n'est pas, l'essai s'annonce d'abord et avant tout par ce qu'il est, une « tentative », un essai au sens premier du terme. C'est une notion qui est nettement plus utilisée dans sa forme anglaise : *essay*. Même à l'école secondaire, dans le monde anglo-saxon, on emploie le terme *essay* pour ce que les élèves et les enseignants appellent communément une *production écrite* au Québec. Plusieurs des sources que j'emploierai pour définir l'essai seront en langue anglaise, car elles sont beaucoup plus nombreuses et la question a été la source de nombreux débats. Malgré cette différence dans l'usage du terme, je crois qu'en théorie littéraire, il existe un rapprochement. En fin de section, je m'arrêterai sur la proposition de

François Ricard qui offre une synthèse de l'essai en soulevant les caractéristiques discursives, littéraires, scientifiques et poétiques de ce type de texte.

L'essai comme texte peut souvent être une source d'ambivalence et d'incertitude pour le lecteur. Plusieurs types d'écrits discursifs ou narratifs qui veulent annoncer des faits sans présence marquée de l'auteur peuvent être considérés comme des essais. Dans d'autres cas, l'auteur s'insère, à la première personne, de manière subjective. La présence de l'auteur est bien sûr sujette à des variations. L'essai peut prendre la forme d'un texte informatif avec des visées plutôt techniques ou d'une œuvre d'art qui chercherait, dans son cas, à émerveiller, à provoquer, à choquer ou à émouvoir. Et bien sûr, tout comme les auteurs de *nonfiction* le font, les essayistes peuvent user des stratégies de la fiction.

L'essai est un texte dont le potentiel littéraire et humain sont importants, alors qu'il peut émerveiller le lecteur et, dans d'autres cas, exercer une influence directe sur des situations qu'elles soient politiques, économiques ou environnementales. De plus, ce genre permet à un auteur de se révéler. Mais pour maintenir l'intérêt des lecteurs, l'essayiste se doit de présenter une écriture captivante : « An essay has nothing but its sheer insistence that the writer knows how to write well enough to make you read something that could attempt to be anything and threatens at any moment to be nothing at all » (Early, 1989, p. xvii). C'est ainsi que l'essai peut facilement faire preuve d'« indécision » et d'« ambivalence » (Wampole, 2013). Enfin, ce genre d'écrit peut avoir un impact significatif sur le lecteur, voire sur la société.

There is certainly disagreement on the wobbly matter of what counts as an essay and what does not. I have generally found that for every rule I could establish about the essay, a dozen exceptions scuttle up. I recently taught a graduate seminar on the topic and, at the end of the course, to the question “What can we say of the essay with absolute certainty?,” all of us, armed with our panoply of canonical essay theories and our own conjectures, had to admit that the answer is: “Almost nothing.” But this is

the force of the essay: it impels you to face the undecidable. It asks you to get comfortable with ambivalence (Wampole, 2013).

Pour John D'Agata, ces ambiguïtés de l'essai rappellent que ce texte est une œuvre d'art qui permet de révéler quelque chose sur l'être humain. « An essay is something that tracks the evolution of the human mind », affirme-t-il. Celui qui a dirigé trois collections d'essais se montre surtout très critique du terme *nonfiction* et peu intéressé par le caractère factuel des essais. Dans le cadre de ses collections, il affirme :

[H]enceforth please do not consider these “nonfictions.” I want you preoccupied with art in this book, not with facts for the sake of facts. A fact comes from the Latin word *factum* – literally, “a thing done” – a neuter past participle construction that suggests a fact is merely something upon which action has happened. It's not even a word that can do its own work. From the same Latin root for fact we get the words “artifice,” “counterfeit,” “deficient,” “façade,” “infect,” “misfeasance,” and “superficial.” “There are no facts,” Emerson once wrote, “only art.” Let's call this a collection of essays, then – a book of human wondering (D'Agata, 2003, p. 1-2).

D'Agata désire que l'écriture ait une fonction artistique. Pour D'Agata, un texte prend la forme d'une œuvre d'art lorsque l'auteur – doté d'une humanité, d'une sensibilité et d'une subjectivité – se manifeste dans le texte. C'est à ce moment que le lecteur peut ressentir sa présence. Quand il aborde l'histoire de l'écriture, D'Agata note que son invention par les Sumériens a été motivée par des besoins administratifs et que, pendant longtemps, l'écriture ne servait qu'à cette *nonfiction* – un terme qu'il emploie avec un certain mépris, pour ne pas dire avec dédain. Pour D'Agata, c'est une écriture qui sert un besoin utilitaire, mais au-delà de cela, c'est une écriture sans intérêt artistique.

[I]t's estimated that over 90 percent of what the Sumerians wrote down only served an administrative function. Writing in other words, began as nonfiction. But unfortunately, it was the worst kind of nonfiction there is: informational, literal, nothing about it mattering beyond the place it held for facts (D'Agata, 2009, p. 2-3).

À certains égards, on peut même croire que D'Agata ne considère pas la *nonfiction* comme de l'écriture. Il confond aisément ce terme avec l'idée de réalité. Pour lui, la *nonfiction* présenterait le monde avant de le passer par les filtres de l'essai, avant que des êtres humains ne l'abordent pour en faire de la littérature. Pour lui, la *nonfiction* représente ce qui existe dans notre réalité (ou notre réalité comme telle) et l'essai en tant que genre littéraire représente notre manière de la traiter ou de la représenter. « The world provides nonfiction and humans provide the rest » (D'Agata, 2016, p. 4).

C'est ainsi que, selon D'Agata, un essai prend forme lorsqu'un être humain fait face à une réalité avec sa sensibilité et son intelligence pour ainsi la traiter et s'exprimer par écrit à son sujet. Il traite de l'essai comme d'une expérience de partage entre lecteur et auteur. Lorsqu'on lui demande de définir le genre en entrevue, il répond :

And that experience that we're allowed to share with the writer feels very pure because the whole movement of an essay is propelled by a fundamentally human impulse to want to figure things out. That's the thing that moves an essay forward, that inquiry. (Lewiton, 2016)

Cela laisse place à un grand nombre de définitions et cette flexibilité n'a pas toujours fait des heureux. Pour D'Agata, l'essai représente une écriture qui tente de capter une part de notre humanité et de formuler des réflexions. Catégoriser un texte de fiction ou un poème comme étant des essais incite le lecteur à en faire une lecture différente. Il inclut notamment un chapitre du roman *Moby-Dick* de Herman Melville dans une de ses collections d'essais. En le faisant, D'Agata conduit le lecteur à se poser de nouvelles questions.

Say we read that piece of *Moby-Dick* in the context of all of those other essays that surround it in the anthology. Does that section of *Moby-Dick* read differently? Do we see anything in it that's similar to the other texts around it? Can we recognize the same essayistic movements in Melville that we've been noticing throughout the rest of the anthology?

And, if we can, then what does that mean? Does it change our perception of *Moby-Dick*? Does it change our perception of the essay? (Steinberg, 2016)

D'Agata s'est attiré les critiques de Susan Sontag lorsqu'il a inclus sa nouvelle littéraire "Unguided Tour" dans une de ses collections d'essais. Pour lui, il ne s'agit pas de considérer ces textes comme des essais, mais plus simplement de contribuer à une réflexion sur un élargissement de la définition de l'essai afin de modifier l'angle d'approche des lecteurs (Steinberg, 2016).

D'Agata réfléchit aussi sur la présence de mensonges dans un essai et défend le fait que ces derniers peuvent être ignorés au profit de l'œuvre d'art. Il va jusqu'à dire que certains mensonges peuvent nous mener vers des vérités plus complètes en affirmant :

For me, a "lie" is something that feels incorrect on the page, which I think is the difference between verifiability and veracity. Something that's verifiable can be fact-checked beyond the world of the text. But veracity—or truthfulness—speaks to the believability of what's on the page and what's going on in the world that has been created by the author. While reading, if I can move through a text without wondering whether or not what I'm reading is "real," then that text has done its job of capturing the truthfulness of whatever it is that it's exploring. And that's what I'm looking for when I'm immersed in a literary experience. But it's a whole other story beyond the realm of literature. When I'm reading a news article about the banking industry, or a medical textbook about how to fix my heart, or a set of instructions on building a suspension bridge, I'm not looking for a literary experience. I want every fact in those texts to have been verified multiple times. We do the literary essay a disservice, however, when we expect from it the same kind of verifiability as we would from a medical textbook. (Steinberg, 2016)

La définition de l'essai formulée par John D'Agata a eu pour effet de choquer, de bouleverser et de déstabiliser des auteurs et des lecteurs comme avec l'exemple de Susan Sontag. Dans *In Defense of Facts*, William Deresiewicz cherche à discréditer la logique employée par John D'Agata sur le sujet de la désignation de nombreux textes

comme étant des essais. Il reconnaît la démarche volontairement incertaine d'un essayiste, surtout lorsque l'essai se veut lyrique ou littéraire. Deresiewicz rappelle les termes souvent utilisés par D'Agata pour décrire la manière dont il entrevoit l'univers de l'essai, mais en rappelant que plusieurs des textes qui correspondent aux caractéristiques valorisées par D'Agata ne sont tout simplement pas des essais :

They deal not in information or assertion but in ambivalence and ambiguity; in emotion, exploration, and suggestion. And that is certainly worthy as an organizing principle. But the qualities D'Agata claims to prize are not confined to a single genre, no matter what he wants to call it. They exist in fiction as well, and in poetry and memoir and indeed in the essay itself. And the clearest proof they do is that a large number of D'Agata's selections are, in fact, stories, poems, autobiographical sketches, and personal essays (Deresiewicz, 2017).

Comme D'Agata l'a soutenu dans les cas de “Unguided Tour” de Susan Sontag et de *Moby-Dick* de Herman Melville : affirmer que ces textes sont des essais, c'est chercher à élargir les conceptions du lecteur et à l'amener à se poser de nouvelles questions. Certes, la position de D'Agata et la critique de Deresiewicz peuvent être légitimement débattues. Mais, selon Deresiewicz, D'Agata induit le lecteur en erreur. À plusieurs égards, les catégories de textes existent comme référents communs pour faciliter la désignation des textes dans la vie quotidienne : à l'école, dans le monde de l'édition, dans les libraires et dans les bibliothèques. Pour Deresiewicz, il y a des conséquences pratiques si on décide de faire fi des désignations de manière aussi flagrante que le fait D'Agata :

If D'Agata wants to call these pieces “lyric essays,” he is free to do so (this is America, after all), but he might want to give us some warning, in a truth-in-advertising kind of way—might want to let us know that the word *essay* in his titles is used in a sense that is, let us say, idiosyncratic. If I bought a bag of chickpeas and opened it to find that it contained some chickpeas, some green peas, some pebbles, and some bits of goat poop, I would take it back to the store. And if the shopkeeper said, “Well, they're ‘lyric’ chickpeas,” I would be entitled to say, “You should've told me that before I bought them.” (Deresiewicz, 2017)

C'est surtout le mépris de D'Agata envers les faits qui choque Deresiewicz. Il relève de nombreuses faussetés dans certains textes publiés par D'Agata et dans les commentaires inclus dans ses collections d'essais. Comme on l'a mentionné, D'Agata rejette l'emploi du terme *nonfiction*. Pour lui, cela ne désigne pas un texte littéraire et pourtant, depuis les années 1960, des termes comme *new journalism*, *nonfiction novel* et *creative nonfiction* existent et désignent clairement des textes littéraires (Deresiewicz, 2017). Il n'est pas toujours évident de déterminer la motivation de D'Agata lorsqu'il inclut certaines faussetés dans ses essais. Dans un cas, lorsqu'il a voulu partager le nombre de clubs de strip-tease à Las Vegas, il a insisté sur le fait d'utiliser 34, alors qu'il en avait 31. Selon D'Agata, son choix de nombre créait un meilleur rythme dans la phrase (Deresiewicz, 2017). Dans un autre cas, il affirme qu'il y a eu un déclin dans les taux de suicide chez les populations autochtones des États-Unis. Jim Fingal, le vérificateur de faits de D'Agata, lui a montré que cette affirmation statistique était fausse. « He wants the imaginative freedom of fiction without relinquishing the credibility (and for some readers, the significance) of nonfiction [...] [T]he word for such a writer isn't *essayist*. It's *liar* » (Deresiewicz, 2017).

John D'Agata a souvent parlé des faits comme étant ennuyeux. Ils seraient des obstacles à la création artistique. Deresiewicz réussit à démontrer qu'ils sont pourtant complémentaires à la démarche littéraire et que les incertitudes et les ambivalences sur lesquelles reposent les essais, dans la perspective de D'Agata, sont accompagnées de faits. Ils seraient en symbiose, car – et l'histoire de la science le démontre clairement – même des faits qui ont déjà bénéficié d'une quasi certitude ont été invalidés. C'est ainsi que si nos connaissances factuelles peuvent souvent être remises en cause, il serait hasardeux d'ajouter des faussetés ou des inventions à un essai.

The point is not that facts do not exist, but that they are unstable (and are becoming more so as the pace of science quickens). Knowledge is always an attempt. Every fact was established by an argument—by observation

and interpretation—and is susceptible to being overturned by a different one. A fact, you might say, is nothing more than a frozen argument, the place where a given line of investigation has come temporarily to rest. (Deresiewicz, 2017)

Selon Karen Babine, le fait que John D’Agata considère l’essai comme un genre littéraire pose aussi des problèmes. Dans sa taxonomie, Babine désigne quatre genres littéraires : *nonfiction*, *fiction*, *poetry* et *drama*. L’essai serait une forme qui ferait partie de la *nonfiction*. Babine annonce ensuite trois modes de l’essai : *narrative*, *lyric* et *assay*. Elle les définit de la manière suivante : « If it is story that propels the page, its mode is *narrative*. If the energy is language, it is *lyric*. If the momentum is created by the writer’s brain, the mode is *assay* » (Babine, 2020). Contrairement à D’Agata qui cherche à faire éclater les catégories et à rejeter les désignations, car pour lui elles restreignent la démarche artistique, Babine parle du plaisir de la précision. Et pourtant, en fin de texte, elle ajoute un bémol à sa taxonomie.

I want to close with an argument against the impulse to get so specific as to lose the forest for the trees. My niece comes to visit and spies the Mancala on my shelf. At this moment, it doesn’t matter what the stones are. What matters is how we move them around the board and the time we spend together. (Babine, 2020)

Si Babine reconnaît les limites de la taxonomie et que cette dernière ne devrait pas brouiller l’intention de l’auteur et la valeur littéraire de son texte, elle rejoint possiblement D’Agata lorsqu’il fait certaines concessions en montrant une ouverture envers les désignations, même si ces dernières vont parfois être considérées pour être rejetées. Il affirme en entrevue :

Pedagogically, we need definitions and borders. They help us get our heads around what we’re talking about. Even if it’s a definition that feels oppressive to us, that oppression can be inspiring because it helps us push up against something while we’re writing. Or if it’s a definition that we want to defend and uphold, we are given a sense of the boundaries within which we can work. (Lewiton, 2016)

Au sujet de la confrontation entre D'Agata et Babine, quant à la classification des textes, tout dépend du point de départ choisi. Babine insiste sur l'importance de la taxonomie tout en concédant qu'elle peut limiter la portée des textes. D'Agata insiste sur la flexibilité des catégories, mais avoue qu'elles doivent exister, notamment à des fins pédagogiques.

1.5 Essai personnel et essai scientifique

Lorsque les modes de l'essai se précisent, nous pouvons commencer à en distinguer les différents types. Jusqu'à présent, nous avons abordé le contenu des essais et des textes de *nonfiction* pour constater la présence de *récit* et de *discours*. Nous avons constaté les visées informatives de ces textes tout en appréciant leur valeur littéraire comme des œuvres d'art. De plus, nous avons observé la part de fiction qui peut être incluse dans un essai ou un texte de *nonfiction*.

Parmi les autres classifications possibles et les autres caractéristiques de l'essai et de la *nonfiction*, on trouve l'aspect personnel (pour ne pas dire intime) qui s'oppose souvent à l'aspect scientifique. D'autres termes utilisés pour caractériser ce spectre d'analyse sont ceux de l'essai formel et de l'essai informel. Lorsqu'il définit l'essai personnel, Phillip Lopate rappelle le rapprochement entre le lecteur et l'auteur que ce genre de texte crée. Comme on l'a mentionné, l'essayiste tout comme l'auteur de *nonfiction* ne peuvent pas se cacher derrière le voile de la fiction.

The hallmark of the personal essay is intimacy. The writer seems to be speaking directly into your ear, confiding everything from gossip to wisdom. Through sharing thoughts, memories, desires, complaints, and whimsies, the personal essayist sets up a relationship with the reader, a dialogue – a friendship, if you will, based on identifications, understanding, testiness, and companionship. (Lopate, 1994, p. xxiii)

La définition de Lopate tend vers l'essai comme une forme de discours qui met de l'avant l'auteur au *je*, un auteur qui crée un rapprochement avec son lecteur au *tu* (même si ce *tu* est implicite). Toutefois, selon Lopate, cette forme intime et discursive de l'essai personnel peut laisser place à de la narration et prendre la forme d'un récit. Lopate insiste sur la fiabilité du narrateur et sur le lien de confiance entre ce dernier et le lecteur (Lopate, 1994, p. xxvi). C'est dans ce sens qu'on peut employer la narration comme stratégie essayistique, mais qu'on ne peut pas ignorer les faits et notre ancrage dans la réalité, car la sincérité doit demeurer au cœur de l'essai.

Les possibilités de croisement des stratégies d'écriture de l'essai émergent à nouveau lorsqu'on considère l'essai formel en opposition à l'essai informel. On pourrait distinguer ces deux modes en considérant, avec C. Hugh Holman, les critères suivants :

Qualities which make an *essay* INFORMAL include: the personal element (self-revelation, individual tastes and experiences, confidential manner), humor, graceful STYLE, rambling STRUCTURE, unconventionality or novelty of THEME, freshness of FORM, freedom from stiffness and affectation, incomplete or tentative treatment of topic. Qualities of the FORMAL ESSAY include: sober seriousness of purpose, dignity, logical organization, length. (Holman, 1972, p. 204)

Ces critères servent bien sûr à orienter la lecture et la classification des textes afin de mieux les comprendre et aborder. Il existe, on le sait, un chevauchement assez clair entre récit et discours. Un chevauchement entre essai formel et informel est aussi mentionné par Holman lorsqu'il avoue : [A] sharp distinction between [...] FORMAL and INFORMAL ESSAYS cannot be maintained at all times (Holman, 1972, p. 205). On peut utiliser un bon nombre de critères et de caractéristiques pour alimenter notre analyse des textes et notre appréciation, mais dans la très grande part des cas, on ne peut pas les classer de manière définitive.

François Ricard poursuit ce type de réflexion en présentant les caractéristiques littéraires et lyrique de l'essai qu'il établit en opposition à l'ouvrage scientifique. L'essai ferait ainsi preuve d'une singulière subjectivité alors qu'on peut y apercevoir la présence du *je*. Cette distinction n'est pas bien différente de celle qui est présentée par Holman au sujet de l'essai formel et de l'essai informel.

Le langage de l'essai, en effet, est autant, sinon plus, « performatif » qu'« informatif » ; le signifiant y fait plus que transmettre le signifié, il l'invente, le modèle, agit constamment sur lui. Et l'essai, en ce sens, appartient peut-être autant à l'ordre du poème qu'à celui du discours [...]. Le lire comme écriture, comme forme, est en effet le seul moyen de rendre à l'essai son autonomie et de le distinguer de l'ensemble des textes discursifs auxquels son contenu risque de le confondre. (Ricard, 1977, p. 367-368)

En rappelant que l'essai s'apparente possiblement plus au poème qu'au discours, je ne crois pas que Ricard va jusqu'à accepter le choix de John D'Agata d'inclure des poèmes dans ses collections d'essais. La démarche de D'Agata était risquée, et, comme on l'a vu, elle a choqué. Mais son intention d'amener le lecteur à prendre conscience des caractéristiques lyriques des essais n'est pas bien différente de cette mention que fait Ricard. Lorsque ce dernier aborde les textes discursifs, il vise des ouvrages scientifiques, politiques, historiques ou économiques portant sur un sujet. Ce sujet serait plus important que le style ou la démarche artistique de l'auteur. Ricard affirme que, dans le cadre d'un essai, « le signifiant y fait plus que transmettre le signifié ». Dans un ouvrage scientifique, je serais porté à dire que, selon lui, le signifiant ne sert qu'à transmettre le signifié et on ne peut pas lui accorder d'intentions au-delà de cette mission de transmission et d'information. Mais enfin, nous revenons encore une fois au chevauchement et au brouillage dans le cadre des textes de *nonfiction* que nous abordons :

La frontière, j'en conviens, est parfois incertaine, et il peut fort bien arriver, avec le temps, que notre lecture d'un ouvrage le lui fasse peu à peu franchir, le tirant du champ scientifique ou idéologique où il s'était d'abord

situé vers celui de la littérature, ce qui est bien souvent, du reste, une manière de le sauver [...] (Ricard, 1977, p. 368)

Les éléments qui caractérisent l'essai et la *nonfiction* continuent à engendrer des débats et des désaccords, alors qu'il existe encore plusieurs confrontations sur la définition et la catégorisation de nombreux textes. Ce premier chapitre a servi à exposer les caractéristiques et les fonctions de la *nonfiction* et de l'essai. Elles sont nombreuses et offrent ainsi à l'écrivain plusieurs voies pour exprimer ses propos, telles que le récit, le discours et la fiction. Dans certains cas, on expose des faits de manière rigoureuse, mais on peut aussi se permettre une certaine flexibilité quant à ces derniers, alors que l'objectif premier d'un essai peut être littéraire ou artistique. L'auteur de *nonfiction* a la possibilité d'exploiter une quantité essentiellement illimitée de sujets et de thèmes dont plusieurs se sont mérité leur propre désignation littéraire comme le *food writing*, le *nature writing* ou le *illness writing*. L'essai permet à l'auteur de se prononcer au *je* et de mettre de l'avant une forme poétique ou informelle. Dans le cas d'un essai formel ou scientifique, l'auteur garde une distance afin de maintenir une plus grande objectivité. Les potentialités demeurent nombreuses. Dans le cadre de ses ouvrages de *nonfiction*, David Brooks en exploite d'ailleurs un grand nombre, comme on le verra au prochain chapitre.

CHAPITRE II

THE SOCIAL ANIMAL : NARRATION, FICTION, ESSAI SCIENTIFIQUE ET ESSAI PERSONNEL

Lorsque David Brooks publie *The Social Animal: The Hidden Sources of Love, Character, and Achievement* en 2011, il a déjà deux livres à son actif et une longue expérience de journaliste. Sans doute, Brooks a voulu innover – si on considère la forme atypique que prend son ouvrage de *nonfiction* –, mais il reprend aussi certains traits plus conventionnels de l’essai et de la *nonfiction*.

The Social Animal et les autres ouvrages de David Brooks apparaissent comme des essais même si l’auteur n’emploie jamais ce terme en entrevue. Le paratexte éditorial du livre ne fait pas référence à l’essai et les critiques ne s’en servent pas non plus. Partout, on privilégie le terme *nonfiction*. Comme on l’a montré dans le premier chapitre, la *nonfiction* et l’essai partagent plusieurs caractéristiques sans qu’on puisse les confondre. Souvent ils se recoupent, ayant des potentialités similaires et des fonctions rapprochées, comme celles de communiquer des faits à l’aide de récit ou de discours. David Brooks exploite trois composantes de la *nonfiction* qui reviennent tout au long de son ouvrage : le récit, l’essai formel et l’essai personnel.

Il est à noter – même si Brooks n’en fait jamais mention – qu’en choisissant le titre *The Social Animal*, David Brooks reprend un titre utilisé par un psychologue de renom, Elliot Aronson, pour un ouvrage publié en 1972. Ce travail en psychologie sociale d’Aronson se voulait multidisciplinaire alors qu’il a exploré de nombreux enjeux individuels et collectifs dans le cadre d’expérimentations. Dans le premier

chapitre de son livre, Aranson explique sa démarche et cherche à défendre la pertinence de sa discipline :

The purpose of this volume is unashamedly (but with some trepidation) to spell out the relevance that sociopsychological research might have for some of the problems besetting contemporary society. Most of the data discussed in this volume are based on experiments; most of the illustrations and examples, however, are derived from current social problems—including prejudice, propaganda, war, alienation, aggression, unrest, and political upheaval. (Aronson, 1999, xii)

Les nombreuses facettes de *The Social Animal* d'Aronson rappellent que c'est un ouvrage ambitieux. Brooks exploite une grande part des dimensions de la *nonfiction* alors qu'il cherche à réaliser une importante synthèse d'études scientifiques en psychologie, en neurosciences et dans d'autres disciplines. *The Social Animal* de David Brooks, (un *#1 New York Times Bestseller*) est en quelque sorte la preuve que la démarche d'Aranson a abouti et que la psychologie sociale est devenue une discipline influente et un sujet d'intérêt public.

En plus d'être le plus long des livres de David Brooks, *The Social Animal* présente le plus clairement trois composantes de la *nonfiction* (le récit, l'essai formel et l'essai personnel). Dans le cadre de ce chapitre, j'explorerai le rôle de la narration et de la fiction dans *The Social Animal*. Le lecteur y est plongé dans une trame narrative qui met en scène deux personnages principaux, ainsi que leur entourage, alors qu'on les suit de leurs plus jeunes années jusqu'à leur mort. Ce récit est ponctué de nombreuses digressions scientifiques, ainsi que de propos qui participent de l'essai personnel.

Je réfléchirai à la valeur de ce texte comme essai journalistique et scientifique, mais aussi comme essai personnel. *The Social Animal* est le produit d'une recherche de longue haleine de la part de David Brooks. Le journaliste a choisi de s'informer en consultant une importante quantité d'études et d'ouvrages de neurosciences et de

psychologie afin de partager des hypothèses sur le comportement humain dans toutes les sphères de la vie, qu'il soit question de la famille, de l'école, de l'amour ou du travail.

2.1 *The Social Animal* comme concept

The Social Animal, un ouvrage de *nonfiction* – selon les dires de l'auteur, de l'éditeur et des critiques –, conduit le lecteur à plonger dans un univers fictionnel dès les premières pages. Pour justifier ce choix, Brooks explique qu'il s'est inspiré du livre de Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou De l'éducation*, publié en 1762. Dans cet ouvrage sur l'éducation, la nature humaine et le bonheur, le philosophe du 18^e siècle s'est servi d'un personnage conceptuel afin de mieux communiquer ses arguments et faire vivre les concepts. « Les concepts, nous le verrons, ont besoin de personnages conceptuels qui contribuent à leur définition » (Deleuze et Guattari, 1991, p. 8). C'est ainsi que Rousseau réussit à présenter des réflexions sur les sujets qu'il veut aborder. Il met ses personnages en action, mais cela sert surtout à créer des exemples concrets pour soutenir son argumentation.

Ces personnages [...] deviennent en fait des personnages conceptuels qui servent de noyau à des développements à caractère philosophique ou théorique [...]. Si une fiction se dote de personnages, une fiction critique exploite quant à elle des personnages conceptuels, des figures insérées dans des constructions argumentatives où elles incarnent une idée, une posture, une fonction. (Gervais, 2019, p. 97)

Un personnage conceptuel comme Émile permet de montrer comment un enfant passe d'un état naturel afin de devenir un être social. Une telle argumentation déployée par Rousseau est au cœur de la démarche de Brooks. Le titre qu'il a choisi pour son ouvrage, *The Social Animal*, y réfère de manière explicite et se veut une réflexion sur notre expérience individuelle, mais cette expérience se déroule en société et trouve son

sens lorsque nous entrons en contact avec d'autres agents. Brooks adopte deux positions qui réussissent à se compléter, même si elles se contredisent. En abordant ses personnages comme étant des animaux, il se positionne comme observateur. Il maintient une certaine distance. Il explique leurs comportements, sans nécessairement les comprendre. Cependant, il manipule aussi les actions de ses personnages aux fins de ses analyses scientifiques et sociales. Il se positionne comme auteur-narrateur qui a un accès direct aux pensées de ses personnages. Il considère leur état naturel ou animal comme un point de départ abstrait ou théorique, car on ne peut pas éviter la collectivité. Nous sommes presque obligatoirement des êtres sociaux. Rousseau rappelle cette même conception dans les premières pages d'*Émile ou De l'éducation*.

L'homme naturel est tout pour lui ; il est l'unité numérique, l'entier absolu, qui n'a de rapport qu'à lui-même ou à son semblable. L'homme civil n'est qu'une unité fractionnaire qui tient au dénominateur, et dont la valeur est dans son rapport avec l'entier, qui est le corps social, Les bonnes institutions sociales sont celles, qui savent le mieux dénaturer l'homme, lui ôter son existence absolue pour lui en donner une relative, et transporter le moi dans l'unité commune ; en sorte que chaque particulier ne se croie plus un, mais partie de l'unité, et ne soit plus sensible que dans le tout. (Rousseau, 1762, p. 11)

De tels personnages conceptuels sont au cœur de *The Social Animal*, ouvrage qui se distingue aussi par son utilisation du récit et de la fiction, à la manière d'une fiction critique. Certes, ce sont des personnages conceptuels au service d'une argumentation, mais ils sont aussi complexes, multidimensionnels et attachants que le sont de nombreux personnages de roman. « Without hoping to rival Rousseau's genius, I'm borrowing his method. To illustrate how recent scientific findings play out in real life, I've created two major characters – Harold and Erica. I use these characters to show how life actually develops » (Brooks, 2011, p. xiii). C'est ainsi que *The Social Animal* adopte la forme d'un récit, voire d'un roman. Brooks rappelle, en revanche, que les personnages représentent plutôt un moyen qu'une fin en soi. Ce sont des personnages conceptuels.

The story takes place perpetually in the current moment, the early twenty-first century, because I want to describe features of the way we live now, but I trace their paths from birth to learning, friendship to love, work to wisdom, and then old age. I use them to describe how genes shape individual lives, how brain chemistry works in particular cases, how family structure and cultural patterns can influence development in specific terms. In short, I use these characters to bridge the gap between the sort of general patterns researchers describe and the individual experiences that are the stuff of real life. (Brooks, 2011, p. xiii)

À deux reprises, Brooks affirme qu'il « utilise » ses personnages à des fins argumentatives. Ces derniers permettent de rendre les recherches scientifiques présentées et le discours de Brooks plus attrayants et compréhensibles à l'aide d'exemple concrets. À ce sujet, il souhaite éviter toute confusion alors qu'il parle des personnages qu'il a créés : « They're born and they go through their lives, it's always 2011 [...] And that's why I say this is an allegory not a novel. I'm just using the characters to illustrate the research » (Rose, 2011).

La présence de personnages au sein d'un texte permet d'y voir une dimension narrative alors qu'on les voit évoluer dans le temps. Le présent perpétuel dans lequel se déroule *The Social Animal* pourrait engendrer certaines remises en question quant au caractère narratif du texte. Mais, les personnages grandissent et vieillissent, ils passent par les différents stades et étapes d'une vie. Nous les suivons sans être perturbés par l'écrasement du temps et l'élimination de la durée. Ce sont leur destin qui nous fascine plus que la vraisemblance de leur existence sur une ligne du temps.

Narrative – fiction as well as journalism, films, and informal narratives of everyday life – thrives on the affective appeal of characters. Whether we like them or not, we are compelled to read on because we respond to those paper, celluloid, or digital people. (Bal, 2017, p. 104)

Les personnages que crée Brooks ont une fonction concrète : ils illustrent et personnifient les lectures et les recherches de l'auteur. Leurs actions ne sont pas

uniquement le produit de son imagination, elles sont justifiées par des études qui traitent du comportement humain. Malgré le fait qu'ils soient des personnages conceptuels, le lecteur réussit à développer une affection envers ces derniers. J'oserais même dire que ce sentiment de rapprochement et de reconnaissance qui se crée entre le lecteur et les personnages de *The Social Animal* est encore plus marqué par le fait que les comportements des personnages ne sont pas purement imaginés. Leurs actions et leurs choix sont inspirés et justifiés par des études sur le comportement humain et rappelleraient, chez le lecteur, des expériences vécues.

Characters, those anthropomorphic entities who carry out the plot of actions of narratives, strongly resemble real people (or plausible people in fantastic situations) [...] Normally, readers create fictional characters in their minds by assembling the textual details relayed by the narrator into patterns that seem like people. Thus, fictional characters (and not only those in realistic texts) invite comparison with real people of a reader's experience. When a reader judges a character 'believable,' he or she tacitly calls up his knowledge of real people (or, to complicate matters, of other fictional characters in similar fictions). (Keen, 2015, p. 58)

2.2 Rob et Julia : amour et intimité

Dès le début de *The Social Animal*, Brooks introduit Rob et Julia. Ces deux personnages sont au cœur des premiers chapitres, bien qu'ils disparaissent au profit du couple central de l'œuvre, Harold et Erica. Rob et Julia sont en fait les futurs parents de Harold. Ce dernier deviendra le personnage principal de *The Social Animal* et il est fort possiblement un alter ego de David Brooks. Plusieurs de ses traits, dont ses points de vue politiques – notamment sur le conservatisme –, coïncident avec ceux du chroniqueur et analyste politique.

La narration présente les premiers moments de l'amour de Rob et Julia comme suit :

Human culture exists in large measure to restrain the natural desires of the species. The tension of courtship is produced by the need to slow down where the instincts want to push right in. Both Rob and Julia were experiencing powerful impulsion at this point, and were terrified of saying something too vehement and forward. People who succeed in courtship are able to pick up the melody and rhythm of a relationship. (Brooks, 2011, p. 15)

Dans cet extrait, on apprend à connaître Rob et Julia. Malgré la présence de ces personnages, plusieurs des phrases correspondent à l'essai discursif. L'unique phrase de ce segment qui fait référence explicitement à Rob et Julia emploie des verbes au passé et s'apparente au récit, alors que ce passage contribue à la trame narrative. Les autres phrases prennent davantage la forme d'un discours essayistique et les verbes sont au temps présent. Enfin, la narration laisse aisément place à des segments non-narratifs qui présentent des propos à caractère idéologique ou argumentatif.

Not every sentence in a narrative text can be called “narrative” [...] Sometimes it is worthwhile analyzing the alternation between narration and non-narrative comments. Often, it is in such comments that ideological statements are made [...] Non-narrative comments occur everywhere within narratives. The reverse is also true: non-narrative texts, including scientific ones, are also replete with narrative. (Bal, 2017, p. 23 et 26)

Cette coexistence des segments narratifs et non-narratifs est un fait de presque toute forme d'écriture, sans oublier les descriptions dans tout roman ou texte de fiction. Nul ne peut douter que la présence d'un récit fictif dans un livre de *nonfiction* représente une exploitation particulièrement audacieuse – et même risquée – de cette interdépendance du récit et du discours.

Si l'on continue à explorer le contexte de la première rencontre de Rob et Julia, plusieurs phrases subséquentes permettent de révéler les actions qui ont suivi le moment d'intensité émotive présenté plus tôt. Encore une fois, les verbes au passé sont privilégiés. Voici quelques exemples: « Rob finally touched her arm as they walked out the door, and she looked up at him with a trusting smile [...] For his part, Rob

actually shivered as he escorted Julia back to her car » (Brooks, 2011, p. 15). Dans les pages qui racontent la rencontre de Rob et Julia et le début de leur vie commune, Brooks cite de nombreuses études. Il nous conduit à en apprendre plus sur les processus inconscients (aux niveaux biologique et neurologique) qui ont lieu lorsque nous avons le sentiment qu'une personne nous attire aux niveaux physique, émotif et intellectuel.

L'imbrication du narratif et de l'essayistique est grande dans *The Social Animal*. Ainsi, quand Brooks présente la première fois que Rob et Julia se sont rapprochés physiquement, il souligne l'importance de l'odorat dans le processus, même si cela se déroule presque toujours de manière inconsciente :

Smell is a surprisingly powerful sense in these situations. People who lose their sense of smell suffer greater emotional deterioration than people who lose their vision. That's because smell is a powerful way to read emotions. In one experiment conducted at the Monell Center, researchers asked men and women to tape gauze pads under their arms and then watch either a horror movie or a comedy. Research subjects, presumably well compensated, then sniffed the pads. They could somehow tell, at rates higher than chance, which pads had the smell of laughter and which pads had the smell of fear, and women were much better at this than men. (Brooks, 2011, p. 16)

Alors qu'il parle d'une première caresse entre les deux personnages après une première rencontre – un moment intime qui est habituellement représenté avec tendresse et poésie en littérature –, David Brooks adopte un ton essayistique et journalistique et rappelle l'importance de l'odorat chez les êtres humains afin de porter des jugements, avec à l'appui une étude révélatrice et intrigante. Il poursuit sa narration en abordant la première fois que Rob et Julia se sont embrassés : « Later in their relationship, Rob and Julia would taste each other's saliva and collect genetic information » (Brooks, 2011, p. 16). Le propos est cru, le choix des mots est presque malaisant, alors qu'on arrime un récit intime à des études scientifiques. Dans ce dernier cas, Brooks cite une étude de Claus Wedekind de l'Université de Lausanne qui affirme : « [W]omen are attracted to men whose human leukocyte antigen code of their DNA

are most different from their own. Complementary HLA coding is thought to produce better immune systems in their offspring » (Brooks, 2011, p. 16).

L'écriture de Brooks exploite deux niveaux : « In natural narrative we can distinguish two basic levels : the level of communication between speaker and listener(s) and the level of the story itself » (Fludernik, 2009, p. 48). Alors qu'il vogue souvent entre narration et études scientifiques, certains des passages les plus marquants de *The Social Animal* sont ceux qui prennent l'allure de l'essai personnel. Brooks révèle ses valeurs et ses analyses. Il laisse tomber les procédés de la narration et ne fait pas appel à des sources externes. Il communique un propos qui trouve sa valeur uniquement en raison de la force des idées qu'il évoque. L'auteur s'adresse directement au lecteur et semble vouloir renforcer le lien qui les unit. Cela rappelle ce que dit Phillip Lopate au sujet de l'essai personnel : « The writer seems to be speaking directly into your ear [...] the personal essayist sets up a relationship with the reader, a dialogue – a friendship, if you will, based on identifications, understanding, testiness, and companionship » (Lopate, 1994, p. xxiii). C'est ainsi que Brooks conclut cette section sur la rencontre entre Rob et Julia, en offrant quelques réflexions générales sur les processus décisionnels et en rappelant l'importance des émotions :

But this is how deciding works. This is how knowing what we want happens – not only when it comes to marriage but in many of the other important parts of life. Deciding whom to love is not a strange alien form of decision making, a romantic interlude in the midst of normal life. Instead, decisions about whom to love are more intense versions of the sorts of decisions we make throughout the course of life, from what food to order to what career to pursue. Decision making is an inherently emotional business. (Brooks, 2011, p. 17)

À plusieurs reprises dans *The Social Animal*, le lecteur peut aisément distinguer les segments qui s'apparentent à une fiction et ceux qui prennent la forme de l'essai journalistique ou personnel. Brooks poursuit son récit des premières années du couple de Rob et Julia, en rappelant que, lorsque deux personnes se marient et commencent à

vivre ensemble, des frictions – qui peuvent porter sur certains des aspects les plus anodins de la vie – apparaissent dans bien des cas. Chaque être a des repères et lorsque deux personnes commencent une vie ensemble, leurs cartes mentales doivent fusionner. Brooks qualifie cette fusion de « map meld. » Ce processus est rarement facile. Brooks partage cette observation, sans appui scientifique, mais à l'aide d'une séquence narrative mettant en scène la vie de Rob et Julia. À certains égards, on a l'impression de lire un essai sur la vie d'un couple, alors que Brooks réussit à faire ressortir certaines évidences.

Rob and Julia were wonderfully happy in the first few months after their wedding, but they were also engaged, as newly weds must be, in the map meld. Each of them had come into marriage with a certain unconscious mental map of how day-to-day life worked. Now that their lives were permanently joined, they were discovering that their maps did not entirely cohere. It was not the big differences they noticed, but the little patterns of existence that they had never even thought of.

Julia assumed that dishes should be rinsed and put in the dishwasher as they are soiled. Rob assumed that dishes should be left in the sink for the day and then cleaned all at once in the evening. Julia assumed that toilet paper should roll clockwise so the loose sheets furl out the front. In Rob's house the toilet paper had always rolled counterclockwise so that the sheets furled out the back. (Brooks, 2011, p. 23)

Brooks poursuit sa narration tout en partageant ses réflexions sur la vie de ce couple. Il traite des tensions qui peuvent émerger dans un jeune couple au sujet des habitudes du petit-déjeuner (lire le journal en silence ou discuter à deux de ce qu'on lit). Il révèle la possibilité de désaccords lorsqu'il est temps de décider des achats à faire à l'épicerie. Dans d'autres cas, Rob et Julia découvrent les habitudes singulières de l'un et de l'autre, qu'il soit question de faire l'amour en portant ses chaussettes ou d'acheter de la pâte à dents de manière excessive afin d'être certain d'en avoir toujours assez.

Les précédents exemples rappellent que Brooks est depuis longtemps reconnu pour son ironie, alors qu'il nous décrit la vie commune de Rob et Julia. Brooks aurait fort possiblement pu présenter ces généralités et stéréotypes sans personnages ou exemples loufoques. Ce texte vogue entre des exemples bien choisis (je pense au désaccord sur la vaisselle) et des exagérations dont le but est de faire rire le lecteur (je pense aux chaussettes ou à la pâte à dents). Dans tous les cas, lorsque deux personnes partagent les joies et les défis d'une vie commune, elles vont aussi découvrir les habitudes les plus singulières de l'autre. Elles vont être surprises, émerveillées ou encore frustrées par des détails mineurs. Brooks réussit à transmettre cette expérience.

Brooks trace un portrait de Julia, en tant que jeune adulte, dans les années qui précèdent sa grossesse. Elle n'avait pas encore oublié certaines habitudes osées ou rebelles de ses années universitaires, que ce soit au niveau de son habillement, de ses tatouages ou de ses goûts musicaux. L'auteur se permet même un certain jugement sur ses comportements, mais il l'accompagne d'une dose d'ironie. De plus, cette caricature permet de mettre l'accent sur la métamorphose qu'elle est à la veille de vivre. « It is sad to report that even in her late twenties, Julia kept her Spring Break personality alive and on call. Responsible and ambitious by day, she would let her inner *Cosmo* girl out for a romp on Saturday nights » (Brooks, 2011, p. 30).

La maternité contribuera à plusieurs changements chez Julia. Brooks présente Harold, le bébé de Rob et Julia, alors que cette dernière le porte encore. Harold sera un acteur important et entrainera des changements personnels importants chez sa mère. « Now he could get to work on his mother in earnest, eliminating Julia, the party girl, and creating Supermom Julia » (Brooks, 2011, p. 31). Brooks décrit les heures qui suivent la naissance de Harold, alors que les nouveau-nés auraient une capacité exceptionnelle d'acquisition de nouvelles informations.

Brooks maintient sa posture bimodale et continue de présenter à la fois des analyses scientifiques sur des sujets comme la maternité et le développement d'un enfant, tout en maintenant son ironie, alors qu'il emploie des termes comme « party girl » ou « Supermom ». Son ouvrage est rempli d'études sérieuses pour nous rappeler qu'au final nous ne sommes pas des êtres rationnels. Il serait impossible de comprendre le monde uniquement par la raison. La raison et l'intuition peuvent même nous induire en erreur. Malgré ses recherches rigoureuses, Brooks revient à une certaine humilité, une acception de l'incompréhension. Il rappelle ainsi que des concepts non-scientifiques – mais communément utilisés en société – tels que la « party girl » ou la « Supermom » permettent faire sens d'un événement aussi transformateur qu'est celui de la maternité.

À plusieurs reprises, Brooks expose de manière détaillée des moments précis – mais quasi universels – de la vie (un premier baiser, la naissance d'un enfant). Dans d'autres circonstances, il se sert d'un discours essayistique pour aborder des phénomènes beaucoup plus généraux. Il se permet de traiter de la notion d'apprentissage et il la contextualise.

The truth is, starting even before we are born, we inherit a great river of knowledge, a great flow of patterns coming from many ages and many sources. The information that comes from deep in the evolutionary past, we call genetics. The information that is revealed thousands of years ago, we call religion. The information passed along from hundreds of years ago, we call culture. The information passed along from decades ago, we call family, and the information offered years, months, days, or hours ago, we call education and advice. (Brooks, 2011, p. 32)

Brooks prend la posture d'un narrateur omniscient alors qu'il manipule tous ses personnages. Il peut même entrer dans la peau d'un bébé qui n'est pas encore né. En plus de son statut de narrateur omniscient, il utilise ses personnages à des fins essayistiques. Il met en scène ses personnages à la troisième personne dans le cadre de

leur univers fictif et clos, mais il adopte aisément la première personne (*je* et *nous*) afin de s'adresser directement au lecteur. Au-delà de ce discours direct entre auteur et lecteur, Brooks emploie la première personne du pluriel (comme au début de l'extrait précédent) pour aborder des phénomènes de société. Il devient un auteur/narrateur.

[T]he authorial narrator of a novel has the privilege of being able to look into the minds of the characters, although s/he need not necessarily exercise this privilege. Thus the authorial narrator is located, godlike, above and beyond the world of the story; s/he sees and knows everything even if s/he does not reveal all s/he knows – at least, this is how it seems to the reader. Not surprisingly such a narrator is described as *omniscient* [...] This godlike distance of authorial narrators is often acted out or performatively displayed by them, but it can also be breached for the sake of irony. (Fludernik, 2009, p. 92)

On peut ainsi rappeler les passages ironiques de Brooks. Il se permet de manipuler ses personnages, de les mettre dans des situations gênantes ou compromettantes. Il justifie ensuite leurs comportements, avec un certain détachement et une certaine froideur, à l'aide de sources externes. Dans d'autres cas, il prend la parole au *je* et livre des passages qui s'apparentent à l'essai personnel et se permet de juger ou de critiquer ses personnages.

La coexistence des passages narratifs, fictionnels et discursifs dans *The Social Animal* rappelle que David Brooks est constamment en train d'alterner les niveaux de communication dans son écriture. Au final, il réussit à enrichir la qualité de son texte en « [transmettant] la représentation par trois formes de discours différentes : par le style direct; par la comparaison; et par la réflexion générale » (Todorov, 1966, p. 145).

2.3 Harold et Erica : enfance et adolescence

La naissance de Harold signale l'arrivée en scène du personnage principal de *The Social Animal*. Brooks le présente au lecteur dès sa naissance et se sert de ce

moment pour souligner l'impact incommensurable d'un enfant sur ses parents. La jeunesse de Harold permet à Brooks de nous informer sur l'éducation formelle et informelle que recevra cet enfant pendant ses années formatrices, notamment lorsqu'il effectuera ses études primaires.

Comme je l'ai montré dans les pages précédentes au sujet de Rob et Julia, une grande part des sources scientifiques présentes dans *The Social Animal* tendent à révéler que notre fonctionnement émotif et neurologique est bien souvent contre-intuitif et même trompeur. Nos émotions et nos processus inconscients ont un pouvoir significatif sur ce qui se présente comme étant nos choix. C'est ainsi que notre réalité sociale est remplie d'embuches et de défis.

Dans le cadre des différents contextes présentés tout au long du livre, Brooks cite des études scientifiques qui expliquent les comportements des personnages. Mais dans d'autres cas, cela n'est pas nécessaire. L'auteur a annoncé les principes qui guident son ouvrage et nous acceptons, comme lecteur, la prémisse du livre : notre comportement n'est pas entièrement contrôlé par nos choix conscients; nous sommes les produits de notre génétique, de notre inconscient, de notre culture commune et de notre environnement.

Brooks aborde la jeunesse de Harold alors qu'un jour, l'enfant est en train de faire ses devoirs. Harold manque de discipline. Il n'est pas capable de se concentrer pendant plus de 7.82 secondes, si on se fie au détail légèrement humoristique fourni par l'auteur. Cela mène à des conflits entre sa mère et lui, et à des frustrations personnelles. Harold est conscient qu'il doit bien faire ses devoirs pour réussir à l'école. Il veut faire plaisir à ses parents et à ses enseignants. Mais, il n'y arrive pas. Il ne réussit pas à se concentrer. Malgré la simplicité apparente de la tâche, il existe en lui une résistance naturelle à l'idée de s'asseoir pendant quelques heures afin de compléter son travail scolaire.

Comme à plusieurs autres endroits dans *The Social Animal*, Brooks aurait pu emprunter la forme de l'essai journalistique et scientifique pour expliquer ce qui se passe chez Harold et justifier, à l'aide d'une étude en neurosciences, pourquoi l'enfant éprouve autant de difficulté à compléter ses devoirs. Mais Brooks emprunte plutôt le chemin de la philosophie, sans toutefois mentionner de source. Le prochain extrait prend ainsi la forme de l'essai personnel, alors que Brooks revient à ses référents habituels issus des humanités, des sciences humaines et de la morale.

One modern view of the situation is that Harold's freedom was being crushed by the absurd structures of civilization. The innocence and creativity of childhood was being impinged and bound by the conformities of an overwrought society. Man is born free but is everywhere in chains. But looking at her son, Julia didn't really get the sense that the unsupervised Harold, the non-homework Harold, the uncontrolled Harold was really free. This Harold, which some philosophers celebrate as the epitome of innocence and delight, was really a prisoner of his impulses. Freedom without structure is its own slavery. (Brooks, 2011, p. 58)

Cela n'est pas sans rappeler *Émile ou De l'éducation* de Rousseau, alors que son tuteur tente de lui transmettre des apprentissages sur une variété de sujets dont « [l]a politique, l'histoire naturelle, l'astronomie, la morale » (Rousseau, 1762, p. 136). L'indiscipline d'Émile ne diffère pas vraiment de celle de Harold. Émile éprouve de la difficulté à se concentrer et se demande à quoi servent les leçons qu'il est en train de recevoir.

[Émile] trouve mieux son compte à feindre d'entendre ce qu'on l'a forcé d'écouter. Ainsi se pratiquent les belles éducations. Mais notre Émile, plus rustiquement élevé, et à qui nous donnons avec tant de peine une conception dure, n'écouterait rien de tout cela. Du premier mot qu'il n'entendrait pas, il va s'enfuir, il va folâtrer par la chambre, et me laisser périr tout seul. (Rousseau, 1762, p. 136)

Ces constatations sur le comportement légèrement chaotique des êtres humains à l'état animal ou naturel ont aussi été faites par Anselm von Feuerbach. Au début des

années 1830, ce juriste allemand a documenté et analysé la vie de Gaspar Hauser dans le cadre d'un ouvrage. Gaspar aurait vécu en captivité, n'ayant presque aucun contact avec la culture humaine, jusqu'à l'âge de 16 ou 17 ans. Les raisons de son isolement demeurent incertaines. Gaspard n'avait aucune connaissance du langage et semblait manifester une incompréhension des objets tels qu'un sabre ou un miroir. Tout comme Harold, Gaspard se trouve à souffrir lorsqu'il est dominé par ses pulsions naturelles dans le cadre de notre société qui prône la retenue et le respect des normes.

Pleurant, manifestant une violente souffrance, il désignait ses pieds qui chancelaient sous lui. Il paraissait aussi souffrir de la faim et de la soif. On lui tendit un morceau de viande. Mais, dès qu'il eut porté à ses lèvres la première bouchée, il se secoua, en proie à un dégoût évident, et le recracha avec d'horribles contorsions des muscles du visage. (Feuerbach, 1985, p. 14).

La souffrance de Gaspard est palpable. C'est un exemple extrême, mais il sert à rappeler que, dans le cas d'un enfant comme Harold, la liberté sans contrainte n'est pas du tout signe de vertu. L'environnement humain transmet aux jeunes l'importance des concepts dès la petite enfance, alors que Gaspard ne les saisit toujours pas et en subit les conséquences.

Lorsque Gaspard vit pour la première fois une chandelle allumée, la flamme brillante le réjouit. Sans aucune appréhension il chercha à la saisir, se brûla la main et les doigts qu'il retira trop tard avec des cris et des pleurs [...] Comme un petit enfant, il étendait les mains vers les objets brillants, et pleurait s'il ne pouvait pas les attraper, ou si on les lui refusait. (Feuerbach, 1985, p. 26)

Harold finit par apprendre les vertus de la discipline. Son environnement finit par avoir un impact sur lui. Après quelque temps, ses luttes personnelles s'estompent et les conflits entre lui et sa mère au sujet des devoirs prennent fin. Il réussit à se concentrer et commence à prendre un certain plaisir à accomplir ses tâches. Brooks souligne l'importance des méthodes implicites et explicites utilisées par les parents lorsqu'ils élèvent leurs enfants afin de démontrer que le changement chez Harold n'était pas de

l'ordre du miracle. Julia a plutôt créé un environnement sécuritaire et constructif pour son fils.

If there is one thing developmental psychologists have learned over the years, it is that parents don't have to be brilliant psychologists to succeed [...] They have to provide their kids with stable and predictable rhythms. They need to be able to fall in tune with their kids' needs, combining warmth and discipline. They need to establish the secure emotional bonds that kids can fall back upon in the face of stress. They need to be there to provide living examples of how to cope with the problems of the world so that their children can develop unconscious models in their head. (Brooks, 2011, p. 60-61)

Pour sa part, Erica, celle qui deviendra la femme de Harold, connaît une enfance bien différente. Ce dernier a profité de la présence de ses deux parents, qui sont restés mariés et l'ont élevé ensemble. Erica a quant à elle été élevée par une mère monoparentale en milieu défavorisé. Son père est présent sporadiquement. Sa mère est d'origine chinoise et son père, d'origine mexicaine. Les choix d'Erica vont parfois se confronter aux valeurs conservatrices de ces deux cultures. À d'autres moments, le fait que ces cultures accentuent les valeurs familiales permet d'offrir un encadrement et un support dont Erica a besoin.

Comme nous l'avons vu avec Harold, l'environnement dans lequel il est élevé exerce une action positive sur lui. Malgré certaines crises de jeunesse, Harold excelle lors de ses études secondaires et universitaires, et ultimement dans sa carrière. Erica prend aussi conscience de l'importance de son environnement à un jeune âge et réussit, malgré certains obstacles, à se trouver une place dans une école que David Brooks nomme, tout simplement, *the Academy*.

Ce milieu permet à Erica d'être entourée d'élèves et de membres du personnel qui valorisent l'éducation, l'ambition et la réussite. Elle a aussi accès à des activités artistiques et sportives fort stimulantes qui permettent de maintenir la motivation d'un

jeune et de développer ses habiletés sociales. Dans un chapitre intitulé *Self-control*, Brooks met en scène une Erica qui fait face à une perte de contrôle émotionnelle lors d'une compétition sportive. Comme Harold qui ne réussit pas à garder la maîtrise de soi lorsqu'il effectue ses devoirs à l'école primaire, Erica vit une perte de contrôle à l'adolescence, rappelant que la puissance de notre inconscient et de nos impulsions nous suit sur l'ensemble de notre vie. À l'âge adulte, on peut penser à une crise de rage dans un milieu professionnel, à un parent qui n'arrive pas à maîtriser ses élans devant son enfant ou à une personne qui, malgré toutes les oppositions rationnelles à ce genre de choix, devient infidèle.

Lorsque Brooks relate les études secondaires de Harold, il insiste sur l'importance du milieu et des relations humaines qu'on y forge. Ces relations et la manière dont on les cultive sont possiblement à la source des apprentissages les plus significatifs qui ont lieu lors des études d'un jeune. Qu'il soit question des échanges dans la cafétéria ou de la participation d'un élève à une activité parascolaire comme le tennis, Brooks argumente que, peu importe le milieu scolaire, ce qui se déroule dans la salle de classe n'est pas d'une importance capitale dans le développement.

The students would burn out if forced to spend their entire day amidst the social intensity of the cafeteria or the hallway. Fortunately, the school authorities also schedule dormant periods, called classes, during which students can rest their minds and take a break from the pressure of social categorization. Students correctly understand, though adults appear not to, that socialization is the most intellectually demanding and morally important thing they will do in high school. (Brooks, 2011, p. 74-75)

En faisant encore une fois appel à l'ironie, Brooks minimise la valeur des apprentissages formels offerts par l'école. Il va jusqu'à dire que les cours en classe sont des « dormant periods », alors qu'ils permettent un répit à l'hyperstimulation sociale que créent les interactions dans la cafétéria ou le corridor. L'importance de ce qui se déroule au-delà de la salle de classe devient clair chez Erica lorsqu'elle développe une

passion pour le tennis. Pendant une certaine période lors de son adolescence, le tennis a été au cœur de son identité. Elle était disciplinée et pratiquait de manière assidue. Elle faisait des lectures et des recherches au sujet du tennis pour découvrir des nouvelles techniques. Elle regardait le tennis à la télévision et se permettait même de rêver. Irait-elle un jour à Wimbledon ou aux Internationaux de France? Elle canalisait toutes ses émotions dans la pratique de ce sport. À l'aide des verbes au passé, dans la description suivante, Brooks trace un portrait du genre d'athlète qu'a été Erica pendant son adolescence :

[T]here was an anger in her game that scared everyone around her. She was a determined and somewhat serious person in most of the realms of her life, but not an angry one. On the court, she was driven by impatience for everyone and everything [...] When she was winning, people relaxed around her, but when she was losing, they kept out of her way. If she had a bad practice session on the court, it ruined the rest of her day, and she went home foul and cranky. (Brooks, 2011, p. 118)

Un jour, lors d'un match, cette énergie déborde. Erica perd tout contrôle. Sa performance sur le terrain a mal commencé et son comportement dégénère. Elle s'en prend à l'arbitre et à son entraîneur. Ses amis et ses enseignants ne réussissent pas à la calmer. L'incident est tellement grave qu'une réunion consacrée à l'esprit sportif est organisée pour toute son école. Sans qu'on mentionne le nom d'Erica, tout le monde sait que sa crise sur le terrain est à l'origine de cette rencontre. Erica finira par regretter son comportement, mais cette occasion lui aura permis de mieux se connaître, alors que Brooks continue à suivre ses personnages avec détachement et distance. Il crée une scène humiliante pour Erica aux fins d'une leçon sur la maîtrise de soi.

Brooks écrit que des études réalisées avec des nouveau-nés et des jeunes enfants révèlent que certaines personnes ont une prédisposition à des réactions plus intenses et d'autres réussiront à maintenir un plus grand calme. Arrivées à l'âge adulte, la plupart des personnes finissent par se retrouver dans une zone grise entre les deux pôles et réussissent à exercer un certain contrôle sur leurs émotions les plus fortes.

Erica se pose ensuite une question fondamentale qui rappelle le mystère et la contre-intuition au cœur de *The Social Animal* : « “Why am I a person I can’t control?” » (Brooks, 2011, p. 123). Brooks citera des études sur l’importance de la maîtrise de soi. L’une va jusqu’à dire que cette capacité est plus importante que le QI dans le domaine de la réussite scolaire. Une autre étude n’ira pas jusque-là, mais ne niera pas l’importance de la maîtrise de soi. « [T]here is no question self-control is one of the essential ingredients of a fulfilling life » (Brooks, 2011, p. 123).

Ces propositions sur notre faible capacité à exercer un contrôle sur nos actions et sur notre sort reviennent à plusieurs reprises dans *The Social Animal*. Pourtant, David Brooks ne va pas jusqu’à rejeter la notion du libre arbitre. Vers la fin du livre, il partage une conception limitée du libre arbitre qui nous permettrait d’exercer tout de même une certaine influence sur nos choix et notre destin.

As Jonathan Haidt has put it, unconscious emotions have supremacy but not dictatorship. Reason cannot do the dance on its own, but it can nudge, with a steady and subtle influence. As some people joke, we may not possess free will, but we possess free won’t. We can’t generate moral reactions, but we can discourage some impulses and even overrule others. (Brooks, 2011, p. 291-292)

Brooks dévoile une Erica, adolescente, qui affronte des défis similaires à Harold lors de son enfance. Les deux voudraient avoir une meilleure maîtrise de soi afin d’ordonner le chaos de leur jeunesse, alors qu’ils apprennent une variété de nouveaux concepts. Ils quittent leurs états naturels afin de se conformer à leur milieu. Ils n’y arrivent pas lors des moments que décrit Brooks dans les extraits précédents. Mais dans les deux cas, dans le cadre d’une posture manichéenne, Brooks révèle qu’Erica et Harold ont su conquérir leurs pulsions et mettre en place un mode de vie, un système de valeurs, une façon de penser qui leur permettraient de se discipliner. L’être humain réussit cette maîtrise de soi à l’aide de son environnement (la famille dans le cas de

Harold ; l'école dans le cas d'Erica). Cet environnement offre un modèle, une façon de se comporter, afin de mieux régler le chaos.

Nous demandons seulement un peu d'ordre pour nous protéger du chaos. Rien n'est plus douloureux, plus angoissant, qu'une pensée qui s'échappe à elle-même, des idées qui fuient, qui disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage. Ce sont des *variabilités* infinies dont la disparation et l'apparition coïncident. Ce sont des vitesses infinies qui se confondent avec l'immobilité du néant incolore et silencieux qu'elles parcourent, sans nature ni pensée. C'est l'instant dont nous ne savons s'il est trop long ou trop court pour le temps [...] Nous demandons seulement que nos idées s'enchaînent suivant un minimum de règles constantes, et l'association des idées n'a jamais eu d'autre sens, nous fournir ces règles protectrices, ressemblances, contiguïté, causalité, qui nous permettent de mettre un peu d'ordre dans les idées [.] (Deleuze et Guattari, 1991, p. 189).

Deleuze et Guattari admettent qu'une compréhension complète du monde continue d'échapper aux êtres humains. En revanche, certains liens de causalité peuvent être assimilés. Dans le cas de Gaspard, même à l'adolescence, il doit comprendre que s'il met sa main sur une flamme, il se fera mal. Dans le cas de Harold, il finit par comprendre que s'il fait ses devoirs, il aura un sentiment de satisfaction et d'accomplissement. Pour sa part, Erica réussit à mettre les choses en perspectives, (surtout lorsqu'il n'est question que d'un match de tennis), à prendre un peu de recul et à apprendre les vertus de la discipline.

Le récit de David Brooks permet de constater à quel point le passage dans une école comme *the Academy* a contribué à un changement de personnalité chez Erica. Brooks fait évoluer l'intrigue. Erica grandit, et en tant que lecteur, nous voulons la suivre dans les prochaines étapes de sa vie.

An influential structuralist way of looking at fictional characters emphasizes their functions in the plot over their potential wholeness as fictive persons. This kind of analysis privileges story over character, but it can be a useful tool in deciphering why a character behaves in a particular

way, carrying out its narrative function(s) in a predictable trajectory. (Keen, 2015, p. 68)

L'évolution d'Erica permet à Brooks d'aborder les thèmes dont il souhaite parler. Erica a gagné en discipline et souhaite maintenant percer dans le monde des affaires et, ultimement, en politique. Brooks s'offre un tout nouveau terrain d'analyses et de réflexions.

2.4 Grace : la vie professionnelle et la sphère politique

La rencontre de Harold et Erica aura lieu dans un contexte professionnel. Il s'ensuivra une amitié et, enfin, une relation amoureuse. Pendant plusieurs années, elle travaille dans le monde des affaires et des télécommunications comme gestionnaire. Harold, quant à lui, s'intéresse à l'histoire. Il écrit des livres et travaille dans un musée. Le mariage d'Erica et Harold connaît aussi des moments difficiles, dont une période prolongée pendant laquelle ils vivent une grande distance émotionnelle, même s'ils continuent à vivre sous un même toit. Ils ont de la difficulté à s'écouter et s'ignorent de plus en plus. Ils vont se retrouver un peu plus tard et leur connexion sera renouvelée. David Brooks justifie, explique et contextualise les comportements parfois prévisibles et sinon attendus des deux personnages. Il le fait à l'aide d'études scientifiques, mais aussi en faisant appel à la littérature et à la philosophie alors qu'il cite Shakespeare, Kant ou Walter Lippmann. Dans plusieurs autres cas, Brooks partage avec le lecteur une réflexion personnelle, alors qu'on a l'impression qu'il fait une synthèse des différentes manières d'aborder la situation de vie qu'il nous présente.

Les chapitres à saveur politique permettent d'explorer l'homme comme *animal politique*. Ce concept d'abord défini par Aristote n'est pas très différent de l'animal social qui est présenté par David Brooks. Les luttes de Harold et d'Erica contre certaines de leurs pulsions destructrices rappellent l'importance de la vie en

communauté, alors qu'ils arrivent à se conformer à certaines normes et qu'ils développent un meilleur respect d'autrui.

Nous avons dit, dans nos premiers exposés traitant de l'administration familiale et du pouvoir du maître, entre autres choses qu'un homme est par nature un animal politique. C'est pourquoi, même quand ils n'ont pas besoin de l'aide des autres, les hommes n'en ont pas moins tendance à vivre ensemble. Néanmoins l'avantage commun lui aussi les réunit dans la mesure où cette union procure à chacun d'eux une part de vie heureuse. (Aristote, 1990, p. 226)

Poussé à l'extrême, l'animal politique peut devenir une bête politique et c'est certainement le cas de Richard Grace, un personnage phare des chapitres politiques de *The Social Animal*. Alors que tout être humain bénéficie de la compagnie, du soutien ou de l'affection des autres, Grace y carbure. Comme plusieurs politiciens haut placés, il ne se retrouve jamais seul. Il est toujours entouré de gardes du corps, de conseillers, de supporteurs. Il est constamment en action, qu'il soit en train de faire campagne ou de gouverner. Il est admiré par son public, mais il donne énormément en retour.

Après avoir connu de nombreux succès professionnels dans le secteur privé, Erica est recrutée par Richard Grace, un candidat fictif aux élections présidentielles américaines, afin d'agir comme directrice des opérations de sa campagne. Le parti politique de Grace n'est jamais mentionné de manière explicite. Brooks mentionne que lors des élections primaires, Grace est très populaire dans les régions côtières des États-Unis, alors que son rival remporte beaucoup plus de votes dans le Midwest et le sud. Cela placerait Grace du côté plutôt progressiste du spectre politique américain. Il semble être un politicien hyperactif et assez optimiste qui croit au rôle de l'État. Toutefois, sa quête du pouvoir demeure indomptable. À la suite de la victoire de Grace, Erica obtient le poste d'adjointe au chef de cabinet de la Maison-Blanche. Elle recevra par la suite une promotion et deviendra secrétaire au Commerce. Cette section du livre permet au lecteur de découvrir le personnage de Richard Grace, alors que David Brooks propose quelques nouvelles réflexions sur la vie politique américaine et internationale.

En tant que journaliste, Brooks a suivi de près de nombreuses campagnes présidentielles au courant des dernières décennies. Il a vu des candidats émerger pour ensuite connaître des échecs. Il en a vu d'autres qui ont su impressionner l'électorat et atteindre les plus hauts sommets. Certains ont surpris, d'autres ont déçu. En tant qu'analyste, Brooks a su remarquer les qualités nécessaires pour mener une campagne et, ultimement, devenir président. Ces caractéristiques et traits de personnalité sont présents chez Grace.

Dans sa présentation d'un personnage comme Grace, j'ai l'impression qu'il a fusionné toutes les caractéristiques d'un bon candidat présidentiel en un seul personnage. Parfois, cela se rapporte à des détails mineurs. Brooks relève comment, chez un politicien habile, chaque geste est calculé; qu'il soit question de sa posture physique ou de la manière dont il formule ses phrases. Dans *The Social Animal*, ces détails bénéficient d'une précision et sont fort possiblement issus d'expériences vécues. Dans d'autres cas, Brooks présente des principes généraux et des qualités souvent incontournables de toute personne qui veut atteindre la Maison-Blanche. La longue expérience de Brooks comme journaliste politique, qui a souvent été proche des sphères du pouvoir, lui a permis de créer l'archétype du candidat présidentiel.

A common alternative to direct portraiture of the living can be achieved through the combination of traits from a variety of sources. A writer who acknowledges taking a way of speaking from one living person, combining it with a manner of dressing from another, or with a profession entirely made up, has employed tools of the craft to make a plausible and believable character, not a real person. The goal of such a technique may be to create a character that seems like a real person, but it may also be to use the fresh combination of traits to create the sorts of implicit problems out of which interesting plot lines develop. (Keen, 2015, p. 59)

Richard Grace gravite autour d'Erica et de Harold, alors que ce dernier accompagne sa femme et le futur président dans de nombreux événements. Brooks

décrit Grace comme le candidat présidentiel typique. Il a une fine compréhension de l'image, des mots, de la perception du public. Il est doté d'une intelligence remarquable, mais il a aussi la capacité de faire abstraction des choses qui pourraient nuire à ses objectifs politiques. Il répète les mêmes formules, les mêmes discours, toujours avec la même vigueur. Il rencontre des électeurs et montre le même enthousiasme et la même énergie à chaque fois. « He was all energy and adrenaline [...] Like a running back, he knew how to keep his legs moving. Talk, laugh, hug, but never stop moving. A thousand intimate encounters a day » (Brooks, 2011, p. 295).

Grace se rapproche d'un personnage type, car il correspond à l'archétype du politicien habile. Mais cet archétype ne diverge pas énormément de la réalité politique américaine. C'est ainsi que s'est formée dans la conscience collective une vision normative de la présidence. Les présidents américains ayant connu des succès dans leur exercice du pouvoir ont souvent de nombreux traits communs. Brooks ne mentionne pas explicitement que les traits de Grace sont aussi ceux de nombreux leaders. Toutefois, les observations de l'historienne présidentielle, Doris Kearns Goodwin, révèle plusieurs de ces traits.

Through my study of leadership [...], I found a family resemblance of traits and patterns of behavior—among them humility, empathy, resilience, courage; the ability to replenish energy, listen to diverse opinions, control negative impulses, connect with all manner of people, communicate through stories and keep one's word. (Kearns Goodwin, 2019)

L'analyse de Kearns Goodwin permet de confirmer la justesse de la personnification de Grace. Plusieurs de ces caractéristiques correspondent à la personnalité et aux agissements de Richard Grace qui représente l'archétype du candidat présidentiel. C'est surtout le cas, lorsque Kearns Goodwin mentionne la capacité de bâtir des liens avec les personnes en communiquant des récits, alors que cette caractérisation correspond, on ne peut plus clairement, à Richard Grace. On peut

le qualifier d'ailleurs de *stock character* : « A stereotyped character easily recognized by readers or audiences from recurrent appearances in literary or folk tradition » (Baldick, 2008, p. 317).

Comme tout bon candidat présidentiel, Richard Grace est en mesure de faire appel à des généralités pour faire plaisir à son public. Souvent, il rappelle aux électeurs son récit personnel et réussit à attirer la sympathie et l'admiration du public.

Occasionally he'd give himself permission to flat out pander, and say a crude half truth that got the big applause. He was a mass-market brand, after all, and had to win the votes of millions. But also tried to keep his own real views in his head, too, for the sake of his self-respect. Fed by adulation, the former was always threatening to smother the latter. (Brooks, 2011, p. 297)

On voit ici un candidat présidentiel qui se trouve tiraillé entre deux pôles. Brooks confirme ainsi certaines des prémisses importantes de *The Social Animal* : il existe des conflits de valeurs au sein de chaque personne. Ces conflits ne sont pas toujours résolus de manière consciente. Quelquefois, nous pouvons choisir d'accentuer un principe ou un autre. Mais dans bien des cas, nous penchons vers une valeur ou vers une autre, sans même nous en rendre compte. Grace poursuit son discours au-delà des formulations partisans et rappelle son récit personnel.

In the final half of the speech, Grace turned to the “Me” section. He tried to show his audience that he possessed the traits the country needed at that moment in history. He talked about his parents – he was the son of a truck driver and a librarian. He talked about his dad's membership in the union. He made it clear, as all candidates must, that his character was formed before he ever thought about politics – in his case by his military service and the death of his sister (Brooks, 2011, p. 297).

Je trouve particulièrement révélatrice cette dernière mention sur la mort d'une sœur, car un nombre non-négligeable de présidents récents ont connu des tragédies similaires et en ont parlé dans leurs discours politiques. John F. Kennedy, Richard

Nixon, George W. Bush et Donald Trump ont tous perdu frère ou sœur à un jeune âge (des fois à plus d'une reprise) et ont été marqués par ces tragédies. De plus, George H. W. Bush et Joe Biden ont perdu des enfants, nous parlons ici de tragédies inimaginables qui ont quand même fini par faire partie d'un récit de vie qui a contribué à leur succès politique. Cela rappelle ce que disait Keen sur le fait qu'un auteur peut s'inspirer de plusieurs personnes véridiques afin de créer un personnage. Dans le cas de Trump et Biden, ils sont devenus présidents après la parution de *The Social Animal*. En quelques sortes, cela confirme à quel point la tragédie personnelle fait partie de presque tout récit présidentiel. Grace poursuit son discours et la présentation qu'en fait Brooks nous rappelle que son histoire de vie – les meilleurs moments comme les plus difficiles – est devenue une fiction à des fins d'instrumentalisation politique. « He told all the facts of his life, and they were all sort of true but he had repeated them so many times he'd lost contact with the actual reality of the events. His childhood and early manhood was just the script he had been campaigning on all his life » (Brooks, 2011, p. 297).

Harold profite de cette opportunité alors qu'il se trouve aux premières loges de la campagne présidentielle de Grace. Il ne devait pas s'imposer un droit de réserve, comme Erica qui travaillait pour le candidat et futur président. Il pouvait discuter avec Grace et a pu l'observer de près. Son authenticité était véritable. Grace pouvait formuler des réflexions profondes sur les enjeux les plus importants de la société.

Cette nuance et cette humilité qui existent chez Grace doivent être mises de côté par moments. En tant que politicien, Grace doit faire rêver ses électeurs : « Life is beautiful. Our possibilities are endless. We just have to throw off the shackles of the past and enter a golden tomorrow » (Brooks, 2011, p. 301). Tout au long de son livre, David Brooks rappelle que l'être humain exerce beaucoup moins de contrôle qu'il ne le croie sur sa vie. Cela est vrai au niveau de nos existences individuelles. Nous sommes souvent à la merci de notre génétique, de nos prédispositions neurologiques, de notre environnement et de notre culture. Toute impression de libre arbitre est fautive. Ces

révélations sur la complexité et la nature contre-intuitive des comportements s'appliquent aussi au fonctionnement de la société et des collectivités.

Politiciens, gestionnaires et leaders ont souvent constaté que les organisations ne peuvent pas toujours être gérées de manière purement rationnelle. Les variables sont trop nombreuses, les réactions humaines sont trop imprévisibles. Harold remet souvent en question la démarche politique de Grace qui propose des réformes politiques majeures. Ce scepticisme est perceptible chez Harold et s'allie aux fondements du conservatisme américain. Brooks ne cite pas toujours des sources pour le confirmer, mais la posture critique et la philosophie conservatrice de Harold se ressentent implicitement. À chaque remise en question formulée par Harold, on perçoit encore une fois l'ironie de David Brooks. Grace a beau proposer des changements politiques et un rejet du passé, la mise en place de ses projets sera-t-elle aussi simple et facile? Poser la question, c'est y répondre. Certains des principes fondamentaux du conservatisme établis par Russell Kirk confirment la pertinence d'une remise en question des promesses électorales de Grace. Au sujet des changements sociaux et politiques trop abruptes, Kirk affirme :

Recognition that change may not be salutary reform: hasty innovation may be a devouring conflagration, rather than a torch of progress. Society must alter, for prudent change is the means of social preservation; but a statesman must take Providence into his calculations, and a statesman's chief virtue, according to Plato and Burke, is prudence. (Kirk, 1953, p. 9)

La thématique présidentielle du chapitre sur Richard Grace et l'implication d'Erica dans sa campagne permettent à Brooks d'aborder de nombreux enjeux sociaux et politiques. L'individu est au cœur d'un livre comme *The Social Animal*, mais cet ouvrage est loin d'être une glorification de l'individualisme. Brooks réitère à de nombreuses reprises l'importance de nos communautés et d'une culture commune. Les individus se doivent de demeurer conscients de leur rôle au sein des collectivités et de ne pas oublier comment ils sont influencés par ces dernières. Brooks souligne qu'il

existe un consensus politique aux États-Unis qui permet de glorifier l'individualisme, à gauche comme à droite.

The individualism of the left and the right produced two successful political movement – one in the 1960s and one in the 1980s. For a generation, no matter who was in power, the prevailing winds had been blowing in the direction of autonomy, individualism, and personal freedom, not in the direction of society, social obligations, and communal bonds. (Brooks, 2011, p. 315)

Après la victoire présidentielle de Richard Grace, Erica et Harold s'installent à Washington D.C. Harold entame un emploi dans un centre de politiques publiques, ce qui lui permet d'observer la vie politique de manière soutenue. Plusieurs des réflexions et des analyses qui apparaissent dans les pages suivantes sont les siennes, mais il est difficile, dans cette section du livre, de distinguer les pensées de Harold de celles de David Brooks. Ils sont tous deux critiques de la montée de l'individualisme et du déclin des communautés. Brooks rappelle à ce sujet *Bowling Alone* de Robert Putnam. Publié en 2000, *Bowling Alone* se veut une analyse du déclin des activités collectives et communautaires. On peut penser aux institutions religieuses et familiales, mais aussi aux clubs sociaux. C'est ainsi que le titre de l'ouvrage fait référence au fait de jouer aux quilles en solitaire. Tout comme Putnam, Brooks affirme que plusieurs des défis des dernières décennies ont été causés par le fait que les individus ont de moins en moins de relations sociales enrichissantes, et ce à cause du recul d'institutions collectives. Cela a particulièrement affecté les personnes moins scolarisées, qui ne détenaient pas le capital social nécessaire pour forger de nouvelles relations.

Le travail d'Erica comme secrétaire au Commerce permet à David Brooks d'aborder un sujet comme la mondialisation. Il réussit à expliquer que les conséquences les plus importantes de ce phénomène sont de l'ordre de la neurologie. Même s'il est commun dans les débats politiques américains d'être critique de la mondialisation en affirmant que ce changement a provoqué de nombreuses pertes d'emploi, Brooks

souligne que ce n'est pas tout à fait le cas. La circulation de l'information à grande vitesse a, cependant, causé des impacts majeurs. Par exemple, une personne qui se sent victime des effets de la mondialisation peut chercher à trouver une explication aux changements sociaux, économiques ou politiques qu'elle observe. Elle peut, en ce début de 21^e siècle, chercher une réponse dans un espace numérique et informationnel qui est tellement plus vaste qu'auparavant. Il est alors presque normal et prévisible que cela devienne une source d'anxiété personnelle et collective.

People are now compelled to absorb and process a much more complicated array of information streams. They are compelled to navigate much more complicated social environments. This is happening in both localized and globalized sectors, and it would be happening if you tore up every free-trade deal ever inked.

The globalization paradigm emphasizes the fact that information can travel 15,000 miles in an instant. But the cognitive load paradigm holds that the most important part of the journey is the last few inches – the space between a person's eyes or ears and the various regions of the brain. Through what sort of lens does the individual perceive the information? Does the individual have the capacity to understand the information? Does he or she have the training to exploit it? What emotions and ideas does the information set off. Are there cultural assumptions that distort or enhance the way it is understood? (Brooks, 2011, p. 326)

La mondialisation a créé une société de plus en plus fragmentée. En raison du grand nombre de référents culturels, technologiques et commerciaux auxquels s'identifient les individus, plusieurs éprouvent de la difficulté à trouver des référents communs avec les personnes qui les entourent. Les individus s'y perdent et commencent à se sentir aliénés. Ce problème n'est pas économique, mais bien émotif, et pour rappeler *Bowling Alone* de Robert Putnam, ce sont les personnes les moins scolarisées qui ont été le plus négativement affectées par ces bouleversements. La tristesse qu'éprouve David Brooks quant à cet effritement social est palpable. Il se désole du déclin des activités collectives qui jouaient un grand rôle dans la vie sociale américaine jusqu'aux années 1970. Le constat de ce changement social est à la fois fait

par Brooks, comme il est fait par Harold. Il y a une constante alternance dans le discours. Aux nombreux problèmes de société, Brooks comme Harold proposeront une vision de conservatisme modéré comme dans l'extrait suivant qui fait appel à Theodore Roosevelt et à Alexander Hamilton.

Roosevelt [...] believed that government must sometimes play an active role in encouraging the strenuous life and giving everyone a fair chance in the race. "The true function of the state, as it interferes in social life," he wrote, "should be to make the chances of competition more even, not abolish them."

This Hamiltonian tradition dominated American politics for many decades. But in the twentieth century, it faded. The big debate of the twentieth century was over the size of government. The Hamiltonian tradition sat crosswise to that debate.

But Harold came to believe it was time to revive that limited but energetic government tradition. (Brooks, 2011, p. 334)

En entrevue et dans ses chroniques dans *The New York Times*, et ce depuis de nombreuses années, David Brooks a souvent employé la formulation « limited but energetic government » afin de synthétiser sa vision politique (Brooks, 2008). Dans ce dernier cas, c'est au tour de Harold de s'en servir. Ses réflexions politiques sur le conservatisme modéré peuvent être comprises comme étant celle de David Brooks, l'auteur du texte. Elles sont aussi révélées par le narrateur comme étant celles de Harold. Il devient difficile de distinguer les unes des autres et, à plusieurs égards, je crois que David Brooks se reconnaît dans un personnage comme Harold. Cela est confirmé de manière aussi ironique qu'évidente quand Brooks, en tant que narrateur/auteur, écrit au sujet de Harold : « There was a *New York Times* columnist whose views were remarkably similar to his own » (Brooks, 2011, p. 335). La ligne entre l'intention de l'auteur et l'intention manifestée dans le texte n'est pas rompue. Leurs visions politiques sont imbriquées, même s'il existe une distinction beaucoup plus claire entre les paroles de l'auteur, du narrateur et des personnages.

Si nous cherchons une base linguistique à cette distinction, il nous faut, à première vue, recourir à l'opposition entre la parole des personnages (le style direct) et la parole du narrateur. Une telle opposition nous expliquerait pourquoi nous avons l'impression d'assister à des actes lorsque le mode utilisé est la représentation, alors que cette impression disparaît lors de la narration. (Todorov, 1966, p. 144)

La distinction théorique est claire, Brooks semble pourtant la rejeter, sans créer trop de confusion, et en révélant, peut-être de manière involontaire, les liens assez clairs entre lui et le personnage de Harold, notamment au sujet de leur vision conservatrice partagée.

2.5 La sagesse et la spiritualité en fin de vie

À plusieurs reprises dans *The Social Animal*, David Brooks rappelle que la raison et les faits ne suffisent pas à s'expliquer le monde. Les émotions et l'inconscient jouent aussi un rôle indéniable. Il est inévitable que certains événements de la vie font émerger en nous des émotions de colère, de haine, de frustration. L'être humain fait preuve de sagesse lorsqu'il réussit à mettre ses émotions en perspective. En faisant appel à une certaine humilité intellectuelle, on comprend qu'on ne peut pas tout contrôler.

Wisdom doesn't consist of knowing specific facts or possessing knowledge of a field. It consists of knowing how to treat knowledge: being confident but not too confident; adventurous but grounded. It is a willingness to confront counterevidence and to have a feel for the vast spaces beyond what's known. (Brooks, 2011, p. 168-169)

Vers la fin du livre, Erica cherche à profiter de ses années de retraite. Après avoir atteint des succès professionnels impressionnants, elle se pose certaines questions sur la spiritualité et sur Dieu. Elle va au restaurant avec une amie qui pratique la méditation et la prière depuis longtemps pour en discuter. David Brooks en profite pour rappeler ce qui se passe au niveau neurologique lorsque nous vivons une expérience

spirituelle, mais il fait attention de souligner que les images de l'activité cérébrale ne présentent jamais un portrait complet de l'expérience que vit un être humain lors de ces moments.

Brain scans don't settle whether God exists or not, because they don't tell you who designed these structures [...] But they do show that people who become experts at meditation and prayer rewire their brains. It is possible, by shifting attention inward, to peer deep into the traffic of the unconscious, achieving an integration of conscious and unconscious processes, which some people call wisdom. (Brooks, 2011, p. 346)

Tout comme à d'autres endroits dans *The Social Animal*, David Brooks nous rappelle que, même si l'inconscient joue un rôle important dans le déroulement de nos vies, nous ne sommes pas entièrement privés de libre arbitre et qu'avec certains efforts, nous pouvons prendre conscience de nos fonctionnements et mieux contrôler notre destinée ou, du moins, apprendre à vivre en paix et accepter le monde comme il est. Ce chemin spirituel se déroule souvent de manière intangible, ce n'est pas un processus explicite que tout humain peut décrire aisément et rationnellement. C'est surtout quelque chose qui se ressent. L'amie d'Erica peine à bien décrire certaines de ses expériences spirituelles transformatrices. Brooks affirme que les mots ne rendent jamais justice lorsqu'il est question de foi : « She kept apologizing for the inadequacies of her descriptions, her inability to really put into words what it felt like to perceive things holistically instead of deductively, and the feeling of expanded awareness » (Brooks, 2011, p. 346).

Dans ces derniers extraits sur la sagesse, la foi et la spiritualité, la philosophie conservatrice de Brooks peut être observée. Il reconnaît les mystères de la vie tout comme le fait le penseur conservateur Russell Kirk, lorsqu'il affirme que parmi les principaux canons du conservatisme, il se trouve : « Affection for the proliferating variety and mystery of human existence, as opposed to the narrowing uniformity, egalitarianism, and utilitarian aims of most radical systems » (Kirk, 1953, p. 8).

Alors qu'il œuvre comme chroniqueur et analyste politique, Brooks a comme mandat professionnel de mieux expliquer et comprendre de nombreux enjeux de société. Dans son livre, il fait appel à des études scientifiques pour expliquer le comportement humain. Toutefois, dans ses écrits sur la sagesse, il révèle l'incertitude inhérente qui existe dans notre lecture du monde. La rationalité pure ne représente d'aucune façon une solution à tous nos problèmes. Et, de toute manière, cette rationalité pure n'est même pas accessible. Cela rappelle un autre des canons conservateurs de Kirk : « Belief in a transcendent order, or body of natural law, which rules society as well as conscience. Political problems, at bottom, are religious and moral problems. A narrow rationality, what Coleridge called Understanding, cannot itself satisfy human needs » (Kirk, 1953, p. 8).

2.6 *The Social Animal* comme essai journalistique et scientifique

Comme on a pu le constater dans les dernières pages, *The Social Animal* est rempli de sources scientifiques. Une grande part de ces sources sont des études savantes ou universitaires dont la crédibilité peut être considérée comme étant solide. Brooks cherche à mettre de l'avant un savoir qui tend vers l'objectivité, un savoir dont il est détaché en tant qu'auteur. Il faut distinguer ces contenus des passages narrés et beaucoup plus subjectifs de *The Social Animal*, ainsi que des passages qui prennent la forme de l'essai personnel. Afin de présenter les connaissances scientifiques objectives, Brooks emprunte les pronoms de la 3^e personne et il évite l'utilisation du « je ».

Le point de départ pour toute analyse du phénomène d'objectivité dans la littérature spécialisée est la constatation selon laquelle un texte ayant des traits discursifs d'objectivité ne constitue pas nécessairement un texte impartial, cela veut dire un texte où l'on n'adopte pas de posture particulière envers le contenu. Dans un texte concret, cette impartialité cède la place à ce qu'on a défini plus haut comme *distancement* ou *éloignement*

entre les arguments et les contenus prédicatifs dus à l'omission d'une certaine information déictique et à la relégation des actants. Il s'ensuit une réduction totale ou partielle de la responsabilité des actants pour ce qui est exprimé à travers tout le texte. (Bien, 2019, p. 82-83)

Afin de révéler le fruit de ses recherches, Brooks veut maintenir un souci d'objectivité dans le cadre des passages scientifiques de son ouvrage. Il se positionne comme journaliste ayant une crédibilité établie. C'est un journaliste qui est en mesure de mener une recherche rigoureuse. Il existe quand même une séparation assez importante entre le travail d'un scientifique et celui d'un journaliste. Dans bien des cas, des confrontations et des désaccords ont lieu. En tant que journaliste sans expertise scientifique, Brooks s'est aventuré sur un terrain miné.

Many scientists claim that the media do not fully appreciate the inherent importance and interest of science, particularly basic science, that journalists often have too little scientific education, and that, in the end, they tend to obstruct rather than to facilitate communication between scientists and the public. (Fjaestad, 2007, p. 123)

Il existerait une division entre le travail d'un journaliste – qui écrit pour un grand public – et le travail d'un scientifique. Dans ce dernier cas, on doit seulement se soucier du travail comme tel, des résultats et des découvertes. Cela donne l'impression qu'une grande part de la recherche scientifique se réalise dans un vase clos ou même parallèlement à la société, car le travail dépend de procédures et de protocoles qui ne sont pas connus et compris. On ne peut pas en dire autant des experts en sciences humaines dont le travail se rapproche beaucoup plus des connaissances générales du grand public.

The other aspect of the “gap” concerns the distance between scientific/academic knowledge and everyday knowledge. Approximately two thirds of German scientists in general and neuroscientists in particular do not consider their knowledge part of general education, i.e., they regard it as knowledge that not everybody is supposed to have. [...]

When dealing with the mass media, scientists—more than social scientists and scholars from the humanities—are aware they are talking to an audience of “outsiders,” i.e., that they are communicating in an arena clearly distinguished from that of internal scientific communication. The gap between the arenas has two aspects: First, the content of communication, marked as special knowledge and carrying the label “scientific,” is not easily merged into the everyday knowledge of the audience. Second, scientific knowledge is produced and validated without the expectation that the general public should be involved. (Peters, 2013, p. 14103)

Au-delà d’une structure narrative bien particulière qui a fait appel à la fiction, sans oublier les nombreux passages personnels où David Brooks s’adresse directement au lecteur, *The Social Animal* est le fruit d’un travail journalistique. L’auteur produit un texte dont les visées sont nombreuses, alors qu’il cherche à informer, à émerveiller, à convaincre. Ultimement, comme plusieurs essayistes, il veut amener le lecteur à vivre une expérience, à apprendre et à faire une lecture qui pourrait contribuer à le transformer comme personne. N’étant pas un expert en neurosciences ou en psychologie, Brooks porte souvent son chapeau de journaliste. Étant donné sa longue expérience dans la sphère médiatique, il fait preuve de crédibilité lorsqu’il avoue que ce livre est le produit d’une recherche journalistique. Sa recherche a été menée sur plusieurs fronts, elle a été longue et rigoureuse. Il décrit son processus de la manière suivante :

If you go to my basement, you’ll see bookshelves, you’ll see about five or six bookshelves just filled with books on this stuff. So I read, I just read and read and read and let it marinate. And then, cause I’m a journalist, I talked. I called people and talked to them. I went to some conferences. And just slowly, you know the way autodidacts work, you sort of accumulate things and then finally you’ve got enough [...] Basically it’s a search I feel a lot of people go on. I’m not great at science. I’m not a science writer. My goal in writing this book was to not have the world amygdala appear in it [...] I’m not writing a book about where things are happening in the brain. I’m not telling you how it’s happening. I’m not doing the science. I’m trying to tease out – because I thought there were so many important social

implications – [...] what should the rest of us know about what this is reminding us about human nature. (Rose, 2011)

Selon Fjaestad, lorsqu'un journaliste aborde la science ou tout phénomène de société qui – dans son jugement – mérite une couverture publique, il doit répondre à quatre mandats :

- *chronicle* — to inform about what has happened since the last instance of publication,
 - *criticism* — to protect the audience and warn of dangers and inadequacies,
 - *commentary* — to explain and interpret what is happening.
- Sometimes a fourth C is added, for *communication* – transfer of the social heritage between generations and between ethnic groups or social classes. (Also, entertainment may be recognised as a separate media assignment.) (Fjaestad, 2007, p. 125-126)

Il est clair qu'à différents moments dans *The Social Animal*, David Brooks accomplit les différentes missions du journalisme scientifique. Je serais porté à dire qu'il n'est pas particulièrement critique des sources scientifiques et des études qu'il cite, car il a sélectionné le contenu et a certainement jugé de sa qualité avant de l'intégrer à ses écrits. Dans tous les cas, lorsqu'un consensus scientifique n'était pas clair, il a présenté des points de vue divergents. L'information, l'explication et l'interprétation des études scientifiques permettent à Brooks de communiquer clairement les conclusions les plus intéressantes de ses recherches journalistiques.

Il est important de noter que même si l'essai journalistique a souvent pour sujet un enjeu scientifique, la relation entre le journaliste et le scientifique ne devrait pas en être une de compétition. Ils ont des missions bien différentes. Certaines des missions et des caractéristiques qui différencient le journaliste du scientifique ont été relevées par Fjaestad. Au niveau des missions, on aborde la tâche scientifique en mentionnant certains termes comme « dissemination of research, results, teaching, PR for science », mais lorsqu'on aborde la mission du journaliste, on choisit d'autres

termes comme « news, enlightenment, exposures, large audience » (Fjaestad, 2007, p. 129). Fjaestad mentionne aussi que le scientifique se doit de maintenir une approche rationnelle, alors que le journaliste peut faire appel à l'émotivité. Le journaliste peut aussi exercer un jugement (qui peut même être motivé par des préférences personnelles) quant au sujet qu'il choisit de couvrir, alors que le scientifique ne serait pas vraiment en mesure d'ignorer ou de sélectionner. Dans les deux cas, il rappelle que les scientifiques et les journalistes sont jugés par leurs pairs. C'est ainsi que les bonnes habitudes sont reproduites et renforcées (Fjaestad, 2007, p. 129). On peut aussi noter une flexibilité dans la pratique journalistique, alors que le « je » peut être employé tout en maintenant une objectivité.

Ecrire à la première personne du singulier ne veut pas forcément dire raconter sa vie. Albert Londres lui-même, saint patron de la profession, écrivait « je » quand il enquêtait dans un asile de fous ou un bagne. Ce « je » n'était pas vraiment collectif, mais il embrassait tout le monde, projetait le lecteur dans la scène. (Ghys, 2015)

On a mentionné à la fin du premier chapitre que l'essai scientifique et l'essai littéraire peuvent se recouper et ne doivent pas être considérés comme des catégories totalement distinctes. On peut en dire autant de l'essai formel et de l'essai informel. Par *The Social Animal*, David Brooks en fait la preuve. De plus, il y intègre une dimension narrative. Il renforce la mission du journaliste scientifique qui peut, comme on l'a indiqué précédemment, inclure des appels aux émotions, une couverture sélective ou des tentatives de divertir le lecteur. Il n'oublie pas la mission de l'essayiste telle que définie par John D'Agata et Phillip Lopate qui est de parler directement au lecteur d'expériences qui sont issues de notre réalité.

2.7 *Nonfiction* critique et somme philosophique

Comme il a été mentionné en début de chapitre, *The Social Animal* se sert de personnages conceptuels tout en essayant de communiquer des discours scientifiques et personnels. En ce sens, le texte s'apparente à une fiction critique. Cependant, l'ouvrage est catégorisé comme une œuvre de *nonfiction*. C'est son premier point d'ancrage. Les personnages agissent au nom des concepts et des arguments. On peut donc qualifier *The Social Animal* de *nonfiction* critique. Il reste que les nombreux procédés littéraires qui se trouvent dans le texte de Brooks correspondent à plusieurs des critères de la fiction critique :

[L]a fiction critique ne se connaît aucune stabilité d'où pourrait procéder quelque autorité. Ces livres unissent ainsi symptomatiquement la réflexion sur le monde et l'inquiétude d'écrire : ils conçoivent l'espace fictionnel comme le lieu d'un dialogue avec les autres domaines de la pensée qui mettent à l'épreuve la pertinence critique du verbe. Ces textes sont critiques aussi parce qu'ils interrogent dans l'espace littéraire le champ des autres discours et les mettent en perspective, sinon en crise. Mais ils sont, tout aussi bien, critiques d'eux-mêmes et de leurs propres fascinations. La littérature contemporaine s'est démarquée des avant-gardes qui, isolant radicalement la littérature dans le seul espace circonscrit du langage, en ont sacralisé la pratique. Le dialogue qui s'instaure avec d'autres disciplines manifeste fortement que la littérature actuelle ne se conçoit pas comme isolée, enfermée dans quelque tour d'ivoire de la textualité. (Viart, 2005, p. 11)

Il est dit que la fiction critique peut se servir de nombreux discours et se permettre même une interaction entre ces derniers, comme c'est le cas dans *The Social Animal*. Cette forme valorise ainsi l'interdisciplinarité. Les fictions critiques peuvent s'apparenter aussi aux essais, qui sont souvent des textes humbles qui cherchent tout de même à avoir une certaine portée ou influence, alors qu'ils peuvent être caractérisés par une « réflexion sur le monde et l'inquiétude d'écrire » (Viart, 2005, p. 11). En introduisant la notion de *nonfiction* critique, *The Social Animal* se donne une fonction supplémentaire. C'est ainsi qu'on peut enfin parler de *The Social Animal* comme une

tentative par David Brooks de rédiger une somme philosophique. Il tenterait de faire une synthèse des connaissances sur le sujet qu'est l'animal social. Brooks se positionne – de manière autoritaire – comme auteur, narrateur, créateur de monde, chercheur, journaliste, vulgarisateur scientifique. Il se permet d'user du récit ainsi que du discours, alors que ce dernier peut prendre une forme personnelle, mais aussi scientifique. Il porte tous les chapeaux imaginables. Mais il s'apprête à remettre en question un grand nombre des procédés qui ont fait la force de *The Social Animal* et qui permettent de lui prêter cette prétention de somme.

CHAPITRE III

ESSAIS PERSONNELS ET DISCURSIFS :

THE ROAD TO CHARACTER ET THE SECOND MOUNTAIN

Les nombreuses stratégies essayistiques employées dans *The Social Animal* permettent de donner un élan aux propos de David Brooks. Le texte trouve sa forme grâce aux personnages, à l'intrigue, aux sources scientifiques et aux commentaires personnels. Les deux prochains essais de David Brooks mettent de côté plusieurs de ces stratégies littéraires afin de se concentrer sur le discours personnel. Malgré les nombreuses sources externes qui peuplent *The Road to Character* (2015) et *The Second Mountain* (2019), celles-ci ne sont pas le produit d'un travail de journalisme scientifique ou d'une recherche explicitement menée aux fins de la rédaction d'un livre, elles représentent les intérêts et les passions les plus chers de Brooks. L'essayiste fait le choix de l'introspection. Il prend le pouls de qui il est comme personne et ses écrits sont alimentés par cette réflexion.

En 2010, le surtitre d'un article de fonds sur Brooks en dit long sur cette approche de l'écriture : « How New York Times' Political Columnist David Brooks Manages to Be Both Irrelevant and Absolutely Essential » (Beam, 2010). Après *The Social Animal*, Brooks continue à évoluer comme essayiste. Il délaisse une grande part des procédés qui ont fait la force de *The Social Animal*, tels que la fiction et la narration. Il cherche tout simplement à partager des idées, des réflexions et des émotions – qui sont les siennes – et à rendre le texte suffisamment stimulant pour accrocher son lecteur. À ce sujet, l'essayiste et critique culturel américain, Gerald Early, affirme : « An essay has nothing but its sheer insistence that the writer knows how to write well

enough to make you read something that could attempt to be anything and threatens at any moment to be nothing at all » (Early, 1989, p. xvii).

Au moment de la publication de *The Social Animal* en 2011, David Brooks est au sommet de sa gloire professionnelle. Chroniqueur au quotidien *The New York Times* depuis 2003, il participe comme analyste politique à de nombreuses émissions aux réseaux *PBS* et *NBC*. Dans les années 1990, il a occupé un poste d'éditeur pour *The Wall Street Journal*, pour qui il a aussi été correspondant à Bruxelles. Ses livres se vendent bien. Il a amassé fortune et reconnaissance dans le cadre de son travail. Il pouvait aussi être fier – du moins en apparence – de ses succès familiaux et personnels : trois enfants, une famille heureuse et unie qui mène une vie en banlieue d'une grande ville.

Une grande part du succès de Brooks lui vient de ses deux premiers livres: *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There* (2000) et *On Paradise Drive: How We Live Now (And Always Have) in the Future Tense* (2004). Dans les deux cas, il trace un portrait souvent ironique des choix culturels et consuméristes des Américains. À certains moments, on pourrait dire que Brooks se moque des banlieusards, mais il en fait aussi partie. De manière fort caricaturale, il fait ressortir des tendances conservatrices aux États-Unis, alors que certaines personnes – bien souvent des hommes – éprouvent de la difficulté à s'adapter à une société qui voit ses valeurs se moderniser. Brooks souligne aussi des croisements culturels. Il constate l'émergence des bobos et se rend compte que plusieurs des caractéristiques culturelles qui permettaient de distinguer les bourgeois et les bohèmes ont été adoptées par chacun des deux groupes, comme Brooks l'affirme à propos de son livre :

WASPpy upscale suburbs were suddenly dotted with arty coffeehouses where people drank little European coffees and listened to alternative music. Meanwhile, the bohemian downtown neighborhoods were packed with multimillion-dollar lofts and those upscale gardening stores where you

can buy a faux-authentic trowel for \$35.99. Suddenly massive corporations like Microsoft and the Gap were on the scene citing Gandhi and Jack Kerouac in their advertisements. And the status rules seemed to be turned upside down. Hip lawyers were wearing those teeny tiny steel-framed glasses.

Brooks a fait partie de cette classe de bobos tout comme les personnages de Harold et Erica dans *The Social Animal*. Alors que Brooks est en train de compléter l'écriture de cet essai, en juillet 2010, il accorde une entrevue au magazine *New York* aux fins d'un article de fond. On en apprend un peu plus sur sa vie de bobo. L'interviewer décrit sa maison : « a four-bedroom, 4,600-square-foot Cape Cod-style house in the upper-middle-class Washington suburb of Bethesda, Maryland » (Beam, 2010). Il traite aussi de sa voiture et de ses choix vestimentaires, tous des sujets abordés dans ses écrits sur les bobos. Il vogue entre le chic et l'ordinaire, mais nul ne peut douter qu'il vit dans le confort et le grand luxe financier :

He just traded in his black Acura—which he called “the car for people who don’t want to be showy”—for an Infiniti. At home, he wears the suburban-dad uniform of baggy jeans, loose-fitting collared shirts, and Reebok sneakers. For work and TV hits, he puts on one of four shapeless suits and a pragmatic tie—*NewsHour* chic. (Beam, 2010)

Mais, en marge de cette vie de luxe, Brooks connaît des difficultés personnelles : « Working on the new book has strained his easygoing exterior. “It’s like the worst period of my life,” he says. He’s been getting by on four hours of sleep a night. He’s been writing in the basement a lot. Only there can he find solitude » (Beam, 2010). David Brooks est à la veille de vivre de grandes remises en question. Il divorce en 2013 et se remarie en 2017. Dans la cinquantaine, sa vie connaît de grands bouleversements. Ces événements, ainsi que le contexte social et politique américain vont guider son écriture et donner lieu aux deux essais décrits dans ce chapitre-ci.

3.1 Croisements et contradictions

David Brooks a toujours fait preuve d'une grande flexibilité idéologique. Longtemps associé au mouvement conservateur américain, il appuie avec enthousiasme le mariage des personnes de même sexe et l'accès à l'avortement. Son écriture s'apprête à aborder des thèmes fort personnels tels que la spiritualité et l'humilité, mais comme le dit Brooks, son parcours professionnel est rempli de contradictions :

David Brooks is aware there's some irony in the subject matter of his latest book [*The Road to Character*], which is a hymn to humility, and the importance of acknowledging how little we can ever truly know. As a twice-weekly opinion columnist for the New York Times, and a fixture on US television and radio, he is, in his own words, "paid to be a narcissistic blowhard, to volley my opinions, to appear more confident about them than I really am"; he is also one of the few conservatives whose views Barack Obama often solicits. (Burkeman, 2015)

Élevé par des parents qui étaient membres de la gauche intellectuelle new-yorkaise dans les années 1960, David Brooks vit depuis toujours dans la contradiction. Son père était professeur de littérature à l'Université de New York, sa mère étudiait l'histoire victorienne à l'Université Columbia. Ils amenaient leur fils dans de nombreux événements contestataires de l'époque, dont un *Be-In* où des hippies prenaient plaisir à lancer leur portemonnaie dans une poubelle à laquelle ils ont fini par mettre feu (Beam, 2010). Dans les années 1980, Brooks a fait partie des cercles de gauche de l'Université de Chicago. Mais lorsqu'il a commencé à travailler en journalisme, il s'est trouvé un poste au magazine *National Review*, dirigé par William F. Buckley, un fervent conservateur et catholique, alors que Brooks était de confession juive. Et pourtant, à ce stade-ci de sa vie, David Brooks n'en était pas à son premier conflit personnel entre le christianisme et le judaïsme: « He describes a childhood in which a secular Jewish home life intersected with an Episcopal school and summer camp [...]

“I grew up either the most Christiany Jew on the earth or the most Jewy Christian” »
(Wallace-Wells, 2019).

Pour plusieurs essayistes, leurs contradictions contribuent à faire avancer leurs écrits. L’essai s’est aussi souvent révélé comme la forme d’écriture la plus flexible pour donner un sens à ces défis personnels. Brooks vit des contradictions personnelles sur son idéologie ou ses convictions religieuses ; dans *The Road to Character*, il révèle aussi une importante lutte intérieure entre l’accomplissement personnel et professionnel. Pour d’autres essayistes, cette forme d’écriture leur permet de donner un sens à leurs chevauchements culturels et identitaires.

So it seems that I am mixed. I am quite mixed. I am more mixed than many, many people I know. My father grew up knowing only that he was half Cherokee, half white. We’ve never known where his white ancestors came from; he became a ward of the state when he was eight, and so much of his history was lost. My mother is Thai, but she has curly hair, as do I, which leads me to think that there must be something else lurking in there.

In terms of what I write, it seems that my writing is also mixed. I am sometimes called a poet, sometimes called an essayist, sometimes a lyric essayist, sometimes a prose poet. My second book was published under the guise of fiction/poetry/essay. I find these categories odd: I have never felt anything other than whole (Boully, 2018, p. 100-101).

Pour affronter leurs hantises personnelles, qu’elles soient identitaires, religieuses, idéologiques, touchant à leur apparence physique ou à tout autre défi, les auteurs se tournent vers l’essai qui offre la flexibilité et le potentiel de mettre en mots ce qu’ils ressentent ou pensent. Les auteurs se découvrent souvent en même temps qu’ils écrivent et le lecteur les accompagne dans cette quête.

The essay leans toward the profane, toward a severe attitude concerning memory, and the persona performing it. It mixes memory and desire, and tries to separate them, to disinfect the effects of fearful or dubious desires. It desires to understand its desire. It threatens to sink the narrative ship, to send chronology rolling away down a steep hill, while it stops and argues

with itself. The essayist accepts the reader looking over her shoulder – or it may enlist the reader as an accomplice, and intimate, in the process of self-examination, in the process of asking difficult questions of any subject it turns to. But in its classic form, the essay doesn't quite know where the hell it's going to go from the outset (Lazar, 2008, p. 104)

Au début des années 2010, les difficultés personnelles de Brooks deviennent évidentes. Comme il l'a avoué précédemment, il manque de sommeil et se réfugie dans son sous-sol pour écrire. Ses deux livres suivants représentent en grande partie des réflexions sur une vie vertueuse alors qu'il se remet en question. Ses écrits s'apparentent au courant de la *nonfiction* qualifié de *illness writing*, alors que Brooks affronte la fragilité de sa santé mentale. « Such narratives benefit their writers, who often increase their self-awareness during the therapeutic composition process, as well as their readers, who may take comfort in identifying with others who have faced similar health-related challenges » (Clasen, 2015, p. 11).

À plusieurs égards, par ses essais personnels, Brooks explore une nouvelle avenue, celle de la croissance personnelle. Cela permet de confirmer un croisement de plus en plus important entre une littérature considérée comme sérieuse et une littérature de croissance personnelle.

Self-help and literature have historically been ambivalent shelf-fellows, but today the two industries appear to court and even encourage their mutual conflation. It can be difficult to discern from covers alone whether one is standing in the self-help section or among the new releases in fiction [...] Serious literature has a reputation for resisting the vulgarity of use, and popular readers are known for shunning preachy lessons. But rather than a deterrent, the prospect of a moral lesson has historically drawn readers from all over the world to even the most obscure and impractical narratives. (Blum, 2020)

Sans aucun doute, en abordant sa quête personnelle, Brooks cherche à exploiter certaines potentialités de la littérature de croissance personnelle. Plusieurs Américains ont suivi la même voie, alors qu'ils ont accordé trop d'importance à la réussite

professionnelle et trop longtemps ignoré l'accomplissement de soi. On peut déceler une certaine contradiction dans la démarche de Brooks, car au cœur de son propos sur la transformation personnelle, il encourage l'oubli de soi et l'engagement dans des causes collectives. Au sujet de *The Second Mountain*, l'auteur, Oliver Burkeman, affirme : « In part, Brooks's stirring new book is a map for this journey: a self-help guide to escaping the prison of self » (Burkeman, 2019).

Dans *The Road to Character* et *The Second Mountain*, Brooks choisit d'employer certaines stratégies littéraires pour faire avancer ses arguments. Les deux essais mettent de l'avant de nombreuses idées provenant de sources externes (mais qui bénéficient toutes d'un lien intime avec l'auteur). De plus, dans les deux livres, on constate une utilisation importante de fragments afin de communiquer des idées de manière concise et claire sous forme de manifeste. Ces fragments permettent aussi de constater l'évolution dans la pensée de l'auteur. Enfin, Brooks partage certaines révélations personnelles, notamment en lien avec ses valeurs et croyances religieuses qui sont en évolution constante.

3.2 Sources externes et emprunts

David Brooks entame *The Road to Character* en employant la première personne du singulier. Il se révèle dès l'incipit où il aborde d'entrée de jeu ses luttes personnelles. Il avoue ses faiblesses et se met en position de vulnérabilité.

Recently, I've been thinking about the difference between resumé virtues and eulogy virtues. The resumé virtues are the ones you list on your resumé, the skills that you bring to the job market and that contribute to external success. The eulogy virtues are deeper. They're the virtues that get talked about at your funeral, the ones that exist at the core of your being – whether you are kind, brave, honest or faithful; what kind of relationships you formed.

Most of us would say that the eulogy virtues are more important than the resumé virtues, but I confess that for long stretches of my life I've spent more time thinking about the latter than the former. Our education system is certainly oriented around the resumé virtues more than the eulogy ones. Public conversation is, too – the self-help tips in magazines, the nonfiction bestsellers. Most of us have clearer strategies for how to achieve career success than we do for how to develop a profound character. (Brooks, 2015, p. xi)

Le dilemme que soulève David Brooks entre l'accomplissement professionnel et personnel représente bien sûr un enjeu que doit affronter l'ensemble de la société américaine. Il constate que même si nos idéaux et nos valeurs devraient nous conduire à prioriser l'accomplissement de notre personne, en réalité, nous privilégions les succès professionnels. Il avoue qu'il a lui-même suivi cette voie et les informations biographiques présentées dans les pages précédentes confirment toute l'énergie que Brooks a consacrée à sa réussite professionnelle.

Pour affronter sa crise personnelle – mais qu'il juge aussi comme une crise sociétale –, Brooks se tourne vers des textes, vers des personnes qui l'ont inspiré et qui ont su mener selon lui une vie vertueuse. Les référents religieux explicites et implicites commencent aussitôt à se faire remarquer (Brooks utilise le verbe *se confesser* dans l'extrait précédent). Ainsi, pour expliquer son conflit intérieur, il se tourne vers les écrits d'un rabbin, Joseph Soloveitchik, auteur de *The Lonely Man of Faith* en 1965. Il rappelle deux personnages caricaturaux mis en scène par Soloveitchik : Adam I et Adam II, qui représentent des tendances conflictuelles en nous. Adam I peut être associé à ce que Brooks nomme les « resumé virtues » et Adam II priorise les « eulogy virtues » (Brooks, 2015, p. xi-xii).

While Adam I wants to conquer the world, Adam II wants to obey a calling and serve the world. While Adam I is creative and savors his own accomplishments, Adam II sometimes renounces worldly success and status for the sake of some sacred purpose. While Adam I asks how things work, Adam II asks why things exist, and what ultimately we are here for. While Adam I wants to venture forth, Adam II wants to return to his roots

and savor the warmth of a family meal. While Adam I's motto is "Success," Adam II experiences life as a moral drama. His motto is "Charity, love and redemption." (Brooks, 2015, xii)

Pour Brooks, *The Road to Character* représente une exploration interne de ses valeurs, de sa morale et de sa personne. Pour la réaliser, il se tourne vers dix personnalités historiques dont le vécu structure les chapitres du livre: Dwight Eisenhower, Dorothy Day, A. Phillip Randolph, Frances Perkins, George Eliot, George Marshall, Bayard Rustin, Samuel Johnson, Michel de Montaigne et Saint Augustin. Comme il l'affirme : « The message is the person » (Rose, 2015). Il puise dans leurs expériences pour donner des exemples de la transformation personnelle qu'il tente lui-même de mener et qu'il espère aussi inspirer d'autres lecteurs. On peut aussi remarquer une polysémie, car *character* peut représenter à la fois un personnage, mais aussi un trait de caractère. Même si les emprunts et sources externes sont nombreux, le caractère personnel de son essai demeure évident. On peut conclure que ces idées et ces textes lui tiennent à cœur et lui permettent de révéler les valeurs personnelles qu'il entend explorer. En même temps, une telle intertextualité confirme que Brooks ne veut pas, dans un geste d'humilité, se positionner comme détenteur d'une vérité. Phillip Lopate rappelle aussi qu'un texte contenant une grande part de référents culturels permet à l'auteur de démontrer une forme de crédibilité. « The pleasure of knowing that we are in cultivated hands, attending to a well-stocked, liberally educated mind, is a central attraction of the personal essay » (Lopate, 1994, p. xli).

The Road to Character et *The Second Mountain* débordent d'informations issues de sources externes et l'auteur les organise pour en assurer la fluidité. Certes, c'est un travail d'appropriation, mais c'est aussi un travail de collage qui soulève de nombreuses questions sur comment nous construisons des œuvres de *nonfiction*. Comme l'affirme Kenneth Goldsmith :

[I]sn't all cultural material shared, with new works built upon preexisting ones, whether acknowledged or not? Haven't writers been appropriating

from time eternal? What about those well-digested strategies of collage and pastiche? Hasn't it all been done before? And, if so, is it necessary to do it again? What is the difference between appropriation and collage? (Goldsmith, 2011, p. 110)

Le constat de Kenneth Goldsmith est motivé par la même humilité qui soutient le travail de Brooks. Ils reconnaissent l'importance et l'influence de ceux qui les ont précédés. La pratique du collage permet à Brooks d'accompagner le lecteur dans la découverte des textes proposés. « In collage, writing is stripped of the pretense of originality and appears as a practice of mediation, of selection and contextualization, a practice, almost, of reading » (Shields, 2010, p. 120)

Dans sa présentation de Dwight Eisenhower, A. Phillip Randolph, George Marshall, Bayard Rustin et Frances Perkins, Brooks reste près de ses intérêts journalistiques en abordant des politiciens et des militants qui ont contribué aux débats sociaux. Il traite des réalisations publiques et historiques de ces acteurs, mais il aborde surtout leur personnalité, leur force morale, leur humilité et leurs valeurs.

Brooks présente par exemple Frances Perkins, une militante de la première moitié du 20^e siècle, reconnue pour sa défense des ouvriers et ouvrières. Elle devient secrétaire du Travail sous Franklin D. Roosevelt en 1933, un poste qu'elle occupe jusqu'en 1945. Perkins est la première femme de l'histoire à faire partie d'un cabinet présidentiel. Comme lecteur, nous suivons Brooks dans son appréciation de Perkins, mais aussi dans sa description de la personne et de son époque. L'auteur rapporte l'un des grands événements qui a contribué à forger l'esprit de justice sociale de Perkins. Alors que les conditions de travail des classes ouvrières demeurent préoccupantes au début du 20^e siècle, Frances Perkins est marquée par l'incident de l'usine *Triangle Shirtwaist*, en 1911.

They had stumbled upon the Triangle Shirtwaist Factory, one of the most famous fires in American history. Perkins could see the eighth, ninth, and

tenth floors of the building ablaze and dozens of workers crowding around the open windows. She joined the throng of horrified onlookers on the sidewalk below.

Some saw what they thought were bundles of fabric falling from the windows. They thought the factory owners were saving their best material. As bundles continued to fall, the onlookers realized they were not bundles at all. They were people, hurling themselves to their death. “People had just begun to jump as we got there,” Perkins would later remember. “They had been holding on until that time, standing in the windowsills, being crowded by others behind them, the fire pressing closer and closer, the smoke closer and closer.

“They began to jump. The window was too crowded and they would jump and they hit the sidewalk,” she recalled. “Every one of them was killed, everybody who jumped was killed. It was a horrifying spectacle.” (Brooks, 2015, p. 16-17)

Brooks relate cet événement historique et il ajoute des commentaires sur Perkins, montrant comment l’expérience a contribué à son désir de se battre pour la classe ouvrière, soumise à ce moment à des conditions de travail dangereuses. Brooks se sert de faits anecdotiques et biographiques pour montrer la force de caractère de Perkins, de même que celle des autres personnages qui peuplent *The Road to Character*. Il part d’exemples concrets pour tirer des conclusions sur la moralité des personnes. Au sujet de Perkins et de son service public, il rappelle que certaines personnes se dévouent au travail ingrat de la politique afin d’apporter des changements : « Some, like Perkins, were willing to soil their hands in politics in order to get things done » (Brooks, 2015, p. 267). Les efforts politiques de Perkins ont permis des réformes majeures pendant les années 1930 et 1940, alors que les États-Unis étaient aux prises avec ces crises qu’ont été la Grande Dépression et la Deuxième Guerre mondiale. Perkins a été une actrice importante dans la création du système de *Social Security*. Elle a contribué à la mise en place de programmes gouvernementaux du *New Deal* tels que le *Civilian Conservation Corps*, le *Federal Works Agency* et le *Public Works Administration*. Ces initiatives ont permis aux Américains de se tenir à l’abri des pires effets de la récession des années 1930 et de continuer à travailler. Perkins a

contribué à l'adoption de la première loi régissant le salaire minimum et les heures supplémentaires dans le cadre du *Fair Labor Standards Act*. Elle a aussi appuyé avec vigueur la contribution des femmes au marché du travail pendant la Deuxième Guerre mondiale (Brooks, 2015, p. 41).

Les réalisations concrètes de Perkins ont été nombreuses et elle pouvait en être fière. En contribuant à la cause des femmes et à celle des travailleurs, elle a fait avancer certaines des plus grandes luttes sociales du 20^e siècle. Cependant, Brooks s'inspire d'elle en raison de sa personnalité et de la manière dont elle s'est vouée aux causes qui l'ont préoccupée toute sa vie. Perkins n'a pas explicitement choisi de consacrer sa vie à la cause ouvrière, les événements de son époque et de sa vie, comme l'incendie de l'usine *Triangle Shirtwaist*, l'ont dirigée vers cette lutte.

Perkins didn't so much choose her life. She responded to the call of a felt necessity. A person who embraces a calling doesn't take a direct route to self-fulfilment. She is willing to surrender the things that are most dear, and by seeking to forget herself and submerge herself she finds a purpose that defines and fulfills herself. Such vocations almost always involve tasks that transcend a lifetime. They almost always involve throwing yourself into a historical process. They involve compensating the brevity of life by finding membership in a historic commitment. (Brooks, 2015, p. 46)

À la suite de cette réflexion sur les actes de dévouement qui transcendent l'individu, Brooks enchaîne avec un extrait du théologien *Reinhold Niebuhr*. Cet extrait sert de conclusion au chapitre « The Summoned Self » sur Frances Perkins. Brooks laisse résonner les paroles de Niebuhr, sans trop les mettre en contexte. On peut considérer cela comme un collage. Pour David Shields, le collage n'est pas un acte d'originalité, mais bien de sélection (Shields, 2010, p. 120). Le lecteur peut aisément comprendre le lien entre les paroles du théologien et les grands principes qui ont guidé la vie de Frances Perkins.

Nothing that is worth doing can be achieved in our lifetime; therefore we must be saved by hope. Nothing which is true or beautiful or good makes

complete sense in any immediate context of history; therefore we must be saved by faith. Nothing we do, however virtuous, can be accomplished alone; therefore we are saved by love. No virtuous act is quite as virtuous from the standpoint of our friend or foe as it is from our standpoint. Therefore we must be saved by the finale form of love, which is forgiveness. (Niebuhr, 1952, p. 63)

Après les personnalités politiques présentées dans *The Road to Character*, on peut souligner les autres figures inspirantes auxquelles se consacre Brooks qui proviennent surtout des milieux littéraire et chrétien : Dorothy Day, George Eliot, Samuel Johnson, Montaigne et Saint-Augustin. Comme avec Perkins et les figures politiques, c'est encore l'humilité et le dévouement qui sont mis de l'avant. Au sujet de l'autrice George Eliot, Brooks reconnaît sa prudence et son acharnement à faire progresser le monde.

Eliot was a meliorist. She did not believe in big transformational change. She believed in the slow, steady, concrete march to make each day slightly better than the last. Character development, like historic progress, best happens imperceptibly, through daily effort. (Brooks, 2015, p. 183)

Au sujet de Samuel Johnson, Brooks offre un constat similaire. Johnson est surtout connu comme écrivain et lexicographe, il est l'auteur et l'éditeur de *A Dictionary of the English Language* (1755). Mais comme c'est le cas pour Eliot ou Perkins, Brooks ne s'intéresse pas à son succès politique ou littéraire, mais plutôt à la personne et à son parcours personnel, rappelant le titre de son essai : *The Road to Character*. Cela est encore plus révélateur dans le cas de Johnson qui a relevé des défis pendant sa jeunesse pour ensuite atteindre les succès personnels et professionnels qui feront de lui une personne remarquable.

As a young man, he was sickly, depressed, and a failure. By late middle age, not only were his worldly accomplishments nationally admired, but he was acknowledged as a great-souled man [...] Johnson thought hard and came to settled convictions about the complex and flawed world around him. He did it by disciplining himself in the effort to see things as they are.

He did it through earnestness, self-criticism, and moral ardor. (Brooks, 2015, p. 227)

Dans *The Second Mountain* (2019), Brooks poursuit son introspection et sa quête d'une vie morale et vertueuse. Il présente en début de livre une dichotomie entre une première et une seconde montagne à surmonter dans la vie. Il avoue, en introduction, que cette comparaison s'apparente aux *resumé virtues* et *eulogy virtues* déjà à l'œuvre dans *The Road to Character*. On comprend en fait qu'il n'a pas suffisamment exploré cette quête morale dans son dernier essai et entend, à tout prix, l'approfondir.

Plutôt que de se tourner vers des personnages historiques, Brooks met de l'avant quatre importantes formes d'engagement qui guident une grande part des vies humaines : la vocation, le mariage, la philosophie et la foi, ainsi que la communauté. Son virage vers l'introspection est encore plus marqué, même si des idées issues de sources externes continuent à être intégrées de façon importante. L'auteur se remet en question et entreprend une exploration sur les formes de la moralité. Paradoxalement, pour réaliser cette quête de croissance personnelle, il doit se tourner vers le monde extérieur. Les réponses qu'il cherche ne se trouvent pas en lui, mais chez l'autre, de même que dans l'engagement et le dévouement. Il affirme que la vocation est bien différente de la carrière et cite à cet effet Carl Jung : « “[A vocation is] an irrational factor that destines a man to emancipate himself from the herd and from its well-worn paths.... Anyone with a vocation hears the voice of the inner man: He is called.” » (Brooks, 2019, p. 90). Dans le but d'accorder davantage de poids à cet argument, Brooks mentionne, notamment, les révélations vocationnelles d'Annie Dillard, de Vaclav Havel et de Gloria Steinem. Mais, il s'attarde surtout à l'expérience de George Orwell.

Orwell a pressenti sa vocation d'écrivain à un jeune âge, mais il a choisi de l'éviter lorsqu'il est allé travailler en Inde comme policier de l'empire britannique. À

25 ans, il s'est rendu à l'évidence que cet appel à l'écriture ne voulait pas disparaître et il s'est alors engagé pleinement dans sa vie d'auteur: « he succumbed to his destiny », explique Brooks (2019, p. 88). À ce moment, Orwell s'est engagé sur trois plans, ce qui a déterminé le reste de sa vie. Premièrement, en tant qu'auteur dévoué à la cause socialiste, il s'est dit qu'il vivrait parmi les moins nantis pour vraiment connaître leurs expériences. Deuxièmement, il a décidé que, pour mieux communiquer ses propos, il se devait de créer une forme de *nonfiction* qui était aussi littéraire. Troisièmement, il s'est dévoué à l'honnêteté et à ses principes.

Brooks est fasciné par le parcours d'Orwell. Comme dans *The Road to Character*, il présente une synthèse de sa vie et il montre comment les événements d'une vie mènent à un développement personnel et à des quêtes morales grandioses.

When Orwell returned from Spain he was transformed. He had experienced his call within a call, that purifying moment when you know why you were put on this earth and you are ruthless about pursuing this mission [...] He wasn't always a joyful man to be around. He was wintry, bleak, prickly, independent, fierce, both shy and assertive. But by the end of his life, when he was deathly ill and writing *1984*, his vocation had given him purity of desire and unity of purpose. (Brooks, 2019, p. 89)

Lorsque Brooks s'attaque au sujet du mariage, il donne encore une fois la parole à des auteurs et à des personnalités qui l'ont marqué, tels que George Washington ou George Eliot. Il cite un passage sur l'amour du premier épître aux Corinthiens, un poème de Jack Gilbert, « Married », ainsi qu'un extrait de *L'amour au temps du choléra* de Gabriel Garcia Marquez. Il mobilise une série de citations et de sources externes choisies judicieusement afin de stimuler l'intérêt de son lecteur et faire avancer son essai personnel. De manière un peu plus intime, Brooks mentionne aussi des personnes qu'il a connues afin de raconter leurs expériences de mariage. Brooks semble vouloir célébrer l'importance de l'engagement et de la vie à deux, mais le fait à l'aide de sources externes qu'il lie afin de créer un propos original et cohérent. Il agit à la manière de Montaigne qui explique :

[J]e fais dire aux autres, non à ma tête, mais à ma suite, ce que je ne puis si bien dire, par faiblesse de mon langage, ou par faiblesse de mon sens. Je ne compte pas mes emprunts, je les pèse. Et si je les eusse voulu faire valoir par nombre, je m'en fusse chargé deux fois autant. Ils sont tous, ou fort peu s'en faut, de noms si fameux et anciens, qu'ils me semblent se nommer assez sans moi. (Montaigne, 1595, p. 645)

Brooks confronte aussi des idées reçues sur le mariage. L'amour, la vie de couple et le mariage évoluent souvent de manière contradictoire, il est prêt à le reconnaître. Cette confrontation doit exister en lui, mais elle existe assurément pour de nombreuses autres personnes. C'est ainsi qu'il mentionne des articles et des livres qui remettent en question certains des fondements traditionnels du mariage, tels que *Against Love : A Polemic* (2013) de Laura Kipnis et *Has Marriage for Love Failed?* (2008) de Pascal Bruckner. C'est une nuance qui donne une profondeur et une complexité supplémentaire au texte de Brooks. Il insiste sur l'importance d'un engagement comme le mariage, mais il s'ouvre aussi à certaines critiques de cette institution et de la vie de couple en général.

Le grand nombre d'informations issues de sources externes dans *The Road to Character* et *The Second Mountain* ne remet pas en question la valeur de ces textes comme essais personnels. En fait, ces emprunts confirment que ces ouvrages sont des essais personnels, alors que David Brooks met de l'avant des textes et des personnes qui l'ont inspiré et qui continuent à le guider comme personne.

Se servir d'une intertextualité foisonnante pour alimenter le propos d'un essai est loin d'être une pratique inusitée. À ce sujet, Ralph Waldo Emerson confirme l'importance et la valeur de cette approche :

We prize books, and they prize them most who are themselves wise. Our debt to tradition through reading and conversation is so massive, our protest or private addition so rare and insignificant, -- and this commonly on the

ground of other reading or hearing, -- that, in a large sense, one would say there is no pure originality. All minds quote [...] We quote not only books and proverbs, but arts, sciences, religion, customs, and laws; nay, we quote temples and houses, tables and chairs by imitation. (Emerson, 1888, p. 214)

Dans sa collection d'essais *Une affaire de sens*, Louis Cornellier procède à un exercice similaire alors qu'il présente l'impact d'auteurs comme Molière, Léon Tolstoï ou Francis Scott Fitzgerald sur sa pensée. Il commente sa propre pratique :

Je pourrais dire, pour préciser, que je lis pour trouver le sens spirituel et existentiel de l'expérience humaine, mais je devrais alors ajouter pour éviter tout malentendu, que je ne m'attends pas à le trouver comme on trouve un objet perdu. Parce que je sais que le sens est une construction symbolique à la fois individuelle et collective, toujours vécue au présent, mais irriguée par les voix du passé, je le cherche tout autant dans les œuvres de jadis que dans celles d'aujourd'hui, avec le sentiment profond que je ne le trouverai jamais vraiment et totalement, mais avec la certitude concomitante qu'abandonner ma quête équivaldrait à une défaite de l'humanité en moi. (Cornellier, 2022, p. 7)

Comme le démontre Cornellier, c'est en étant des lecteurs assidus que plusieurs auteurs et essayistes poursuivent une quête de sens dans leur pratique d'écriture. Ils cherchent à rendre le monde un peu plus sensé et un peu moins désordonné. Pour ce faire, ils reviennent souvent à des textes qui les ont inspirés. Comme le dit Brooks dans le cadre d'une de ses chroniques, la lecture demeure la meilleure façon d'accéder à une culture et une connaissance pertinentes et pérennes. « To learn these sorts of things, you have to defer to greater minds than your own. You have to take the time to immerse yourself in a great writer's world. You have to respect the authority of the teacher » (Brooks, 2010).

3.3 Le fragment

The Road to Character et *The Second Mountain* représentent une transformation personnelle pour David Brooks. L'essai personnel lui permet de se

révéler et d'exposer le cheminement de sa pensée et de sa façon de vivre. Comme plusieurs essayistes, Brooks se découvre lui-même alors qu'il rédige. Sa pensée, sa personne et ses écrits sont en constante évolution. S'il existe des liens entre plusieurs idées (sur la moralité, sur le religieux, sur l'humilité) dans ses deux plus récents livres, il révèle par contre, dans l'introduction de *The Second Mountain*, que ce nouveau livre marque tout de même une rupture. Brooks est à la recherche d'un approfondissement spirituel beaucoup plus important et exprime son insatisfaction quant aux idées présentées dans *The Road to Character*.

The five years since I finished that book have been the most tumultuous years of my life [...] When I wrote *The Road to Character*, I was still enclosed in the prison of individualism. I believed that life is going best when we take individual agency, when we grab the wheel and steer our own ship [...] I now think good character is a by-product of giving yourself away. You love things that are worthy of love. You surrender to a community or cause, make promises to other people, build a thick jungle of loving attachments, lose yourself in the daily act of serving others as they lose themselves in the daily act of serving you. (Brooks, 2019, p. xix-xx)

Cette transformation rappelle que lorsque nous évoluons dans notre écriture, certaines idées sont maintenues, tandis que d'autres sont rejetées. On peut remodeler les idées, les transformer ou les rejeter. Mais d'un essai à un autre, ces fragments de pensée ne disparaissent pas. Ils font partie d'un flux organique dans le processus évolutif de l'essayiste. Brian Dillon explique la relation intime entre l'essai et le fragment :

The essay is often itself a fragment or it may be made of fragments. Always, with the fragment as with the essay itself, there is this ambiguous shuttle between identity and dispersal, between formal, almost physical integrity and a fracturing or even pulverizing action. *Fragment* gives us fragmental and *fragmentals*: geological terms for rocks and shales that are heterogeneous, composed of more than one substance. I like the idea of the essay as a kind of *conglomerate*: an aggregate either of diverse materials or disparate ways of saying the same or similar things. There is repetition

or rhyme between the further fragments (further essays?) it may contain.
(Dillon, 2017, p. 79)

Dillon souligne les fonctions similaires du fragment et de l'essai. Bien entendu, plusieurs essais sont composés de fragments. Ces segments de texte permettent d'assurer une fluidité dans les pensées de l'auteur. On peut, en tant que lecteur, remarquer le chemin parcouru. D'un essai à l'autre (et parfois, au sein du même essai), on peut constater que l'auteur confirme certaines positions et en rejette d'autres. Il peut nuancer un propos ou choisir une tout autre voie. Mais les fragments permettent de reconnaître des tendances. Ils représentent un procédé littéraire limpide – qui permet à l'auteur de se révéler en toute simplicité – tout en assurant une transmission d'idées, et ce, en mettant de côté les éléments superflus.

Les fragments sont souvent numérotés et c'est le cas pour deux sections dans *The Road to Character* et *The Second Mountain*. Le travail que fait l'auteur de fragments n'est pas différent de celui du poète ou du journaliste, car c'est un exercice de concision. Quand on écrit un fragment – mais je crois que c'est aussi le cas d'un poème ou d'un texte de nouvelle journalistique –, on essaie d'exprimer le plus d'idées ou de sentiments possibles en utilisant le moins de mots possibles (« less is best », comme le postule le minimalisme). Dans *The Road to Character*, Brooks présente une série de fragments dans le cadre d'un chapitre intitulé « The Humility Code. » Les exemples suivants rappellent que chaque fragment peut être apprécié individuellement.

« We don't live for happiness, we live for holiness. » (2015, p. 262)

« The things that lead us astray are short term – lust, fear, vanity, gluttony. The thing we call character endure over the long term – courage, honesty, humility. » (2015, p. 264)

« No person can achieve self mastery on his or her own » (2015, p. 264)

« Defeating weakness often means quieting the self. Only by quieting the self, by muting the sound of your own ego, can you see the world clearly. » (2015, p. 265)

« The person who successfully struggles against weakness and sin may or may not become rich and famous, but that person will become mature. » (2015, p. 267)

Ces passages s'apparentent par moments à des versets bibliques et ont en commun le fait d'être numérotés. Cette pratique se poursuit dans *The Second Mountain*. Dans la conclusion, « The Relationalist Manifesto », Brooks offre sous forme de fragments de nombreuses leçons et réflexions. Dans ce cas-ci, ses commentaires ne sont pas explicitement en lien avec le développement et la croissance personnels, comme ceux qui sont au cœur de *The Road to Character*. À la fin de *The Second Mountain*, l'auteur réussit à marier ses réflexions sur l'individu à des réflexions sociales et politiques qui sont au centre de sa façon de voir le monde. Il ne se positionne ni en rupture ni en simple continuité par rapport à son passé, il s'est engagé dans l'approfondissement et la nuance. Au cœur de ces fragments, on ne trouve pas l'individu, mais plutôt les relations qu'il cultive : « There is always balance between self and society » (2019, p. 297). « A committed life involves some common struggles » (2019, p. 306). « The ultimate faith of relationalism is that we are all united » (2019, p. 309). « A good society is like a dense jungle. There are vines and intertwining branches » (Brooks, 2019, p. 310).

Dans ces extraits, Brooks ne présente pas une logique argumentative, ces paroles sont, à plusieurs égards, des actes de foi. Ce sont les lignes directrices d'une vie morale. Il n'est pas nécessairement en quête de vérité, comme c'était le cas dans *The Social Animal*. Il cherche cette fois la moralité. La croissance personnelle comme forme littéraire et le religieux ont en commun le dévouement, qui peut être fait aveuglément, mais qui se réalise au nom d'un plus grand bien.

If the purpose of religious ritual is to validate one's beliefs by satisfying the very emotions that motivate belief, then self-help is a remnant of religious thinking, and belief is truly the engine of magical thinking. Indeed, self-help and religion not only play similar roles as belief and ritual states; they also recruit common mental processes, such as emotions, social needs, and inhibitions. (Gabriel, 2017)

Enfin, Brooks offre aussi des commentaires politiques, rappelant que la quête personnelle dans laquelle il s'est embarqué est encore en lien avec ses valeurs conservatrices de prudence et de modestie épistémologique.

As T.S. Elliot observed, the chief illusion of modern political activity is the belief that you can build a system so perfect that the people in it do not have to be good. The reality is that democracy and the economy rest upon a foundation, which is society. A society is a system of relationships. If there is no trust at the foundations of society, if there is no goodness, care, or faithfulness, relationships crumble, and the market and the state crash to pieces [...] Society and culture are prior to and more important than politics or the market. The health of society depends on voluntary unselfishness (Brooks, 2019, p. 308)

Dans *The Road to Character* et *The Second Mountain*, David Brooks mobilise le fragment pour offrir certaines leçons qui lui sont chères. Dans *The Second Mountain*, l'essai personnel prend de plus en plus la forme de l'autobiographie dans un nombre important de passages. David Shields reconnaît lui aussi le rapport entre le fragment et l'autobiographie :

As work gets more autobiographical, more intimate, more confessional, more embarrassing, it breaks into fragments. Our lives aren't prepackaged narratives lines and, therefore, by its very nature, reality-based art – underprocessed, underproduced – splinters and explodes. (Shields, 2010, p. 27)

Pour Shields, le monde dans lequel nous vivons est fragmenté. Les événements de nos vies ne s'inscrivent pas dans une logique narrative de causes et d'effets. Si David Brooks s'inspire de son vécu pour écrire les fragments de *The Road to Character* et *The Second Mountain*, c'est que la vie est forcément fragmentaire et il nous la présente

de manière honnête ou, comme le dit Shields : « underprocessed, underproduced » (Shields, 2010, p. 27).

3.4 L'essai personnel : intimité et spiritualité

Les fragments ont permis à Brooks d'explorer une certaine spiritualité en empruntant une forme qui s'apparente à celle des textes religieux. Les thèmes religieux sont déjà présents dans *The Road to Character* alors que Brooks se penche sur l'idée du péché (*sin*). Il entreprend un plaidoyer sur l'importance de ce terme dans notre société. Ce terme permet de reconnaître un mal collectif, de voir les péchés véniels qui mènent aux péchés mortels et de se donner des repères dans le développement d'une morale et d'une force de caractère (Brooks, 2015, p. 53-55). À d'autres moments dans *The Road to Character*, il cite des théologiens comme Walter Rauschenbusch ou Reinhold Niebuhr ou un moine comme Thomas Merton. Il aborde aussi des personnes dont la foi chrétienne a été une source d'inspiration, tels que Dorothy Day, qui dit avoir été sauvée par la religion, et Saint-Augustin. Au sujet de ce dernier, il affirme: « Some, like Augustine, surrendered agency and let grace flood in » (Brooks, 2015, p. 268).

Brooks n'hésite pas à utiliser un lexique religieux, alors qu'il réfléchit à la notion de péché. Il emploie des expressions et des formulations comme « human evil », « dappled souls » et « demonic thing. » Il n'a pas employé des termes comme transgression, manquement, erreur ou inconduite, mais bien celui de péché, de « sin ». Cela comporte une part de risque, le lecteur pouvant facilement se désintéresser d'un texte de *nonfiction* qui devient trop prêcheur.

[R]eligious writing seems especially susceptible to rot. Perhaps this is because the vocabulary of religion itself has been so massively overused, co-opted, and politicized that it can hardly be invoked without striking a wrong chord. It's also woefully inadequate and fails because it cannot properly contain the largeness of the very concepts it attempts to convey. Write the word "prayer," for instance, and half your audience will begin to

twitch and look away, while the other half may nod their heads and whisper *hallelujah*, but, apart from a gut-level response to the familiar shape and heft of the word, they will not know what you mean. Meditation? Supplication? A sweet old-fashioned song of praise? (Livingston, 2019)

Brooks maintient cependant une certaine prudence. Il ne cherche pas à imposer une recette de vie. Dans *The Second Mountain*, il continue à explorer le religieux et devient d'autant plus limpide au sujet de ses propres vulnérabilités. Si la thématique religieuse comporte une part de risques, l'exposition des vulnérabilités d'un auteur présente une manière de créer un lien avec le lecteur.

Where vulnerability is the essayist's superpower, preaching is her kryptonite. Unlike the political, argumentative, or opinionated brain hammering away, the reader can't seem to resist an open heart. The vulnerable writer has the power to connect with readers at a deep level, to transcend labels, and to invite in versus merely solidifying divisions. (Livingston, 2019)

Le lien entre les thématiques religieuses dans *The Road to Character* et *The Second Mountain* et la démarche de Brooks comme auteur d'essais personnels se révèle comme assez évident. Dans les années qui ont suivi la publication de *The Road to Character*, Brooks s'est lancé dans une exploration du christianisme, mais on peut aussi y voir un virage plus général vers la spiritualité et la foi. C'est ainsi qu'il renoue avec le judaïsme, la religion de ses parents. Il rappelle l'impact de l'exode en puisant dans des exemples familiaux. Il reconnaît la valeur symbolique et narrative du récit de l'exode pour le peuple juif, même s'il peut remettre en question la véracité des événements.

The trek through the wilderness is not only an ordeal that gives them strength. They are living out a narrative that gives them identity. Before long, they are singing. They are crossing the Red Sea, and Miriam and the other women are leading them in song. Soon, they are able to trust again. People who have been betrayed and oppressed cannot trust and therefore cannot have faith. But eventually the Jews, even with all their constant, kvetching and whining, do learn that sometimes promises are kept, that God abides. They become a people capable of faith, capable of receiving

law, obeying law, and upholding their end of the covenant. (Brooks, 2019, p. 214-215)

Brooks célèbre la manière dont le judaïsme a donné à sa famille des valeurs qui prônaient la discipline. Comme dans les textes bibliques, l'exode fait partie de l'identité juive de Brooks et de sa famille. Cette combinaison de discipline et d'exodes – qui étaient souvent forcés en raison de persécution – a amené ses ancêtres à se réinventer, à immigrer, à se lancer en affaires et à faire des études universitaires. Brooks fournit des exemples personnels en mentionnant que son arrière-grand-père et son grand-père ont pu faire des études universitaires à New York. Il rappelle l'environnement familial dans lequel il a grandi. Pour Brooks, il a toujours existé chez le peuple juif un désir de réussite, mais cela serait aussi dû au fait qu'ils ont souvent été des exilés.

Paradoxalement, au moment même où il confirme son attachement au judaïsme, Brooks plonge dans une exploration du christianisme. Il est fort possible qu'il demeure réticent à un engagement religieux au sens institutionnel, mais on peut assurément constater une reconnaissance de l'importance de la foi et de la spiritualité chez lui.

I feel more Jewish than ever before. I was always and will always be culturally Jewish, but now I feel religiously Jewish. God's covenant with the Jewish people is a real thing [...] On the other hand, I can't unread Matthew. The beatitudes are the moral sublime, the source of awe, the moral purity that takes your breath away and toward which everything points. In the beatitudes we see the ultimate road map to life. (Brooks, 2019, p. 245-246)

Cet engagement religieux s'est fait graduellement, mais la transformation a été importante. Il ne peut pas identifier le moment exact où il a basculé, mais il sait et ressent avec une conviction profonde qu'il est devenu croyant.

You realize that while God is still a big mystery, you don't not believe in him. You're not an atheist. You're not even an agnostic. You're not going to live without the biblical metaphysic. You've crossed into a different country and the myths feel true. (Brooks, 2019, p. 245)

L'emploi de la négation montre que Brooks se permet toujours un certain scepticisme. Toutefois, l'écriture est simple et claire. Par moments, elle est même répétitive. Il insiste sur les révélations qu'il a eues dans le cadre de son cheminement religieux. Il interpelle le lecteur à la deuxième personne, mais il est facile de conclure que Brooks se parle à lui-même. Ses engagements juif et chrétien sont explicitement énoncés. Ils peuvent sembler contradictoires, mais il y voit une complémentarité évidente.

Ce virage religieux est en lien direct avec les circonstances personnelles de sa vie dont il nous partage les détails. Il se montre vulnérable, alors qu'il décrit sa séparation.

Then came the events of the summer of 2013 and the suffering that entailed. My divorce happened. I was lonely, humiliated, adrift. I had a constant physical sensation of burning in my stomach and gut. I saw the world as if through some sort of muddy, distorted funhouse mirror – through the prism of my own pain and humiliation. (Brooks, 2019, p. 230).

L'auteur vit des contradictions profondes alors que ses écrits sont à la fois une façon de révéler ses forces et ses faiblesses. Dans l'extrait cité, il revient sur un des moments les plus difficiles de sa vie. Il ne prétend pas que son propos a pour mission d'aider ou d'influencer qui que ce soit. Brooks partage tout simplement son vécu aux fins d'une leçon personnelle. Il se révèle sans vraiment se soucier de l'intérêt public de son propos. Il se met forcément dans un état vulnérable.

Toutefois, pour donner à son texte une énergie, pour motiver son écriture et croire que son histoire mérite d'être partagée, l'essayiste doit se montrer comme étant confiant, même si cela peut mener à un certain aveuglement. L'auteur se doit, par moments, de croire que son livre sera exceptionnel. On peut quand même rappeler que l'écriture d'un livre ne nécessite pas cette grande dose de prétention. « It [is] enough to be interested in the subject, to believe there might be something worth saying about it,

and then to do your best. You aim for your target but remain agnostic about whether you'll hit it » (Baggini, 2015).

David Brooks a connu des succès exceptionnels comme auteur et journaliste et il avoue que cela l'a mené à commettre le péché d'orgueil. Il était devenu trop fier de ses accomplissements professionnels et ne s'est pas assez soucié du sort des personnes qui l'entouraient. Il a consacré trop d'énergie à gravir la première montagne de la vie qu'il a oublié la seconde.

The name of my condition was pride. I was proud of who I had become. I had earned a certain identity and conception of myself by working hard and being pretty good at what I did. I found it easier to work all the time than to face the emptiness that was at the heart of my loneliness. (Brooks, 2019, p. 239)

Brooks fait donc le choix de gravir la seconde montagne qui mise sur l'altruisme comme un gage de paix intérieure et de satisfaction personnelle. *The Second Mountain* met l'accent sur la communauté dans laquelle nous vivons, sur les engagements que nous faisons, sur les relations que nous entretenons. Certes, un auteur qui encourage ce genre d'engagement envers autrui le fait dans le cadre d'un essai personnel et même intime. Brooks rappelle que nous entretenons des relations interdépendantes avec les agents de notre entourage, ce qui nous amène à être empathique.

Dans *This Is Water*, David Foster Wallace rappelle à quel point l'égoïsme est une posture naturelle pour les êtres humains (Foster Wallace, 2005). Notre fonctionnement neurologique nous fait entrer en contact avec la réalité à l'aide de nos cinq sens. Notre fonctionnement biologique nous conduit à ressentir nos émotions de manière spontanée et naturelle sans qu'une entité externe nous les communique. Ce constat fait de chaque individu le personnage principal de son existence et de son récit de vie. Par contre, Foster Wallace et David Brooks nous rappellent qu'il est important de prendre conscience de cet individualisme. Cette prise de conscience représenterait,

pour eux, le seul espoir de mener une vie plus vertueuse. On aurait ainsi une chance d'être libéré, mais cette libération nécessite de reconnaître autrui. Brooks propose à son lecteur et à soi-même de gravir la seconde montagne et de s'engager dans une vocation, une religion, un mariage ou une communauté. Foster Wallace rappelle à quel point tout cela est difficile:

Here is just one example of the total wrongness of something I tend to be automatically sure of: everything in my own immediate experience supports my deep belief that I am the absolute centre of the universe; the realest, most vivid and important person in existence. We rarely talk about this sort of natural, basic self-centredness because it's so socially repulsive. But it's pretty much the same for all of us. It is our default setting, hard-wired into our boards at birth. Think about it: there is no experience you have had that you are not at the absolute centre of. The world as you experience it is there in front of you or behind you, to the left or right of you, on your TV or your monitor. And so on. Other people's thoughts and feelings have to be communicated to you somehow, but your own are so immediate, urgent, real. (Foster Wallace, 2005)

Les essais personnels que sont *The Road to Character* et *The Second Mountain* amènent Brooks à s'engager dans une introspection, mais aussi dans une réflexion collective. Il constate que le monde dans lequel nous vivons est rempli d'incertitudes. Par ses essais, Brooks crée une vision un peu plus cohérente du monde. Il se permet aussi des contradictions personnelles, mais celles-ci s'inscrivent dans une certaine continuité. S'il a tenté de comprendre le monde par la psychologie dans *The Social Animal*, il tente de se comprendre par l'écriture personnelle et la religion dans *The Road to Character* et *The Second Mountain*. Les idées et les pratiques de l'honnêteté, du partage et de la confession ne sont pas très différentes quand on compare psychologie et religion. « Replacing religion with psychology keeps many features of the Christian tradition, for instance, intact » (Reshe, 2020). C'est ainsi que Brooks peut se laisser guider par différentes disciplines scientifiques et valeurs religieuses, alors qu'il adopte différentes formes d'écriture. L'évolution de Brooks est fragmentée. Certaines de ses idées transitent d'un essai à l'autre, d'autres sont rejetées ou contredites. Comme le

rappelle Phillip Lopate, être un essayiste n'est pas juste un métier, c'est un mode de vie, une façon d'être et de mener son existence :

[T]he personal essay represents a mode of being. It points a way for the self to function with relative freedom in an uncertain world. Skeptical yet gyroscopically poised, undeceived but finally tolerant of flaws and inconsistencies, this mode of being suits the modern existential situation, which Montaigne first diagnosed. His recognition that human beings were surrounded by darkness, with nothing particularly solid to cling to, led to a philosophical acceptance that one had to make oneself up from moment to moment. (Lopate, 1994, p. xlv)

L'écriture et la lecture d'essais personnels peuvent représenter une quête de vérité. Il semble toutefois que c'est dans la nature même de la vérité de continuer à nous échapper. Comme l'affirme William Deresiewicz, les faits sont instables et notre rapport à la connaissance demeure toujours incertain (Deresiewicz, 2017). Il n'existe pas de formule unique et gagnante afin de mener une vie sensée et vertueuse. L'essai participe ultimement à une quête de sens, et ce, à l'aide d'un outil qui est la langue, dont le potentiel est peut-être plus limité qu'on pense. C'est ainsi que Brooks se tourne vers la spiritualité afin d'amorcer ses nouvelles quêtes de croissance personnelle et de développement de soi. Il se trouve devant l'infini, mais revient à l'essai personnel pour continuer à mener sa quête et à partager, avec le lecteur et la société, certaines réflexions sur le chemin parcouru.

CONCLUSION

Il est tentant de voir le parcours littéraire, personnel et professionnel de David Brooks comme un récit qui bénéficie d'une narrativité forte. On peut considérer son évolution dans le cadre des différents rebondissements de sa vie comme les péripéties d'un récit. Ce dernier a évolué d'un point de vue idéologique. Comme auteur, il est passé d'une écriture journalistique à des formes beaucoup plus personnelles. Même si ce sont des vases communicants, Brooks est passé d'une *nonfiction* plus analytique et descriptive à une forme essayistique plus personnelle et intime. Au niveau individuel, il a remis en question sa priorisation de la réussite professionnelle afin de s'engager dans sa communauté et de s'engager dans un parcours religieux.

Cette logique narrative est certainement trop simpliste. La vie est un peu plus comme un essai ou même comme une série de fragments. Et le parcours littéraire de David Brooks le symbolise. Il ne suit pas une évolution linéaire ponctuée par des causes et des effets. En tant qu'écrivain, Brooks poursuit ses travaux de recherche et son travail journalistique, il continue aussi à offrir des analyses politiques, sans oublier la quête personnelle qu'il mène. Chacun de ces actes est pertinent en soi et ne fait pas obligatoirement partie d'une trajectoire cohérente. Brooks continue à puiser dans son bagage culturel et intellectuel pour offrir aux lecteurs, mais aussi à soi-même, une meilleure compréhension du monde.

Comme auteur, chroniqueur, journaliste et analyste, depuis quatre décennies, Brooks a produit une quantité importante d'écrits. S'engager dans la pratique d'écriture représente ce qu'il y a de plus naturel pour lui. Comme il le rappelle dans *The Second Mountain*: « Recently, I bought a Fitbit. It kept telling me that I was falling asleep between eight and eleven in the morning. But I wasn't asleep; I was writing.

Apparently, writing is the time when my heartbeat is truly at rest; when I feel right with myself » (Brooks, 2019, p. 97).

Le rythme d'écriture de Brooks l'a mené à produire un corpus imposant au fil des décennies. Assurément, sa pensée s'est modifiée. À quelques reprises, il s'est contredit. Certaines valeurs et certains principes ont été maintenus. *The Social Animal* a représenté une tentative de produire une somme philosophique. Il a cherché – à l'aide de la narration, de la recherche scientifique et du discours personnel – à en arriver à une meilleure compréhension du comportement humain. *The Road to Character* et *The Second Mountain* représentent quant à eux des virages vers l'essai personnel, même si Brooks s'est servi de nombreuses sources externes pour compléter son écriture.

Dans ses plus récents écrits, les contradictions et les remises en question continuent de jouer un grand rôle. En septembre 2021, il a fait une autocritique de son premier ouvrage *Bobos in Paradise : The New Upper Class and How They Got There*. En 2000, Brooks a écrit un éloge ironique de cette nouvelle classe sociale, économique et culturelle dont il se considérait un membre. Vingt ans plus tard, il remarque les dommages réels causés par ce groupe dans un texte, publié dans *The Atlantic*, intitulé *How The Bobos Broke America*.

I got a lot wrong about the bobos. I didn't anticipate how aggressively we would move to assert our cultural dominance, the way we would seek to impose elite values through speech and thought codes. I underestimated the way the creative class would successfully raise barriers around itself to protect its economic privilege—not just through schooling, but through zoning regulations that keep home values high, professional-certification structures that keep doctors' and lawyers' incomes high while blocking competition from nurses and paralegals, and more. And I underestimated our intolerance of ideological diversity [...] When you tell a large chunk of the country that their voices are not worth hearing, they are going to react badly—and they have. (Brooks, 2021)

Il est encore plus ironique de voir que dans un texte publié trois mois plus tard, Brooks se montre cette fois critique de la classe conservatrice, souvent associée à Donald Trump, qui s'est insurgée contre les bobos. Les essais de David Brooks ne forment donc pas un tout cohérent. Ce sont justement des essais, dans le sens général du terme. Par ses différents écrits, il offre des réflexions sur différentes facettes de la vie sociale ou politique. Ces réflexions peuvent être perspicaces et inspirantes, mais peuvent aussi inclure des biais et des incongruités.

Dans l'extrait précédent issu de *How The Bobos Broke America*, Brooks semble éprouver une certaine sympathie pour la classe conservatrice qui a été ignorée ou méprisée par les bobos. Plusieurs de ces Américains ont trouvé refuge chez Donald Trump. Depuis son entrée en politique active en 2015, Trump a pris le contrôle du mouvement conservateur américain et y a apporté des transformations dont David Brooks a été des plus critiques. En décembre 2021, il se désole ainsi des changements au sein du conservatisme américain.

Trumpism is pre-Enlightenment. Trumpian authoritarianism doesn't renounce holy war; it embraces holy war, assumes it is permanent, in fact seeks to make it so. In the Trumpian world, disputes are settled by raw power and intimidation. The Trumpian epistemology is to be anti-epistemology, to call into question the whole idea of truth, to utter whatever lie will help you get attention and power. Trumpism looks at the tender sentiments of sympathy as weakness. Might makes right.

On the right, especially among the young, the populist and nationalist forces are rising. All of life is seen as an incessant class struggle between oligarchic elites and the common *volk*. History is a culture-war death match. Today's mass-market, pre-Enlightenment authoritarianism is not grateful for the inherited order but sees menace pervading it: You've been cheated. The system is rigged against you. Good people are dupes. Conspiracists are trying to screw you. Expertise is bogus. Doom is just around the corner. I alone can save us. (Brooks, 2021)

Cette critique idéologique est justifiée alors qu'on comprend sans peine que David Brooks est moralement et intellectuellement répugné par Donald Trump et son mouvement politique. Cependant, j'aurais cru que Brooks exprimerait un peu plus de sympathies envers les électeurs, souvent désespérés, qui ont été séduits par ce mouvement, comme il l'a fait lorsqu'il a présenté sa critique et exposé ses déceptions à propos de la classe des bobos.

Même si on peut y avoir plus d'une contradiction, les critiques que David Brooks formule au sujet des bobos et du conservatisme américain dénotent une évolution chez l'auteur, une capacité de remettre en question certains des piliers qui ont joué un grand rôle dans son cheminement en tant qu'écrivain. Il n'est jamais campé dans une position ferme et inébranlable, il cherche à être déstabilisé dans ses points de vue et dans sa lecture du monde. C'est aussi le cas dans *The Road to Character* et *The Second Mountain* alors qu'il questionne la vertu de l'ambition professionnelle et qu'il fait de nouveaux engagements religieux. Les réflexions personnelles de David Brooks, ainsi que les éléments autobiographiques et intimes révélés dans ses essais l'exposent à une certaine vulnérabilité. Cela fait partie pourtant de la démarche essayistique :

Personal writers seem to feel inclined to be vulnerable and deeply honest in their work, to strip themselves down for both themselves and their readers. This is probably because it feels natural to insert ourselves into our writing. We want to feel understood, which isn't necessarily detrimental to the work itself. (Bernheim, 2022)

Au sujet du conservatisme, je serai porté à dire que le mouvement s'est radicalisé et que David Brooks ne pouvait pas, en bonne conscience, continuer de s'en réclamer. « The rich philosophical tradition I fell in love with has been reduced to Fox News and voter suppression » (Brooks, 2021). Enfin, même s'il le fait de manière critique et avec une certaine réticence, il se considère maintenant comme un démocrate.

I'm content, as my hero Isaiah Berlin put it, to plant myself instead on the rightward edge of the leftward tendency—in the more promising soil of the moderate wing of the Democratic Party. If its progressive wing sometimes seems to have learned nothing from the failures of government and to promote cultural stances that divide Americans, at least the party as a whole knows what year it is. (Brooks, 2021)

Clairement, ce réalignement politique ne s'est pas fait dans la joie. Brooks reconnaît l'incohérence morale et intellectuelle dans laquelle le conservatisme américain s'est embourbé. Et graduellement, il s'éloigne des enjeux politiques du quotidien. Dans ses chroniques pour *The New York Times* et dans ses analyses médiatiques, il doit se pencher sur des sujets qui touchent, par exemple, les chances d'adoption d'un projet de loi au Congrès ou la dynamique de la prochaine élection présidentielle. Dans ses essais cependant, il se permet des réflexions plus globales et personnelles.

Comme auteur il a évolué, mais certaines de ses stratégies littéraires demeurent inchangées. L'écriture continue de l'accompagner dans ses développements personnels, elle est une extension de son être. Au final, il vit et il écrit, alors que sa démarche rappelle l'une des plus importantes missions de l'essai, qui est celle de représenter « le comble de la rigueur accessible dans un domaine où le travail exact est impossible » (Musil, 1978, p. 334). En faisant de l'écriture une vocation, Brooks poursuit un objectif indéfini et inatteignable. L'écriture est ainsi une fin en soi. Cette vocation lui permet de créer le chevauchement qu'il a toujours recherché entre ses quêtes personnelles et professionnelles. Elle lui permet de s'engager dans son écriture et de s'en servir afin de donner un sens à sa vie et de rendre le monde un peu plus intelligible.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

Brooks, David (2011), *The Social Animal: The Hidden Sources of Love, Character, and Achievement*, New York, Random House, 430 p.

————— (2015), *The Road to Character*, New York, Random House, 300 p.

————— (2019), *The Second Mountain: The Quest for a Moral Life*, New York, Random House, 346 p.

Étude du corpus

D'Agata, John (dir.) (2003), *The Next American Essay*, Minneapolis, Graywolf Press, 488 p.

————— (dir.) (2009), *The Lost Origins of the Essay*, Minneapolis, Graywolf Press, 695 p.

————— (dir.) (2016), *The Making of the American Essay*, Minneapolis, Graywolf Press, 798 p.

Aristote (1990), *Les politiques*, Paris, Flammarion, 575 p.

Aranson, Elliot (1999), *The Social Animal*, New York, Worth Publishers, 538 p.

Arrivé, Michel (1997), « Histoire, discours: retour sur quelques difficultés de lecture », *Linx*, n° 9, avril, p. 159-168.

Babine, Karen (2020), « A Taxonomy of Nonfiction; Or the Pleasure of Precision », dans *Literary Hub*, 3 août, en ligne, <<https://lithub.com/a-taxonomy-of-nonfiction-or-the-pleasures-of-precision/>>, consulté le 13 juin 2022.

Baggini, Julian (2015), « Why all writers are vain », dans *The Guardian*, 25 février, en ligne, <<https://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/feb/25/writers-vain-egotism-julian-baggini>>, consulté le 14 décembre 2022.

Bal, Mieke (2017), *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative, Fourth Edition*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 205 p.

- Baldick, Chris (2008), *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press, 360 p.
- Beam, Christopher (2010), « A Reasonable Man », dans *New York*, 1^{er} juillet, en ligne, <<https://nymag.com/news/media/67010/>>, consulté le 6 décembre 2022.
- Belting, Hans (2001), *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 352 p.
- Benveniste, Émile (1966), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 286 p.
- Bernheim, Colette (2022), « We Can Still Be Vulnerable in the Eyes of Others », dans *Lithium Magazine*, 8 mars, en ligne, <<https://lithiummagazine.com/2022/03/08/we-can-still-be-vulnerable-in-the-eyes-of-others/#>>, consulté le 14 décembre 2022.
- Bien, Janusz (2019), « Objectivité et dépersonnalisation dans le discours scientifique », *Roczniki Humanistyczne*, Vol. LXVII, carnet 5, p. 79-96.
- Blum, Beth (2020), « When Did Self-Help Books Become Literary », dans *Literary Hub*, 29 janvier, en ligne, <<https://lithub.com/when-did-self-help-books-become-literary/>>, consulté le 7 décembre 2022.
- Bouilly, Jenny (2018), *Betwixt-and-Between: Essays on the Writing Life*, Minneapolis, Coffee House Press, 132 p.
- Brooks, David (2000), *Bobos in Paradise: The New Upper Class and How They Got There*, New York, Simon & Schuster, 284 p.
- (2004), *On Paradise Drive: How We Live Now (And Always Have) in the Future Tense*, New York, Simon & Schuster, 304 p.
- (2008), « Ceding the center », dans *The New York Times*, 26 octobre, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2008/10/26/opinion/26ihtedbrosks.1.17250440.html>>, consulté le 17 novembre 2022.
- (2010), « The Medium Is the Medium », dans *The New York Times*, 8 juillet, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2010/07/09/opinion/09brooks.html>>, consulté le 5 janvier 2023.

- (2021), « How The Bobos Broke America », dans *The Atlantic*, 2 août, en ligne, <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2021/09/blame-the-bobos-creative-class/619492/>>, consulté le 19 décembre 2022.
- (2021), « What Happened to American Conservatism? », dans *The Atlantic*, 8 décembre, en ligne, <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2022/01/brooks-true-conservatism-dead-fox-news-voter-suppression/620853/>>, consulté le 19 décembre 2022.
- Burkeman, Oliver (2015), « David Brooks: ‘I’m paid to be a narcissistic blowhard’ » dans *The Guardian*, 10 avril, en ligne, <<https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/david-brooks-interview-im-paid-to-be-narcissistic-blowhard>>, consulté le 6 décembre 2022.
- (2019), « The Second Mountain by David Brooks review – a self-help guide to escaping the self », dans *The Guardian*, 14 mai, en ligne, <<https://www.theguardian.com/books/2019/may/14/the-second-mountain-quest-for-moral-life-david-brooks-review>>, consulté le 12 décembre 2022.
- Clasen, Kelly (2015), « American Creative Nonfiction: Background and History », dans Jay Ellis (dir.), *Critical Insights: American Creative Nonfiction*, New York, Grey House Publishing Inc., p. 3-14.
- Cornellier, Louis (2022), *Une affaire de sens : Essais sur la littérature et la transcendance*, Montréal, Médiapaul, 165 p.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari (1991), *Qu’est-ce que la philosophie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 223 p.
- Deresiewicz, William (2017), « In Defense of Facts », dans *The Atlantic*, janvier/février, en ligne, <<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/01/in-defense-of-facts/508748/>>, consulté le 14 juin 2022.
- Dillon, Brian (2017), *Essayism: On Form, Feeling, and Nonfiction*, New York, The New York Review of Books, 171 p.
- Early, Gerald (1989), *Tuxedo Junction: Essays on American Culture*, New York, The Ecco Press, 334 p.

- Eldiasty, Amany Abdullah (2018), « From New Journalism to Fiction: Truman Capote's Narrative Innovations in *In Cold Blood* », *Occasional Papers*, Vol. 65, juillet, p. 129-150.
- Emerson, Ralph Waldo (1888), *Letters and Social Aims*, Boston, Houghton, Mifflin and Company, 333 p.
- Feuerbach, Anselm von (1985), *Gaspard Hauser*, Paris, Vertiges Publications, 125 p.
- Fjaestad, Björn (2007), « Why journalists report science as they do », dans Martin W. Bauer et Massimiano Bucchi (dir.), *Journalism, Science and Society*, New York et Londres, Routledge, p. 123-131.
- Fludernik, Monika (2009), *An Introduction to Narratology*, New York, Routledge, 190 p.
- Foster Wallace, David (2005), *This is water*, dans *Best English Speeches*, [vidéo], en ligne, <<https://www.youtube.com/watch?v=ms2BvRbjOYo>>, consulté le 14 décembre 2022.
- Forna, Aminatta (2018), « The Truth About Fiction vs. Nonfiction », dans *Literary Hub*, 7 juin, en ligne, <<https://lithub.com/the-truth-about-fiction-vs-nonfiction/>>, consulté le 29 avril 2022.
- Gabriel, Rami (2017), « The self-help game », dans *Aeon*, 6 février, en ligne, <<https://aeon.co/essays/self-help-is-a-kind-of-magical-thinking-thats-why-it-works>>, consulté le 12 décembre 2022.
- Gervais, Bertrand (2019), « Chet Baker est une figure. Personnages conceptuels et fiction critique chez Enrique Vila-Matas », dans René Audet et Nicolas Xanthos (dir.), *Ce que le personnage contemporain dit à la critique. Littérature, cinéma, cultures numériques*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 95-106.
- Ghys, Clément (2015), « Journaliste : je ne dirai pas je », dans *Libération*, 26 août, en ligne, <https://www.liberation.fr/cahier-ete-2015/2015/08/26/journalisme-je-ne-dirai-pas-je_1369985/>, consulté le 29 novembre 2022.
- Goldsmith, Kenneth (2011), *Uncreative Writing. Managing Language in the Digital Age*, New York, Columbia University Press, 260 p.

- Holman, C. Hugh (1972), *A Handbook to Literature*, Indianapolis, The Bobbs-Merrill Company, 646 p.
- Housel, Morgan (2021), « How This All Happened » dans *Collaborative Fund*, 24 novembre, en ligne, <<https://collabfund.com/blog/how-this-all-happened/>>, consulté le 13 septembre 2022.
- Kearns Goodwin, Doris (2019), « 6 Essential Traits a President Needs », en ligne, <<https://www.history.com/topics/doris-kearns-goodwin-on-presidential-leadership>>, consulté le 26 octobre 2022.
- Keen, Suzanne (2015), *Narrative Form: Revised and Expanded Second Edition*, New York, Palgrave Macmillan, 211 p.
- Kirk, Russell (1953), *The Conservative Mind*, New York, Gateway Editions, 543 p.
- Lesesne, Teri S. (2013), « Tell Me a (Real) Story. The Demand for Literary Nonfiction », *The Alan Review*, vol. 41, n° 1, automne, p. 64-69.
- Lazar, David (2008), « Occasional Desire », dans David Lazar (dir.), *Turth in nonfiction*, Iowa City, University of Iowa Press, p. 100-113.
- Lewiton, Ariel (2016), « John D'Agata: What We Owe History », dans *Guernica*, 15 février, en ligne, <<https://www.guernicamag.com/what-we-owe-history/>>, consulté le 13 juin 2022.
- Livingston, Sonja (2019), « On the Pitfalls and Power of the Religious Essay », dans *Literary Hub*, 5 août, en ligne, <<https://lithub.com/on-the-pitfalls-and-power-of-the-religious-essay/>>, consulté le 14 décembre 2022.
- Lopate, Phillip (dir.) (1994), *The Art of the Personal Essay. An Anthology from the Classical Era to the Present*, New York, Anchor Books, 777 p.
- Maier, Emar (2020), « Making up stuff », dans *Aeon*, 13 janvier, en ligne, <<https://aeon.co/essays/how-to-tell-fact-from-fiction-in-fiction-and-other-forms-of-lies>>, consulté le 10 juin 2022.
- de Montaigne, Michel (1595), *Les essais*, Paris, La Pochothèque, 1853 p.
- Morrill, Donald (2011), « Character in Nonfiction », dans *TriQuarterly*, 25 octobre, en ligne, <<https://www.triquarterly.org/craft-essays/character-nonfiction>>, consulté le 9 mars 2021.

- Mosès, Stéphane (2001), « Émile Benveniste et la linguistique du dialogue », *Revue de métaphysique et de morale*, 4, n° 32, p. 509-525.
- Musil, Robert (1978), *Essais: conférences, critique, aphorismes et réflexions*, Paris, Éditions du Seuil, 649 p.
- Niebuhr, Reinhold (1952), *The Irony of American History*, Chicago, The University of Chicago Press, 198 p.
- Peters, Hans Peter (2013), « Gap between science and media revisited: Scientists as public communicators », *National Academy of Sciences*, vol. 110, suppl. 3, p. 14102-14109.
- Putnam, Robert (2000), *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*, New York, Simon & Schuster Paperbacks, 541 p.
- Reshe, Julie (2020), « Depressive realism », dans *Aeon*, 9 janvier, en ligne, <<https://aeon.co/essays/the-voice-of-sadness-is-censored-as-sick-what-if-its-sane>>, consulté le 14 décembre 2021.
- Ricard, François (1977), « IV. L'essai », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, octobre, p. 365-381.
- Ricoeur, Paul (1984), *Temps et récit II*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 300 p.
- (1990), *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 448 p.
- Rose, Charlie (2011), « David Brooks », dans *Charlie Rose*, [vidéo], en ligne, <<https://charlieroose.com/videos/15520>>, consulté le 31 août 2022.
- (2015), « David Brooks », dans *Charlie Rose*, [vidéo], en ligne, <<https://charlieroose.com/videos/28374>>, consulté le 14 décembre 2022.
- Rousseau, Jean-Jacques (1762), *Émile ou De l'éducation*, Paris, Garnier, 664 p.
- Saul, J.M. (2002), « Speaker meaning, what is said and what is implicated », *Nous*, 36 (2), p. 228-248.
- Shields, David (2010), *Reality Hunger: A Manifesto*, New York, Vintage Books, 221 p.

- Steinberg, Susan (2016), « John D'Agata Redefines the Essay », dans *Electric Literature*, 14 juillet, en ligne <<https://electricliterature.com/john-dagata-redefines-the-essay/>>, consulté le 13 juin 2022.
- Steigerwald, Bill (2011), « Sorry, Charley », dans *Reason*, 4 avril, en ligne, <<https://reason.com/2011/04/04/sorry-charley-2/>>, consulté le 29 avril 2022.
- Sout, David (2019), « Edmund Morris, Reagan Biographer Who Upset Conventions, Dies at 78 », dans *The New York Times*, 27 mai, en ligne, <<https://www.nytimes.com/2019/05/27/obituaries/edmund-morris-reagan-biographer-who-upset-conventions-dies-at-78.html>>, consulté le 28 avril 2022.
- Theado, Matt (2000), *Understanding Jack Kerouac*, Columbia, University of South Carolina Press, 200 p.
- Todorov, Tzvetan (1966), « Les catégories du récit littéraire » *Communications*, 8, p. 125-151.
- Travis, Mark W. (2011), « What Is a Story, and Where Does It Come From? », dans *Reuters*, 9 novembre, en ligne, <<https://www.reuters.com/article/idUS169661006420111109>>, consulté le 10 juin 2022.
- Viart, Dominique (2005), « Les “fictions critiques” de la littérature contemporaine », *Spirale*, numéro 201, mars-avril, p. 10-11.
- Wallace-Wells, Benjamin (2019), « David Brooks's Conversion Story », dans *The New Yorker*, 29 avril, en ligne, <<https://www.newyorker.com/books/under-review/david-brooks-conversion-story>>, consulté le 6 décembre 2022.
- Wampole, Christy (2013), « The Essayification of Everything », dans *The New York Times*, 26 mai, en ligne, <<https://opinionator.blogs.nytimes.com/2013/05/26/the-essayification-of-everything/>>, consulté le 13 juin 2022.

Sources sans auteur

- BBC (2022), *Non-fiction text types*, en ligne,
 <<https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/zqtwbnk/revision/1>>,
 consulté le 10 juin 2022.
- Collins English Dictionary (2022), *Definition of 'non-fiction'*, en ligne,
 <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/non-fiction>>, consulté
 le 10 juin 2022.
- National Geographic Society (2022), *Storytelling*, en ligne,
 <<https://education.nationalgeographic.org/resource/storytelling>>,
 consulté le 10 juin 2022.
- Niskanen Center (2019), *David Brooks: "The Animating Idea That Can Drive Moderation Is Love"*, en ligne,
 <<https://www.niskanencenter.org/david-brooks-the-animating-idea-that-can-drive-moderation-is-love/>>, consulté le 21 décembre 2022.
- University of California Television (2022), « An Evening with David Brooks »,
 dans *Writer's Symposium by the Sea 2022*, [vidéo], en ligne,
 <<https://www.youtube.com/watch?v=IH7uNkiPWaw>>, consulté le 16 juin
 2022.