



Université du Québec
à Rimouski

HOMO FICTOR (essais)

SUIVI DE

ÉTUDE ET EXPLORATION DU GENRE DE L'ESSAI ET DE LA FIGURE D'AUTEUR DANS *YUCCA MOUNTAIN* DE JOHN D'AGATA

Mémoire présenté

dans le cadre du programme de maîtrise en lettres

en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)

PAR

© **Yohan Proulx**

Mars 2020

Composition du jury :

Claude La Charité, président du jury, Université du Québec à Rimouski

Kateri Lemmens, directrice de recherche, Université du Québec à Rimouski

Martin Robitaille, codirecteur de recherche, Université du Québec à Rimouski

Jonathan Livernois, examinateur externe, Université Laval

Dépôt initial le 07/09/19

Dépôt final le 23/03/20

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À RIMOUSKI
Service de la bibliothèque

Avertissement

La diffusion de ce mémoire ou de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire « *Autorisation de reproduire et de diffuser un rapport, un mémoire ou une thèse* ». En signant ce formulaire, l'auteur concède à l'Université du Québec à Rimouski 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 Rimouski 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

J'aimerais, à la fin de ce long parcours, adresser quelques remerciements à ma famille, à mes amis et à mes collègues qui m'ont permis de garder le cap pendant près de trois ans à la maîtrise, dont deux en rédaction. Merci à eux d'être demeurés positifs, disponibles, encourageants et, surtout, patients alors que ma maîtrise s'allongeait au même rythme que mes cheveux que j'ai obstinément refusé de faire couper en 2019 en guise de masochiste résolution pour me motiver à en finir. Merci à mes codirecteurs, Kateri Lemmens et Martin Robitaille, sans les conseils et l'aide de qui rien de tout ceci n'aurait été possible.

J'aimerais également souligner le soutien financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) qui fut absolument essentiel à la réalisation de ce projet de recherche dans des délais raisonnables en me permettant, de septembre 2017 à septembre 2018, de me consacrer pleinement à la rédaction.

Merci, en terminant, à mon coiffeur qui, pour la modique somme de quatorze dollars, mettra un terme à ce chapitre de ma vie et inaugurerà la suite des choses d'un bon coup de ciseaux.

AVANT-PROPOS

Pour moi, j'aimerais tenter de faire revivre, dans le domaine de la littérature au moins, cet univers d'ombre que nous sommes en train de dissiper. J'aimerais élargir l'auvent de cet édifice qui a nom « littérature », en obscurcir les murs, plonger dans l'ombre ce qui est trop visible, et en dépouiller l'intérieur d'ornement superflu. Je ne prétends pas qu'il faille en faire autant de toutes les maisons. Mais il serait bon je crois qu'il en reste, ne fût-ce qu'une seule, de ce genre. Et pour voir ce que cela peut donner, eh bien, je m'en vais éteindre ma lampe électrique¹.

Junichirô Tanizaki

Dans son essai de 1933 intitulé *Éloge de l'ombre*, l'écrivain japonais Junichirô Tanizaki met en lumière les impacts culturels qu'a eu l'introduction de l'éclairage électrique moderne au Japon de même que les contrastes émergeant de la rencontre entre l'architecture et les arts de la scène nippons et l'incandescence des ampoules. On réalise en fait, en lisant les toutes dernières lignes du texte, qu'il s'agissait en réalité en quelque sorte d'un essai secret sur la littérature : à l'image des théâtres *nô* et *kabuki* qui perdent, selon Tanizaki, de leur superbe à être vus sous de puissants projecteurs plutôt que dans la pénombre de l'éclairage traditionnel, ou encore à l'instar des ouvrages de poterie dont on ne peut réellement apprécier les textures et motifs qu'en les effleurant du bout des doigts pour compléter l'image que nous en transmettent nos yeux, la littérature elle aussi s'épanouit dans l'obscurité. Une obscurité métaphorique, bien sûr, qui naît de la culture de l'incertain et de l'indéfini pour laisser à l'esprit du lecteur tout le loisir de s'emporter. Or ce plaisir de l'emportement lui est trop

¹ TANIZAKI, Jun'ichirô, *Éloge de l'ombre*, Traduction de R. Sieffert, Paris (France), Éditions Verdier, 2011, pp. 84-85.

souvent refusé lorsqu'il entre en contact avec des sujets d'une trop grande clarté ne laissant aucune place à l'interprétation. Sans le savoir, alors que je lisais pour la première fois *Éloge de l'ombre* dans le cadre d'un cours au baccalauréat, quelques années avant d'avoir pour la première fois l'idée d'aborder le genre de l'essai à la maîtrise, je me familiarisais avec cet enjeu de la part de clarté souhaitable, voire nécessaire, en littérature. Pour la première fois, je songeai que l'art était à son meilleur quand il dissimulait son objet, ne fût-ce que temporairement, mettant à profit cette esthétique pénombre qui relève de sa plus exclusive prérogative. Jusqu'où devrait-on autoriser les lumières de l'esprit cartésien à transpercer le voile de mystère et d'invérifiable qui enveloppe l'art ? Plus tard, cette même question allait refaire surface dans mon mémoire, mais cette fois dans un débat propre à la littérature américaine, faisant en quelque sorte rétroactivement d'*Éloge de l'ombre* le texte fondateur de mon projet de recherche. Bien qu'il me fût donné de lire d'autres essais auparavant, c'est celui de Tanizaki qui, le premier, stimula chez moi des questionnements qui allaient plus tard me mener vers la littérature américaine et l'écriture essayistique.

C'est en 2015, alors que je réfléchissais à la forme que devrait prendre mon projet de recherche à la maîtrise, que j'ai approché madame Kateri Lemmens – qui allait plus tard devenir ma directrice de recherche – dans le but de trouver un objet d'étude littéraire qui me permette d'aborder les questions de notre rapport aux faits, et de la crédibilité des différents types de discours, lui spécifiant au passage que j'avais un intérêt naissant pour le genre de l'essai littéraire. Elle me conseilla presque aussitôt de me familiariser avec les écrits de l'Américain John D'Agata, qui s'était récemment retrouvé au cœur d'une controverse entourant la place réservée aux faits et à la fiction dans ses essais. J'ai été immédiatement happé par la pertinence de cette suggestion et des questions qu'elle soulevait, et j'ai résolu bien rapidement de travailler sur *Yucca Mountain*, le plus récent des essais originaux publiés par D'Agata.

À ce point-ci de mon parcours, je n'avais que très peu étudié le genre de l'essai. Qui plus est, je m'apprêtais non seulement à aborder le genre de l'essai à des fins d'analyse, mais aussi par la création. Bien sûr, je m'y étais aventuré en dilettante à quelques reprises, errant, au gré de mes intérêts changeants, de l'essai littéraire au pamphlet politique en passant par

les traités philosophiques et scientifiques sans jamais m'attarder à ce qui pouvait différencier tous ces textes que l'on décrivait comme des « essais ». Mon projet, bien que stimulant, devint d'autant plus intimidant que j'avais élu d'écrire mes premiers véritables essais dans le cadre d'un projet de recherche aux cycles supérieurs. Il m'est donc apparu absolument nécessaire de parfaire le plus possible ma compréhension de cette forme textuelle avant de pouvoir prétendre y contribuer moi-même par l'écriture. La suggestion de Kateri Lemmens de consacrer mon mémoire à John D'Agata prit donc une valeur supplémentaire : en analysant l'œuvre de John D'Agata, essayiste américain de l'extrême contemporain dont l'œuvre, pour ainsi dire inconnue dans la critique francophone en raison du manque de traductions (deux de ses ouvrages seulement ont été traduits au moment de la rédaction de ce mémoire), j'entreprenais un projet de recherche qui m'offrirait la chance d'explorer non seulement l'essai littéraire au sens large, mais aussi de le faire en sortant des sentiers battus. Ainsi vit le jour *Homo Fictor*, produit de la rencontre de mon héritage franco-qubécois, de mes sensibilités toutes japonaises et du discours d'un essayiste américain soucieux de redorer le blason d'un genre un peu trop souvent confondu avec ce qu'il n'est pas.

RÉSUMÉ

Dans le cadre de ce mémoire de maîtrise en recherche-crédation, je m'intéresse à l'essai littéraire, et plus particulièrement à l'essai lyrique. Le volet création est consacré à l'exploration du genre de l'essai dans la pratique d'écriture par la production d'un recueil de courts essais lyriques portant sur notre perception de la réalité et de la fiction, et sur cette tendance naturelle de l'esprit humain à confondre les deux au point de les rendre indissociables. Le volet recherche, quant à lui, porte sur la création et les travaux de l'Américain John D'Agata, qui plaide en faveur d'une reconnaissance du genre de l'essai et de son statut d'œuvre d'art, et qui nous invite par le fait même à réfléchir au terme « essai lyrique », au pléonisme que constituerait une telle appellation et aux limites de la nomenclature générique. Je m'applique donc à dégager une définition de « l'essai lyrique » que révèlent l'œuvre de D'Agata et les prises de position publiques de ce dernier pour tenter de voir en quoi *Yucca Mountain*, essai paru en 2012, correspond à la définition qu'en fait son auteur tout en participant à la démarche définitoire et artistique de D'Agata et à la mise en forme de sa vision de l'essai. Cette réflexion s'appuie également sur une étude des particularités du débat entourant le genre de l'essai en s'attardant au discours des spécialistes de l'essai et des essayistes eux-mêmes pour mieux comprendre les difficultés entourant la définition de ce genre.

Mots clés : Essai ; Essai lyrique ; John D'Agata ; Littérature américaine ; Théorie des genres littéraires ; Non-fiction ; Fiction ; Hybridité formelle ; Subjectivité ; Création.

ABSTRACT

As part of this master's thesis in research and creative writing, I focus on the literary essay, and more specifically the lyric essay. The creative writing section of this thesis is dedicated to the exploration of the essay genre through the making of a collection of short lyric essays reflecting on our perception of reality, fiction and the human mind's natural tendencies to confound one with the other to the point of rendering them indistinguishable. The analysis section, on the other hand, addresses the academic and creative works of the American essayist John D'Agata who advocates for the recognition of the essay as a genre and the status of essays themselves as works of art. D'Agata also invites us to reflect on the term "lyric essay", the redundancy that such a denomination entails and the limitations of generic nomenclature. I therefore apply myself to extricate a definition of the "lyric essay" from D'Agata's original works and public statements to try and see how *Yucca Mountain*, an essay published in 2012, corresponds to its author's views and contributes to D'Agata's definitional endeavors and artistic aspirations informed by his vision of the essay as a genre. This analysis also aims to explore the specificities of the debates surrounding the genre of the essay by delving into the contemporary discourse of the specialists of the essay as well as the essayists themselves in order to better understand the difficulties inherent to the definition of this genre.

Keywords: Essay ; Lyric essay ; John D'Agata ; American literature ; Literary genre theory ; Nonfiction ; Fiction ; Formal hybridity ; Subjectivity ; Creative writing.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	v
AVANT-PROPOS.....	vi
RÉSUMÉ.....	ix
ABSTRACT.....	x
TABLE DES MATIÈRES.....	xi
HOMO FICTOR.....	14
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	70
CHAPITRE 1 L'ESSAI LYRIQUE SELON JOHN D'AGATA : UNE POÉTIQUE D'AUTEUR.....	73
1.1 LES ANTHOLOGIES : JOHN D'AGATA ÉDITEUR.....	74
1.2 SES ESSAIS ORIGINAUX ET LES POLÉMIQUES QUI Y SONT LIÉES.....	79
1.3 THÉORIES DE L'ESSAI : ENJEUX, DÉBATS ET VARIATIONS.....	81
1.3.1 LE PROBLÈME TOUT ANGLAIS DE LA NON-FICTION.....	83
1.3.2 DE LA PRÉCARITÉ DU STATUT LITTÉRAIRE DE L'ESSAI.....	84
1.3.3 LA POÉTIQUE CONDITIONALISTE.....	86
1.4 L'AMORCE D'UNE DÉFINITION.....	88
1.4.1 LES MOUVEMENTS DE LA PENSÉE.....	89
1.4.2 UNE QUESTION D'HYBRIDITÉ.....	91
1.4.3 L'APPORT DE LA FICTION.....	93
1.4.4 LE « JE » ESSAYISTIQUE.....	96
1.5 L'EXPLORATION ET LES RACINES DE L'ESSAI.....	97
CHAPITRE 2 <i>YUCCA MOUNTAIN</i> : APPLICATION D'UNE VISION DE L'ESSAI.....	99
2.1 LA TRAME COMPLEXE DE <i>YUCCA MOUNTAIN</i>	99

2.1.1 LA STRUCTURE MÉTONYMIQUE DE L'ARGUMENTATION ESSAYISTIQUE	100
2.1.2 <i>YUCCA MOUNTAIN</i> , OU L'ESSAI COURTEPOINTE	101
2.2 LA SUBJECTIVITÉ DANS <i>YUCCA MOUNTAIN</i>	103
2.2.1 L'ILLUSION D'OBJECTIVITÉ	105
2.2.2 DES RARES INDICES DE SUBJECTIVITÉ LAISSÉS DERRIÈRE PAR JOHN D'AGATA	106
2.2.3 JOHN D'AGATA : LE NARRATEUR SUBJECTIF DE <i>YUCCA MOUNTAIN</i>	108
2.2.4 UNE CONCLUSION INCERTAINE.....	110
2.2.5 <i>YUCCA MOUNTAIN</i> : L'EMPLOI DES REGISTRES DE L'ESSAI	113
2.3 HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE ET LIBERTÉ FORMELLE.....	117
2.3.1 DISCOURS FRAGMENTAIRE ET PLURIVOCAL	119
2.3.2 L'EMPLOI DU DISCOURS NARRATIF.....	124
2.4 LA FICTION DANS <i>YUCCA MOUNTAIN</i>	126
2.4.1 LA FICTION ASSUMÉE	129
2.5 UNE FIN SANS CONCLUSION	131
CHAPITRE 3 DE <i>YUCCA MOUNTAIN</i> À <i>HOMO FICTOR</i>	135
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	143
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	147

H O M O F I C T O R

E S S A I S

– DU SENS –

*Parler, ce n'est pas seulement nommer, rendre compte du réel :
c'est aussi, toujours, le façonner, l'interpréter et l'inventer.*

– Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice* –

DES PISSENLITS DANS LES CHEVEUX

Je suis écrivain.

Il fallait bien le dire. Sans embarras ni prétention. Après tout, ce n'est ni bien ni mal. Je travaille à même le langage pour en faire le matériau fondamental de ma production artistique. Ni plus, ni moins. Pour ce que ça vaut. Pour ce que ça peut valoir.

Ni plus, ni moins.

Sans consentir à élever la littérature au rang « d'ultime art de la communication », je peux comprendre comment certains peinent à concevoir qu'elle puisse exister indépendamment d'un regard extérieur. Hans Robert Jauss avançait que le livre n'était qu'un objet, qu'un agencement arbitraire de mots en caractères imprimés et de feuillets agrafés, avant qu'il ne soit « actualisé » par le regard du lecteur qui l'élevait au rang d'œuvre d'art en le faisant entrer dans l'imaginaire collectif. J'attribue en général une grande valeur aux idées de Jauss qui aborde assez adroitement les questions du passage entre l'intime et le collectif, mais aussi la distinction entre art et divertissement. Mais j'ai récemment pris conscience que cette conception fondée sur la communication entre l'artiste et le monde (dans cet ordre) rend difficilement compte d'un aspect essentiel de la création : celui de l'échange entre le monde et l'artiste (également dans cet ordre). Sans dire que la lecture d'*Oreiller d'herbes* a été pour moi une révélation, je dois avouer que Sôseki a mis le doigt sur « quelque chose » :

Il suffit de contempler le monde où l'on vit et de contenir, avec pureté et clarté, dans l'appareil photographique de l'esprit, le monde d'ici-bas, futile et chaotique. C'est pourquoi un poète anonyme qui n'a pas écrit un seul vers, un peintre obscur qui n'a pas peint une seule toile, sont plus heureux qu'un millionnaire, qu'un prince, que toutes les célébrités du monde trivial, car les premiers savent observer la vie, peuvent s'abstraire de toute préoccupation, sont en mesure d'entrer dans le monde de la pureté, de construire l'univers unique et de balayer les contraintes de l'égoïsme.

Au risque de me répéter...

Je suis écrivain.

Et ce, même si je n'ai, à ce jour, rien publié qui ait fait école, ou même attiré les faveurs d'une « véritable » maison d'édition. Ah oui ! C'est vrai : j'ai fait rire quelqu'un lors d'un

micro ouvert de poésie, une fois, un lundi soir où le bar était plein en raison d'une promotion sur le pichet de bière blonde. Tout de même...

Je suis écrivain.

J'ai souvent expérimenté – et j'expérimente encore – cet état où je ne crée que pour moi. Les poèmes, les romans, les sculptures, les tableaux, les photos et les films se succèdent dans mon esprit sans m'imprégner du besoin de les coucher sur papier, toile ou pellicule. Je « contemple » le monde, je le reçois, et cela me suffit.

Après avoir lu Sôseki m'est venue cette idée : et si, pour être poète pour l'autre, il fallait d'abord l'être pour soi-même ? Se faire l'antenne réceptrice de la beauté comme de la laideur du monde, s'abandonner aux signaux que l'univers nous envoie, les capter et en apprécier la nature sans pour autant ressentir l'impérieuse nécessité de la partager avec qui que ce soit ? À mon humble avis, c'est ici, contrairement à ce qu'avance Jauss, que l'œuvre d'art naît ; la création relevant bien plus de la captation que de la diffusion. Elle se nourrit de notre capacité à nous fondre dans notre environnement, à trouver une valeur esthétique à toute chose ; à reconnaître et chérir la beauté qui vit dans chaque recoin du quotidien.

Anecdote :

J'avais 19 ans quand un ami m'a initié aux rudiments de la forge traditionnelle. Puisqu'il avait près d'une décennie d'expérience en la matière, je ne pouvais bien souvent que l'observer alors qu'il façonnait des lames de haches ou des couteaux de cuisine, enfumé dans le crépitement obscur de son four au charbon. De temps à autre, je travaillais sur une misérable barre d'acier que mon mentor m'avait fournie pour que je me fasse les dents sur mon « premier couteau ». Sentir le poids du marteau dans ma main engourdie, la chaleur du métal rouge qui traverse mes gants, la poussière de charbon et les éclats de métal qui se logent dans mes narines ; tout cela constituait une bien souffrante et profonde méditation. Puis, un jour, alors qu'il venait de remettre une lame dans le feu après l'avoir martelée, le forgeron a versé une louche d'eau tiède sur l'enclume pour la refroidir. Agenouillé, les yeux à quelques centimètres de la surface brûlante, j'observais l'eau s'évaporer, se retirer comme la marée, s'élever en brumes légères dans l'air charbonneux et étouffant de la grange où nous travaillions.

Je n'en suis toujours pas revenu.

Quelques secondes plus tard, je retombais sur terre, encore un peu étourdi, un sourire béat aux lèvres. Tous les travaux s'étaient arrêtés. Le maître de la forge, en contre-jour sur les flammes orangées du fourneau, sa puissante masse à la main, m'observait. Il me dit : « Entretiens cette capacité d'émerveillement que tu as. C'est elle qui t'empêchera de tomber dans la banalité. » (Oui. Bon. Je paraphrase un peu, mais l'essentiel est là.) Encore à ce jour, je n'ai pas réussi à déterminer s'il parlait de ma propre banalité, ou de celle d'un monde devant lequel on aurait oublié de s'émouvoir. Toujours est-il que cette scène surréaliste – quoiqu'un peu fleur bleue, j'en conviens – m'habite depuis, et m'aide à mieux comprendre ma démarche d'écrivain et cette conception du Beau et de l'art qui tend à être la mienne. Comme le disait Sôseki dans ce passage d'une extraordinaire justesse : « [Le plaisir des poètes et des peintres] ne s'attache pas aux choses. Ils s'assimilent à elles et deviennent eux-mêmes ces choses. Et lorsqu'ils s'y sont totalement identifiés, ils ne trouvent plus d'espace pour y ériger leur soi, dussent-ils passer au crible le vaste monde. » Mieux vaut se faire discrets, tapis dans l'ombre de tout ce qui est. Mieux vaut tenter d'y dissoudre notre regard, notre présence. Je n'y arrive bien évidemment pas toujours, mais une chose est certaine : les expériences esthétiques les plus intenses que j'ai vécues sont celles où, pendant un court instant, j'ai oublié ma propre existence pour me satisfaire de celle du Monde.

Si l'on voit des choses effrayantes sous leur seul aspect de choses effrayantes, elles deviennent poèmes. Si l'on considère des événements terribles séparément de soi-même, simplement en eux-mêmes, en tant qu'événements terribles, ils deviennent tableaux. Si les cœurs brisés ont le statut de sujets artistiques, c'est pour cette raison.

– **Sôseki, Oreiller d'herbes** –

L'univers n'a pas été conçu pour combler ou tourmenter les hommes : il n'existe qu'en lui-même et que pour lui-même. Le raconter : telle est notre prérogative, et en omettre des pans entiers par virginale pudeur et phobophobie ne relève, à mon sens, de guère plus qu'une complaisante sensiblerie. Je ne soutiens pas qu'il faille se brûler les ailes à la flamme de l'Art-Vrai ou fracasser son esprit sur les horreurs du monde par simple souci d'exhaustivité. Nous ne sommes que des êtres humains, faillibles et sensibles, et nous devons mettre en place

des mécanismes de défense pour nous protéger de l'insondable folie qui nous guette. « L'impassibilité » de Sôseki est un de ces remparts possibles ; il convient de respecter une certaine distance avec son objet pour l'observer adéquatement, pour le décrire et l'habiter sans s'y perdre, sans être consumé par lui.

Il peut paraître contradictoire de faire ici l'apologie de la distanciation et de l'impassibilité alors que je prônais l'assimilation du regard porté sur l'univers à peine une page plus haut, mais il n'en est rien... du moins, pas chez moi. S'il est vrai qu'en « recevant » le monde je tente de m'y fondre pour m'en émerveiller davantage, je n'y abandonne que ma perspective, que mon humanité. Derrière, en surplomb, je laisse une coquille vide, une mue nommée « écrivain » à laquelle je suis lié par un fil d'Ariane. « Je est un autre », disaient-ils. Bien plus récepteur que transpondeur, l'écrivain m'observe de loin, dissout l'homme que je suis dans le monde que j'éprouve. M'y voit tel que j'aime, rêve, souffre et meurs pour en distiller l'essence qui deviendra « texte ». Il façonne par et pour les mots ces émotions que je vis, et s'en distancie pour créer. Plus tard, me hissant le long de mon fil d'Ariane, je regagnerai le confort de cette mue. J'analyserai le résultat avec recul, me voyant comme lui me voyait, révisant mes ébats et emportements à la manière d'un parent vigilant surveillant son enfant qui joue dans un parc.

L'identité est chose fort pernicieuse qui s'immisce dans tous nos rapports intimes et sociaux, qu'on le veuille ou non. Voilà pourquoi il m'apparaît toujours pertinent de chercher à circonscrire les limites de ce qui fait ma perspective ; de savoir où commence et s'arrête ma subjectivité ; de faire la différence entre le monde concret et la perception que j'en ai. Ce n'est que par la suite, fort de cette compréhension de ce qui me distingue de tout le reste, que je serai habilité à accepter le filtre déformant que « Je » constitue, ou à m'en défaire, en toute connaissance de cause et dans la mesure du possible. C'est par le biais d'un tel effort d'introspection que l'on en viendra à savoir ce qu'est la fiction, et ce qu'il est possible d'en faire. Aspirer à distinguer l'universel du particulier, toujours selon Sôseki, c'est chercher à démasquer le second quand il se fait passer pour le premier :

Dans un pareil moment, comment retrouver un point de vue poétique ? Eh bien, il suffit de placer devant soi son sentiment, de reculer de quelques pas et de l'examiner avec calme comme s'il s'agissait de celui d'un autre. Le poète

a le devoir de disséquer lui-même son propre cadavre et de rendre publics les résultats de son autopsie.

Ici, nous sommes d'accord sur le principe, mais je ne puis adhérer à ce « devoir de rendre public ». Je crée d'abord pour moi. On pourrait bien dire que je vise à créer continuellement, mais que je jette 99 % de mes œuvres dans les eaux qui coulent sous les ponts du quotidien. Les conclusions auxquelles j'arrive par ce « recul créateur » m'aident à grandir en tant qu'être humain et, ne serait-ce que pour cela, elles méritent le titre « d'œuvres d'art ». Ces œuvres n'ont de la valeur qu'à mes yeux, et c'est très bien ainsi, mais une fois sur cent, elles donnent naissance à une pensée, une inquiétude que je souhaite partager avec mes semblables. Et ainsi prennent forme les nouvelles, les poèmes, les chapitres de romans. « Pour trouver la réponse en groupe ? » Peut-être. Qui sait ? Mais vous savez combien je me méfie des réponses.

L'héritage de Sylvain

Peut-être qu'au final, et c'est n'est qu'une théorie, ces questions qui trouvent leur chemin jusqu'au papier sont habitées d'une volonté propre. Peut-être ne se satisfont-elles pas de ma seule cervelle et désirent prendre leur envol pour trouver, ailleurs, quelqu'un qui saura les retourner dans le « bon sens ». Quelqu'un d'autre. Car l'art naît et meurt avec les incertitudes. La science et la religion apportent des réponses, qu'elles soient justes ou non, mais l'art vit dans le questionnement. Un questionnement pur et sincère sur le monde, les hommes et soi-même. Un questionnement qui doit redouter les réponses, qu'elles soient justes ou non, car dès qu'advient la certitude, elle nous pousse hors du domaine de l'art et plus aucune création n'est possible. Tout ne devient que plagiat, récital endoctriné ou banale énonciation de faits. L'art se nourrit d'angoisses et d'espoirs, mais se fane au contact de la « vérité ». C'est pourquoi il est indispensable à l'avancement de l'humanité. Après tout, les premières chansons, les premières danses, les premières fresques ne visaient-elles pas à reconforter cet homo sapiens fauteur de troubles – appelons-le Sylvain – qui, le premier, s'est tourné vers son voisin pour lui dire « j'ai peur de la mort » ? Nous sommes tous les lecteurs de Sylvain. Et nous lui devons ces angoisses originelles qui, un jour, nous ont menés par-delà l'horizon jusqu'à la lune.

— DE LA PEUR —

Men of broader intellect know that there is no sharp distinction betwixt the real and the unreal; that all things appear as they do only by virtue of the delicate individual physical and mental media through which we are made conscious of them; but the prosaic materialism of the majority condemns as madness the flashes of super-sight which penetrate the common veil of obvious empiricism.

— H. P. Lovecraft, “The Tomb”, 1917 —

Trouver l'intrus

On a remonté la couverture. Sur ma tête. Je l'ai vue. J'ai vu la main. Les yeux fermés. J'ai vu la main. Remonter mon couvre-lit. Tout est noir. Tout. Je sais. Tout y est, et même plus. Je le sens. L'humidificateur qui ronronne dans le coin de la pièce. Mon lit double en occupation simple. Mes draps de coton. Les boulettes de mousses qui s'y sont formées au fil de la succession des lavages et qui me démangent lorsque je me retourne la nuit. La nuit.

C'est la nuit.

Je suis seul, chez moi, la nuit.

Et quelqu'un vient de remonter mon couvre-lit par-dessus ma tête.

Des gémissements. Mes gémissements. Je ne comprends pas.

Je ne comprends plus. Rien. Je tente de repousser le drap. J'étouffe.

Je tente de repousser le drap.

Je n'y arrive pas.

Je n'arrive à rien.

Puis, des mains.

Deux mains.

Puissantes.

Je sens tous les doigts. Dix doigts. Dix doigts dont je sens grincer les os. À travers la chair. À travers les draps. Dix doigts et deux paumes. Posés sur mon dos. Qui poussent. Poussent. Poussent encore. Me plaquent dans le fond du lit. Mon visage dans mon oreiller. Mon souffle prisonnier des draps. Remonte dans mes narines. Chaud. Lourd. Humide. Dans mon dos, deux mains se sont posées. Et poussent. J'étouffe. Il y a la peur, aussi.

La terreur.

Plus rien n'a de sens. Je suis seul chez moi la nuit. Et on me cloue dans mon lit. Des gémissements. Mes gémissements. Moins d'incompréhension.

Plus de terreur.

Je ne peux pas rester là. Je ne peux pas rester ici. On va me tuer. On va m'étouffer dans mon propre lit. Je vais crever. Dans mes draps. Le visage étampé dans mon oreiller. Il faut que je fasse quelque—chose—
 – vais me retourner. Un grand coup d'épaule. Un tour sur moi-même. Je vais me retourner. Et adienne que pourra.

Je n'y arrive pas.

Des gémissements. Seulement les gémissements. Seulement mes gémissements.

*Je suis **paralysé**.*

Paralysé ? Je me calme. Me détends, même. Comme ça.

Dans mon dos, je sens encore ces mains qui poussent. Ces mains qui poussent sans y être vraiment. Plus l'ombre d'un doute.

Ma respiration est encore un peu erratique, mais ça va.

Mon cœur se débat encore, mais ça va.

Ça va aller !

Ça va aller.

...

Lorsque j'ouvre enfin les yeux, il fait déjà franc jour. Je balaie ma chambre du regard, passe en revue chaque mur, chaque meuble, chaque vêtement qui traîne sur le plancher. Tout y est. Ma table de chevet avec ma pile négligée de livres à lire, ma planche à repasser neuve depuis cinq ans, mon pilulier plein à craquer. Tout y est. Tout ce qui doit y être. Et rien de plus.

J'entame cette journée de semaine avec l'intime conviction d'avoir vécu, cette nuit-là, ma première expérience de paralysie du sommeil. Je suis agréablement surpris.

Il y a longtemps que j'ai cessé d'avoir honte de l'avouer : je suis plutôt peureux. Les films d'horreur ne me réussissent pas, et un banal *jumpscare* comme on en trouve par millions sur Internet peut me hanter des semaines durant. Des images, de simples images de fillettes fantomatiques ou de clowns à la sauce Stephen King me reviennent périodiquement à l'extinction des feux. Elles s'imposent à moi par vagues, en flash d'appareil photo, m'aveuglent de clichés de série B.

Je suis une chochette. Une moumoune. Assumée, décomplexée, qui plus est. J’entretiens une distance respectueuse avec tout ce qui pourrait me faire perdre le sommeil. Et ne m’en suis toujours porté que mieux. Alors il va sans dire que la perspective d’une éventualité aussi effroyable et imprévisible qu’une crise de paralysie du sommeil, l’idée qu’une d’entre elles puisse un jour s’imposer à moi, sans que j’aie mon mot à dire—

Disons seulement que je préférerais ne pas trop y penser.

Puis c’est arrivé. Comme ça. Sans crier « gare! ». Comme prévu.

Comme tout ce que l’on peine à comprendre et qui tend à nous terrifier, la paralysie du sommeil exerçait sur moi, déjà bien avant de m’y savoir susceptible, une espèce de fascination morbide. Fascination accentuée par mon intérêt profane pour les neurosciences et le pouvoir d’autosuggestion qu’a le cerveau sur lui-même. Et tout un tas de crises existentielles parfois induites par les angoisses de la puberté, parfois par un excès de temps libre, n’ont pas aidé non plus. Enfin bref ; j’essayais de ne pas trop y penser, et j’échouais lamentablement.

Je connaissais déjà le phénomène, donc. J’avais lu Poe. Vu le *Cauchemar* de Füssli, comme la plupart des étudiants ayant subi, à un moment ou à un autre, un cours d’histoire de l’art au cégep. Surtout, j’avais découvert Howard Phillips Lovecraft :

*Out of what crypt they crawl, I cannot tell,
But every night I see the rubbery things,
Black, horned, and slender, with membranous wings,
They come in legions on the north wind’s swell
With obscene clutch that titillates and stings,
Snatching me off on monstrous voyagings
To grey worlds hidden deep in nightmare’s well.*

*Over the jagged peaks of Thok they sweep,
Heedless of all the cries I try to make,
And down the nether pits of that foul lake
Where the puffed shoggoths splash in doubtful sleep.
But ho! If only they would make sound,
Or wear a face where faces should be found!*

“Night-Gaunts”, H. P. Lovecraft

Du Peuple-Serpent aux Chats d'Ulthar ; de Yog-Sothoth à Dagon ; de Nyarlathotep, le Chaos-Rampant à Shub-Niggurath, la Chèvre-Noire-des-Bois en passant par l'iconique Cthulhu, Grand Prêtre de R'Lyeh ; de toutes les créatures et autres horreurs évoquées par Lovecraft à travers sa foisonnante production littéraire, les « Maigres-bêtes de la Nuit » – décevante traduction de *Night-Gaunts* – bénéficient à mes yeux d'un statut particulier.

À Lovecraft ont survécu deux mythes : le premier nous est parvenu à travers ses poèmes et nouvelles peuplées de monstres indescritibles et d'hommes consumés par la démence ; le second mythe, celui-là, entoure Lovecraft lui-même. Homme d'un tempérament sombre, antisocial, élitiste et raciste, il a entretenu nombre de fécondes correspondances dans lesquelles il lui arrivait de se confier, entre autres, sur les cauchemars qui compromettaient son repos. Les *Night-Gaunts*, croit-on, ces hybrides entre d'immenses chauves-souris et des grotesques sans visages, furent tirés de ces nuits où Lovecraft croyait les voir ramper à son chevet. Quiconque s'est déjà familiarisé avec les symptômes types de la paralysie du sommeil en reconnaîtra d'ailleurs quelques-uns dans le poème cité plus haut : les efforts aussi vains que désespérés pour crier et se défendre, ou encore les perceptions tactiles de ces visions silencieuses et plus vraies que nature. Si « Night-Gaunts » ne constitue pas le récit direct et fidèle d'un épisode de parasomnie de Lovecraft – bien que certains de ses biographes s'entendent sur le lien qui unit le bestiaire lovecraftien aux visions cauchemardesques de l'auteur – ce poème transpose à l'écrit l'impotence et l'angoisse qui sous-tendent de telles expériences. D'autant plus que le rêve, dans la mythologie du « Père de l'Horreur moderne », n'a rien d'anodin. C'est par le sommeil que certains mortels peuvent accéder aux « Contrées oniriques » et à la dimension parallèle qui les abrite. C'est également par le biais du songe que les Dieux Extérieurs et les cruels Grands-Anciens contactent les hommes pour en faire leurs pantins, ou les précipiter dans la folie. Le sommeil et – par extension – le rêve lovecraftien, bien loin d'offrir repos et réconfort, entraînent les fragiles esprits mortels sur de bien sombres et tumultueux sentiers où les guettent démence et abominations de toutes sortes avec, à la clé, la perspective d'en apprendre un peu plus sur l'inconcevable nature du cosmos, et l'insignifiante place qu'y occupe l'humanité.

Rien ne nous empêcherait ici de nous attarder encore longtemps sur le thème du rêve et de la folie dans l'œuvre de Lovecraft, ou de leur correspondance avec les rêves et la folie propres au Lovecraft biographique – rien si ce n'est le risque de se mettre à analyser la part de vécu auctorial dans l'œuvre ; champs de mines que je souhaite éviter de fouler.

« Qu'importe que les nouvelles et les poèmes de Lovecraft aient été inspirés de ses propres angoisses, névroses et accès de parasomnie !

Et si les Night-Gaunts se glissaient effectivement par la fenêtre de sa chambre pour l'épier ou l'emmener en balade la nuit, qu'est-ce que ça change ?

Le texte : voilà tout ce qu'il en reste, aujourd'hui.

Voilà tout ce qui importe, aujourd'hui. »

Oui. Sauf que non.

En lisant sur la paralysie du sommeil, en m'informant sur cette singularité de l'expérience humaine que je m'étais, jusqu'alors, bien gardé de considérer par superstitieuse prudence, je n'ai pu m'empêcher de songer à tous ces siècles que l'humanité a traversés dans l'ignorance, sans savoir comment, ni pourquoi de telles abominations affligeaient une si importante part de la population. J'ai songé à la préhistoire, à l'Antiquité, au Moyen Âge, à la Renaissance et jusqu'à tout récemment, la fin du XIX^e siècle. J'ai tenté de me transposer dans ces époques où on ignorait tout des bactéries et des virus, des neurotransmetteurs et des influx nerveux : comment ces pauvres bougres d'ancêtres pouvaient-ils survivre à ces visions ? À leur inébranlable foi en l'existence d'indicibles monstruosité qu'aucune connaissance scientifique ne pouvait, de leur vivant, espérer démystifier ?

Quelle part de notre spiritualité, de nos superstitions, de notre imaginaire collectif peut-on attribuer à la multiplication des récits de paralysie du sommeil ? Combien de contes et légendes ? Combien d'entrées dans les tomes de démonologie et autres dictionnaires ésotériques ? Combien de ces hantises populaires contribuèrent à modeler nos conceptions du bien et du mal, du matériel et de l'occulte ? Si l'on présume que l'œuvre de Lovecraft ne

nous serait jamais parvenue dans sa forme actuelle sans les nuits tourmentées de son auteur, alors il ne m'apparaît pas si déraisonnable d'avancer l'hypothèse que Lovecraft, Poe, Maupassant et tous les autres auteurs que l'on soupçonne d'avoir été affligés par ce désordre du sommeil puissent être considérés comme de « simples » symptômes d'un phénomène bien plus large, dont les conséquences et l'influence se sont étendues à la sphère sociale.

En fait

... tout ça n'a rien de nouveau. À ce titre, je ne saurais exagérer la pertinence des articles et thèses qui y furent consacrés. L'étude sur la « Construction neurologique et culturelle du cauchemar¹ » par J. Allan Cheyne, Steve D. Rueffer, et Ian R. Newby-Clark représente, je crois, une lecture essentielle pour quiconque s'intéresse à la paralysie du sommeil.

Bon. D'accord. C'est lourd, bourré de jargon ultraspécialisé et apparemment rédigé par des individus victimes de sévères accès de siglophilie. Mais, si vous sautez les passages où il y a plus de lettres majuscules, de symboles de pourcentages et de parenthèses russes que de texte intelligible pour ne lire que les sections que le commun des mortels pourra digérer, ce n'est pas si mal !

Blagues à part, on peut lire dans cet article, grosso modo, ce qui fait l'objet de l'hypothèse présentée plus haut : « Certains ont avancé la possibilité que de complexes combinaisons d'hallucinations associées à la paralysie du sommeil forment la base du capital culturel mondial entourant les témoignages d'agressions par des incubes/succubes, des cas de possessions, d'attaques de sorcières, de visites fantomatiques, et d'enlèvements extraterrestres². » On y envisage également une nouvelle façon d'aborder et d'interpréter le

¹ « Hypnagogic and Hypnopompic Hallucinations during Sleep Paralysis: Neurological and Cultural Construction of the Night-Mare », *Consciousness and Cognition*, no. 8, pp. 319-337, 1999.

² « It has been conjectured that complex combinations of SP-related HHEs form the basis of diverse worldwide cultural accounts of nocturnal incubus/succubus assaults, spirit possessions, old hag attacks, ghostly visitations, and alien abductions. » (p. 320)

discours culturel entourant la mythologie et le surnaturel chez les différents peuples ; une approche fondée sur la conjecture voulant qu'une part du crédit attribué aux récits de rencontres extraterrestres ou d'attaques démoniaques relève moins d'une « foi aveugle » qu'à un fond tangible de témoignages expérimentiels. Fonds alimenté, en toute sincérité, par des individus tourmentés par de terrifiants épisodes hallucinatoires et communiquant le récit de leurs épreuves à leurs proches, à leurs compatriotes ou aux figures d'autorité, qu'elles soient ecclésiastiques, politiques ou intellectuelles.

Sans mots pour décrire ce qu'ils ont vécu...

autres que ceux qui leur venaient spontanément ;

Sans explications quant à la nature de leur expérience...

autres que celles fournies par leur propre spiritualité ;

Sans clés interprétatives pour démêler le vrai du faux...

autres que celles proposées par la religion et la culture populaire ;

Poussez plus loin cette réflexion, et vous arriverez tout au dilemme de l'œuf superstitieux de la poule culturelle : lequel des deux engendra l'autre ? Est-ce la superstition dérivée de ces hallucinations qui façonna le folklore et la légende ? Ou est-ce plutôt le bestiaire folklorique hantant l'imaginaire collectif qui donna forme aux visions des paralysés du sommeil ? Quoiqu'il en soit, il m'apparaît inévitable que ces phénomènes aient attisé les feux de la superstition et la foi en l'existence de forces surnaturelles. Ces témoins des horreurs de la nuit n'étaient pas fous. Ils avaient vu des « choses ». Ils le savaient. N'avaient aucune raison d'en douter.

Ce n'est qu'aujourd'hui – et par « aujourd'hui » j'entends « depuis le milieu du XX^e siècle » – que l'on peut aspirer à comprendre les complexes mécanismes neurologiques et physiologiques qui expliquent cette affliction. Ce n'est qu'aujourd'hui que nous pouvons enfin tenter d'y voir plus clair. Ce n'est qu'aujourd'hui que nous disposons d'une clé de lecture scientifique susceptible de démystifier des millénaires de croyances et de superstitions amplifiées par une compréhensible ignorance des filtres qui s'interposent entre notre conscience et le monde qui nous entoure.

Scientifically speaking

« Mais alors, la paralysie du sommeil, qu'est-ce que c'est ? »

« On nous parle de psychologie et de neurosciences ; mais tout ça, c'est juste des hypothèses et des théories. »

« Dans le fond, les scientifiques ne le savent pas plus que nous. »

« Et puis, moi je choisis de croire ! »

Primo : Je comprends.

Secundo : Mais « non », tout de même.

Tertio : Oui. Les scientifiques en savent plus long que nous.

C'est leur boulot.

Il n'y a pas de honte là-dedans.

La honte, ce serait de le nier.

Ceci étant dit, la charge de « mystère » entourant la paralysie du sommeil—j'allais dire « diminue », ce qui aurait été anti-scientifique. La science apporte des réponses à un certain nombre de questions, mais en déniche toujours davantage, tant et si bien que le questionnement ne saurait prendre fin. La recherche de vérité n'arrive jamais à son terme, alors que la nature des interrogations, elle, change. Donc, non, le nombre d'interrogations et de doute ne « diminue » pas ; il croit, dans la bonne direction, alors que notre compréhension du monde et la nature des questionnements qui nous absorbent, eux, évoluent.

Oui, nous en sommes à un point où la piste du surnaturel semble avoir été écartée par la plupart des grands esprits s'étant penchés sur la question. On sait maintenant que la paralysie est liée à la phase de sommeil paradoxal, également appelée phase REM (*Rapid Eye Movement*), au cours de laquelle le corps est affecté par une atonie musculaire généralisée – *histoire de ne pas tomber en bas du lit* – et un abaissement des seuils de vigilance aux stimuli sensoriels extérieurs – *histoire d'avoir la paix quelques heures*.

Les terreurs nocturnes et les hallucinations qui y sont associées surviendraient lors d'une reprise de conscience du dormeur pendant la phase de sommeil paradoxal. Alors éveillé et conscient de son environnement, le rêveur se retrouverait prisonnier de son propre corps, toujours sous l'effet d'une paralysie auto-infligée. Désorientation et frayeur seraient le lot du

cataleptique, chez qui une activation de différents réflexes de survie entraînerait un état d'hyper vigilance : chaque bruit serait alors amplifié, chaque image distordue, chaque sensation décuplée, chaque émotion exacerbée. Confrontée à l'impossibilité de bouger ses membres ou d'émettre le moindre cri, la victime succombe la plupart du temps à la panique. Pris au dépourvu, le subconscient se met à la recherche d'une menace extérieure qui puisse expliquer l'état dans lequel se trouve le corps, et ce stress qui l'afflige. La langueur des muscles thoraciques contraignant la respiration, une sensation d'asphyxie s'impose en quelques secondes, comme si quelqu'un, ou quelque chose, appliquait une pression sur la poitrine, tentait d'étrangler sa victime. Qui plus est, la phase de sommeil paradoxal correspond à une période d'effervescente activité neurologique au cours de laquelle s'activent, de façon plus ou moins aléatoire, de nombreuses zones cérébrales ; s'éveiller pendant cette phase force la cohabitation de processus mentaux qui, en théories, ne devraient jamais s'effectuer simultanément. La conscience éveillée se verrait alors assaillie par les intenses activations neuronales réservées au repos. Résultat : le cerveau se confond lui-même, et peine à distinguer les stimuli extérieurs, de ses propres emportements. Le rêveur expérimente des visions et sensations tactiles plus vraies que nature, à la facticité à toutes fins pratiques indiscernable.

Le cerveau, on le voit dans plusieurs sphères de l'expérience humaine, a horreur d'avouer son ignorance, et tend à combler les vides et angles morts, le plus souvent à l'aide d'éléments qu'il maîtrise déjà. Dans le cas de la terreur nocturne, cette compensation par le familier puise dans la primordiale peur de la prédation. Pour « expliquer » ces sensations d'impuissance et de détresse (respiratoire et psychologique), le cerveau conçoit des scénarios qu'il juge plausibles dans les circonstances, et les présente à la Conscience pour stimuler le réflexe de fuite ou d'autodéfense. Bien souvent, ces « scénarios » trouvent leur source dans les peurs intériorisées du dormeur, liées à des angoisses qui l'accablent à l'état d'éveil : un incendie, une entrée par effraction, la visite d'un esprit malveillant, l'attaque d'une sorcière et même l'enlèvement extraterrestre comptent tous parmi les témoignages les plus fréquemment recueillis en matière d'hallucinations hypnagogiques et hypnopompiques. Après mûre réflexion, il appert d'ailleurs que ma propre expérience s'apparente à un cas

d'assaut de « *Old Hag* », caractéristique des provinces de l'Est canadien, et plus particulièrement répandue à Terre-Neuve.

The more you know.

La sensation d'asphyxie et les hallucinations tactiles rappelant le contact de mains puissantes et étrangleuses s'apparente au scénario classique où le sujet se réveille pour réaliser qu'une créature aux allures de vieille femme défigurée et agressive se trouve penchée au-dessus du dormeur pour l'étrangler. Ma propre expérience diffère dans la mesure où je n'ai expérimenté aucune hallucination visuelle, et n'ai ressenti que des mains appliquées dans mon dos pour me plaquer dans mon lit. Et si, d'aventure, je n'avais pas eu la « chance » de dormir sur le ventre plutôt que sur le dos, aurais-je vu ce qui m'attaquait ce soir-là ? Aurais-je été confronté à bien pire vision ? Et ma première expérience de paralysie du sommeil se serait-elle révélée aussi traumatisante que la pléthore de témoignages à glacer le sang qui hantent l'imaginaire collectif ? Difficile à dire. Et franchement, je me complais assez bien dans mon ignorance. Je vais me contenter d'une petite poussée dans le dos. C'est bon. Ça va. Pas besoin de voir le reste, merci beaucoup. Ma curiosité à des limites.

Les derniers pans de mystère

S'il est vrai que notre compréhension des mécanismes physiologiques et neurologiques qui entourent le phénomène de la paralysie du sommeil s'avère bien plus informée et nuancée qu'auparavant, n'en demeure pas moins que les causes de tels incidents, elles, demeurent incertaines. Après les explications purement religieuses et folkloriques, c'était à prévoir, on vit l'apparition de théories bien plus proches de la psychanalyse freudienne chez une grappe de chercheurs³ qui tressèrent un bien long chapelet de facteurs pour expliquer les terreurs nocturnes, allant de la libido réprimée à l'homosexualité latente en passant par la manifestation d'une personnalité passive-agressive.

Des lecteurs perspicaces s'en douteront déjà, mais oui, je suis sceptique de la psychanalyse. Je reconnais ses fondements, la pertinence des considérations qui y sont

³ Voir l'excellent mémoire de Valérie Simard, « Le niveau d'anxiété sociale chez des étudiants universitaires ayant déjà vécu des sensations de présence durant des épisodes de paralysie du sommeil isolée », p. 8.

préalables, mais j'en redoute les dérives. Je tends à accorder davantage de crédit aux hypothèses dégageant plutôt comme causes possibles de la paralysie du sommeil l'élévation du niveau de stress, l'apparition de troubles d'anxiété sociale ou encore à l'adoption d'horaires de sommeil irréguliers. Ceci dit, il ne s'agit là que de mes propres préconceptions. On a beau mettre la raison et la rigueur scientifique sur un piédestal, il s'avère parfois ardu de mettre de côté ses réserves personnelles. Et puis, qui sait ? Peut-être que mon dédain pour le freudisme ne trouve son fondement que dans mon propre illettrisme en la matière. Qu'on me donne tort, qu'on m'instruise ! Voilà tout ce que je demande. Voilà le plus grand honneur qu'on puisse me faire. N'empêche, qu'il s'agisse de psychanalyse, de neurosciences, d'anthropologie ou de toute autre discipline savante : la Méthode vaudra toujours mieux qu'obscurantisme et superstitions. C'est au tour de la science, désormais, de se pencher sur le sujet, et c'est tant mieux. Il est rassurant de savoir que quelqu'un, quelque part, d'infiniment plus qualifié – et plus intelligent/e que moi – consacre quelques-unes de ses précieuses heures d'éveil à dénicher des fondements rationnels et scientifiques à ce phénomène qui a alimenté les peurs de milliers de générations successives de grands-singes terrifiés, en plus, sans doute, d'en pousser quelques-uns à la folie ou encore pire... à l'écriture. Il est rassurant de savoir que l'on n'est pas totalement fou. Rassurant aussi de trouver des explications à ces nuits horribles ailleurs que dans l'existence d'entités malveillantes et immatérielles. Moi qui ai passé l'essentiel de ma vie à chercher une preuve de ma propre existence ; à faire disparaître l'angoisse de ce doute qui m'habite à l'effet que rien de ce que j'expérimente ne trouve sa source tout à fait dans la réalité. Me voici habité par un désir de voir ces peurs réduites au statut de simple produit de mon imagination. Une imagination « normale », voire saine... traitable, dans le pire des cas, avec une quelconque forme de médication en guise d'*easy-way-out*.

Douter de sa propre existence. Redouter le statut de personnage secondaire, planté en marge d'une histoire plus large sur laquelle on n'exerce qu'une minable influence. Y voir de quoi se révolter. De quoi tout remettre en question. Pour finalement se frotter, un jour, à une peur si profonde et primale, qu'elle nous fait souhaiter de tout notre cœur, de toute notre âme, que rien de tout ceci ne soit vrai. Qui nous fait avouer, quelque part, dans les profondeurs de notre

cerveau reptilien, que « dans l'fond, ça serait pas si mal que ça que tout soit une vue de l'esprit. »

Avoir peur toute sa vie de ne pas faire partie du monde.

Et un jour être si terrifié par ce monde qu'on en vient à espérer qu'il n'existe pas vraiment.

Ironique, je sais.

— DE LA CRÉATION —

We are too used to thinking of reality as existing in time. We are beings who live in time: we dwell in time, and are nourished by it. We are an effect of this temporality, produced by the average values of microscopic variables. But the limitations of our intuitions should not mislead us. Understanding the world better often entails going against intuition. If this were not the case, understanding would be easy.

Time is an effect of our overlooking the physical microstates of things.

Time is information we don't have.

Time is our ignorance.

— Carlo Rovelli, *Reality Is Not What It Seems* —

L'AUTORITÉ DU SYSTÈME

« Un café latte. Dans un bol. Sans cacao ni cannelle, s'il vous plaît. »

Le barista prend votre commande, puis vous soumet le total de votre facture : 4,24 \$. Vous lui tendez un billet de cinq, il vous rend trois pièces de 25 cents et vous lui en laissez deux en guise de pourboire. Votre interaction se termine sur le choix d'une table à laquelle il pourra venir vous servir votre café une fois qu'il sera prêt.

Le service est excellent. Échange de remerciements.

Vous auriez pu lui laisser les 75 cents de pourboire, et normalement c'est ce que vous auriez fait, mais vous craignez d'avoir besoin ne serait-ce que d'une pièce de monnaie d'ici la fin de la journée. Un parcomètre affamé est si vite arrivé, après tout. Alors vous glissez la troisième pièce dans votre poche. Libre et à portée de main, juste au cas¹.

Votre « connaissance » est en retard. Vous l'étiez vous-même, vous vous attendiez à devoir affronter son regard désapprobateur, et pourtant c'est vous qui devez maintenant patienter. On vient vous porter votre latte. Toujours aucun signe de votre retardataire.

Trente minutes de retard.

Vous terminez votre café, et ce chapitre de roman entamé la veille.

Quarante-cinq minutes de retard.

Dehors, une averse de neige fondante plutôt robuste menace de rendre les routes glissantes.

Une heure de retard.

De toute évidence, on vous a posé un lapin.

Vous pourriez vous lever, passer la porte du café et rentrer chez vous. Rien ne vous retient.

¹ Pendant que nous y sommes, assurez-vous toujours d'avoir au moins une pièce de monnaie sur vous. On rit et on badine, mais il est indéniable que ça peut toujours être utile. Faites-moi confiance.

Mais vous préférez plutôt attendre encore quelques instants, et ça aura suffi. Avec une heure et cinq minutes de retard, votre collègue de travail passe la porte. Les lunettes embuées par novembre qui y est resté accroché, il inspecte la salle, l'air inquiet. Vous levez la main, lui faites un sourire qu'il vous rend aussitôt, l'air soulagé. « Je suis si désolé, vraiment, je n'ai pas vu le temps passer ! J'allais— », déblatère-t-il, le souffle court. Vous n'avez que faire de ses excuses : « Ça va, ça va. Pas de problème. Je n'avais rien de mieux à faire, de toute façon. » Un mensonge qui ne dupe personne, mais qui a le mérite de mettre un terme à la conversation sans amplifier le malaise.

Il échappe un soupir sec, vous remercie, s'excuse une dernière fois et s'avance vers le comptoir pour passer commande. Pendant son absence, vous jetez malgré vous un coup d'œil à la serviette qu'il a laissée sur sa chaise, sous son manteau et son écharpe mouillés par la neige fondue ; elle semble vide. Lui qui traîne tant de documents dans son sac qu'il a la tendance notoire de s'occasionner de graves maux de dos, le voici pourtant qui se présente à un important rendez-vous pour discuter du plus gros colloque universitaire de l'année², avec une serviette presque vide.

- Je suis tellement désolé de mon retard. Encore une fois pardon...
- Ce n'est pas la peine. Commençons, plutôt, qu'on en finisse.
- Bien sûr.

Pour se faire pardonner, il a commandé une théière bien fumante qu'il vous propose de partager. Mais vous refusez, en partie parce que vous détestez le thé vert, mais surtout parce que vous n'êtes pas dans la meilleure des dispositions. Certes, c'est l'intention qui compte, mais vous n'avez pas besoin de boire ce thé déculpabilisant pour comprendre ce qui y est infusé. La conversation qui suit se montre à la hauteur de vos attentes : franchement barbante. Financement, hébergement des invités, libellés des blocs de conférences... tout y passe.

² Parce que oui, c'est bien pour ça que vous êtes ici. L'auriez-vous oublié ? Non, mais quelle tête en l'air ! Quel coup de chance que vous ayez patienté un peu plus longtemps. Le simple fait d'enfin mettre ce dossier derrière vous valait bien une petite heure de retard, non ?

« J’occupais depuis quelques mois à peine mon premier emploi rémunéré. »

?

« Mon niveau de vie s’était quelque peu amélioré : je sortais plus souvent, je rentrais plus tard, je rencontrais plus de gens. Je m’adonnais à de nouvelles “activités”. Je découvrais le monde, ce qu’il avait à m’offrir et ce que je pouvais lui rendre. »

Il vous arrive parfois de perdre le fil d’une conversation...

« J’avais 17 ans, donc, ce soir de juin quand je suis rentré au domicile familial un peu plus tard que prévu. J’avais garé la voiture dans l’entrée en prenant bonne note que toutes les lumières de la maison avaient été éteintes hormis celle du porche que ma mère laissait toujours allumée avant d’aller au lit, comme pour guider son oisillon au nid. »

mais jamais au point de la laisser dériver ainsi. Comment en êtes-vous arrivés là ?

« 1h30 du matin, mes parents étaient couchés, comme prévu. J’ai déverrouillé la porte, éteint la veilleuse, et suis entré sur la pointe des pieds pour ne réveiller perso—

- **Passé une bonne soirée ?**

Peu de choses parviennent à invoquer un malaise plus violent et instinctif chez l’adolescent moyen qu’un “Passé une bonne soirée ?” qui crève rhétoriquement le silence d’une maison enténébrée aux petites heures du matin. Mon sang n’a fait qu’un tour, tout glacé qu’il était. Ce que j’ai vu après quelques secondes, lorsque mes yeux se sont habitués à la pénombre, n’avait rien de bien rassurant : la silhouette sombre et sans visage de mon père, assise dans un fauteuil à bascule immobile, enveloppée dans son peignoir, un verre de bière à la main. Non pas le verre de bière qu’il se versait, le soir, en revenant du bureau pour se changer les idées, mais plutôt celui qu’il se coulait après minuit pour ruminer de sombres pensées.

- Euh... oui-oui. C’était ben l’*fun*. Pis— pis toi ? Passé... une bonne soirée ?

- **Hm...**

J’étais pétrifié, là, au sommet des escaliers qui menaient au demi-palier. Je n’osais pas bouger, j’hésitais même à respirer. L’air pouvait toujours attendre. Pour l’instant, je me

concentrais sur les battements de mon cœur éperdu, et sur le regard de mon père que je savais posé sur moi malgré le fait que, dans l'obscurité presque totale, je n'arrivais pas à distinguer ses traits.

- **Je vais te poser une question, mon fils, pis je veux que tu me répondes franchement. C'est tu clair ?**

J'avais 17 ans à l'époque –

- Euh... be-... oui ?
– et rien n'aurait pu me préparer à ce qui allait suivre.
- **Jean, est-ce que t'es un sorcier ?**

... ..han ?

Disons seulement que j'ai été désarçonné par la question de mon père. Comme tout adolescent de 17 ans en voie de découvrir les joies d'une autonomie financière partielle, je m'attendais à être soumis à un tout autre type d'interrogatoire :

“Est-ce que tu prends de la drogue, Jean ?”

“Est-ce que tu te tiens avec du bon monde, Jean ?”

“Est-ce que tu prends tes études au sérieux, Jean ?”

“Est-ce que tu te protèges avant d'avoir des relations sexuelles, Jean ?”

Ce genre de questions disciplinaires classiques. Même que j'avais déjà en tête toute une panoplie de réponses pertinentes puisque – *haha!* – on ne me la fait pas à moi! Je sais comment et à quoi pensent les parents et autres adultes concernés ! Mais non. Plutôt, ce qui gardait mon père éveillé lorsque son fils allait se perdre dans la nuit, c'était ces doutes et ces craintes à l'effet qu'il pratique peut-être la sorcellerie. Alors qu'ailleurs dans la ville, au même moment, bon nombre de mes camarades milléniaux devaient sans doute passer en titubant sous l'effet de l'alcool, le seuil de la demeure familiale, moi j'entrais à pas de loup chez mes parents avec, sous le bras, une pile de bouquins et un coffre à crayons farci de dés. Tout ça parce qu'au cours de la dernière année de mes études secondaires, je m'étais lié d'amitié avec un obscur groupe de *nerds* qui m'avaient initié – sans doute malgré moi, pensait alors mon père – aux rites impies de *Donjons et Dragons*.

* * *

Quelque chose ne va pas. Le café est fermé, depuis Dieu sait combien de temps. Les tables se sont vidées en un clin d'œil, et les lumières du commerce ont été éteintes, peut-être par le barista qui a verrouillé derrière lui avant de rentrer. La pièce est plongée dans l'obscurité, exception faite de la table que vous partagez toujours avec votre collègue. Collègue qui, dans la lumière drue de l'unique lampe au néon toujours allumée, vous raconte une anecdote dont vous n'avez rien à faire. Vous ouvrez la bouche pour protester, mais le voici qui enchaîne :

« Les tomes occultes souillés d'incantations cabalistiques, les réunions secrètes menées à la lumière de cierges profanes dans un cimetière ou au fond de brumeux égouts, les trances initiatiques à travers lesquelles le Malin s'adressait aux damnés ; aux yeux de mon père, j'avais tout vu, j'avais tout fait ! 17 ans, à peine sorti de la puberté, et déjà on ne donnait pas cher de mon âme.

Ça peut paraître ridicule aujourd'hui, et ça l'était déjà il y a dix, vingt et même quarante ans. N'empêche, on ne peut nier qu'une vision aussi grotesque de ce passe-temps est accrocheuse et séduisante. Bien plus, en tout cas, que les sous-sols encombrés, les tables pliantes disparaissant sous les sacs de *Doritos*, les deux litres de *Mountain Dew* et les rognures de gommes à effacer qui caractérisent plus fidèlement les vendredis soirs d'adolescents s'adonnant aux jeux de rôles papier. C'est plus vendeur. Plus sensationnel.

Difficile de croire, pour un observateur extérieur, que cette pitoyable frange de la jeunesse s'adonnait à une forme d'improvisation théâtrale agrémentée d'une pincée d'exercices mathématiques quand on pouvait plutôt les soupçonner de se perdre corps et âmes dans un dangereux tango avec Démons, Sorcières et autres Esprits malveillants. Une pression sociale trop importante, un mauvais encadrement parental ou encore les inégalités socio-économiques gangrenant la société nord-américaine... tout ceci est fort malheureux pour la jeunesse, mais songez donc à la sorcellerie ! Difficile de croire que ce "jeu" de "*Donjons et Dragons*" puisse mener à quoi que ce soit d'autre qu'à l'enfer du crime, de la drogue, voire

en enfer tout court ! Cet exemple sort du champ-gauche, dites-vous ? Eh bien oui. C'est aussi mon avis. Ça n'a pourtant pas empêché les médias américains, dans les années 70 à 90, de faire leurs choux gras des liens "évidents" entre jeux de rôles et criminalité, toxicomanie et suicide.

Pendant la crise qu'on en vint à nommer la "Panique Satanique", de nombreux groupes religieux montèrent aux barricades pour dénoncer ce qu'ils percevaient comme une menace pour la société et pour la pureté des jeunes âmes. Bien vite, d'autres occupants du paysage médiatique emboîtèrent le pas aux églises et autres congrégations pour dénoncer les impacts désastreux que pouvaient avoir les jeux de rôles sur La Jeunesse. On accusait *Donjons et Dragons* d'être à l'origine d'une recrudescence de la violence, de la consommation de drogues, de la maladie mentale et de l'oisiveté chez les jeunes. Ceux qui prêtent attention n'auront aucune peine à y voir d'étranges points communs avec la couverture médiatique qui fut réservée à la musique des *Beatles* dans les années 60, ou aux jeux vidéo depuis les années 90, pour ne nommer que ceux-là. C'est que le besoin collectif de dénicher une cause unique pour tous les maux de la société ne saurait être sous-estimé. À chaque époque, sa tare. À chaque nouvelle génération, son bouc émissaire.

Un brin d'histoire – 3

Nous sommes en 1979 lorsque le jeune James Dallas Egbert III, étudiant à la *Michigan State University*, disparaît dans des circonstances nébuleuses. William Dear, détective privé, émet alors la théorie que James ait perdu contact avec la réalité lors d'une séance de *Donjons et Dragons* à laquelle il aurait participé dans les instants qui précéderent sa disparition. Des milliers d'heures de grande écoute furent consacrées à l'autopsie de ce drame qui se jouait, chaque soir, dans des milliers de sous-sols aux États-Unis et dont l'incident du jeune Egbert ne constituait qu'un ponctuel symptôme. Les livres se multiplièrent sur le sujet, allant toujours plus loin dans leurs accusations à l'encontre de ce dangereux hobby, produit d'intérêts occultes, dans tous les sens du terme. Au paroxysme de la crise, le FBI mit sur pied

³ Ça vous embête si j'utilise des intertitres à l'oral ? Ça m'aide à mettre de l'ordre dans mes idées.

une enquête spéciale pour élucider toute l'affaire et exposer au grand jour la véritable nature de ces "jeux de rôles" ! Vous vous en doutez bien, si l'annonce de l'enquête fut accueillie par les médias comme la consécration de leur affolement, les résultats de l'enquête, eux, furent jugés bien trop tièdes et ennuyeux pour faire l'objet d'une émission spéciale ou d'une première page de tabloïd, et bénéficièrent d'une couverture, disons, plus modeste.

"Mais pourquoi revenir là-dessus ?" Pour être tout à fait honnête, je crois ne pas avoir grand pierre à ajouter à l'édifice de notre prise de conscience envers l'incongruité des dérives médiatiques et des psychoses collectives qui peuvent en être le produit. Je n'ai pas non plus l'intention de m'attarder trop longtemps sur la *Satanic Panic* ; d'autres l'ont fait avant moi, et avec une pertinence, une compétence et une finesse à laquelle je n'oserais pas même aspirer. Plutôt, je veux profiter de cette chance pour pousser ma propre réflexion sur la nature même du jeu de rôle papier. C'est que, je crois, la débâcle de la panique satanique⁴ a pris une ampleur importante en s'appuyant tout de même sur des éléments réels et avérés. Et je ne parle pas ici de "réels incidents" où l'on pourrait tracer de bonne foi des liens entre la pratique de ce passe-temps et la volatilisation ou la mort d'adolescents. Non. Je crois que si cette hantise s'est enflammée aussi violemment, c'est parce que *Donjons et Dragons* (à l'époque le premier et le seul jeu du genre) mettait quelque chose d'inédit et, pour certains, d'incompréhensible sur la table. Confrontés à un nouveau genre de hobby, voire à un nouveau genre de discours – j'y reviendrai – bon nombre de parents et de leaders communautaires consciencieux se sentirent dépassés, et se replièrent dans le doute et la peur, sans parler des impératifs du marché médiatiques qui favorisent toujours la capitalisation du sensationnalisme. Ce qui est compréhensible. Bête, mais compréhensible tout de même.

⁴ Aussi connue sous le nom plus englobant et moins péjoratif de "panique morale" qui, incidemment, s'est étendue à bien d'autres domaines de la culture occidentale comme la musique, la bande dessinée et, oui-oui, le café si j'en crois les ressources consultées pendant mes recherches sur le sujet. (Suggestion podcast : *Fear the Boot*, épisodes 421 et 422)

J'aimerais donc prendre quelques instants pour explorer avec vous⁵ cet *ils-ne-savent-quoi* du jeu de rôle papier qui a mis le feu aux poudres et qui lui confère toute sa valeur.

De quoi parle-t-on ?

D'abord, qu'est-ce que *Donjons et Dragons* ? Parce que, soyons francs, ce n'est pas la tasse de thé de tout le monde... loin de là. M'est avis que je courais le grave risque de vous perdre au moment même où j'ai choisi ce sujet de conversation tant il demeure marginal (même si, nous le verrons plus tard, les choses ne sont plus tout à fait ce qu'elles étaient autrefois). D'abord, il faut savoir que *Donjons et Dragons*, ou *D&D* pour les intimes, est une marque de commerce. Une licence, certes, mais aussi un artefact culturel d'une importance qui ne saurait être sous-estimée tant il a contribué à fonder une pratique culturelle et sociale distincte. *D&D* a révolutionné notre façon d'aborder la fiction en plus d'avoir un impact phénoménal sur d'autres pans de la pop culture tels le cinéma, le jeu vidéo et même la sacro-sainte littérature. Je vais trop loin ? J'exagère ? Attendez, pour voir.

Édité à l'origine chez *TSR inc.* en 1974, le tout premier livre de *Donjons et Dragons* était le produit de l'imagination et de l'expertise combinées de Dave Arneson et d'un certain Gary Gygax sur les épaules de qui allait peser pour des décennies à venir tout le poids de ce monumental legs à la pop culture. Déjà à l'époque prospérait une importante tradition autour des "jeux de guerres" où des férus d'histoire et d'armements pouvaient s'adonner à la reconstitution de batailles historiques sur une table, à l'aide de dizaines, voire de centaines de figurines de soldats d'infanterie, de chars d'assaut ou de bâtiments navals miniatures. Issus de cet univers foisonnant du *miniature wargame*, Gygax et Arneson entreprirent une expérience : et si, histoire de faire changement des guerres napoléoniennes et mondiales, on créait un jeu où on transposait le joueur au cœur de conflits militaires ancrés dans un univers fantaisiste, ouvertement inspiré de la mythologie tolkienienne avec tout ce qu'elle implique de dragons, de trolls, d'elfes et de hobbits ?

⁵ On jase, là.

Poser la question, c'était y répondre. Au fil du développement de leur jeu, des choix cruciaux furent faits : plutôt que de miser sur le commandement d'armées complètes, Gygax et Arneson envisagèrent de confier à chaque joueur le contrôle d'un personnage individuel. C'est ainsi que prit forme la toute première édition de *Donjons et Dragons* qui offrait l'occasion, inédite à l'époque, d'incarner un personnage à même un jeu de guerre. En ces jours plus simples des premières années de *D&D*, les rôlistes n'aspiraient qu'à une chose : mener un personnage sorti de leur imagination dans les profondeurs de sombres cryptes pour y vaincre les horreurs qui y rôdent et y dénicher pièces d'or, artefacts et autres trésors. Rien de bien complexe, en somme. Avec les années, la formule fut raffinée, étendue, démultipliée. Alors qu'en 1974, *Donjons et Dragons* régnait comme l'unique, ou à tout le moins le principal représentant du "jeu de rôle papier", dans les décennies qui suivirent, un nombre faramineux de jeux semblables virent le jour. En plus de vivre des aventures chevaleresques, on peut désormais, à travers le jeu de rôle, explorer l'espace intersidéral, le Far West américain, les ruelles éclairées au néon d'un Tokyo dystopique ou connaître une vie d'aristocrate français pendant la révolution, le tout en demeurant assis à sa table de cuisine un soir de fin de semaine, un verre de bière à la main et un(e) ami(e) sur chaque chaise. Le volet martial, s'il est toujours bien présent dans bon nombre de ces jeux, a en revanche perdu une bonne part, voire toute son importance dans d'autres. Seuls demeurent, pour définir ce qu'est qu'un jeu de rôle papier – ou *tabletop RPG*, les dénominateurs communs de cette pratique, aussi abstraits, larges et subjectifs soient-ils. Si j'avais donc à en dégager une définition – et nous savons tous combien un tel exercice, bien que nécessaire, ouvre la porte à toutes les erreurs de jugement – **je dirais qu'est "jeu de rôle" toute activité pratiquée en groupe (de 2 ou plus) dont l'objectif est l'élaboration collaborative d'une fiction collective régie par un ensemble de règles conçues pour encadrer le développement du récit, et que nous nommerons simplement "système"**.

Vous aurez remarqué que nulle part dans cette définition sommaire il n'est question de guerre, de personnages et encore moins de donjons et de dragons. Je n'ai conservé que les éléments essentiels et irréductibles de la chose : son caractère éminemment social, son rapport à la fiction et l'importance d'ajouter des contraintes à l'élaboration de la fiction. Pour

vosre bénéfice, à vous qui, vraisemblablement, ne vous êtes jamais adonné à une telle activité, permettez-moi de décrire ce à quoi peut ressembler une session typique de jeu de rôle et de vous présenter les différentes parties qui en constituent le tout.

Dans la plupart des systèmes⁶, il convient de distinguer deux grands ensembles de participants. D'abord, les joueurs : chacun d'eux incarne un ou plusieurs personnage(s) plus ou moins bien défini(s). Ce peut être un mystérieux mercenaire au sombre passé, une étudiante en dernière année d'archéologie ou, pourquoi pas, le premier organisme multicellulaire doté de conscience dans les sombres profondeurs d'un lac sous-terrain sur une exoplanète isolée. Bien qu'à chaque cas corresponde un certain nombre de contraintes, il n'existe, dans l'absolu, aucune autre limite à la création de personnages que celles que s'impose l'imagination elle-même. À compter du moment où chaque joueur a conçu son alter ego ludique, il est prêt à l'incarner et à en faire un actant à même la fiction qu'il engendrera avec le reste de l'assemblée.

Aux joueurs "s'oppose", la plupart du temps, le "Maître de Jeu" (également connu sous les titres de "Narrateur", "Gardien", "Arbitre" ou même le très classique "*Dungeon Master*", selon les cas⁷) à qui incombe la responsabilité de superviser la séance. Bien souvent, il revient au Maître de proposer aux joueurs les bases de leurs aventures : un contexte, une situation initiale, des conflits, des personnages secondaires, etc. Tout ceci relève de la compétence du Maître de jeu qui conçoit et construit, parfois en temps réel, parfois plusieurs

⁶ Au risque de me répéter, j'entends, ici comme ailleurs, par "système" tout ensemble plus ou moins complexe de règles destinées à encadrer la pratique du jeu de rôle, autant dans l'élaboration de la trame narrative que dans le rapport qu'entretiennent entre eux les joueurs.

⁷ Il existe certains systèmes ou autres modes où aucun "maître" n'est explicitement désigné : la plupart du temps, de tels jeux misent sur une collaboration totale entre les participants qui contribuent tous plus ou moins également à l'écriture de la fiction... mais il serait peu rentable de creuser davantage cette distinction et ce sous-ordre ici, puisque je ne crois pas que ce pan particulier de la tradition du jeu de rôle rende caducs les arguments que je présenterai plus loin. Je crois néanmoins qu'il y a un certain mérite et un mérite certain à faire état de cette nuance en aparté, puisque c'est là qu'elle saura le mieux être mise à profit.

jours/mois/années à l'avance, le canevas sur lequel les personnages seront appelés à peindre leur propre histoire. C'est le Maître du jeu qui décrit les lieux, interprète les personnages secondaires, détermine et met en œuvre les impacts et conséquences des actions posées par les personnages-joueurs. Le Maître doit donc, dans le meilleur des mondes, être en constante relation d'échange avec ses joueurs : chaque nouvel élément soumis dans l'attente d'une rétroaction, à chaque rétroaction sa conséquence, à chaque conséquence sa marque sur l'histoire et l'univers fictionnel ainsi façonnés.

Je n'ai pas l'intention de poursuivre encore longtemps cet exposé théorique sur l'histoire du jeu de rôle qui se révélera sans doute mortifère au commun des mortels. Là où je veux en venir, c'est que tout l'intérêt de cette réflexion qui est la mienne relève de ces deux énigmes qui, au fond, n'en sont qu'une : **Pourquoi le jeu de rôle semble-t-il aussi opaque et étrange aux non-initiés ? ; et pourquoi frappe-t-il autant l'imaginaire de ses adeptes ?**

Posez ces questions à quiconque, et vous recevrez sans doute autant de réponses que de répondants. D'aucuns vous diront que tout est affaire de fantasme d'aventure et de pouvoir, d'échappatoire vers un univers fantastique où les règles d'un quotidien monotone et contraignant ne s'appliquent plus ; ou alors, on évoquera l'aspect social de la chose, du plaisir de se retrouver entre amis pour raconter et entendre des histoires transmises oralement, comme on le fait depuis l'aube de la civilisation humaine ; on fera le récit de ces soirées passées ensemble, dans un *safe space* où tout est possible et où chacun est invité, l'espace de quelques heures, à se prêter au jeu du faire-semblant. Fort bien ! Toutes ces interprétations se révéleraient investies d'un degré équivalent de pertinence car, au final, tout ce qui importe c'est qu'elles synthétisent, pour quiconque les formule, l'essence de ce qui les lie personnellement à ce volet spécifique de leur vie. Il ne saurait y avoir de *mauvaise* réponse : quelle que soit la raison pour laquelle le jeu de rôle papier frappe votre imaginaire, cette raison est "la bonne".

Or, ce que j'ai l'intention d'explorer ici, c'est ma propre interprétation de ce qui fait toute la force et la valeur du jeu de rôle papier, une vision de ce que j'appellerai la "fiction ludique" reposant sur trois piliers fondamentaux : un rapport au langage, à la fiction et à

l'agentivité. Car je crois que non seulement le jeu de rôle constitue une activité sociale et une forme d'écriture singulière, mais qu'en plus il nous offre la possibilité d'expérimenter un type tout à fait unique de fiction. Une fiction dont la légitimité dépend de ses propres règles, et dont l'écriture et la lecture ne font qu'un.

Le langage ludique comme support de la fiction

Comme je l'ai souligné plus haut, le jeu de rôle papier tend à être pratiqué en groupe, le plus souvent rassemblé autour d'une "table"⁸. Par conséquent, il s'agit d'une activité éminemment sociale réalisée par, pour et à travers les multiples regards d'individus unis dans un même projet d'écriture, dans une même entreprise collective. Puisque tout se fait en groupe, 99% de l'écriture passe par le langage oral, par l'interaction entre les joueurs et la déclaration de ce qui advient dans la fiction. Chaque nouvel élément introduit dans la fiction devra, à un moment ou à un autre, être proféré par l'un ou plusieurs des partis impliqués, car cette fiction "n'existe" que dans le partage qu'il en est fait entre ses coauteurs. Ainsi, je crois que la fiction ludique entretient avec le langage oral un rapport singulier⁹, différent de celui qui caractérise le discours littéraire. Il serait possible, quoique laborieux, d'entreprendre un long détour dans le domaine de la philosophie du langage, mais je tâcherai de m'en tenir à ce

⁸ J'ai pris la liberté de mettre table entre guillemets pour insister sur la relativité et l'approximation de ce terme : s'il est vrai que le jeu de rôle papier (souvent appelé *tabletop roleplaying game*, en anglais) est la plupart du temps pratiqué autour d'un meuble physique correspondant à la définition large du mot "table", la "table" à laquelle je fais référence ici est plus abstraite, et renvoie surtout au milieu, physique ou non, où les voix des participants peuvent se rencontrer et collaborer à l'élaboration de la fiction. Parfois, cette "table" peut tout bêtement être un cercle de chaises, une tente piquée dans le milieu d'un champ ou tout autre espace où peuvent se rejoindre les participants. De plus, avec l'avènement de l'Internet, de nouveaux médiums tels que les forums électroniques, les services de téléphonie en ligne comme Skype ou les plateformes spécialisées comme Roll20 peuvent également faire office de "table" où, malgré la distance physique, les joueurs peuvent s'adonner à la construction de leur fiction.

⁹ À la rigueur, avec le langage écrit si la fiction est élaborée, par exemple, sur un forum Internet, ce qui est possible, mais que nous éviterons d'explorer ici pour des raisons de brièveté et de concision

que je considère essentiel. Le concept “d’actes de langage” est loin d’être nouveau : John Langshaw Austin et John Rogers Searle, entre autres, ont exploré l’idée voulant qu’à travers le langage il soit possible de poser des actions, d’influencer le monde en dehors de ce qu’une compréhension purement sémantique du langage semble permettre. Austin, par exemple, se pencha sur l’idée de “l’illusion descriptive”, avançant que, contrairement à ce que l’on pourrait croire, décrire le réel ne constituerait pas la fonction première – ni même principale – du langage.

Sans aller trop loin dans l’étude des théories introduites par les philosophes, consacrons tout de même quelques instants aux trois différents “genres” d’actes de langage que reconnaissent Austin et Searle : l’acte locutoire (ou l’acte concret d’articuler, de produire des sons et des énoncés), l’acte illocutoire (référant aux actes réalisés à travers le langage comme “demander”, “exiger”, “ordonner”, etc.) et l’acte perlocutoire (où un locuteur, par l’emploi du langage, cause un changement d’attitude ou d’activité chez un interlocuteur en intimidant, séduisant, convainquant, etc.). Searle et Austin, bien que leurs approches diffèrent quelque peu, le premier tentant parfois de répondre et de corriger des erreurs et lacunes qu’il relève dans les idées du second, s’entendent tout de même sur l’importance de l’acte illocutoire dont relève l’intention du locuteur d’agir sur le monde, et les principaux outils langagiers à sa disposition pour y arriver. Le verbe performatif introduit par Austin, et raffiné par Searle pour en arriver aux “phrases déclaratives” me paraît d’autant plus pertinent dans le cas qui nous intéresse : selon Austin et Searle, les verbes performatifs (ou phrases déclaratives) permettent au locuteur d’effectuer des actions investies d’une valeur institutionnelle et conventionnelle et ayant un impact réel sur le monde, le tout à travers des interactions langagières. Par exemple, un prêtre proférant à la fin d’une cérémonie “Je vous *déclare* maintenant mari et femme” vient de modifier la vie des deux fiancés d’une manière significative, car leur nouveau statut de mariés implique tout un tas de contraintes et de privilèges reconnus et effectifs après la *déclaration performative* de leur union par le langage d’une personne (en l’occurrence le prêtre) investie d’une autorité suffisante.

Il faut savoir, cependant, qu'autant chez Austin que chez Searle, les théories des actes de langage peinent à rendre compte du statut particulier de la fiction qui, au pire, relève de la tromperie et de la feintise ou, au mieux, d'un simulacre de langage courant reconnu et toléré à travers l'établissement d'une convention entre les différents locuteurs impliqués. Cependant, je trouvais que cette notion de performativité constituait un excellent point de départ pour ma réflexion sur la fiction ludique, car m'est avis que le discours ludique se distingue du discours littéraire précisément en raison d'une performativité plus marquée. Si, dans un roman, on devait lire la phrase "Bérénice entre dans l'auberge", on y verrait un discours essentiellement représentatif (selon la terminologie de Searle) destiné à nous exposer un événement fictionnel. Le rôle de cet énoncé, indépendamment de son degré de véridicité (car c'est là un sac de nœuds que je préfère ignorer pour le moment), est donc de *décrire* au lecteur les éléments que l'auteur souhaite évoquer ; à savoir que le personnage nommé "Bérénice", dans le monde fictionnel de cette histoire précise, vient d'entrer dans une auberge.

Ceci étant dit, je crois que la même phrase, proférée dans le contexte d'une séance de jeu de rôle, change de fonction de façon subtile, mais significative. Si, en tant que joueur chargé d'incarner et de *faire agir* le personnage appelé "Bérénice", je déclare aux autres membres de l'assemblée qui m'écoutent que "Bérénice entre dans l'auberge", alors le but de mon intervention n'est pas tout à fait le même que celui du narrateur. Ici, en plus de la valeur descriptive qu'il partage avec la narration "classique", l'énoncé du joueur est investi d'une valeur que j'interprète comme performative : en communiquant cet énoncé, non seulement je décris ce que le personnage de Bérénice fait, mais je lui fais poser cette action dans la fiction collective qui est en voie d'être construite autour de la table. En disant "Bérénice entre dans l'auberge", *je fais passer* le seuil de l'auberge au personnage nommé Bérénice "existant" à même la diégèse. La clé de la différence entre le jeu de rôle et le roman réside, je crois, dans la simultanéité de l'écriture et de la lecture de la fiction ludique : avant que je n'expose les actions de Bérénice aux autres joueurs, ces mêmes actions demeuraient indéfinies, inaccessibles parce que représentées nulle part. Une fois déclarées, elles acquièrent aussitôt un statut pseudo-réel qu'elles n'avaient pas auparavant, contrairement au

discours littéraire qui existe, sous sa forme écrite, à même les pages des livres avant – et longtemps après – chaque lecture. De plus, la valeur institutionnelle et conventionnelle de l'autorité octroyée au joueur en ce qui a trait aux actions de son personnage renforce la performativité du discours ludique : avant que le joueur chargé de faire agir Bérénice ne dise quoi que ce soit, Bérénice n'a pas encore agi, et une fois que ses actions ont été décrites, elles font force de "faits fictionnels". Il s'est opéré, entre le début et la fin de la phrase, altération du monde fictionnel, un peu à la manière du prêtre "réel" qui entame sa déclaration solennelle en s'adressant à des fiancés, et la termine en présence d'un couple de nouveaux mariés.

Le statut de la fiction ludique : les niveaux de la fiction

Le premier élément que j'aimerais aborder découle en réalité d'une bête intuition. Un soir parmi tant d'autres où j'étais assis à la table, je me suis surpris à méditer, pendant un court instant, sur l'essence même de la fiction que nous étions en voie de construire tous ensemble. Nous avions passé les 20 minutes précédentes dans un délire absolu ; hameçonnés par un simple lapsus du Maître entourant la description d'un personnage secondaire, nous avons basculé dans l'absurde le plus total, imaginant un passé saugrenu à un banal tenancier d'échoppe. Il était, l'espace d'un instant, passé de vendeur de fruits et légumes frais, à trafiquant de drogue bègue mûr pour une transformation beauté à la Jean Airoldi édition "Traitement royal" incluant shopping, petits coupons rabais chez un tailleur partenaire et humiliation publique à heure de grande écoute, le tout, en pleine cité médiévale. Ou peut-être était-il devenu proxénète ? Candidat aux élections municipales ? Peter Pan ? Difficile à dire... il peut parfois s'avérer ardu de garder les yeux sur la balle narrative lorsque l'on est absorbé pendant 20 minutes dans un fatras de blagues toutes plus impertinentes les unes que les autres. Impossible de me souvenir de tous les détours abrutis que nous avons empruntés pendant ce dérapage tout sauf contrôlé, et bien franchement il n'y a rien d'important. La clé, ici, c'est qu'après s'être bidonné, après avoir versé quelques larmes d'hilarité et après être revenu de la détresse respiratoire dans laquelle l'avaient précipité ses crampes de rire, le Maître de jeu a laissé échapper un long soupir, s'est retourné vers moi (puisque c'était bien mon personnage qui interagissait, aux dernières nouvelles, avec ce pauvre bougre) et m'a

demandé : “Bon, lui achètes-tu de quoi, en fin de compte? ” Ce à quoi j’ai répondu, en ricanant toujours : “*Nope*. Je renverse son étal, j’avance vers Boris le Maraîcher bègue chef de cartel de la drogue et je l’embrasse avec passion avant de lui prendre la main et de m’enfuir avec lui là où nos passés tourmentés ne pourront plus jamais nous atteindre.”

Rire intoxiqué quoiqu’un peu las de l’assemblée¹⁰. Puis le maître de rétorquer :

- Non, mais sérieusement... qu’est-ce que tu fais ?
- Je lui achète une pomme, et au moment de le payer, je lui tends une pièce d’or avant de lui dire : “Tu peux garder la monnaie si tu m’indiques où je peux trouver l’auberge du Chaudron Volant.”

Nul besoin pour vous de savoir de quoi il était question ici, ni même pourquoi mon personnage voulait se rendre à ladite auberge. Tout ce qui importe, c’est qu’à compter de ce moment, la narration s’est remise sur ses rails, et que les autres joueurs et moi avons repris notre histoire là où nous l’avions laissée avant notre rencontre avec “Boris”. Dans les minutes et les heures qui ont suivi, je n’ai pas pu m’empêcher de repenser à cette anecdote, en songeant combien elle était révélatrice de notre rapport à la fiction de manière générale, et de ce que peut nous apprendre le jeu de rôle sur ce rapport. Il va sans dire que le maraîcher n’était ni bègue, ni proxénète, ni candidat à la mairie : pas une seule seconde nous, les joueurs présents, n’avons confondu la trame narrative de notre histoire avec les hoquets déjantés de nos blagues salaces. Tout ceci n’appartenait qu’au domaine de la connivence entre amis s’épivardant sur l’objet commun de leur hilarité. Mais alors, que penser de ma première réponse ? Lorsque j’ai répliqué au Maître de Jeu que je voulais m’enfuir avec le vendeur de pommes pour disparaître dans la nature et refaire ma vie à ses côtés ? Cette version des faits non plus n’a pas été retenue, et ce même si je proférais qu’il s’agissait des actions de mon personnage. Plutôt que d’enchaîner avec la suite, le Maître m’a redemandé ce que je comptais faire “sérieusement”, ce qui m’a poussé à enfin jouer la scène où je demande mon chemin ;

¹⁰ Nous avons, de toute évidence, atteint ce point commun à tout délire où la procrastination et l’impertinence semblent avoir fait leur temps, et où chaque boutade supplémentaire court le risque d’être la blague de trop.

scène qui fut aussitôt entérinée et acceptée comme la version “officielle” de toute l’histoire. Mais, pourquoi ?

Avec le recul, j’ai bien compris que ni nos blagues, ni la fugue sulfureuse, ni la demande de renseignements n’avaient le moindre ancrage dans la réalité. Toutes partageaient, à première vue, un degré égal de fictionnalité, ou devrais-je plutôt dire, d’irréalité. Toutefois, chacune de ces versions bénéficiait d’un statut distinct des autres, et l’une d’entre elles, la dernière, avait été désignée comme “la bonne”, sans la moindre hésitation de mes collègues. Comme si toutes les fictions n’étaient pas nées égales, comme s’il existait des niveaux de fiction que nous étions capables de distinguer intuitivement, comme si la variante où mon personnage s’enfuyait avec le maraîcher était à celle où il demandait son chemin ce que cette dernière était à la “réalité” : une affabulation. Cette intuition relative aux niveaux de la fiction et au potentiel du jeu de rôle de nous en faire prendre conscience ne m’a pas quitté depuis. Elle m’a porté à me questionner sur la notion de “*canon*” fictionnel (prononcé [ˈkænən]) à prendre ici dans une de ses acceptations anglaises où le terme désigne une liste de textes considérés comme authentiques et attribués à un auteur donné. Par extension, le terme *canon* en anglais en est venu à référer à une sorte de “diégèse officielle” reconnue comme telle par le lectorat ou la communauté scientifique. Ainsi, le *Seigneur des Anneaux*, *Bilbo le Hobbit*, les *Contes et légendes inachevés* et *Le Silmarillon* appartiennent tous au *canon* de Tolkien pour deux raisons :

- 1) Ils sont jugés authentiques puisque, jusqu’à preuve du contraire, ils ont été rédigés par l’auteur auquel ils sont attribués, et
- 2) On estime que les événements qui y sont décrits prennent place dans un même univers fictionnel.

D’autre part, la notion de *canon* fictionnel s’est quelque peu modifiée avec le temps puisqu’elle fait aujourd’hui, surtout dans le domaine de la pop culture, bien plus souvent référence à cette cohésion d’univers fictionnels qu’à l’attribution de textes à un seul et même auteur.

Le Mythe de Cthulhu en est un exemple frappant. Bien que Howard Philips Lovecraft lui-même ait été un auteur prolifique à qui l'on doit plusieurs dizaines de poèmes et nouvelles, il semble exister un certain consensus au sein de son lectorat entourant l'inclusion d'œuvres attribuées à différents auteurs à même l'univers diégétique occupé par les écrits de Lovecraft. C'est ainsi que des textes comme le "Tsathoggua" de Clark Ashton Smith, le *Roi en jaune* de Robert W. Chambers, même le *Conan* de Robert E. Howard – et j'en passe! – sont souvent considérés comme appartenant au "Mythe de Cthulhu" au même titre que le Grand Prêtre de R'Lyeh, la ville fictive d'Arkham ou Herbert West le réanimateur. Qui plus est, les critères d'inclusion dans ce canon polyauctorial semblent varier. Que ce soit en raison d'une parenté thématique entre l'œuvre d'un écrivain et celle de Lovecraft (comme c'est le cas d'Ashton Smith), d'un lien de filiation unissant le canon de Lovecraft à un écrivain antérieur ayant eu une influence explicitée par l'auteur de *l'Appel de Cthulhu* (comme Chambers et son *Roi en jaune* qu'évoque Lovecraft dans ses écrits) ou encore en raison d'un jeu d'interréférences unissant deux auteurs partageant une correspondance (Lovecraft et Robert E. Howard), les raisons ne manquent pas pour inclure d'autres productions fictionnelles dans le corpus lovecraftien, et ce de manière rétroactive puisque la notion même de "Mythe de Cthulhu" trouve son origine dans le lectorat et la critique, et non chez Lovecraft qui ne s'est que bien rarement prononcé sur l'unicité potentielle de son propre univers. Il conviendrait ainsi de parler du "canon de Lovecraft" en le distinguant du "canon lovecraftien" puisque, si le premier englobe tous les textes attribués à H. P. Lovecraft, le second renverrait plutôt à l'univers fictionnel que se partagent ses écrits et ceux de ses émules et influences. Quoi qu'il en soit, ce qui m'intéresse ici c'est l'idée de l'établissement conventionnel d'un canon représentant un univers fictionnel considéré comme "authentique", et ce par un lectorat s'étant attribué lui-même l'autorité de lier toutes ces œuvres entre elles.

Un autre cas d'école (le dernier, promis), serait celui de la franchise *Star Wars* qui nous a offert un rare exemple de désaffiliation d'un pan complet d'un canon établi. Dans le sillage de la sortie des six premiers films de la saga, George Lucas avait reconnu l'existence d'un "extended universe" englobant non seulement les événements dépeints dans les films, mais aussi ceux introduits par toute une panoplie de romans, de bandes dessinées et de jeux vidéo,

produits d'une industrie avide de capitaliser sur la popularité du libellé *Star Wars*. Or, coup de théâtre ! En octobre 2012, Disney met la patte sur le studio Lucasfilm et acquiert les droits de reproduction et de diffusion de *Star Wars*, révélant du même souffle qu'elle s'apprête à lancer la production d'une nouvelle série de films. L'un des premiers contrecoups de cette transaction fut l'annonce, par Disney, que "l'univers étendu de *Star Wars*" n'était dès lors plus reconnu comme appartenant au *canon* officiel, sans doute dans le but d'avoir les coudées franches en prévision de l'écriture des scénarios des films à venir, en évitant de se préoccuper des éléments narratifs introduits dans les romans et les BD. N'empêche que, peu importe les raisons motivant cette décision, nous avons été témoins d'un rare cas d'exclusion rétroactive de tout un pan de ce que l'on reconnaissait depuis des années comme un univers fictionnel canonique, et ce en vertu d'une autorité corporative ayant nouvellement acquis les droits sur une franchise déjà établie. Du jour au lendemain, des milliers de pages de romans, de bandes dessinées, de script de films, de séries télévisées et de jeux vidéo produits et publiés avant la transaction Disney-Lucasfilm se sont vu retirer leur statut canonique. Disney mit sur pieds un "*Star Wars Story Group*" dont le mandat consistait à dégager de l'univers étendu de *Star Wars* ce qui devait se retrouver dans le canon révisé : cette portion non négligeable de la bibliographie *Star Wars* fut alors rassemblée dans ce que Disney en viendrait à appeler la gamme *Star Wars Legends*, qui serait toujours publiée et diffusée¹¹, mais frappée d'un décret l'excluant de la version officielle du canon de *Star Wars*. Comme si, bien que tout aussi fictionnelles qu'auparavant, ces œuvres avaient trouvé le moyen d'être "encore plus irréelles", notion à propos de laquelle Pavel aurait sans doute un ou deux mots à dire :

Pavel [...] présente une conception très nuancée des mondes fictionnels : partant de l'idée que dans la vie de tous les jours déjà nous habitons dans une pluralité de mondes et que nous passons sans cesse de l'un à l'autre, il montre que la fiction, en se déplaçant librement entre divers mondes fictionnels et les différents mondes que l'homme habite historiquement et socialement (y compris ce monde très particulier qu'est l'univers purement physique), ne saurait être définie en opposition polaire à "la" réalité : elle doit plutôt être

¹¹ Parce qu'il faudrait tout de même être dingue pour cracher sur les revenus que ces œuvres déjà en circulation pouvaient encore rapporter à Disney.

située sur une échelle continue de mondes plus ou moins “vrais” ou plus ou moins “fictifs” dont les interactions définissent la réalité humaine. (*Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, O. Ducrot et J-M. Schaeffer, p. 376)

L'idée de Pavel de brouiller la frontière trop souvent dépeinte comme claire et incontestable qui sépare réalité et fiction est essentielle et juste, selon moi. Les caractères fictif et réel de toute chose ne sauraient être opposés de façon binaire où 1 est réel et 0 est fictif. M'est avis, comme Pavel, que la fictionnalité et l'authenticité d'un “fait”, d'un événement, d'une narration ne saurait être absolues, et existent dans un spectre au fil duquel fictionnalité et factualité varient en degré et peuvent se supplanter l'un l'autre, sans jamais pour autant évacuer toutes traces de leur inverse. Ici, donc, le fonds d'œuvres *Star Wars Legends* aurait été, par l'autorité corporative des nouveaux détenteurs légaux des droits d'auteur de *Star Wars*, subordonné à la trame narrative de la franchise principale, laissant entendre que, bien que tous deux soient fictionnels, l'un bénéficiait d'un degré d'authenticité moindre que l'autre.

Ce qui m'amène à aborder la question des mécanismes qui régissent ce genre de hiérarchisation des fictions pour en arriver à tracer un lien avec le sujet principal ce soliloque : le jeu de rôle papier (puisqu'il faut bien le rappeler tant cette parenthèse s'étire). Françoise Lavocat parlerait ici de “l'actualisation de la fiction”, processus à travers lequel certaines fictions acquièrent un statut particulier, proche de celui d'une valeur de référence à partir de laquelle seront évaluées toutes les autres versions de cette même fiction :

Les mondes fictionnels se trouvent en effet au centre de constellations de mondes possibles constitués par d'autres œuvres, par des interprétations, par des décors et des objets inspirés par elles. Nous ne pouvons pas nous transporter [...] dans un monde différent du nôtre, où tel événement de l'histoire ou de notre vie personnelle n'aurait pas eu lieu ou aurait eu lieu différemment. Les œuvres fictionnelles, au contraire, sont effectivement entourées d'un halo de variantes. Ces constellations plus ou moins denses de mondes possibles sont susceptibles de plusieurs degrés d'actualisation. Il existe, bien sûr, beaucoup de mondes possibles non actualisés des œuvres fictionnelles : les variantes non écrites, les états de choses qui auraient résulté d'autres développements de l'histoire, des hypothèses que formule le lecteur

et qu'il abandonne au cours de sa lecture. (*Fait et Fiction : Pour une frontière*, F. Lavocat, p. 400)

Parmi ces variantes, bien sûr, se retrouvent les déclinaisons d'un même univers fictionnel altéré par un tiers parti qui se l'approprie (fan-fiction, pastiche, réinvention, etc.), et celles qui n'ont à toute fin pratique jamais vu le jour, mais existent dans l'esprit d'un lectorat fervent de théories ou d'extrapolations explorant une œuvre en dehors des limites de son cadre narratif sans pour autant aller jusqu'à publier et diffuser ces nouvelles variantes.

Et maintenant, enfin, tâchons de boucler la boucle...

Le jeu de rôle papier se distingue de toute autre pratique d'écriture et de partage d'une narration fictionnelle, je crois, en raison de cette chance qu'il offre à ses participants de contribuer, en temps réel et de manière organique à ce processus d'actualisation de la fiction qui, en d'autres circonstances, passerait par les filtres de l'édition, de la publication et de la lecture subséquente¹² des œuvres. Ici, à l'autorité légale des détenteurs des droits d'auteur, corporative des actionnaires des entreprises de diffusion, et morale de l'écrivain, se substitue l'autorité partagée par le groupe sélect des participants au jeu de rôle qui tous ensemble, par la collaboration dans l'écriture, fondent la narration, décrivent les événements fictifs s'y développant et établissent un *canon*. Ainsi, lorsque nous, les joueurs, divaguions sur le passé de ce misérable vendeur de pommes, nous savions d'instinct que cette variante de notre fiction n'était pas actualisée, qu'elle appartenait au domaine de la badinerie, à un niveau fictionnel subordonné au *canon* et généré par notre désir de parodier notre propre travail d'écriture. De plus, l'autre variante, celle où mon personnage déclarait sa flamme au même maraîcher et proposait de s'enfuir avec lui dans le soleil couchant, appartenait elle aussi à un univers fictionnel non actualisé puisque ces actions, en plus d'être le produit d'un travail de caricature et d'autodérision, ne correspondaient pas à la personnalité "réelle" que ce même personnage avait manifestée jusqu'à maintenant. Ce n'est que lorsque toute trace de parodie et de badinerie avait été évacuée de mon discours, et que lorsque j'avais déclaré agir d'une

¹² Le fait que la lecture succède à l'écriture sans y être parallèle s'avère ici crucial.

manière cohérente et crédible en accord avec la fiction actualisée auparavant, que tous convinrent de concert de la “canonique” tournure des événements. Autrement dit, dans le jeu de rôle papier, écriture, lecture et actualisation de la fiction ne font qu’un, ou à tout le moins, s’opèrent en simultané, mais non librement... ce qui est la clé de toute l’affaire. Dans l’actualisation de la fiction ludique, l’autorité des écrivains-joueurs n’est pas absolue : ils la partagent avec Le Système.

Ce que nous disent les dés

En plus de la simultanéité de l’écriture et de la lecture, ce qui caractérise la fiction ludique, c’est le renoncement au contrôle total que l’on attribue à la figure d’auteur. Lorsqu’on imagine ou conçoit le travail d’écrivain, qu’il soit romancier, nouvelliste, dramaturge ou poète, il n’est pas rare de faire un parallèle avec une certaine omnipotence divine ; à travers sa plume, il bénéficie d’une influence absolue sur l’univers qu’il dépeint. L’écrivain construit le monde où évolueront des personnages qu’il a enfantés et qu’il façonnera à travers des événements et péripéties dont il a le secret. Et qu’on se comprenne bien, lorsque je parle de “perte de contrôle”, je ne fais pas référence à ces récits d’écriture où l’artiste paraît subjugué par la muse, emporté par la vague de l’inspiration, possédé par un texte doté d’une volonté propre. Je saisis la valeur esthétique de cette image qui nous présente une vision de la création réduisant parfois la figure d’écrivain au statut de simple vecteur d’une parole qu’il porte plus qu’il ne l’invente... mais elle n’opère pas sur le même plan que celle dont je désire parler ici, pour deux raisons assez simples. D’abord, la perte de contrôle que je conçois se réalise à un niveau bien plus concret et tangible, bien plus indéniable, irais-je même jusqu’à dire, et ensuite parce que je trouve ces divagations un peu grotesques et grandiloquentes. L’inspiration est ce qu’elle est : un flot, le plus souvent sporadique et incontrôlable d’idées et de pistes de création qui nous tombent dessus sans crier gare. Ce que l’on fait, en revanche, de ce que l’inspiration nous amène est, je crois, sous notre parfait contrôle¹³. Je peux décider d’écrire ou non ce qui me vient, et la forme que prendra plus tard

¹³Et, de grâce, ne dérivons pas sur le sujet de l’influence du subconscient, ou du conditionnement social ou autres forces plus ou moins inconscientes qui viennent contraindre la volonté de l’individu et relativiser la

ce flux d'idées brutes, elle, sera le produit d'un processus délibéré de réflexion et de réécriture, le tout sous la tutelle d'un écrivain qui en fera bien ce qu'il voudra. Et je vous entends déjà m'objecter que le contrôle de l'écrivain sur son œuvre ne saurait être absolu dans un contexte où les spectres de la marchandisation du livre et de la censure (institutionnelle ou non) planent au-dessus de tout texte en devenir. J'entends bien, mais aller plus loin dans cette voie reviendrait à m'égarer encore davantage, et croyez-moi, vous n'y tenez pas.

Non. Plutôt, lorsque je parle de perte de contrôle sur le plan de l'écriture, j'aborde une réalité bien plus pragmatique. En l'occurrence, je parle de la reconnaissance et du respect d'une convention explicite voulant que les rôlistes se soumettent à l'arbitrage d'un ensemble de règles encadrant le développement de cette fiction qu'ils comptent écrire et qui, ensemble, constituent Le Système et fondent son autorité. Dans la plupart des cas, Le Système prend la forme d'un code écrit, plus ou moins volumineux, allant de quelques lignes, à plusieurs centaines voire milliers de pages réparties sur des dizaines de volumes. La juridiction du Système peut s'étendre à tous les aspects de la narration, allant de l'identité des personnages incarnés par les joueurs, aux règles de la physique et de la métaphysique en vigueur dans le monde fictionnel. Certains systèmes ne comptent qu'un nombre très restreint de règlements, laissant au joueur une liberté plus grande. D'autres en comportent tant qu'il peut se révéler ardu de tous les maîtriser, même après des décennies d'expérience, de lecture et de relecture. Qu'ils soient lourds ou légers, exhaustifs ou minimalistes, ces systèmes tendent à avoir un point commun : ils visent à fournir une manière de déterminer l'issue de toute situation sur laquelle les joueurs n'ont qu'un contrôle partiel. Bien souvent, ce mécanisme de résolution d'événements s'incarne dans l'emploi du dé : si les joueurs-auteurs peuvent décider quelles actions tentent d'accomplir leurs personnages, c'est Le Système, par le biais du dé, qui détermine si ces actions se voient couronnées de succès ou non. Écran érigé entre les joueurs

notion de choix au point d'en faire une illusion. C'est un sujet pour un autre jour, et un autre essai... écrit par un autre que moi. Voilà, c'est dit.

et “l’avenir” de la fiction, il introduit un élément d’incertitude. Pour y voir plus clair, voici un exemple.

Retrouvons, l’espace d’un instant, notre chère Bérénice que nous avons laissée, plus tôt, alors qu’elle interagissait avec un maraîcher. Forte des indications qu’elle a réussi à lui soutirer, elle se met en route pour atteindre l’auberge du Chaudron Volant. En chemin, elle est accostée dans une ruelle par un groupe de sombres personnages qui semblent l’avoir prise en tenaille. Sentant la soupe chaude, Bérénice décide de battre en retraite. Ici, en tant que joueur contrôlant Bérénice, j’use de mon privilège exclusif pour déclarer qu’elle tente de s’enfuir en escaladant une gouttière dans l’espoir d’atteindre le toit d’un édifice environnant. Si, en tant que romancier, j’avais décidé d’écrire cette scène dans une fiction romanesque, j’aurais eu tout le loisir de déterminer moi-même si Bérénice parvient à s’accrocher à une gouttière et à atteindre la sûreté des hauteurs, ou de plutôt choisir qu’elle ne glisse pour retomber dans la ruelle où l’attendent les inquiétants individus qui l’avaient encerclée. Or, dans le contexte d’un jeu de rôle, mon privilège d’écriture s’étend aux actions que peut prendre mon personnage, mais pas à leur résolution.

Imaginons pour un moment que Le Système repose sur l’utilisation d’un dé standard à six faces. Maintenant, tenons pour acquis que pour toute action entreprise par un personnage, le joueur concerné devra lancer ledit dé à six faces dans l’espoir d’obtenir un 4, un 5 ou un 6, valeurs qui garantissent un succès, alors qu’un jet de 1, 2 ou 3 implique un échec. En introduisant un simple dé, Le Système vient modifier le rapport que moi, le joueur, j’entretiens avec la fiction dont je suis l’un des coauteurs. Je ne peux plus compter sur le fait que Bérénice parvienne à escalader le bâtiment, ou échoue selon mon bon plaisir : en admettant que je me soumette de bonne foi à l’autorité du Système, la seule certitude dont je dispose, c’est qu’au moment de déclarer l’action de Bérénice, elle aura 50% de chances de réussir ou d’échouer. Impossible, dès lors, de compter sur le fait qu’elle se mette en sûreté sur les toits ; et si j’espérais lui faire sonner l’alerte, je ne peux désormais qu’espérer qu’elle parvienne à escalader ce mur. Tout à coup, l’engagement que j’ai envers la fiction s’en voit altéré. Le dé, par sa simple utilisation, installe une tension chez le joueur, génère un suspense,

crée une incertitude qui ne saurait exister dans un processus créateur où l'écrivain aurait le contrôle absolu sur la séquence des événements. L'écrivain-joueur, à travers son personnage, se voit forcé de concevoir la fiction dans le présent puisque le futur ne saurait être prédit, et ne peut que faire l'objet de spéculations. La fiction ludique suscite des inquiétudes, fait naître l'espoir, anéantit les attentes. La fiction ludique peut surprendre son auteur, ce qui n'est pas si incongru quand on se souvient que le joueur est écrivain et lecteur, à parts égales.

D'ailleurs, pendant que nous y sommes... puisque nous abordons la notion de contrôle et, au passage, celle de la figure du lecteur, s'est-on penché sur ce qui a motivé votre décision de tourner la première page de cet essai ? Vous savez bien de laquelle je parle : celle qui se termine par ce passage où on a établi que le personnage que vous êtes, assis dans un café, s'était fait poser un lapin, et qu'il relevait de sa prérogative de déguerpir en pestant contre "le collègue" retardataire. Et si ce personnage s'était levé pour rentrer chez lui, que serait-il arrivé ? Rien, sans doute. Ou autre chose. Et si je vous disais que vous auriez pu refermer ce bouquin après avoir lu cette page sans jamais lire les suivantes ? Après tout, la dernière ligne de la première page ne stipule-t-elle pas que "rien ne vous retient" ?

Alors, qu'est-ce qui Vous a retenu/e ?

Le fait de savoir que la suite Vous attendait sur la page suivante ?

La certitude que ce texte ne pouvait pas prendre fin "maintenant" ?

L'adhésion intuitive à l'idée qu'en tant que lecteur/lectrice Vous n'étiez qu'un témoin passif de la scène ?

La conviction que Vous n'aviez aucun contrôle sur ce *personnage*, et que Vous ne pouviez donc pas lui faire quitter le café par Vous-même ?

Pourtant, tout ce temps, je ne m'adressais pas à « lui » ou à « elle ». Tout ce temps, je m'adressais à *vous*.

Vous étiez dans ce café. On *vous* avait posé un lapin. Rien ne *vous* retenait.

Alors, pourquoi ?

Il y a fort à parier que Vous ne vous êtes même pas posé la question. Pas un seul instant, entre la dernière ligne de la première page, et la première de la seconde, pas une seule fois, dis-je bien, Vous êtes-Vous questionné/e à savoir s'il était préférable de quitter le café, ou de rester. Je sais que ça fait beaucoup, mais permettez-moi une dernière question :

Que cela révèle-t-il sur Votre rapport au texte ? à la lecture ? à la fiction ?

Dès les premières lignes de l'essai, on a établi que *vous* était un autre. Que Vous n'étiez pas *vous*, et pourtant, pourquoi ne le seriez-Vous pas ? Parce que *vous* boit du café latte alors que Vous détestez ça ? Parce que *vous* attend un "collègue universitaire" alors que Vous n'avez rien à faire avec ce milieu ? Parce que *vous* est un autre ? Parce que *vous* est un personnage ? Parce que *vous* est fictif ?

Il semble assez clair que la relation qui Vous unissait à *vous* ne s'est pas révélée très intime. De toute évidence, une distance a été établie dès les premiers instants, distance qui, je le crois, trouve son origine dans le contrat de lecture. Je sais bien que le terme "distance" est flou et peu évocateur, mais je m'en contenterai pour l'instant. J'estime que nous tendons à aborder la narration et les personnages qui nous y sont présentés en adoptant une certaine passivité ; on accepte que la narration doive suivre son cours, et qu'il ne soit pas de notre ressort d'y intervenir. Nous nous considérons comme des témoins davantage que comme des actants. Nous entrons en relation avec le texte et la fiction pour l'interpréter, non pour l'altérer. Le domaine de notre influence sur le texte y est extérieur ; nous en faisons l'objet de nos réflexions, nous en tirons des leçons, nous y opposons une critique. Le texte a une influence sur son lecteur, bien plus que le lecteur peut avoir une influence sur le texte, ce qui nous ramène à la question du contrôle : nous renonçons à tout contrôle sur la fiction courante en échange de la possibilité d'être témoins de ce qui lui sert d'objet. Et ici, encore une fois, la fiction ludique se démarque. Si la simultanéité de l'écriture et de la lecture retire à l'écrivain une part de son contrôle, elle en fait cadeau à son lecteur. Par cette redistribution du contrôle, la fiction ludique se fait lieu de rencontre où écrivain et lecteur se fondent l'un dans l'autre.

Tiens, j'y pense. Avez-Vous toujours cette pièce de monnaie que je Vous avais suggéré de conserver ? En note de bas de page ? Ça n'était pas innocent. Les masques sont tombés,

maintenant ; Vous savez bien que je Vous parle, que je Vous ai toujours parlé, que je n'ai jamais parlé à quiconque hormis à Vous. Alors sortez donc cette pièce de votre poche, ou bien allez en chercher une sur le comptoir de la cuisine ou entre les coussins du sofa. Nous en aurons besoin pour une petite expérience empirique.

J'aimerais que Vous tiriez cette pièce à pile ou face. Sur pile, continuez Votre lecture à la page X, comme si de rien n'était, mais arrivé/e à la page Y, sautez à la page Z ; sur face, rendez-vous directement à la page Y et lisez le passage qui s'y trouve jusqu'à déboucher à la page Z. Tout ceci peut paraître complexe et maladroit – car, ne nous racontons pas de bobards, ça l'est – mais faites-moi confiance, Vous comprendrez plus tard. On fait ce qu'on peut avec ce qu'on a. Alors maintenant, faites-moi plaisir et envoyez valser ce 25 cents, pour voir où il Vous mène.

X

Laissons notre ruelle derrière un instant, et tâchons d'élever les enjeux pour cette chère Bérénice. Si, d'aventure, les dés devaient rouler en sa défaveur, la portant à perdre pied et à se voir précipitée au fond d'une oubliette tapissée de pics acérés, la pauvre serait dès lors considérée comme morte en vertu de l'autorité du Système, quoi qu'en dise quiconque prenant place autour de la table. Bien que rien au monde ne s'opposerait par la force ou la loi au fait que tous les partis impliqués s'entendent pour "passer l'éponge" et pour ignorer ce triste revirement, actualisant un nouveau monde fictionnel où Bérénice aurait échappé au piège, rares sont les situations où quelque joueur que ce soit proposerait une telle entorse au règlement.

Malgré la tristesse et l'effroi que risquent de ressentir les joueurs-lecteurs-auteurs en réponse à la mort prématurée d'un personnage auquel ils auraient pu s'attacher au fil de plusieurs années de jeu, remettre en question l'autorité absolue du dé relève bien souvent du tabou, puisque nier le caractère final de chaque lancé de dé reviendrait à rendre aux joueurs une omnipotence narrative qui mettrait en péril la légitimité de la fiction ludique et la pertinence de l'acte social que représente son élaboration. Nous l'avons vu plus tôt, la fiction ludique se voit actualisée (ou canonisée) en vertu de deux critères fondamentaux :

- 1) L'existence d'un rapport social entre les joueurs qui reconnaissent tous une certaine variante fictionnelle comme étant "la bonne" et...
- 2) Le respect du Système qui se voit octroyer une autorité supplantant celle des joueurs dans le but d'introduire une tension qu'un parfait contrôle humain sur la trame narrative rendrait caduque.

Contrevenir à l'un ou l'autre de ces principes reviendrait à compromettre l'actualisation même de la fiction ludique par la création d'un pernicieux précédent qui en nierait la nature singulière. Car le jeu de rôle, comme la loi, la langue ou encore l'économie, relève de ces inventions humaines qui ne peuvent exister et fonctionner qu'à travers l'observation du contrat social qui les fonde.

Y

Pourquoi s’adonner à la fiction ludique contraignante quand nous pourrions rédiger le roman ou la pièce de théâtre de nos rêves en sortant un cahier de notes ou en mettant notre ordinateur personnel en marche ? Pour rendre la fiction plus fidèle à la réalité en la soumettant à un niveau d’arbitraire et d’aléatoire qui nous paraît comparable au sien, peut-être ? Voilà qui peine à répondre à la question, selon moi. Si tel est le cas, *pourquoi* le faire ? Ne cherchons-nous pas à faire l’expérience de la fiction pour échapper à la réalité ? Pour en prendre congé ? Tout compte fait, je crois que non.

La fiction ludique résonne avec nous parce qu’elle nous incite à voir les entraves de nos propres vies. Elle évolue plus corollairement que la fiction littéraire standard (ou du moins, qu’un certain pan de la production littéraire). Elle n’a que faire du destin, des œuvres inachevées, du besoin de catharsis ou du statut de “personnage principal” qui rendent certaines figures romanesques invulnérables “pour le bien de l’intrigue”. Si *“Bérénice, combattante de la liberté, élue des Dieux, héritière du puissant magicien Mushaffar le Sage et descendante perdue de la lignée royale des Brightwood”* meurt dans un anonymat sans gloire au fond d’une ruelle après avoir perdu pied en escaladant un mur, sans avoir pu libérer son peuple, partager la parole divine, maîtriser les puissances arcanes, réclamer le trône qui lui revenait de droit et bla-bla-bla... ainsi soit-il. L’histoire de Bérénice aura connu une fin abrupte, mais celle du monde et de ceux qui l’habitent toujours continuera sans elle tant que nous, les joueurs, daignerons l’écrire.

En adhérant au Système, nous devenons témoins privilégiés des impitoyables engrenages qui font tourner l’univers. Celui où, à l’image du nôtre, évoluent nos alter ego fictionnels. En adhérant au Système, nous prenons conscience de ce qui fait la cruelle logique brodée à même le tissu de notre réalité. Et aucune surdose de magie, de voyages spatiaux, de paradoxes temporels et de dimensions parallèles ne pourra ôter à la fiction ludique cette assise de réalisme qui est la sienne. Nous ne nous aventurons pas dans la fiction – ludique ou non – pour fuir la réalité. Nous nous y plongeons pour mieux comprendre le réel au-dehors.

Z

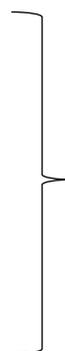
Si vous vous êtes soumis de bonne grâce à l'exercice, vous ne devriez avoir lu qu'une seule des deux pages précédentes. Le choix de laquelle vous a été retiré ; cette prérogative vous a été refusée. Vous vous êtes plié à l'autorité du Système qui vous a mené à l'une ou l'autre de ces deux pages. Que se trouve-t-il sur celle que vous n'avez pas lue ? Quelles informations avez-vous manquées ? Quels pans de ma réflexion manquent-ils à votre lecture ? En tenant toujours pour acquis que vous vous êtes adonné de bonne foi à ce simple exercice, vous ne devriez être qu'en position de spéculer. Telle est l'autorité du Système et la puissance de cette tension qu'il crée, car dans n'importe quelle séance de jeu de rôle, ce monde alternatif dans lequel vous auriez tiré pile au lieu de face, ou face au lieu de pile vous serait à jamais inaccessible, relevant du domaine de l'extrapolation, d'une fiction non actualisée, d'une strate encore plus profonde de l'imaginaire : de celle qui va au-delà de ce qui a été établi dans une fiction qui a autorité. Cette expérience qui aura été la vôtre, elle sera passée par la première page, ou par la seconde... mais jamais par les deux, que vous l'ayez voulu ou non.

Il va sans dire que la page que vous n'avez pas lue se trouve bel et bien plus haut, noircie de caractères que vous avez l'entière liberté d'aller lire. Rien ne vous empêchera – en tout cas, pas moi – de revenir en arrière pour lire les passages qui vous auront été refusés. Ils y sont. Ils y ont toujours été. Et y seront toujours bien après que vous aurez terminé votre première lecture, mais là n'est pas la question. Ou plutôt, là en est tout l'intérêt ! En entamant cet essai, je m'étais en quelque sorte confié le mandat d'explorer ce en quoi le discours du jeu de rôle papier (et, par extension, la fiction ludique) du discours littéraire. En utilisant le discours littéraire lui-même, j'ai tenté de rendre compte de son incapacité d'émuler la fiction ludique. C'est parce qu'il est possible pour vous, en tant que lecteur, d'avoir accès à la page qui vous a été "refusée" que vous êtes désormais en mesure de comprendre que ce sont là les limites de l'écrit ; limites qui marquent l'entrée du domaine de la fiction ludique qui, elle, permet la simultanéité de l'écriture et de la lecture. Simultanéité qui ne trouve son sens que dans le caractère éphémère du discours qu'elle caractérise ; lui qui, aussitôt énoncé, aussitôt lu, appartient au passé. La fiction ludique a ceci d'extraordinaire qu'elle partage une

caractéristique avec le réel que la littérature peine à reproduire : elle existe au passé. La littérature étant ce qu'elle est, elle perdure dans le temps pour autant que son support physique survive à son environnement. Sans parler de notre capacité, en tant que lecteur, de parcourir un ouvrage dans le sens qui nous plaît, en sautant ou en répétant des passages à notre guise en faisant fi de l'ordre des pages ou de la manière dont elles "devaient" être lues. La fiction ludique, elle, comme "le réel", se fait produit de l'instant présent qui, aussitôt mis au monde, appartient au passé. Les événements dépeints dans la fiction ludique "sont révolus", en ce sens qu'ils ne perdurent plus que dans les mémoires...

On se souviendra de ces expériences vécues, sans jamais tout à fait les revisiter. Comme ces joies et ces peines de la vie, la fiction ludique pourra sombrer dans l'oubli au même rythme et avec le même sentiment de perte que lorsque l'on peine à se souvenir du nom d'un ami d'enfance, ou qu'on oublie cette fois où, à l'adolescence, on s'était rendu ridicule devant tout une classe. Et lorsque, plusieurs années plus tard, chaque individu présent ce soir-là, autour de la table, sera mort ou aura été consumé par la démence, plus rien ne subsistera de cette fiction qui, comme le réel lui-même, ne survit qu'à travers notre capacité à nous souvenir. Couchez ces récits sur papier, et vous aurez fait passer cette narration dans le domaine du discours littéraire en la dépouillant de tout ce qui en faisait une fiction ludique. Elle franchira la frontière du discours narratif "standard" de la même façon qu'un roman historique transpose les événements réels dans le domaine de la littérature ; tout partage à un tiers parti en fera un témoignage appartenant à la tradition orale au même titre qu'un mythe entourant la création du monde, qu'une blague populaire, ou qu'une anecdote jugée digne d'être racontée. Voilà pourquoi la fiction ludique frappe l'imaginaire de ceux et celles qui s'y sont frottés. Éphémère, échappant quelquefois à notre contrôle et sujette au flot du temps, la fiction ludique a le potentiel de paraître plus "vraie" que la fiction littéraire, car elle est soumise aux mêmes règles que notre perception de réalité. »

DU SENS DE LA PEUR DE LA CRÉATION
DE LA CRÉATION DU SENS DE LA PEUR
DE LA PEUR DE LA CRÉATION DU SENS
DU SENS DE LA CRÉATION DE LA PEUR
DE LA PEUR DU SENS DE LA CRÉATION
DE LA CRÉATION DE LA PEUR DU SENS



HOMO FICTOR

On m'objectera que tout cela n'est que fiction romanesque.
Fiction sans doute, mais performative.

Claude La Charité, *Le meilleur dernier roman*, 2018

**ÉTUDE ET EXPLORATION DU GENRE DE L'ESSAI ET
DE LA FIGURE D'AUTEUR DANS *YUCCA MOUNTAIN*
DE JOHN D'AGATA**

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Dans les milieux de la critique européens et américains, de nombreux débats font rage autour de l'acceptation même du terme « d'essai littéraire » et de ce qu'il peut ou devrait englober. Bien que l'actualisation des concepts théoriques, et la remise en question des préconceptions génériques par le travail des créateurs soient communes à tous les genres littéraires, elles semblent d'autant plus problématiques dans le cas de l'essai tant les conceptions qu'en ont les critiques (issus des milieux universitaires ou médiatiques) diffèrent, rendant d'autant plus complexe l'analyse de l'apport des essayistes contemporains et le positionnement de leurs œuvres par rapport à la tradition de l'essai, genre qui demeure un espace d'expérimentation et de création engendrant toujours des débats critiques et théoriques.

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'œuvre de John D'Agata, essayiste qui, force est de l'admettre, suscite la controverse. Par ses essais, dont *Yucca Mountain* (2012), ses travaux critiques (articles, préfaces, etc.) et ses prises de position médiatiques, John D'Agata met de l'avant une conception de l'essai littéraire qui lui est propre et qu'il justifie et défend avec ardeur. Se prononçant ouvertement contre ce qu'il désigne comme « l'obsession des faits¹ » et se disant en faveur d'une reconnaissance de l'art comme « première et exclusive allégeance² » de l'essayiste, D'Agata s'est attiré de nombreuses critiques. Parmi les

¹ « Inclusiveness isn't what I want to push back against. The obsession with facts is. »

D'AGATA, John, cité dans LEWITON, Ariel, « John D'Agata : What We Owe History », *Guernica* [En ligne], 2016 (p. consultée le 5 juin 2019). Je traduis.

² « So whether it's our life or someone else's life that we're writing about, our allegiance as essayists should be to the same thing as any other writer—that is, to art. Not to the feelings of our subjects, or the expectations of our readers, or the restrictions of any particular literary movement. It's to the art: first, foremost and exclusively. » D'AGATA, John, cité dans CHRISTOPH, Ella, « Fact of Nonfiction? John D'Agata and the Truth Behind the Essay », *Newcity Lit* [En ligne], 2012, (p. consultée le 5 juin 2019). Je traduis.

déclarations frondeuses qui polarisèrent son lectorat, on trouve celle-ci que l'alter ego fictionnel de D'Agata servit au vérificateur Jim Fingal dans *The Lifespan of a Fact* :

J'en ai assez que ce genre soit à la merci d'un lectorat peu raffiné qui craint de s'aventurer accidentellement en terrain incertain qui ne peut pas faire l'objet de notes explicatives et être vérifié par dix-sept sources différentes. Mon travail ne consiste pas à recréer un monde qui existe déjà, à tenir un miroir dans l'espoir que ce qui s'y reflétera sera fidèle à l'expérience du lecteur. Si l'usage de miroirs avait suffi à appréhender l'expérience humaine, je doute que notre espèce eût inventé la littérature³.

Dès lors, il paraît légitime de se demander quelles sont les caractéristiques de l'essai selon John D'Agata. Certes, il semble définir ici par la négative « son travail » en tant qu'essayiste, mais qu'en est-il vraiment ? De quoi parle-t-il et que propose-t-il lorsqu'il crée et analyse des essais littéraires ? Autrement dit, quelle est la poétique d'auteur de John D'Agata, et comment s'inscrit-elle dans les débats contemporains autour du genre de l'essai autant dans la critique américaine qu'europpéenne ?

Pour répondre à ces questions, j'étudierai, dans le volet recherche du présent mémoire, l'essai *Yucca Mountain* pour tenter d'en dégager la poétique d'auteur et la posture de créateur de D'Agata. C'est à l'aide de notions dégagées à partir des travaux de théoriciens contemporains s'étant intéressés à l'essai, tels qu'Alain Vigneault, Gérard Genette, François Dumont, Pascal Riendeau ou encore Pierre Glaudes et Jean-François Louette, que j'aborderai l'œuvre de D'Agata. Ainsi, bien que ces chercheurs soient issus de la tradition francophone, les typologies, grilles d'analyse et définitions qu'ils emploient pour étudier l'essai et le discours essayistique semblent adaptées à la vision de l'essai que propose D'Agata et pourront donc nous aider à porter un regard original sur l'œuvre et la poétique de l'auteur de

³ « I'm tired of this genre being terrorized by an unsophisticated reading public that's afraid of accidentally venturing into terrain that can't be footnoted and verified by seventeen different sources. My job is not to re-create a world that already exists, holding up a mirror to the reader's experience in hopes it rings true. If a mirror were a sufficient means of handling human experience, I doubt that our species would have invented literature. » D'AGATA, John & FINGAL, Jim, *The Lifespan of a Fact*, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), W. W. Norton & Company, 2012, p. 22. Je traduis.

Yucca Mountain. J'étayerai mon analyse grâce aux différents travaux et œuvres à caractère paratextuel réalisés par D'Agata au fil des ans et dans lesquels il campe, plus ou moins explicitement, sa conception de l'essai.

Bien que des décennies d'études nous aient fourni des milliers d'ouvrages traitant de l'essai et des difficultés entourant sa définition, l'œuvre de D'Agata elle-même, en revanche, ne semble pas avoir fait, à ce jour, l'objet d'articles, de mémoires ou de thèses universitaires. Voilà pourquoi il m'apparaît intéressant et constructif de faire l'étude des essais et des idées de D'Agata pour voir en quoi ils contribuent aux débats entourant le genre, ou ébranlent la conception que nous en avons auparavant. Les mots de D'Agata représentent, à mon sens, un pavé encore tout neuf qu'il m'est possible de lancer dans la profonde mare des études sur l'essai littéraire.

CHAPITRE 1

L'ESSAI LYRIQUE SELON JOHN D'AGATA : UNE POÉTIQUE D'AUTEUR

Il existe deux types d'artistes, aucun des deux n'étant, de quelque manière que ce soit, supérieur à l'autre. L'un répond à l'histoire de son art tel qu'il lui est parvenu ; l'autre répond à la vie elle-même.

David Shields¹

Aborder la production littéraire de l'essayiste John D'Agata, c'est s'intéresser, comme lui, à la vaste, riche et complexe tradition du genre de l'essai, car non seulement en a-t-il fait son genre de prédilection en tant qu'écrivain, mais également son principal intérêt de recherche. D'entrée de jeu, il nous serait possible de diviser la contribution de D'Agata au champ littéraire en deux ensembles. En plus d'avoir publié à ce jour deux essais originaux incluant *Halls of Fame*² (2001) et *Yucca Mountain*³ (2012) de même qu'une collaboration intitulée *Que faire de ce corps qui tombe*⁴ (2015), il a également signé, à titre d'éditeur, quatre

¹ « There are two sorts of artists, one not being in the least superior to the other. One responds to the history of his art so far; the other responds to life itself. » SHIELDS, David, *Reality Hunger: A Manifesto*, New-York (États-Unis), Vintage Publisher, 2003.

² D'AGATA, John, *Halls of Fame*, Minneapolis (États-Unis), Graywolf Press, 2001. Je traduis.

³ Version française de : D'AGATA, John, *About a Mountain*, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), W. W. Norton & Company, 2010.

⁴ Version française de : D'AGATA, John & FINGAL, Jim, *The Lifespan of a Fact*, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), W. W. Norton & Company, 2012. [Note : En raison de la rareté de la version française intitulée *Que faire de ce corps qui tombe* et des problèmes d'approvisionnement rencontrés au moment de la rédaction du présent mémoire qui m'ont empêché de m'en procurer une copie, les traductions de *The Lifespan of a Fact* sont de mon cru et sont accompagnées des passages originaux en notes de bas de page. La référence de la version française apparaît néanmoins dans la bibliographie à titre de référence.]

anthologies critiques portant sur l'histoire du genre de l'essai et sur les enjeux contemporains l'entourant ; publiés entre 2001 et 2016, ces ouvrages témoignent de la place fondamentale qu'occupe l'essai dans le parcours d'écrivain et de chercheur de D'Agata. Que peut-on dégager, cela dit, de l'œuvre de D'Agata qui puisse nous éclairer sur sa conception de l'essai ? Que pourrait-on y trouver qui puisse nous aider à définir le sous-genre qu'il tente de pratiquer et qu'il a longtemps nommé « l'essai lyrique »⁵ ? De quoi parle donc l'auteur de *Yucca Mountain* lorsque celui-ci utilise le terme « *essay* » ? Et comment sa vision de l'essai s'inscrit-elle dans les débats passés et contemporains entourant ce genre ?

Je me propose dans un premier temps d'effectuer un survol de la bibliographie de John D'Agata et des différents paratextes reliés à son œuvre afin d'en dégager une poétique d'auteur, et de remettre en contexte sa vision de l'essai avant d'en chercher les manifestations dans ses œuvres originales, le tout dans le but d'ouvrir la voie au second chapitre du présent mémoire où j'analyserai *Yucca Mountain* et tenterai d'y relever les caractéristiques qui en font un essai lyrique.

1.1 LES ANTHOLOGIES : JOHN D'AGATA ÉDITEUR

C'est en tant qu'éditeur et spécialiste de l'essai que John D'Agata est intervenu dans les différentes anthologies auxquelles il a contribué à ce jour. Son œuvre la plus imposante, une trilogie d'anthologies intitulée *A New History of the Essay*⁶, rassemble les textes de plus d'une centaine d'écrivains de divers horizons afin de souligner leur apport au genre de l'essai au fil des siècles. Pour chacun des textes inclus dans ces trois volumes, D'Agata signe une présentation mettant en évidence la pertinence des contributions offertes par ces auteurs et l'importance qu'elles revêtent pour l'étude et la reconnaissance de ce qu'il décrit comme des « mouvements » et des « sensibilités » essayistiques. Notons d'abord que D'Agata lui-même

⁵ Même si, depuis, il a pris ses distances avec l'appellation au profit du terme plus englobant « d'essai ».

⁶ D'AGATA, John (Ed.), *The Next American Essay*, Minneapolis, Greywolf Press, 2003. ; D'AGATA, John (Ed.), *The Lost Origins of Essay*, Minneapolis, Greywolf Press, 2009. ; D'AGATA, John (Ed.), *The Making of the American Essay*, Minneapolis, Greywolf Press, 2016.

concède que les textes mis en recueil dans ces anthologies ne sauraient être tous présentés *stricto sensu* comme des « essais littéraires ». En effet, si l'on retrouve sans surprise des essayistes reconnus tels que Montaigne ou encore Francis Bacon, d'autres écrivains (comme le poète japonais Matsuo Bashô ou le romancier américain Herman Melville) surprennent par leur présence aux côtés d'auteurs plus traditionnellement associés au genre de l'essai.

Dans une entrevue accordée à Susan Steinberg, D'Agata revient sur ces choix éditoriaux en présentant ces ajouts comme autant d'occasions de concevoir le genre de l'essai sous un jour nouveau :

J'ai décidé d'inclure dans cette série d'anthologies bon nombre de textes qui sont en réalité des récits ou des poèmes. Non pas pour affirmer leur appartenance au genre de l'essai, mais plutôt pour tenter d'aborder l'essai sous un angle nouveau⁷.

Il justifie cette proposition atypique en avançant l'idée que l'essai relèverait moins d'un genre littéraire (au sens traditionnel du terme) que d'une posture de créateur, d'un mouvement décelable dans une large variété de formes textuelles :

Nous avons alors remarqué des motifs récurrents dans ces textes, un genre de sensibilité « essayistique » reconnaissable peu importe à quel type de sujet elle était appliquée. [...] Peut-on reconnaître, chez Melville, le même type de mouvements essayistiques qu'il nous est possible de déceler ailleurs dans l'anthologie ? Et si nous y parvenons, qu'est-ce que ça signifie ? Cela modifie-t-il notre perception de *Moby Dick*, ou notre perception de l'essai⁸?

⁷ « I've decided to use a good number of other texts throughout this series of anthologies that are actually stories or poems. It's not to reclaim them as essays, but it's instead to try to think about essays from a different angle. » D'AGATA, John, cité dans STEINBERG, Susan, « John D'Agata Redefines the Essay », *Electric Lit* [En ligne], 2016, par. 5 (p. consultée le 26 décembre 2017). [Désormais, les références à cet article seront indiquées par le sigle *EL*, suivi du paragraphe, et placées entre parenthèses après la citation en note de bas de page.] Je traduis.

⁸ « We've started noticing patterns in those texts, a kind of "essayistic" sensibility that's recognizable no matter what sort of subject matter it's applied to. [...] 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

Cette tentative avouée de décloisonnement de l'essai et de l'inclusion de textes issus d'autres genres et d'une tradition littéraire plus inclusive fonde le premier des axes éditoriaux à partir desquels D'Agata affirme avoir travaillé pour constituer ses anthologies. Le second axe éditorial présenté dans les préfaces de chacun des trois volumes insiste sur l'importance que revêt, à ses yeux, le statut de l'essai en tant que forme d'art. On peut retrouver en avant-propos de *The Lost Origins of the Essay* le passage suivant manifestement inclus pour dissiper tous doutes possibles quant à la place qu'occupe l'essai, pour D'Agata, dans le champ littéraire et le domaine artistique : « Est-ce qu'on lit de la non-fiction⁹ dans le but de recevoir de l'information, ou est-ce qu'on en lit pour vivre une expérience artistique ? Difficile, parfois, d'y voir clair. Voilà pourquoi ce livre tentera d'offrir au lecteur un objectif précis : je suis ici en quête d'art¹⁰. » C'est donc dire que ce dont nous sommes témoins à travers les trois volumes de la *New History of the Essay* de John D'Agata, c'est la mise en œuvre de ce projet qui vise à reconsidérer l'essai selon de nouveaux paradigmes et à insister sur le statut inaliénable de forme d'art de l'essai littéraire. Ainsi donc D'Agata profite de la

mean? Does it change our perception of Moby-Dick? Does it change our perception of the essay? » (*EL*, par. 6-7) Je traduis.

⁹ **Note :** De nombreuses graphies différentes du vocable « non-fiction » existent à travers les ouvrages de référence et les articles spécialisés. Dans le corps du texte de ma partie recherche, j'en utilise deux sur une base régulière : d'abord, « non-fiction » sera utilisé dans les passages en français de mon cru, ou traduit de l'anglais ; « *nonfiction* », quant à lui, sera utilisé pour faire expressément référence au genre littéraire du même nom reconnu dans la critique de langue anglaise. Toutes les graphies originales des passages en anglais auront été conservées en notes de bas de page.

¹⁰ « Do we read nonfiction in order to receive information, or do we read it to experience art? It's not very clear sometimes. So this is a book that will try to offer the reader a clear objective: I am here in search of art. » D'AGATA, John (Ed.), *The Lost Origins of Essay*, ouvr. cité, p. 3 (En lieu et place de : D'AGATA, John (Ed.), *The Lost Origins of Essay*, Minneapolis, Greywolf Press, 2009). Je traduis.

notice qu'il consacre à celui que l'on décrit quasi unanimement « comme le fondateur incontesté du genre¹¹ » de l'essai pour marquer le coup :

En effet, bien qu'il n'ait peut-être pas inventé cette forme littéraire, plus important encore, c'est Montaigne qui fut le premier à l'appeler « essai » – littéralement, une « tentative » – un terme qui décrit l'incertain, le spéculatif, le non-définitif ; un terme qui retourna officiellement la réflexion vers l'intérieur, inspirant plus tard des essayistes tels que Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, Annie Dillard, Kamau Brathwaite et David Foster Wallace ; un terme qui libéra finalement cette forme de la posture argumentative des traités politiques, religieux ou scientifiques, lui attribuant la créance nécessaire pour être enfin reconnue pour ce qu'elle aurait toujours dû être : de l'art. Et je me fiche éperdument que Montaigne y soit arrivé depuis une tour¹².

Nulle discussion de l'essai sans mention de Montaigne. Pas plus dans les cercles français qu'ailleurs dans la tradition littéraire internationale. Alors qu'il remonte jusqu'à l'Antiquité pour dénicher et remettre au jour les premiers vestiges de cette forme d'écriture qu'il pratique au XXI^e siècle, D'Agata ne manque pas de rendre brièvement hommage à Montaigne et de souligner dans ce court passage le caractère fondateur de sa contribution. Pour John D'Agata, Montaigne est un monument, une figure plus grande que nature dont l'ombre planera encore et toujours sur notre perception de l'essai comme genre, tant que nous aurons la faculté de

¹¹ LANGLET, Irène, *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XX^e siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux*, Littératures, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne (France), 1995, p. 34.

¹² « Indeed, while he may not have invented this literary form, Montaigne was more importantly the first to call it *essai* – literally, an “attempt” – a term that conveys the tentative, the speculative, the nondefinitive, a term that turned inquiry officially inward, inspiring later essayists like Jean-Jacques Rousseau, Henry David Thoreau, Annie Dillard, Kamau Brathwaite, and David Foster Wallace, a term that finally freed this form from argumentative posturing of political, religious, or scientific treatises, granting it the credentials to be recognized at last as what it's always been : art. I really do not care that Montaigne did this from a tower. » D'AGATA, John (Ed.), *The Lost Origins of Essay*, Minneapolis (États-Unis), Greywolf Press, 2009, p. 114. Je traduis.

nous souvenir de nos prédécesseurs. Cependant, l'essai dépasse Montaigne. Bien que ses vues de l'essai empêchent D'Agata de reconnaître Montaigne comme l'inventeur du genre, il lui attribue toutefois le crédit d'une innovation plus importante encore à ses yeux : son inclusion dans le champ artistique. Montaigne, selon D'Agata, a offert à cette forme d'écriture la chance et la légitimité de se réclamer de l'art libre, et ce en rassemblant ses écrits sous un libellé qui marquerait à jamais l'histoire de la littérature. Montaigne serait donc l'homme qui, bien qu'il ne fût pas le premier essayiste, permis aux générations subséquentes de se décrire comme tels.

En 2014, John D'Agata publie une autre anthologie intitulée *We Might As Well Call It the Lyric Essay* réalisée en collaboration avec la revue littéraire *Seneca Review* et certains de ses étudiants. Dans cette double anthologie, D'Agata s'intéresse à ce que certains en sont venus à désigner comme des « essais lyriques ». Il y signe deux préfaces respectivement intitulées « *We Might As Well Call It the Lyric Essay* » et « *What's In A Name ?* » où il aborde directement la question des terminologies et typologies génériques et de leurs impacts sur la perception que nous avons d'un genre aussi protéiforme que l'essai :

La présente anthologie traite de la magnifique et incertaine amplitude de cette innommable forme littéraire, et comment la nomenclature, bien qu'elle soit souvent contraignante, controversée, inadéquate et toujours stupide, peut également ouvrir à notre genre de nouvelles perspectives et avenues de recherche, nous aidant à façonner notre expérience du monde d'une manière que nous n'avions, jusqu'alors, pas encore envisagée. Nous pourrions donc l'appeler « essai lyrique », puisque nous aurons besoin d'autant de termes qu'il existe de passions pour cette forme littéraire¹³.

¹³ « This is an anthology about the beautiful gangly breadth of this unnameable literary form, and how nomenclature, while often limiting, polarizing, inadequate, and always stupid, can also be the thing that opens up our genre to new possibilities and new paths of inquiry, helping us to shape our experiences in the world in ways we have not yet imagined. We might as well call it the lyric essay, therefore, because we need as many terms as there are passions for this for. » D'AGATA, John (Ed.), « *We Might As Well Call It the Lyric Essay* », *We Might As Well Call It the Lyric Essay*, Geneva (États-Unis), Hobart and William Smith Colleges Press, 2014, pp. 9-10. Je traduis.

Encore une fois, D'Agata insiste sur l'importance d'aborder l'essai dans une perspective large et englobante, tout en se questionnant sur les possibilités que pourrait offrir une nomenclature « revue et corrigée » dans le but de refléter la nature changeante de l'essai littéraire.

1.2 SES ESSAIS ORIGINAUX ET LES POLÉMIQUES QUI Y SONT LIÉES

En plus de ses travaux en tant que chercheur et spécialiste de l'essai, John D'Agata a également signé deux essais originaux : *Halls of Fame* (2001) et *About a Mountain* (2010) en plus de cosigner, en 2012, un troisième essai intitulé *The Lifespan of a Fact* en collaboration avec Jim Fingal, vérificateur de faits professionnel. Si *Halls of Fame*, recueil de très courts essais prenant parfois l'allure de poèmes en prose, est passé relativement inaperçu, *About a Mountain*, dont il sera question dans le chapitre 2, et *The Lifespan of a Fact* ont fait couler beaucoup plus d'encre. Il faut d'abord savoir que ces deux derniers essais sont intimement liés : dans *The Lifespan of a Fact*, on suit une correspondance fictionnalisée unissant D'Agata à Fingal alors que ceux-ci débattent des corrections à apporter à l'article « What Happens There » que D'Agata avait soumis à la revue littéraire *The Believer* et qui, plus tard, allait presque entièrement être intégré au texte final d'*About a Mountain*. Dans le cadre de leurs échanges, D'Agata aborde l'épineuse question de la fiction dans l'essai et du rapport ambivalent, voire problématique aux yeux de Fingal, qu'il entretient avec la factualité dans ses essais. Lors de la sortie de *Lifespan of a Fact*, de nombreuses voix s'élevèrent pour critiquer l'attitude de D'Agata et sa vision de l'essai¹⁴.

¹⁴ **Citation:** « When my book *The Lifespan of a Fact* came out and started ruffling some feathers, there were a lot of famous writers who went out of their way to distance themselves from the book by denouncing it in self-serving ways. Some wrote op-ed letters or spoke up at writing conferences or Tweeted vigorously in order to declare that they would never do what I was advocating in the book. And I get that. Or, I mean I kind of get that. On some level I understand where that was coming from because the book was openly discussing a taboo subject in the nonfiction world, and it's hard to cleanse yourself of that kind of taint once it gets on you. So distancing yourself as much as possible makes sense.

Voyant dans la polémique qui entourera la sortie de *Lifespan of a Fact* le symptôme d'une perception trop restrictive du genre de l'essai littéraire, D'Agata profite de cet incident pour revenir sur l'un des éléments fondamentaux de sa conception de l'essai : son statut d'œuvre d'art. D'Agata insiste sur l'importance de repousser les frontières génériques conventionnelles, quitte à revoir notre conception des genres littéraires, et notre façon de les nommer et de les distinguer. Voilà qui s'inscrit tout à fait en continuité avec ce qu'il avance dans sa seconde préface à *We Might As Well Call It the Lyric Essay* où il appelle à un renouveau du discours critique et théorique entourant le genre de l'essai :

Il nous faut remettre en question la manière même dont nous parlons de cette forme d'expression artistique – qu'il s'agisse des différents noms qu'on lui attribue, ou des paramètres que nous croyons que nos textes doivent suivre. Nous ne disposons pas d'une solide histoire de la critique traitant de notre genre, voilà pourquoi ce que nous en pensons, ce que nous en faisons, de même que ce que nous en savons ne relèvent que de nous. Si nous aspirons à ne plus être en retrait de l'histoire littéraire, il nous faudra élaborer une critique générique qui soit la nôtre. Et alors peut-être devrions-nous songer à changer le nom du genre¹⁵.

Mais à quoi D'Agata fait-il référence lorsqu'il parle de cette tradition de la critique ou de l'histoire du genre de l'essai ? De quoi cherche-t-il à affranchir le genre et la forme que l'essai

Yet on the other hand, aren't we artists? Isn't one of the duties of art to explore the outer reaches of our media, to go to places that our culture says are off-limits? It seems a little cowardly—or at least ungenerous—to attack someone just because they make their art in ways you do not want to make yours. » (*EL*, par. 13-14)

¹⁵ « We ought to be questioning all of the ways that we talk about this art form – from the various names we give it, to the parameters that we think our texts ought to follow. We don't have a solid history of criticism in this genre. So what we think of it, and what we make of it, and what we know of it is up to us. If we want off the sidelines of literary history, we need to start producing our own criticism about the genre. And then perhaps we ought to consider changing the genre's name. » D'AGATA, John (Ed.), « What's In a Name? », *We Might As Well Call It the Lyric Essay*, Geneva (États-Unis), Hobart and William Smith Colleges Press, 2014, p. 10. Je traduis.

tend à prendre aujourd'hui ? Pour nous aider à répondre à ces questions, un bref tour d'horizon théorique s'impose.

1.3 THÉORIES DE L'ESSAI : ENJEUX, DÉBATS ET VARIATIONS

Force est d'admettre que d'aborder l'œuvre d'un écrivain et essayiste américain de langue anglaise à travers le prisme d'une tradition critique principalement francophone et européenne présente quelques écueils qu'il serait mal avisé d'ignorer. La nature des débats entourant le genre de l'essai étant ce qu'elle est, en revanche, il me semble fort possible d'analyser à la fois les écrits originaux de D'Agata, mais aussi sa poétique d'auteur et ses prises de position quant aux enjeux génériques, et de piloter cette réflexion en puisant simultanément dans les traditions critiques et théoriques américaines et européennes tant les enjeux relatifs à l'établissement du genre de l'essai transcendent les frontières nationales et les barrières linguistiques. Que l'on aborde *l'essay* américain ou « l'essai » français, partout on se questionne sur le statut de ce genre problématique. Si, de l'anglais au français, la nomenclature diffère et les points focaux des débats varient, il n'en demeure pas moins que l'essence des questionnements touchant à l'essai reste la même : la difficulté inhérente à la définition de ce genre.

Dans leur ouvrage intitulé *L'Essai*, Pierre Glaudes et Jean-François Louette explorent l'histoire de l'essai et font état des principaux débats et mouvements définitoires ayant marqué la perception du genre au fil des siècles, que ce soit en France ou encore en Angleterre, autre haut-lieu de l'émergence de l'essai tel qu'il nous apparaît aujourd'hui avec des auteurs comme Francis Bacon, John Locke ou encore David Hume. Selon Glaudes et Louette, l'essai, entre autres chez Locke, se développe dans les milieux anglais en parallèle d'une vision empiriste du monde, ce qui le lie fortement au discours savant, aussi renouvelé et protéiforme puisse-t-il être. Ils attribuent également à Bacon la paternité du mot « essai »

comme terme désignant un genre littéraire et « non pas le “coup d’essai” d’un auteur¹⁶ ». Pour chacun de ces écrivains, que l’histoire nous présente bien plus souvent comme des philosophes que comme des littéraires, Glaudes et Louette s’assurent de distinguer leurs productions essayistiques de leurs traités philosophiques ; chez ces trois philosophes, l’essai littéraire bénéficie d’un statut distinct du discours philosophique, jouant parfois le rôle de complément aux traités, ou de terrain d’expérimentation où la pensée serait libre d’errer et de s’affranchir des codes et conventions de l’argumentation philosophique. Ce fut d’ailleurs le cas de Hume qui nourrissait l’espoir que l’essai lui permette d’aborder les mêmes questions profondes que ses traités philosophiques, mais dans une langue moins systématisée et plus séduisante pour un lectorat mondain.

De l’autre côté de la Manche, on en vient à percevoir l’essai comme une forme littéraire intimement liée à la liberté intellectuelle, à l’exploration d’idées nouvelles et à une certaine opposition au dogmatisme :

Certes l’Essai est un genre auquel on recourt au XVIII^e siècle quand on revendique l’éloignement du fanatisme, la défiance envers les métaphysiques spiritualistes, l’aversion pour l’esprit de système et l’ennuyeux didactisme des traités. Mais cette communauté de refus ne conduit nullement à l’uniformité de l’écriture essayiste. (*E*, pp. 71-72)

Cet affranchissement de « l’esprit de système » dont il est ici fait mention, nous le verrons plus tard, constitue un motif récurrent chez la vaste majorité des théoriciens et penseurs de l’essai qui y voient l’une des rares caractéristiques quasi universelles de l’essai littéraire. La reconnaissance du manque « d’uniformité de l’écriture essayiste », bien qu’elle soit aussi largement répandue chez les critiques, pourrait quant à elle expliquer dans une certaine mesure les difficultés que rencontrent les théoriciens lorsque vient le temps de définir l’essai : comment circonscrire un genre pouvant assumer une variété aussi étendue de formes, de tons et de sujets ? Comme le soulignent Glaudes et Louette : « Déjà au XIX^e siècle, on peine à

¹⁶ GLAUDES, Pierre & LOUETTE, Jean-François, *L’Essai*, Paris (France), Hachette supérieur, 1999, p. 63. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *E*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.]

définir l'Essai autrement que par la négative : le genre devient un fourre-tout où l'on classe les textes qui n'arrivent pas à s'associer à des genres mieux définis. » (*E*, p. 87) Il arriva donc ce qu'il devait arriver, on en vint à concevoir l'essai comme un genre si englobant qu'il devint difficile d'en distiller l'essence.

1.3.1 LE PROBLÈME TOUT ANGLAIS DE LA NON-FICTION

Cette problématique du caractère trop inclusif de la conception de l'essai se fait également sentir dans la tradition critique anglaise où, cette fois, c'est l'idée de « non-fiction » qui commence à poser problème aux yeux de certains. Il faut d'abord savoir qu'en anglais, « *nonfiction* » renvoie à un vaste ensemble de formes textuelles allant de l'essai à l'article scientifique en passant par l'autobiographie et les ouvrages de référence. Confrontés aux problèmes qu'engendre une terminologie fondée sur un vocable aussi englobant, certains critiques de langue anglaise, comme Robert L. Root, en appellent à une refonte de la nomenclature :

Le problème avec la « non-fiction » est qu'il s'agit d'une étiquette universelle accolée à des artefacts qu'il nous faudrait aborder de manière personnalisée. Les définitions de la non-fiction se révèlent, d'une part, si extraordinairement englobantes qu'elles peinent à offrir à un potentiel pratiquant du genre une réelle compréhension de sa mise en pratique, et, d'autre part, circonscrite de manière si idiosyncrasique qu'elle n'offre qu'à un groupe limité de ses pratiquants la chance de générer des textes qui puissent s'y inscrire. Peu importe qu'il s'agisse d'une nouvelle définition ou d'un terme nouveau, nous avons besoin de quelque chose qui puisse référer à ce que nous concevons comme étant cette forme artistique¹⁷.

¹⁷ « The problem with “non-fiction” is that it is a one-size-fits-all garment draped over artefacts requiring something tailored. Definitions of nonfiction are on the one end so staggeringly encompassing as to give a potential practitioner no sense of practical proportion and on the other end so idiosyncratically circumscribed as to give only a limited group of practitioners the possibility of generating its texts. Whether a new definition or a new term, we need something that refers to what we really think the form to be. » ROOT, Robert L. Jr., « Naming Nonfiction (A Polyptych) », *College English*, vol. 65, n° 3, 2003, p. 244. Je traduis.

Le terme « *nonfiction* », d'une importance capitale dans les débats entourant l'essai dans les milieux de la critique anglaise (que ce soit dans les sphères médiatiques ou universitaires), tend à définir et à classer une multitude de genres littéraires et autres formes de discours non pas à partir de caractéristiques qui leur seraient propres, mais plutôt en les distinguant d'autres formes d'écritures dont elles « devraient » être dissociées telles que le roman, le théâtre ou la poésie. Selon John D'Agata, concevoir l'essai comme un sous-genre de la non-fiction contribue à remettre en question la littérarité ou le statut de forme artistique de l'essai :

en acceptant le terme « non-fiction », notre communauté envoie au monde le signal que ce qui relève de ce genre est, au mieux, utilitaire et, au pire, un mystère absolu. Je doute que qui que ce soit parmi nous qui pratiquons ce genre ait désiré un tel état de fait, mais notre adoption du terme « non-fiction » a fait au genre exactement ce que Doubleday espérait : elle nous a isolés de l'art¹⁸.

Or, cette préoccupation quant au statut littéraire de l'essai n'est pas propre à D'Agata. Au contraire, bien d'autres penseurs de l'essai se sont aussi penchés sur la question des dommages que peut causer une nomenclature inadéquate à l'image que l'on se fait d'un genre aussi protéiforme.

1.3.2 DE LA PRÉCARITÉ DU STATUT LITTÉRAIRE DE L'ESSAI

Robert Vigneault nous présente l'essai comme un genre isolé et parfois mal compris, prisonnier en quelque sorte du *no man's land* générique où se retrouvent les formes n'appartenant ni tout à fait au discours littéraire, ni tout à fait au discours scientifique.

¹⁸ « by accepting the term “non-fiction” our community signals to the world that what goes on in this genre is at best utilitarian and at worst utter mystery. I doubt any of us in the genre intended this to happen, but our adoption of “non-fiction” has done to our genre exactly what Doubleday had hoped it would: it has segregated us from art. » D'AGATA, John « What is a Name? », *We Might As Well Call It the Lyric Essay*, ouvr. cité, p. 9 (En lieu et place de : D'AGATA, John (Ed.), « What's In a Name? », *We Might As Well Call It the Lyric Essay*, Geneva (États-Unis), Hobart and William Smith Colleges Press, 2014). Je traduis.

Vigneault s'interroge sur la place réservée à l'essai dans un champ littéraire où tant d'autres genres paraissent disposer d'un statut garantissant par défaut leur littéarité :

Font partie de cette élite littéraire : le roman, la poésie, le théâtre. [...] C'est l'essai qui a le plus à souffrir de cette classification sommaire : d'une part, en effet, il se trouve rangé en vrac, dans les bibliothèques, avec les thèses et les études de toute nature, sous la rubrique « essai » (c'est ainsi qu'on traduit en français – pauvre Montaigne ! – le *non-Fiction* anglais!). Et, d'autre part, l'essai est évalué par la majorité des lecteurs et nombre de critiques à partir de critères qui s'appliquent aussi à la masse des autres ouvrages de prose d'idées avec lesquels on est tenté de le confondre – quitte à le soupçonner de manquer d'objectivité... Situation inconfortable pour l'essai : déporté en marge de la Littérature (quand il n'en est pas exclu), il se retrouve aussi en marge de la Science, à cause de son manque de rigueur¹⁹!

Glaudes et Louette avancent eux aussi l'idée que les ouvrages et autres textes communément désignés comme des « essais » n'appartiennent pas obligatoirement au champ littéraire :

Comme tel, l'Essai n'appartient pas par essence au domaine de la littérature. Mais, dans certaines circonstances qui dépendent d'une appréciation esthétique, il peut se voir conférer une littéarité conditionnelle, fondée sur la reconnaissance de certaines qualités de son style, c'est-à-dire, sur la capacité de sa forme verbale à faire naître cette sorte de jouissance qui est communément associée à la beauté. (*E*, pp. 25-26)

Ainsi donc, pour les coauteurs de *L'Essai*, contrairement aux œuvres appartenant aux autres genres canoniques et plus universellement reconnus comme littéraires (roman, poésie, théâtre, etc.), chaque essai devrait en quelque sorte faire ses preuves ; démontrer qu'il « mérite » sa place auprès des genres dont la littéarité serait indéniable. Dans la tradition critique anglaise, la question prend une autre forme, mais reste tout aussi brûlante ; on se questionne entre autres sur la fonction que peuvent remplir des épithètes tels que « *creative* » ou encore « *literary* » lorsqu'ils sont placés devant le très englobant « *nonfiction* ». Root y voit une façon de départager les différentes variétés de non-fiction pour y reconnaître les œuvres d'art et les distinguer des textes qui n'en sont pas :

¹⁹ VIGNEAULT, Robert, *L'écriture de l'essai : essais*, Montréal (Canada), L'Hexagone, 1994, p. 10. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *EE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.]

Si vous dites d'un auteur qu'il écrit de la « fiction », de la « poésie » ou du « théâtre », vous savez que votre interlocuteur reconnaîtra cet auteur en tant qu'écrivain littéraire ; si vous dites d'un auteur qu'il écrit de la « non-fiction », dans la plupart des cas, votre interlocuteur ne concevra pas immédiatement cet auteur comme essayiste, mémorialiste, reporter ou critique culturel. L'ajout de l'épithète « littéraire » à « non-fiction » est une tentative d'en restreindre le domaine, de s'assurer que votre interlocuteur ou que votre lecteur saisisse la dimension littéraire de l'œuvre dont vous parlez²⁰.

C'est donc dire que la « *nonfiction* » décrite ici par Root est perçue comme un ensemble englobant des textes littéraires et non littéraires. En ce sens, l'observation de Root rejoint celle qu'ont faite Louette, Glaudes et Vigneault à l'égard de l'essai. Ce dernier allant, comme Root, jusqu'à déplorer la situation et à attribuer à ces emplois d'épithètes comme « littéraire » une part de responsabilité en lien avec la confusion qui entoure les limites du genre.

1.3.3 LA POÉTIQUE CONDITIONNALISTE

Avouer que la littérarité de l'essai puisse être incertaine, voire remise en question, c'est donc proposer de reconnaître le caractère littéraire de chaque texte au cas par cas. C'est d'ailleurs ce à quoi font référence Glaudes et Louette lorsqu'ils nous parlent de la « littérarité conditionnelle » de l'essai :

L'intégration de l'Essai à la littérature dépend d'une appréciation esthétique du lecteur, qui porte sur le style. La notion capitale de style renvoie ici à l'ensemble des propriétés formelles du discours qui lui donnent sa coloration particulière, parfois unique, sans pour autant marquer son appartenance à la littérature. Le style, en effet, n'intervient ni au niveau thématique ni à celui de la structure générale, mais

²⁰ « If you say an author writes “fiction” or “poetry” or “drama” you know your listener will identify the author as a literary writer; if you say an author writes “non-fiction” in most cases your listener will not automatically think the author is an essayist or memoirist or reporter or cultural critic. The addition of the term “literary” to “nonfiction” is an attempt to narrow the field, to make certain your listener or reader picks up on the literary nature of the work you're talking about » ROOT, Robert L. Jr., « Naming Nonfiction (A Polyptych) », art. cité, p. 249 (En lieu et place de : ROOT, Robert L. Jr., « Naming Nonfiction (A Polyptych) », *College English*, vol. 65, n° 3 (2003)). Je traduis.

au niveau du fonctionnement linguistique, des microstructures verbales. (*E*, pp. 24-25)

Il faut savoir que cette perspective présentée dans *l'Essai* est en fait directement et explicitement dégagée de la poétique conditionaliste telle que la décrit Gérard Genette dans *Fiction et diction*. En effet, selon Genette, « le langage humain connaît deux régimes de littéarité : le constitutif et le conditionnel²¹ ». C'est donc dire que si certains textes sont reconnus comme littéraires en vertu de leur nature même (groupe auquel Genette attribue les œuvres ouvertement fictionnelles et poétiques), d'autres peuvent être élevés au rang d'œuvres littéraires après en avoir été jugés dignes par le lectorat. Genette reconnaît au passage la nature fondamentalement subjective de l'approche que propose la poétique conditionaliste puisque celle-ci se fonde essentiellement sur des critères de goûts pour évaluer la valeur esthétique et « l'artisticité » de chaque œuvre. Il en défend toutefois l'importance puisqu'il conçoit la poétique conditionaliste comme la seule qui soit apte à rendre compte de la littéarité d'un large pan du champ littéraire laissé pour compte par les poétiques essentialistes et dont ferait partie, sans grande surprise, l'essai :

Le plus grave, c'est l'incapacité de nos deux poétiques essentialistes, même unies – quoique de force –, à couvrir à elles deux la totalité du champ littéraire, puisque échappe à leur double prise le domaine fort considérable de ce que j'appellerai provisoirement la littérature non fictionnelle en prose : Histoire, éloquence, essai, autobiographie, par exemple, sans préjudice de textes singuliers que leur extrême singularité empêche d'adhérer à quelque genre que ce soit. (*FD*, p. 105)

Il nous met néanmoins en garde contre une éventuelle suprématie de la poétique conditionaliste puisque la littéarité constitutive des œuvres de fiction et de poésie ne saurait être déterminée par ses critères subjectifs. Il prône donc une cohabitation des deux approches, proposant de reconnaître chaque genre comme relevant des domaines respectifs de l'une ou de l'autre poétique :

²¹ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction : précédé de Introduction à l'architexte*, Paris (France), Éditions du Seuil (coll. « Points »), 2004, pp. 109-110. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *FD*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.]

Toute éventuelle prétention de la poétique conditionaliste à régir la totalité du champ littéraire serait donc abusive et littéralement illégitime, exorbitante de son droit. Or nous avons vu qu'en revanche elle seule pouvait rendre compte des littérarités conditionnelles, celles qui ne relèvent ni du contenu fictionnel ni de la forme poétique. La conséquence s'impose donc : nous devons non pas substituer la poétique conditionaliste aux poétiques essentialistes, mais lui faire une place à leurs côtés, chacune d'elles régissant exclusivement son ressort de légitimité, c'est-à-dire de pertinence. (*FD*, p. 109)

Dressant un portrait sommaire de ce qu'il conçoit comme la démarcation entre les deux domaines de ces poétiques, Genette propose se distinguer les textes en fonction de leurs caractéristiques thématiques et rhématiques. Selon lui, la fiction constituerait le facteur thématique par excellence déterminant la littérarité constitutive d'un texte : par son emploi, un écrivain garantit l'appartenance de son œuvre au champ littéraire, et ce indépendamment de tout jugement subjectif. Pour ce qui est des caractéristiques rhématiques, les formes associées à la poésie, elles aussi, seraient garantes de littérarité constitutive alors que la prose relèverait du domaine de la poétique conditionaliste puisque, si certains écrits en prose appartiennent à la littérature, il n'en va pas de même pour chacun d'eux. Ainsi, selon la distinction que propose Genette, un roman (fiction en prose) ou tous types de poèmes seraient associés au champ littéraire ; il appartiendrait en revanche à la poétique conditionaliste de juger de la littérarité de l'essai (prose non fictionnelle) puisqu'il ne présenterait, en théorie, aucun des critères de littérarité constitutive précédemment cités.

1.4 L'AMORCE D'UNE DÉFINITION

À la lumière de tout ce que nous avons vu jusqu'à maintenant concernant l'état contemporain de la critique littéraire entourant l'essai et la non-fiction, il m'est avis que nous sommes plus à même de comprendre où se situe D'Agata dans le paysage littéraire non seulement anglophone, mais aussi de comprendre où il se positionne par rapport aux différents débats, menés ailleurs dans le monde, qui entourent l'essai et la littérature non fictionnelle.

Gardons cependant à l'esprit que notre tentative de dégager une définition de l'essai lyrique se fonde sur la production et les travaux d'un essayiste qui a, à maintes reprises, exprimé ses doutes et réserves envers la taxinomie et la nomenclature générique. En ce sens, il rejoint Pascal Riendeau et sa vision du contexte postmoderne dans lequel s'inscrivent les théories des genres littéraires : « Force est d'admettre que la littérature moderne a passablement ébranlé les genres littéraires et que la littérature postmoderne est allée encore plus loin en ce sens, en proclamant la mort du genre, ce qui n'épargne pas l'essai²². » Ceci étant dit, le scepticisme ambiant auquel semble adhérer D'Agata ne l'a tout de même pas empêché d'émettre certaines opinions révélatrices de sa vision de l'essai tel qu'il le pratique. D'abord, pour D'Agata, l'essai constitue « une forme d'art permettant de suivre l'évolution de la conscience au fil de la réflexion, de l'exploration d'idées nouvelles, de la mémoire ou des émotions²³ ». L'avantage de cette subtile définition, c'est qu'elle se fonde sur une réaffirmation – voire un rappel – du statut d'œuvre d'art de l'essai et nous informe sur la nature du contenu thématique caractéristique de l'essai (pour reprendre la distinction qu'introduisait Genette entre critères thématiques et rhématiques de littérarité).

1.4.1 LES MOUVEMENTS DE LA PENSÉE

D'autres théoriciens et experts de l'essai tels que Vigneault, Riendeau, Glaudes et Louette s'accordent sur le fait que l'essai serait d'abord et avant tout un discours argumentatif

²² RIENDEAU, Pascal, *Méditation et vision de l'essai : Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Montréal (Canada), Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) », 2012, p. 21. [Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *MVE*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.]

²³ « I like to think of the essay as an art form that tracks the evolution of consciousness as it rolls over the folds of a new idea, memory, or emotion. What I've always appreciated about the essay is the feeling that it gives me that it's capturing that activity of human thought in real time. I think that feeling is what we all respond to in essays: the sense of intimacy that essays give us when we're made to feel privy to another human being's thought process. » (*EL*, par. 3) Je traduis.

et enthymématique²⁴ où s'exprime un sujet énonciateur se positionnant au centre même de la réflexion à la fois comme sujet pensant, mais aussi bien souvent comme objet pensé. L'une des définitions les plus concises demeure celle de Vigneault selon qui l'essai serait un « discours argumenté d'un SUJET énonciateur qui interroge et s'approprie le vécu par et dans le langage. » (*EE*, p. 21) Ce rapport fondamental entre l'essayiste comme sujet énonciateur et le langage, cette relation intime entre le développement de la pensée et sa transposition à l'écrit représente, chez Vigneault, l'un des éléments les plus caractéristiques de l'essai : « L'essayiste a droit, lui aussi, à sa “ pensée », sauf que celle-ci est indissociable des mots et des phrases qui l'expriment ou encore solidaire d'une forme d'art verbal. » (*EE*, p. 32) Pour Vigneault, dans le cadre d'un essai, le contenu thématique est lié au contenu rhématique, le fond est indissociable de la forme puisque c'est par l'écriture que naît et se développe la pensée de l'essayiste, ce qui n'est pas sans rappeler cette « intimité de la pensée humaine²⁵ » à laquelle fait référence D'Agata. Claudes et Louette, quant à eux, se servent de l'importance que revêt la transposition des mouvements de la pensée dans l'essai comme l'un des éléments le distinguant d'autres discours argumentés : « Dans la philosophie, le savoir préexisterait à son exposition ; dans l'Essai, il se trouverait en avançant, et c'est ce que manifesterait la mise en scène de la réflexion. » (*E*, p. 133) L'essai se caractériserait donc par cette recherche de la vérité croquée sur le vif, à première vue hors de tout dogmatisme, car le lecteur ne serait pas confronté à une conclusion qui lui serait exposée ou expliquée, mais plutôt au mouvement même de cette pensée ; le lecteur de l'essai serait témoin de la « découverte » d'une certaine vérité et de « l'activité de la pensée humaine » qui lui serait présentée « en temps réel²⁵ », pour reprendre encore une fois les mots de D'Agata.

²⁴ « Le syllogisme rhétorique s'oppose sur deux points au syllogisme logique : par la nature de ses prémisses, vraisemblables et non vraies, si bien que le danger demeure toujours que l'auditoire ne se mette à les contester, et par le fait qu'il brûle les étapes en ne mentionnant pas toutes les propositions. C'est l'enthymème » GARDES TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Paris (France), Éditions Armand Colin, 2011, p. 104.

1.4.2 UNE QUESTION D'HYBRIDITÉ

L'essai viserait donc d'abord à se faire vaisseau de la pensée elle-même dans ce qu'elle a de plus mouvant, de plus organique. Voilà qui nous informe sur la nature de son objet, mais qu'en est-il de celle de sa forme ? D'autres genres – comme le pamphlet, le journalisme éditorial ou le traité, pour ne nommer que ceux-là – aspirent également à présenter aux lecteurs idées et délibérations, arguments et débats ; alors qu'est-ce qui les distingue de l'essai ? Selon Riendeau, la réponse résiderait en partie dans la grande polyvalence formelle de l'essai :

Ayant investi et débordé les genres, [l'essai] leur emprunte des procédés et donne ainsi l'impression de se transformer en amalgame discursif et formel, en une sorte de « fricassée », comme le disait déjà Montaigne. C'est alors l'hybridité textuelle, ainsi que la liberté formelle qu'on lui connaît qui confèrent à l'essai un statut si distinctif. (*MVE*, p. 30)

Si l'essai « emprunte » des stratégies et formes textuelles plus souvent associées à d'autres genres, c'est en fait pour mieux se les approprier : récits, dialogues et formes poétiques sont certes à la portée de l'essai, mais à son contact ces types de discours prennent une forme nouvelle, une forme essayistique. Pour D'Agata, c'est là tout l'intérêt de l'essai et l'attrait de ce genre qui l'a séduit :

J'ai apprécié le défi que proposait l'écriture à mi-chemin entre les mondes de la poésie et de l'essai, et comme c'est souvent le cas lorsque l'on se lance dans une nouvelle et excitante passion, j'ai commencé à tout percevoir à travers le prisme de l'hybridité²⁵.

L'essai lyrique représenterait donc, aux yeux de D'Agata, le produit de cette rencontre entre poésie et posture essayistique.

²⁵ « I liked the challenge of writing in-between the two worlds of poetry and essay, and as these things go when you're fully immersed in a new and exciting passion, I started to see everything through the lens of that hybridity. » D'AGATA, John (Ed.), « We Might As Well Call It the Lyric Essay », art. cité, p. 6. Je traduis.

Refont surface, en lien avec la question de l'hybridité de l'essai, les doutes de D'Agata concernant l'idée même d'une classification théorique des genres littéraires. Ces doutes prennent, chez l'essayiste, la forme de questionnements larges qui, en plus de structurer sa pratique d'écriture, demeurent pertinents pour aborder le délicat dossier des controverses ayant entouré *The Lifespan of a Fact* et de la vision prescriptive des genres littéraires qui les aurait motivées :

Qu'est-ce donc qu'un essai, en définitive, si nous pouvons le concevoir comme une force propulsive de la fiction ou la poésie ? Pouvons-nous réellement faire de l'essai son propre genre s'il se montre si libéralement polyvalent ? Pouvons-nous appeler tout genre un « genre » si, en le lisant sous différents angles ou sous un jour nouveau, les différences entre celui-ci et autre chose tendent à devenir difficiles à distinguer ? Si notre perception d'un texte peut aussi aisément changer en fonction du contexte – un recueil d'essais un jour, un recueil de poèmes le lendemain – est-il possible que les frontières entre les genres ne soient pas d'insurmontables barricades comme certains tendent à le clamer²⁶?

Voilà qui rejoint encore assez bien les réserves émises par Pascal Riendeau à propos des complications que rencontre l'étude des genres littéraires dans le contexte contemporain et qui le poussent, entre autres, à affirmer « [qu']il n'existe pas de grandes théories de l'essai²⁷ ». L'essai, aux yeux de D'Agata, se veut un genre libre et non systématique mettant sa structure au service de la pensée, s'adaptant aux mouvements de la réflexion et de la délibération subjective pour prendre une forme qui leur convienne, quelle qu'elle puisse être.

²⁶ « What is an essay, after all, if we can see it working as a propulsive force in fiction or poetry? Can we call the essay its own genre if it's so promiscuously versatile? Can we call any genre a "genre" if, when we read it from different angles and under different shades of light, the differences between it and something else start becoming indistinguishable? If our perception of a text can so easily change the moment that text is placed in a different context—an essay collection one day, a poetry collection the next—is it possible that the borders between genres are not the towering blockades that some people fiercely defend them as? » (*EL*, par. 8) Je traduis.

²⁷ RIENDEAU, Pascal, « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 91.

1.4.3 L'APPORT DE LA FICTION

Pour l'auteur de *Yucca Mountain*, cette nature hybride de l'essai – genre qui, rappelons-le, appartient dans la tradition anglaise au vaste ensemble de la « *nonfiction* » – s'étendrait aussi au rapport qu'entreprendrait le genre avec les faits et la fiction. Si D'Agata reconnaît que certains genres, littéraires ou non, font de la transposition fidèle des événements et des faits un élément fondamental de leur définition et de leur fonction, ce ne serait pas le cas de l'essai où la véracité et la vérifiabilité des faits rapportés seraient accessoires, reléguées au second plan derrière la qualité de l'expression et l'efficacité de la narration ; mises à leur service, en quelque sorte :

Les faits, pour moi, sont comparables à des images. Voilà une affirmation qui pourrait paraître subversive – voire perverse – aux yeux de certains ; cependant j'avance ce point en tant qu'individu se tournant vers l'essai dans l'unique but d'y dégager une expérience littéraire, voilà pourquoi, lorsque je lis, je ne m'attends à guère davantage de la part des faits que d'entrer en résonance avec le reste de l'histoire qui m'est racontée²⁸.

Toujours selon D'Agata, la force de l'essai résiderait dans cette capacité du discours essayistique de mettre en scène des questionnements et des débats à même cette zone aux contours flous qui existerait entre « ce qui est vérifiable et ce qui ne l'est tout simplement pas²⁹ ». En résulte donc un rapport particulier entre l'essai et la fiction qui, selon Riendeau, nous forcerait à repenser la dichotomie qui opposerait le vrai et le faux :

L'une des tensions créatrices de l'essai consiste justement à atteindre un équilibre entre fiction et diction en mettant en jeu une vérité inatteignable ou ambivalente. La présence de la fiction dans l'essai reste souvent essentielle pour illustrer ou repenser

²⁸ « Facts are akin to images, for me. That probably strikes some as a perverse statement, but I say it as someone who turns to essays for literary experiences only, and for that reason, when I'm reading I don't need facts to do much more than resonate with the rest of the story that's being told. » (*EL*, par. 11) Je traduis.

²⁹ « [W]hat I love to read in nonfiction often exists between those pole of what's verifiable and what's simply not. I love the in-between, which is where I think the most truthful struggles with reality exist. » D'AGATA, John (Ed.), « We Might As Well Call It the Lyric Essay », art. cité, p. 8. Je traduis.

le vrai ou le juste. Le *dire vrai* dans l'essai possède en fait une double opposition : le *dire fictionnel* et le *dire faux*. (MVE, p. 49)

La possibilité de concevoir la justesse d'un propos indépendamment de son degré de vérifiabilité et la distinction proposée par Riendeau entre le « faux » et le « fictionnel » sont compatibles avec la vision de D'Agata et avec la fonction qu'il attribue à la fiction dans l'essai. Pour lui, ce qui importe par-dessus tout pour l'essayiste, c'est la cohésion générale de l'œuvre, et la crédibilité de ce qui y est rapporté, bien plus que la fidélité absolue aux faits vérifiables. Dans le contexte de la parution de ses propres essais, D'Agata se sert de cette distinction entre fictionnalité et fausseté pour défendre les portions de ses essais où transparait la fiction et que certains de ses détracteurs ont condamnés comme démontrant la propension de l'auteur à manipuler les faits pour arriver à ses fins, quitte à « mentir » à son lectorat. Concernant cette notion de « mensonge » dans l'essai, voici ce que propose D'Agata :

Pour moi, un « mensonge », c'est quelque chose que l'on perçoit comme incorrect à la lecture ; ce qui, je crois, constitue la différence entre la vérifiabilité et la véracité. Une information vérifiable peut être corroborée [*fact-checked*] par-delà les limites du monde dépeint dans le texte. Mais la véracité – ou l'authenticité – relève davantage de la crédibilité de ce que l'on retrouve sur la page et de ce qui transparait dans le monde créé par l'auteur³⁰.

La quête de l'essayiste en serait donc une de justesse et de crédibilité, davantage que de véracité et de fidélité aux faits indéniables. L'un des mandats de l'essayiste serait d'offrir à son lecteur l'occasion de suivre une réflexion, d'être témoin des « mouvements de la pensée » de telle façon qu'il puisse s'y plonger et y croire. Le domaine de la fiction dans l'essai serait, quant à lui, celui de l'invérifiable et de l'incertain qui s'exprime à travers la création, car après tout, la recherche de la justesse à travers l'ambigu et la fiction serait, aux yeux de

³⁰ « 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. » (EL, par. 18) Je traduis.

D'Agata, la prérogative de l'art et de la littérature³¹. Pour comprendre la place que peuvent et doivent prendre les faits et la fiction dans l'essai, il est d'ailleurs fondamental de ne pas perdre de vue son appartenance au domaine de l'art, comme le soulignait Robert Vigneault : « En omettant de prendre en compte la littérarité de l'essai, le critique risque d'y chercher un discours de vérité plutôt qu'une forme d'art. » (*EE*, p. 34) Encore une fois, on en vient à réaffirmer que la littérarité et le caractère artistique de l'essai doivent avoir préséance sur toute autre considération, ce qui passe par une reconnaissance du caractère fictionnel du genre de l'essai. Cette affirmation de la potentielle fictionnalité de l'essai semble également avoir fait le saut du côté de la critique anglaise où l'on peut lire des critiques comme Carl H. Klaus qui propose de redéfinir l'essai non en fonction de ce qu'en pensent les critiques, mais plutôt en fonction de ce qu'en disent les essayistes eux-mêmes, ceux qui ont fait de l'essai leur forme d'expression de prédilection :

Si l'on se fie à ce qu'y voient les essayistes, l'essai, bien loin d'appartenir à la non-fiction, serait en fait une forme d'écriture profondément fictionnelle. [...] Considéré sous cet angle, l'essai, plutôt que d'être cette forme de discours que l'on conçoit comme aisément reconnaissable, simple et transparente, constituerait en fait un mode d'écriture profondément problématique. Ainsi, il ne faudrait pas le confondre avec la rédaction d'article et l'écriture à thème, ou encore l'écriture exploratoire ou expressive³².

L'incertitude et la fiction ne sauraient être cantonnées à la transposition des faits et des événements rapportés dans l'essai : elles enveloppent la figure auctoriale dans une ambiguïté

³¹ **Citation originale** : « Of all places, literature and art should be where uncertainty can be explored and is relished and even championed. » (*EL*, par. 16)

³² « As the essayists see it, then, the essay, far from being a form of nonfiction, is a profoundly fictive kind of writing. [...] Considered in this light, the essay, rather than being the clear-cut, straightforward, and transparent form of discourse that it is usually considered to be, is itself a very problematic kind of writing. So, it should not be confused either with article-writing and theme-writing, or exploratory-writing and expressive-writing. » KLAUS, Carl H., « Essayists on the Essay », In : ANDERSON, Chris (Ed.), *Literary Nonfiction : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale (États-Unis), Southern Illinois University Press, 1989, p. 173. Je traduis.

certaine qui, on le voit entre autres dans le cas de D'Agata, tend à plonger certains lecteurs dans la confusion lorsque vient le temps de répondre à l'épineuse question « qui parle ? ».

1.4.4 LE « JE » ESSAYISTIQUE

Pascal Riendeau, qui a fait de l'étude de la subjectivité et du rapport qu'elle entretient avec le savoir et le discours savant un de ses axes de recherche, y voit un autre trait caractéristique de l'essai :

Plutôt que d'affirmer que le « je » essayistique ne renvoie ni entièrement à une unité fictive ni véritablement à un référent réel, il faut l'envisager comme étant à la fois l'un et l'autre. Cette *simultanéité contradictoire* rejoint l'idée de créer une fiction de soi, qui se manifeste de manière plus distincte dans l'essai. Cette notion – l'une des plus pertinentes pour l'essai – permet un éloignement de la vérité sur soi recherchée par les narrations qui mettent en valeur le sujet écrivant – l'autobiographie traditionnelle, par exemple. (*MVE*, p. 52)

Le récit et l'anecdote prenant une place importante dans l'argumentation de l'essai littéraire, il est possible d'assister, comme l'avance Riendeau, à un processus de « mise en scène de soi » et à la création d'une « fiction de soi » découlant du fait que l'essayiste tend à être « l'objet de son discours ». (*MVE*, p. 52) La figure de l'auteur serait transformée, dans le cadre du processus d'écriture, pour participer à la création d'un « je » propre au texte, indissociable de l'essai, existant par et pour l'essai, « par et dans le langage », pour reprendre la formulation de Vigneault qui disait aussi, à ce propos : « nous posons, dans un sens tout autre, que la situation d'énonciation établit d'emblée le texte de l'essai comme un *JE de l'écriture* (et non une écriture du *je*). » (*EE*, p. 22) Parler de soi dans l'essai ne suffirait pas à établir un lien direct entre auteur et « je » essayistique, et c'est la distinction sur laquelle insiste Vigneault. Selon lui, le « je » que nous présente l'essayiste au fil de ses textes, comme tout autre élément tiré de la « réalité » extérieure à l'œuvre, est mis au service de l'essai, contrairement, par exemple, à l'écriture autobiographique qui, elle, serait mise au service d'un « Je » tentant de se « dire », au sens absolu du terme. John D'Agata semble en être conscient, et y voit un autre trait caractéristique de l'essai à travers les âges :

Il existe une démarcation. Je ne sais pas trop comment l'exprimer autrement : il y en a une, et c'est tout. L'histoire de l'essai est une histoire de *personae* et d'auteurs usant de ces versions décalées d'eux-mêmes pour raconter des histoires plus grandes qu'eux et explorer de plus grands thèmes. Au fil de l'histoire de l'essai, le *persona* s'est fait le véhicule qui aura porté le genre le long des avenues les plus délicates et évocatrices qu'il lui ait été donné d'explorer³³.

Fictionnaliser la figure d'auteur ne relèverait pas, comme certains des opposants à D'Agata le dénoncent, d'une volonté de tromper son lectorat, mais plutôt d'un désir de porter le genre plus loin en contrevenant au pacte autobiographique et en profitant de la grande polyvalence qu'offre le genre de l'essai pour élargir les débats, les idées et les réflexions par-delà l'unique expérience personnelle d'un « auteur réel ». Une telle posture peut mener certains lecteurs à confondre réalité et fiction, à confondre John D'Agata l'essayiste, et le John D'Agata qui prend la parole dans ses essais. Dans son entrevue à *Electric Lit*, il se sert d'ailleurs du cas de *The Lifespan of a Fact* pour souligner combien certains de ses lecteurs l'ont associé au « connard » que l'on voit interagir avec Jim Fingal dans son essai *The Lifespan of a Fact*³⁴.

1.5 L'EXPLORATION ET LES RACINES DE L'ESSAI

Par la lecture de ses anthologies, des préfaces qui les introduisent, de ses entrevues et autres prises de position dans les sphères médiatiques et critiques, on en vient à déceler la vision qu'a John D'Agata de l'essai en général et de l'essai lyrique tant, pour lui, l'idée que nous nous faisons de ce sous-genre est proche de ce que devrait être notre conception de l'essai au sens large : une forme d'art libre, protéiforme, au service de laquelle sont mis à la fois le langage et la narrativité ; un genre littéraire où la forme du discours est modelée par

³³ « There is a separation. I don't know how else to say it: there just is one. The history of the essay is a history of personas, and of writers using those slanted versions of themselves to tell bigger stories than themselves so that they can explore bigger themes. Throughout the essay's history the persona has been the vehicle that has propelled this genre into the stickiest and most evocative places it's visited. » (*EL*, par. 21) Je traduis.

³⁴ **Citation originale** : « We still insist on reading that "I" as a mirror of the author. And so now, in many people's minds, I am that "jerk" that they read in *The Lifespan of a Fact*. I'd say this frustrated me if I didn't find it so fascinating and baffling. » (*EL*, par. 24)

la pensée en mouvement, et où les ressources fictionnelles et la figure d'auteur participent à la recherche d'une vérité qui se veut bien plus juste que vérifiable. L'essai selon D'Agata répondrait donc davantage à une pulsion de la réflexion qu'à un désir d'avoir raison, à un besoin de chercher plus prenant que celui de trouver. Autrement dit, comme l'écrivait Pascal Riendeau :

En associant la subjectivité de l'essayiste, sa recherche d'un savoir provisoire, sa réflexion non systématique et son travail d'écriture qui vise plus à mettre en doute qu'à confirmer le savoir qu'il essaie d'appréhender, on arrive à créer une image qui reflète bien la dualité des textes qui interrogent le monde de la connaissance sans toujours vouloir y trouver des réponses certaines. (*MVE*, p. 37)

L'essai, selon John D'Agata, est affaire d'art, d'exploration et d'expérimentation. La pratique du genre est à l'image de ces difficultés que nous avons de « dire » l'essai et à le définir. L'essai, genre éclaté et polyvalent dans son essence même, vit et trouve sa pertinence dans sa capacité à se réinventer constamment. Lorsqu'on le questionna sur la plus grande menace qui puisse planer aujourd'hui comme plus tard sur le genre de l'essai, John D'Agata répondit : « Ne pas laisser à l'essai la chance d'essayer, ne pas le laisser grandir et explorer et changer en tant que genre. Voilà ce qui en annoncerait la fin : ne pas laisser l'essai essayer³⁵. » Définir l'essai sans inclure cette capacité constante à défier les idées préconçues et à transgresser les frontières génériques reviendrait en quelque sorte, à nier au genre ce qui en fait la force.

³⁵ « Not letting the essay essay, not letting it grow and explore and change as a genre. That's what could be its unmaking: not letting the essay essay. » (*EL*, par. 31) Je traduis.

CHAPITRE 2

YUCCA MOUNTAIN : APPLICATION D'UNE VISION DE L'ESSAI

Dans le premier chapitre, j'ai fait état de la manière dont s'articulaient les débats contemporains autour du genre de l'essai tout en rendant compte des prises de position de John D'Agata par rapport à ces différents enjeux. J'ai entrepris, par le fait même, de dégager la définition du genre de l'essai que pratique D'Agata, définition qui repose sur trois éléments fondamentaux : la capacité de l'essai à faire du lecteur le témoin des mouvements naturels de la pensée, la liberté formelle que l'essayiste s'autorise pour y arriver et le statut inaliénable de l'essai comme œuvre d'art. Je tenterai, dès lors, dans le cadre du second chapitre de mon mémoire, de voir en quoi *Yucca Mountain*¹ correspond à cette définition du genre et à cette vision qu'en a l'auteur. Pour déterminer si *Yucca Mountain* correspond bel et bien à la conception générique que propose D'Agata, je tâcherai d'étudier les trois éléments définitoires cités plus haut et la manière dont ils y ont été intégrés : je m'attarderai d'abord à la structure complexe qui caractérise *Yucca Mountain*, puis je m'intéresserai à la présence d'éléments d'hybridité formelle et générique présents dans le texte avant d'aborder la question controversée de la fiction et de son rôle dans l'argumentation de D'Agata.

2.1 LA TRAME COMPLEXE DE *YUCCA MOUNTAIN*

Yucca Mountain s'ouvre sur les célébrations entourant le centième anniversaire de la fondation de la ville de Las Vegas. John D'Agata, notre « narrateur-essayiste », alors âgé de trente ans, se voit entraîné dans un défilé commémoratif dont la kitsch démesure sert de point

¹ D'AGATA, John, *Yucca Mountain*, Le Kremlin-Bicêtre (France), Éditions Zones Sensibles, 2010. [Tous les extraits de l'essai original de D'Agata seront tirés de la version française et identifiés dans le corps du texte, en fin de citations, par le sigle *YM*.]

de départ à une réflexion bien plus large sur Las Vegas et ses aspects les plus sombres. Bien qu'il aborde de nombreuses facettes de la vie et de la culture de Las Vegas, l'essai se divise toutefois en deux grandes parties qui se chevauchent et se recoupent à de nombreuses reprises au fil de ses 135 pages ; l'une porte sur le suicide du jeune Levi Presley, 16 ans, qui s'est donné la mort le 13 juillet 2002 en se laissant tomber du haut de la tour du Stratosphere Hotel ; l'autre trame a pour objet le nébuleux projet d'entreposage de déchets radioactifs censé voir le jour à quelques kilomètres à peine de Las Vegas, sous le Mont Yucca. Dans les deux cas, on nous présente des investigations personnelles menées par D'Agata pendant « l'été » de son séjour à Las Vegas. Les récits des deux enquêtes cohabitent tout au long de l'essai, s'entrelacent, se fondent l'un dans l'autre pour se séparer aussitôt selon le flot des idées de D'Agata qui nous mène au fil de ses réflexions et découvertes. J'avance donc que la structure même de *Yucca Mountain*, en utilisant la digression et le collage, participe à cette transposition de la pensée en mouvement, à la mise en scène de cette réflexion organique dont il a été question dans le chapitre 1 et que D'Agata associe au genre de l'essai.

2.1.1 LA STRUCTURE MÉTONYMIQUE DE L'ARGUMENTATION ESSAYISTIQUE

Tout au long de *Yucca Mountain*, c'est avec une déconcertante fluidité que D'Agata passe d'un sujet à l'autre, d'une anecdote à l'autre, d'une réflexion à l'autre au cours de son essai, et ce, la plupart du temps, sans réelle transition pour « expliquer » le lien entre ce qui a précédé et les éléments qui vont suivre. À plusieurs reprises, l'essayiste change spontanément de sujet, allant de l'enquête sur le suicide de Levi Presley à celle entourant le « Projet Yucca ». L'apparent chaos de ces allers-retours thématiques présente de nombreux points communs avec l'argumentation métonymique que Robert Vigneault, dans *L'écriture de l'essai*, associe directement avec le genre que pratique D'Agata :

L'essai, rappelons-le, consiste essentiellement en une fiction idéale qui se manifeste sous les espèces d'une argumentation enthymématique et métonymique. Les éléments d'un tel procès argumentatif ne s'enchaînent pas linéairement, comme dans une démonstration rationnelle ; ils se juxtaposent, plutôt, de manière concentrique, autour de la vision hégémonique d'un SUJET ». (*EE*, p. 42)

Le discours argumentatif métonymique ne tendrait donc pas à imiter les stratégies de la démonstration scientifique ou du traité philosophique, mais plutôt à développer une forme propre d'argumentation capitalisant sur les errances de l'esprit « libre » qui vise à atteindre une certaine vérité – fût-elle transitoire, fragile ou ambiguë – non pas en suivant un itinéraire tracé d'avance, mais plutôt à l'aide d'une série de recouvrements thématiques et logiques suivant les liens que l'esprit tend à tracer entre une multitude de sujets. Encore une fois, Glaudes et Louette, comme Vigneault, soulignent l'importance que revêt la structure métonymique pour l'argumentation essayistique :

L'Essai (l'archétype de l'Essai, si une telle chose existe) n'obéit certes pas à un ordre logique parfait, comme le notait Benda, ni à un ordre rhétorique sans failles ; néanmoins, il demeure structuré formellement ; sa construction repose notamment, voire essentiellement sur des « recroisements », c'est-à-dire des recouvrements thématiques, à l'intérieur d'un processus de ruptures, de dérives, de « zigzags » (Barthes, 1975, p. 94). (*E*, pp. 124-125)

Abordé sous cet angle, le parcours que nous propose John D'Agata à travers Las Vegas contribue à rendre apparente cette simulation des mouvements de la pensée que D'Agata considère comme l'un des éléments définitoires du genre.

2.1.2 *YUCCA MOUNTAIN*, OU L'ESSAI COURTEPOINTE

L'emploi du discours métonymique par D'Agata devient d'ailleurs manifeste dans le troisième chapitre de *Yucca Mountain* où l'on passe d'un débat politique télédiffusé sur l'entreposage de déchets radioactifs aux circonstances entourant la mort du jeune Presley. Cette transition, justifiée uniquement par la contiguïté temporelle alléguée² qui unirait ces deux événements, s'opère sur le modèle de la juxtaposition et du collage :

« Eh bien, allez-y ! cria [Harry Reid], présentez-le votre projet de loi. Vous avez fait du beau travail. Vous avez commis une belle escroquerie sur le dos du peuple américain ! »

² Si on en croit le travail de Jim Fingal, vérificateur de faits ayant coécrit *The Lifespan of a Fact*, la mort de Levi Presley et les débats en chambre entourant le « Projet Yucca » auraient en réalité été séparés de quelques jours, contrairement à ce qu'avance D'Agata.

Il jeta sa liste sur le podium, décrocha son micro-cravate et quitta la salle.

Nous avons applaudi.

Pourquoi, c'était difficile à dire.

À ce moment-là, la lumière de l'après-midi jetait ses derniers feux dans la vallée ; avant le coucher du soleil, je pris la décision de vivre à Las Vegas.

Les vents du sud soulevaient des voiles de poussière blanche, la bourse était en baisse, les chiffres du chômage en hausse, la lune ne se montrait qu'à moitié, Mars et Jupiter étaient alignés, ce qui n'a rien d'exceptionnel. Il n'y a donc pas d'explication à la confluence ce soir-là du vote au Sénat et de la mort d'un garçon qui a sauté de la tour de l'hôtel-casino Stratosphere, une tour de 350 mètres de haut au centre de la vallée brune et désertique. (*YM*, pp. 30-31)

C'est donc moins ce passage brusque d'un sujet à l'autre qui déstabilise que le fait qu'il se voit complété en quelques lignes à peine. D'Agata souligne lui-même qu'on ne saurait établir une corrélation entre les deux incidents. Tout ceci contribue à renforcer le caractère métonymique du discours de D'Agata, tout en communiquant au lecteur l'impression que l'essai qu'il est en train de lire doit davantage sa forme à la singulière vision littéraire de son auteur, qu'aux grands principes de la démonstration scientifique ou philosophique.

Quelques paragraphes plus loin, on reviendra à l'histoire du Sénateur Harry Reid et au dossier du Projet Yucca, après une longue parenthèse sur les événements en apparence anodins qui ont servi de contexte à la mort de Levi Presley. On peut néanmoins déceler une certaine structure, voire une stratégie argumentative reposant sur ces rapides changements de sujets que bien peu de choses semblent motiver : on se rend compte qu'à chaque fois ces digressions paraissent s'enrichir entre elles par leur simple juxtaposition, créant l'illusion que même lorsque D'Agata délaisse un sujet au profit d'un autre, il est en réalité en train d'argumenter sur chacun d'eux simultanément. C'est d'ailleurs le cas lorsque, d'une réflexion sur la fondation d'un « Clergé atomique » ayant pour mandat de communiquer aux générations futures les dangers des déchets radioactifs, on passe à une visite dans un cimetière d'enseignes à Vegas. Après avoir décrit, pendant près de trois pages, des dizaines d'affiches commerciales en décrépitude, D'Agata ferme cette parenthèse en rendant apparent le lien qui l'unit au mont Yucca :

La ville, concluent [trois historiens de l'art], est une enseigne.

« C'est pourquoi j'ai pensé qu'on avait notre mot à dire dans la conception d'une signalétique pour Yucca », expliqua l'organisateur du Concours pour la conception d'une pancarte de mise en garde à Yucca Mountain, qui s'adressait aux artistes locaux. « Je me suis dit que s'il fallait vivre avec ces déchets dans notre arrière-cour, autant essayer de concevoir la pancarte qui va avec. » (*YM*, p. 67)

De la mythification des dangers du nucléaire, à l'impérieux besoin de trouver un médium susceptible d'assurer la survie de ce message pour les millénaires à venir, à l'industrie des enseignes commerciales de Las Vegas pour finalement revenir au mont Yucca, il n'y avait qu'un pas. Émulant les mouvements spontanés et naturels de la pensée, ce parcours métonymique pourrait dès lors être perçu comme le produit d'une prise en charge du discours par une figure essayistique, en l'occurrence, celle que soumet D'Agata à ses lecteurs pour les guider à travers Las Vegas. Comme nous le rappelle Vigneault, ce qui rend possible et cohérente cette stratégie d'écriture, c'est qu'elle se réalise à travers « la vision hégémonique d'un SUJET », ce qui nous amène à aborder un autre élément essentiel de l'essai littéraire tel que nous l'avons défini dans le chapitre 1 : la place qu'y occupe la subjectivité du « Je » essayistique.

2.2 LA SUBJECTIVITÉ DANS *YUCCA MOUNTAIN*

Contrairement à ce que l'on est en droit de s'attendre d'un article scientifique ou journalistique, ou encore d'une entrée dans un ouvrage de référence, le discours essayistique réserve une place importante à la subjectivité du sujet écrivant. Comme le soulignent de nombreux spécialistes du genre cités précédemment, les essayistes tendent à concevoir l'essai comme un espace de création privilégié où la parole assumée d'un « Je » peut se faire entendre avec beaucoup plus de liberté que ne le permettent d'autres types de discours argumentatifs ou non fictionnels. À ce titre, Pascal Riendeau élève non seulement la subjectivité au rang d'élément marquant et fondateur de la pratique essayistique, mais il prescrit également d'aborder la notion même de subjectivité en profondeur puisque la subjectivité essayistique ne saurait être réduite au simple emploi du « Je » dans le corps du texte :

En fait, comme le précise Françoise Berlan, quatre éléments instaurés dans les *Essais* sont devenus pour nous déterminants : l'inachèvement, l'orientation subjective et l'affleurement narratif, mais aussi un rapport complexe (parfois conflictuel) avec la fiction. Ainsi, toute une tradition de l'essai a misé sur la première personne du singulier, même si le « je » s'efface parfois pour laisser place à un « nous » embrassant une collectivité ou encore à un « on », porteur d'une plus grande neutralité. Dire « je » ne confère pas à un texte une inéluctable subjectivité ; celle-ci se trouve aussi ailleurs, parfois loin du « je » ou d'un moi apparent. Ce sont les traces discursives qui nous permettent de mieux saisir la subjectivité et de la comparer aux marques d'un discours plus objectif (en apparence du moins), plus propice à l'argumentation. La prééminence de la première personne du singulier indique néanmoins deux éléments clés de la subjectivité : le rapport à soi, dont il sera d'abord question, puis la démarche argumentative plus personnelle de l'essayiste³.

J'aborderai plus loin les questions de l'inachèvement, de la fiction et de l'emploi du discours narratif dans *Yucca Mountain*. Pour l'instant, je m'attarderai à la notion de « traces discursives » de la subjectivité auxquelles fait référence Riendeau. Or, les indices de subjectivité que dissémine D'Agata dans son essai se révèlent bien plus subtils que l'on aurait pu le croire. Le discours que tient ce « John » qui prend en charge la narration au fil de l'essai ne porte pas, à première vue, l'affirmation explicite d'une opinion personnelle. Plutôt, on propose au lecteur un collage de « faits » et de scènes qui nous sont présentés tels quels dans une formule qui rappelle le courant du *New Journalism*⁴. En y regardant de plus près, on se rend compte que John D'Agata l'essayiste n'est jamais bien loin, et que même lorsqu'il disparaît derrière un rideau de statistiques et de témoignages divers, on peut toujours sentir son influence sur l'orientation de la perspective adoptée par la narration et la réflexion qu'elle porte.

³ RIENDEAU, Pascal, « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, no 1, 2005, p. 93.

⁴ On notera d'ailleurs au passage que les mots clés « Qui? Quoi? Quand? Où? et Pourquoi? », si caractéristiques du modèle journalistique, se sont taillé une place dans la structure même de l'essai en servant de titres aux chapitres.

2.2.1 L'ILLUSION D'OBJECTIVITÉ

En suivant les recherches et pérégrinations d'un narrateur du nom de « John » découvrant sa nouvelle ville d'accueil, Las Vegas, on prend conscience après un certain moment que ce « Je » essayistique reste avare de commentaires, se contentant d'enchaîner les éléments qu'il juge pertinents pour son argumentaire sans rendre compte de ses opinions ou interprétations auprès de son lecteur. John D'Agata semble rester en retrait, garder ses distances et s'abstenir d'orienter le débat de façon explicite et manifeste.

Attardons-nous un instant à ce passage où D'Agata rapporte une série de témoignages qu'il a recueillis en lien avec la mort de Levi Presley :

*C'est en lisant *Rapport sur le suicide : recommandations à l'attention des médias et des représentants de la fonction publique*, une brochure d'information élaborée par les Centres pour le contrôle des maladies, que j'ai appris que la mention « sans commentaire » n'est pas une réponse constructive à donner aux médias qui s'intéressent à la question du suicide dans la région. [...] Lorsque je lui ai demandé ce qu'il pensait de l'effet que le suicide produit dans son école, Bob Gerye, directeur de la Las Vegas Academy of International Studies and Performing and Visual Arts, l'école d'art où le garçon avait étudié pendant deux ans avant de trouver la mort, a déclaré n'avoir aucun commentaire à faire. Mais lorsque les enseignants, parents et étudiant avaient demandé s'il était possible d'organiser une cérémonie commémorative dans son école, Bob Gerye avait répondu « Non ». (YM, pp. 92-93)*

L'intention de D'Agata, dans ce passage, paraît évidente : rendre compte de la loi du silence qui entoure la notion même de suicide et ses impacts sur la communauté. Cependant, la traduction peine à transposer en français la stratégie rhétorique qu'emploie D'Agata pour faire passer son message ; dans la version originale, D'Agata ouvre chaque paragraphe de ce passage avec « it was », ne manquant jamais la chance de souligner que tout ce à quoi il fait référence relève du fait objectif et de la citation fidèle plutôt que d'une réflexion subjective. L'anaphore des « it was » (sept au total répartis sur cinq courts paragraphes) contribue à établir une distance entre D'Agata et les éléments qu'il met en relation, son argumentaire reposant essentiellement sur l'affirmation que ce n'est pas lui, John D'Agata, qui dénonce ces intervenants, mais que ce sont plutôt eux qui se contredisent, et que ce sont ces rapports

d'experts qui tendent à déconseiller, voire à condamner, leur attitude. Comme je l'avais laissé entendre plus tôt, la stratégie du collage et de la juxtaposition est employée par D'Agata afin d'établir des liens logiques entre deux idées sans pour autant les expliciter, laissant plutôt à son lecteur la « responsabilité » de relier les points entre eux tout en permettant à l'essayiste de se distancier lui-même de son discours, comme pour nous le soumettre en tant que représentation fidèle de la réalité ; fidèle, mais perçue à travers le filtre d'une vision artistique de la vie.

L'extrait cité plus haut n'est qu'un fragment du passage entier où D'Agata, en plus de mentionner Bob Gerye, cite le rédacteur en chef d'une chaîne de télé locale qui nie l'existence d'une bande montrant le moment de la mort du garçon alors que D'Agata lui fournit la date à laquelle elle fut diffusée. Il fait également mention d'un témoin oculaire du suicide qui, pour se soustraire aux questions de John, l'envoie paître sous prétexte que le suicide est « une affaire privée » (*YM*, p. 92) alors que ce même témoin avait, à l'époque, multiplié les entrevues médiatiques en lien avec la mort de Levi Presley. À aucun moment, ce « John » ne dénonce les contradictions présentes dans les discours de ces hommes, pas plus qu'il n'élabore sur les questions et les doutes que soulèvent en lui ces états de fait. Cette distanciation qu'opère l'essayiste en se contentant de juxtaposer des citations et les faits qui les contredisent a pour effet de créer une illusion d'objectivité, comme si la conclusion allait de soi ; comme si les faits se suffisaient à eux-mêmes ; comme si ce « je » qui s'adresse au lecteur ne le fait que d'une manière neutre et objective, ce qui est loin d'être le cas.

2.2.2 DES RARES INDICES DE SUBJECTIVITÉ LAISSÉS DERRIÈRE PAR JOHN D'AGATA

Malgré tout, en de rares occasions, il arrive à des opinions et des jugements de valeur de faire surface dans *Yucca Mountain*. Par exemple, alors que l'essayiste aborde la large question des problèmes sociaux qui rongent la ville de Las Vegas. En dressant une longue liste de magazines, d'articles de journaux et d'ouvrages dédiés à la mise en valeur de la métropole, D'Agata soumet ceci à son lecteur :

Neon Metropolis : Comment Las Vegas s'est libérée de ses préjugés pour devenir la première ville du XXI^e siècle, un livre qui, sous couvert d'une critique de la ville, était en fait un matraquage promotionnel verbeux et agressif, mélange de flagornerie culturelle et de complicité avec le milieu des affaires où l'auteur n'avait semble-t-il jamais croisé un requin antipathique. (YM, p. 95)

À ce moment précis, l'espace de quelques lignes à peine, l'essai présente les caractéristiques du registre polémique ; discours orienté, tentative de discréditer l'objet des dissensions exprimées, volonté manifeste de convaincre le lecteur, etc. La rareté de telles prises de position sans équivoque rend d'autant plus surprenante l'inclusion de ce passage, surtout si on garde à l'esprit qu'il apparaît aux deux tiers de l'essai, après quatre-vingt-dix pages d'un discours adoptant un ton relativement neutre. Si les critiques explicites comme celle de l'extrait précédent sont très rares dans *Yucca Mountain*, c'est qu'en réalité D'Agata use la plupart du temps de stratégies bien plus subtiles lorsque vient le temps d'influencer la perception qu'auront ses lecteurs des différents enjeux qu'il aborde. L'une d'elles, probablement la plus répandue dans l'essai, relève de l'usage qui y est fait des propos rapportés par D'Agata. Nous avons en effet vu plus haut comment il se sert des citations qu'il introduit dans son discours pour établir une forme de distance entre lui-même et ce que disent les différents individus qu'il a rencontrés au fil de ses enquêtes. Or il arrive qu'à travers la forme que donne D'Agata à ces citations transparaisse son opinion du sujet abordé, comme ici où on sent tout le scepticisme et l'ironie qu'éprouve D'Agata à l'endroit des stratégies de lobbying utilisées par les acteurs de l'industrie énergétique :

Selon l'analyse de Sara Ginsburg dans un rapport intitulé *Le traitement des déchets nucléaires*, le Comité américain de l'énergie atomique a passé dix-huit mois à faire accepter l'idée d'un traitement des déchets nucléaires en envoyant « des cohortes d'experts scientifiques » à la Chambre et au Sénat. Celles-ci avaient été mises sur pied pour « aider » les législateurs à « sortir des contradictions sur l'énergie et les déchets nucléaires. » (YM, p. 25)

L'emploi pourrait-on dire « chirurgical » des guillemets permet ici de dégager les parties de l'analyse de Ginsburg que D'Agata juge problématiques ou peu crédibles, et d'attirer l'attention du lecteur sur celles-ci. Alors que la transcription complète d'un passage long tiré du rapport de Sara Ginsburg aurait pu être interprétée comme une citation comme les autres,

cette succession rapide de syntagmes isolés rappelle l'emploi courant des guillemets à l'oral où, parfois, en mimant la mise entre guillemets avec les doigts, un locuteur peut manifester le désir de se distancier de certains propos et d'émettre un quelconque doute sur ceux-ci. Ainsi donc, sans jamais contredire les affirmations de ceux qu'il cite, D'Agata parvient à communiquer au lecteur les opinions et postures qu'il adopte à l'endroit des propos qu'il rapporte.

2.2.3 JOHN D'AGATA : LE NARRATEUR SUBJECTIF DE *YUCCA MOUNTAIN*

Malgré tout, en plus des rares moments où D'Agata nous laisse entendre sa voix toute personnelle en se permettant, ici et là, quelques jugements de valeur ou l'emploi de ponctuation révélatrice, il arrive que la subjectivité du regard de l'essayiste transparaisse dans le tissu même de la narration. Après plusieurs chapitres successifs où sont soumis au lecteur des dizaines de listes apparemment exhaustives et des barrages de statistiques tirés d'articles scientifiques ou journalistiques, il arrive un point où l'on est confronté aux limites du regard singulier que pose D'Agata sur le monde qui l'entoure. L'un des exemples les plus frappants de cette faillibilité du narrateur nous est présenté lors de la scène où « John » participe à une visite sur le site du Projet Yucca. Après une balade en autobus en compagnie d'une classe d'élèves en sortie scolaire, le narrateur se voit isolé de la classe d'écoliers avec laquelle il avait entamé la visite pour être transféré dans un groupe formé de journalistes. Avant qu'on lui autorise l'accès au site, on lui retire ses carnets de notes ; la scène qui suit est marquée par un changement radical dans la narration puisqu'après la séquence de l'autobus où les détails même les plus insignifiants nous étaient rapportés et où chaque dialogue était retranscrit mot pour mot, la narration devient très floue lorsque D'Agata accède au chantier souterrain :

Cette montagne a l'air sèche, mais elle ne l'est pas, dit-il, humide... sûre... comme essayer de dissoudre dans vos toilettes « quelque chose » « quelque chose » « eau » « eau ».

Les deux assistants regardèrent Wally, puis se regardèrent, levèrent la main.
« Quelque chose » « quelque chose », dit un assistant.

Absolument, dit Wally.

Nous sommes repartis.

Waouh!

J'ai demandé au journaliste du *Time* s'il entendait tout. D'un hochement de tête, il pointa le doigt vers quelque chose, quelque chose de noir sur le mur. (*YM*, p. 108)

La cacophonie et la pénombre qui règnent dans les tunnels qu'arpentent D'Agata et les autres journalistes sont responsables du « caviardage » de certains détails de la scène, ou du moins c'est ce que l'on en vient à comprendre. John D'Agata n'entend que des bribes de conversations, alors ce ne sont que ces fragments de phrases qui parviennent au lecteur par l'entremise de l'essai. Les limites des sens du narrateur s'imposent d'elles-mêmes dans le corps du texte, dissipant l'illusion d'objectivité et d'exhaustif témoignage que D'Agata avait jusqu'alors réussi à établir autour de son personnage de narrateur. La nature des informations disponibles dans l'essai étant directement influencée par la perspective (au sens fort du terme) de l'essayiste, peut-on se fier à ce que dit D'Agata ailleurs dans son texte si les faits et les propos rapportés sont soumis aux limites de ses perceptions ? De plus, tout au long de la scène se déroulant sous la montagne, les statistiques – auparavant si précises – deviennent incertaines : le nombre de minutes passées sous terre, la profondeur à laquelle les journalistes descendent, les noms des personnes présentes, etc. Rien n'est rapporté en détail ou avec une rigueur comparable aux autres chapitres de l'essai. Or, ce flou dans la narration n'affecte que les événements se déroulant alors que D'Agata se voit privé de son cahier de notes, comme si l'impossibilité de fixer à l'écrit, en temps réel, les scènes dont il est témoin influence la précision avec laquelle ces mêmes scènes seront relatées dans l'essai plus tard, renforçant l'idée que l'accès à des outils permettant « d'enregistrer » les détails des événements est une condition *sine qua non* de leur transposition fidèle. En ce sens, John D'Agata semble travailler au moins autant à titre de scénariste que d'essayiste : la clarté, la fidélité et la pertinence de ce qui est rapporté au lecteur sont toutes tributaires du point de vue (dans tous les sens du terme) de D'Agata et des limites du cadre qu'il impose, la pointe de sa plume d'écrivain jouant un rôle comparable à l'objectif de la caméra d'un documentariste que l'on pointerait sur ce que l'on peut et désire mettre en scène, tout en le détournant du reste.

2.2.4 UNE CONCLUSION INCERTAINE

L'incertitude n'est pas seulement perceptible dans la narration de *Yucca Mountain*, cependant, car elle s'invite aussi dans l'argumentation même de D'Agata. Si nous avons vu jusqu'à maintenant que le « Je » qui s'adresse au lecteur au fil de l'essai tend à se faire discret quand vient le temps d'énoncer une quelconque opinion ou de commenter les faits, il lui arrive néanmoins de prendre quelques lignes pour faire le point, et pour présenter au lecteur ce que l'on serait en droit d'interpréter comme une prise de position, comme l'aboutissement de sa réflexion. Même lorsqu'il tente de mettre en mots les conclusions auxquelles il arrive, D'Agata se montre ambivalent, se tenant loin de tout dogmatisme, proposant une réponse énigmatique à des questions et problèmes que l'on aurait pu, jusqu'alors, considérer comme concrets ; complexes, mais concrets tout de même :

Je ne crois pas que Yucca Mountain soit une solution ou un problème. Ce que je crois, c'est que la montagne est le lieu où nous sommes, le point où on en est – un lieu que nous avons étudié en long et en large, plus que n'importe quel autre endroit du monde – et qui pourtant reste inconnu, révélant l'étendue de la fragilité de ce que nous pouvons connaître. (*YM*, p. 114)

Plutôt que de soutenir auprès de son lecteur que le Projet Yucca est une « bonne » ou une « mauvaise » idée, D'Agata choisit de remettre en question notre capacité même d'en arriver à une réponse satisfaisante. La montagne, et notre apparente incompetence à en prédire le futur ou à assurer sa capacité de contenir le danger que représentent ces millions de tonnes de déchets radioactifs, deviennent les symboles des défauts et limites de l'esprit humain, et de son inaptitude à saisir toute la complexité de telles questions. L'incapacité de D'Agata d'atteindre une conclusion qui le convainque devient en quelque sorte une mise en garde contre cette tendance qu'a l'être humain de se croire capable d'aborder et de résoudre n'importe quelle énigme. D'aucuns pourront critiquer une telle attitude, soutenant qu'en refusant de se prononcer sur les questions et les enjeux soulevés dans son essai D'Agata laisse tomber son lecteur, ou pire encore, qu'il fait preuve d'hypocrisie et de mauvaise foi en dissimulant ses partis pris derrière un pudique voile de prudente indécision. Mais ce serait alors ignorer à quel point cette réponse est cohérente avec le reste de la réflexion qu'il nous

a présenté jusqu'alors ; cohérente également avec ce que nous savons du discours essayistique, et de la nature de la vérité qu'il cherche à atteindre :

En associant la subjectivité de l'essayiste, sa recherche d'un savoir provisoire, sa réflexion non systématique et son travail d'écriture qui vise plus à mettre en doute qu'à confirmer le savoir qu'il essaie d'appréhender, on arrive à créer une image qui reflète bien la dualité des textes qui interrogent le monde de la connaissance sans toujours vouloir y trouver des réponses certaines⁵.

L'essai, comme le soulignaient également Louette et Glaudes, est antidogmatique, reconnaissant la faillibilité de l'esprit humain et le caractère évolutif et changeant des questions et réponses qu'il aborde et soumet à ses lecteurs. L'essai selon D'Agata serait donc aussi un ouvrage inachevé, constamment réarrangé, révisé, corrigé et remis en question, car c'est dans l'impulsion de ce mouvement que l'essai prend sa pertinence et sa raison d'être : « L'Essai, c'est donc la mer à boire, ou plutôt l'océan à écrire. Tâche difficile, mais dont l'essayiste ne tire nulle amertume : le mouvement compte pour lui plus que le résultat, ou, comme disait Lukács, le procès plus que le verdict. » (*E*, p. 139)

D'Agata nous invite à chercher la vérité, tout en remettant en doute à la fois celles qui nous sont proposées chemin faisant, mais aussi celles que l'on croit dénicher en fin de parcours. Car l'extraordinaire capacité de l'esprit humain d'analyser et d'interpréter le monde qui l'entoure n'a d'égale que sa faculté à se tromper lui-même, à s'égarer dans ses propres emportements interprétatifs. D'Agata met ainsi ses lecteurs en garde contre les égarements qui peuvent parfois nous guetter lorsque vient le temps d'associer un sens à tout ce à quoi nous sommes confrontés, faisant valoir que parfois ce que nous confondons avec l'ascension à la vérité et l'acquisition de la connaissance peut en réalité n'être qu'un dérapage de ce talent inégalé qu'a l'esprit humain pour dénicher des structures de sens dans les moindres détails. Pour parvenir à transmettre cet avertissement au lecteur, D'Agata se sert encore une fois d'exemples tirés de l'expérience personnelle de ce « Je » essayiste. Alors qu'il était de garde

⁵ RIENDEAU, Pascal, *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* [Thèse], Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal, 2000, p. 39.

dans un centre d'appels de prévention du suicide un soir de 2002, ce « John » narrateur-essayiste parla à un jeune homme en détresse psychologique quelques heures avant la mort du jeune Presley. Après l'annonce du décès de Levi, convaincu de lui avoir parlé ce soir-là sans pouvoir le sauver et mû par l'impression d'être personnellement lié à la triste histoire de l'adolescent, il se serait lancé dans cette enquête pour apprendre au bout du compte que ces deux incidents étaient distincts :

Lors de ma visite aux Presley, il m'est soudain clairement apparu que ce n'était pas à leur fils que j'avais parlé le soir de sa mort.

Il m'est clairement apparu, au moment où je quittais Vegas, que c'était un autre jeune homme qui avait appelé.

Il est clair que si j'attire l'attention sur quelque chose qui fait sens en apparence, il est possible qu'il n'y ait là rien de vrai.

Nous perdons parfois notre connaissance en cherchant l'information.

Nous perdons parfois notre sagesse en cherchant la connaissance. (*YM*, p. 129)

Il n'est pas non plus anodin que cette révélation se fasse, non par le récit d'événements historiques ou la relation des erreurs commises par de grands personnages connus de tous, mais plutôt par la mise en scène d'épisodes banals, n'appartenant qu'à celui qui les a vécus. Comme le soulignaient Glaudes et Louette, c'est là encore une caractéristique de l'essai : « La philosophie prétend aux vérités éternelles, si l'on en croit Platon ; l'Essai fait du circonstanciel l'objet de sa méditation. » (*E*, 134) Ainsi « John », par sa propre expérience et après une enquête qu'il a lui-même menée, se rend compte que ce qu'il croyait être vrai ne l'était pas. D'Agata, dans une entrevue de 2010, exprimait d'ailleurs sa propre interprétation des événements et découvertes qui ont fondé son essai dans une citation révélatrice et pour le moins sans équivoque dans le portrait qu'il trace de l'incertain : « Pour moi, *Yucca Mountain* ne porte ni sur Yucca, ni sur Levi. Pas plus que sur les déchets radioactifs, la politique, Las Vegas ou le suicide. Il y est question d'une perte de confiance envers l'efficacité de l'information et le pouvoir de la connaissance humaine⁶. » Au contact de la

⁶ « The intended effect was to suggest that a journalistic approach couldn't adequately capture the nuanced undercurrents in *Yucca Mountain* and Levi Presley's stories, particularly because the story I found myself most moved by was the one toward which Yucca and Levi were pointing metaphorically. In my mind, "About a Mountain" isn't about Yucca or Levi. It's not about nuclear waste, politics, Las Vegas, or suicide.

réalité, nous sommes bien souvent confrontés à la fragilité de toute sagesse, et c'est par la mise en lumière de cette prise de conscience que D'Agata dégage le sens tout littéraire de son essai.

2.2.5 YUCCA MOUNTAIN : L'EMPLOI DES REGISTRES DE L'ESSAI

En analysant le rapport qu'entretient D'Agata avec la subjectivité dans son essai, on pourrait croire que tout ceci participe à une stratégie rhétorique et argumentative où un message orienté et tendant d'un côté de la balance davantage que de l'autre se voit camouflé derrière un discours apparemment neutre et objectif. Dans son ouvrage *L'Écriture de l'essai*, Robert Vigneault introduit l'idée de registres de l'essai qui sont en quelque sorte une réponse aux tentatives de certains théoriciens des genres de « mettre en boîte » l'essai littéraire pour le définir par la négative ; la typologie qu'il propose reflète l'attention qu'il porte à ce qu'il décrit comme le parcours discursif de l'essai. Plutôt que de classer les différentes formes de l'essai à l'aide d'une nomenclature rigide, Vigneault propose d'en décrire la nature d'une façon modulable, tant et si bien que tout essai « n'appartient » pas à une catégorie fixe, mais présente plutôt les caractéristiques propres à de multiples registres de discours abordant des objets distincts et adoptant des degrés et des modes de « présence du sujet »⁷ variables à l'origine de différences notables sur le plan de l'énonciation et des marques textuelles.

Parmi les registres introduits par Vigneault, on compte ceux de l'essai polémique ou introspectif ; si l'un présente toutes les caractéristiques d'une argumentation engagée et tendant fortement vers la tentative de persuasion, le second fait du sujet écrivain l'objet de son texte et mise plutôt sur l'exploration de l'intériorité. On ne saurait trop insister sur la notion de variabilité introduite par la nomenclature des registres de Vigneault : un texte dans son entièreté ne saurait être désigné comme un « essai polémique » ou « un essai

It's about a loss of faith in the effectiveness of information and in the power of human knowledge. »
D'AGATA, John, cité dans : CHRISTOPH, Ella, « Fact of Nonfiction? John D'Agata and the Truth Behind the Essay », *Newcity Lit* [En ligne], 2012 (p. consultée le 5 juin 2019). Je traduis.

⁷ VIGNEAULT, Robert, *L'écriture de l'essai : essais*, Montréal (Canada), L'Hexagone, 1994, p. 233.

introspectif » comme s'il s'agissait d'un sous-genre. Plutôt, les registres nous sont présentés comme des formes que peut prendre le discours essayistique. De multiples registres pourraient se côtoyer et se succéder au fil du développement d'un seul et même essai. La flexibilité qu'offre cette nomenclature nous permet donc d'étudier et d'analyser un essai individuel dans son ensemble, certes, mais aussi et surtout, chapitre par chapitre, page par page, ligne par ligne pour tenter de pister l'essayiste au fil du parcours discursif qu'il emprunte dans son texte pour déceler les emplois des différents registres, les transitions qui peuvent les lier et, éventuellement, de reconnaître ce que l'on pourrait décrire comme le registre dominant d'un texte donné.

La question qui s'impose dès lors d'elle-même est donc la suivante : quel pourrait bien être le registre dominant le discours essayistique dans *Yucca Mountain* ? Bien que D'Agata aborde de nombreuses questions politiques et morales controversées, son discours et ses arguments ne sont à toute fin pratique jamais teintés par le désir de mettre en échec les voix dissidentes et la farouche conviction qui caractérisent le registre polémique⁸ ; d'autre part, D'Agata ne fait pas de ses émotions et réflexions intimes l'objet de son essai, misant plutôt sur la représentation d'événements extérieurs dont il a été témoin ou qui ont éveillé sa curiosité au point de motiver des recherches approfondies. Dans les deux cas, ces registres semblent peu représentatifs du type de discours que propose D'Agata dans *Yucca Mountain*. En revanche, parmi les différents registres de l'essai que Robert Vigneault a inclus dans sa nomenclature, il en est un qui peut relancer notre réflexion sur les liens potentiels entre *Yucca Mountain* et les registres de Vigneault :

[II] existe aussi, je crois, un autre registre d'écriture qui privilégie, cette fois, le propos ou les idées exprimées, le *logos* plutôt que le *pathos*, eût dit Aristote. Ce type d'essai – qu'on se gardera de confondre avec la thèse ou le traité – peut bien *ressembler* à un discours de vérité, *avoir l'air de proposer un savoir* « objectif » : toujours, pourtant, l'investissement personnel reste intense, même s'il n'occupe pas l'avant-scène comme dans l'essai intime ou polémique, si bien que la considération du contexte d'énonciation pourra grandement éclairer la lecture du texte. [...] C'est

⁸ Hormis en de très rares et brefs passages comme celui que nous avons abordé plus haut.

pourquoi j'appelle *cognitif* ce registre de l'essai, où l'accent est mis sur les idées exprimées. (*EE*, p. 96)

Aurait-on donc affaire, avec *Yucca Mountain*, à un essai usant majoritairement du registre cognitif ? Ici, ce « Je » qui nous accompagne et nous guide à travers les rues de Las Vegas et dans les galeries creusées sous le Mont Yucca semble à première vue assumer un rôle semblable à celui d'un caméraman ; on le perçoit surtout comme l'intermédiaire grâce auquel nous sommes en contact avec la réalité. S'il est assez clair, à mon sens, que les registres de l'essai introspectif et polémique s'appliquent mal à *Yucca Mountain*, je crois qu'il est tout aussi difficile d'appliquer le registre cognitif au texte de D'Agata : alors que le registre polémique cherche à convaincre à travers la rhétorique et la confrontation idéologique, et que le registre introspectif fait de la figure d'auteur l'objet premier du texte (avec tout ce que cela implique de méditation et d'émotivité), le registre cognitif, lui, cherche plutôt à explorer les grands concepts abstraits, et à les appréhender de manière rationnelle, détachée, mais toujours à travers le regard d'un individu écrivant, en l'occurrence l'essayiste. Anecdotes, témoignages et récits : voilà ce qui constitue le corps et la matière de l'essai de D'Agata. Finalement, Vigneault introduit un quatrième registre de l'essai :

Que la présence d'un sujet personnel soit vigoureuse et envahissante, ou qu'elle soit, en sens contraire, effacée : ces registres fort différents de l'énonciation postulent tout de même un commun dénominateur personnalisé, une certaine *relativité*, donc, de l'essai. Mais si, sur la lancée de l'essai cognitif, on accentue l'effacement de l'énonciateur, si on gomme, autrement dit, presque tout ce qui semblerait de nature à relativiser l'essai, on aboutit au registre de l'essai *absolu*, où l'énonciateur n'est plus que simple relais d'un discours qui parle à travers lui, celui d'un sujet transcendantal ou « hyperonymique » : *la vie*, accédant à la conscience de soi par le truchement du texte. (*EE*, p. 96)

Mais encore une fois, nous n'y sommes pas tout à fait : la subjectivité de D'Agata n'est pas « effacée », elle est omniprésente à travers la narration, l'orientation de la perspective, le travail de collage, la collection d'anecdotes et l'instrumentalisation du doute et de l'incertitude. Contrairement à un essai usant du registre absolu, *Yucca Mountain* n'élimine pas la « relativité » du discours essayistique, il l'exacerbe autant dans son fond que dans sa forme. Tout y expose la relativité des faits, de la fiction, de la temporalité, de la connaissance

et de la sagesse. L'absence de conclusion claire ou de postulat idéologique ne résulte pas d'une « objectivation » du regard essayistique, bien au contraire. Si D'Agata refuse de condamner ou de prêcher ouvertement, ce n'est pas pour laisser parler une vérité indéniable : c'est plutôt parce qu'en tant qu'individu subjectif appréhendant le monde, se sachant faillible et indissociable de son regard singulier, il se refuse à toute conclusion définitive autre que la reconnaissance de la *relativité* de tout savoir.

En ce sens, ce que D'Agata nous propose est un essai qui n'est ni tout à fait polémique, introspectif, cognitif ou absolu, mais quelque chose d'autre qui défie la classification, du moins celle de Robert Vigneault. Pascal Riendeau, alors qu'il affirmait la pertinence des idées de Vigneault sur les registres de l'essai, reconnaissait du même souffle qu'on ne pouvait qu'à grande peine utiliser cette notion comme une nomenclature pouvant décrire les sous-espèces de l'essai sans que cela n'enlève aux registres leur valeur pour nous qui cherchons à comprendre la spécificité de l'essai comment genre :

Bien qu'il soit difficile d'adhérer entièrement à sa division en quatre registres, soit l'introspectif, le polémique, le cognitif et l'absolu — ce dernier étant le plus discutable —, la proposition de Vigneault reste, dans l'ensemble, une des plus pertinentes. L'essai introspectif est celui où « l'énonciateur est non seulement sujet, mais aussi objet de son discours », ce qui le rapproche de l'essai-méditation de Marc Angenot, « le genre “délibératif intérieur” ». Quant au registre cognitif, Vigneault soutient que « l'accent est mis sur les idées exprimées », tandis qu'Angenot dit de l'essai-cognitif (ou essai-diagnostic) qu'il « cherche à se placer dans une perspective universelle et neutre ». Ces précisions, assez bien connues maintenant, ne sauraient être conçues en tant que classes taxinomiques figées. Au contraire, c'est la rencontre entre une pensée introspective et un travail cognitif qui donne à l'essai sa pertinence, du moins son originalité indéniable⁹.

En entamant ce mémoire, je souhaitais appliquer la terminologie de Vigneault à l'œuvre de D'Agata, car elle me semblait plus flexible, malléable et pertinente que les systèmes plus traditionnels fondés sur des notions de genres et de sous-genres comme autant de boîtes à rangement littéraire, et, bien que mon opinion des travaux de Vigneault n'ait pas

⁹ RIENDEAU, Pascal, *op. cit.*, 2005, pp. 92-93.

fondamentalement changé, je me vois forcé de reconnaître que même ses registres ont peine à décrire avec un degré satisfaisant de précision et de justesse l'œuvre de D'Agata qui, encore une fois, semble échapper à toute classification ce qui, reconnaissons-le, est tout à fait cohérent avec sa démarche créatrice et son dédain avoué pour la nomenclature et les canons génériques.

2.3 HYBRIDITÉ GÉNÉRIQUE ET LIBERTÉ FORMELLE

S'il ne fallait retenir qu'un seul élément définitoire de la conception qu'a D'Agata de l'essai littéraire, c'est bien l'inaliénable statut d'œuvre d'art qu'il attribue à son genre de prédilection. Pour John D'Agata, la pulsion créatrice qui habite l'essayiste doit avoir priorité sur toute forme de conception prescriptive du genre, car c'est au contact de la créativité de l'écrivain que le réel pourra être modelé en artefact artistique. Voilà pourquoi il insiste sur la reconnaissance de la nature protéiforme de l'essai afin d'empêcher que des conventions génériques et formelles ne viennent se dresser sur le chemin de l'essayiste et l'empêchent de réaliser ses ambitions créatrices. Bien sûr, cette conception des catégories génériques lui permet également, en tant que créateur, d'avoir les coudées franches dans ses efforts pour repousser toujours plus loin les limites de l'essai. Au bout du compte, il revient aux textes de déterminer la charge sémantique du mot qui en désigne le genre, et non l'inverse ; l'essai singulier doit, une fois réalisé, informer la conception que les écrivains, les littéraires et les lecteurs ont de l'essai théorique, abstrait et idéal – voire idéal. La notion que le texte singulier détermine le genre n'est pas exclusive à D'Agata ou aux écrivains prônant l'affranchissement du travail créateur ; Genette, dans son *Introduction à l'architexte*, proposait d'aborder la théorie des genres en s'appuyant d'abord et avant tout sur un fait historique fondé par les textes eux-mêmes :

Il n'y a pas de niveau générique qui puisse être décrété plus « théorique », ou qui puisse être atteint par une méthode plus « déductive » que les autres : toutes les espèces, tous les sous-genres, genres ou super-genres sont des classes empiriques, établies par l'observation du donné historique, ou à la limite par extrapolation à

partir de ce donné, c'est-à-dire par un mouvement déductif superposé à un premier mouvement toujours inductif et analytique¹⁰.

En d'autres mots, la définition des genres et la reconnaissance des œuvres qui y sont associées doivent s'appuyer sur l'expérience que nous avons desdits genres : ce que nous croyons appartenir au domaine de l'essai détermine ce qu'est un essai. Mais cela ne pose-t-il pas problème dans la mesure où peuvent se présenter au lectorat des textes où se côtoient des caractéristiques formelles que l'on n'associait pas, auparavant, au genre que l'on prétend pratiquer ; ou encore pire, des éléments que l'on associe traditionnellement à d'autres genres ? Pas selon Genette qui soutient qu'il conviendrait de distinguer genres littéraires et modes d'expression : « Les genres peuvent traverser les modes [...] peut-être comme les œuvres traversent les genres – peut-être différemment : mais nous savons bien qu'un roman n'est pas seulement un récit, et donc qu'il n'est pas une espèce du récit, ni même une espèce de récit¹¹. » Toujours selon Genette, « les genres sont des catégories purement littéraires, les modes sont des catégories qui relèvent de la linguistique, ou plus exactement de ce que l'on appelle aujourd'hui la *pragmatique* »¹². Autrement dit, les « modes d'expression » serviraient à décrire des usages différents du langage. Alors que l'on pourrait argumenter que certains modes appartiennent davantage aux domaines de genres spécifiques, la correspondance n'est pas parfaite, et une œuvre associée – ou associable – à un genre particulier peut faire l'usage de différents modes considérés comme peu usités à son genre, ou inversement omettre d'adhérer à des modes qui lui sont plus souvent reliés. Genette introduit la notion « d'espèces » référant cette fois à ce que l'on pourrait décrire comme des « sous-genres » qui tendent à être caractérisés par l'emploi de différents modes d'expression : le roman policier, le roman picaresque ou le roman d'horreur sont tous des espèces de roman. Cependant, Genette avance également que le nombre d'espèces pouvant être associées à une

¹⁰ GENETTE, Gérard, « Introduction à l'architexte », *Fiction et diction : précédé de Introduction à l'architexte*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Points », 2004, p. 66.

¹¹ *Ibid.*, 70.

¹² *Ibid.*, p. 64.

même œuvre est pratiquement infini puisqu'au fil de l'évolution du texte, l'expression littéraire peut traverser les modes, et même les genres.

Ce qui définit un genre est certes influencé par la forme qu'y prend le langage, mais ne s'y limite pas pour autant. Une œuvre appartenant à un genre peut explorer différents modes sans que cela ne remette pour autant en question son appartenance audit genre. L'affiliation générique d'un texte singulier transcende les mouvements spontanés du discours à travers les modes d'expression, ce qui correspond assez bien à la liberté formelle que revendique D'Agata : le discours essayistique peut – et devrait – être autorisé à aller puiser dans les ressources et structures formelles qui siéent le mieux aux aspirations et aux ambitions créatrices de l'artiste. Ainsi, c'est ce désir de liberté dans l'écriture que D'Agata cherche à transposer dans *Yucca Mountain*.

2.3.1 DISCOURS FRAGMENTAIRE ET PLURIVOCAL

On se rappellera que Robert Vigneault, dans sa définition de l'essai, avait souligné non seulement l'importance de la notion de sujet énonciateur – que j'ai abordée plus tôt dans la partie où je me suis intéressé à la subjectivité dans l'essai – mais aussi, et surtout, le fait que l'essai littéraire soit un « discours argumenté ». Glaudes et Louette, eux, avaient parlé de discours enthymématique, donc constitué d'énoncés et de propositions implicites qui servent de base à l'argumentaire. Abordé sous cet angle, l'essai adoptant un discours essayistique archétypal présenterait à ses lecteurs une argumentation suivie, quoi que plus libre et flexible que celle qui caractérise le traité philosophique en raison de l'émulation des mouvements spontanés de la pensée à laquelle elle aspire, le tout prenant la forme de la prose non narrative. Or, cette perception de l'essai, bien qu'elle trouve son fondement sur de justes prémisses, est loin de rendre compte de tout le potentiel d'hybridité formelle qu'explore D'Agata dans son œuvre.

Bien loin d'adhérer aux canons de l'argumentation classique, le discours que déploie D'Agata dans *Yucca Mountain* présente bien peu d'enchaînements causes-corollaires et les remplace plutôt une par argumentation métonymique fondée sur un travail de juxtaposition,

de recouplement et de collage. Ces collages sont majoritairement constitués de trois motifs récurrents : la liste, la citation et l’anecdote. L’essai de D’Agata est constitué d’une succession de fragments divers, assemblés dans le but de faire émerger des structures de sens qui ne sont que bien rarement explicitées. Les références intertextuelles, les citations de témoins experts, ou non, les listes de statistiques ou d’éléments disparates du quotidien, même les listes de citations se succèdent à un rythme effréné. De fait, se dégage de *Yucca Mountain* une pluralité des voix et des matériaux omniprésente, décomplexée, au point que la voix de D’Agata en vient presque à être voilée, dissimulée derrière toutes celles qu’il fait côtoyer dans son texte. Dans une étude portant sur *Dernier royaume* de Pascal Quignard, Gaspard Turin relève des éléments de discours et des stratégies que D’Agata emploie lui aussi à profusion. Turin y souligne la place centrale qu’occupe la citation dans le discours de Quignard, et les impacts du discours fragmenté sur la structure du texte :

Or la fonction de la fragmentation est indubitablement liée à une volonté de rassemblement de la pensée, un *ramassement* qui désamorce systématiquement la continuité temporelle du texte, et donc conduit à des failles dans son organisation¹³.

On pourrait sans trop de peine associer ce « rassemblement de la pensée » à la transposition des mouvements de la pensée si importante à la conception de l’essai contemporain dont nous avons déjà parlé dans le point consacré à l’argumentation métonymique. Chez D’Agata, en plus de la temporalité altérée et distordue (de l’aveu de l’essayiste lui-même dans ses notes en annexes de *Yucca Mountain*), le discours, lui aussi, prend une forme adaptée à la fragmentation des éléments qui le constituent. Énumérations, accumulations, abandons momentanés des codes de la syntaxe, passage à la ligne : le travail de collage s’opère également dans le tissu même du texte. Par exemple, en guise de conclusion à un long passage où D’Agata s’intéresse à la longévité d’un panneau d’avertissement mettant en garde les générations futures contre les dangers du site du mont Yucca, l’essayiste décide de se servir de la mise en page pour imager « l’érosion » de l’intelligibilité des langues à travers le temps.

¹³ TURIN, Gaspard, « “Entre centre et absence” : fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature*, Armand Colin, Vol. 1, no. 153, 2009, p. 94.

Après avoir cité, quelques pages auparavant, un message qu'il serait possible d'apposer sur ledit panneau, D'Agata expose à son lecteur ce qu'il en resterait 10 000 ans plus tard :

Au terme de la durée de vie de la pancarte de Yucca Mountain, la langue utilisée dans ce message n'aurait conservé que 11% de sa signification, et donc de son sens, et donc de sa capacité –

«
 Nous
 de
 message système
 Nous
 étions
 »

– à exprimer quoi que ce soit. (*YM*, p. 89)

La même information aurait pu être transmise de manière plus conventionnelle, mais c'est précisément pour maximiser l'impact de cette statistique que l'essayiste a choisi de montrer à son lecteur le produit final plutôt que de tenter de le lui expliquer. Inclus dans le corps du texte sans autre préambule, placé au milieu d'un paragraphe en prose, cette représentation d'un message dépouillé de 89% de son sens frappe d'autant plus l'imaginaire du lecteur, ce qui n'est rendu possible que par la volonté de D'Agata d'aller puiser sans ménagement dans les stratégies et ressources formelles à sa disposition.

Dans la même veine, les passages où D'Agata se contente de dresser des listes d'éléments divers (parfois pendant plusieurs pages) se multiplient tout au long de l'essai. Le discours essayistique paraît alors abandonner toute prétention à l'argumentation pour plutôt enfile les images les unes à la suite des autres. Or il n'en est rien ; ces accumulations et ces listes contribuent tout autant – voire davantage – à l'argumentaire de D'Agata que tout autre raisonnement logique et syllogisme que l'on serait moins surpris de trouver dans un essai. Dans un des cas les plus intéressants et révélateurs, bien qu'il ne s'agisse pas de la plus longue liste dressée par D'Agata (loin de là), il est fait état des résultats d'un Test d'appréciation thématique réalisé par un jeune garçon ; après qu'on lui eut soumis une variété de planches

illustrées, on a demandé au sujet d'inventer une histoire pour chaque image qui pourrait expliquer ce qu'on y voit. Par la suite, les interprétations de ce « Jean Untel » (nom fictif utilisé pour protéger l'anonymat du patient et garantir l'impartialité des juges) furent soumises à 31 psychologues à qui on demanda de diagnostiquer le sujet qu'ils n'avaient, pourtant, jamais rencontré. Voici ce que « John » nous présente comme leurs conclusions :

- « Il fait vraisemblablement partie d'un groupe minoritaire »
- « Il s'agit probablement d'un garçon américain tout ce qu'il y a de plus normal »
- « Il a très clairement été surprotégé dans son enfance »
- « Se sent abandonné »
- « Craint la désapprobation sociale »
- « Manque de relations personnelles positives »
- « A peur de son père »
- « Trouve que son père n'est pas à la hauteur »
- « Il a peut-être eu trop d'expériences sexuelles prématurées »
- « Il n'a jamais eu d'expérience sexuelle authentique »
- « Il a eu des rapports homosexuels plus par désespoir que par désir »
- « Ses problèmes œdipiens ne sont pas encore résolus »
- « Je ne vois pas de problème vraiment sérieux »
- « Il y a un petit espoir de guérison »
- « Son rejet du monde lui donne l'air résigné et fataliste »
- « Il est d'un pessimisme sans espoir et très ancré »
- « Semble plein d'espoir en l'avenir »
- « ... a un fort besoin de sécurité »
- « ... énormément d'hostilité »
- « ... beaucoup d'amour à faire partager »
- « ... de moins en moins capable de faire la part entre le fantasme et la réalité »
- « ... doué d'une imagination exceptionnelle »
- « ... perte de contrôle pathologique d'une pensée ordonnée »
- « ... semble être aux premiers stades d'une schizophrénie paranoïaque »
- « ... la dépression est si aiguë que l'hypothèse du suicide n'est pas à écarter »
- « ... je pense qu'il est très créatif » (*YM*, pp. 82-83)

John D'Agata se sert de cette liste de citations pour créer un effet de distanciation et de relativisation tout en évitant de les commenter directement. Cela a pour conséquence de laisser les propos de ces psychologues en quelque sorte « sans défense », mis à nu devant le regard scrutateur du lecteur qui peut, à loisir, reconnaître toute l'ironie de l'accumulation de ces diagnostics contradictoires posés par des professionnels sur un seul et même sujet. Le passage à la ligne permet d'isoler chaque citation et de contrôler, dans une certaine mesure,

le rythme de lecture pour que chaque citation bénéficie d'une attention égale de la part du lecteur. Ici, la polyphonie sert l'argumentaire de D'Agata, non pas en fournissant des preuves à ses arguments, mais plutôt en se faisant porteuse d'une illustration par l'exemple. Jamais D'Agata n'explique la « morale » de toute cette histoire, à savoir qu'un seul et même fait peut être interprété de multiples manières. Plutôt, il se contente de soumettre les propos des psychologues à l'attention de ses lecteurs pour leur laisser tout le loisir de constater, par eux-mêmes, la relativité de tout savoir. Il n'est pas anodin non plus que le tout premier chapitre de l'essai se ferme sur cette mise en garde à peine voilée contre le désir de l'être humain de dénicher un sens là où il n'y en a peut-être pas :

Un journaliste a déclaré que le défilé était « l'événement du siècle! ».

Un blogueur local a écrit : « Il s'est passé quelque chose d'unique ici! »

Un animateur radio a demandé à des auditeurs si « tout ça avait vraiment eu lieu? ».

Et le maire a juré que ce défilé resterait gravé dans les mémoires « comme un événement historique pour Las Vegas ».

Je n'étais pas né là, et depuis je me suis installé ailleurs, mais pendant l'été que j'ai passé à Las Vegas, ces proclamations qui, comme les défilés, séduisent par leur optimisme, commencèrent à agir en moi de la même façon qu'un catalogue¹⁴ séduit ceux qui y cherchent un sens caché – le rêve qu'en nous attardant assez longtemps sur une chose, son sens véritable finira forcément par se révéler. (YM, p. 13)

Ce passage représente la première instance où D'Agata aborde la question de l'emportement interprétatif, l'idée qu'à chaque chose correspond un sens qu'il est possible de mettre au jour, et le danger que tout ceci ne soit pas avéré.

¹⁴ Le terme « catalogue » dans la traduction a été choisi pour traduire « list ». Le sens du passage original en anglais m'apparaît un peu plus pertinent :

Passage original : « [...] *the way a list appeals to those with faith in withheld meanings : the dream that if we linger long enough with anything, the truth of its significance is bound to be revealed.* » D'AGATA, John, *About a Mountain*, W. W. Norton & Company, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), 2010, p. 15.

2.3.2 L'EMPLOI DU DISCOURS NARRATIF

Encore plus que le discours fragmentaire ou composite, ce qui retient mon attention dans *Yucca Mountain*, c'est plutôt la narration. La prémisse de l'essai nous proposant de suivre les péripéties de John D'Agata alors qu'il explore Las Vegas et tente d'en apprendre plus sur la mort de Levi Presley et le Projet Yucca, le discours prend la forme d'un récit où « John », le narrateur, présente au lecteur les épisodes pertinents qui ont marqué son séjour à Vegas :

Nous avons marché dans le sable, puis sommes remontés sur le trottoir et avons gravi les deux marches qui menaient à l'intérieur de la Chevrolet S-10 d'Ethan. Puis nous avons roulé au milieu des parcelles de désert jaune parsemées de yuccas, devant des murs en béton gris encore en construction, puis devant des murs en béton construits et peints, des murs en béton beige face auxquels les pelouses avaient été débarrassées des yuccas, des murs en béton beige bordés de jeunes arbres, de lampadaires et de haies, des murs en béton beige derrière lesquels ont avait suspendu des balançoires rouges. (*YM*, p. 17)

L'anecdote : voici donc le matériau dont use principalement D'Agata pour structurer son texte. C'est en s'appuyant sur la narration et le récit qu'il parvient à construire une démonstration essayistique fondée sur la mise en relation d'anecdotes, de listes, de dialogues, etc. Comme je l'ai avancé plus tôt, je crois que *Yucca Mountain* défie toute classification, notamment celle des registres de Vigneault puisqu'il se détourne très clairement de certains registres (polémique et introspectif, en l'occurrence) sans pour autant tout à fait correspondre aux alternatives que constituent les registres cognitif et absolu. Plutôt que de camoufler sa subjectivité pour aborder de grands concepts abstraits et universels, John D'Agata fait de « la vie » et du quotidien épisodique l'objet de *Yucca Mountain*. C'est en adoptant la perspective toute singulière d'un narrateur à la première personne qu'il parvient à mettre en scène un monde qu'il nous présente apparemment tel quel à travers un discours « *ressemblant* » à la vérité. Le lecteur est, dès lors, tout au long de l'essai, appelé à déterminer lui-même la signification des scènes qui lui sont soumises sans grands commentaires ni prises de position de la part de l'essayiste-narrateur. C'est ici que le récit comme modalité du discours, et non comme genre, présente un intérêt pour l'analyse de *Yucca Mountain*. Comme le souligne

René Audet dans ses « Prolégomènes à une étude dialectique entre narrativité et fictionnalité » :

Les œuvres semblent bien ne pas se passer du récit, dont la structuration temporelle reste un pilier du travail d'historicisation, de remémoration et de filiation fondamental à la pensée humaine, et constitue une base, dans sa subjectivité, des œuvres contemporaines¹⁵.

Yucca Mountain, à mon sens, est l'une de ces œuvres, car c'est précisément par la mise en récit de son témoignage et de ses réflexions, en plus de celles des intervenants et témoins qu'il interroge au fil de ses errances, que D'Agata donne forme à son argumentaire. Pour Audet, non seulement le discours narratif n'est-il pas incompatible avec le genre de l'essai, mais il en constitue bien souvent une facette importante : « l'essai ne se définit pas ici en opposition avec le roman et autres pratiques narratives (ce qui exclurait tout recours possible à la narrativité), mais bien parallèlement, seuls leur projet, leur démonstration étant distincts — et non leurs moyens¹⁶. » L'essai, genre se manifestant « sous les espèces d'une argumentation enthymématique et métonymique » (*EE*, p. 42), si l'on en croit Vigneault, serait donc libre de développer son argumentaire sans ou avec l'emploi du discours narratif dans la mesure où celui-ci peut servir le propos de l'essayiste. Autrement dit, bien que les visées premières de l'essai soient bien souvent argumentatives, rien n'empêche de mettre la narration au service de l'argumentation par l'emploi du récit, de l'anecdote, du souvenir qui peuvent tous enrichir le discours essayistique en le rapprochant encore davantage des mouvements de la pensée humaine par le biais de la remémoration et de l'historicisation.

Dans le cas de *Yucca Mountain*, John D'Agata a opté pour une mise en récit quasi intégrale de son essai, notamment par le recours constant à l'anecdote et au témoignage. Nous avons vu plus haut que l'objectivité n'était qu'une illusion tant l'orientation du discours par le « Je » essayistique, bien qu'elle se fasse discrète, demeure présente. Ceci dit, la posture de

¹⁵ AUDET, René, « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée : Actualités du récit. Pratiques, théories, modèles*, Vol. 34, no. 2-3, 2006, p. 193.

¹⁶ AUDET, René, « Tectonique essayistique : raconter le lieu dans l'essai contemporain », *Études littéraires : Dérives de l'essai*, Vol. 37, no. 1, 2005, p. 121.

témoin qu'adopte D'Agata par le biais de la narration contribue à entretenir une certaine aura d'authenticité autour des propos de l'essayiste en les ancrant dans la « réalité » du quotidien. Cette approche de l'essai permet, en revanche, de justifier des passages comme celui-ci où l'on nous peint un tableau complet et vibrant d'une scène qu'on croirait tout droit sortie d'un roman :

La température ayant atteint un record de 46 degrés, il s'est trouvé que ce fut aussi l'une des journées les plus chaudes de l'été, de sorte que le Plus Grand Thermomètre du monde s'est cassé, que le prix de la bouteille d'eau de 250 ml a grimpé à cinq dollars, qu'il y eut un embouteillage à l'extrémité nord du Las Vegas Strip parce qu'une famille de touristes en route vers le centre de Las Vegas avait roulé sur le bris de verre d'une bouteille tombée du chariot d'une SDF, que leur pneu avait crevé, et que leur véhicule avait heurté une voiture à l'arrêt, avant de caler en face de l'entrée du Stratosphere, à l'endroit où le cric à l'arrière de leur Dodge Stratus de location s'était enfoncé dans l'asphalte ramollie [sic] par la chaleur. (*YM*, p. 31)

On peut se demander si le narrateur-essayiste a été témoin de tout cela, ou si ce n'est pas son imagination qui est ici à l'œuvre. Comment D'Agata peut-il en savoir autant ? Tous ces détails sont-ils véridiques ou authentiques ? Voilà autant de questions que soulève une lecture attentive des pans plus narratifs de *Yucca Mountain*, ce qui pose la question, d'abord, de la factualité du discours de D'Agata et, par conséquent, celle de la part de fiction dans ses essais. Ainsi la surenchère de détails permet d'offrir au lecteur des scènes dynamiques et évocatrices, elle peut aussi contribuer à donner une impression de fictionnalité.

2.4 LA FICTION DANS YUCCA MOUNTAIN

Pour aborder la fiction, vaste sujet s'il en est un, et plus spécifiquement la relation que *Yucca Mountain* entretient avec elle, il nous faudra d'abord tenter de discerner la fiction à même le texte. Genette s'est entre autres intéressé au statut de la fiction en s'inspirant des travaux de Käte Hamburger sur les indices de fictionnalité. Or parmi ces indices, on trouve des éléments qui sont tout à fait pertinents lorsque vient l'heure d'analyser les essais de D'Agata :

Käte Hamburger range à juste titre au nombre des indices de fictionnalité la présence de scènes détaillées, de dialogues rapportés *in extenso* et littéralement, et de

descriptions étendues. Rien de tout cela n'est à proprement parler impossible ou interdit (par qui?) au récit historique, mais la présence de tels procédés excède quelque peu sa vraisemblance (« Comment le savez-vous? ») et, par là [...], communique au lecteur une impression – justifiée – de « fictionalisation »¹⁷.

En plus du développement extensif des descriptions incluses dans la narration, on retrouve, dans *Yucca Mountain*, de nombreux dialogues rapportés dans leurs moindres détails :

« Imaginons par exemple que nous choissions de rédiger notre message en anglais, un message simple, direct et extrêmement précis. Quelles sont selon vous les chances pour qu'un individu soit capable de le lire dans mille ans ? D'ailleurs savez-vous combien de personnes parlent l'anglais aujourd'hui ? »

« Je ne sais pas », répondis-je. « Je dirais environ 30% ? »

« 30% de quoi ? » dit Fritz.

« De la population mondiale. »

Il posa sa banane.

« Combien y a-t-il d'habitants aux États-Unis ? » demanda Fritz. « Et en Angleterre, Australie, Canada, Afrique du Sud, Nouvelle-Zélande, Irlande, Écosse, etc. ? Combien de personnes dans toutes ces cultures ? Combien d'entre eux lisent et parlent l'anglais couramment ? »

« Très bien », dis-je. « 35% ? »

Il me dévisagea.

Je baissai les yeux.

« Je vais vous donner un indice », dit-il. « Ce n'est pas 30% et ça ne va pas au-delà. »

« 20 ? » dis-je

Fritz ferma les yeux.

« 15 ? 10 ? »

« Stop » dit-il. « C'est 5%. Vous comprenez ? 5% de la population mondiale parle et lit l'anglais. [...] » (*YM*, p. 85)

Tout au long de son essai, D'Agata semble user d'un type de narration qui fait la part belle à certains indices de fictionnalité reconnus par Hamburger et Genette. Or, que les événements rapportés soient réels ou fictifs importe peu. Devant cette perception d'une potentielle présence de fiction, il arrive que le lecteur doute de la crédibilité générale de l'essai. Pour

¹⁷ GENETTE, Gérard, *Fiction et diction : précédé de Introduction à l'architexte*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, pp. 149-150.

René Audet, ce genre de « contamination » fictionnelle du discours essayistique est intimement lié à la prise en charge du discours par un narrateur :

Conciliant, l'essayiste *donne la parole* à un narrateur qui expose une situation – parfois réelle, parfois fictive. Malgré la simplicité du modèle, la difficulté réside dans l'établissement des frontières respectives des discours : l'insert illustratif contamine le texte qui l'encadre, l'auteur convoquant les données fictives qui ont été introduites pour les commenter ou les apporter comme éléments de soutien à la proposition en évaluation. Cette contamination pourrait nous faire craindre une confusion énonciative déconcertante pour le lecteur ; théoriquement, ce dernier sera conduit soit à nier la fictionnalité du passage à l'énonciation problématique, soit à la généraliser à l'ensemble des énoncés de l'essai¹⁸.

Lorsque vient l'heure d'illustrer son propos, bien peu de stratégies argumentatives permettent d'y arriver avec autant d'efficacité que le recours à l'anecdote. Cependant, la présence d'un narrateur aux descriptions un peu trop exhaustives ou doté d'une mémoire parfaite des dialogues peut avoir un effet important sur la réception du texte alors que le lecteur, soupçonnant un discours potentiellement fictionnel, pourrait remettre en cause la crédibilité générale du texte.

Difficile d'aborder l'épineuse question de la part de fiction dans *Yucca Mountain* sans revenir sur le fait que, dans la tradition littéraire anglaise, l'essai appartient au large ensemble de la « littérature de non-fiction ». Bien que le débat entourant la reconnaissance de l'essai comme genre pouvant présenter des degrés variés de fictionnalité ne date pas d'hier et ait été porté par de nombreux essayistes et théoriciens autres que D'Agata lui-même, ce dernier l'a ramené à l'avant-scène dans certains cercles médiatiques et littéraires au moment de la parution de *The Lifespan of a Fact*. Dans cet essai atypique, John D'Agata et Jim Fingal discutent des différences introduites par D'Agata dans son article *What Happens There* portant sur la mort de Levi Presley. L'essentiel des incohérences factuelles relevées par Fingal dans l'article prend la forme de décalages entre les faits avérés et les éléments rapportés par D'Agata (statistiques, anecdotes, témoignages, etc.) en plus de l'incapacité de

¹⁸ AUDET, René, « La fiction à l'essai », in GEFEN, Alexandre & AUDET, René (Ed.), *Frontières de la fiction*, Bordeaux (France), Éditions Nota Bene, 2001, pp. 140-141.

corroborer certains événements décrits dans l'article. En raison du lien de parenté textuelle qui unit *What Happens There* et *Yucca Mountain*, bon nombre des objections soulevées par Fingal peuvent éclairer notre lecture de l'essai qui nous intéresse. Une lecture conjointe de *Yucca Mountain*, de *What Happens There* et de *The Lifespan of a Fact* rend apparente l'introduction, par D'Agata, dans ses essais d'un certain nombre d'erreurs factuelles ou même de transgressions des faits. Cependant, je ne vise pas ici à analyser ces écarts factuels ni le rôle qu'ils peuvent jouer dans le statut fictionnel de l'œuvre de D'Agata ; mon but n'est pas de décortiquer ses textes pour « départager le vrai du faux ». Je m'attarderai en revanche aux éléments de fiction explicites assumés par l'auteur et présents dans *Yucca Mountain*, à savoir le remaniement de la chronologie, la création de personnages fictionnels et l'ajout d'événements tirés de l'imagination de l'auteur.

2.4.1 LA FICTION ASSUMÉE

D'abord, il faut savoir que l'essayiste avoue ouvertement avoir modifié la chronologie du récit de son séjour à Las Vegas. En guise de mise au point et d'introduction à l'annexe contenant les notes explicatives, à la fin de l'essai, D'Agata écrit ceci :

Bien que la narration suggère un déroulement sur un seul été, le temps écoulé entre mon arrivée à Las Vegas et mon départ définitif a en réalité été beaucoup plus long. Si j'ai choisi d'en condenser la durée, c'est uniquement pour des raisons de tension dramatique. J'ai chaque fois indiqué ces changements dans les notes ci-dessous. Il m'est également arrivé de modifier le nom de certains personnages ou d'opérer une synthèse de plusieurs individus pour créer un « personnage » unique. Je l'ai aussi indiqué en note. (*YM*, p. 139)

Le cours des événements aurait donc été comprimé par D'Agata pour rendre la narration plus efficace. Rien de bien problématique à première vue. Jusqu'à ce que l'on mette cette information en lien avec un autre aveu de l'auteur, celui entourant la création de personnages composites, donc fictionnels, synthétisés à partir des actions et paroles de multiples personnes réelles. On parle ici « d'Ethan », le courtier immobilier qu'on nous présente au tout début de l'essai et qui aide John et sa mère à choisir un quartier pour acheter une maison ; ou encore de « Blair », la préposée au Centre d'information sur le projet Yucca Mountain en

compagnie de qui John participe à un atelier de vulgarisation avec des écoliers. Il s'avère que, toujours selon les notes de D'Agata, Ethan est en réalité le produit d'une fusion entre deux différents courtiers immobiliers distincts, alors que les paroles et agissements de Blair sont, eux aussi, attribués à de multiples préposées rencontrées au cours de plusieurs visites au Centre d'information réparties sur une période de deux ans (*YM*, pp. 139 et 144). Les scènes qui nous sont présentées, surtout celle de la visite au Centre d'information, sont en revanche si détaillées que la narration évoque un événement précis, alors qu'aucune mention de la nature composite de ces anecdotes n'est introduite dans le corps du texte. À la lumière des informations que le lecteur découvre dans l'annexe, on ne peut que se questionner sur l'importance de la part de fiction inhérente au récit que nous fait D'Agata : si ces anecdotes ont été construites à partir d'événements disparates pour donner l'illusion d'épisodes contingents et autonomes, comment savoir ce que D'Agata a introduit ou retiré de ces scènes au nom de la « tension dramatique », et comment ces modifications ont-elles altéré l'interprétation que le lecteur est en mesure d'en dégager ? Comme le soulignait René Audet, c'est moins la part réelle de fiction que la perception d'une fiction aux contours incertains qui vient influencer le rapport du lecteur à un essai comme celui de D'Agata.

L'usage de ressources fictionnelles s'affirme à la toute fin de l'essai, lorsque dans la relation des derniers instants de Levi Presley, D'Agata ne se gêne pas pour remplir les blancs dans sa compréhension des événements avec des éléments qu'il avoue avoir créés de toutes pièces :

Arrivant de la gauche, côté est, Frank, le gardien de la sécurité, s'est approché de Levi et à dit « Hé! », ou il a dit « Hé petit! », ou il a dit « Petit, non! », ou il n'a rien dit, et cette seule présence a poussé Levi à tourner la tête vers la gauche, à se mettre debout sur le rebord, à faire un signe de la main au gardien qui n'apparaît pas sur la vidéo où Levi fait un signe de la main et saute. (*YM*, p. 135)

Si le garde n'apparaît pas sur l'image de la caméra de sécurité, d'où viennent ces détails que nous soumet D'Agata ? Dans une certaine mesure, s'agirait-il de combler les trous dans sa connaissance des événements à l'aide d'incises spéculatives ? Mais alors, cet usage de la fiction, plus assumé, plus explicite et soulignant en quelque sorte lui-même les limites de sa

factualité est-il plus « acceptable » que la création de personnages et de scènes composites bien plus subtilement introduits ? Tout ceci pourrait-il contribuer à susciter chez le lecteur un certain scepticisme à l'égard de ce que propose l'essayiste ? Cette ambivalence et cette incertitude qui marquent la réception du discours essayistique seraient liées, selon Pascal Riendeau, à l'essence même du pacte d'écriture et de lecture essayistique :

Paradoxalement, le pacte essayistique résiderait dans l'ambivalence inhérente chez celui qui dit « je », qui se met à l'essai dans le discours. Le pacte essayistique se situerait plutôt entre le pacte autobiographique (reposant sur la vérité) et le pacte romanesque (relevant de la fictionnalité) en proposant un « effet de crédibilité » entre celui qui signe le texte et celui qui signe dans le texte. L'authenticité et le rapport à l'identité dans l'essai prendraient donc tout leur sens dans cette poétique de l'entre-deux. Par conséquent, le pacte essayistique favoriserait l'indétermination ; il se révélerait presque impossible, ne pouvant reproduire ni le pacte autobiographique ni le pacte romanesque. (*MVE*, p. 59)

La correspondance entre l'essayiste et le « Je » sujet essayistique ne serait donc pas parfaite, contrairement à ce que définit le pacte autobiographique qui repose sur l'affirmation d'une adéquation entre le récit et la réalité biographique de l'auteur. Le « Je » essayistique serait un énonciateur hybride, ni tout à fait factuel, ni tout à fait fictif. Chez D'Agata, si nous nous rapportons à la définition qu'il fait du genre de l'essai, l'ajout d'éléments potentiellement fictionnels serait donc motivé par les impératifs esthétiques qu'appelle une vision de l'essai comme œuvre d'art.

2.5 UNE FIN SANS CONCLUSION

À mon sens, étudier le *Yucca Mountain* de John D'Agata, c'est aussi invariablement aborder la question de la fiction, mais sous un angle résolument différent par rapport à l'analyse d'un roman, par exemple. Le rapport de l'essai à la fiction se voit exploré sous toutes ses facettes dans l'œuvre de D'Agata, qu'il y soit question de la fiction comme outil à la disposition de l'essayiste dans ses efforts pour modeler sa pensée en œuvre d'art, ou encore de la fiction générée quotidiennement par l'esprit humain qui cherche à combler les manques dans sa compréhension du monde. La cohabitation de la subjectivité essayistique et de la fiction – taboue pour ceux qui souscrivent à l'appartenance du genre à l'ensemble de la non-

fiction et nécessaire pour d'autres qui conçoivent l'essai d'abord et avant tout comme appartenant au champ littéraire – s'est vue placée au cœur des controverses entourant *The Lifespan of a Fact* et la figure de John D'Agata lui-même. Or, il n'a jamais été l'objectif ou la raison d'être de ce mémoire de résoudre ces controverses, bien qu'il ait fallu les aborder pour bien comprendre le contexte entourant la parution de l'œuvre de D'Agata. Quoi qu'en pensent ses critiques et ses partisans, la fiction demeure intrinsèquement liée à *Yucca Mountain*, autant dans la forme que prend le texte que dans le sujet premier qu'il aborde. Il m'est difficile de ne pas voir dans ces choix éditoriaux et artistiques de D'Agata une autre expression de cette mise en garde que fait l'essayiste à son lecteur ; de cette exploration de l'ambivalence de toute connaissance, et de la méfiance que recommande l'auteur envers les vérités « qui vont de soi ». Bien plus que la mort de Levi Presley et que l'entreposage de déchets radioactifs sous une montagne, peut-être est-ce plutôt des dérives de notre imagination et de leurs impacts sur notre compréhension du monde dont souhaite nous parler John D'Agata, nous mettant en garde contre ces dangers qui nous guettent, et ce de la manière qu'il sait la plus efficace pour y arriver : par le recours à l'exemple. Abordé sous cet angle, *Yucca Mountain* serait donc moins un essai usant de la fiction, qu'un essai portant sur la fiction, étymologiquement dérivée de « l'action de créer ».

L'essai de D'Agata se conclut comme il a commencé : *in medias res*, sans pistes de solutions, sans grandes condamnations. Et c'est là l'essence de ce qui fait de *Yucca Mountain* un essai : la valeur intrinsèque du voyage supplantant l'importance de la destination. On nous y présente une réflexion ouverte, une errance libre et parfois ludique dans les méandres de questions complexes abordées à travers la perspective toute personnelle d'un sujet singulier. C'est ainsi que D'Agata démontre, il me semble, toute la sincérité de sa démarche : certes son regard oriente le discours d'une manière personnelle et, pourra-t-on argumenter, partisane, mais à la clé de cette « supercherie », nulle conclusion, nulle morale. Contrairement à ce qu'en ferait un pamphlétaire ou un éditorialiste, D'Agata ne se sert pas de son texte pour ouvrir la voie vers le résultat de son raisonnement exposé au grand public. Voilà ce qui à mon sens, plus que tout, fait de *Yucca Mountain* un essai : on nous y propose une expérience esthétique et littéraire, non une démonstration. Rappelons-le, l'essai selon

D'Agata est une transposition à l'écrit des mouvements de la pensée humaine se faisant œuvre d'art. L'essayiste nous guide à travers un récit qu'il rapporte parfois fidèlement, parfois en y mêlant de la fiction, car c'est l'expérience qui compte, l'expérience d'avoir fait ce voyage avec lui. Voilà ce qui importe, bien plus que la transmission d'une doctrine, d'un savoir, ou d'une certitude qui ne vient jamais vraiment. Et si les parcelles de fiction qui ponctuent le texte ont mis le lecteur sur ses gardes, peut-être est-ce pour le mieux.

CHAPITRE 3

DE *YUCCA MOUNTAIN* À *HOMO FACTOR*

La morale immédiate de cette histoire est tout simplement que les réalités les plus évidentes et les plus importantes, sont souvent les plus difficiles à voir et à exprimer.

David Foster Wallace¹

Porté vers John D'Agata par mon désir d'aborder l'épineuse question de la fiabilité des différents types de discours, j'en suis venu à concevoir la fiction comme l'objet premier de mes réflexions. Qu'est-ce que la fiction ? Où s'arrête-t-elle pour faire place au réel ? Comment la distinguer de tout ce qu'elle n'est pas ? Le peut-on réellement ? Alors qu'à l'origine, mon projet de création devait prendre la forme d'un recueil de près de 14 micro-essais attribués à des personnages-essayistes tous dotés de voix distinctes, il s'est modifié au fil de la rédaction et de ma lecture de D'Agata. Abandonnant la fictionalisation basée sur la création de personnages et « l'invention » d'événements fictionnels, j'ai fait de la fiction non plus seulement un outil à ma disposition pour explorer le genre de l'essai, mais bien le sujet même de ces essais. *Yucca Mountain* porte sur la fiction, certes, mais aussi sur le rapport de la fiction au sens, qu'il s'agisse de la recherche du sens (la quête de « John » pour faire la lumière sur la mort de Levi et le Projet Yucca), de la transmission du sens (le défi de concevoir des signes d'avertissement qui puissent conserver leur intelligibilité pour les 10 000 prochaines années) et, probablement plus que tout, de la création du sens (le lien non avéré que « John » trace entre sa soirée au centre d'appel contre le suicide et la mort de Levi Presley). S'est alors imposée à moi l'idée que l'esprit humain est faillible précisément parce qu'il fait du sens l'objet de sa quête, au point d'en *créer* là où il ne parvient pas à en trouver.

¹ FOSTER WALLACE, David, *C'est de l'eau*, traduction de C. Recoursé, La Laune (France), Éditions Au diable vauvert, 2010, p. 12.

De cet état de fait jaillit la fiction : une fiction quotidienne, omniprésente, parfois méconnaissable tant elle est fondamentale dans notre rapport au monde extérieur.

Nancy Huston, dans *L'espèce fabulatrice*, explorait cette question. Pour Huston, notre identité même se fonde dans la fiction : les noms que nous portons, les langues que nous parlons, les pays que nous habitons, tout ce sur quoi nous nous basons pour nous dire, nous décrire et nous différencier de nos (dis)semblables trouve son origine dans l'esprit humain et rarement ailleurs. Or nous tendons à l'oublier. « Le sens est notre drogue dure² », écrivait Huston. Lecture fondatrice pour mon propre projet de création s'il en est une, *L'espèce fabulatrice* m'a permis de donner une forme concrète à ces questionnements que je souhaitais aborder depuis si longtemps. Les trois essais mis en recueil dans la partie création de mon mémoire furent alors recentrés sur la notion même de création dans ce qu'elle a de plus spontané. Abordée sous cet angle, la fiction comme produit d'un acte de création est en quelque sorte l'eau dans laquelle nous nageons, comme les poissons de la parabole que David Foster Wallace partagea avec son auditoire dans le discours qui allait plus tard devenir *C'est de l'eau*. Absolument immergés dans un univers avec lequel nous ne sommes en contact qu'à travers le prisme de notre esprit, il se révèle ardu de dissocier le monde réel de ce que nous y projetons, la fiction étant devenue, en quelque sorte, l'habitat naturel de l'être humain au même titre que l'eau est celui du poisson :

Ce que je veux dire, c'est que le mantra des sciences humaines de « m'apprendre à penser » signifie en partie être un tout petit peu moins arrogant, avoir une « perception critique » de moi-même et de mes certitudes... parce qu'un énorme pourcentage des trucs dont j'ai tendance à être certain se révèle complètement faux et illusoire³.

« Apprendre à penser », comme le disait Foster Wallace, passe par une prise de conscience de ce qui nous entoure si intégralement que l'on peine à en prendre un tant soit peu conscience. Voilà pourquoi ce recueil que je propose aujourd'hui ne pouvait être

² HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles/Montréal (France/Canada), Éditions Actes Sud, Leméac, 2008, p. 21.

³ FOSTER WALLACE, David, *op. cit.*, p. 37.

constitué que d'essais littéraires, surtout au vu de la définition qu'en donne John D'Agata. L'importance que revêtent, dans l'essai littéraire, la subjectivité du « Je » essayistique et les mouvements de la pensée correspondait parfaitement à mon désir d'explorer la notion de l'esprit humain comme filtre s'interposant entre notre conscience et le monde extérieur. Plus spécifiquement, la place réservée dans l'essai à la subjectivité m'a permis de recentrer mon discours sur l'expérience personnelle et intime de la fiction, non seulement dans son emploi et son exploration volontaire, mais aussi dans ce qu'elle a de plus inconscient, ce qui m'a mené sur les sentiers des neurosciences :

Nous autres, êtres humains, sommes dotés de mémoires faillibles, fragiles et imparfaites, mais aussi extrêmement flexibles et créatives, et c'est pourquoi la confusion des sources ou l'indifférence à la provenance peut paradoxalement être une force : si nous parvenions à étiqueter les origines de toutes nos connaissances, des informations le plus souvent inutiles ne manqueraient pas de nous submerger. Notre indifférence aux sources nous permet d'assez bien assimiler ce que [nous] lisons et ce qu'on nous dit pour que les paroles, les pensées, les écrits ou les œuvres d'art de nos semblables nous paraissent aussi intenses et riches que des expériences primaires : c'est grâce à elle que nous voyons et entendons avec les yeux et les oreilles d'autrui, communiquons avec d'autres psychismes, nous imprégnons de l'art, de la science et de la religion d'une culture entière et nous intégrons, ou apportons notre pierre à, cette sorte d'esprit commun que constitue la richesse collective du savoir partagé – car, tout en venant de l'expérience, la mémoire procède aussi du rapport de nombreux esprits⁴.

La confiance que nous vouons à notre propre mémoire, notre tendance à ignorer le filtre de nos sens qui s'interpose entre notre cerveau et la réalité, mais aussi la pertinence de cette capacité que nous avons de générer du sens collectivement pour mieux le partager et lui faire prendre la forme de ce que nous appelons « culture » : voilà autant d'éléments abordés ici par le neurologue Oliver Sacks et que j'effleure dans mes essais. Nancy Huston, quant à elle,

⁴ Cette citation clos un chapitre complet où Oliver Sacks s'est attelé à démontrer que le cerveau ne fait pas de différence fondamentale entre les souvenirs véritables et ceux qui y ont été implantés par une source extérieure (lavage de cerveau, autosuggestion, intériorisation de récits entendus ou lus, etc.). SACKS, Oliver, « La faillibilité de la mémoire », *Le fleuve de la conscience*, traduction de C. Cler, Paris (France), Éditions du Seuil, 2018, p. 131.

trace un lien entre la notion de fiction et le constant travail qu'opère notre cerveau sur la mémoire :

Notre mémoire est une fiction. Cela ne veut pas dire qu'elle est fausse, mais que, sans qu'on lui demande rien, elle passe son temps à ordonner, à associer, à articuler, à sélectionner, à exclure, à oublier, c'est-à-dire à construire, c'est-à-dire à fabuler⁵.

Nous ne nous contentons pas de recevoir et de percevoir le réel : nous y faisons des « ajouts », nous brodons autour au fur et à mesure que nous entrons en contact avec lui, mais aussi rétroactivement par le travail de sélection et de formatage que notre esprit opère sur nos souvenirs. Voilà pourquoi l'essai s'est imposé à moi comme le genre idéal pour aborder ce que l'on pourrait appeler la « fiction quotidienne » que nous tissons en permanence autour de nous comme un cocon : la subjectivité, le doute, le rejet du dogmatisme, l'expérimentation et l'exploration des formes caractéristiques à l'essai se sont tous révélés des postures intellectuelles idéales pour mener à bien mon projet. Mais pourquoi un recueil d'essais ? Pourquoi pas un seul essai suivi ? Pour deux raisons : l'une thématique, et l'autre rhématique, pour reprendre les notions de Genette. D'abord, la rédaction de textes distincts et indépendants m'offrait la chance d'aborder de multiples facettes de ce sujet que je crois inépuisable sans avoir à me préoccuper de la cohérence de leur rencontre au sein d'un seul texte. Ensuite, parce qu'en faisant cohabiter de multiples essais dans un recueil, je désirais laisser aux lecteurs la liberté de remplir les espaces vides existant entre chaque texte et les citations en exergue. Le recueil d'essais, après tout, comme l'écrivait Robert Major, se construit tout autant à travers les textes qu'en dehors de leurs limites respectives :

La métaphore [de l'agrégat] s'applique merveilleusement au recueil, car, inévitablement, face à cet assemblage, le *lecteur* fournira le liant. De fait, c'est le lecteur qui est le ciment. Et le recueil sera un agrégat, un « assemblage hétérogène de substances ou éléments qui adhèrent solidement entre eux » (*Le petit Robert*), grâce au liant de la lecture critique. [...] De la contiguïté surgira du sens, c'est entendu, et malgré qu'on en ait. Car le lecteur, lui aussi, est à la

⁵ HUSTON, Nancy, *op. cit.*, p. 25.

recherche d'unité, de sens, de cohérence, de logique : il investit le texte, établit des relations⁶.

Je désirais mettre à l'avant-plan la capacité des lecteurs de trouver le sens qui unissait ces trois essais entre eux, quitte à les laisser en créer au besoin.

Le lecteur, comme l'essayiste, est appelé à se reconnaître dans cette « espèce fabulatrice » dont parle Huston et que, par le titre de mon recueil, j'ai entrepris de nommer « *homo fictor* ». L'être humain vit dans un monde de sa propre conception. Un monde où nous avons donné force de faits à des concepts abstraits trouvant leurs seules origines dans nos esprits (le langage, les frontières géopolitiques, les lois, etc.). Après que l'homo erectus eut appris à se lever ; après que l'homo habilis eut inventé le « savoir-faire » ; après que l'homo sapiens eut su qu'il savait ; c'est mon avis que l'homo fictor a atteint le point où il *fait* son propre *savoir*. Voilà pourquoi il m'est apparu judicieux de passer par l'essai pour rendre compte de la nature bien particulière de cette fiction, produit d'un travail créateur aux fondements mêmes de ce qui fait de nous ce que nous sommes.

⁶ MAJOR, Robert, « Recueil d'essais ou l'ombre de Montaigne », dans DUMONT, François (dir.), *La pensée composée : formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec (Canada), Éditions Nota Bene, 1999, p. 27.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Après avoir effectué un tour d’horizon de l’histoire de l’essai littéraire et de l’état actuel de la critique qui y est reliée, tour d’horizon que je sais sommaire tant vaste et complexe en est l’objet ; après avoir tiré des écrits de D’Agata une définition du genre tel qu’il le pratique ; après avoir abordé l’essai littéraire par le biais, entre autres, des travaux de Robert Vigneault, Pascal Riendeau, Pierre Glaudes et Jean-François Louette tout en empruntant à Gérard Genette certains éléments de ses réflexions sur l’architexte et la fiction, nous voici enfin arrivés au terme de notre exploration du mont Yucca et de l’essai qu’en a exhumé John D’Agata. Déconstruction de notre rapport à ce que nous percevons comme la sagesse et la connaissance, *Yucca Mountain* porte la vision qu’a D’Agata de l’essai littéraire : celle d’un genre protéiforme et fluide à l’image de son objet premier, l’évolution de la pensée humaine en mouvement. L’essai littéraire est par-dessus tout, selon D’Agata, œuvre d’art. Doté d’une chronologie complexe, animé par une narration fondée sur l’affirmation résolue du regard subjectif de l’essayiste et ne laissant aucun standard générique se dresser entre l’auteur et son projet artistique, *Yucca Mountain* représente en quelque sorte l’essai modèle tel que le conçoit et l’imagine D’Agata.

Nous avons vu également que la pratique d’écriture et la conception de l’essai que met de l’avant l’auteur de *Yucca Mountain* reposent sur des années d’étude et d’exploration du fait historique entourant le genre de l’essai ; produit de ces réflexions, l’anthologie en trois tomes *A New History of the Essay* se présente non seulement comme une fenêtre ouverte sur les idées que se fait D’Agata sur le genre, mais aussi sur le rapport qu’il entretient avec ceux qui l’ont précédé sur les sentiers essayistiques. Pour D’Agata, les « mouvements essayistiques » de la création importent davantage que l’étiquette générique apposée aux textes qui les portent. Voilà pourquoi des auteurs comme Baudelaire, Cortázar et Beckett se voient représentés dans les anthologies de D’Agata par leurs poèmes, nouvelles et extraits de

romans aux côtés des textes de Montaigne et de Bacon. L'essai serait donc moins une forme textuelle, qu'une forme que prend la pensée se réalisant à travers le processus créateur pour accéder au texte dont elle devient indissociable. Si la pensée a la capacité et le potentiel de générer une infinité de formes artistiques, il est dès lors logique que le genre littéraire qui lui est le plus explicitement consacré reflète cette polyvalence formelle. Là réside toute la cohérence de la démarche de John D'Agata, bien que cela ne contribue pas très bien à satisfaire le désir de précision que réclament les tenants d'une définition claire du genre. Ce faisant, malgré les siècles qui nous séparent de Montaigne, l'essai demeure d'actualité autant par le biais des œuvres qui s'en réclament, qu'à travers les discussions et questionnements qu'elles suscitent. Ne nous reste plus, à nous qui faisons de ce genre l'objet de nos réflexions, qu'à choisir quelle voie suivre pour reprendre le flambeau et faire progresser ce débat.

Pour ma part, fraîchement débarqué sur les rives de ce continent que représente l'essai, je me prépare à en poursuivre l'exploration. Après y avoir fait mes premiers pas en rédigeant *Homo Fictor*, je peux désormais me retourner et constater le chemin parcouru depuis mes tout premiers contacts avec l'essai, jusqu'à la conclusion d'un mémoire en recherche-création consacré à ce genre que je n'avais jusqu'alors appréhendé que de loin. Sans avoir réalisé ce projet de recherche-création, je n'aurais peut-être jamais pris conscience du potentiel infini de ce genre que je contemplais comme une montagne à gravir. Une montagne que je percevais autrefois sans prises ni voie d'accès évidentes, mais que j'aborde aujourd'hui avec, oserais-je dire, un peu plus de familiarité. Cette montagne qu'on appelle essai, bien qu'elle doive son nom à Montaigne, ne me révéla les secrets qu'elle abritait sous sa surface qu'à travers D'Agata.

Pour ceux qui désireraient, comme moi, se pencher sur l'œuvre de John D'Agata, il va sans dire que son recueil de courts essais intitulé *Halls of Fame* s'impose comme une option évidente pour voir en quoi il diffère de *Yucca Mountain* dans l'application qui y est faite de la définition de l'essai selon D'Agata, si tant est qu'*Halls of Fame* y corresponde. De plus, force est d'admettre que je n'ai pas accordé à l'anthologie *A New History of the Essay* autant d'attention qu'elle aurait pu mériter. Comment réconcilier la sélection de textes qui y est faite

avec nos conceptions de genres autres que l'essai littéraire ? Arrive-t-il à D'Agata d'y inclure des textes respectant peu, ou pas, sa propre définition de l'essai ? Et si oui, cela ne contribue-t-il pas plutôt à confirmer les doutes que D'Agata lui-même avoue entretenir envers la nomenclature et la définition l'essai ? Que faire de toute la question de la fiction et de son rapport aux faits tels que décrits et adoptés par D'Agata ? J'ai bien pris garde de ne pas me prononcer sur ce sujet et d'éviter de tomber dans le piège d'un procès d'intention ou, terme chargé de sens dans les circonstances, de vérification des faits de l'œuvre de D'Agata. Je n'ai jamais cherché à voir si D'Agata avait raison, autant dans sa transposition des faits, que dans le rapport qu'il entretient avec la fiction, me contentant d'adopter une posture descriptive face à son œuvre et à sa relation au genre de l'essai. Un autre que moi pourrait bien, en revanche, prendre la balle au bond, et creuser davantage ces considérations, même si ces dernières devaient nous mener hors du domaine des études littéraires pour nous entraîner vers la pragmatique ou la philosophie.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Corpus étudié

D'AGATA, John (2012), *Yucca Mountain*, Traduction de S. Renaut, Paris (France), Zones Sensibles.

D'AGATA, John (2010), *About a Mountain*, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), W. W. Norton & Company.

Corpus secondaire

D'AGATA, John et FINGAL, Jim (2012), *The Lifespan of a Fact*, New-York/Londres (États-Unis/Royaume-Uni), W. W. Norton & Company.

D'AGATA, John et FINGAL, Jim (2015), Traduction de H. Colomer, *Que faire de ce corps qui tombe*, Brussels (Belgique), Vies Parallèles.

D'AGATA, John (2001), *Halls of Fame*, Minneapolis (États-Unis), Greywolf Press.

D'AGATA, John (Ed.) (2016), *The Making of the American Essay*, Minneapolis (États-Unis), Greywolf Press.

D'AGATA, John (Ed.) (2014), *We Might As Well Call It The Lyric Essay*, Geneva (États-Unis), Hobart and William Smith Colleges Press.

D'AGATA, John (Ed.) (2009), *The Lost Origins of Essay*, Minneapolis (États-Unis), Greywolf Press.

D'AGATA, John (Ed.) (2003), *The Next American Essay*, Minneapolis (États-Unis), Greywolf Press.

D'AGATA, John (2010) « What Happens There », *The Believer*, San-Francisco (États-Unis), McSweeney's Publishing, vol. 8, no. 1, pp. 3-17.

Essais : corpus exploratoire et ouvrages cités dans la partie création

- BELLEAU, André (1986), *Surprendre les voix: essais*, Montréal (Canada), Boréal Express.
- CHEYNE, J. Allan, RUEFFER, Steve D. et NEWBY-CLARK, Ian R. (1999), « Hypnagogic and Hypnopompic Hallucinations during Sleep Paralysis: Neurological and Cultural Construction of the Night-Mare », *Consciousness and Cognition*, Vol. 8, No. 3, pp. 319-337.
- CHOMSKY, Noam et McCHESNEY, Robert W. (2005), *Propagande, medias et démocratie*, Montréal (Canada), Écosociété.
- ECO, Umberto (2013), *Confessions d'un jeune romancier*, Paris (France), Éditions Grasset & Fasquelle, coll. « Le Livre de Poche ».
- FOSTER WALLACE, David (2010), *C'est de l'eau*, La Laune (France), Éditions Au diable vauvert.
- HUSTON, Nancy (2010), *L'espèce fabulatrice*, Arles/Montréal (France/Canada), Actes Sud, Leméac.
- LA CHARITÉ, Claude (2018), *Le meilleur dernier roman*, Longueuil (Canada), Les Éditions de L'instant même.
- LEMMENS, Kateri (2015), « Dans la peau des autres : de l'imagination narrative à l'imagination morale », *Éthique et empathie : regards croisés dans une perspective disciplinaire*, Rimouski (Canada), Nouveaux cahiers éthos, Groupe de recherche Ethos.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2008), *Necronomicon : The Best Weird Tales of H.P. Lovecraft. Commemorative edition*, Londres (Royaume-Uni), Gollancz.
- MONTAIGNE, Michel de et al. (2007), *Les essais*, Paris (France), Gallimard.
- MURAKAMI, Haruki (2011), *Autoportrait de l'auteur en coureur de fond*, Paris (France), 10/18.
- REPPERGER, Dan (2016), « Satanic Panic, Part 1 & 2 », *Fear the Boot, RPG Podcast*, episodes 421 et 422, [En ligne]
< <https://www.feartheboot.com/ftb/index.php/archives/4786> > (Page consultée en date du 8 novembre 2018).
- ROVELLI, Carlo (2017), *Reality Is Not What It Seems: the Journey to Quantum Gravity*, New-York (États-Unis), Riverhead Books.

- SACKS, Oliver (2018), *Le fleuve de la conscience*, Paris (France), Éditions du Seuil.
- SIMARD, Valérie (2003), *Le niveau d'anxiété sociale chez des étudiants universitaires ayant déjà vécu des sensations de présence durant des épisodes de paralysie du sommeil isolée*, Université de Montréal, Montréal (Canada) [En ligne]
< https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/14712/Simard_Valerie_2003_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y >.
- SHIELDS, David (2003), *Reality Hunger: A Manifesto*, New-York (États-Unis), Vintage Publisher.
- SÔSEKI (2007), *Oreiller d'herbes*, Paris (France), Éditions Payot & Rivages.
- TANIZAKI, Junichirô (2011), *Éloge de l'ombre*, Paris (France), Éditions Verdier.

Théories des genres et de la fiction

- ABIRACHED, Robert (1997), *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris (France), Encyclopedia Universalis.
- ARSENAULT, Mathieu (2007), *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec (Canada), Nota bene.
- AUDET, René (2006), « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Actualité du récit. Pratiques, théories, modèles*, Vol. 34, no. 2-3, pp. 193-207.
- AUDET, René et GEFEN, Alexandre (2002), *Les frontières de la fiction*, Québec/Talence (Canada/France), Éditions Nota bene, Presses universitaires de Bordeaux.
- BROUSSEAU, Simon (2009), « Quelques notes sur W. T. Vollmann et l'éthique de l'écriture », Site de *Salon Double : Observatoire de la littérature contemporaine* [En ligne], < <http://salondouble.contemporain.info/article/quelques-notes-sur-w-t-vollmann-et-lethique-de-lecriture> > (p. consultée le 9 juin 2019).
- COLLOT, Michel (1996), « Le sujet lyrique hors de soi », *Figures du sujet lyrique*, Paris (France), PUF, pp. 113-126.
- ECO, Umberto (1990), *Lector in fabula : le role du lecteur*, Paris (France), Librairie générale française, coll. « Livre de poche ».

- GENETTE, Gérard (2004), *Fiction et diction : précédé de Introduction à l'architexte*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Points ».
- GENETTE, Gérard (2004), *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1979), *Introduction à l'architexte*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- GENETTE, Gérard (1982), *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- HAMBURGER, Kate (1986), *Logique des genres littéraires*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- ISER, Wolfgang (1958), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles (Belgique), Éditions Mardaga.
- JAUSS, Hans Robert (1978), *Pour une esthétique de la réception*, Paris (France), Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées ».
- JEANNELLE, Jean-Louis et VIOLLET, Catherine (Dir.) (2007), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve (Belgique), Academia Bruylant.
- LAVOCAT, Françoise (2016), *Fait et fiction : pour une frontière*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- MACÉ, Marielle (2004), *Le genre littéraire*, Paris (France), Flammarion.
- PAVEL, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- RABATÉ, Dominique (dir.) (1996), « Énonciation poétique, énonciation lyrique », *Figures du sujet lyrique*, Paris (France), PUF, pp. 65-80.
- RENAULD, Marion (2014), *Philosophie de la fiction : vers une approche pragmatiste du roman*, Rennes (France), Presses universitaires de Rennes, coll. Aesthetica.
- STEMPEL, Wolf Dieter (1986 [1979]), « Aspects génériques de la réception », In : GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.), *Théorie des genres*, Paris (France), Éditions du Seuil., pp. 163-178.

SAINT-GELAIS, Richard et Marc ANGENOT (1998), *Nouvelles tendances en théorie des genres*, Québec (Canada), Nuit blanche.

TURIN, Gaspard (2009), « “Entre centre et absence” : Fragmentation et style chez Pascal Quignard », *Littérature*, vol. 1, no. 153, pp. 86-101.

Ouvrages et articles théoriques sur l’essai littéraire

ABOU ZAHRA, May (2001), *De la narratologie à l’analyse du discours : analyse macro- et micro-contextuelle*, Université de Montréal, ProQuest Dissertations publishing.

AUDET, René (2005), « Tectonique essayistique : raconter le lieu dans l’essai contemporain », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, pp. 119-131.

BUTRYM, Alexander (1990), *Essays on the Essay : Redefining the Genre*, Athens (États-Unis), University of Georgia Press.

COMBE, Dominique (1992), *Les genres littéraires*, Paris (France), Éditions Hachette, coll. « Contours littéraires ».

CROCKETT, Aleta (1999), *Nonfiction and fiction: Does genre influence reader response?*, ProQuest Dissertations Publishing, [En ligne].

DUMONT, François (2003), *Approches de l’essai : anthologie*, Québec (Canada), Éditions Nota bene.

DUMONT, François (1999), *La pensée composée : formes du recueil et constitution de l’essai québécois*, Québec (Canada), Nota bene.

FECTEAU, Maxime (2016), « Comment s’écrit cet essai dont tu n’as qu’une idée ? Oscillations et lyrismes pour une essayistique », site de *La Chambre Claire : l’essai en question* [En ligne], < <http://chambreclaire.org/texte/comment-secrit-cet-essai-dont-tu-nas-quune-idee-oscillations-et-lyrismes-pour-une-essayistique> > (p. consultée le 9 juin 2019).

GARSON, Charlotte (2015), « Roland Barthes, de l’essai comme roman », *Études*, vol. Décembre, n° 12, pp. 77-84, [En ligne], < <http://www.cairn.info/revue-etudes-2015-12-page-77.htm> >.

GLAUDES, Pierre et Jean-François LOUETTE (1999), *L’Essai*, Paris (France), Hachette supérieur.

- GRAYSON, Isabel (2010), *Creative nonfiction : Chasing its own tale*, ProQuest Dissertations Publishing [En ligne].
- HESSE, Douglas (2003), « The Place of Creative Nonfiction », *College English*, vol. 65, n° 3, pp. 237-241, [En ligne], < <http://www.jstor.org/stable/3594255> >.
- HESSE, Douglas (1989), « Stories in Essays, Essays as Stories », In: ANDERSON, Chris (Ed.), *Literary Nonfiction : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale (États-Unis), Southern Illinois University Press, pp. 176-196.
- KLAUS, Carl H. (1989), « Essayists on the Essay », In : ANDERSON, Chris (Ed.), *Literary Nonfiction : Theory, Criticism, Pedagogy*, Carbondale (États-Unis), Southern Illinois University Press, pp. 155-175.
- LANGLET, Irène (1995), *Les théories de l'essai littéraire dans la seconde moitié du XXème siècle. Domaines francophone, germanophone et anglophone. Synthèses et enjeux*, Littératures, Université de Rennes 2 Haute-Bretagne (France).
- LOCKHART, Tara (2008), *Revising the essay: Intellectual arenas and hybrid forms*, ProQuest Dissertations Publishing, [En ligne].
- LEDUC, Simon (2010), « Narrativité de l'essai : les arts de la mémoire dans Spicilège de Marcel Schwob » [Mémoire], Montréal (Canada), Université du Québec à Montréal.
- LUKACS, Georges (1972), « Nature et forme de l'essai », *Études littéraires*, vol. 5, n° 1, pp. 91-114, [En ligne], < <http://id.erudit.org/iderudit/500223ar> >.
- MACÉ, Marielle (2004), « La haine de l'essai, ou les mœurs du genre intellectuel au XXe siècle ». In: *Littérature*, n°133, *Dante, l'art et la mémoire*, Paris (France), pp. 113-127.
- MAJOR, Robert (1999), « Le recueil d'essais ou l'ombre de Montaigne », dans François Dumont (dir.), *La pensée composée : formes du recueil et constitution de l'essai québécois*, Québec (Canada), Nota bene, pp. 13-36.
- MASSEY-WARREN, Sarah M. (2007), *Misbehaving prose: The Poetics of Subversion in the Later Romantic Essay* [Thèse], University of Colorado at Boulder, ProQuest Publishing.
- OBALDIA, Claire de (2005), *L'esprit de l'essai : de Montaigne à Borges*, Paris (France), Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».

- PETTIFORD, Brian (2010), *La littérarité de l'essai selon Cioran : vers une éthique de l'écriture ou « Le style comme aventure »* [Mémoire], Université du Québec à Montréal.
- RIENDEAU, Pascal (2012), *Méditation et vision de l'essai : Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault*, Montréal (Canada), Éditions Nota Bene, coll. « Littérature(s) ».
- RIENDEAU, Pascal (2000), *De la fiction de soi à l'oubli de soi. Stratégies de l'essai contemporain chez Roland Barthes, Milan Kundera et Jacques Brault* [Thèse], Faculté des arts et des sciences, Université de Montréal.
- RIENDEAU, Pascal (2005), « La rencontre du savoir et du soi dans l'essai », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, pp. 91-103.
- ROOT, Robert L. (2007), « The Nonfiction Motive », *Writing on the Edge*, vol. 18, n° 1, pp. 29-33, [En ligne], < <http://www.jstor.org/stable/43157339> >.
- ROOT, Robert L., Jr. (2003), « Naming Nonfiction (A Polyptych) », *College English*, vol. 65, n° 3, pp. 242-256.
- ROOT, Robert L. (Dir.) (1998), *The Fourth Genre: Contemporary Writers Of/on Creative Nonfiction*, Boston (États-Unis), Allyn & Bacon.
- SHARP, Leta McGaffey (2009), *Creative Nonfiction Illuminated: Cross-disciplinary Spotlights* [Thèse], The University of Arizona, ProQuest Publishing, [En ligne].
- VEILLEUX, Rachel (2013), *L'essayiste entre deux chaises : hybridité et posture de l'énonciateur dans les essais de François Paré*, [En ligne], < <http://www.archipel.uqam.ca/5712/1/M13000.pdf> >.
- VIGNEAULT, Robert (2008), *Dialogue sur l'essai et la culture*, Québec (Canada), Presses de l'Université Laval.
- VIGNEAULT, Robert (1994), *L'écriture de l'essai : essais*, Montréal (Canada), L'Hexagone.
- VIGNEAULT, Robert (1983), « L'essai québécois : préalables théoriques », *Voix et Images*, vol. 8, no. 2, pp. 311-329.
- VIGNEAULT, Robert et André VANASSE (1982), « Pierre Vadeboncoeur : l'énonciation dans l'écriture de l'essai », *Voix et Images*, vol. 7, n° 3, pp. 531-552.

Ouvrages et articles théoriques sur la pragmatique et les sciences du langage

- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995), *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris (France), Éditions du Seuil.
- GARDES TAMINE, Joëlle (2011), *La rhétorique*, Paris (France), Éditions Armand Colin.
- LUNDQUIST, Lita (1993), « La cohérence textuelle argumentative : illocution, intention et engagement de consistance », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 22, n° 2, pp. 109-138.
- MOESCHLER, Jacques (1994), *Dictionnaire encyclopédique de pragmatique*, Paris (France), Éditions du Seuil.
- OUELLET, Pierre (1977), « La scène énonciative (pour une théorie globale de la sémiogénèse) », *Études littéraires*, vol. 10, n° 3, pp. 429-452.
- PIER, John (1989), « Pragmatique du paratexte et signification », *Études littéraires*, vol. 21, no. 3, pp. 109-118.
- RANDALL, Marilyn (1992), « Contexte et cohérence. Essai de pragmatique littéraire », *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, pp. 103-116.
- ROQUENI CALDERON, Pilar (2009), « Pour une pragmatique de l'art » [Mémoire], Université du Québec à Montréal [En ligne].
- SEARLE, John R. (1982), *Sens et expression : études de théorie des actes de langage*, Paris (France), Éditions de Minuit, coll. « Sens commun ».
- SPERBER, Dan & DEIRDRE, Wilson (1992), « Ressemblance et communication », dans ANDLER, Daniel (Dir.), *Introduction aux sciences cognitives*, Paris (France), Éditions Gallimard, coll. « Folio/Essais ».

Entrevues, sources journalistiques et ressources internet diverses

- CHRISTOPH, Ella (2012), « Fact of Nonfiction? John D'Agata and the Truth Behind the Essay », *Newcity Lit* [En ligne], < <https://lit.newcity.com/2012/02/17/fact-or-nonfiction-john-dagata-and-the-truth-behind-the-essay/> > (p. consultée le 5 juin 2019).
- D'AGATA, John, « About », *Site personnel* [En ligne], < <https://www.johndagata.com/> > (p. consultée le 25 mai 2019).

- D'AGATA, John & LOPATE, Leonard (2016), « How the American Essay Evolved, from Anne Bradstreet to Tom Wolfe », *The Leonard Lopate Show* [Baladodiffusion], WNYC [En ligne], < <https://www.wnyc.org/story/essayist-john-dagata-gives-us-lesson-history-american-essay/> >, (p. consultée le 5 juin 2019).
- D'AGATA, John & SILVERBLATT, Micheal (2016), « John D'Agata : The Making of the American Essay », *Bookworm* [baladodiffusion], KCRW [En ligne], < <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/john-dagata-the-making-of-the-american-essay> > (p. consultée le 5 juin 2019).
- D'AGATA, John & SILVERBLATT, Micheal (2010), « John D'Agata : About a Mountain », *Bookworm* [baladodiffusion], KCRW [En ligne], < <https://www.kcrw.com/culture/shows/bookworm/john-dagata-about-a-mountain> > (p. consultée le 5 juin 2019).
- Hobart and William Smith Colleges, « The Lyric Essay », *Seneca Review* [En ligne], < <http://www.hws.edu/senecareview/lyricessay.aspx>, 1997 >, (p. consultée le 31 octobre 2016).
- LEVY, Jared (2012), « John D'Agata, In Check », *Interview* [En ligne], < https://www.interviewmagazine.com/culture/john-dagata-the-lifespan-of-a-fact#_ > (p. consultée le 5 juin 2019).
- LEWIS-KRAUS, Gideon (2012), « The Fact-Checker Versus the Fabulist », *The New York Times Magazine* [En ligne], < <https://www.nytimes.com/2012/02/26/magazine/the-fact-checker-versus-the-fabulist.html> > (p. consultée le 5 juin 2019).
- LEWITON, Ariel (2016), « John D'Agata : What We Owe History », *Guernica* [En ligne], < <https://www.guernicamag.com/what-we-owe-history/> > (p. consultée le 5 juin 2019)
- MUNSON, Zack, “The True Facts”, *The Weekly Standard*, vol. 17, n° 31, 30 avril 2012.
- SCHWARTZ, Alexandra (2018), « Truth vs. Ego in “The Lifespan of a Fact” », *The New Yorker* [En ligne], < <https://www.newyorker.com/magazine/2018/10/29/truth-vs-ego-in-the-lifespan-of-a-fact> > (p. consultée le 5 juin 2019).
- SEHGAL, Parul (2009), “Not in My Backyard”, *Publishers Weekly*, vol. 256, n° 51, 21 décembre.

STEINBERG, Susan (2016), « John D'Agata Redefines the Essay », *Electric Literature*, 12 juillet, [En ligne], < <https://electricliterature.com/john-dagata-redefines-the-essay-cbd12e2b338> > (p. consultée le 13 novembre 2017).

ULIN, David L. (2016), « John D'Agata and the Art of the American Essay : Exploring the Limits of Non-Fiction One Fact at a Time », *Literary Hub* [En ligne], < <https://lithub.com/john-dagata-and-the-art-of-the-american-essay/> > (p. consultée le 5 juin 2019).

The University of Iowa (2019), « John D'Agata », *Site de l'université d'Iowa* [En ligne], < <https://english.uiowa.edu/people/john-dagata> > (p. consultée le 6 juin 2019).

VON ARBIN AHLANDER, Astri (2011), « John D'Agata », *The Days of Yore* [En ligne], < http://thedaysofyore.com/2011/john_dagata/ > (p. consultée le 5 juin 2019).

