



Le récit du réel : une pragmatique à l'œuvre, suivi de *Truman Capote et la vie de Perry Smith*

par Daniel Jean

Thèse présentée à l'Université du Québec à Chicoutimi comme exigence partielle du doctorat en lettres offert conjointement avec l'Université du Québec à Rimouski et l'Université du Québec à Trois-Rivières

Québec, Canada

Février 2024

RÉSUMÉ

Cette thèse de recherche et de création porte sur la transcription de l'expérience du monde telle que vécue par les gens qui en témoignent. Elle s'intéresse spécifiquement à la narration d'événements créés par le flux de l'existence. Elle étudie la pragmatique à l'œuvre dans la transmission du réel par l'écriture. Elle tire son inspiration et bon nombre de ses questionnements de l'ouvrage *In Cold Blood* de l'auteur américain Truman Capote, paru en 1965, et par lequel il entendait proposer une synthèse du reportage journalistique et de l'écriture romanesque : la « *non-fiction-novel* ».

Dans la foulée de Käte Hamburger, elle concède à la fiction le privilège de l'accès sans condition à la vie intérieure d'autrui, sans toutefois laisser à ce seul genre l'usage exclusif de l'ensemble des autres procédés narratifs. S'éloignant de la vision dichotomique opposant faits et fiction, non compatible avec la volonté de fusion de Truman Capote, elle favorise une approche non dualiste basée sur la complémentarité. Faisant le constat que le réel est prégnant et qu'il se manifeste notamment dans l'écriture non fictionnelle, elle formule l'hypothèse qu'il est possible de concevoir que le réel et sa narration cohabitent dans un même récit en se renforçant mutuellement. Elle se propose de dégager le caractère distinctif de cette pratique, que nous avons nommée le « récit du réel », en se concentrant sur la dimension pragmatique de la création des œuvres ainsi produites.

Dans un premier temps, et à partir de ses propres déclarations, nous avons exploré les stratégies et les moyens mis de l'avant par Truman Capote pour la conduite de son expérience. Quelle était son intention initiale ? De quelle manière a-t-il développé son projet ? Quelles relations a-t-il entretenues avec ses témoins ? Quelles difficultés a-t-il rencontrées au moment de l'écriture ? Pour comparaison, nous avons reproduit le même exercice avec quatre auteurs qui, chacun à leur manière et à leur époque, ont pratiqué le travail d'immersion pour rédiger une œuvre conjuguant les richesses du journalisme et de l'écriture romanesque : Upton Sinclair (*The Jungle*, 1906), James Agee et Walker Evans (*Let Us Now Praise Famous Men*, 1941), John Hersey (*Hiroshima*, 1946) et Svetlana Alexievitch (*Les cercueils de zinc*, 1989).

Fort de ces lectures et des renseignements qu'elles contenaient, nous avons pu préciser les éléments constitutifs du récit du réel et jeter les bases d'une définition. Nous avons produit une série d'axiomes résumant les principaux points de notre recherche théorique, ce qui nous a mené à notre conclusion : le réel et sa narration sont distants dans le temps, mais synchrones dans leur effet.

Cette première partie de notre thèse se double de la création d'un texte intitulé *Truman Capote et la vie de Perry Smith*. Rédigé à partir de documents d'archives et d'une large collecte de témoignages, il raconte l'histoire de la production du livre et la relation de son auteur avec l'un de ses principaux personnages.

Mots-clés : Capote, *De sang-froid*, journalisme, fiction, récit, narration, pragmatique.

DÉDICACE

À la mémoire de madame Hélène Roy, artiste et professeure en arts visuels à l'Université du Québec à Chicoutimi, qui m'a ouvert les portes des études universitaires de cycle supérieur avec patience et générosité.

REMERCIEMENTS

La rédaction d'une thèse est une activité solitaire qui ne peut se vivre qu'avec la complicité et la générosité de nombreuses personnes qui, à des degrés et des moments divers, acceptent de nous accompagner dans cette aventure exaltante, qui nous effraie parfois, mais nous procure ultimement un sentiment d'accomplissement et de bonheur que je désire partager ici, avec humilité et reconnaissance.

Merci ! Mille fois mille fois merci...

À mon père et à ma mère, Joseph-Antoine Jean et Lucille Lapointe, qui ne sont plus mais sans qui je ne serais pas là et sûrement pas ici ;

À mon directeur, M. Nicolas Xanthos qui, tout au long de ces années, m'a gardé sur le droit chemin, même quand je ne savais pas qu'il y avait un chemin ;

À M. Mustapha Fahmi qui, dès le début, a prêté une oreille attentive à mon projet, m'encourageant avec philosophie ;

À M. Guillaume Pinson, de l'Université Laval, qui m'a heureusement suggéré de m'intéresser davantage au journalisme ;

À M. François Ouellet, directeur de l'Unité d'enseignement en études littéraires à l'Université du Québec à Chicoutimi, qui à distance m'a toujours soutenu ;

Aux enseignantes et aux enseignants de l'Université du Québec à Chicoutimi, de l'Université du Québec à Rimouski et de l'Université du Québec à Trois-Rivières, dont j'ai suivi les séminaires ;

Aux bibliothécaires de l'Université du Québec à Chicoutimi et du Cégep de Chicoutimi, qui m'ont toujours accueilli avec le sourire ;

À ma réviseuse, Marie-Michelle Dubois, qui connaît toutes les règles de la grammaire et de la présentation sur le bout des doigts ;

À ma sœur Rolande qui a posé son œil de lynx sur mes premiers travaux et à ma sœur Nicole qui, chaque jour, a suivi avec patience le développement de ma relation avec Truman Capote et Perry Smith ;

À madame Sylvie Lajoie, qui a longtemps tenu une boutique de livres usagés à Chicoutimi sans laquelle je n'aurais peut-être pas connu Truman Capote ;

À mes amies et amis qui m'ont écouté penser à voix haute pendant des années : Joanne Gobeil, Jean Grimard, Nicole Huybens, Denis Lapierre, Denise Lavoie, Nelson Junior Yimou Noubissi, Ann Ouellet, Réjean Simard, Bogdan Stefan, Paule Therrien et le regretté Philippe Belley, exemple infini de créativité ;

À mon amie Diane-Jocelyne Côté, nonne bouddhiste, qui m'a éclairé sur la voie du non-dualisme ;

À mon acupuncteur, le Dr Denis Joubert, dont j'ai piqué la curiosité pendant qu'il me piquait ;

À François Déry, dévoué dépanneur informatique, et à Dane Duplessis, minutieux traducteur ;

À ma voisine, Mme Françoise Desbiens, et aux membres de son groupe de lecture ;

À toutes les personnes qui m'ont posé une question courte et ont obtenu une trop longue réponse et à ceux et celles que j'oublie ici ;

Merci ! Mille fois mille fois merci !

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	iii
DÉDICACE.....	v
REMERCIEMENTS	vii
TABLE DES MATIÈRES	ix
INTRODUCTION.....	1
PREMIÈRE PARTIE — RECHERCHE	17
LE RÉCIT DU RÉEL : UNE PRAGMATIQUE À L'ŒUVRE	17
CHAPITRE 1 - LE RÉCIT DU RÉEL : LE SITUER, LE NOMMER, LE DÉFINIR.....	19
CHAPITRE 2 - LES FONDEMENTS	27
2.1 Les leçons de l'histoire	29
2.2 Les règles du journalisme	37
2.2.1 Les fonctions constitutives de l'identité du journalisme	37
2.2.2 La recherche de vérité	41
2.3 Les liens entre l'histoire et le journalisme	43
2.4 L'histoire, le journalisme et le récit du réel.....	44
CHAPITRE 3 - L'ÉMERGENCE D'UNE FORME	49
3.1 Les origines.....	49
3.2 Objectivité et objectivation	53
3.3 Le journalisme littéraire et le retour du sujet	55
3.4 Le choix d'une forme.....	63
CHAPITRE 4 - LA PRAGMATIQUE À L'ŒUVRE.....	65
4.1 Upton Sinclair et la révolution.....	66
4.2 James Agee et la difficulté de dire	70
4.2.1 L'expérience d'une vie	71
4.3 John Hersey et le silence de l'auteur.....	87

4.4	Truman Capote et le récit véridique.....	102
4.4.1	L'expérience	103
4.4.1.1	Le projet.....	104
4.4.1.2	La réception critique initiale.....	116
4.4.2	La posture	129
4.4.3	Observations et interrogations.....	138
4.5	Svetlana Alexievitch et l'art de la réécriture.....	155
4.5.1	Donner une voix aux voix	155
4.5.2	Un procès en diffamation	160
4.5.3	Le droit de créer	163
CHAPITRE 5 - LE TRAVAIL D'ÉDITION.....		169
5.1	<i>The New Yorker</i>	169
5.2	La collaboration avec les auteurs.....	170
5.3	Le cadre pragmatique.....	173
5.3.1	Péritexte et épitexte	174
5.3.2	L'importance de la jaquette	176
5.4	L'expérience de lecture	177
5.5	Truman Capote et l'art de la promotion.....	180
CHAPITRE 6 - LE RÉCIT DU RÉEL : ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS ET LIMITES.....		183
6.1	Le défi de l'écriture.....	183
6.2	Les limites à ne pas franchir	186
CHAPITRE 7 - LES AXIOMES		193
7.1	Un auteur ne disparaît jamais.....	193
7.2	Un récit est toujours le récit de récits.....	195
7.3	Les personnes réelles meurent réellement	198
7.4	Les contraires sont complémentaires	199
7.5	L'objet du récit du réel est un sujet.....	202
7.6	Le récit du réel crée l'illusion de la fiction.....	204
7.7	Le contrat avec le lecteur est de nature éthique	205
CHAPITRE 8 - LE RÉCIT DU RÉEL : QUELQUES PISTES DE DÉFINITION.....		209

CONCLUSION	213
RÉFÉRENCES	219
BIBLIOGRAPHIE	227
DEUXIÈME PARTIE – CRÉATION	231
TRUMAN CAPOTE ET LA VIE DE PERRY SMITH	231
INTRODUCTION	233
PARTIE I — LA RENCONTRE	239
PARTIE II — LETTRE DE PERRY À TRUMAN	347
PARTIE III — LA RÉPONSE DE TRUMAN	355

INTRODUCTION

L'étincelle

Le 16 novembre 1959, l'auteur américain Truman Capote lit un entrefilet dans *The New York Times* qui relate l'assassinat, sans motif apparent, d'un riche agriculteur, de son épouse et de deux de leurs enfants dans la petite communauté de Holcomb, Kansas. Il y voit le sujet possible d'une expérimentation dont il caresse l'idée depuis longtemps, un projet par lequel il pourrait réaliser la synthèse du reportage journalistique, qui raconte une histoire d'un point A à un point Z, sur un axe horizontal, et de l'écriture romanesque, qui a le pouvoir d'aller en profondeur dans la compréhension des êtres et des événements, sur un axe vertical. Il affirme pouvoir ainsi créer une nouvelle forme littéraire, la *non-fiction novel*. Il se rend sur place dans le but d'écrire un article pour *The New Yorker*, y demeure plusieurs semaines, rencontre toutes les personnes reliées de près ou de loin aux événements, assiste à l'incarcération des deux criminels, Dick Hickock et Perry Smith, et à leur procès au bout duquel ils sont condamnés à mort. Il leur rend visite en prison à plusieurs reprises et correspond avec eux pendant les années que dureront les divers appels. Il est même témoin de leur exécution par pendaison. Son projet de rédaction d'un article se transforme en livre. En 1965, il publie *In Cold Blood : A True Account of a Multiple*

Murder and Its Consequences/De sang-froid¹ : récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences.

Mais qu'en était-il de ce désir de fusion ? Qu'en était-il d'un reportage qui se lirait comme un roman et d'un roman qui serait non fictionnel ? Truman Capote, autodidacte et grand lecteur, allait-il parvenir à nous mener sur la voie d'une troisième voie, et comment s'y prendrait-il pour dépasser l'opposition entre faits et fiction ? Il y avait là de quoi chercher.

Le projet

Cette thèse porte sur l'expérience du monde et sa narration. Il s'agit à la fois du résultat d'une réflexion, d'un rapport de recherche, d'un compte rendu d'enquête, d'un récit d'informations, d'un recueil de témoignages et de citations, et dans un second volet, d'une création. Elle met en lumière les conditions de production d'un texte basé sur des événements réels par des auteurs², journalistes et écrivains ayant pratiqué le travail d'immersion dans le but de rédiger un ouvrage conjuguant les techniques et les richesses du journalisme et de la littérature romanesque.

Elle comporte deux sections. Sur le plan théorique, elle étudie la pragmatique à l'œuvre dans la transcription du réel par l'écriture, à partir du projet de *non-fiction novel* de Truman Capote

¹ Nous utiliserons dorénavant le titre français de l'œuvre. Les citations de ce livre seront également tirées de sa version française publiée chez Gallimard en 1966. Nous ferons de même pour les œuvres et les articles pour lesquels nous aurons eu accès à une version française.

² Le masculin est utilisé de façon générique pour alléger le texte.

pour l'écriture de *De sang-froid*, en vue de déterminer les éléments constitutifs de ce que nous nommerons le « récit du réel »³. Le volet de création, qui aura pour titre *Truman Capote et la vie de Perry Smith*, sera quant à lui composé de trois parties :

- *La rencontre* — Un « récit d'informations » tiré de biographies et d'archives racontant les étapes de la création du livre et la relation de l'auteur avec l'un de ses personnages principaux, Perry Smith.
- *Lettre de Perry à Truman* — Une fiction inspirée d'un fait réel. Peu avant son exécution, Perry Smith a écrit une longue lettre à Truman Capote. N'ayant pu en prendre connaissance, je l'ai imaginée.
- *La réponse de Truman* — Pure fiction puisque Capote a lu la lettre de Perry après la mort de ce dernier.

La question de la question

Comme dans toute recherche, le défi de la question est de la bien poser et il est parfois difficile de sortir des sentiers battus de la tradition. Autant la fiction occupe une place prépondérante dans la littérature, autant elle pèse de tout son poids sur les débats qui animent la théorie littéraire. Il faut faire un effort considérable pour identifier cette mainmise, si généralisée qu'elle en devient invisible ou « naturelle », et commencer à s'en détacher afin de pouvoir aborder sous un autre angle, et en toute légitimité, l'inscription du réel dans la littérature

³ Nicolas Péliissier et Alexandre Eyriès utilisent déjà ce terme dans leur article *Fictions du réel : le journalisme narratif*, paru en 2014 dans *Les cahiers de narratologie : analyses et théories narratives*, N° 26.

narrative. Et l'on en vient à se dire que si l'on veut se libérer de cette emprise conceptuelle, cela ne pourra se faire sans retirer la fiction de l'équation. Continuer de mettre dos à dos faits et fiction, c'est peut-être mal poser le problème et perpétuer un combat que l'écriture du réel est condamnée à perdre. Dans la foulée de Käte Hamburger, puis de Dorrit Cohn, on acceptera de concéder à la fiction, le privilège de l'accès sans condition à la vie intérieure d'autrui, mais sans lui remettre pour autant les clés de l'ensemble des techniques narratives, qu'elle partage du reste avec le roman historique et certains ouvrages d'histoire. Dégagé de cette ascendance, qui se révèle ultimement « fictive », nous avons enfin pu formuler notre problématique.

L'approche de recherche

Deux axes de recherche s'avéraient possibles : l'analyse textuelle et l'exploration de la pragmatique à l'œuvre au moment de la création du texte. Comme il existe déjà de nombreuses études s'intéressant à la narrativité de *De sang-froid*, nous avons opté pour l'examen de la pragmatique. Le récit du réel commandant un travail d'immersion, l'établissement de relations avec de multiples témoins et l'accès à des moyens de production particuliers, il nous a semblé que cette approche nous éclairerait avec bonheur sur la démarche de Truman Capote et les dimensions épistémologiques, ontologiques et éthiques liées à son projet de création d'une *non-fiction novel*. Elle correspondait également à nos intérêts pour la recherche et le traitement d'information, développés tout au long des nombreuses années pendant lesquelles nous avons évolué dans le domaine des médias.

Par ailleurs, comme Truman Capote avait placé l'absence de « Je » au cœur de son expérimentation littéraire, nous avons choisi de nous concentrer, au moment de l'analyse finale,

sur le récit rédigé à la troisième personne, afin de mieux cerner les défis auxquels il s'était exposé, considérant par ailleurs que la narration à la première personne, quoique passionnante, soulevait des enjeux qu'il ne nous était pas possible d'aborder dans le cadre de recherche que nous nous étions fixé.

La problématique

Et si la littérature n'était pas que fiction ? Si la réalité était prégnante et qu'elle se manifestait particulièrement dans le récit non fictionnel ? Si, au lieu d'opposer le réel à l'écriture narrative, nous les fondions sans les confondre et qu'au-delà de la dualité, nous tentions d'imaginer l'unité ? Nous formulons l'hypothèse qu'il est possible de concevoir que le réel et sa narration cohabitent dans un même récit en se renforçant mutuellement. Nous nous proposons de dégager les lignes directrices de cette pratique, à partir notamment du projet de *non-fiction novel* de Truman Capote ayant mené à l'écriture de *De sang-froid*.

Le choix d'un terme

« *Non-fiction novel* ». Selon l'aveu même de Truman Capote, cette formulation n'était peut-être pas la plus appropriée pour désigner l'objet de son expérimentation, mais c'était la seule qu'il ait pu trouver. Certains parleront d'un oxymore, d'autres l'associeront à une publicité de produits frais congelés. En quatrième de couverture, son éditeur la confirmera. Dans notre volonté de nommer l'objet de notre étude, nous avons cherché une appellation qui réunirait les notions de référence et de narrativité. Nous proposons le terme « *récit du réel* », qui inclut la *non-fiction novel*, mais pas exclusivement. Ce terme retient la définition du récit donnée par

Dorrit Cohn : « une série d’assertions traitant d’une séquence d’événements liés causalement et qui concernent des êtres humains ». (1999, 28) Il fait aussi référence à la pensée de Käte Hamburger qui dit de la fiction qu’elle crée de la non-réalité.

L’esquisse d’une définition

À la fin de notre parcours théorique, nous aurons identifié les principaux éléments d’une définition du récit du réel. Pour les fins de cette introduction, nous en proposons une version abrégée : un récit composé d’événements auxquels l’auteur a assisté, qui utilise un ensemble de techniques narratives, à l’exception de celles décrivant des processus intérieurs, dans un souci de véridicité et d’intelligibilité.

Les objectifs

Cette thèse se conclut par une création dans laquelle nous nous livrerons à une expérimentation de transcription du réel par le récit, dont l’approche et les conditions auront été inspirées par le cheminement théorique que nous aurons suivi. Nous en préciserons les objectifs dans la seconde partie de ce travail. Nous présentons ici les objectifs liés à notre démarche de réflexion :

- Revisiter l’analyse de l’inscription du réel dans la littérature narrative, en recherchant notamment une alternative à l’opposition faits et fiction ;
- Évaluer le potentiel conceptuel de la rencontre du réel et de sa narration dans une optique de coopération ;

- Repérer la pragmatique à l'œuvre et définir les éléments constitutifs de la forme d'écriture ainsi produite ;
- Identifier les enjeux de cette pratique sur les plans créatif et ontologique.

La méthode

Nous avons d'abord voulu valider l'affirmation de Truman Capote selon laquelle il avait créé une nouvelle forme littéraire. Parmi d'autres, l'excellent ouvrage de John C. Hartsock, *A History of American Journalism*, nous a convaincu du contraire. L'écriture basée sur des événements réels a une longue feuille de route que l'on peut faire remonter à *A Journal of the Plague Year/Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe, publié en Grande-Bretagne en 1722. Aux États-Unis, le journalisme littéraire s'est affirmé dès la fin du XIX^e siècle.

Sachant par ailleurs que la littérature puise souvent à d'autres disciplines, nous avons tenté de retracer les emprunts du récit du réel à l'histoire et au journalisme, y trouvant de nombreux indices de parenté, notamment l'importance de la question originelle et de la méthode, la recherche de sources, la cueillette de témoignages, leur validation et leur inscription dans un récit.

Profitant déjà d'un vaste éventail d'analyses de *De sang-froid* réalisées sous l'angle de la narratologie, nous avons choisi de nous concentrer sur la pragmatique à l'œuvre dans l'élaboration et la création de l'ouvrage de Truman Capote. Disposant d'une riche documentation, nous avons voulu éclairer divers aspects entourant son expérience littéraire : son intention initiale, le développement de son projet, les circonstances culturelles,

sociopolitiques et médiatiques dans lequel il s'inscrivait, son travail d'immersion sur les lieux des événements, sa recherche et son utilisation de sources variées, ses défis d'écriture, la réception de son livre et l'impact de celui-ci.

Afin de pouvoir distinguer avec encore plus de précision la nature du récit du réel, nous avons refait l'exercice de l'analyse pragmatique en prenant comme sujets les ouvrages de quatre auteurs ayant mené, à leur manière et à leur époque, le projet de transcription de l'expérience humaine à travers la narration d'événements vécus : le travail abrutissant dans les abattoirs de Chicago dans *The Jungle/La jungle*, d'Upton Sinclair (1906), la vie des métayers pauvres de l'Alabama pendant la Grande Dépression dans *Let Us Now Praise Famous Men/Louons maintenant les grands hommes*, de James Agee et Walker Evans (1941), les affres causées par l'explosion de la bombe atomique dans *Hiroshima*, de John Hersey (1946) et l'impact sur les soldats et leurs familles de l'invasion de l'Afghanistan par l'Union soviétique dans *Les cercueils de zinc*, de Svetlana Alexievitch (1989). Nous inspirant de ces lectures et des témoignages de nombreux praticiens de cette forme d'écriture, nous avons dressé une liste d'éléments constitutifs du récit du réel, non exhaustive, mais indicative de ses conditions de réalisation, des défis d'écriture qu'il pose et des limites que son auteur ne doit pas franchir.

Nous avons ensuite formulé le résultat de nos réflexions sous la forme d'axiomes proposant une synthèse de notre exploration. Fort de ces recherches, des questions qu'elles ont pu soulever et des pistes de réponses qu'elles ont inspirées, nous en sommes venu à proposer une liste de ce qui constitue, à nos yeux, les éléments d'une définition du récit du réel.

Les sources et les réflexions

Le récit du réel plonge ses racines dans l'histoire, le journalisme et la littérature romanesque. Chacune de ces disciplines a semé des pierres sur le chemin de notre compréhension et nous a éclairé sur les réponses possibles à donner à quelques-unes de nos interrogations principales. Peut-on échapper à la subjectivité ? En quoi la fiction contribue-t-elle à définir le récit du réel ? Fondement du témoignage, la mémoire est-elle fiable ? Comment faire de l'Autre un sujet ? Sur le plan ontologique, qu'arrive-t-il aux personnes devenues personnages d'un récit du réel ?

L'impossible objectivité. Quelle que soit la discipline, la question de la subjectivité se pose toujours. Comme l'écrivait Walter Benjamin : « Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur une coupe d'argile l'empreinte de ses mains. » (2000, p. 127) Pour Jacques Savaran, l'histoire est inséparable de l'historien. Michel de Certeau, pour sa part, rappelle que « le discours l'historiographique est de parler non d'une seule réalité, mais de deux. Comme tout discours, il nous rapporte les circonstances de son énonciation, du régime de savoir auquel appartient son auteur ainsi que de son vécu. » (cité dans Gangipour, 2014, 314) Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino font valoir que « la vérité historique n'est pas donnée, mais reconstruite, elle n'est pas absolue, mais relative. » (2003, p. 66) Ils rejoignent sur ce point Anoush Ganjipour : « l'histoire n'est pas une, mais une multiplicité : des vérités immanquablement partielles ». (2014, p. 324) Pour Ivan Jablonka, la subjectivité n'est pas le problème. Il propose une subjectivité « située », qui ne repose pas sur l'opinion, mais sur le fait de savoir d'où l'on parle et d'assumer son enracinement. « Cet effort de localisation, écrit-il, aide [l'auteur] à ne pas être le dupe de ses préjugés, l'otage de ses intérêts, la marionnette de soi-même ». (2014, p. 286) Philosophe, Marguerite Yourcenar convient que « quoi qu'on

fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière. Mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques ». (1974, p. 342)

Le journalisme n'échappe pas à ce débat. Robert Hackett, cité par Harriet Hustis (2017, par. 9) nie que l'on puisse atteindre « l'idéal d'objectivité » basé sur la croyance que « les faits peuvent être séparés de l'opinion et des jugements de valeur ». Pour Jay Rosen, les journalistes ne sont pas seulement « des gens qui trouvent des choses », ce sont des gens « qui font des choses » (cité dans Hustis, 2017, par. 19). Comme le précise Juan Ramón Muñoz-Torres dans le même article, « les faits ne sont pas de simples données préconçues, mais des interprétations de perceptions. » Choisir les faits que l'on juge pertinents « implique tout un ensemble de valeurs explicites et implicites acceptées subjectivement par celui qui effectue une sélection. » (cité dans Hustis, 2017, par. 18) Tout point de vue est subjectif, car soumis au « principe d'incertitude » défini par le physicien Werner Heisenberg, que cite John C. Hartsock : « Ce que nous observons n'est pas la nature en soi, mais la nature exposée à notre méthode d'observation. » (2000, p. 52) Pour Philippe Vasset « l'écrivain est à lui-même sa propre matière. Ses oreilles, ses yeux, sa peau sont le révélateur chimique du monde, l'éprouvette où se distille la réalité. » (Bosc, 2016, p. 122) Ce qui se vit au moment de l'impression transparait lorsque vient celui de l'expression. « Les faits sont muets [...] et tout chant qu'ils font dépend de leur orchestration par un arrangeur humain », constate Joseph Conrad (cité dans Hollowell, 1977, p. 73). John Hersey confirme : « La voix est l'élément sur lequel vous n'avez aucun contrôle. C'est le son qui se cache derrière l'œuvre ». (cité dans Dee, 1986, p. 240) Cecilia Aare indique que sur le plan narratologique, le reportage doit être compris comme une « réalité dirigée ». (2016, p. 19) L'auteur implicite, qu'elle nomme « réalisateur » (*director*) est l'instance créatrice. Pour Brett Schulte, « la médiation peut être limitée, mais pas éliminée.

[Elle] intervient à chaque choix éditorial de l'écrivain : la sélection des faits, des détails et des citations, le fait de donner vie à un personnage et d'en laisser un autre dans l'ombre ». (2014, par. 27) Le voudrait-il, un auteur ne disparaît jamais.

L'exclusivité de la fiction. Dans son *Essai sur la fiction*, paru en 1795, Madame de Staël accordait la primauté aux « fictions naturelles », caractérisées par « la connaissance intime de tous les mouvements du cœur » (citée dans Cohn, 2011, p. 26). Elle préparait ainsi le terrain que Käte Hamburger, dans sa *Logique des genres littéraires*, allait labourer. Selon cette dernière, « la fiction est le seul espace cognitif ou le Je-Origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme telle » (1986, p. 88). Pour elle, l'omniscience psychique n'est ni un mode ni une technique narrative, mais constitue « la norme structurelle fondamentale qui gouverne l'univers de la fiction à la troisième personne » (Hamburger, 1986, p. 45). « On ne devine à coup sûr que ce que l'on invente », estime pour sa part Gérard Genette, qui renverse la position initiale de Hamburger : « Les traits du récit fictionnel ne sont que des effets, dont la cause est le caractère imaginaire de ce qui constitue le Je-Origine. » (2004, p. 151)

Cause ou effet, la question ne se pose pas ainsi pour le récit du réel. Comme on le verra, ses personnages demeurent, selon la condition de Hamburger, des sujets d'énonciation localisables dans le temps. Ce ne sont donc pas des êtres imaginaires exprimant des pensées et des sentiments eux aussi fictifs. Pour Frédéric Pouillaude, il s'agit là d'une question épistémologique : « Comment l'auteur a-t-il pris connaissance de ce qu'il affirme ? » (2020, p. 348) Selon lui, tous les indices de fictionnalité peuvent se résumer à un seul et même phénomène : « la possibilité pour l'auteur de fiction de se donner, par rapport aux événements

(inventés ou non) un accès cognitif empiriquement impossible » (2020, p. 348). Comme le souligne Dorrit Cohn, à défaut d'avoir accès à la vie intérieure de ses témoins, l'historien « ne peut que former des spéculations, des conjectures et des inférences » (2011, p. 71), une situation pour laquelle Pouillaude propose une voie de contournement par l'usage de la modalisation. Il en donne pour démonstration l'écriture de *L'Adversaire* par Emmanuel Carrère. Cette solution, si elle peut convenir dans le contexte de la narration à la première personne d'œuvres de non-fiction, ne peut s'appliquer lorsqu'un auteur choisit de ne pas apparaître dans son récit, rédigé à la troisième personne. Doit-il alors renoncer à l'expression de processus intérieurs ou existe-t-il des voies parallèles qu'il pourrait, sous conditions, emprunter ? Dans tous les cas, la question demeure sensible.

Le jeu de la mémoire. Le récit du réel se nourrit du témoignage, et celui-ci repose sur la mémoire, mais la mémoire est faillible. C'est le maillon faible de notre réseau neuronal, selon Françoise Lavocat (2016). Nos souvenirs sont fragiles et leur fiabilité est variable, comme le note Alan Robinson (2011). Il explique que trois « soi » sont à l'œuvre dans le travail de la mémoire : le « soi » se remémorant, le « soi » remémoré et le « soi » historique. Entre ce dont on se souvient et ce qui s'est réellement passé, il n'y a pas toujours concordance. Pour Paul Ricœur, cité dans Antoine de Baecque et Christian Delage, « le souvenir est un discours que l'on se tient à soi-même » (2008, p. 20). Il détermine trois traits majeurs de la mémoire individuelle : le caractère de possession personnelle des souvenirs, le sentiment de continuité qu'ils contribuent à construire et les liens privilégiés qu'elle entretient avec l'oubli. Il souligne également le rôle de la mémoire collective. Selon lui, « on ne se souvient pas seul, mais à l'aide de souvenirs d'autrui, à travers la conversation, véritable partage de mémoire. En outre, la mémoire personnelle ne cesse d'emprunter aussi aux récits d'autrui, qu'elle tient pour des

souvenirs propres. » (2008, p. 18) La mémoire est un matériau volatil, d'où l'importance du recouplement des sources. Comme le suggère Alan Robinson, un récit est toujours le récit de récits, « la construction de constructions d'autres personnes » (2011, p. 24), selon les mots de l'anthropologue Clifford Geertz, qu'il cite.

La reconnaissance de l'Autre comme sujet. L'écriture du récit du réel est un geste de rencontre. Sur le plan philosophique, Anoush Ganjipour a situé le débat. Selon lui, identité et différence ne sont que les deux faces d'une même pièce. Il propose une démarche à mi-chemin entre l'anthropologie et l'histoire « qui permet à la pensée une expérience du dehors » par le dépassement des catégories (2014, p. 6). Il cite Viveiros de Castro pour qui « toute expérience d'une nouvelle pensée est une expérience sur la nôtre ». (Ganjipour, 2014, p. 6) Il fait aussi appel à Éric Dayne : « Le Nous et le Vous sont à la limite des traductions en cours. » (Ganjipour, 2014, p. 7) Tous trois rejoignent Marguerite Yourcenar qui affirme que « tout être qui a vécu l'aventure humaine est moi » (2014, p. 342).

Dans son *Histoire du journalisme littéraire américain*, John C. Hartsock (2000) place la relation à l'Autre au cœur de son analyse. S'attardant à la seconde moitié du XIX^e siècle, il décrit un cycle qui mène du journalisme factuel objectif au journalisme littéraire reposant sur la subjectivité. Fils du télégraphe et de la commercialisation de l'information, le journalisme objectif s'impose d'abord et impose l'uniformité. Dopé par le positivisme, il devient « scientifique ». La subjectivité de l'auteur n'y a pas sa place. Le concept d'écriture factuelle se répand, créant ce que Hartsock nomme « une crise épistémologique » (2000, p. 56). Ce journalisme est l'œuvre, selon lui, « de journalistes désengagés qui objectivaient le monde comme quelque chose de différent et d'étranger au sujet observateur » (2000, p. 14).

N'assumant pas sa subjectivité, l'auteur de journalisme objectif ne peut admettre celle de l'Autre. Il le regarde à distance et l'aliène en lui refusant toute capacité de réflexion et d'action. L'aliénation étant une chaîne, elle se transmet au lecteur, lui déniait toute possibilité de participation imaginative à la compréhension du monde phénoménal et social. À la fin du siècle, de plus en plus de journalistes désirent mettre leur plume au service de la connaissance des phénomènes qui assaillent la société américaine, ce qui donnera naissance au journalisme littéraire. Ils s'efforcent de réhabiliter l'Autre en confirmant son statut immuable de sujet. L'Autre n'est plus considéré comme un étranger. Il est la source de l'expérience et le vecteur de sa transmission, mais avant de parvenir à l'Autre, le journaliste doit admettre sa propre subjectivité et s'engager dans ce qu'Alan Trachtenberg appelle « l'échange de subjectivités » (cité dans Hartsock, 2000, p. 185) : de l'auteur à l'Autre, puis au lecteur, une démarche qui transpire tout au long de *Louons maintenant les grands hommes*, de James Agee. Nous en avons fait l'un de nos axiomes : l'objet du récit du réel est un sujet.

Notre contribution

Dès le départ, Truman Capote nous avait mis sur la piste, mais nous avons pris beaucoup de temps avant de la suivre. Il disait vouloir faire l'expérience de la synthèse du journalisme et de l'écriture romanesque. L'enjeu était là et nous n'avions pas saisi le message. Pendant un long moment, nous avons buté sur la dualité faits et fiction, sans parvenir à identifier le blocage qu'elle engendrait dans notre réflexion. Immérgé dans la pensée binaire, nous n'arrivions jamais à inscrire le projet de Truman Capote dans ce schéma oppositionnel, jusqu'à ce qu'il nous apparaisse qu'il fallait l'abandonner. Faits et fiction n'étaient pas les deux termes par lesquels il fallait aborder la question. Nous devions plutôt parler du réel et de sa narration. À

l'antagonisme, il fallait substituer la coopération, à la frontière étanche, une zone franche. De la conjonction « ou », il fallait passer au « et ». Le saut était quantique.

Une première confirmation de notre intuition nous est venue de Masu'd Zavarzadeh, auteur de *The Mythopoeic Reality*, paru en 1976. Durant l'après-guerre, les États-Unis traversent une période de transformations profondes, marquée par l'impact des technologies et des médias de communication. La réalité ressemble de plus en plus à la fiction et le récit linéaire moderniste devient simplificateur et réducteur. L'analyse critique ne suit pas davantage. Elle résume toujours les formes narratives à deux modes : le fictionnel, autoréférentiel ; et le factuel, qui réfère au monde qui lui est extérieur. Ces deux modes sont uniréférentiels, d'où leur incapacité à exprimer la tension « créée par l'énergie centrifuge de la réalité et la force centripète de la forme interne du récit » (Zavarzadeh, 1976, p. 57). Zavarzadeh propose donc un mode biréférentiel et introduit la notion d'angle de référence avec comme pôles le champ expérientiel, lié aux événements et aux personnes, et le champ imaginaire, associé aux techniques narratives. Cet angle varie selon que l'on se rapproche de l'un ou l'autre pôle. Un angle obtus de référence interne produit un récit fictif, et vice-versa. Cette avenue, déjà éclairante, constituait une avancée dans le désir de dépasser la dualité entre faits et fiction, mais la figure géométrique nous semblait par trop statique, figeant la relation des deux modes en suggérant leur succession plutôt que leur concomitance.

Heureusement, Zavarzadeh nous ouvrait une autre porte en attirant notre attention sur le « principe de complémentarité » développé par le Danois Neils Bohr, prix Nobel de physique en 1922, connu pour son apport à l'édification de la physique quantique. Selon ce principe, les comportements corpusculaires et ondulatoires sont en fait des aspects complémentaires d'une

même réalité. De la biréférentialité, il nous fallait passer au non-dualisme, inspiré notamment par la pensée taoïste pour laquelle les contraires ne sont pas antagonistes, mais se suscitent l'un l'autre, comme le fait valoir l'historien Guy Dhoquois (1991, p. 29). Les deux faces d'une médaille sont inséparables. Elles *sont* la médaille. Il n'était donc plus question de faits *ou* de fiction, mais de voir, comme le proposera Anoush Ganjipour, comment « le “et” fait de chacun des deux termes les conditions de possibilité de l'autre » (2014, p. 324). Gabrielle Halpern nous incitait également à emprunter la voie de l'hybridation. « Il ne s'agit pas seulement, écrivait-elle, de coexistence de fonctionnalités, mais de transcendances entre elles. » (2019, p. 24)

Nous aurons donc appris que pour dépasser la binarité, nous devons d'abord en accepter les deux termes, simultanément. Nous en sommes enfin venu à une conclusion : le réel et son récit sont distants dans le temps, mais leur effet est synchrone. Truman Capote nous avait mis sur la piste. Peut-on dire que l'on a trouvé quand la réponse nous avait été donnée ?

PREMIÈRE PARTIE — RECHERCHE

LE RÉCIT DU RÉEL : UNE PRAGMATIQUE À L'ŒUVRE

CHAPITRE 1 - LE RÉCIT DU RÉEL : LE SITUER, LE NOMMER, LE DÉFINIR

En 1965, l'auteur américain Truman Capote publie *In Cold Blood : A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences/De sang-froid : Récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*. Il affirme qu'il s'agit d'une nouvelle forme littéraire, qu'il nomme *non-fiction novel* : « Je voulais créer un roman journalistique, un texte sur une vaste échelle qui allierait la crédibilité des faits, l'immédiateté du film, la profondeur et la liberté de la prose et la précision de la poésie. » (Capote, 1982, p. 12) S'agissait-il d'une avancée majeure ou marchait-il dans les pas d'autres auteurs qui, comme lui, cherchaient à transcrire le réel au meilleur de leur talent en jumelant le travail de référence à celui de la narration ?

Vouloir traduire en mots le flux de l'existence, tenter de découvrir la vérité sous les faits, recueillir des preuves et des témoignages, écrire avec style et précision, proposer une lecture dont on sait qu'elle ne sera jamais la seule... tels sont les défis que se sont donnés de nombreux écrivains et journalistes de toutes époques. Tout au long de cette thèse, nous nous intéresserons à certains d'entre eux, notamment américains, en incluant bien sûr Truman Capote. Nous recenserons les circonstances entourant la production et la réception de certaines de leurs œuvres, les moyens qu'ils ont utilisés pour rendre compte des résultats de leurs recherches et, à travers leurs mots, les objectifs littéraires qu'ils s'étaient fixés et les défis d'écriture qu'ils ont rencontrés. Nous nous concentrerons sur la dimension pragmatique de leur travail, afin de cerner la nature de ce que nous appellerons « le récit du réel » et d'en nommer les principaux éléments constitutifs, sans qu'il s'agisse pour autant de critères normatifs. Ainsi pourrions-nous conclure que si l'auteur de *De sang-froid* n'a pas créé une nouvelle forme narrative, du moins a-t-il eu le courage et le mérite de se livrer à une expérience humaine et littéraire exemplaire,

qui nous offre aujourd'hui l'occasion de soulever des questions importantes sur la volonté de dépeindre la vie par le biais du langage, sachant que le réel est fluide et que la seule manière de le saisir est d'en suivre le mouvement. Mais d'abord, nous appuyant sur les travaux de nombreux chercheurs, nous faudra-t-il tenter de situer le récit du réel dans le paysage littéraire, de le nommer et de le définir.

Le situer. Le récit du réel, quel que soit le nom qu'on lui donne, est-il un genre ou une forme ?

Selon Käte Hamburger, dans sa *Logique des genres littéraires*, « Les genres sont des formes fixes [...]. Ils orientent et modèlent notre expérience de lecteur » (1986, p. 23). Pour John C. Hartsock, auteur de *A History of Literary Journalism : The Emergence of Modern Narrative Form*,

Peut-être l'usage critique finira-t-il par caractériser ces textes comme un « genre », mais pour l'instant, j'adopte l'usage plus conservateur du terme « forme » par l'universitaire Thomas B. Connery, reconnaissant ainsi que notre compréhension de celle-ci est encore très émergente. (2000, p. 3)

Certains auteurs partagent le choix de Hartsock et Connery. C'est le cas de Norman Sims, Mas'ud Zavarzadeh, Chris Anderson et John Hollowell. D'autres, comme Robert Boynton et Barbara Lousnberry, parlent plutôt d'un genre. John S. Bak, pour sa part, affirme qu'il ne s'agit ni d'un genre ni d'une forme, mais d'une discipline. Ne disposant pas des connaissances suffisantes pour trancher cette question délicate, nous suivrons Hartsock et Connery et choisirons de considérer, pour lors, que le récit du réel est une forme littéraire.

Le nommer. Pour John C. Hartsock, les manières de nommer le résultat des efforts de croisement du journalisme et de la littérature sont nombreuses, mais elles s'inscrivent toutes

dans un continuum. Qu'il s'agisse de la *non-fiction novel* de Truman Capote ou du *New Journalism* de Tom Wolfe, entre autres, toutes sont des déclinaisons d'une même forme. Pour sa part, Hartsock opte pour l'expression « journalisme littéraire narratif » (qu'il simplifie en « journalisme littéraire »), tout en admettant que ce terme soit « loin d'être la désignation universelle de cette forme » (2000, p. 4). Il constate également que, sauf exception, l'appellation choisie dépend du champ d'expertise des chercheurs, selon que ceux-ci évoluent dans le domaine des études littéraires ou des communications.

Thomas B. Connery (*A Sourcebook of American Journalism*, 1992) et Norman Sims (*The Literary Journalism*, 1987 ; *True Stories: A Century of Literary Journalism*, 2007) adoptent la terminologie de Hartsock. Chris Anderson (*Style as Argument – Contemporary American Nonfiction*, 1987) et Barbara Lounsberry (*The Art of Fact*, 1990) qualifient la forme de « non-fiction littéraire », à l'instar de Ronald Weber (*The Reporter as Artist*, 1974). Hartsock recense par ailleurs, au fil des approches et des époques, une foule de dénominations : essai-fiction, fiction factuelle, non-fiction journalistique ou reportage non fictionnel. D'autres auteurs parlent de non-fiction créative, non-fiction narrative, littérature factuelle, littérature non imaginative, ou littérature de reportage.

Aux États-Unis, la période de la Grande Dépression a vu fleurir l'appellation « reportage littéraire ». La Bibliothèque du Congrès classe d'ailleurs les œuvres de non-fiction dans la section « littérature de reportage ». Chez les contemporains, Ted Conover (*Immersion*, 2016) préfère parler de « récit de non-fiction », tandis que Kevin Kerrane et Ben Yagoda (*The Art of Fact*, 1997) optent eux aussi pour le « journalisme littéraire ». Robert S. Boynton théorise le « nouveau nouveau journalisme » (*The New New Journalism*, 2005). En France, dans les

années 1930, le « grand reportage » connaît son heure de gloire. Plus près de nous, la revue *Feuilleton*, un livre-magazine (*mook*) consacre son numéro de l'automne 2016 à la « littérature du réel ». Toujours dans le monde francophone, d'autres auteurs s'emploient à décrire le « journalisme narratif », en mettant l'accent sur l'importance du récit. Pour sa part, l'auteure biélorusse Svetlana Alexievitch, récipiendaire du prix Nobel de littérature en 2015, développe une œuvre basée sur le « récit documentaire ».

Constatant ce « flou terminologique », Marie Vanoost, dans son article *Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique*, rappelle que le « journalisme narratif » constitue une autre appellation de ce que l'on définit comme « le journalisme littéraire », « la non-fiction littéraire ou *creative* » ou « le nouveau nouveau journalisme ». « Tous ces termes se réfèrent au même type de pratiques, mais offrent quelques nuances dans leurs définitions. » (2013, p. 145) Isabelle Meuret, dans *Le journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone*, partage cet avis.

Toutes ces appellations désignent plus ou moins la même chose : écriture à partir de faits réels, mais où l'accent est tantôt mis sur la fidélité à la réalité (récit non fictionnel), tantôt sur le protocole journalistique (information, précision), tantôt sur la volonté esthétisante. (2012, p. 3)

Devant cette variété d'appellations, peut-être est-il sage d'adopter l'attitude proposée par Barbara Lounsberry : « Bien que cela puisse être inconfortable, nous pouvons procéder à l'étude des œuvres sans disposer d'un terme pour ce discours. » (1990, p. XI)

Dans notre tentative de nommer l'objet de notre étude, nous avons cherché une appellation qui réunirait les notions de référence et de narrativité. Nous proposons le terme « récit du réel »,

qui inclut la *non-fiction novel*, mais pas exclusivement. Ce terme a l'avantage de ne plus définir le réel de manière négative, en opposition à la fiction. Il se détache également de la notion de roman. Il retient la définition du récit proposée par Dorrit Cohn dans *Le propre de la fiction* : « une série d'assertions traitant d'une séquence d'événements liés causalement et qui concernent des êtres humains » (1999, p. 28). Il fait aussi référence à la pensée de Käte Hamburger qui affirme que la fiction crée de la non-réalité. Nicolas Péliissier et Alexandre Eyriès, dans leur article *Fictions du réel : le journalisme narratif*, paru dans *Les cahiers de narratologie*, emploient déjà le terme que nous retenons. « Même s'il utilise à son avantage les ressources de l'écriture de fiction (romanesque notamment), il demeure avant tout un récit du réel (*non-fiction writing*), ce qui détermine en large partie ses formes de narration et ses formats scripturaux spécifiques. » (2014, p. 26-27)⁴

Le définir. Fusion du journalisme et de l'art romanesque, le récit du réel est une créature polymorphe qui décline, dans ses multiples propositions et sous divers noms, différentes manières de voir et de dire le monde. Au terme de notre recherche, nous proposerons une définition provisoire de ce que peut constituer un récit du réel. Nous nous inspirerons de propositions antérieures formulées par divers chercheurs, historiens et praticiens de cette forme qui, sous des angles divers, décrivent le délicat équilibre entre l'expérience de la vie

⁴ Pour la traduction du mot *non-fiction*, nous partageons l'avis exprimé par Marie Vanoost dans *Les cahiers du journalisme* : « Faute d'un équivalent français à cette catégorie depuis longtemps admise dans la littérature anglo-saxonne, nous traduirons littéralement le mot anglais *non-fiction* par le mot composé "non-fiction", sans pour autant nous prononcer sur son utilisation dans un cadre plus large que celui de cet article » (2013, 157). Par ailleurs, lorsqu'il s'agira d'une citation tirée d'un ouvrage paru en français à partir d'un texte originellement écrit en anglais, nous conserverons le terme choisi par les traducteurs pour désigner la *non-fiction novel*.

phénoménale et son écriture. Ce seront autant de pistes que nous suivrons tout au long de notre démarche.

Le journalisme littéraire [...] pourrait être défini comme une écriture qui s'inscrit dans la zone crépusculaire qui sépare la littérature du journalisme. [...] Plus que jamais aujourd'hui, on a besoin du journaliste littéraire ; de l'écrivain qui est suffisamment journaliste pour percevoir les changements rapides de cette époque dynamique, et suffisamment littéraire pour rassembler et façonner son matériau avec l'œil et la main de l'artiste. (Ford, 1937, cité dans Sims, 2007, p. 8)

Le journalisme littéraire peut en bref être défini comme une prose non fictionnelle dont le contenu vérifiable est façonné et transformé en récits ou en esquisses par l'utilisation de techniques narratives et rhétoriques généralement associées à la fiction. (Connery, 1992, p. XIV)

À la perspective scientifique ou bureaucratique s'est opposée l'impulsion de décrire la réalité de la vie ordinaire, la conscience, la culture, les sentiments et la sensibilité des individus. (Sims, 2007, p. XVIII)

Derrière toutes ces listes de caractéristiques et de définitions se cachent des dimensions propres au journalisme littéraire. Il raconte des histoires vraies qui impliquent les lecteurs dans la vie et la culture du sujet. Parfois, le journalisme littéraire montre des personnes engagées dans l'action et fait remonter à la surface du reportage leurs sentiments et le drame de la vie quotidienne. Le journalisme littéraire représente une approche humaniste de la culture, par rapport à l'approche scientifique, abstraite ou indirecte adoptée par une grande partie du journalisme standard. (Sims, 2007, p. 12)

Le Journaliste littéraire tente de « reproduire la réalité », d'amener le lecteur au plus près de ce qui s'est produit ou de ce dont il a été témoin, en utilisant des techniques couramment employées par les auteurs de fiction réaliste. (R. Thomas Berner, 1986, cité dans Connery, 1992, p. 26)

En se lisant comme un roman ou une nouvelle, ces textes étaient plus que la somme de leurs techniques rhétoriques longtemps associées à ces genres. En outre, le résultat était souvent une allégorie sociale ou culturelle, avec des significations potentielles allant, au-delà du littéral, au sens le plus large de la signification de l'allégorie. En grande partie, mais pas exclusivement, cette allégorie consiste à embrasser une compréhension de l'Autre social ou culturel. (Hartsock, 2000, p. 22)

Plus important encore, les meilleurs nouveaux journalistes contemporains sont avant tout des reporters qui s'efforcent de transmettre des informations. Ils utilisent des techniques romanesques afin d'apporter une plus grande profondeur psychologique et de dépeindre de manière dramatique des enjeux sociaux importants. (Hollowell, 1977, p. 47)

Le journalisme littéraire traite à la fois de l'« apparence » et de la « sensation » du monde. (Connery, 1992, p. 11)

Le journalisme littéraire permet une approche phénoménologique de la réalité dans toute son humanité. (Meuret, 2012, p. 4)

Enfin, le Nouveau, nouveau, journalisme est la littérature du quotidien. [...] en creusant le substrat de l'expérience ordinaire, en explorant ce que Gay Talese appelle « le courant fictif qui coule sous le flux de réalité. » (Boynton, 2005, p. XV)

Le *narrative journalism* se définit, dans un premier temps, comme « Le genre qui reprend les techniques de la fiction et les applique à la non-fiction. La forme narrative exige un reportage approfondi et sophistiqué, un intérêt pour l'art de raconter, une rupture avec les conventions structurelles des nouvelles quotidiennes et une utilisation imaginative du langage. » (Nieman Foundation for Journalism at Harvard, s. d., cité dans Vanoost, 2013, p. 145)

Il s'agit d'une écriture fondée sur des faits qui demeure convaincante, inaltérée par le passage du temps, et qui a à cœur de s'intéresser aux valeurs humaines durables. (Forché et Gerard, 2001, cités dans Vanoost, 2013, p. 145)

[...] nous proposons à notre tour d'inscrire le journalisme narratif dans une zone frontière, dans un « entre-deux narratif », dans lequel l'impératif réaliste de l'éthique journalistique n'entrave pas la célébration du style et la recherche du suspense via des procédés de mise en tension narrative. (Pélissier et Eyriès, 2014, p. 2)

Les chercheurs [...] ont révélé la manière dont le journalisme littéraire, quelle que soit la langue dans laquelle il apparaît, est resté fidèle à son engagement d'informer le monde avec précision et honnêteté sur le magique dans le banal, le grand dans le petit et surtout, le *nous* dans le *eux*. (Bak, 2011, p. 130-131)

Œuvre de cœur et d'esprit, le récit du réel s'inscrit dans le monde en même temps qu'il s'écrit. Son terreau est la réalité perceptible, sa sève, l'engagement et le talent de son auteur. C'est une manière de voir et de dire, le fruit d'une fusion dans laquelle les disciplines se fondent sans se confondre. C'est le présent et l'avenir d'un long cheminement sur le chemin de la vérité révélée par l'observation de la vie.

CHAPITRE 2 - LES FONDEMENTS

Le récit du réel ne tombe pas du ciel. Ses racines sont profondes et ses branches s'entremêlent. Il puise ses méthodes et ses moyens dans trois disciplines qui, chacune à leur manière, tentent de saisir et de révéler des vérités sur le monde et la condition humaine qui affleurent des actions du passé, des événements du présent et des richesses de l'imaginaire. Ses fondements sont l'histoire, le journalisme et l'écriture romanesque.

La transcription du réel est un art, celui du tissage, et son éclat tient de la qualité et de la diversité de ses fils. L'auteur plonge sa plume dans des disciplines qui parfois s'entrecroisent, d'autres fois s'excluent, colorant son récit de camaïeux subtils. Il est à l'image des drapiers de Flandre, qui au Moyen Âge, lorsqu'ils recevaient une commande pour une reine ou un prince, arpentaient les foires pour y dénicher les dentelles les plus délicates, les soieries les plus douces et les jacquards les plus complexes en provenance d'Europe, d'Inde ou d'Asie, auxquels ils ajoutaient les tissus les plus luxueux sortis de leurs ateliers, additionnant le talent venu d'ailleurs à leur propre savoir-faire. Ainsi l'auteur d'un récit du réel remplit-il ses coffres du meilleur des trois mondes, promesse de la confection des habits les plus rares.

L'histoire et le journalisme partagent une ascendance commune et une même volonté : dire vrai. L'une est médiante et travaille sur un matériau inerte, auquel elle s'efforce de donner vie ; l'autre suit des traces fraîches qui mènent à la découverte immédiate d'univers contemporains. Dans la poussière des salles d'archives ou celle des routes conduisant aux lieux des événements, l'historien et le journaliste partent à la recherche de sources. Le premier les lit, le second les entend. Tous deux doivent cependant conserver un esprit critique, procéder à des

vérifications et à des recoupements et exprimer s'il le faut les limites de leur compte rendu. La véridicité de leurs propos dépend de celle de leurs références.

Alors que l'histoire et le journalisme s'expriment sous contraintes, l'écriture romanesque dispose d'une grande liberté envers ce qui n'est pas, ce qui fut, ce qui est et ce qui sera. Elle ne tourne pas entièrement le dos à la référence, mais ne reconnaît comme frontières que celles qu'elle se donne. Elle s'accorde aussi le privilège unique de pénétrer le psychisme des êtres qu'elle met en scène en révélant leurs pensées et leurs sentiments. Dans leur transcription des événements, les historiens et les journalistes peuvent faire preuve de créativité, mais sans jamais s'égarer sur les chemins de traverse de leur imagination. L'honnêteté et l'impartialité de leur démarche sont garantes de leurs intentions, d'où la nécessité, pour l'historien, de procéder avec méthode et de satisfaire aux conditions d'approbation de ses pairs, et pour le journaliste, de respecter les codes de sa profession et de consentir à la validation par discussion. Obligé à l'exactitude, l'auteur d'un récit du réel ne renonce pas pour autant au pouvoir de la narration. Il peut jouer avec la chronologie, utiliser la métaphore, construire une mise en intrigue et la pimenter de suspense, tout en manifestant son amour de l'écriture et de son utilisation inventive. Il partage avec l'historien, le journaliste et l'écrivain un autre point commun : le langage.

Rompu à la tâche, tout auteur, quelle que soit sa discipline première, en vient à voir avec des mots qui deviennent, pour lui comme pour le lecteur, une voie d'accès à la compréhension, à l'empathie et à l'émotion. Ses coffres remplis de dentelles, de soieries et de jacquards, il peut ainsi raconter des histoires sur le monde et la condition humaine en pratiquant avec bonheur l'art du tissage du réel et de son récit.

2.1 Les leçons de l'histoire

L'historien nous raconte le passé pour nous aider à entrevoir le futur. Il est à la recherche de traces qui pourraient l'aider à remonter le chemin parcouru par des générations d'humains. Lui-même humain, faillible, mais animé de toutes les questions qu'il se pose, il se met en marche pour trouver des réponses dont il sait à l'avance qu'elles seront incomplètes. Il suit une méthode et émet des hypothèses dont il vérifie la validité par réfutation. Une histoire se révèle, suite d'événements nourrie de faits qu'il met en intrigue. Il en fait le récit en mettant à profit ses ressources et ses talents dans l'art de la narration. Il sait la vérité plurielle et pourtant il la cherche, comme devra le faire à son tour l'auteur d'un récit du réel, pour peu qu'il ait retenu les leçons de l'histoire.

L'histoire. L'histoire est une histoire d'histoires, un récit de récits, « la plus imparfaite des sciences car science de l'homme » (Dhoquois, 1991, p. 204). Elle s'appuie sur la mémoire, elle-même faillible, les témoignages et les documents anciens. C'est une cité dont on ne visite que les traces, comme l'exprime Paul Veyne. L'histoire est objet de connaissance et connaissance d'un sujet ; la réponse à une question, l'aboutissement d'un raisonnement. C'est une science en quête de sens, et non de lois, un effort d'explication, une démonstration. L'histoire est savoir, mais aussi « école de sagesse », « travail de soi-même sur soi » (Prost, 1996, p. 98).

L'histoire est le récit de ce qui fut, tel qu'il est lu au présent, le plus loin que l'on puisse se rendre dans l'expérience des temps révolus. C'est un phare qui éclaire l'avenir, comme le souhaitait Thucydide, décrivant la peste de 430 pour que les Athéniens se préparent à la

prochaine. C'est un livre dont les mots renvoient aux faits, une réalité qui se conjugue au pluriel, une aventure dont nous sommes le point de départ et d'arrivée. Un reflet et une réflexion. L'histoire est le métier qu'exercent les historiens.

L'historien. L'historien ne vient pas de nulle part. Il est d'un lieu et d'un temps, d'une culture et d'une civilisation, d'une école et d'une classe. Il est ce qu'il s'est fait, selon ses croyances et ses connaissances, ses aspirations et ses talents, son intelligence et sa sensibilité, son ouverture à l'autre et sa curiosité. Il écrit et il signe. L'histoire n'est jamais neutre, parce que l'historien ne l'est jamais. Il tire son savoir des livres, mais aussi de sa propre existence. « Chacune des fibres de son cœur qui aura vibré dans la vie réelle saura raisonner sympathiquement aux échos des expériences parallèles, ou du moins analogues, que révélera l'être du passé ». (Marrou, 1961, p. 1504) Pour réussir à entendre « la voix affaiblie du passé » (Marrou, 1961, p. 1519), il lui faut faire taire la sienne, sans pour autant l'éteindre. L'histoire est un dialogue, non un monologue.

L'historien est un coureur de fond que la dopamine de la découverte stimule. Il cultive le don des questions originales et la ferveur des chercheurs infatigables. Il fait ses devoirs, mais ne donne pas de leçons. Ce n'est pas un acteur, mais un observateur qui se doit de demeurer modeste et discret. L'histoire n'est pas un livre dont il est le héros. Captif de ses partis pris, l'historien court le risque de devenir son propre prisonnier. Pour échapper à ce piège et éviter de se transformer en « marionnette de soi-même » (Jablonka, 2014, p. 286), il lui faut quitter la cellule de ses préjugés. C'est en homme libre qu'il doit écrire, ce qu'il ne pourra faire qu'en sortant de l'ombre et en révélant sa position, pour atteindre ce que Jablonka appelle une deuxième subjectivité, celle du chercheur situé. « Cette subjectivité ne consiste pas à faire des

confidences ou à donner son opinion, mais à savoir d'où l'on parle. Tout chercheur est en situation. [...] Il faut encore qu'il assume son moi, son enracinement [...]. » (Jablonka, 2014, p. 286)

L'objectivité est un « noble rêve », pour reprendre le titre d'un texte de Charles Beard (cité dans Jablonka, 2014, p. 287). L'historien se cherche en même temps qu'il cherche, il s'écrit en même temps qu'il écrit. Si l'historien est un peintre de portraits, plus près (et de loin) de Raphaël ou de Cézanne que de Francis Bacon, il sait aussi que l'histoire n'est pas un autoportrait.

La méthode. Les faits ne se déposent pas d'eux-mêmes sur la page de l'historien, les témoignages ne viennent pas chuchoter à son oreille, les preuves n'attendent pas à sa porte. Les faits se creusent, les témoignages se confirment, les preuves s'établissent. L'histoire est une activité intellectuelle définie par une démarche davantage que par un sujet, explique Jablonka. Si l'intuition peut y jouer un rôle, même lumineux, elle ne remplacera jamais la méthode. « La vérité en histoire, c'est ce qui est prouvé. » (Prost, p. 289) Par nature, l'historien s'interroge. Son travail commence à l'instant où il soulève un problème relatif au passé. Un raisonnement s'enclenche, raisonnement qu'il faudra valider grâce aux preuves produites par l'enquête, qui permettra de confirmer ou d'infirmer les hypothèses que l'historien aura formulées. En histoire, la réponse est dans la question, littéralement. Elle délimite le champ qu'il devra labourer. L'historien s'en rend rapidement compte : la distance qui sépare une question de sa réponse n'est pas une ligne droite, ni même courbe. Et lorsqu'une réponse pointe à l'horizon, l'aventure n'est toujours pas terminée. Devant ce qu'il découvre, l'historien se fait son propre avocat du diable. Dans le doute, il veut surtout s'abstenir. Pour obtenir un résultat positif, il passe par la

négative, se livrant à l'exercice de la réfutation. Il ne cherche pas à valider ses intuitions, mais à les invalider. Le travail d'histoire est un cimetière d'hypothèses abandonnées. L'histoire est médiante. « Le passé n'est pas encore passé », selon la maxime de Faulkner (cité dans Jablonka, 2014, p. 133). Et c'est toujours au présent qu'il s'écrit et qu'il se vit.

Le témoin et le témoignage. « L'histoire est fille de mémoire » (Prost, 1996, p. 248), et « la mémoire s'use », comme l'écrit Carbonell (2005, p. 7). L'historien retient ce que d'autres ont retenu. Tout témoignage est une sélection. Ce n'est jamais un enregistrement en continu. Au regard de la postérité, tous les témoins n'ont pas le même poids. Pour que leur parole se rende jusqu'à nous, il faut qu'elle ait été médiatisée, transcrite, diffusée. Et encore faut-il que les documents qui la contiennent valent le papier ou le papyrus qui leur sert de support. D'où l'importance de la critique. Les documents sont précieux, tout autant qu'ils sont suspects. Sont-ils authentiques ? Dans quel contexte ont-ils été produits ? Quelle était l'intention de leur auteur ? Était-il sincère ? Que doit-on comprendre de ce texte d'archives ? Que peut-il nous apprendre ? Autant de questions que le sociologue Renaud Dulong nous invite à considérer dans son article *Le témoignage historique : document ou monument ?* (2000).

Il n'y a pas d'histoire sans témoin, et pas de témoin sans histoire. On ne témoigne pas de la pluie qui tombe, mais de l'ouragan. « L'histoire est un récit d'événements », nous dit Veyne (1971, p. 248), mais comment naissent les événements qui auront droit à leur histoire ? Les documents parlent, mais leur voix n'est pas toujours celle de la raison. Avant d'être dit « oculaire », le témoin est d'abord sensible, comme l'explique Renaud Dulong, dans *Le témoin oculaire*. « La sélection de ce qui va devenir objet de récit n'est pas un acte réflexif. L'événement s'impose par le choc qu'il provoque. » (2009, p. 118) C'est de là que naît « le

besoin de raconter, de formuler à la fois le fait et le jugement qui lui a été spontanément associé » (Dulong, 2009, p. 118). Passant dans les mains de divers narrateurs et institutions, le témoignage se vide peu à peu de sa charge affective, au profit de sa seule dimension factuelle. « Pourtant, c'est au départ la capacité à susciter l'attention et le jugement qui constitue l'événement. » (Dulong, 2009, p. 118) La voix du témoin commande une lecture fine. N'en décoder que les mots n'en épuise pas le sens. Il faut y recevoir l'écho de l'émoi initial, pour être pleinement en mesure « de percevoir, de retrouver, de comprendre les réalités humaines du passé » (Marrou, 1961, p. 1520).

« L'arbre qui tombe dans la forêt fait-il du bruit si personne ne l'entend ? » demande un célèbre Kōan. Et si une personne l'entend, y en a-t-il une autre qui l'a entendu aussi ? « *Testis unus, testis nullus* », « un seul témoin, aucun témoin », disait déjà le code romain.

Les événements et les faits. Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes. Sans contexte, ils ne sont rien. « Le fait isolé n'existe pas. C'est en l'étudiant qu'on l'isole et qu'en même temps on le construit [...] », déclare Antoine Prost (1996, p. 246). Linda Hutchison confirme : « Tous les "événements" passés sont des "faits historiques", mais ceux qui deviennent des faits sont ceux qui sont choisis pour être racontés. » (citée dans Flis, 2012, p. 113) Et les faits que l'on raconte sont ceux qui font l'événement. « "Un chien mord un homme", c'est une histoire ; "Un homme mord un chien", c'est une bonne histoire », écrivait déjà Jesse Lynch Williams en 1899 dans son roman *The Stolen Story : And Other Newspaper Stories*, une leçon de journalisme reprise depuis lors par de nombreux rédacteurs en chef. « Aujourd'hui n'est pas la veille », comme l'exprime justement Paul Veyne. « L'âme d'un historien est celle d'un lecteur de faits divers : ceux-ci sont toujours les mêmes et ceux-ci sont toujours intéressants parce que le chien qui est

écrasé en ce jour est un autre que celui qui a été écrasé la veille » (Veyne, 1971, p. 21). D'où la nécessité, pour l'historien comme pour le journaliste, de toujours savoir s'étonner.

« Un événement se détache sur fond d'uniformité ; c'est une différence que nous ne pouvons pas connaître a priori. [...] Est événement, tout ce qui ne va pas de soi. » (Veyne, 1971, p. 16-18) « Mais on ne peut pas [...] raconter la vie de tous les piétons qui se croisent dans la rue », ajoute Veyne (1971, p. 54). Il faut faire des choix, déterminer les faits qui contribueront à résoudre l'énigme qui se présente à nous. Tout événement laisse des traces que l'historien, en bon enquêteur, tente de repérer puis de valider, avant de les intégrer à l'hypothèse qu'il propose. Pour Veyne, l'histoire sera donc un récit d'événements, un tissu dont la trame sera l'intrigue.

La mise en intrigue et l'explication. L'intrigue est à la base de tout récit historique, non pas parce qu'elle inspire la question initiale, mais parce qu'elle découle de la réponse à cette question. Comme l'écrit Antoine Prost, « définir une intrigue, pour l'historien, c'est d'abord configurer son sujet. Il ne le trouve jamais tout à fait, il le construit par un acte inaugural et constitutif que l'on peut désigner comme une mise en intrigue ». (1996, p. 245) L'intrigue est donc initialement un découpage, l'identification d'un début et d'une fin dans le continuum infini de l'histoire. Ce premier geste est capital. Il permet à l'historien de relier les éléments qu'il a pu rassembler. C'est en respectant la zone temporelle qu'il a déterminée qu'il peut procéder à la sélection des personnages impliqués, des événements marquants et constituer les faits comme tels, leur procurant ainsi valeur et signification. Ce travail de construction accompli, il faut lui donner vie, ce qu'il fera à travers un récit. L'historien n'était pas là, il est ici. Il n'a pas vu, il a lu. Il ne décrit pas, il narre. Il trie, simplifie, organise. Il esquisse des tableaux qui racontent comment les choses étaient et d'autres qui montrent comment elles ont

changé. Dans son exposé, la temporalité est élastique. Tous les segments n'ont pas la même durée. Une année peut loger dans une phrase, une semaine occuper tout un chapitre. L'histoire n'est pas une horloge. Tous les jours n'y ont pas 24 heures, mais si les faits rapportés sont recréés, ils ne sont pas pour autant créés. L'histoire est un roman, mais un « roman vrai ». (Veyne, 1971, p. 248) Sous le texte se cachent les références, comme autant de preuves qui confirment le propos, soutiennent l'argumentation et permettent à l'historien d'obtenir le sceau d'approbation de ses pairs.

La mise en intrigue n'est toutefois pas que construction ; elle est aussi explication. « L'historien, comme un ébéniste, n'entreprend jamais d'assembler deux morceaux de bois quelconques ; il bâtit un meuble. » (Prost, 1996, p. 239) Issu d'une plume unique, le récit historique s'écrit avec deux encres différentes, mais qui n'en donnent qu'une. La narration des événements et l'exposition de leur signification sont deux opérations synchrones. « Expliquer pourquoi quelque chose est arrivé et décrire ce qui est arrivé coïncident », écrit Paul Ricœur. (cité dans Prost, 1996, p. 249) L'histoire ne se contente pas d'établir une liste de faits. Elle part aussi à la recherche des causes et des intentions. « Tout fait est à la fois causant et cause : les conditions matérielles sont ce qu'en font les hommes et les hommes sont ce qu'elles font d'eux. » (Veyne, 1971, p. 134) Chaque intrigue de l'histoire possède un ensemble singulier de causes. Tenter d'en isoler une seule, c'est s'égarer.

La recherche de vérité. En histoire, le mot « vérité » ne s'écrit qu'au pluriel, non pas que plusieurs vérités en produisent une, mais parce que les vérités sur un même sujet, toujours partielles, peuvent coexister. L'histoire est toujours étonnante. C'est dans sa nature même : celle de la découverte. « L'historien expérimenté aura appris à ses dépens qu'il ne faut pas

supposer le réel trop intelligible, que le vrai peut ne pas être vraisemblable », écrit Marrou, qui poursuit, paraphrasant le mot d'Hamlet à l'intention d'Horatio : « il y a plus de choses dans l'homme et dans la vie, plus de complexités dans les richesses du passé, tel qu'il a été réellement vécu, que ne peut en embrasser une seule théorie » (1961, p. 1529). Par le travail de documentation et de critique des sources, l'établissement des faits peut atteindre un degré élevé de justesse, mais l'exploration des valeurs et des passions des peuples s'avère plus délicate. L'histoire est « le passé authentiquement appréhendé, mais le passé vu par l'historien », écrit encore Marrou (1961, p. 1526).

Et c'est peut-être là que réside la vérité de sa vérité.

Une réalité plurielle. « Il n'y a pas d'histoire qui s'écrit deux fois la même », comme le rappelle Paul Veyne. (cité dans Ganjipour, 2014, p. 314) Deux témoins d'un même événement ne voient ni ne retiennent les mêmes éléments. « La vérité de l'histoire n'est pas une, mais une multiplicité ; des vérités immanquablement plurielles », constate Anoush Ganjipour (2014, p. 324). Sachant cela, l'historien se donne tout de même comme mission de dévoiler les zones d'ombre du passé, s'éclairant à la lumière d'étoiles mortes qui lui livrent, dans un dernier éclat, un ultime témoignage de ce qui fut. L'histoire est une construction que l'on érige avec les matériaux dont on dispose, parfois rares, souvent épars, mais comme l'écrit avec philosophie Marguerite Yourcenar : « Quoi qu'on fasse, on reconstruit toujours le monument à sa manière, mais c'est déjà beaucoup de n'employer que des pierres authentiques. » (1958/1974, p. 342)

2.2 Les règles du journalisme

Le journaliste est un limier, mais contrairement à l'historien, il vit dans le même temps que ses témoins. Il peut les rencontrer, leur parler, confronter leurs versions. Il peut se rendre sur les lieux des événements, en saisir l'ambiance, en suivre le déroulement. Il bat le fer quand il est chaud, mais s'inscrit dans les rouages d'une machine de production qui contrôle les affectations, les délais, les rétributions. Il est lui aussi en quête de compréhension, mais se satisfait de « vérités modestes », comme l'évoque Hannah Arendt (citée dans Cornu, 1998, p. 14). Il sait qu'en observant, il est déjà en train d'interpréter, mais il a comme garde-fous un code de déontologie et la validation de ses propos par la discussion. L'auteur d'un récit du réel est lui aussi un limier. Il partage plusieurs des conditions et contraintes du journaliste, mais son projet est plus vaste, son immersion plus longue, son contact avec les protagonistes plus engageant. Lui aussi cherche des « vérités modestes », que le pouvoir de la narration, jumelé à une documentation exhaustive, pourra révéler.

2.2.1 Les fonctions constitutives de l'identité du journalisme

Dans son ouvrage *Journalisme et vérité – Pour une éthique de l'information*, publié en 1994, et l'article du même titre qu'il signe dans la revue *Autre temps* en 1998 — et dont nous nous inspirerons largement dans la première partie de cette section — Daniel Cornu examine « trois fonctions constitutives de l'identité journalistique : les fonctions d'observateur, d'interprète et de narrateur de la réalité » (Cornu, 1998, p. 13).

Selon son analyse :

Le débat traditionnel sur l'objectivité se trouve dépassé, dans la mesure où l'objectivité de la recherche et la subjectivité du chercheur [...] sont indissociables. C'est bien la réalité [...] qui est l'objet de l'information. Mais cette réalité ne peut être saisie en vue d'être communiquée sans l'intervention du journaliste comme sujet, qui l'observe, la comprend et la raconte. (Cornu, 1998, p. 25)

L'information met en jeu des réalités ou des événements, une recherche de sens et un style. L'observateur recense les faits dans un souci d'exactitude. Il fait preuve d'objectivité et doit se méfier du scientisme. L'interprète choisit la voie de l'opinion. En quête de justesse, il privilégie l'impartialité et doit éviter toute forme de dogmatisme. Le narrateur met l'accent sur la véridicité de son récit. Pour préserver son authenticité, il doit se tenir éloigné du miroir du narcissisme. Toutes ces fonctions participent à la recherche de la vérité.

L'observation. Pour révéler le monde au monde, il faut d'abord l'observer, mais observer, c'est déjà interpréter. Nos yeux ont des yeux et ils se posent là où nous les posons. « Dans la pratique de l'information, il est illusoire de séparer la discussion sur l'événement de la discussion sur le sens. » (Cornu, 1998, p. 17) L'observation et l'interprétation sont des activités concomitantes. Elles ne s'opposent pas, elles composent. « En racontant le monde, [le journaliste] l'interprète. Reconnaître cette fonction, en connaître les limites, représente en soi un geste éthique. » (Grevisse, 2016, p. 196)

La réalité sans sujet demeure incommunicable et le fait brut sans traitement est une illusion. À travers le processus de médiatisation, il est choisi et reconstruit. Il tient à la fois du langage et du discours. L'admission de la subjectivité ne donne cependant pas carte blanche. Elle implique

un devoir d'objectivité, que les codes de déontologie balisent : identifier et recouper les sources, maintenir une distance critique, valider les témoignages, établir les faits et les mettre en contexte... Mais clamer son objectivité ne suffit pas. La recherche de la vérité de fait reste soumise à d'autres vérifications et à des confrontations, à travers ce que Cornu nomme la « validation par la discussion ».

L'objectivité d'une information journalistique, si elle doit être reconnue, n'est pas due à l'impartialité ou à l'honnêteté personnelle du journaliste, mais au débat public que suppose l'information elle-même. Elle est donc contenue dans la méthode. Cela signifie que l'honnêteté du journaliste, quand elle existe, n'est pas la source, mais plutôt le résultat de l'objectivité. (Cornu, 1998, p. 19)

L'interprétation. À l'intention d'objectivité, l'observateur substitue celle de l'impartialité. « À l'exactitude, qui se situe à l'horizon de toute recherche de fait, répond ici l'attente de justesse, comme fin de toute compréhension et de toute évaluation. » (Cornu, 1998, p. 20)

Refusant la simple neutralité, la position d'impartialité est à la fois délicate et engageante. Résultat d'un fragile équilibre, son succès n'est jamais assuré. Les événements sur lesquels le journaliste se penche conservent toujours une part d'aléatoire et de fragmentaire qu'il doit s'efforcer de réduire. À la fois individu et citoyen, il demeure sensible aux situations et aux gens qu'il côtoie. « Le journaliste comme sujet a cependant ses sympathies et ses antipathies. Il vit ses désirs et ses espoirs. Comment alors satisfaire à l'impartialité ? » (Cornu, 1998, p. 21)

Le journaliste doit d'abord faire preuve de transparence, révéler son point de vue, faire en sorte que le lecteur sache où il se situe. Il doit aussi faire appel à la « validation par discussion » pour confirmer l'impartialité de ses interprétations. Tout comme l'observateur, il ne peut se faire juge et partie de sa propre honnêteté.

L'affirmation de sa subjectivité, l'admission des valeurs qui l'anime, l'ensemble de ses convictions ne constituent pas une menace à la vérité. Ce qui la menacerait serait, selon Cornu, « l'application d'une grille coercitive qui aurait inmanquablement pour effet d'amputer la réalité, de maltraiter les faits » (1998, p. 21). Si le journaliste-témoin veut faire œuvre utile en commentant la réalité et réussir à le faire de manière impartiale, il doit préalablement abandonner toute « croyance à une vérité unique, révélée, capable de déchiffrer sûrement le sens de l'événement » (Cornu, 1998, p. 22). Il doit faire tous les efforts possibles pour éviter la prison du dogmatisme.

La narration.

Le journaliste observe les faits, il tente de les comprendre et de les évaluer. [...] Il met à les interpréter son intelligence et ses convictions. Pour les raconter, il engage en outre sa sensibilité. Ce qui est en jeu ici c'est à la fois la véridicité du récit et l'authenticité du narrateur. (Cornu, 1998, p. 22-23)

Dire vrai, le dire bien, en tout respect de ce que l'on a appris et des réflexions qui en sont nées, tout en se sachant témoin et non acteur des événements, voilà le défi que rencontre le journaliste au moment de la rédaction. Après avoir évité les pièges du scientisme et du dogmatisme, il doit encore surmonter un ennemi intérieur, propre à la narration : « l'affirmation du "moi" tournant à l'exhibition » (Cornu, 1998, p. 23). Lorsqu'il succombe à cette dérive, il en vient à n'avoir d'autre souci que sa propre expression et devient victime d'une « conscience fausse de soi », une illusion qui « prend la forme du narcissisme » (Cornu, 1998, p. 23). À trop s'imprégner de lui-même, il perd de vue les autres et sacrifie son authenticité sur l'autel de l'égotisme. Ce n'est qu'en détournant les yeux de ce reflet envoûtant qu'il pourra redonner leur plein rôle aux véritables sujets qui font l'objet de sa recherche, en tentant de représenter le monde tel qu'ils

l'éprouvent. Contrairement à l'objectivité et à l'impartialité, l'authenticité ne repose pas sur des moyens et des procédures que l'on pourrait utiliser et transmettre. Elle possède plutôt un caractère moral, difficilement modulable, d'où la nécessité de recourir pour elle aussi à la validation par la discussion.

Exactitude, justesse et authenticité, telles sont les qualités attendues des journalistes dans leur triple fonction d'observateur, d'interprète et de narrateur, trinité d'intentions et d'actions dans l'exploration et la transcription du réel.

2.2.2 La recherche de vérité

La réalité n'est pas un grand livre ouvert. Ce qui se cache entre ses lignes demeure difficile à décoder. Toute lecture comporte forcément des blancs et des zones d'ombre. « Déchiffrer l'actualité, c'est affronter un texte vague, opaque, pluriel, qui se soustrait à toute expression univoque. » (Cornu, 1998, p. 15) Il s'agit, et s'agira toujours, d'une interprétation, une parmi d'autres. Oublions la majuscule triomphante. La vérité, si elle se révèle, s'inscrit en minuscules.

Selon Daniel Cornu, la seule vérité que les journalistes peuvent espérer atteindre n'est pas celle de la science ou de la philosophie. C'est une vérité de fait et non de raison, selon la distinction établie par Hannah Arendt, qui parle de vérités « modestes », celle du « petit fait vrai » comme l'appelle Edwy Plenel (cités dans Cornu, 1998, p. 14). C'est une vérité humble, que l'on pourrait réduire, dans sa plus simple expression « au contraire de l'erreur, du mensonge et de l'illusion », selon Cornu. (1998, p. 14) Pour Benoît Grevisse, l'activité d'information journalistique gagne à affirmer « qu'elle consiste toujours à proposer une “vérité en train de se

faire”. Elle tend à se donner le plus possible de garanties d’exactitude et d’honnêteté, mais elle porte en elle-même un écart par rapport au réel, parce qu’elle n’en est que la communication » (2016, p. 161).

Cornu confirme.

La recherche journalistique ne saurait aboutir à une vérité entièrement close, donnée une fois pour toutes. Elle est ouverte à la correction des inexactitudes, à la rectification des erreurs, aux compléments que lui impose le suivi même des événements. [...] C’est aussi dans la manière de livrer au public l’information comme toujours perfectible que se reconnaît l’objectivité journalistique. (1998, p. 18-19)

Tentative de traduction de la complexité du monde, l’aspiration à la vérité n’est donc pas la promesse de résultats que l’on obtiendrait en suivant une recette universelle.

Si la vérité, dans son essence, est difficilement codifiable, les principes qui guident sa recherche et son expression font l’objet de nombreux codes de déontologie. Dans ces textes, ce qui est défini comme un droit du public y est également considéré comme un devoir pour le journaliste, tel qu’il est inscrit dans *La déclaration de l’UNESCO sur les médias* :

Le peuple et les individus ont le droit de recevoir une image objective de la réalité par le canal d’une information précise et complète [...]. La tâche primordiale du journaliste est de servir le droit du peuple à une information véridique et authentique par un attachement honnête à la réalité objective. (Extraits des principes 1 et 2)

Toute vérité serait donc bonne à lire !

2.3 Les liens entre l'histoire et le journalisme

« Les journaux sont le brouillon de l'histoire », aimait à dire Philip Graham, l'éditeur du *Washington Post* dans les années 1940 et 1950 (cité dans le film *The Post*, de Steven Spielberg, 2017). Les journalistes et les historiens sont issus d'une même lignée. Ils partagent des traits communs et se distinguent par d'autres. Quand l'historien fouille le passé, le journaliste remue le présent.

L'historien n'habite pas le même monde que ceux dont il parle. Il doit donc le reconstituer. L'actualité à chaud, de son côté, laisse des traces fraîches qui n'offrent pas la sécurité des documents dûment authentifiés. L'historien et le journaliste n'évoluent pas non plus dans les mêmes conditions. Le premier se penche sur des documents inertes. Il cherche à faire parler des témoins depuis longtemps muets. À moins d'une catastrophe, les documents qu'il compulse, les indices recensés par lui-même ou par d'autres, ne disparaîtront pas. Ils seront toujours là demain quand il reprendra son travail. Le journaliste enquête à la vitesse du temps. Il sait que la nouvelle est hautement périssable et rapidement remplacée par une autre. Il ne cherche pas tant à éclairer le passé qu'à mettre en lumière ce qui se passe présentement. Il reconstitue les faits, s'efforçant de « les présenter dans leur cohérence » (Cornu, 1998, p. 16), mais quand l'historien tente de « discerner les tendances et les forces profondes dont les [événements] sont la manifestation » (Park, 1940/2008, p. 74), le journaliste se concentre sur leurs effets, davantage que sur leurs causes. Comme l'historien toutefois, il s'efforce d'accomplir « la tâche sociale de rendre plausibles des interprétations de la réalité sociale que tous considèrent utiles, non seulement individuellement, mais également collectivement » (Walerstein, cité dans Meskita, 2005, p. 224). Une tâche à la fois éphémère et pérenne.

Dans l'un des airs de *Têtes rondes, têtes pointues*, Bertolt Brecht demande : « Où est la neige qui tombait l'an dernier ? » Osant le paraphraser, on pourrait se demander où sont les nouvelles tombées le mois dernier. Peut-être retomberont-elles à nouveau dans dix, vingt ou cinquante ans, éclairant un contexte différent, porteuses d'une toute autre signification, donnant ainsi raison à Robert E. Park qui a écrit, en 1940 : « Une nouvelle ne reste une nouvelle que tant qu'elle n'est pas parvenue aux oreilles de ceux pour qui elle a un intérêt. Une fois qu'elle a été publiée, que son importance a été reconnue, ce qui était une nouvelle entre dans l'histoire. » (cité dans Park, 1940/2008, p. 75)

2.4 L'histoire, le journalisme et le récit du réel

Si l'histoire et le journalisme sont des frères, le récit du réel est un cousin proche. Il partage avec eux des airs de famille, mais possède aussi ses traits de personnalité propres.

Tous trois se consacrent à la recherche de la vérité à travers la découverte de sources, la vérification de leur fiabilité et l'expression juste de leurs propos. À la documentation livresque, le journaliste et l'auteur d'un récit du réel ajoutent le travail de terrain et la collecte de témoignages de première main. Si l'historien et le journaliste doivent obtenir la validation par les pairs ou la discussion, l'auteur d'un récit du réel n'est assujéti à aucun code de déontologie spécifique, mais il signe avec le lecteur un contrat qu'il se doit de respecter en tous points, à défaut de quoi la véridicité présumée de son œuvre s'effondrera. Travaillant sur le récit d'existences réelles, il se montre honnête et fait preuve de respect, d'équité et d'éthique. Contrairement à l'historien et au journaliste, il n'agit pas nécessairement comme narrateur du

texte qu'il signe, particulièrement s'il choisit de s'exprimer à la troisième personne. Il ne ressent pas non plus l'obligation d'apparaître dans son récit, tout au moins de manière explicite.

Dans l'ensemble des événements dont il est témoin, l'auteur d'un récit du réel distingue ceux qui ressortent du cours régulier des choses ; il constitue des faits qui lui serviront de preuves dans l'élaboration de son intrigue, qu'il déploiera en se pliant à « l'inévitabilité » de la réalité (Zavarzadeh, 1976, p. 80). Il suit un scénario dont il n'est pas l'auteur, sélectionne, mais n'invente pas. Pas à pas, il raconte une histoire, détermine un état initial, documente son développement et expose un dénouement qu'il sait n'être jamais clos, la vie poursuivant naturellement son cours. Créatif et habile dans l'art de la narration, il manie avec aisance la description de paysages et de personnages, l'inscription d'actions dans des scènes vivantes, le dynamisme des dialogues, la force des images et des métaphores, la charge des symboles, le pouvoir de conviction des informations validées, la puissance de l'écriture, sa beauté et son potentiel infini. Mais il est un jardin qu'il ne peut visiter. Il n'a pas accès inconditionnellement au psychisme des êtres humains. L'aurait-il qu'il entrerait dans le monde de la fiction, renonçant au réel pour son illusion.

La fiction et la réalité. Dans sa *Logique des genres littéraires*, Käte Hamburger indique que la réalité est la matière de la fiction, mais que la fiction est autre chose que la réalité, une contradiction qui selon elle n'est qu'apparente. Réalité et fiction ne serait pas de même nature. Le réel serait un substrat, l'élément initial d'une comparaison, la condition même de la fiction. Hamburger tente de découvrir la structure logique et donc linguistique révélant les lois et les mystères du processus littéraire, ces lois s'avérant absolues, puisqu'objets de connaissance, et non relatives, comme les lois esthétiques, objets d'évaluation. Ce sont donc, selon elle, les

fonctions du langage qui produisent la non-réalité du monde romanesque. Elle cite en exemple le recours au prétérit, lié à l'expression du temps, et le système d'énonciation de la langue dans lequel « l'élément qui fait structure, c'est le sujet » (Hamburger, 1986, p. 48), dont on peut affirmer l'authenticité en posant la question de sa place dans le temps, confirmant ainsi son statut de Je-Origine réel, ce qui le distingue des Je-Origines fictifs.

Käte hamburger établit ainsi une liste de « symptômes » (92) de fictionnalité, dont l'un est unique au genre. « La fiction épique est le seul espace cognitif où le Je-Origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être présenté comme tel » (1987, p. 88). Selon elle, l'omniscience psychique n'est ni un mode ni une technique narrative, mais constitue « la norme structurelle fondamentale qui gouverne l'univers de la fiction à la troisième personne » (Hamburger, 1987, p. 45). Elle rejoint ainsi, deux siècles plus tard, Madame de Staël qui, dans son *Essai sur la fiction*, daté de 1795, accordait la primauté aux « fictions naturelles », caractérisées par « la connaissance intime de tous les mouvements du cœur » (citée dans Cohn, 2011, p. 26).

Cette « connaissance intime », selon Hamburger, s'exprime notamment par le recours à des verbes comme penser, croire et réfléchir, toutes fonctions qui n'ont d'autres maisons que le corps et l'esprit de personnes autres que soi. Dès lors, comment rendre compte de cette vie étrangère sans du même souffle trahir sa position d'auteur de fiction, à travers un narrateur omniscient, détenteur d'un « accès quasi divin à l'intimité des personnages » (Pouillaude, 2020, p. 349) qui, « sans se manifester dans l'histoire, raconte celle de chacun comme s'il avait le don d'ubiquité » (Lang, 2011, p. 123) ? Il s'agit, selon Frédéric Pouillaude, d'une question épistémologique : comment l'auteur a-t-il pris connaissance de ce qu'il affirme ? Selon lui, tous les indices de fictionnalité peuvent se résumer à un seul et même phénomène : « la

possibilité pour l'auteur de fiction de se donner, par rapport aux événements (inventés ou non), un accès cognitif empiriquement impossible » (2020, p. 348).

« On ne devine à coup sûr que ce que l'on invente », estime pour sa part Gérard Genette, qui renverse la position initiale de Käte Hamburger :

Les traits du récit fictionnel ne sont que des effets, dont la cause est le caractère imaginaire des personnages qui en constitue le Je-Origine. Si seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la subjectivité d'autrui, ce n'est pas le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être de fiction ou traité comme tel s'il s'agit d'un personnage historique [...], dont l'auteur imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter. (Genette, 2004, p. 151)

Cause ou effet, la question ne se pose pas ainsi pour le récit du réel. Ses personnages demeurent, selon la condition de Hamburger, des sujets d'énonciation réels localisables dans le temps. Ils ne sont pas nés de l'imagination d'un auteur, ils ont posé les actions qu'on leur attribue, prononcé les mots qu'on leur fait dire. Ce sont désormais des Je-Origines narrés. Les emprunts faits à plusieurs dispositifs de l'écriture romanesque peuvent cependant troubler notre lecture. Le récit du réel ne cherche pas à donner l'illusion de la réalité, mais celle de la fiction. Reconnaisant la nature distincte de cette dernière, il s'en joue, sans jamais franchir la ligne rouge de l'accès sans condition aux processus intérieurs. L'autre n'est pas moi. Ce qui se passe dans son cœur et dans sa tête, s'il n'est pas partagé, y demeure, inconditionnellement. En forcer l'entrée serait pure fiction.

Les êtres de papier n'évoluent pas hors des pages. Leur existence s'achève avec le point final, sauf dans notre esprit où les « mondes lus », pour emprunter l'expression de Christine Montalbetti, entrent dans notre vie et la bouleversent émotionnellement.

Lorsque [Madame Bovary] prend Rodolphe pour amant, elle se réjouit de suivre la lignée d'héroïnes de roman et se contemple dans la glace comme devenue elle-même une héroïne. Mais il semble que les amants réels aient peu à voir avec ceux des livres, et Emma souffrira de ses désillusions. (Montalbetti, 2001, p. 27)

Réussite complète de Flaubert : nous montrer, à travers l'illusion de réalité, la réalité de l'illusion. Madame Bovary n'est pas morte d'empoisonnement ; elle est morte de lecture.

CHAPITRE 3 - L'ÉMERGENCE D'UNE FORME

Toute chose a une origine, tout phénomène naît de circonstances. Le récit du réel n'échappe pas à la règle. Il se veut à la fois réaction et action, mise à distance des modèles dominants et explorations de voies nouvelles, rejet de l'objectivation imposée par un journalisme « scientifique », lui-même apparu à la suite de transformations technologiques et économiques, reconnaissance du sujet comme pilier central de toute volonté de transcription de la réalité. Il ajoute sa voix à celle de l'histoire et du journalisme, empruntant parfois des sentiers communs, mais s'aventurant aussi sur des chemins de traverse où il explore et dévoile des couches plus profondes de l'expérience humaine.

3.1 Les origines

Le récit du réel a une longue feuille de route. S'y discerne, dès le départ, le désir de dire le monde au monde, dans des formes variées destinées à capter puis à retenir l'attention des lecteurs. S'il est intimement lié à son environnement historique, culturel et socio-économique, il n'est pas imperméable aux changements technologiques, jusque dans son écriture. L'arrivée en Amérique de la presse à vapeur, du télégraphe et des agences de presse transformera les méthodes de production et de diffusion de l'information. Jumelées au courant positiviste, ces avancées mèneront à l'apparition d'un journaliste dit « scientifique » ou « objectif », dont l'impact se traduira, selon John C. Hartsock, par l'objectivation de l'Autre, sa disparition comme sujet, son aliénation et du même souffle, celle du lecteur. À partir des années 1890, des écrivains et des journalistes dénonceront cette pratique. Ils voudront faire de l'Autre l'Un, en

rétablissant son statut de sujet unique. Pour y parvenir, il leur faudra choisir une forme qui rendra compte de leurs intentions : voir et faire voir, toucher et convaincre.

Pour John C. Hartsock, l'histoire du journalisme littéraire narratif moderne est un continuum dont il décèle les premières traces dans l'*Acta Diurna*, recueil d'événements quotidiens apparus à Rome en 131. Plus près de nous, il en décèle la présence en Grande-Bretagne au début du XVIII^e siècle, au moment où apparaît un journalisme d'intérêt social, qu'il associe à l'attrait pour l'enquête de terrain qui marquera le journalisme américain à la fin du XIX^e. Il cite en exemple Thomas Dekker (1572-1632), journaliste et dramaturge contemporain de Shakespeare qui, en 1703, alors que la peste fait un retour à Londres, fait paraître, sous couvert d'anonymat, *The Wonderfull Yeare*. Il y décrit les ravages de l'épidémie et condamne les autorités qui se limitent à enfermer les malades chez eux jusqu'à ce qu'ils meurent. Il dénonce aussi la surpopulation de la capitale, la saleté de la ville, la misère de ses habitants et la famine qui les guette.

John C. Hartsock, comme de nombreux autres auteurs, attribue cependant à Daniel Defoe (1660-1731) le titre de précurseur du journalisme littéraire. Polémiste, journaliste et écrivain, on lui doit notamment le roman *Robinson Crusoe*, paru en 1719, mais c'est par son travail d'intégration d'éléments documentaires associé à sa maîtrise de l'art de raconter qu'il se démarque. En 1703, une très forte tempête balaie la côte sud de la Grande-Bretagne. Elle dure une semaine. Des milliers de bâtiments sont démolis, des millions d'arbres déracinés. Plus de 8 000 personnes trouvent la mort. Pour réaliser le compte rendu des événements, Defoe fait preuve d'invention dans sa recherche de sources en publiant une annonce dans la *London Gazette* dans laquelle il sollicite la participation de témoins oculaires. Il recevra de nombreuses

histoires, dont il vérifiera l'authenticité et qu'il complètera par la consultation des journaux. Publié en 1704, *The Storm/L'Orage*, un récit factuel, constitue son premier livre complet et est considéré par certains chercheurs comme un texte fondateur du journalisme et du roman. En 1722, Defoe fait paraître *A Journal of the Plague Year/Journal de l'année de la peste*. Il se penche cette fois sur l'épidémie qui ravagea Londres en 1665, la quatrième du siècle. Defoe n'a pas vécu cette période, mais il fait preuve d'un travail de recherche extrêmement fouillé pour l'époque. Il lit de nombreux traités savants sur la maladie et la contagion pestilentielle, épluche les journaux, rassemble les actes de décès remplis par les paroisses (il en publiera quelques-uns) et consulte les personnes de son entourage ayant vécu les événements. Il opte pour la forme du roman et choisit comme personnage principal un commerçant aisé qui, pour ses affaires, doit se promener partout dans la ville, où il constate l'impact de l'épidémie, qu'il décrit. Bien que narré à la première personne, le livre est lu comme un récit historique en raison de ses descriptions minutieuses et de la précision des informations qu'il contient. Dans un tout autre registre, Defoe publiera la même année *The Fortunes and Misfortunes of Moll Flanders/Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders*, qu'il avait rencontrée à la prison de New Gate à Londres, avant-goût des récits de crimes réels, que l'on cataloguera au XX^e siècle dans une nouvelle catégorie de non-fiction, le « *true crime* ».

Aux États-Unis, pays en construction, le mouvement s'amorce lentement. Avant l'arrivée de la presse dite « objective » dans la seconde moitié du XIX^e siècle, les journalistes qui travaillent pour les journaux ou les magazines ne s'imposent pas de limites dans la manière de traiter leurs sujets. Connaissant bien le pouvoir de la narration pour renforcer une histoire et amuser les lecteurs, ces « repousseurs de frontières », selon Doug Underwood, (2013, p. 2) se jouent de la distinction entre fait et fiction et n'hésitent pas à combiner les écritures d'investigation et

d'imagination pour raconter le monde tel qu'ils le voient. Cette liberté ne durera pas. Dans la foulée des changements technologiques, la presse s'industrialisera. Elle placera « l'information sur une chaîne de montage » (Underwood, 2103, p. 2) et conditionnera les nouvelles pour en faire un produit de masse, standardisé, dont la production le sera également. Sa structure financière se transformera à son tour.

Dans les premières décennies du XIX^e siècle, les journaux, partisans, sont assujettis aux partis qui dirigent le pays, quelle que soit leur allégeance. Les éditeurs mettent leur presse au service du discours officiel et reçoivent en échange le mandat de gérer le bureau de poste de leur ville avec, à la clé, un contrat fédéral d'impression et l'affranchissement gratuit de leurs journaux. Lus dans les hôtels et les clubs privés, ceux-ci sont surtout vendus par souscription annuelle et ils coûtent cher : six sous, soit l'équivalent de 10 % du revenu quotidien moyen. Seules les classes possédantes peuvent se les procurer. Leurs membres, gagnés d'avance à l'idéologie véhiculée, retrouvent dans leurs pages l'écho de leurs positions politiques.

Au début des années 1830, le paysage social et médiatique des États-Unis change. La population est en pleine croissance, l'urbanisation s'accroît et le taux d'alphabétisation est lui aussi en hausse, fournissant un plus grand bassin de lecteurs. De nouvelles méthodes de fabrication du papier et l'arrivée des presses à vapeur font diminuer les coûts de production des journaux. Surtout, un désir d'indépendance des éditeurs envers les pouvoirs en place émerge. En 1833, Benjamin Day fonde *The New York Sun*. Son objectif est de « fournir un produit d'information qui plairait aux classes inférieures » (Hartsock, 2000, p. 122). Le journal est vendu à la volée ou de porte à porte. Il est accessible à toutes les bourses. Il s'inspire du *London Morning Herald* qui fait dans le sensationnalisme et publie des articles sur les affaires

policières, les agressions, la prostitution ou l'ivresse en public. Le *Sun* aborde encore des sujets sérieux, mais les articles qui en traitent sont plus courts et l'espace qui leur est consacré moins grand. Day coupe les liens avec les partis politiques. James Gordon Bennet suit le mouvement en 1835 avec le *New York Herald* qui devient rapidement le journal le plus populaire de New York. Les profits générés par les ventes et la publicité lui procurent une complète liberté. La circulation des journaux à un sou marque un premier pas vers de ce que l'on nommera le journalisme objectif.

3.2 Objectivité et objectivation

En 1840, Samuel Morse dépose un brevet pour une invention qui transformera à son tour le paysage médiatique : le télégraphe électrique. Il fait construire une première ligne télégraphique en 1843. Pour la première fois de l'histoire de l'humanité, note David T. Z. Mindich dans *Just the Facts*, « les messages pouvaient voyager plus vite que leurs messagers » (1998, p. 108). L'information était libérée des contraintes de la géographie et des aléas du transport comme le fait remarquer Mario Meskita. En 1944, le *New York Herald* se demande ce qu'il est advenu de l'espace et il répond lui-même à sa question : « Il a été annihilé. » (Mindich, 1998, p. 108) Toujours selon Mindich, l'univers des communications entre dans un nouveau paradigme. Mais la vitesse de transmission ne sera pas le seul impact de l'invention de Morse. À terme, elle commandera de nouvelles formes d'écriture.

Le développement rapide des villes et l'explosion du nombre des journaux, doublés des potentialités offertes par le télégraphe, contribuent à l'apparition d'un nouveau maillon dans la chaîne de production et de diffusion des informations : les agences de presse. *L'Associated*

Press est fondée à New York en 1848 et *Reuters* à Londres en 1851. Dès le départ, certaines critiques s'élèvent contre la marchandisation des nouvelles, mais, dans l'économie de marché qui prévaut, les informations deviennent un produit que l'on peut transporter, mesurer et vendre, à condition de respecter quelques règles. D'abord, faire bref. Précision et concision. Les mots sont comptés et comptabilisés. Pour économiser de l'argent, il faut en réduire le nombre. Il faut aussi aller à l'essentiel dès le début du texte, ce qui donnera naissance à la pyramide inversée, qui ne s'imposera véritablement qu'à la fin du XIX^e siècle, mais qui garantira qu'en respectant un ordre décroissant d'importance des informations, on s'assurera que même en cas de défaillance technique du système de transmission, l'essentiel du message sera livré. Du même souffle, et pour atteindre le plus grand nombre, il faut purger les dépêches de toute couleur locale ou régionale. Il faut aussi, si l'on veut intéresser et conserver comme clients les journaux de toutes allégeances politiques, « réprimer les signaux partisans » (Mindich, 1998, p. 108) et offrir un produit de base acceptable à tous.

Le siècle avance et de profonds changements se produisent aux États-Unis. David T. Z. Mindich en donne un exemple éclairant dans son analyse de la réception générale de trois épisodes de choléra qui frappèrent New York en 1832, 1849 et 1866. « Les réponses en 1832 et 1849 étaient basées sur la superstition, les croyances religieuses et l'expérimentation ; en 1866, les médecins se sont penchés sur la collecte de données et la méthode scientifique pour combattre la maladie. » (Mindich, 1998,95) Les journaux deviennent donc de plus en plus factuels. Comme les sciences sociales et l'économie, ils adhèrent à l'idée que le monde est de plus en plus connaissable ; ils entrent de plain-pied dans l'ère du positivisme et en diffusent les avantages attendus. Le journalisme devient à son tour « scientifique » et sa foi repose sur un nouvel autel : l'objectivité.

3.3 Le journalisme littéraire et le retour du sujet

Selon Michael Schudson, deux modèles de journalisme se développeront au XIX^e et au début du XX^e siècle aux États-Unis : celui de l'information, qui s'incarnera dans le journalisme factuel objectivé et celui du récit (*story*) qui s'épanouira dans le journalisme littéraire narratif, particulièrement à partir des années 1890. S'y ajouteront par ailleurs le journalisme jaune, sensationnaliste, et le « *muckraking* », journalisme d'enquête produit par des « remueurs de boue » qui se donneront comme mission de dénoncer la corruption politique et économique et les difficultés sociales causées par le pouvoir des grandes entreprises.

De l'objectivité à l'objectivation. Fruit de l'indépendance de la presse, du télégraphe et des agences de nouvelles et porté par le vent du positivisme, le modèle d'information s'impose et impose l'uniformité. Comme l'écrit Mindich, « Si le journalisme était une religion, sa divinité suprême serait l'“objectivité” » (1998, p. 1). Et ses adorateurs seraient les patrons de presse. L'industrialisation des méthodes de production a transformé les journaux en machines bien huilées ne brûlant qu'un seul carburant : les faits. Les dépêches, comme leur nom l'indique, entrent rapidement et ressortent tout aussi vite, retranscrites par des journalistes qui doivent nourrir les nombreuses éditions quotidiennes. L'heure n'est pas à la mise en perspective, mais à la présentation d'informations dans un objectif de diffusion de masse. La subjectivité de l'auteur n'a pas sa place. Le concept d'écriture factuelle l'emporte.

Mais, sous couvert de transcrire le monde le plus fidèlement possible, le journalisme factuel le trahit. En ces temps troublés, quand les lecteurs voudraient comprendre ce qui leur arrive, il ne leur offre que des faits, créant ainsi ce que Hartsock appelle une « crise épistémologique »

(2000, p. 56). Il ne décrit pas le mouvement de la vie, il le fige. Il feint le rapprochement, tout en demeurant à l'écart, et ne prépare en rien le lecteur aux réalités de l'existence, une situation qu'illustre brillamment l'auteur naturaliste Theodore Dreiser dans son roman *Sister Carrie*, publié en 1900. L'œuvre met en lumière l'aliénation d'un personnage pour qui « le journal sert de substitut à la vie » (Hartsock, 2000, p. 63).

Hurtswood est au chômage. Il répond à une annonce et devient briseur de grève lors d'un conflit de travail touchant les conducteurs de tramway, conflit dont il n'avait eu connaissance qu'à travers les journaux. Sur le terrain, il découvre que « la réalité était légèrement pire que ce qu'il avait imaginé » (Dreiser, 1900, p. 308, cité dans Hartsock, 2000, p. 63). Son aventure dure deux jours. Lorsque sa voiture est attaquée et qu'on lui tire dessus, il démissionne. « C'était une expérience étonnante pour lui. Il avait lu sur ces sujets, mais la réalité lui semblait tout à fait nouvelle » (Dreiser, 1900, p. 310, cité dans Hartsock, 2000, p. 63). Pour Hartsock, la vision objectivée véhiculée dans les journaux ne rencontre pas la subjectivité émotionnelle de Hurtswood, qui rentre chez lui et se réfugie à nouveau dans la lecture de son journal, avec, comme le note Hamlin Kaplan, « l'illusion de vivre une vie terminée » (cité dans Hartsock, 2000, p. 63).

De l'objectivation à l'aliénation. L'objectivité journalistique produit un effet d'objectivation. Comme l'explique John C. Hartsock, qui en fait le cœur de son analyse, le journalisme factuel est l'œuvre de « journalistes désengagés qui objectivaient le monde comme quelque chose de différent et d'étranger au sujet observateur » (2000, p. 14). Ce faisant, poursuit Hartsock, les journaux factuels ne rendaient pas compte de la vie des gens. « La psyché sociale était nourrie de ce qui ne pouvait pas la soutenir. » (Hartsock, 2000, p. 59) Il cite l'historien Alan

Trachtenberg. « Le développement des reportages factuels et objectifs a eu pour conséquence un paradoxe dans la perception humaine, dans lequel les journaux américains semblaient rapprocher le monde de leurs lecteurs alors qu'en réalité, ils les éloignaient de l'expérience du monde. » (cité dans Hartsock, 2000, p. 55)

Et pourtant, après la guerre de Sécession, l'époque est à la turbulence. L'Amérique est en pleine transformation et sa population erre de crise en crise, sans disposer de repères qui pourraient lui permettre de s'accrocher à une explication plausible. Inondés de faits venant de partout au pays et d'ailleurs, les lecteurs ne se reconnaissent pas dans les pages des journaux qu'ils lisent pourtant abondamment. Le monde et leur monde leur échappent. La nouvelle imprimée, dont ils ont pris connaissance pendant leur trajet en tramway, ne correspond en rien à leur monologue intérieur. Ils se sentent incapables de surmonter les obstacles que la vie met sur leur chemin et qu'ils retrouvent lorsqu'ils descendent du tramway, étrangers à eux-mêmes comme aux autres passagers. Le même sentiment d'impuissance les frappe le soir dans leur logis quand ils éteignent la lumière au gaz, la lecture des journaux ne les ayant pas éclairés davantage. Perdus dans le tourbillon des changements, ils voudraient en connaître les conséquences sur leur vie et leur pays. Trachtenberg aurait donc raison : l'objectivité est une illusion d'optique. Plus elle semble nous rapprocher de l'expérience du monde, plus elle nous en éloigne. Les problèmes de la vie ne se règlent pas par procuration.

En plus d'éliminer toute coloration émotionnelle à travers « un langage distillé et abstrait » (Hartsock, 2000, p. 163), le journalisme factuel livre des informations sans liens avec le vécu réel. Littéralement, c'est un médiateur « sans sujets ». N'assumant pas sa propre subjectivité, son auteur ne peut admettre celle de l'Autre et le tient à distance. En faisant de lui un objet, il

l'aliène en lui refusant toute possibilité de réflexion et d'action. Et l'aliénation étant une chaîne, elle se transmet au lecteur, dont elle bloque l'engagement de la subjectivité, lui déniait toute capacité de participation imaginative à la compréhension du monde phénoménal et social. Lire, c'est faire l'expérience d'expériences, un apprentissage que le journalisme factuel ne permet pas.

La crainte de l'Autre. L'objectivité est donc intimement liée au contact de l'Autre, ou plus précisément au refus de contact. Il ne s'agit pourtant pas de devenir l'Autre, mais de le faire advenir à nos yeux, une fois enlevées les couches de peur et de préjugés, d'idéologie et de morale, d'égoïsme déguisé en bons sentiments. Ce passage de l'Un à l'Autre n'est toutefois pas toujours souhaité et encore moins réussi. L'Autre est souvent vu comme *La brute*, selon le titre d'un récit de Frank Norris publié en 1897 et décrivant le retour à la maison d'un ouvrier ordinaire à la fin de sa journée de travail. Du haut de sa « vanité élitiste » (Hartsock, 2000, p. 142), Norris le dépeint comme un être « stupide », « dur », « déraisonnable » et « brutal ». Comme le suggère Jane Howard dans un autre contexte, l'Autre est « le sexuel, le violent, l'ignorant, l'incontrôlé, l'incontrôlable, le criminel et surtout — la brute » (citée dans Hartsock, 2000, p. 173). On est alors à mille lieues du souhait que formulait Lincoln Steffens de rendre compte des choses « si complètement que le lecteur se [verrait] à la place de l'autre camarade » (Steffens, 1931, p. 317). On se rapproche du journalisme jaune qui, selon Hartsock, « tente de provoquer la répugnance, l'horreur et la terreur en mettant l'accent sur les différences entre les subjectivités ou ce qui nous différencie de l'Autre » (2000, p. 57). On assiste, comme l'exprime le critique John Berger à propos de la photographie sensationnaliste, à « la réduction de l'expérience de l'Autre en un spectacle parfaitement cadré par lequel le regardeur, spectateur

distancié et se sentant en sécurité, éprouve un frisson ou un choc » (Berger, 1982, cité dans Hartsock, 2000, p. 186).

Mais il n'est pas nécessaire de diaboliser l'Autre pour en faire un objet. Les pressions commerciales et éditoriales, la condescendance, l'ignorance et l'indifférence suffisent largement. Objectivé, l'Autre ne devient jamais l'Un aux yeux de l'Un et à travers lui, aux yeux des autres. Réussir ce passage, telle serait, pour Hartsock, la mission du journalisme littéraire narratif.

La voie du journalisme littéraire narratif. Vers la fin du siècle, les assises du journalisme factuel deviennent moins solides. Une « révolte frémissante » gronde, comme l'écrit John C. Hartsock. (2000, p. 44) Devant les transformations et les crises que l'Amérique traverse, un doute s'installe. Si la science a le pouvoir de régler tous les problèmes, pourquoi en reste-t-il autant ? Les emplois dégradants, les grèves violemment réprimées, la pauvreté endémique, les logements insalubres, l'injustice, l'écart scandaleux entre ceux qui possèdent, les Rockefeller, Carnegie et consorts, et ceux qui n'ont rien. L'étoile du positivisme pâlit. Le ciel noir n'annonce aucun soleil. De plus en plus de journalistes, qui avaient eux aussi succombé aux promesses infinies du progrès, s'interrogent. Comment faire entendre la voix de ceux qui n'en ont pas ?

Le journalisme littéraire narratif moderne, comme le nomme Hartsock, et dont les graines avaient été semées tout au long du siècle, connaîtra sa pleine éclosion au début des années 1890 et continuera de croître dans la première décennie du XX^e siècle. Les astres sont alignés. La volonté de greffer la méthode scientifique au journalisme ne convainc plus. Le mythe de la neutralité s'effrite. L'aliénation des sujets et des lecteurs est dénoncée.

Sous l'impulsion de la presse commerciale, le métier s'est professionnalisé. Longtemps jugée comme une forme inférieure, du fait que ses auteurs exerçaient leur talent contre rémunération et qu'ils étaient engagés dans une machine de production, l'écriture journalistique gagne du galon et ses qualités littéraires sont de plus en plus reconnues. De nouveaux débouchés s'offrent aux journalistes-écrivains. Le modèle du récit gagne en popularité. À New York comme à Philadelphie, Chicago ou San Francisco, les éditeurs des grands journaux et de nombreux magazines sont plus sensibles aux histoires d'intérêt humain et à l'art de raconter. Ils engagent de plus en plus de diplômés universitaires qui espèrent devenir romanciers, poètes ou essayistes. Ils ouvrent leurs colonnes à « un journalisme personnel, marqué par l'individualité de l'écriture, la variété des sujets et une idée moins rigide de l'actualité » (Hartsock, 2000, p. 34). Le journalisme se fait de plus en plus littéraire.

Sur le plan culturel, le réalisme teinte de nombreuses disciplines. L'écriture romanesque n'y échappe pas. Pour William Dean Howells, rédacteur en chef du magazine *The Atlantic*, la fidélité à l'expérience est l'une des « conditions essentielles d'une grande littérature imaginative » (cité dans Hartsock, 2000, p. 46). Les naturalistes, qui comptent en leur sein de nombreux journalistes, explorent à leur tour le monde phénoménal pour en conclure qu'il n'est ni rationnel ni ordonné et que son appréciation demeure largement subjective.

Influencés par ces mouvements, les journalistes, devenus « reporters sociaux » (Soares, 2017, p. 64), entendent aller sur le terrain pour vivre l'expérience de l'Autre afin de mieux la transmettre. Ils choisissent de s'exposer à un monde contingent qu'ils savent impossible à rendre adéquatement, ce qui ne les empêche pas de s'atteler à la tâche, sachant que, comme l'écrit Hamlin Garland, poète, romancier et essayiste et l'un des principaux théoriciens du

naturalisme littéraire américain, « la vérité frappe chaque partie de la Terre sous un angle un peu différent » (cité dans Hartsock, 2000, p. 47). Contrairement aux journalistes « objectifs », ils admettent la fluidité phénoménologique et se montrent disposés à y plonger.

Le chantier qui les attend est immense. L'industrialisation, symbole de prospérité, cache de nombreux côtés sombres. Elle appauvrit les plus pauvres, fragilise les plus faibles, femmes seules à la tête de familles nombreuses, ouvriers exploités et fatigués, enfants au travail, filles dans la rue, malades habitant des logis insalubres, jeunes déjà vieux, mendiants, exclus, parias, menant des vies de misère que les journalistes littéraires voudront mettre en lumière pour que les gens de la marge occupent enfin le centre de la page. De Chicago à New York, comme de Londres à Manchester, les bidonvilles des métropoles deviennent la nouvelle « *terra incognita* », « jungles urbaines » (Soares, 2017, p. 68) que les écrivains s'efforcent de cartographier, à travers des reportages où l'on assiste à la « création imagologique de la ville comme lieu de la duplicité où la richesse côtoie la pauvreté inimaginable » (Soares, 2017, p. 71), théâtre d'ombres où se joue le douloureux spectacle de la souffrance humaine.

Mais les journalistes ne sont pas les seuls à chercher à comprendre un monde en mutation, à tenter d'en brosser le portrait, d'en analyser les causes et les conséquences. Sur le plan intellectuel, un nouveau champ d'études intègre les mêmes préoccupations. Un premier département de sociologie est créé à l'Université du Kansas en 1889 et un second à Chicago en 1892. En plus d'objectifs communs, les deux disciplines s'échangent des méthodes de travail : recherche minutieuse, présence sur le terrain, observation, entrevues, enquêtes fouillées, compilation de statistiques... Leurs artisans jugent essentiel d'être là où les phénomènes sociaux se produisent pour pouvoir en rendre compte. Leurs témoignages portent.

En exposant au grand public les conditions de vie des populations sensibles aux effets négatifs de la modernité, elles « donnent forme et visibilité à des problèmes qui ne pourraient pas être considérés simplement comme les conséquences d'actions individuelles, mais qui devaient être inscrits et contextualisés dans le corps social collectif » (Soares, 2017, p. 70). Ce faisant, elles aident à créer la notion de problèmes sociaux.

Faire de l'Autre l'Un. Les journalistes littéraires narratifs désirent mettre leur plume au service de la compréhension, par le plus grand nombre, des phénomènes qui assaillent la société américaine. Sur le plan formel, ils utilisent de nombreuses stratégies, dont l'emprunt de techniques associées à l'écriture romanesque. Plus que tout, cependant, ils s'efforcent de réhabiliter le sujet que le journalisme factuel objectivait en confirmant son statut immuable de sujet. L'Autre n'est plus considéré comme un étranger. Il est la source de l'expérience et le vecteur de sa transmission. Il faut chercher à l'atteindre si l'on veut toucher le lecteur. « Mon ambition était de rendre compte des gens tels qu'ils étaient vraiment, tels que je les voyais dans leur vie de tous les jours, et tels que je les connais », écrit le journaliste et dramaturge George Ade, auteur de *Stories of the Streets and of the Town*, sélection d'articles publiés dans les journaux entre 1894 et 1900 (cité dans Connery, 1992, p. 7) « Je devais m'identifier pour l'heure à leurs vies », avoue pour sa part Hutchins Hapgood (cité par Hartsock, 2000, p. 37).

Si l'on ne peut jamais abolir la distance entre soi et l'Autre, comme l'affirme Hartsock, on peut du moins tenter de la réduire. Mais avant de parvenir à l'Autre, le journaliste doit poser un premier geste : admettre sa subjectivité, la reconnaître comme une part essentielle de toute production et l'engager dans ce qu'Alan Trachtenberg appelle « un échange de subjectivités » (Hartsock, 2000, p. 185). Le journalisme ne peut se vivre et se réaliser en retrait du monde. Le

journaliste doit suivre le mouvement du courant de la vie. Il ne peut plus se contenter de peindre des natures mortes qu'il a lui-même asséchées. Il doit quitter le confort des idées admises pour s'aventurer dans « une zone de réalité que seule la subjectivité peut permettre » (Hartsock, 2000, p. 453) Qui veut marcher dans les pas de l'Autre et se glisser dans ses chaussures doit d'abord enlever les siennes. C'est ce qu'a fait Stephen Crane pour pouvoir écrire *An Experiment in Misery*, paru en 1894. Après avoir observé un sans-abri dans les rues de New York, il décide de passer un jour et une nuit à vivre comme lui, admettant que « peut-être pourrais-je découvrir son point de vue ou quelque chose qui s'en approche » (cité dans Hartsock, 2000, p. 34).

Chercher « quelque chose qui s'en approche », c'est déjà s'approcher.

3.4 Le choix d'une forme

Le passage d'une presse objective à un journalisme littéraire se fait de façon progressive. La première ne cède pas sa place instantanément ; elle la partage graduellement avec la seconde qui s'imposera davantage à partir de la décennie 1890. Au cœur de ces deux visions se trouvent les journalistes, souvent pris malgré eux entre deux feux.

Les entreprises de presse ne sont pas complètement libres. Elles doivent satisfaire des intérêts commerciaux, s'assurer de ne pas froisser les susceptibilités et se prémunir contre les poursuites judiciaires. Tout cela les amène à imposer de nombreuses contraintes à leurs journalistes. Plusieurs d'entre eux sont des écrivains, qui se trouvent de plus en plus à l'étroit dans une structure industrielle qui laisse peu de place à la créativité et à l'expression artistique

personnelle. Ces « journalistes-écrivains » aspirent à plus de liberté. Ils veulent pouvoir « éclairer des vérités » d'une manière que la méthode journalistique ne pourrait permettre. (Underwood, 2013, p. 3) Cette démarche a préséance sur les préoccupations de genre et de forme littéraires. Plusieurs d'entre eux optent pour la fiction. C'est le cas de Ralph Waldo Emerson (1803-1882), qui estime que « la fiction révèle la vérité que la réalité cache » (Underwood, 2013, p. 74). Willa Cather (1873-1947), d'abord journaliste, choisit aussi de se consacrer à la fiction qui constitue pour elle « la meilleure manière d'explorer les grands thèmes de la psychologie humaine » (Underwood, 2013, p. 9). « Le journalisme, juge-t-elle, vandalise la littérature. Il a fait de l'art un commerce. » (citée dans Underwood, 2013, p. 6)

Upton Sinclair, journaliste et partisan de réformes sociales, opte lui aussi pour la fiction pour la rédaction de son long reportage sur les conditions sanitaires et de travail dans les usines de conditionnement de la viande à Chicago. Il considère que c'est « un véhicule plus émouvant pour transmettre son message » (Underwood, 2013, p. 2) et que « l'utilisation de techniques narratives l'autorise à manipuler l'histoire pour obtenir le maximum de retour de la part de ses lecteurs » (Underwood, 2013, p. 41). Aura-t-il fait le bon choix ?

CHAPITRE 4 - LA PRAGMATIQUE À L'ŒUVRE

Le récit du réel est le résultat d'une expérience humaine et littéraire. Il se construit par la présence, la réflexion et le dur labeur de la rédaction. Il est de son temps, s'adapte aux circonstances, remet en question les discours dominants, et fait de la forme un contenu. Son auteur raconte ce qu'il a appris, et parfois ce qu'il a vécu. Il tourne son regard vers des gens qui furent d'abord des étrangers et avec lesquels il a établi un lien, sur la base commune de leur humanité.

Au fil des siècles et des décennies, les efforts de transcription du monde par l'écriture ont emprunté de nombreuses formes : roman réaliste ou naturaliste, texte hybride mariant documentaire et fiction, grand reportage, non-fiction narrative, témoignage... Les œuvres qui composent notre corpus d'analyse ne représentent qu'une infime partie de l'ensemble des propositions recensées : *The Jungle/La jungle*, d'Upton Sinclair (1906) ; *Let Us Now Praise Famous Men/Louons maintenant les grands hommes*, de James Agee et Walker Evans (1941) ; *Hiroshima*, de John Hersey (1946) ; *In Cold Blood/De sang-froid*, de Truman Capote (1965) et *Les cercueils de zinc*, de Svetlana Alexievitch (1989). Chacun à sa manière, et tous ensemble, ces ouvrages mettent en lumière des éléments essentiels de la pragmatique à l'œuvre au moment de la création d'un texte cherchant à traduire, au plus près, le flux de l'existence. Leur lecture éclairera notre recherche sur les éléments constitutifs de ce que nous nommons le récit du réel.

Déjà, nous attirons l'attention sur :

- L'inscription de l'artiste dans son époque ; les circonstances historiques, culturelles, littéraires, socioéconomiques, technologiques et médiatiques ayant entouré la production de son œuvre. L'intérêt pour l'aventure humaine, l'immersion en terrain inconnu, la sélection d'événements significatifs observés en temps réels, l'engagement dans la durée.
- La recherche de la vérité à travers la transcription la plus juste possible des phénomènes perçus ; le respect des témoins et des témoignages, l'exactitude des faits, le contrat avec le lecteur, le cadrage du texte.
- Le mariage de l'enquête journalistique et de la narration, la variété des formes. La présence, implicite ou explicite, de l'auteur dans son récit. Le recours à certains dispositifs de la fiction ; le travail élaboré sur la structure, la finesse de l'écriture.
- Les conditions de production et de diffusion, la réception critique, les impacts.

4.1 Upton Sinclair et la révolution

The Jungle/La jungle — 1906

« Je suis Upton Sinclair et je suis venu ici pour écrire *La Case de l'oncle Tom* du mouvement ouvrier. » (Sinclair, 2003, p. 23)

Comme Émile Zola l'avait fait avant lui pour écrire *Germinal*, Upton Sinclair plonge dans les entrailles de son sujet en visitant des abattoirs de Chicago et en côtoyant la pauvreté extrême des travailleurs et des immigrants. Il y découvre une réalité jusqu'alors étrangère, enquête et se documente, puis éclaire de la flamme de son engagement politique le récit qu'il propose de ce qu'il a vu, entendu et appris au cours de son enquête. La lecture de *La jungle* pave la voie à notre réflexion sur le choix de la forme et son impact, la recherche et l'immersion, l'intention et la réception, les conditions de production et de diffusion.

Le projet. Upton Sinclair naît à Baltimore, au Maryland, en 1878. Après ses études, il devient journaliste. Il pratique le *muckraking*, une forme discursive du journalisme littéraire du début du XX^e siècle, choisie par de nombreux journalistes-écrivains habités par le sens de la justice et navigant entre protestation sociale et propagande. Ces « remueurs de boue », comme les appellera le président Theodore Roosevelt, dénonçaient les abus des trusts et des monopoles, les scandales financiers, la corruption municipale et l'exploitation des plus faibles. En cet âge de grandes réformes, comme le fait remarquer Jacques Cabau, « tous les opprimés trouvent un défenseur » (Sinclair, 2003, p. 12) et Upton Sinclair joint sa voix au mouvement.

Un article sur l'échec d'une grève des employés de la cour de stockage de Chicago attire son attention sur cette ville. À la suggestion de Fred D. Warren, rédacteur en chef du journal socialiste *The Appeal to Reason*, il se rend en Illinois. Il dispose d'une avance de 500 \$ US (16 800 \$ US en valeur de 2023), pour les droits de publication en série, une somme qu'il juge à peine suffisante pour le soutenir pendant l'année entière qu'il entend consacrer à la production de son livre.

L'immersion. Lorsqu'il arrive à Chicago, à la fin de l'automne 1904, il a 25 ans et l'énergie du militant. Déterminé, il claironne son ambition : « Je suis Upton Sinclair et je suis venu ici pour écrire *La Case de l'oncle Tom* du mouvement ouvrier. » (Sinclair, 2003, p. 23) Idéaliste puritain, il avait adhéré trois ans plus tôt aux valeurs du mouvement socialiste et partagé la foi de ses membres dans l'avènement d'un âge d'or international. Il voulait, comme ses rares camarades, « découvrir ce qu'est la justice dans le monde pour la vivre et essayer d'aider les autres à la vivre », comme l'écrit Jane Jacob en introduction d'une édition de *The Jungle* parue en 2006. (Sinclair, p. XV) Il passe sept semaines sur place, travaillant jour et nuit à se

documenter. Il visite entre autres quelques usines où il est témoin du travail à la chaîne, mis au point par Frederick W. Taylor et adopté à grande échelle dans les industries manufacturières américaines à compter de 1880. Il retrouvera les mêmes conditions dans les abattoirs : un travail rationalisé ne demandant que quelques minutes de formation, ce qui facilite les mises à pied et les remplacements immédiats à une époque où l'immigration massive déverse chaque jour une marée de travailleurs non spécialisés, prêts à accepter le pire pour un salaire des plus bas. Aux cadences infernales et aux risques d'accident, très fréquents, s'ajoute la cupidité des spéculateurs immobiliers, avec à la clé le coût exorbitant et l'insalubrité des logis, tous phénomènes dont il rendra compte.

La diffusion. La publication en série dans *The Appeal to Reason* débute en novembre 1905, aussi vite que Sinclair puisse l'écrire. L'édition en livre s'avère plus difficile. En dépit du soutien de Jack London, cinq éditeurs, par peur de poursuites, refusent l'œuvre, qu'ils jugent diffamatoire et trop explosive. Sinclair décide de publier l'ouvrage à compte d'auteur et fonde la *Jungle Publishing Company*. Il accepte les commandes, qui ne tardent pas à entrer. Une maison d'édition, la *Double Day*, se ravise après avoir engagé un vérificateur de faits qui confirme que les informations divulguées, concernant notamment la mauvaise qualité de la viande utilisée, sont véridiques. Une publication commune est mise en marché le 26 février 1906. Le livre fait scandale et devient immédiatement un succès de librairie. Il est traduit en 17 langues et procure à Sinclair une renommée mondiale et des revenus de 30 000 \$ US (environ 1 000 000 \$ US en valeur de 2023), qu'il investit pour fonder un foyer coopératif. Sinclair fait aussi parvenir un exemplaire de *La Jungle* au président Roosevelt, qui commandera une enquête sur les révélations du livre, ce qui mènera à l'adoption du *Pure Food and Drug Act* en juin 1906, contenant notamment des articles sur l'inspection des abattoirs.

Le choix de la forme et son impact. Après avoir longtemps hésité entre le reportage journalistique et le roman naturaliste, il opte finalement pour le second, qu'il juge plus apte à susciter l'émotion. À la fin, cependant, il éprouve le sentiment d'avoir raté sa cible : « J'ai visé le cœur du public et, par accident, je l'ai atteint à l'estomac. » (Sinclair, 2006, p. XV) Peut-être n'a-t-il pas pu contrôler suffisamment le feu de son militantisme. Son appel à l'action à la fin du volume peut le laisser supposer.

Grâce à nous, les réformateurs de pacotille tomberont le masque et se condamneront eux-mêmes ! [...] Et alors jaillira le courant que personne ne pourra arrêter ; alors déferlera la marée montante qui submergera tout sur son passage. Alors se rallieront à notre étendard tous les travailleurs outragés de Chicago « Nous les organiserons, nous les disciplinerons, nous les conduirons à la victoire » Nous briserons la résistance, nous balaierons tout devant nous et Chicago sera à nous ! *Chicago sera à nous ! CHICAGO SERA À NOUS !* » (Sinclair, 2003, p. 527)

Sa conclusion enflammée fait écho à la fin de *Germinal*, d'Émile Zola, mais sans la chair.

Maintenant, en plein ciel, le soleil d'avril rayonnait de sa gloire, échauffant la terre qui enfantait. Du flanc nourricier jaillissait la vie, les bourgeons crevaient en feuilles vertes, les champs tressaillaient de la poussière des herbes. De toutes parts, des graines se gonflaient, s'allongeaient, gerçaient la plaine, travaillées d'un besoin de chaleur et de lumière. [...] Encore, encore, de plus en plus distinctement, comme s'ils se fussent rapprochés du sol, les camarades tapaient. Aux rayons enflammés de l'astre, par cette matinée de jeunesse, c'était de cette rumeur que la campagne était grosse. Des hommes poussaient, une armée noire, vengeresse, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes du siècle futur, et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre. (Zola, 1978/2017, p. 699-700)

Par ses images fortes et son style puissant, Émile Zola vise le cœur et l'atteint.

4.2 James Agee et la difficulté de dire

Let Us Now Praise Famous Men/Louons maintenant les grands hommes — 1941

« Par-dessus tout : pour l'amour de Dieu, ne pensez pas à ceci comme à de l'Art. »
(Agee et Evans, 1941/1972, p. 32)⁵

Dans son ouvrage *A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form*, John C. Hartsock a mis en évidence les éléments de la pragmatique à l'œuvre dans ce que nous appelons le récit du réel. Il fait de la reconnaissance de l'Autre comme sujet la clé de voûte de son analyse. Il y ajoute entre autres la subjectivité de l'auteur, la présence sur le terrain, l'échange de subjectivités et la posture critique envers les modèles dominants. Tout au long de *Louons maintenant les grands hommes*, James Agee, accompagné du photographe Walker Evans, nous fait pénétrer au cœur d'une aventure à la fois personnelle, humaine et littéraire qui non seulement recouvre les éléments repérés par Hartsock, mais les prolonge à partir de son expérience d'immersion dans les familles de métayers blancs en Alabama en 1936. Son livre en contient deux : le récit à fleur de peau de sa rencontre avec les métayers et les réflexions que celle-ci a fait naître sur la difficulté de saisir et de dire le réel, l'utilité de l'art et de son livre même. Ce regard intérieur sur la genèse et la construction d'une œuvre hybride, où se mêlent récit et discours, mots et images, doute et exaltation, constitue un

⁵ Toutes les citations attribuées à James Agee et Walker Evans dans cette section sont tirées de la traduction française de *Let Us Now Praise Famous Men* (1941) par Jean Queval, parue chez Plon en 1972. Désormais, les renvois à cette édition seront signalés par la mention (A, suivie du numéro de page).

document unique, à la hauteur de la personnalité de son auteur et de la profondeur du défi qu'il s'était donné.

4.2.1 L'expérience d'une vie

Le journaliste, tout comme le romancier, n'est pas un être impersonnel, robotique, désincarné et détaché. Il ne peut pas faire fi de soi. Il est qui il est, comme James Agee le dira de George Gudger, l'un des métayers qu'il rencontrera. « L'art est une chose individuelle — la question d'un homme face à certains faits et qui raconte ses relations personnelles avec eux », comme le rappelle Hamlin Garland (cité dans Hartsock, 2000, p. 52). Au départ, l'objet du reportage confié à James Agee était simple : l'affermage du coton en Amérique du Nord tel qu'on pouvait le saisir dans la vie quotidienne d'une famille représentative de métayers. Mais avec James Agee, rien n'est simple. Tout est double et tout est là : l'un et l'Autre, le poète et le métayer, le journaliste et le philosophe, la nécessité de l'écriture et sa difficulté, la volonté de dire avec exactitude et son impossibilité, l'art et le commerce, l'intime et l'universel, le cœur et l'esprit, le corps et l'âme. « Je pourrais dire en bref [...] que je ne suis qu'un être humain. [...] une personne [...] vrillée à l'incertitude » (*A*, p. 111), « celui qui recherche, dans la juste sensibilité humaine, une compréhension » (*A*, p. 28).

L'auteur. Enfant du Sud, James Rufus Agee naît le 29 novembre 1909 à Knoxville, petite ville ouvrière du Tennessee. À l'âge de six ans, la mort entre dans sa vie avec le décès de son père dans un accident de voiture. Sa mère, épiscopaliennne, se réfugie dans la religion. De 1916 à 1924, James est inscrit à la St-Andrew's Academy, une école épiscopale. Éloigné de sa mère, il se lie d'amitié avec le père James H. Flye, à qui il se confiera tout au long de son existence.

En 1925, il poursuit ses études à la Phillips Exeter Academy, au New Hampshire, l'une des plus vieilles et prestigieuses écoles des États-Unis. Il y devient éditeur du *Exeter Monthly* et président du Club littéraire. À l'âge de 18 ans, il entre à Harvard. Il écrit de la poésie et confie au Père Flye qu'il « ferait n'importe quoi sur terre pour devenir un grand écrivain » (Kirsch, 2009, p. 30). Pendant l'été de 1929, il travaille comme ouvrier agricole migrant au Nebraska et au Kansas. De retour à l'université, il devient président du *Harvard Advocate*, la revue de littérature de l'institution. À la fin de ses études, il y publie une parodie du magazine *Time* appartenant au magnat de la presse Henry Luce, aussi propriétaire de *Fortune*. Ce coup d'audace lui vaut, en 1932, l'obtention d'un poste de reporter à *Fortune*, un magazine dédié à l'élite économique. Au moment où la Grande Dépression sévit durement, il se considère chanceux d'occuper cet emploi, mais il déchanté rapidement. « Jeune poète idéaliste », il sent qu'il est « en train de mourir mentalement et spirituellement » (Kirsch, 2009, p. 32). Il quitte *Fortune* entre novembre 1935 et mai 1936 pour se consacrer à la poésie.

Le projet. Le récit du réel se définit d'abord par la présence de l'auteur sur les lieux des événements. L'immersion le plonge en territoire inconnu, le met en relation, souvent intime, avec des personnes qu'il n'aurait jamais croisées autrement, lui fait vivre des expériences et des émotions qui le forment et le transforment, ajoute à son bagage un éventail de nouvelles préoccupations et, dans le cas d'Agee, une partie du poids du monde sur ses épaules.

Été 1936. James Agee est de retour comme rédacteur pour *Fortune*. La Grande Dépression, qui a débuté avec le krach de 1929, n'est toujours pas terminée. Les éditeurs lui commandent un reportage illustré sur les conditions de vie des métayers blancs pour la série *Life and Circumstances* portant sur les travailleurs et les familles ordinaires. Bien que très peu de

personnes sachent ce qu'est un métayer, le terme est alors le symbole de la sous-classe agricole. James Agee sera accompagné du photographe Walker Evans, qui travaillait déjà dans le Sud pour un projet gouvernemental dont il sera libéré, à condition que ses images deviennent la propriété de l'État.

En août, Agee et Evans prennent la route vers le Sud, « sans savoir quoi chercher, ni où ils le trouveraient » (Kirsch, 2009, p. 33). Ils se lancent dans ce qu'Agee décrit comme :

la recherche et la quête entêtées et virulentes [...] sur ce grand déploiement de la carte paysanne, de deux intelligences jeunes, futiles et insondables, ultra compliquées, bousilleuses colériques, au service du courroux et de l'amour et d'une vérité indiscernable, leur vanité effarante de se vouloir des purs (*A*, p. 27).

Ils se rendent en Alabama, « cette argile douloureuse d'un continent » (*A*, p. 380) et se mettent à la recherche de témoins. « Il nous fallait d'abord trouver une famille type afin de partager sa vie, et c'était l'objet de notre voyage. » (*A*, p. 9) Ils n'en trouvent aucune qui puisse représenter avec fidélité l'ensemble des métayers et choisissent de s'intéresser plutôt à trois familles dont ils avaient fait la connaissance, celles de Frank Tangle, de Bud Fields et de Floyd Burroughs, figure centrale du livre que James Agee renommera George Gudger et chez qui il logera pendant quatre des six semaines que durera le séjour en Alabama. « Et nous vivions dans une intimité de tous les jours avec ses membres et avec les membres des autres familles. » (*A*, p. 9)

À l'époque, raconte son compagnon de mission, Walker Evans, dans la postface du livre, Agee avait vingt-sept ans avec un air d'adolescence. [...] Il pouvait passer pour un aimable jeune Américain au-dessus de la moyenne [...] Ainsi n'avait-il pas tant l'air de ce qu'il était — poète, intellectuel, artiste, chrétien aussi. [...] Il portait des vêtements bon marché, non seulement parce qu'il était pauvre, mais aussi parce qu'il [...] ressentait que de porter des vêtements chers et de bonne qualité aurait laissé entendre de sa part une manière de supériorité sociale. [...] En Alabama, il était habité par son affaire : un possédé accumulant le travail au

long des jours et des nuits. Il ne devait pas dormir. Il était mû vers tout ce qu'il pouvait voir de la vie de ces familles, et commençait bien entendu dès l'aube. En un sens, les conditions de travail étaient idéales. Il pouvait vivre sans distractions à l'intérieur du sujet. [...] Les familles comprenaient ce qu'il était venu faire là. Il l'avait expliqué de telle façon qu'en retour, elles portaient intérêt à son travail. (A, p. 447-449)

La rencontre. Adam Kirsch, dans son article *Vistas of Perfection – The self-dissatisfied life and art of James Agee*, voit dans cette proximité physique et émotive le point de bascule du projet d'écriture d'Agee.

Il n'était plus en train d'écrire un article de magazine sur un problème socio-économique ; il subissait quelque chose qui ressemblait beaucoup à une expérience spirituelle, dans laquelle il lui était accordé une vision de la valeur infinie de chaque humain, même ou surtout des plus pauvres. (2009, p. 33)

Pour l'écrivain toujours en éveil, ces rapprochements dévoilent plus que les événements et les gestes observés. Ils ouvrent la voie à une connaissance plus fine et plus profonde, issue de « l'intangibilité presque des intuitions ou révélations ou suggestions transversales que dans des circonstances différentes ils n'auraient jamais pu saisir » (A, p. 26). C'est le cœur à fleur de peau qu'Agee vit cette expérience d'intériorisation de l'Autre, faite de regards et de confidences, d'écoute et de silences, de moments partagés.

Nous sommes restés assis et avons fini de nous dire, très lentement et timidement de part et d'autre, les choses qui nous avaient occupés pendant notre route [...]. Assurément, nous n'étions pas à l'aise ensemble, mais maintenant il sentait qu'il pouvait avoir confiance en moi et nous avions de la sympathie l'un pour l'autre. [...] Je lui dis que sûr j'étais son obligé de m'avoir laissé passer la nuit chez lui et il dit que pour ça il était content de m'avoir aidé. (A, p. 415-416)

James Agee se sent redevable de la générosité de ces gens démunis et il leur dédie son livre. « À ceux dont l'existence est rapportée. En gratitude et profonde affection. » (A, p. 7) Même si

sa foi adolescente s'est éteinte, ses braises couvent encore. « Son christianisme [...] était affaire résiduelle, il avait cessé d'y croire, mais quand même le christianisme engendrait chez lui des sentiments à vif, une émotion enracinée », rappelle Walker Evans (*A*, p. 450). Vivant par moments dans la « maison sainte » des métayers, « il se lie avec eux par de petits actes d'amour et d'humanité partagée. [...] Il apprend en Alabama que ce sont les nus qui sont vraiment habillés et les pauvres qui hériteront du Royaume » (Ashdown, reproduit dans Connery, 1992, p. 200). Cette profession de foi sera au cœur de ses intentions d'écriture et du sentiment de responsabilité qui l'habitera tout au long de son séjour et de son travail de rédaction. Elle se reflétera dans le titre même de l'œuvre, inspiré de l'Ecclésiastique, 44, 1 : « Faisons donc l'éloge des hommes illustres et des pères de notre race. »

La reconnaissance de l'Autre comme sujet. Briser le cercle de l'objectivation en reconnaissant l'Autre comme sujet constitue, aux yeux de John C. Hartsock, le défi initial et majeur du journalisme littéraire. James Agee place lui aussi l'Autre au cœur de son récit et de ses réflexions. Il l'aborde sans *a priori*, et selon ses propres termes, « avec l'œil d'un étranger qui est pourtant un proche parent » (cité dans Sims, 2007, p. 154). Comme pour les deux autres métayers, il donne à son personnage principal un nom d'emprunt, George Gudger. Il n'en fait pas un type, le représentant d'un groupe ou d'une classe, mais une personne à part entière, dans toute sa complexité et le mystère infini de son âme, différente même de celle de son voisin le plus proche. « George Gudger est un être humain, un homme moins le semblable de tout être humain que lui-même. » (*A*, p. 232) Il ne veut pas utiliser son amitié avec lui pour illustrer un problème social, mais choisit de mettre l'accent sur sa dignité au milieu de privations.

Je pourrais inventer des incidents, des apparences, et ajouter à son caractère, à son arrière-plan, son environnement, son futur [...]. Mais de façon ou d'autre un fait

bien plus important et digne et vrai à son sujet [...] est le fait qu'il est exactement, dans chaque once de son être et à tout instant, qui il est [...]. Il est en vie [...] en ce moment même, sa chair et son sang, et respire dans une partie bien réelle de ce monde où [...] vous et moi, aussi, vivons. [...] Il n'est pas l'invention d'un artiste, ou journaliste, ou propagandiste : il est un être humain : et jusqu'au point où j'en suis capable c'est mon affaire de le reproduire tel qu'il est, un être humain ; pas simplement de l'incorporer à quelque imitation d'un être humain, inventée, littéraire. (*A*, p. 232-239)

George Gudger est unique ; il est « le symbole de chaque être humain particulier entre la plupart des humains [...] et dans chaque instant successif de l'existence de chaque existence » (*A*, p. 110). Et James Agee est aussi un être humain. Qui que soit George Gudger, il sait qu'il ne pourra jamais le cerner entièrement.

George est un homme, et cætera. Mais évidemment dans l'effort de le dire [...] aussi véridiquement que je le peux, je suis limité. Je ne le connais qu'autant que je le connais, et seulement dans ces termes selon lesquels je le connais ; et tout ceci, dépendant aussi pleinement de qui je suis, que de qui il est. Je crois être à même de saisir quelque chose de la vérité de Gudger, mais *seulement si* je suis aussi fidèle que possible à Gudger tel que je le connais, à Gudger tel qu'en fait (mais là encore, toujours selon mon regard et ma mémoire) il est dans sa chair et sa vie. Mais bien entendu ce sera seulement une vérité relative. (*A*, p. 238)

Dans sa volonté de comprendre et d'exprimer l'Autre, James Agee est conscient que sa propre humanité est la première limite au travail qu'il veut accomplir, une limite qu'il ne peut dépasser qu'en se reconnaissant comme « Je », sujet d'un énoncé à propos d'un autre sujet. Si lui-même est un sujet, alors George Gudger l'est aussi, et c'est dans l'acceptation de cette vérité et à cette condition même que peut se réaliser le passage du « Je » au « Je » et se produire l'« échange de subjectivités » tel qu'il est conçu par Alan Trachtenberg.

L'appel au lecteur. La reconnaissance de l'Autre comme sujet n'est cependant qu'une étape sur le chemin de cet échange. L'expérience de la rencontre, partagée, doit être transmise et se

rendre au lecteur. Tout au long du livre, Agee s'adresse à deux groupes d'interlocuteurs : les métayers et leurs familles, à qui il demande bienveillance, et les lecteurs, qu'il n'hésite pas à interpeller directement. Il veut d'abord les convaincre de sa fidélité aux faits, de la sincérité et des limites de sa démarche.

L'intention est que finalement compte rendu et analyse épuisent le sujet sans qu'aucun détail si trivial qu'il puisse paraître, en demeure omis. Qu'en pertinence, rien ne soit tenu à l'écart de ce que le souvenir est à même de préserver, l'intelligence de percevoir, l'esprit de maintenir. (A, p. 10-11)

Il insiste :

Je m'efforcerai ici de strictement ne rien écrire qui ne soit pas survenu ou apparu en réalité physique ou en esprit ; et mon plus sérieux effort sera de faire en sorte que ces « matériaux » ne servent pas l'art, moins encore le journalisme, mais de les restituer tels qu'ils furent et tels que dans ma mémoire et le grand cas que je fais d'eux ils demeurent. (A, p. 240-241)

Son projet n'est pas seulement de faire voir et savoir, mais de rappeler aux lecteurs le rôle qu'ils devraient jouer dans la situation douloureuse qu'il décrit. « Que ceci soit un livre, il n'y a là qu'une nécessité. Notre vrai dessein est plus sérieux. Il s'agit de saisir une actualité humaine, dans laquelle le lecteur n'est pas concerné moins centralement que les auteurs et ceux de qui ils parlent. » (A, p. 11) Par ces propos, il entend boucler la boucle de l'échange de subjectivités.

La posture critique - Liés aux circonstances personnelles, historiques, socio-économiques, culturelles, technologiques ou médiatiques, les œuvres et les mouvements s'inscrivent souvent en réaction à d'autres disciplines et manières de faire, comme l'a démontré John C. Hartsock. Le journal à un sou est né de la volonté de ses propriétaires de proposer une presse indépendante des pouvoirs politiques, non élitiste et largement diffusée. Le journalisme factuel objectif est

l'enfant du télégraphe, lui-même père de l'uniformisation des nouvelles. Les journalistes littéraires réagissaient à la massification de la presse et à l'objectivation de l'Autre. James Agee ne fait pas exception à la règle. Pour exprimer ce qu'il désire exprimer, il entend prendre ses distances avec le journalisme et avec l'art.

Le journalisme. Comme d'autres journalistes littéraires avant lui, James Agee se montre très critique envers le travail traditionnel des journalistes. Son œuvre, selon Paul Ashdown, « met en cause la substance réductiviste même du modernisme journalistique : une obsession scientifique des faits et de la documentation à la poursuite d'une réalité objective » (reproduit dans Connery, 2000, p. 198). Agee dénie aux journalistes toute capacité d'exprimer la vérité, engoncés qu'ils sont dans le cliché du qui, quoi, où, comment et pourquoi.

Je n'ai jamais vu encore un extrait de journal qui transmette plus que la plus infime fraction de ce que même une personne modérément réfléchie et sensible entendrait [...], et cette fraction elle-même je ne l'ai jamais vue vierge, à un degré ou l'autre, de falsification manifeste, même à ne rien dire de la falsification de l'essentiel. [...] La semence du journalisme [...] et son sang même, tiennent en une forme épanouie du mensonge et en un faire-accroire qui a son succès. Ôtez cette forme de mensonge, vous n'avez plus de journalisme. (*A*, p. 233-234)

Agee n'en est pas à un paradoxe près. Lui-même employé par *Fortune*, un magazine élitiste, il est particulièrement sévère envers les barons de la presse, ces « ennemis les plus dangereux » (*A*, p. 25), qu'il accuse de profiter des malheurs des plus faibles et de contribuer à leur objectivation, engageant leurs lecteurs dans cette exploitation éhontée.

Il me paraît curieux, pour ne pas dire obscène et tout à fait terrifiant, qu'il puisse advenir à une association d'humains assemblés par le besoin et le hasard et pour des raisons de gains, et formant une société, un organe de presse, de fouiner dans les affaires d'un groupe d'autres humains sans défense, des victimes à un point épouvantable, une famille rurale ignorante et corvéable, cela en vue de faire

parade de l'état d'infériorité, d'humiliation, de nudité de ces vies auprès d'un autre groupe d'humains, cela au nom de la science, du « journalisme honnête » [...], et dans la certitude virtuelle d'une approbation presque unanime du public. » (A, p. 25)

Rétrospectivement, Agee s'étonnera que l'on ait confié ce travail à deux personnes manifestant le plus grand respect envers les démunis et il se réjouira qu'Evans et lui « aient agi en espions, anges tutélaires, escrocs, et ne s'en soient remis à aucun jugement [...], sauf le leur » (A, p. 25-26).

L'art. Moins que tout, Agee ne veut faire de l'art. Il éprouve un malaise envers les œuvres d'imagination et refuse qu'on les privilégie aux dépens « des plus simples faits et de leur vérité » (A, p. 232). Il défend son approche, adossée à l'expérience. « Il m'apparaît qu'il s'attache un prix aussi considérable (pour ne rien dire de l'exultation) à la tentative de voir fût-ce une chose simple, et de la faire voir, au ras de ce qu'elle est. » (A, p. 232) Il explique ses réserves.

L'artiste en lui éprouve le besoin impérial de choisir et d'inventer (un entraînement catastrophique dans l'usage des mots et du langage) [...] qui l'engage à user de tous procédés de distorsion dans l'évaluation de l'expérience. Aussi, il ne se rend pas compte que la vérité a plus d'importance que tout plaisant mensonge de son cru. (A, p. 240)

Agee croit le lecteur en partie responsable de la situation. « Il est tant habitué à l'idée que l'art est fiction, qu'il ne peut plus s'en affranchir » (A, p. 240). Il pointe aussi du doigt le poids de la tradition artistique qui aura mené à la « déification de l'imagination » (A, p. 240). Ces conditions réunies ferment la porte à une autre manière de voir et de dire qui, pour Agee, est « à sa propre façon au moins aussi juste » (A, p. 240), d'où son injonction aux lecteurs : « Par-dessus tout : pour l'amour de Dieu, ne pensez pas à ceci comme à de l'Art. » (A, p. 32)

Pour Agee, il ne s'agit pas d'un débat littéraire, mais à portée ontologique et existentielle.

Dans un roman, une maison ou une personne tient entièrement sa signification, son existence même, de l'écrivain. Ici, une maison ou une personne ne tient de moi que sa signification la plus restreinte : sa vraie signification est bien plus grande, gigantesque. Elle est d'*exister* ici et maintenant, comme vous et moi, et comme aucun personnage d'imagination ne peut exister. Son immense poids, son mystère et sa dignité tiennent en ce fait. (A, p. 29)

À nouveau, il rappelle les limites de son expérience et de sa capacité à la transmettre.

Quant à moi, je peux vous en dire seulement ce que j'en ai vu, seulement selon les moyens de la seule exactitude dont me voici capable : et ceci à son tour tient sa valeur cardinale, non de mes aptitudes, mais du fait que j'existe moi aussi, non à la façon d'un ouvrage de fiction, mais comme être humain. Parce que la densité d'une existence vraie ne se mesure pas, et ainsi de la mienne, tout mot que je peux dire de cette personne, de cette maison, reçoit inévitablement une manière d'immédiateté, une manière de signification, non du tout « supérieures » à celles de l'imagination, mais en essence si différentes qu'un ouvrage d'imagination (pour intensément même qu'il puise à la « vie ») ne saurait au mieux qu'en imiter chétivement la moindre substance. (A, p. 29-30)

Agee a donc choisi son camp. « Il s'est agi qu'émerge dans son ampleur quelque chose d'une existence non imaginée, et ainsi de mettre en place des techniques qui permettent d'enregistrer, de faire connaître mieux, d'analyser ces modes de vie et de les défendre. » (A, p. 10) Il en prévient le lecteur. « [...] il est important pour vous d'oublier que ceci est un livre, et cela autant que vous le pourrez. Que vous sachiez, autrement dit, qu'il n'a pas sa place au domaine où la suspension de l'incrédulité est habituelle. » (A, p. 244) Cela ne signifie pas pour autant qu'il faille renoncer à la force de l'écriture.

Il s'agit simplement d'un effort en vue de se servir des mots de telle façon qu'ils vous en disent autant que j'en ai le désir, et qu'ils vous rapportent une certaine chose qui arriva, et que bien entendu vous n'avez pas d'autre moyen de connaître.

[...] C'est une des façons de dire la vérité : la seule façon possible de dire le type de vérité qu'ici j'éprouve le plus d'intérêt à dire. (*A*, p. 244-245)

Cette vérité, qu'il cherche de tout cœur à atteindre, Agee sait qu'elle n'est pas universelle. C'est la sienne et la sienne seule.

[...] je m'en tirerais aussi mal, à simplifier en me retirant de l'image, qu'à simplifier par l'invention d'un personnage, de lieux ou d'atmosphères. De fait, il s'est tissé un entrelacs de vérités, il parcourt ce que j'ai à dire : c'est la texture de ces vérités qu'il est de mon intention de représenter, non de trahir, ni d'enjoliver et changer en art. (*A*, p. 238-239)

Mais même si Agee ne veut pas faire de l'art, il ne peut s'empêcher d'en faire, sans jamais oublier toutefois sa quête originelle de vérité.

Quoique fréquemment il puisse m'arriver [...] de m'efforcer d'emprunter aux procédés de l'art, et qu'à d'autres moments, étant en partie un « artiste », je puisse être incapable de n'y pas recourir, dans cette entreprise, dans ce travail, je porte incomparablement plus d'intérêt à la vie qu'à l'art. (*A*, p. 241)

Aux procédés de l'écriture romanesque, il empruntera la description de lieux, d'objets et de personnages, mais ne reproduira aucun dialogue, ni n'utilisera de citations.

Agee sait que c'est là son travail de journaliste et d'écrivain et qu'il est à mille lieues de celui des métayers du coton, dont les fins du travail « sont absorbées presque entièrement dans le travail lui-même, et sont annulées presque entièrement dans le peu qui subsiste » (*A*, p. 314). « [...] et enfin il y a ce qui de tout me paraît le plus important : à savoir que ceux sur qui je vais écrire sont des hommes, des vivants de ce monde, innocents de complications comme celles-ci et qui se déroulent par-dessus leurs têtes », avoue-t-il. (*A*, p. 30)

Le respect des sujets. Tenter de saisir la réalité, viscéralement et tous sens allumés, n'est toujours qu'une partie de la tâche de l'auteur d'un récit du réel. Parvenir à dire ce que l'on a vu et vécu s'avère un défi colossal pour quelqu'un comme James Agee, dont le vœu le plus cher est de « parler avec autant de soin et d'aussi près de ce qui est vrai que je suis capable » (*A*, p. 28). Son intention de véridicité s'exprime d'abord dans le respect qu'il voue à son sujet, et donc à ses sujets. Il est conscient de sa responsabilité et de l'extrême sensibilité dont il devra faire preuve pour honorer, dans leur dimension propre et entière, les membres des trois familles de métayers qu'il a intimement côtoyées pendant son séjour en Alabama.

D'en venir à s'accorder aux profondeurs d'un sujet, le respect pour ce sujet à chaque pas s'accroît ; et seulement d'avoir eu l'audace de l'aborder, le cœur à part soi recule de honte ; car on s'en sait enfin indigne et de plus en plus et jusqu'au tréfonds de l'âme. Ceci je veux espérer du moins, que c'est quelque chose d'avoir commencé d'apprendre. (*A*, p. 313)

Son projet est vaste, montrer « le flux fugace efflorescent fragile de la moisson humaine qui lève des terres du Sud » (*A*, p. 27). Ce qu'il cherche à saisir, ultimement, c'est « dans la juste sensibilité humaine, une compréhension » (*A*, p. 111). Mais comment nommer ceux qui sont au centre de son attention sans les réduire à un statut ou à une condition ? Comment traduire l'effet du travail sur une femme qui,

chaque jour, depuis onze ans, ou vingt-cinq, qu'elle est mariée use d'un même système de leviers, et [...] persistera dans la même besogne chaque jour pendant le reste de sa vie [...] ; comment concevoir que les mots puissent exprimer ce qui se passe dans le fait, le vécu, et concevoir en mots le poids accumulé de ces actes sur elle-même ; et ce que cette accumulation a fait de son corps, et de son esprit et de son cœur, et de son être (*A*, p. 314-315) ?

En dépit de la difficulté pressentie, Agee plonge, toujours habité de doutes et d'un sentiment de nécessité. Il entend livrer « une médiation, une tentative de compte rendu, celui de vos vies

humaines, de leur étrangeté, et de leur chaleur néanmoins, chacune rapportée à son monde propre » (*A*, p. 109). Et cela, quitte à dire et à redire.

Ces choses, maintenant, je les ai dites trois fois. Si seulement j'en étais capable, je les dirais une seule fois et de telle façon qu'elles seraient fixées dans leur plénitude, de mystérieuse terreur. Néanmoins, [...] je me demande si l'on pourrait assez dire et redire ces choses, assez souvent. (*A*, p. 314)

Pour William Stott, cité par Ashdown, *Louons maintenant les grands hommes* est « une forme de préfaces répétées et de notes accessoires à un livre qui ne peut être écrit » (reproduit dans Connery, 2000, p. 198) Agee sait les choses humaines insaisissables et s'entête à vouloir les saisir ; il les sait incommunicables, mais n'a de cesse d'essayer de les communiquer. Il n'est pas question pour lui de littérature, mais d'un engagement, moral et irrévocable.

Néanmoins, de nommer ces choses et de faillir à les évaluer dans leur stature, leur signification, leur pouvoir d'infliger la souffrance, apparaît impie, apparaît criminel, apparaît impudent, apparaît comme une trahison, en grandes profondeurs : et de s'en tirer moins mal apparaît impossible : mais il demeure qu'à soustraire ces données d'espèce, ces particularités de votre état, je ne pourrais que vous trahir d'une façon encore plus grave. (*A*, p. 111)

Agee se demande aussi s'il peut se permettre quelques libertés pour que le portrait qu'il dresse des métayers s'accorde à ses préoccupations de justice sociale. Il opte finalement pour une forme hybride, à la frontière des modes factuels et fictionnels, « mais plus vrai que chacun d'eux », selon Doug Underwood (2013, p. 23).

Agee éprouve de la tendresse et de la compassion pour les métayers « emprisonnés, chaque famille dans le navire exigu de sa maison, non-propriétaire des lieux, décorés pitoyablement »

(A, p. 380). Sans grand espoir de ciels plus lumineux, il puise dans la foi pour semer l'espérance.

[...] et quoique vous ne puissiez pas le savoir [...], sur la pierre de cette planète il y a cette marche et cette résonance, d'une armée de secours, laquelle à la fin, tous dangers affrontés, toutes armes dispersées, dépassées, vous apportera liberté, joie, santé, connaissance, comme un durable soleil [...] car ceci je le sais dans mon âme, de par le regard d'amour que nous portons l'un à l'autre : et car j'en ai trouvé la confirmation, dans la rencontre des extrêmes de la race. (A, p. 380-381)

Dans une édition publiée en 1960 et préfacée par John Hersey, Madame Ellie Mae Burrough, épouse de Floyd Burrough (George Gudger), témoigne :

On n'était pas les seuls à en baver, tu sais. [...] Nous ne croyions pas que les temps allaient s'améliorer avec nous ; (Jim) essayait de m'encourager à le faire. Il m'a dit que je ne vivrais peut-être pas pour le voir, mais que mes enfants auraient une meilleure vie que celle que nous avions alors. Mais je ne pouvais pas le croire. Mais je dois dire qu'il avait raison, non pas que nous soyons riches maintenant, mais je peux dire qu'ils ont obtenu leur propre maison et qu'ils vivent mieux. Ils ont tout ce qu'ils veulent près de chez eux. Il avait raison. J'ai vécu pour le voir. (Sinclair, 1960, p. XXXIX)

Tous n'ont peut-être pas eu la même chance. En 1990, Dale Maharidge et Michael Williamson, photographe au *Washington Post*, publient *And Their Children After Them*, pour lequel ils obtiendront le prix Pulitzer pour la non-fiction générale. Pour la rédaction de leur livre, ils ont retracé les descendants des trois familles de métayers qu'Agee et Evans avaient côtoyées pour constater qu'ils souffraient toujours, à quelques exceptions près, du lourd fardeau de la pauvreté rurale qu'avaient connue leurs ancêtres.

L'impact. Agee ne se fait pas d'illusions. L'écriture est un combat qu'il livre sans assurance de l'emporter. « [...] je ferai le peu qui est en mon pouvoir en écrivant. Seulement ce sera très

peu. [...] De fait, quoi que je puisse au mieux écrire ne saurait faire la moindre différence. Au mieux, il s'agirait seulement d'un "livre" ». (A, p. 26) Un livre qu'il écrit néanmoins, « dans l'espoir que le lecteur sera édifié et se sentira plein de bonnes dispositions envers tout effort libéral et bien raisonné de porter remède à la déplaisante situation qui existe là-bas dans le Sud [...] » (A, p. 31). Il demande à ses lecteurs d'aller à la rencontre des métayers le cœur ouvert. « [...] et chez ces êtres individuels, regardez, et efforcez-vous à comprendre en plénitude, l'usure, la fibre que l'on a paralysée. (A, p. 315)

Quelque sincères qu'aient été ses intentions, puissante sa volonté de dire et légitime sa colère, Agee n'aura pas atteint son but. Son exaltation, son désir de vérité et sa trop grande préoccupation d'une écriture exhaustive l'en auront peut-être empêché.

Après son séjour en Alabama, plus long que prévu, Agee retourne à New York avec Evans. Il y complète son travail d'écriture. L'article fait dix fois la longueur demandée. *Fortune* le refuse. L'année suivante, il le rend à Agee qui signe une entente avec *Harper & Brothers* pour en faire un livre, qu'il achève en 1939, après de nombreuses réécritures. Les éditeurs rejettent la nouvelle version, jugeant qu'elle insulte et choque les gens. Ils exigent des modifications, qu'Agee et Evans déclinent. Le projet est abandonné. D'autres éditeurs seront approchés, qui laisseront tomber à leur tour. Au printemps 1940, Agee signe une entente avec *Harper, Houghton, Mifflin* et le livre paraît en août 1941, après suppression de certains mots contraires aux lois du Massachusetts. Mais le moment est passé. L'œuvre rate son rendez-vous avec l'histoire.

Même si certains critiques en saluent le caractère novateur, le livre est un échec commercial. À peine 600 copies sont vendues, soit la moitié du tirage original. L'intérêt pour les formes documentaires, florissant pendant la Grande Dépression, s'est éteint. John Steinbeck, qui avait lui aussi exploré les conditions de vie de métayers en Oklahoma dans le but de rédiger un long reportage, décide plutôt d'en faire un roman. Il publie *The Grapes of Wrath/Les raisins de la colère* en 1939 et obtient le prix Pulitzer l'année suivante. Lorsque *Louons maintenant les grands hommes* paraît, le symbole fort que représentaient les métayers s'est estompé, au moment où le pays glisse vers la guerre. Sur le plan littéraire, le livre n'aura que peu d'influence durant la décennie qui suivra sa parution. À l'âge de 45 ans, James Agee meurt d'un arrêt cardiaque en 1955, dans l'ambulance que le menait à l'hôpital. *A Death in the Family/Une mort dans la famille*, un roman inachevé, paraît à titre posthume en 1957 et obtient le prix Pulitzer de la fiction l'année suivante. Ce sursaut d'intérêt pour Agee se traduit par la réédition, en 1960, de *Louons maintenant les grands hommes*, préfacé par John Hersey. Le livre rejoint une nouvelle génération de lecteurs touchés par les préoccupations de spiritualité et de justice sociale de James Agee qui aura loué, à sa manière unique, les grands hommes.

Et madame Burrough de conclure :

Je crois que cela fait plus de dix ans que j'ai vu le livre. [...] Ma fille en a eu un ; je ne sais pas où elle l'a eu, mais elle l'a eu [...] et elle voulait que je le regarde et me l'a donné. Je l'ai ramené à la maison et je l'ai lu en entier. Et quand je l'ai lu d'un bout à l'autre, je le lui ai rendu et j'ai dit : « Eh bien, tout ce qui est là-dedans est vrai. Ce qu'ils ont écrit là-dedans était vrai. » (Sinclair, 1960, p. XXXIX)

4.3 John Hersey et le silence de l'auteur

Hiroshima — 1946

“Il y a six points de vue dans le livre et chaque section [...] entre dans l'esprit de chaque survivant sans représenter ses pensées — tout est fait en termes d'action, de ce qui est arrivé, de ce qu'ils ont vu, entendu et fait.” (Hersey, cité dans Dee, 1986, p. 228)

Alors que dans *Louons maintenant les grands hommes*, James Agee proclamait haut et fort sa subjectivité, tout en admettant qu'elle limitait sa capacité à saisir et à traduire la nature humaine, John Hersey, dans *Hiroshima*, choisit de demeurer muet sur ses intentions dans le récit qu'il propose des premiers moments de l'ère atomique. Il ne s'agit pas tant de modestie que de stratégie. S'il fait preuve d'une discrétion en apparence quasi absolue, c'est qu'il désire faire en sorte que le lecteur s'identifie aux victimes du bombardement et qu'il devienne lui aussi un *hibakusha*, nom que l'on a donné aux survivants de cet épisode funeste de l'histoire contemporaine. Pour éviter tout effet de distorsion entraîné par la médiation de l'auteur dans la narration d'événements réels, Hersey décide de se taire afin de mieux faire entendre la voix de six personnes qui, le 6 août 1945, ont été témoins d'un « éclair lumineux » (Hersey, 2005, p. 11)⁶ avant de se rendre compte que « le jour s'était brusquement transformé en nuit » (*H*, 26). Mais le silence parle toujours. Il n'y a pas que la voix de six *hibakusha* dans *Hiroshima* ; il y en a une septième et c'est celle de John Hersey.

⁶ Les citations de l'œuvre de John Hersey sont tirées de l'édition française de *Hiroshima* publiée aux éditions 10/18 en 2005. Elles seront identifiées dans le format suivant : (*H*, numéro de page).

L’auteur. Né en 1914 à Tientsin en Chine de parents missionnaires, John Hersey revient aux États-Unis avec sa famille à l’âge de 10 ans. À l’été 1937, après des études à Yale, puis à Cambridge, il agit comme secrétaire particulier de Sinclair Lewis qui avait été, en 1930, le premier américain à recevoir un prix Nobel de littérature. Il devient correspondant de guerre pour *Time* la même année. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il couvre différents conflits en Europe et en Asie. Ses articles sont publiés dans *Time*, *Life* et *The New Yorker*. En 1944, son premier roman, *A Bell for Adano*, récit de son expérience dans une ville de Sicile occupée par les forces américaines, lui vaut le prix Pulitzer. En 1944-1945, il est affecté en Russie par *Time*. À la fin de la guerre dans le Pacifique, il reçoit une mission conjointe du *Time* et du *New Yorker* pour couvrir la Chine et le Japon.

Le projet. À l’hiver 1945-1946, William Shawn, rédacteur en chef du *New Yorker*, un magazine fondé en 1925 et qui laisse une grande place au journalisme littéraire, discute avec Hersey d’un sujet de reportage pour une publication prévue en août 1946, date anniversaire des bombardements sur Hiroshima et Nagasaki. Ils s’entendent sur un angle d’approche : s’intéresser à l’impact de l’explosion sur les personnes touchées. C’est tout à fait par hasard que Hersey trouvera la forme à donner à son article.

De retour vers Shanghai sur un contre-torpilleur, il est affecté par une grippe et les membres d’équipage lui prêtent quelques-uns des livres de leur bibliothèque, dont *The Bridge of San Luis Rey*, de Thornton Wilder. Écrite en 1927, l’œuvre, qui vaudra à son auteur le prix Pulitzer du roman l’année suivante, raconte l’effondrement d’un pont de corde au Pérou au XVIII^e siècle, une catastrophe entraînant la mort de plusieurs personnes d’origines et de classes différentes. Un jeune ecclésiastique témoin de la scène, le frère Juniper, qui croit à un plan

divin pour chaque être humain, entend démontrer que chacune des victimes ne s'est pas retrouvée là par hasard. Il fait donc enquête pour reconstituer la chaîne d'événements qui les ont menées en même temps sur le pont au moment du tragique accident.

En le lisant, j'ai senti qu'il y avait peut-être là la possibilité d'une forme pour [...] traiter cette histoire très complexe d'Hiroshima. De prendre un certain nombre de personnes [...] dont les destins se sont croisés et sont arrivés à ce moment de désastre partagé. (Dee, 1986, p. 226)

En mai 1946, Hersey se rend d'abord à Tokyo, où il consulte entre autres un rapport au Saint-Siège sur la dimension morale des bombardements rédigé par un jésuite allemand qui avait été sur place. Puis, il se rend à Hiroshima où il commence à chercher le type de personnes qui correspondraient au modèle emprunté au roman de Wilder. Il y rencontre le père Willem Kleinsorge, jésuite allemand résidant dans une mission catholique, qui parle un peu anglais et le présente à M. Kioshi Tanimoto, révérend méthodiste ayant étudié aux États-Unis. Tous deux le mettent en relation avec d'autres survivants. « J'ai dû parler à quarante à cinquante personnes, en essayant de trouver celles qui conviendraient à ce que je voulais faire. Je me suis limité aux six sur lesquelles j'ai finalement écrit, et j'ai obtenu leur histoire. » (Dee, 1986, p. 226) S'ajoutent donc aux deux membres du clergé un chirurgien de la Croix-Rouge, une employée de bureau, un médecin et la veuve d'un tailleur, mère de trois enfants. Comme le souligne Norman Sims (2007), la sélection de personnes effectuée par Hersey répond aux caractéristiques du journalisme littéraire : la concentration sur le vécu des gens ordinaires et leur présentation à la fois comme individus et comme porteurs d'une expérience symbolique commune à beaucoup d'autres.

Les circonstances. Quand Hersey amorce son projet, les Américains ont déjà été exposés aux informations concernant le largage des bombes atomiques. Ils ont eu accès, tôt après les événements, à de nombreux articles et reportages portant en majorité sur des données quantitatives : poids et puissance des bombes, rayonnement, nombre de kilomètres carrés détruits. « Mais la plupart de ces histoires évitaient les détails qui aideraient les lecteurs à s'identifier aux morts et aux survivants. » (Rothman, 1997, section *Overview*) De plus, souligne Norman Sims, « Hersey écrit dans un climat d'opinion publique ambivalente » (2007, p. 196). D'un côté, et même plusieurs années après l'attaque de Pearl Harbor, le public ne porte pas dans son cœur le peuple nippon et sa terrible armée, mais en même temps, il éprouve de la culpabilité à la suite de l'utilisation des bombes et de leurs ravages. Hersey évite de s'engager sur le terrain politique, du moins formellement. À partir de l'instant où la bombe tombe sur Hiroshima, « déversant des averses torrentielles de cendres » (*H*, 41), l'histoire appartient aux Japonais et c'est celle qu'il décide de raconter, ce qui lui sera en partie reproché.

Le sujet est grave. La bombe n'a pas seulement détruit deux villes, elle a fait exploser les certitudes. Elle a montré qu'en quelques secondes, l'humanité pouvait se désintégrer, et c'est dans le cœur du monde que se sont concentré les radiations. Comme l'écrivait George Bataille : « La bombe atomique tire sa signification de son origine humaine : elle représente la possibilité que les mains de l'homme soient sur le point de saisir délibérément l'avenir » (cité dans Dupont, 2017, par. 22). Comme le précise Dupont à la suite de cette citation : « “La multiplication des détails monstrueux et infimes” dans l'ouvrage de Hersey importe moins pour Bataille que la prise de conscience effroyable que le bombardement d'Hiroshima a inaugurée. » (2017, par. 23) « La mort et la destruction non seulement de personnes et de villes, mais de la conscience humaine sont clairement impliquées » conclura à son tour un éditorialiste du *Time*,

à la suite de la diffusion originale d'*Hiroshima* dans *The New Yorker* en août 1946. (cité dans Rothman, 1997, section *Reaction to Publication*)

Le choix de la forme. L'angle de son article trouvé — se concentrer sur les personnes et non sur les bâtiments — et sa structure déterminée — raconter les événements à travers les voix entrelacées de six survivants partageant déjà des liens —, restait à Hersey à préciser la forme que prendrait son compte rendu. Il y parviendra en s'appuyant sur deux piliers principaux : l'intégration de dispositifs propres à la fiction dans son écriture journalistique et la disparition de tout effet de médiation en privilégiant le silence de l'auteur.

L'emprunt à la fiction. Écrivain et journaliste, Hersey estime que les deux formes d'écriture peuvent transmettre les réalités de la vie, même les plus dures. Sans pour autant nier la force et la nécessité de la rigueur journalistique, il avoue sa préférence pour la fiction, qui offre au lecteur une expérience plus directe. Cette approche n'est pas nouvelle pour lui. Grand lecteur de fiction, admirateur de Malraux, de Faulkner et d'Hemingway, inspiré par les auteurs qui ne craignent pas de sortir des sentiers battus, il avait expérimenté, dès ses premiers reportages pour *Time*, « la notion que le journalisme pouvait être vivifié par le recours aux procédés de la fiction » (Dee, 1986, p. 223). Dans son entrevue au *Paris Review* en 1986, il identifie trois de ces emprunts : la construction d'un suspense, par le passage parfois rapide d'une scène non conclue à une autre, semant chez le lecteur le désir de connaître le dénouement de la scène laissée en suspens ; le travail sur le passage du temps, resserré au début d'*Hiroshima* et s'accélégrant au fur et à mesure que l'on avance dans l'histoire et, élément essentiel, l'utilisation de points de vue variés.

Il y a six points de vue dans le livre et chaque section [...] entre dans l'état d'esprit de chaque survivant sans représenter ses pensées — tout est fait en termes d'action, de ce qui est arrivé, de ce qu'ils ont vu, entendu et fait. Le lecteur regarde ce qui se passe, comme il le ferait à travers un point de vue de fiction. (Dee, 1986, p. 228)

Le silence d'auteur. Faire preuve de détachement dans le récit pour mieux que le lecteur s'attache à l'histoire, tel est le défi, immense, que se donne Hersey. Le sujet est sensible et ses cendres encore chaudes. Des milliers de vies ont été pulvérisées, des espoirs consumés. Le débat sur l'utilisation de l'arme nucléaire n'est pas encore éteint. Hersey aurait pu choisir de souffler sur les braises, d'ajouter son cri à ceux des survivants, de mettre du sel sur les larmes, du drame sur la tragédie ; il a préféré opter pour une tout autre voie : celle du silence, une décision née de ses réflexions sur le journalisme et la fiction. « Si un romancier réussit, il peut permettre au lecteur de s'identifier aux personnages de l'histoire, presque, en lisant. En journalisme, l'écrivain est toujours un intermédiaire entre le matériel et le lecteur. » (Dee, 1986, p. 228) Selon Hersey, un lecteur est toujours conscient de l'existence d'un auteur, mais alors que dans la fiction, celui-ci est perçu comme étant « derrière » l'œuvre, dans un texte journalistique, il apparaît comme étant « dans » l'œuvre. Il ne peut cacher sa présence ni son rôle : « celui qui écrit et vous explique ce qui s'est passé » (Dee, 1986, p. 228). C'est cette interférence entre les faits et le récit que Hersey voudrait idéalement voir disparaître au moment où il s'attaque au projet d'*Hiroshima* : réussir à se taire pour mieux dire et surtout, être mieux entendu. « J'ai choisi d'être délibérément silencieux dans la pièce parce que je pensais que si l'horreur pouvait être représentée aussi directement que possible, cela permettrait au lecteur de s'identifier aux personnages de manière directe. » (Dee, 1986, p. 228) Dans une lettre à l'historien Paul Boyer, il persiste et signe :

Le style plat était délibéré et je pense toujours que j'ai eu raison de l'adopter. Une présence littéraire trop affirmée ou une démonstration de passion m'aurait introduit dans l'histoire en tant que médiateur ; je voulais éviter une telle médiation [...]. (Rothman, 1997, section *The production of "Hiroshima"*)

La médiation. Hersey n'était pas sur place au moment des événements. D'autres lui ont prêté leurs yeux, leurs souvenirs, leurs sensations. Il a recueilli leurs témoignages, mais ne désire pas témoigner. Contrairement à son souhait le plus cher, il ne peut cependant pas échapper à la médiation. Un auteur ne s'absente jamais de son texte. Sous le soleil de l'écriture, il projette une ombre. Ce que Hersey tente de faire, c'est éviter que cette ombre entre dans l'image. Il choisit donc la pénombre et efface ses traces, mais en laisse tout de même.

L'impossible absence. Il n'y a pas de degré zéro de l'écriture. Hersey écrit et il écrit bien. *Hiroshima* est un album de guerre, un livre d'estampes japonaises gravées sur bois brûlé. La puissance de son texte ne tient pas qu'à celle des témoignages, mais aussi au talent de l'auteur et à son travail. Hersey maîtrise l'art de raconter ; il connaît la force de la concision et l'impact émotif des images, même dures. L'horreur rédige son propre récit et il ne désire pas en rajouter. Contrairement à Haruki Murakami qui, pour *Underground* (1997), son récit de non-fiction sur l'attaque au gaz sarin dans le métro de Tokyo en 1996, choisit d'élaguer et de reformuler les témoignages entendus, puis de les juxtaposer à la suite d'une courte présentation des témoins, Hersey opte pour la recreation des événements. Pour réussir l'effet de suspense, qu'il dit emprunter à la fiction, il doit construire des montées dramatiques et installer un rythme haletant, ce qu'il réalise entre autres par un travail continu de montage, un procédé issu cette fois de l'art cinématographique. À l'œil de la caméra, qui enregistre tout, il ajoute la sensation de la caméra à l'épaule, qui se retourne instantanément lorsque l'action bifurque. Il peut ainsi suivre pas à pas ses personnages qui, tous, courent après la vie. Le choix du terme

« personnage » n'est pas anodin. Il est brutalement exact. Hersey, au moment de sa recherche de témoins, a littéralement procédé à une « distribution des rôles », selon le scénario qu'il avait en tête. Dans ce film en noir et cendres, les paroles sont rares, les dialogues encore plus. Hersey ne fait pas que transcrire les histoires entendues ; il fait le lien et les liens. C'est l'une des formes que prend sa médiation.

« *Faire* » et « *trouver* ». Un autre des effets de la médiation présent dans *Hiroshima* est, paradoxalement, volontaire. Il est lié à la méthodologie adoptée qui définit par avance la structure de l'œuvre. Hersey décide d'abord d'un cadre, qu'il cache par la suite aux lecteurs. Cela se joue dès le démarrage du projet, par le choix de ses témoins. « Je me suis rendu à Hiroshima et j'ai tout de suite commencé à chercher le type de personnes qui correspondait à ce modèle. » (Dee, 1986, p. 228) Il se limite donc à six personnes dont il racontera l'histoire. Il ne les retient pas sur la base de l'importance de leurs traumatismes, de leur position par rapport au cœur de l'explosion, de leur genre ou de leur statut ni même de leur nationalité, mais en fonction de l'effet de coïncidence qu'il désire créer, en faisant croire au hasard de leurs rencontres. « Lorsque Hersey sélectionne les récits individuels des survivants selon le modèle suggéré par *The Bridge of San Luis Rey* de Wilder, puis efface son acte de sélection narrative, il construit implicitement un modèle comme s'il était (en quelque sorte) présent le jour du bombardement lui-même. » (Hustis, 2017, par. 32)

Hersey se fait donc discret sur son intention initiale, ne voulant pas apparaître comme « celui qui écrit ». Contrairement à James Agee, il refuse d'établir son rôle d'écrivain et ne révèle pratiquement rien du travail de construction de son reportage. Il pêche par omission, sauf en de très rares occasions où il dévoile son jeu, parfois de façon si subtile qu'elle en devient

invisible. Dans sa très fine analyse des correspondances entre *Hiroshima* et *The Bridge of San Luis Rey*, Harriet Hustis en donne un exemple de nature linguistique. Pour sa démonstration, elle s'appuie sur une définition de la fonction du point-virgule selon laquelle « grammaticalement [...] les parties de la phrase situées de part et d'autre du point-virgule ont tendance à dépendre les unes des autres pour avoir un sens complet » (Schall, cité dans Hustis, 2017, par. 43). Dès le premier paragraphe, Hersey établit un lien entre quatre de ses personnages. Dans une longue phrase débutant par « au même moment » et ponctuée de points-virgules, il indique l'emplacement et l'activité de chacun au moment de l'explosion. Ainsi, selon Hustis, il « affirme l'interdépendance des individus et des expériences décrites [...] tout en effaçant la présence médiatrice de l'auteur comme source de cette interconnexion » (2017, par. 34). Agissant de cette façon pour des raisons formelles — le respect de son modèle prédéterminé —, Hersey laisse croire à des coïncidences incroyables au milieu d'événements tout aussi incroyables, faisant ainsi apparaître des oasis d'humanité dans des conditions inhumaines et des moments de lumière alors que montait, dans l'air obscurci, « une épaisse et épouvantable colonne d'atmosphère empoisonnée » (*H*, p. 32). Ces bulles d'évasion imaginative dans un récit lourd de malheurs montrent bien l'effet des dispositifs de la fiction quand ils disposent, même imperceptiblement, de la réalité.

Commentant par ailleurs le « style plat » et le silence auctorial revendiqués par Hersey, Hustis distingue les signes d'une « subjectivité discrète qui façonne le récit et contribue à ses effets globaux » (2017, par. 18). Elle cite Jay Rosen qui juge nécessaire de rappeler que « les journalistes sont des gens qui font des choses » et pas simplement « des gens qui trouvent des choses — des histoires, des faits, des nouvelles » (Hustis, 2017, par. 18). Sur cette base, Hustis affirme que :

John Hersey s'est rendu au Japon en 1945 pour construire une histoire (*make a story*) sur ce que signifie pour des gens de survivre à une catastrophe nucléaire soudaine. [...] Cependant, plus de 70 ans après sa publication, *Hiroshima* a été lu presque exclusivement comme un exposé « objectif » de ce que Hersey a « trouvé », plutôt que comme un compte rendu rhétorique convaincant de ce que l'écrivain a « fait ». (2017, par. 36)

Sans rien enlever au mérite de l'œuvre, Hustis invite à la vigilance. Dans un texte de non-fiction littéraire, le sens peut à la fois être trouvé et construit.

L'omniprésence de la subjectivité. La décision de John Hersey de pénétrer dans l'esprit de ses protagonistes sans toutefois tenter de représenter leurs pensées intimes en se concentrant sur leurs actions et en limitant son récit à ce qu'ils ont vu, entendu ou fait, relève, selon Harriet Hustis, de ce que Juan Ramón Muñoz-Torres a appelé la « facticité sans valeur », une pratique fondée sur l'idéologie positiviste qui associe la documentation exacte à une collecte neutre d'informations factuelles. Pour Hustis, ce concept, lorsqu'il est appliqué au journalisme, conduit à ce que Robert Hackett a identifié comme étant l'« idéal d'objectivité » selon lequel « les journalistes peuvent demeurer à distance des événements du monde réel dont ils transmettent la vérité et la signification [...] au moyen d'un langage neutre et de techniques de reportage efficaces ». Pour Hackett, l'idéal journalistique dépendrait donc de la croyance que « les faits puissent être séparés de l'opinion ou des jugements de valeur » (cité dans Hustis, 2017, par. 16). Toutefois, comme le précise à son tour Muñoz-Torres, « les faits ne sont pas de simples données préconceptuelles, mais des interprétations de perceptions » (cité dans Hustis, 2017, par. 17). Vouloir atteindre une connaissance objective de la réalité obligerait de choisir, dans un ensemble de faits, ceux que l'on juge pertinents. Ce jugement dépend à son tour de notre point de vue. Ce processus « implique un ensemble de valeurs explicites ou implicites acceptées subjectivement par celui qui effectue une sélection », ajoute Muñoz-Torres, qui

conclut que « la prétendue neutralité de la connaissance en général [...] n'est qu'une illusion » (cité dans Hustis, 2017, par. 17).

Hersey ne nie pas ce phénomène. « Même si on peut essayer de s'effacer du travail, il y a une sorte de médiation dans le journalisme, quoi qu'il arrive. En sélectionnant 999 des 1000 soi-disant faits, vous faites peser votre parti-pris. » (Dee, 1986, p. 243) Comme le souligne à son tour Bret Schulte :

Bien sûr, la médiation peut être limitée, mais pas éliminée. La médiation intervient à chaque choix éditorial de l'écrivain : la sélection des faits, des détails et des citations, le fait de donner vie à un personnage et d'en laisser un autre dans l'ombre. (2014, par. 27)

La production, la diffusion et l'impact. John Hersey revient aux États-Unis en juin 1946. En août, il présente à William Shawn, rédacteur en chef du *New Yorker*, un manuscrit de 150 pages divisé en quatre sections, l'article devant être publié dans autant de numéros successifs du magazine. Shawn estime que les introductions qui accompagnent chaque partie interrompent le flux de l'histoire et en diminuent l'effet. Il convainc Harold Ross, fondateur et éditeur du *New Yorker*, de publier l'ensemble dans un seul numéro. Pendant dix jours, Ross, Shawn et Hersey travaillent sans relâche pour éditer l'article. À lui seul, Ross soumet 200 demandes de précision à l'auteur. Le reportage paraît dans le numéro du 31 août 1946. Il occupe la quasi-totalité de l'espace rédactionnel du magazine, une première ! À titre de comparaison, *De sang-froid*, de Truman Capote, beaucoup plus long toutefois, sera présenté dans quatre parutions successives.

Tiré à 300 000 exemplaires, le numéro s'envole. Pour en prendre connaissance, de très nombreux lecteurs doivent attendre sa réédition. *Newsweek* rapporte que l'on n'a pas pu satisfaire la demande de 1 000 copies formulée par Albert Einstein qui désirait les distribuer à ses amis scientifiques. Le *Book-of-the-Month Club*, qui considère qu'il est « difficile de concevoir un écrit qui soit plus important en ce moment pour la race humaine » (cité par Rothman, 1997, section *Post-Publication*), envoie gratuitement un exemplaire à tous ses membres. La radio du réseau ABC diffuse une lecture du texte sur une période de quatre soirs. L'émission sera reprise par la BBC, de même qu'en Australie et au Canada. *Hiroshima* paraît sous forme de livre à l'automne 1946. Rapidement traduit en plusieurs langues, il est distribué dans de nombreux pays, sauf au Japon, où le gouvernement d'occupation interdit la diffusion de tout reportage sur les conséquences des bombardements. Il faudra attendre 1949, à la suite des pressions exercées par l'*Author's League of America*, pour qu'une version en japonais soit rendue disponible. En 1985, à l'occasion du 40^e anniversaire du bombardement, Hersey retournera à Hiroshima. Il y rencontrera quatre survivants figurant dans son œuvre, les deux autres étant décédés entre temps. Il ajoutera alors un chapitre à son livre : *Les conséquences*.

Hiroshima contribuera au « remodelage silencieux des perceptions des lecteurs » (Hustis, 2015, par. 8), mais le reportage n'est pas un appel à l'action. En dépit de son succès fulgurant, il ne provoque pas de mouvements de masse. Comme le rappelle Rothman, il ne fait pas non plus bouger l'aiguille politique, aucune loi encadrant l'utilisation des armes nucléaires n'est promulguée, aucun changement notable n'est constaté dans la stratégie militaire ou étrangère des États-Unis. Par médias interposés, une guerre idéologique visant à imposer une trame narrative finale aux événements se mène. D'un côté, on invite les Américains à réfléchir à la moralité des armements nucléaires. De l'autre, on réplique que le largage a permis de sauver

un million de soldats américains, un chiffre que les historiens contesteront, mais une justification qui finira par s'imposer. Le compte rendu d'horreurs et de survivance présenté par John Hersey lui aura toutefois permis de remporter la bataille de la durée, son texte étant devenu un classique du récit de guerre, comme l'avait prédit le magazine progressiste *The New Republic* en 1946.

La réception critique. En plus de conquérir un large public, *Hiroshima* obtient un accueil généralement très favorable. Les critiques les plus virulentes viendront cependant du champ gauche, notamment dans la revue radicale *Politics*, sous la plume de son éditeur Dwight McDonald. Dans l'édition d'octobre 1946, il avoue ne pas avoir été touché par l'œuvre. Il y voit un exemple de la prose aseptisée du *New Yorker* et de son naturalisme édulcoré, qu'il qualifie de « dénaturé ». Il considère que Hersey est un artiste faible, sans idées et sans sentiments et l'accuse de déficience morale. « L'approche maniérée, sans nuance et détachée transforme les personnes en objets de description clinique. L'auteur apparaît comme un spécialiste prononçant une conférence sur une maladie en citant des cas "intéressants". [...] Les "petites gens" d'Hiroshima dont Hersey rapporte les souffrances [...] pourraient tout aussi bien être "des souris blanches". » (McDonald, 1946, p. 308) Il se demande si le naturalisme est encore adéquat, moralement et esthétiquement, pour faire face aux horreurs modernes.

Mary McCarthy, dans une réponse à la critique de Dwight McDonald parue le mois suivant, n'est pas plus tendre. Selon elle, Hersey a

[...] minimisé la bombe atomique en la traitant comme si elle appartenait à l'ordre familial des catastrophes — incendies, inondations, tremblements de terre. [...] Avec Hiroshima, où la continuité de la vie a été pour la première fois remise en question [...], l'interview des survivants est une falsification insipide de la vérité

de la bombe atomique. M. Hersey est [...] le grand reporter du *New Yorker*. L'enfer n'est pas son domaine. Pourtant, c'est précisément dans cette sphère — c'est-à-dire dans le monde moral — que la bombe a explosé. (McCarthy, 1946, p. 367)

Plus près de nous, Bret Schulte admet que certains lecteurs ont pu être rebutés par le fait que Hersey ait laissé les questions morales aux mains de ses seuls personnages. Jocelyn Dupont considère pour sa part que « le succès du livre témoigne de la nécessité de nouveaux modes de récit face à la destruction la plus extrême » (2017, par. 4). Par son désir de susciter une réponse empathique que les rapports scientifiques et les reportages détaillés n'avaient pu produire, *Hiroshima*, en dépit de « sa forme trompeusement simple », constitue pour Dupont « un point de repère dans l'histoire des lettres et du journalisme américains » (2017, par. 7) et l'un des premiers exemples dans la langue anglaise de ce qui allait devenir la littérature du témoignage. Commentant par ailleurs une scène décrivant la marche laborieuse à travers la ville de centaines de blessés atrocement brûlés, qui « regardaient droit devant eux, se taisaient et ne montraient aucune expression » (*H*, 48), il fait remarquer que « l'absence totale d'expression sur les visages des survivants semble se refléter consciemment dans l'absence totale d'ornementation stylistique, comme si l'engourdissement collectif dérivé du choc et de la dévastation de la bombe pouvait se traduire par un engourdissement stylistique auto-imposé » (Dupont, 2017, par. 18).

Cette neutralité constitue justement pour Phillis Frus le plus grand défaut d'*Hiroshima*. Dans *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative*, elle cite un critique du *Times Literary Supplement* qui considérait que la réponse de Hersey à l'horreur de la bombe n'avait pas été à la hauteur de la tâche : « Hersey a laissé les faits parler d'eux-mêmes, et ils n'ont pas parlé assez fort. » (1994, p. 95, citée dans Schulte, 2014, par. 25) Frus accuse Hersey d'avoir exploité

ses sujets, en refusant d'analyser et d'envisager sa relation avec eux, produisant ainsi « un journalisme dépolitisé qui reproduit “l'état des choses” » (1994, p. 95, citée dans Schulte, 2014, par. 25). En objectivant ainsi ses témoins, il ne pouvait selon elle que « provoquer la condescendance du lecteur » (Frus, 1994, p. 93, citée dans Hartsock, 2000, p. 186). John C. Hartsock est moins catégorique. Au contraire de Frus, il ne considère pas *Hiroshima* comme un texte fondamentalement sensationnel, mais y reconnaît plutôt ce qu'il appelle une subjectivité « réduite », « qui existe sur un spectre entre une hypothétique subjectivité extrême [...] et une objectivation extrême » (Hartsock, 2000, p. 186). Selon lui, « Hersey se bat dans le sens d'une tentative de surmonter la distance entre subjectivité et objectivation. Seulement, il a une plus grande distance à parcourir » (Hartsock, 2000, p. 187).

La signature. « De tous ceux qui succombèrent, pas un seul ne mourut bruyamment. » (*H*, 57) Mais peut-on écrire sans faire de bruit ? Comme d'autres journalistes littéraires avant et après lui, John Hersey voudrait que son reportage se lise comme un roman. Il ne veut interférer d'aucune manière dans le processus d'identification des lecteurs aux victimes du bombardement. Mais même « plat », un style demeure un style, une empreinte qui renie toute tentative de disparition de l'auteur. Les histoires ne se racontent pas d'elles-mêmes ; elles ont besoin d'un médiateur. En refusant ce rôle, Hersey, sous couvert d'objectivité, place obligatoirement le débat sous le chapeau de la subjectivité. En persistant dans son intention, il signe.

4.4 Truman Capote et le récit véridique

In Cold Blood/De Sang-froid — 1966

« J'ai su toute ma vie que je pouvais prendre une poignée de mots et la lancer en l'air, et qu'ils retomberaient dans l'ordre voulu. Je suis un Paganini sémantique. »
(Grobel, 1987, p. 86)

Truman Capote est un autodidacte. Il a quitté l'école à 17 ans, n'a jamais étudié à Harvard, comme James Agee, ou à Yale et Cambridge, comme John Hersey. Il a appris à écrire en lisant et en suivant les enseignements de ses maîtres Flaubert, Maupassant, Proust, Faulkner. C'est un écrivain et son projet est d'abord et avant tout littéraire. Quand Hersey choisit la disparition de l'auteur comme stratégie d'évitement de la médiation, Capote fait de l'absence de « Je » dans son texte un défi technique qu'il place au centre de son expérience de *non-fiction novel*. Contrairement aux autres auteurs de notre corpus de lecture, il n'est pas journaliste, ce qui ne l'empêche pas de se livrer au reportage. Il n'est pas non plus historien, mais se fait conteur de l'histoire immédiate. Sans être enquêteur, il suit toutes les pistes pour produire le « récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences », comme il l'annonce dans son sous-titre. Malade d'exhaustivité, il ne laisse passer aucun indice ; intelligent et méticuleux, il n'a d'autres règles que celles qu'il se donne ; travailleur acharné, il raffine sans cesse la dentelle de son écriture. Aura-t-il créé une nouvelle forme littéraire, comme il le proclame haut et fort ? Quelle pragmatique a-t-il mis en œuvre pour tenter d'y parvenir ? A-t-il réussi à convaincre les critiques et les commentateurs au moment de la sortie de son livre ? Qu'il ait ou non relevé son défi, il aura du moins soulevé d'importantes questions qui éclaireront notre réflexion sur la nature du récit du réel. Et comme il demeure la personne la mieux placée pour parler de Truman

Capote, c'est en toute justice que nous accordons une place prépondérante à ses propos dans cette section.

4.4.1 L'expérience

Il y a loin de l'idée au livre, de l'intention à l'invention. L'écriture du récit du réel est un combat qui se joue des habitudes et des certitudes. Ouvrir sa porte au spectacle de la rue, comme le propose Jacques Rancière dans *Les bords de la fiction* (2017), exige d'avoir le courage de se lancer dans une traversée dont on ne connaît ni la durée, ni même le point d'arrivée. Avec *De sang-froid*, Truman Capote a voulu se livrer à une expérience littéraire, pour apprendre, en le réalisant, que son projet allait faire de lui le témoin d'une histoire de crime et de châtement dont il assisterait au funeste dénouement dans le hangar humide d'une prison du Kansas. Les scénarios de la vie sont parfois cruels, mais ils peuvent aussi donner naissance à de grandes œuvres. Truman Capote savait écrire, et depuis longtemps, mais il voulait plus. Il voulait créer une nouvelle forme littéraire et en faire la démonstration. Son sujet trouvé, il lui fallait s'immerger dans un monde inconnu, à mille lieux de son univers mondain, entrer en relation avec des personnes dont il n'aurait jamais pensé faire la connaissance et parmi elles, deux jeunes criminels qu'il accompagnera jusqu'à ce qu'ils meurent pendus. Il aura vécu les affres de l'écriture, puis connu la gloire qu'il appelait pourtant de tous ses vœux, mais il ne sera plus jamais le même. La réalité l'aura changé, de sang-froid.

4.4.1.1 Le projet

La recherche d'un art hybride. Beaucoup d'écrivains-journalistes s'inscrivent en réaction aux courants dominants de leur époque. Ils condamnent les entreprises de presse pour leur laxisme dans la recherche de la vérité et dénoncent le manque d'audace des auteurs dans l'évolution de l'écriture romanesque. Truman Capote est de ceux-là. Selon lui, le roman américain, et pas seulement lui, piétine, et le journalisme n'a pas encore livré son plein potentiel. Mais, plutôt que de s'arrêter à leurs lacunes respectives, Capote table sur leurs qualités et propose leur intégration en cherchant à les fondre, sans les confondre. « Les deux disciplines, à leur plus haut niveau, ne s'excluent pas mutuellement », confiera-t-il à Éric Norden du magazine *Playboy*. (1968, p. 56) Il ne s'agit pas d'abandonner l'une au profit de l'autre, mais d'unir leurs forces en vue de produire le récit le plus vivant et le plus exact possible : « Je n'ai donc pas brisé le moule, affirme-t-il, je l'ai simplement élargi. » (Norden, 1968, p. 56) Pour pouvoir relever ce défi, il doit d'abord se montrer critique envers sa propre écriture, délaisser l'univers de ses fictions et trouver le courage de se réinventer. La production du reportage *The Muses are Heard/Les muses parlent*, publié en 1956, agit comme catalyseur et marque la fin de son « ancienne carrière » :

À partir de là, ma façon de voir le monde s'est complètement transformée. Deux personnes totalement différentes. La première, un jeune garçon de Nouvelle-Orléans, précoce, auteur d'une série de livres tout à fait remarquables [...]. Mais ce garçon a disparu. Je ne sais pas exactement ce qu'il est devenu. [...] C'était un enfant ; il a grandi ; il est mort. La dernière phrase des *Domaines hantés* est amusante à cet égard : « laisser l'enfant derrière soi » ; c'est ce qui devait m'arriver [...]. Je suis donc devenu une seconde personne. Nouveau métabolisme, artistique et intellectuel. Style élagué, nettoyé, mieux maîtrisé, une prose plus limpide. Je n'ai pas encore réussi à imposer cette nouvelle personnalité. *De sang-froid* devrait me permettre de le faire. Mais l'image de l'autre moi est si forte que les gens insistent pour que je sois encore celui que je ne suis plus depuis

longtemps. Il fallait que je meure, que je fasse peau neuve [...]. (Dommergues, 1967, p. 224)

Passer au réel, c'est la voie que suivra Capote.

Il me semble que la plupart des romanciers, surtout les Américains et les Français, sont trop subjectifs, trop hypnotisés par des démons privés ; ils sont enchantés par leur nombril et confinés dans une vision qui s'arrête à leurs propres orteils. [...] J'ai ressenti à un moment donné un besoin artistique d'échapper au monde que j'avais créé. Je voulais l'échanger, d'un point de vue créatif, contre le monde objectif dans lequel nous habitons tous. (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 26)

À la journaliste du magazine *Life*, il déclarera : « Je ne m'intéresse pas à mes petites idiosyncrasies, quelles qu'elles soient. Ce qui m'intéresse — ce à quoi je m'attarde et ce dont je rêve — ce ne sont pas les petites nuances de ma propre vie, mais de la vie des gens qui m'entourent. » (Howard, 1966, p. 70) Dans sa critique parue dans le journal *Le Monde* à la sortie du livre en France, Pierre Dommergues salue l'évolution de l'auteur :

Le dernier roman de Capote n'est pas sans mérite. L'un d'eux — et non le moindre dans un pays où l'écrivain s'immobilise dans le genre qui l'a rendu célèbre —, c'est d'être sorti, définitivement, de l'univers onirique de ses premières œuvres. Des *Domaines hantés*, où la seule réalité est le rêve, il passe [...] à un monde on ne peut plus réel, où l'on tue *De sang-froid*. (1966, par. 1)

L'abandon (temporaire) de la fiction n'implique cependant pas pour Capote une révolution complète de son écriture : « Comme tout artiste, je change de ton et de gamme de couleurs pour m'adapter à mon sujet. [...] Il y a simplement un ajustement, un ajustement mélodique du langage pour se mouler au matériau changeant. » (Norden, 1968, p. 56) Il en veut pour preuve son travail sur *Les Muses parlent* :

Je ne pense pas que le style de ce livre [...] soit si différent de mon style en fiction. Il est possible que le contenu, le fait que cela traite d'événements réels, en donne l'impression. Après tout, *Les Muses*, c'est du reportage pur, et dans le reportage on s'occupe de littéralité et de surface, d'implication sans commentaire — on ne peut atteindre des profondeurs immédiates comme cela est possible en fiction. Cela dit, une des raisons pour lesquelles je voulais faire du reportage c'était de prouver que je pouvais appliquer mon style aux réalités du journalisme. (Hill, 2001, p. 193)

Capote est convaincu par ailleurs « qu'aucune innovation véritable [n'est] intervenue dans la prose écrite ou dans l'écriture en général depuis les années vingt » (1982, p. 12). Un changement doit survenir, mais il ne peut pas provenir de l'art romanesque. Seul le journalisme peut insuffler une nouvelle vie à la littérature.

Rares sont les écrivains créateurs qui se sont jamais donné la peine de faire du journalisme, sinon à titre d'activité secondaire, de « plumitif », ce qu'on fait quand on est en panne de créativité ou que l'on a besoin de gagner de l'argent au plus vite. Ces écrivains disent en fait : Pourquoi nous donner la peine de noter des faits, alors que nous sommes capables d'inventer nos propres histoires, de créer nos propres personnages et de choisir nos thèmes ? Le journalisme n'est guère que de la photographie littéraire et il ne sied pas à la dignité artistique de l'écrivain sérieux. (Plimpton, 2009, p. 193)

L'opinion de Capote est tout autre. Pour lui, le journalisme est « la dernière grande frontière inexplorée » (Norden, 1968, p. 56), « le plus sous-estimé, le moins exploré de tous les moyens d'expression littéraires » (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 25), en tant qu'art, « un terrain encore vierge ». (Capote, 1982, p. 12) Il affirme : « Ce que je pense, c'est que le journalisme peut être rendu aussi intéressant que la fiction et réalisé de manière aussi artistique. » (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 26) Capote ne considère pas que l'une des deux formes soit supérieure à l'autre, mais il fait observer que la réussite de leur fusion n'est pas à la portée de toutes les plumes. « Cette forme, par nécessité, exige que l'écrivain maîtrise complètement la technique de la fiction — ce qui signifie que pour être un bon reporter

créatif, il faut être un très bon auteur de fiction. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 27) Il donne en exemple l'écriture de Lillian Ross, dont le livre *Picture*, a inspiré la forme de *Les Muses parlent*.

Lillian a fait un travail merveilleux. C'est une excellente journaliste, mais pas un très bon écrivain au sens où nous l'entendons. Il lui manque la flamme, cette terrible flamme, cette indispensable fièvre qui vous porte. Il y a un moment dans l'écriture où cette flamme jaillit ou non. (Gobel, 1987, p. 116)

Le talent d'écrivain serait donc la condition essentielle permettant de transformer la technique journalistique en art.

Le journalisme progresse toujours sur un plan horizontal, raconte une histoire alors que l'œuvre de fiction, le roman — le bon roman — progresse à la verticale et nous entraîne de plus en plus profondément au cœur des personnages et des événements. En traitant un événement réel avec les techniques romanesques (ce qui ne peut être fait par un journaliste jusqu'à ce qu'il apprenne à écrire, avec talent, une œuvre de fiction), il est possible de parvenir à cette forme de synthèse. (Clarke, 1990, p. 373)

La chose n'est pas simple. Capote lui-même y a réfléchi pendant de nombreuses années :

Tandis que j'écrivais [*Les Muses parlent*], je me rendis compte que j'avais peut-être bien trouvé une solution à cette quête primordiale que j'avais toujours poursuivie dans le domaine de la création. [...] je voulais créer un roman journalistique, un texte sur une vaste échelle qui allierait la crédibilité des faits, l'immédiateté du film, la profondeur et la liberté de la prose et la précision de la poésie. (1982, p. 12)

Vaste programme.

Il m'est apparu que si je pouvais écrire un livre qui combine les techniques du journalisme — un travail extrêmement précis, vrai dans ses plus petits détails — et celles de la création romanesque, j'obtiendrais, presque nécessairement, un

produit hybride fascinant comme le récit d'un événement réel, mais bénéficiant du travail en profondeur du romancier, donc de la puissance de l'œuvre d'imagination. » (Gorin, 1966, par. 2)

« Ce ne fut qu'en 1959 qu'un mystérieux instinct me guida vers le sujet adéquat [...] et en 1966 seulement, je fus en mesure de publier le résultat de mes recherches : *De sang-froid*. » (Capote, 1982, p. 12)

Le choix d'un sujet. Pour Truman Capote, le choix d'un sujet repose sur un élément capital : la nature intemporelle de la cause et des événements ». (Plimpton, 2009, p. 204). Le respect de cette condition est fondamental, puisque l'auteur se lance dans une aventure dont il ne connaît ni le développement ni la durée.

Trouver un sujet n'est pas facile, car cette technique d'écriture demande paradoxalement une anecdote qui ne « vieillisse pas ». Le thème est d'inspiration journalistique, mais il doit nécessairement être « éternel » ; sinon, après des années de travail, ce dont on est parti se situe complètement dans le passé et perd toute valeur émotionnelle. (Gorin, 1966, par. 4)

« Il fallait que ce soit un événement lié à des émotions permanentes chez le lecteur. » (Newquist, 1964, p. 79) Plus encore. « Si le sujet risque de prendre un coup de vieux, il ne peut pas s'agir d'une œuvre d'art. » (Plimpton, 2009, p. 204)

La décision à prendre est délicate, l'engagement risqué, la réussite non garantie. La curiosité, l'intuition, la réflexion jouent un rôle important. La chance aussi. Capote raconte : « Pendant deux ans, j'ai cherché un sujet [...], quand, un jour, il m'est venu à l'esprit qu'un crime pourrait être un excellent sujet pour faire ma grande expérience. » (Frankel, 1966, p. 37) Cette hypothèse allume ses antennes : « [...] je remarquais à demi consciemment, en parcourant les

journaux, tout article faisant référence à un crime. » (Frankel, 1966, p. 37) Sa patience est récompensée. Et il trouve. « C'était un peu comme si on était assis depuis longtemps à guetter l'apparition d'un certain type d'oiseau — si l'on était ornithologue — et qu'il apparaissait. » (Frankel, 1966, p. 37)

Et puis, un matin de novembre 1959 [...], je suis tombé sur le titre suivant, enfoui dans les profondeurs du [*New York Times*] : « Riche fermier, trois membres de la famille tués. » [...] La nouvelle n'avait rien de vraiment exceptionnel : on lit des nouvelles concernant des meurtres en série plusieurs fois par an. (Plimpton, 2009, p. 194-195)

En y réfléchissant toutefois, il pressent qu'il tient là une histoire qu'il pourra « approfondir avec une minutie toute dostoïevskienne » (Nance, 1970,160). « En outre, le cœur humain étant ce qu'il est, le meurtre était un thème qui n'était guère susceptible de s'assombrir ni de jaunir au fil du temps. » (Plimpton, 2009, p. 195)

Outre le choix d'un sujet intemporel, une autre obligation s'impose : « l'auteur devrait assister aux [événements], en tout cas en partie et en être témoin, ce qui lui permettra d'acquérir de la profondeur dans la façon dont il les perçoit ». (Plimpton, 2009, p. 204) Sans le nommer dans ces termes, Capote montre l'importance du travail d'immersion dans la production d'un récit du réel. Dans le cas de *De sang-froid*, cet exil temporaire, s'il peut faire peur, nourrira l'expérience humaine et littéraire, comme l'explique Capote :

Pourtant, le fait que l'endroit m'était tout à fait étranger, tant sur le plan géographique que sur le plan atmosphérique, ne faisait que le rendre plus tentant. Tout me paraissait flambant neuf — les gens, leurs accents et leurs attitudes, le paysage, ses contours, le temps qu'il ferait. Tout cela, me semblait-il, ne pouvait qu'aiguïser mon œil et affûter mon oreille. (Plimpton, 2009, p. 195)

Cette expédition hors des sentiers battus et de sa propre zone de confort est cependant exigeante. Et tout aussi excitante.

Mais, par-dessus tout, le reporter doit être capable d'empathie envers des personnalités situées hors de l'éventail habituel de son imagination, envers des mentalités différentes de la sienne, des sortes de gens sur qui il n'aurait jamais écrit s'il n'y avait pas été forcé en les rencontrant à l'intérieur de la situation journalistique. C'est ce dernier point qui m'a d'abord attiré vers la notion de reportage de presse. (Plimpton, 2009, p. 194).

Intemporalité, immersion, empathie. La table est mise.

L'événement.

Un riche fermier et trois membres de sa famille tués

Holcomb, Kan, 15 novembre (UPI) — Un riche cultivateur de blé, sa femme et leurs deux jeunes enfants ont été retrouvés tués par balles aujourd'hui dans leur maison. Ils ont été tués par des coups de fusil à bout portant après avoir été ligotés et bâillonnés. Le père, Herbert W. Clutter, 48 ans, a été retrouvé dans le sous-sol avec son fils, Kenyon, 15 ans. Sa femme Bonnie, 45 ans, et sa fille, Nancy, 16 ans, étaient dans leur lit. Il n'y avait aucun signe de lutte, et rien n'avait été volé. Les lignes téléphoniques avaient été coupées. « C'est apparemment le cas d'un tueur psychopathe », a déclaré le shérif Earl Robinson.

M. Clutter était le fondateur de l'Association des producteurs de blé du Kansas. En 1954, le président Eisenhower l'a nommé au Federal Farm Credit Board, mais il n'a jamais vécu à Washington. [...] La ferme et le ranch des Clutter couvrent près de 1 000 acres dans l'une des régions les plus riches en blé.

M. Clutter, sa femme et sa fille étaient vêtus de pyjamas. Le garçon portait un blue-jean et un T-shirt. Les corps ont été découverts par deux camarades de classe de Nancy, Susan Kidwell et Nancy Ewalt. Le Shérif Robinson a déclaré que la dernière communication signalée avec M. Clutter a eu lieu la nuit dernière vers 21 h 30, lorsque la victime a appelé Gerald Van Vleet, son partenaire commercial, qui vit à proximité. M. Van Vleet a déclaré que la conversation avait porté sur la ferme et le ranch. Deux de ses filles étaient absentes. Il s'agit de Beverly, étudiante

à l'université du Kansas, et de Mme Donald G. Jarchow de Mount Carroll, Ill.
(*New York Times*, 16 novembre 1959)

Six semaines plus tard, David Eugene (Dick) Hickock, 28 ans, et Perry Edward Smith, 31 ans, récemment libérés du Kansas State Penitentiary, seront arrêtés à Las Vegas. En mars 1960, ils seront reconnus coupables de meurtre et condamnés à la peine de mort par pendaison. L'exécution prévue pour le 13 mai 1960 aura finalement lieu le 14 avril 1965, après l'épuisement de nombreux recours judiciaires. *De sang-froid*, le récit de cette histoire par Truman Capote sera publié à l'automne 1965 dans quatre numéros successifs du magazine *The New Yorker*, puis en livre chez *Random House* en janvier 1966.

Les circonstances. *De sang-froid* est un livre des années cinquante lu dans les années soixante. Son décor, son sujet dessinent le portrait d'une Amérique anxieuse, à mille lieues de l'image positive qu'une grande partie de la population se forge de son pays. Des nuages s'amoncellent qui créent des zones d'ombre, comme le décrit Thomas Fahy dans *Understanding Truman Capote*.

Sur le plan international, la Guerre froide échauffe les esprits. La tension est vive entre les blocs de l'Est et de l'Ouest. Le combat idéologique fait rage, ponctué par l'intimidation mutuelle et la conquête de territoires. De plus, les effluves d'Hiroshima et de Nagasaki flottent encore dans l'imaginaire des Américains, surtout depuis que l'URSS a procédé avec succès à des essais atomiques en 1949. La construction d'abris anti-bombes ne calme pas les craintes d'anéantissement. Sur le plan local, la « peur rouge » se répand. Les espions sont partout et ils ne sont pas tous Russes. Il faut les débusquer et les empêcher d'agir. Alimentant sans relâche la paranoïa, Joseph McCarthy lance une chasse aux sorcières contre les communistes qui

pullulent dans les milieux intellectuels et artistiques et s'infiltrèrent dans l'appareil gouvernemental. Même Captain America, héros de bande dessinée, est mis à contribution. Mais une autre guerre menace, encore invisible, mais tout aussi destructive.

Dans les années cinquante, la télévision fait son apparition dans les maisons. Elle bouleverse la vie de famille et modifie même les habitudes alimentaires des Américains qui, dès 1954, découvrent les repas congelés, les célèbres *TV-Diners*. Au milieu de la décennie, plus de 80 %, des ménages possèdent un appareil. Le nouveau loisir fascine et crée presque la dépendance. « La plupart des Américains passent plus de temps devant la télévision qu'au travail. » (Fahy, 2014, p. 116) Les résidents de Holcomb et des environs ne font pas exception, ce qui causera des maux de tête à Truman Capote au moment de son enquête de terrain :

Il faisait toujours un froid de chien, un froid incroyable dans ces plaines. Nous allions en voiture jusqu'à un ranch ou une ferme isolée pour interviewer les habitants et, presque invariablement, ils s'étaient installés devant la télévision. À croire qu'ils la faisaient marcher vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Ils restaient là, assis à bavarder — et ne nous regardaient même pas. [...] Si la télévision n'était pas en marche, si la lumière ne palpitait pas sur l'écran, ils commençaient à avoir la tremblote. (Clarke, 1990, p. 339)

La programmation proposée est bon enfant et les petits drames se dénouent avant la fin de l'émission. Papa a raison et Rintintin sauve des vies. Vitrine de l'abondance, « la télévision idéalise la banlieue blanche et la classe moyenne » (Fahy, 2014, p. 116). *L'American way of life* semble paver la voie à la poursuite du bonheur inscrite dans la Constitution. Les États-Unis consomment « un tiers des biens et services du monde » selon un chercheur cité par Fahy (2014, p. 117). Face au communisme, le capitalisme se présente comme le champion de la juste répartition des richesses. Mais les apparences sont trompeuses.

Tout au long de la décennie, des grains de sable ralentissent la machine de la croissance économique. Deux récessions frappent le pays, laissant dans leur sillage des dizaines de millions de démunis. Si leur situation précaire n'est pas visible à la télévision, elle attire l'attention de diverses administrations et de chercheurs en sciences sociales. L'un d'eux est Michael Harrington, théoricien, activiste et professeur de science politique. Après avoir analysé des dizaines de rapports, il publie, en 1962, *The Other America : Poverty in the United States*, dans lequel il explore l'impact psychologique et social de la pauvreté. L'Autre Amérique dont il parle, ce sont des millions de laissés-pour-compte par « un système conçu pour être imperméable à l'espoir » (1962, p. 17), des personnes âgées, des travailleurs exploités ou sans-emploi, des femmes, des Noirs, des jeunes. Ces rejetés, vaincus, « mutilés de corps et d'esprit, existant à des niveaux inférieurs à ceux nécessaires à la décence humaine [...], sont victimes de souffrances mentales à un degré inconnu dans les banlieues » (1962, p. 9). Ces pauvres, invisibles aux yeux de ceux qui ne le sont pas, le sont aussi politiquement. « [Ils] n'ont pas de visage et pas de nom. » (1962, p. 9) Être pauvre, soutient Harrington, ce n'est pas seulement être privé de biens matériels, c'est ne plus avoir de vitalité intérieure, de volonté, d'aspirations.

La pauvreté devrait être définie psychologiquement en termes de ceux dont la place dans la société est telle qu'ils sont des exilés intérieurs qui, presque inévitablement, développent une attitude de défaite et de pessimisme et qui sont donc exclus des avantages des nouvelles opportunités. (1962, p. 175)

« La sous-culture délinquante, indique Fahy, est devenue un sujet brûlant dans les revues spécialisées, les journaux, les publications de chercheurs en sciences sociales, les sermons religieux, les films, les émissions de radio, les films d'actualité, les bandes dessinées et les débats politiques. » (2014, p. 120) Le film *Rebel Without a Cause/La fureur de vivre*, avec James Dean, sort en 1955. Un comité gouvernemental est formé. Il tient des audiences

télevisées qui sèment la panique dans la population. Un sondage réalisé en 1959 révèle que « la délinquance [est] considérée comme plus grave que les essais en plein air d'armes atomiques, la ségrégation scolaire ou la corruption politique » (Gilbert, 1986, cité dans Fahy, 2014, p. 120). De plus en plus de jeunes perpètrent des crimes contre la propriété ; le plus fréquent est le vol d'auto. D'autres commettent des actes de violence, souvent gratuits : viols, coups, meurtres. On distingue deux types de délinquants : le socio-économique, dit aussi anémique, « du terme grec "anomie", qui signifie "absence de loi et de norme" » (Fahy, 2014, p. 120), et le psychologique. Dans *De sang-froid*, l'inspecteur Alvin Dewey, reflétant l'opinion exprimée ailleurs par Capote, situe Dick Hickock dans la première catégorie : « un petit escroc sans envergure qui était allé trop loin, un type vide et sans valeur » (Capote, 1966, p. 502). Il place Perry Smith dans la seconde, le décrivant comme quelqu'un qui possédait « l'aura d'un animal exilé, une créature qui se traînait avec ses blessures » (Capote, 1966, p. 502).

Dans son ouvrage *Delinquent Boys : The Culture of the Gang* (1955), Albert K. Cohen met aussi l'accent sur les conditions économiques pour expliquer l'explosion de la criminalité juvénile.

Parmi les segments qui ont le moins accès aux voix légitimes de la « mobilité ascendante » se développent de forts sentiments de privation et de frustration à l'égard du statut et de ses symboles. Incapables d'atteindre leurs objectifs par des moyens légaux, ces segments défavorisés de la population subissent une forte pression pour recourir au crime, le seul moyen à leur disposition. » (cité dans Fahy, 2014, p. 121)

Dans les années 1950, l'Amérique est traversée par une faille qui ne fait que s'élargir. En choisissant comme sujet l'assassinat d'un riche fermier et de trois membres de sa famille par deux jeunes criminels tout juste sortis de prison, Truman Capote s'est avancé sur le bord de

cette fracture pour en sonder la profondeur. Comme d'autres, il a découvert un pays qu'il ne soupçonnait pas.

Dans son article *Death in Kansas*, paru dans le magazine *The Spectator* en mars 1966, et reproduit dans *Truman Capote's In Cold Blood : A Critical Handbook*, de Irving Malin, Tony Tanner exprime éloquemment la collision de ces deux mondes et la manière dont Truman Capote l'a décrite.

En juxtaposant et en faisant coïncider les vies des Clutter et celles des tueurs, Capote produit une image saisissante de la profonde dualité de la vie américaine. Car voici une « vraie » parabole du hors-la-loi contre la communauté [...]. C'est aussi beaucoup d'autres choses. Des rêveurs dangereux et libres qui s'immiscent chez des fermiers sobres et industriels ; des rejetés de la société, mutilés et mortels, qui bondissent, comme d'un néant noir, sur les piliers prospères de la communauté ; la rencontre terrible des maudits et des bénis de l'Amérique. [...] C'est un rêve américain qui se transforme en cauchemar américain. (reproduit dans Malin, 1968, p. 99)

Les tueurs, ajoute Tanner, habitent un monde différent de celui des Clutter, « même s'ils se trouvent sur le même continent. [...] Hickock et Smith ne sont pas uniques. [...] Ils font partie de ce que la société produit en même temps qu'elle produit les Clutter. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 99-100)

Dans une entrevue donnée à Jean-Pierre Gorin du journal *Le Monde* publiée le 30 juillet 1966, Truman Capote confirme cette lecture.

Pour moi, il y a là une rencontre qui symbolise l'Amérique. D'un côté, une famille [...] posée, dure au travail, un peu morne... Des gens « bien », presque trop bien [...]. De l'autre, ces deux garçons [...] : des « anti-héros », vagabonds, vauriens à l'esprit totalement tourné vers le crime. [...] Ces deux meurtriers révèlent ce courant étrange et dangereux de violence, qui traverse toute la vie américaine,

cette ombre toujours présente qui masque notre paysage. [...] Il y a ces deux aspects dans la vie américaine : la volonté d'être bon, de croire que tout le monde vous aime et que tout le monde doit vous aimer, et la violence cachée qui fait pénétrer deux garçons de trente ans chez des gens, dont ils coupent la gorge et font sauter la cervelle, sans un remords, sans une pensée [...]. C'est ce qui m'a semblé intéressant et important et c'est pourquoi j'ai écrit ce livre. » (Gorin, 1966, p. 8, 10)

En choisissant cette histoire sordide, Truman Capote est entré de plein fouet dans le mur du réel. Il en a tiré un récit plus large que le sujet initial ne semblait l'indiquer.

4.4.1.2 La réception critique initiale

De *sang-froid* paraît dans quatre numéros successifs du magazine *The New Yorker* à l'automne 1965 et chez *Random House* en janvier 1966. Le succès populaire est immédiat. Dès la parution, de nombreuses recensions paraissent dans des magazines littéraires, mais aussi, politiques. En 1968, Irving Malin édite *Truman Capote's In Cold Blood: A Critical Handbook*. Il y reproduit une dizaine de textes, majoritairement américains, mais également britanniques. On y retrouve une abondance de points de vue sur le contenu de l'œuvre et l'éventail de ses résonances. La publication en France donne lieu, là aussi, à un flot important d'éloges et de réserves. L'un dans l'autre, tous ces textes couvrent un large spectre de sujets : l'affirmation de la *non-fiction novel* comme nouveau genre littéraire, la qualité formelle de l'ouvrage et ses limites, le réalisme et l'impact de la neutralité annoncée de l'auteur, la perception d'une signification induite par la narration. Ces lectures à chaud permettent de situer le travail de Capote dans le contexte culturel, politique et intellectuel de son époque. À partir d'un projet ambitieux, ancré dans un environnement social à la fois particulier et symptomatique, *De sang-froid*, par les questions qu'il soulève, démontre les difficultés inhérentes à l'inscription du réel

dans la littérature. Au moment de la sortie du livre, les avis seront partagés, mais personne ne restera indifférent.

Le choix d'un nouveau terme. « Le roman américain, constate Pierre Dommergues, hésite toujours entre le réel et l'imaginaire. Les plongées dans l'imaginaire sont rares. C'est la réalité — la vraie — non celle que l'on reconstitue avec l'imagination qui est, en Amérique, source de littérature. » (1966, par. 11) La volonté de fusion de Truman Capote n'est toutefois pas nouvelle ; ce qui la distingue, peut-être, c'est l'engagement de l'auteur à livrer un compte rendu « immaculé » des événements racontés. Fut un temps, comme le rappelle David Holloway, où l'on étirait davantage l'élastique de la véracité, sans que les lecteurs ne s'en formalisent. L'observation des faits, combinée au potentiel infini de l'imagination, composait des histoires auxquelles on acceptait de croire les yeux fermés, pour ainsi dire. Comment résister au récit des *Heurs et malheurs de la fameuse Moll Flanders* racontés par Daniel Defoe (1722/1982) ? Comment ne pas se laisser toucher par l'horrible (et véritable) meurtre de Grace Brown, dont s'est inspiré Theodore Dreiser pour son roman *An American Tragedy* en 1925 ? « L'utilisation d'événements réels est aussi vieille que la fiction ou la narration elle-même », rappelle William Philipps (reproduit dans Malin, 1968, p. 103). Capote aura-t-il fait davantage que d'accoler un nouveau terme, ambigu, à ce genre ancien ?

Selon ses propres dires, Truman Capote n'a pas fait que rédiger un livre sur des meurtres sordides commis de sang-froid. Il a expérimenté et inventé une forme littéraire, rien de moins. Il le clame et le réclame sur toutes les tribunes, et elles sont nombreuses. En troisième de couverture, son éditeur, *Random House*, confirme l'importance de cette avancée : « *In Cold Blood*, le neuvième ouvrage publié par l'auteur, représente l'aboutissement de son désir de

longue date de contribuer à une nouvelle forme littéraire : le roman de non-fiction. » (Notons que cette mention sera absente de l'édition française.) « C'est peut-être un terme maladroit, mais je n'ai pas trouvé mieux pour essayer de décrire ce que j'ai voulu faire », se défend Capote (cité dans Norden, 1966, p. 56). Comme le souligne Robert Langbaum, « la plupart des critiques ont fait l'éloge du livre, mais ont rejeté l'idée d'un roman non romanesque comme étant manifestement trop absurde pour être discutée » (reproduit dans Malin, 1968, p. 114). Stanley Kauffmann se fait cinglant. Il s'agit d'un terme qui, « en tant que tel, peut se ranger du côté des “décapotables à toit rigide” et des “aliments frais congelés” » (reproduit dans Malin, 1968, p. 64). Nick Nuttall est plus sobre ; il parle d'oxymore. Mais au-delà de l'appellation se pose une question de fond : l'assimilation de la fiction au mensonge. C'est du moins l'analyse de David Galloway :

La controverse formelle qui a semé la tempête dans tant de tasses universitaires fragiles [...] présupposait que la fiction et les faits étaient congénitalement antagonistes. Comment, demandaient les lecteurs traditionnels, une œuvre pouvait-elle être vraie (comme le prétendait l'auteur) et romanesque ? (reproduit dans Waldmeir, 1999, p. 144)

William Wiegard confirme :

C'était un terme auquel les puristes n'étaient pas prêts. [...] Le terme de Capote, aussi disgracieux soit-il, sert à attirer l'attention sur les normes élevées auxquelles le livre veut être mesuré. « Non-fiction » implique une volonté d'être tenu responsable des données incluses comme littéralement factuelles. (reproduit dans Waldmeir, 1999, p. 135)

Le jugement. Pour le commun des mortels, la controverse autour du terme n'a pas parasité le plaisir de la lecture. Une fois digérée par les critiques, elle n'a pas non plus empêché ces

derniers de s'enflammer pour le livre ou de le vouer aux flammes. À tout seigneur, tout honneur, Truman Capote est adoubé par John Hersey, auteur d'*Hiroshima* :

De sang-froid est une œuvre remarquable, dans le sens où elle traite, comme *L'Étranger* de Camus, du phénomène déconcertant des personnes en marge de la société. Et Capote ne s'est pas contenté de le documenter, mais a réussi à y apporter le facteur de l'art. (Kroll, 1966, p. 63)

Un manque d'engagement. Dans son commentaire paru dans l'édition du 1^{er} février 1966 du magazine *Hollins Critic, Crime and Punishment in Kansas : Truman Capote's In Cold Blood*, George Garrett partage cette opinion. *De sang-froid* est une œuvre d'art, « une histoire de sang et de tripes » (reproduit dans Malin, 1968, p. 84). Il salue les dons de conteur et de reporter de l'auteur, sa maîtrise de la langue, son travail d'expérimentation sur la structure, son habileté à maintenir un sentiment d'urgence et à inspirer à la fois terreur et compassion, tout en réussissant à « atteindre la conclusion qu'il a lui-même choisie et imposée » (reproduit dans Malin, 1968, p. 82). George Garrett exprime toutefois des réserves, et non des moindres, sur la posture empruntée par Capote. Il signale en particulier deux moments marquants : la description des meurtres et l'exécution des deux criminels. Il reproche à l'auteur de « s'éloigner du cœur des scènes », « d'écrire autour d'elles » (reproduit dans Malin, 1968, p. 88). « Il manque un signe d'engagement final », conclut-il (reproduit dans Malin, 1968, p. 89).

L'absence d'implication. Cette posture de rapporteur totalement neutre est au cœur de la critique de Diana Trilling développée dans l'édition du printemps 1966 du trimestriel de gauche *Partisan Review, Capote's Crime and Punishment*. D'entrée de jeu, elle clôt la discussion sur le caractère de l'œuvre. Capote n'a découvert ni nouvelle fiction, ni nouvelle non-fiction. « *De*

sang-froid [...] c'est "seulement" un travail de journalisme d'un genre exceptionnellement convaincant. » (1966, p. 252) Sur le plan de l'écriture, elle n'est pas plus tendre. « La prose de M. Capote est flasque, souvent carrément inepte, et sa narration est manipulée à l'excès afin de maintenir le suspense à un niveau élevé et constant. » (1966, p. 252) Mais là où le bât blesse, c'est au chapitre de la démarche journalistique. La comparaison qu'elle propose entre l'œuvre de Capote et celle de James Agee enfonce le dernier clou dans le cercueil de l'objectivité :

Louons maintenant les grands hommes a été conçu non pas dans la fidélité aux faits, mais dans la fidélité de son auteur à lui-même en tant qu'artiste, c'est-à-dire dans l'interaction entre l'actualité dont Agee avait entrepris de rendre compte et sa propre sensibilité. (1966, p. 252)

Alors qu'Agee a pu écrire à partir de son « expérience ressentie » (1966, p. 253), Truman Capote fait exactement l'inverse. En racontant l'affaire Clutter de manière totalement objective et en se soumettant à la factualité, Capote est tombé dans un piège qui affecte désormais l'écriture populaire : la croyance que « la communication est entravée plutôt que créée par la présence d'un auteur sur sa page » (1966, p. 253). Mais pour Diana Trilling, ultimement, tout n'est pas à jeter dans *De sang-froid*. Elle retient notamment l'intérêt de son portrait social et de sa réflexion sur l'attitude à adopter face aux prisonniers psychopathes. Cependant, elle partage les réserves morales des lecteurs et leur sentiment « d'avoir été injustement utilisés en étant obligés d'assumer le fardeau d'une implication personnelle fièrement mise de côté par M. Capote lui-même ». (1966, p. 254)

Le silence sur la démarche de recherche. W. F. Dupee est critique au *New York Review of Book*. Dans son texte paru dans l'exemplaire du 19 février 1966, *Truman Capote' Score*, il affirme que « *De sang-froid* est le meilleur récit documentaire d'un crime américain jamais

écrit ». (reproduit dans Malin, 1968, p. 70) Il n’y voit toutefois pas une avancée littéraire. « Capote a perfectionné une ancienne forme de journalisme et l’a fait en vertu de qualités propres à son sujet et à lui-même. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 71) Dupee regrette cependant qu’en dehors d’une note introductive, Capote demeure muet sur ses procédures de recherche, un reproche qui lui sera souvent adressé.

Ce travail de documentation est, pour l’essentiel, supprimé dans le texte, vraisemblablement afin de donner au récit une apparence d’immédiateté persuasive et d’omniscience impénétrable. Les prétentions de l’auteur à la véracité ne sont pas non plus exposées en détail dans le volume. (reproduit dans Malin, 1968, p. 70)

Sur le plan narratif, s’il salue l’évolution du récit à travers une succession de scènes solidement écrites, il note que ces séquences sont parfois [...] « trop habilement exécutées et [...] se terminent par des “rideaux” trop envahissants » (reproduit dans Malin, 1968, p. 75). Il en veut pour preuve la rencontre, en toute fin du livre, du détective Dewey et de l’amie de Nancy, Suzan Kidwell.

Bons sentiments et stéréotypes. William Philipps, dans sa critique publiée dans le numéro de mai 1966 du magazine d’opinion *Commentary*, *But Is It Good for Literature*, ne voit dans l’œuvre aucune trace d’une percée littéraire. Le livre est « presque démodé dans sa compréhension d’une “histoire vraie” ». (reproduit dans Malin, 1968, p. 103) Capote se distingue davantage par sa fidélité aux événements, qu’il présente en empruntant une position d’observateur objectif et omniscient, mais selon Phillips, il réduit ses personnages, bons ou méchants, à des stéréotypes. Dans ces conditions, Phillips ne s’étonne pas du succès du livre.

Il ne fait aucun doute, affirme-t-il, que l'apparition d'un bon récit juteux et facile à lire, qui se prêtait à un symbolisme instantané et artisanal, ne pouvait qu'être bien reçue par des lecteurs et des critiques lassés par des formes plus complexes de l'écriture moderne. (reproduit dans Malin, 1968, p. 103)

Un stylisme surfait. Stanley Kauffmann est critique au *New Republic*, une revue progressiste. Son commentaire, *Capote in Kansas*, est sans merci. Paraphrasant Capote qui, lors d'une entrevue télévisée, avait commenté *On The Road* de Jack Kerouac en disant « ce n'est pas de la littérature, c'est de la dactylo », Kauffmann estime que *De sang-froid*, « ce n'est pas de l'écriture, c'est de la recherche » (reproduit dans Malin, 1968, p. 62). Le livre est trop long ; Capote s'est montré incapable de gaspiller le matériel qu'il a recueilli. Sa structure cinématographique fonctionne, mais ses mécanismes grincent, « parce que la main du créateur se fait toujours sentir, poussant, tirant et arrangeant » (reproduit dans Malin, 1968, p. 61). La belle écriture ne suffit pas, estime Kaufmann.

Il est peut-être injuste de demander à Capote de résoudre le mystère du comportement criminel [...], mais si une tentative satisfaisante n'est pas faite dans ce sens, alors quelle est la justification d'un tel livre ? Une simple accumulation de faits macabres et les frissons qu'ils procurent ? (reproduit dans Malin, 1968, p. 62-63)

Un portrait qui manque d'équilibre. Robert Langbaum, dans *Capote's Nonfiction Novel*, publié dans l'édition de *The American Scholar* de l'été 1966, rappelle d'entrée de jeu que le lien entre le journalisme et le roman est ancien et déroutant, et qu'il est de plus en plus difficile de distinguer les deux formes, surtout depuis la Deuxième Guerre mondiale, alors que les récits de non-fiction ont fait preuve d'une écriture plus ambitieuse et plus imaginative, au moment où le roman déclinait. Avec sa proposition de roman de non-fiction, Truman Capote a donc mis le doigt sur une question brûlante. Pour Langbaum, cependant, il a surtout voulu attirer l'attention sur la dimension artistique de son œuvre, étant entendu que les mêmes faits ne

donnent jamais deux fois le même livre. A-t-il réussi ? Pas vraiment. « Ses meilleurs effets sont romanesques et il échoue juste là où il n'est pas assez romanesque. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 115) Ayant à traiter une masse d'informations, Capote fait la démonstration que le processus de sélection est un acte créatif, mais l'agencement des détails peut aussi suggérer une conclusion à tirer de l'histoire racontée. Pour Langbaum, la ligne de fond de l'œuvre est claire. Elle suit la faille qui divise la société américaine : « une surface apparemment placide traversée par des éruptions sporadiques de violence » (reproduit dans Malin, 1968, p. 117). Mais le portrait pêche par manque d'équilibre. Capote ne semble pas s'intéresser véritablement aux gens respectables. La pénétration de la psyché de Perry Smith, par exemple, « est en contradiction avec la platitude des autres personnages. [...] M. Capote ne parvient pas à comprendre les implications de l'imagerie qu'il met en mouvement » (reproduit dans Malin, 1968, p. 120).

Le parfait « antiroman ». Jack Kroll, dans le *Newsweek* du 24 janvier 1966, inspiré du livre de Theodore Dreiser paru en 1925, titre son article *In Cold Blood... An American Tragedy*. Il n'accorde que peu d'importance au fait de déterminer si *De sang-froid* inaugure ou non une forme littéraire inédite. Ce qu'il sait avec certitude, cependant, c'est que « Capote semble avoir travaillé d'une manière nouvelle et troublante, avec la chair et le plasma de la vie elle-même » (1966, p. 59). Il salue son triomphe technique et esthétique. *De sang-froid* représente à ses yeux une œuvre profondément contemporaine, « “le parfait antiroman”, parce qu'il expose la réalité à travers le prisme de la sensibilité pour réaliser le paradoxe artistique suprême — une forme brillante à partir de la matière la plus triste, informe, puante » (1966, p. 60). Il lui semble alors que le roman le plus impersonnel de Capote, « au point de vue aussi olympien que celui d'une caméra céleste » (1966, p. 60), puisse aussi s'avérer, à la fin, être son travail le plus personnel.

Les faits ne parlent pas d'eux-mêmes. Dans son article publié dans l'hebdomadaire britannique *The Spectator* le 8 mars 1966, *Death in Kansas*, Tony Tanner s'intéresse aux faits et à leur inévitable interprétation.

Capote part du principe qu'un fait n'est qu'un moment d'une séquence en cours, qu'il se ramifie dans toutes les directions et que pour apprécier toute la portée d'un incident, il faut voir autant de séquences et de ramifications que possible. [...] Il présente maintenant sa version de la séquence révélatrice. (reproduit dans Malin, 1969, p. 98)

Pour Tanner, Capote tente d'atteindre la signification « mythique » des faits chère à Thoreau. Il se glisse dans cette tradition en tentant « d'extraire une fable noire de la réalité qui ait une pertinence particulière pour sa société » (reproduit dans Malin, 1968, p. 99). Mais comment parvient-il à filer sa métaphore ? En exposant la profonde dualité de la vie américaine : l'ordre et le désordre, la décence et l'indécence, l'homme honnête et le bandit. Tanner s'interroge toutefois sur la distance manifestée par l'auteur. « Il prétend [...] n'avoir rassemblé que des faits tirés de l'observation, des archives officielles et des entrevues. Il ne commente pas, il présente ; il n'analyse pas, il arrange. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 101) La façon dont Capote établit ses liens révèle sa subjectivité. Tanner y voit une falsification. Il en appelle aux auteurs de grands romans traitant d'un acte criminel, de Dostoïevski à Stendhal, qui ont choisi la fiction en supposant que « pour explorer la signification latente des faits sinistres et silencieux, l'aide la plus précieuse est l'imagination humaine » (reproduit dans Malin 1968, p. 102). Selon lui, *De sang-froid* n'arrive certainement pas à prouver le contraire.

Une question éthique. Outre-Atlantique, la critique la plus sévère est peut-être venue de Kenneth Tynan dans l'édition de *The Observer* du 13 mars 1966, sous le titre *The Kansas Farm*

Murder, sans doute une référence à Capote lui-même. S'il salue la réussite formelle de l'œuvre, son analyse porte surtout sur la question morale qu'elle soulève.

Nous parlons, à long terme, de la responsabilité de la dette qu'un écrivain peut avoir envers ceux qui lui fournissent — jusqu'à la dernière parenthèse biographique — son sujet et son gagne-pain. [...] Pour la première fois, un écrivain influent de premier plan a été placé dans une position d'intimité privilégiée avec des criminels sur le point de mourir, et à mon avis, il a fait moins que ce qu'il aurait pu faire pour les sauver. L'accent est mis sur les priorités : le travail passe-t-il en premier ou la vie ? (reproduit dans Waldmeir, 1999, p. 130)

Tynan cite la lettre d'un psychiatre, le Dr Satten, qui a souvent discuté avec Capote et qui écrit que ce dernier se voyait davantage comme un observateur et un enregistreur plutôt qu'un participant, une position que réfute la destinataire de la lettre, une autre psychiatre : « Il s'est érigé — consciemment ou non — en analyste et en confesseur, non pas pour leur apporter du réconfort, mais pour gagner leur confiance et obtenir des informations. » (reproduit dans Waldmeir, 1999, p. 133) Truman Capote n'aurait donc pas agi de manière éthique, ce qui fait dire à Kenneth Tynan qu'il a écrit son livre avec le sang de Dick et de Perry. L'accusation est grave : un auteur travaillant avec des êtres humains ne peut s'en jouer. Capote réplique dans les pages de *The Observer*. Ses affirmations sont confirmées par des avocats. « L'examen des deux argumentations tourne à l'avantage de Truman Capote », conclut Jean Mouton, dans son ouvrage *Littérature et sang-froid* (1967, p. 72).

En France, dès 1966, Gallimard, chez qui Albert Camus avait été directeur de collection pour deux ouvrages de Capote, publie la version française de *In Cold Blood*. Dans sa critique parue dans l'édition du 24 septembre 1966 du journal *Le Monde*, *De sang-froid, l'absolue vérité du crime par Truman Capote*, Pierre Dommergues, spécialiste de la culture américaine, salue l'œuvre :

Un style d'une rare perfection : discret, équilibré, élagué ; la virgule où il faut. Une technique d'une propreté étonnante : pas une erreur de point de vue ; des effets scrupuleusement prévus (juste ce qu'il faut de suspense) [...]. Tout au plus le contrepoint entre l'Amérique de la folie [...] et l'Amérique de l'équilibre [...] est-il un peu trop systématique [...]. (1966, par. 12)

Dès l'automne 1967, Jean Mouton consacre un ouvrage entier à l'analyse du livre : *Littérature et sang-froid : Un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*. (À notre connaissance, il s'agit là du premier, et toujours unique, volume en français sur *De sang-froid*.) Mouton y recense d'abord quelques commentaires d'écrivains. Celui d'Alberto Moravia, tiré d'une entrevue accordée au magazine *Art et loisir* en mai 1966, est vitriolique :

Un mauvais livre. Un livre inutile et un livre nocif. [...] Rien n'est plus inauthentique que ce livre qui se veut pourtant l'expression même de l'authenticité. Car la démarche même de Capote est truquée. Il a oublié que dresser un constat est impossible, que rien n'est vrai parce que la vérité n'existe pas. [...] D'ailleurs, c'est très mal écrit. Mais Capote a-t-il déjà été un écrivain ? (cité dans Mouton, 1967, p. 17)

En contrepartie, Raymond Las Vergnas, romancier et critique, déclare dans le magazine *Nouvelles Littéraires* du 29 septembre 1966 que *De sang-froid* compose « une espèce de tissu serré dont l'étoffe revêt une épaisseur authentique. On est mieux que dans le probable, on est dans le vrai » (cité dans Mouton, 1967, p. 18). Pour sa part, Mouton, citant Nathalie Sarraute, qui considère, dans *L'Ère du soupçon*, que la saisie de la « vie » est la raison d'être de l'écrivain, estime que Capote n'a pas tenté de « saisir » la vie, mais simplement de la photographier, « sans l'interpréter ni chercher à l'approfondir ». (1967, p. 19)

De sang-froid, ne dérivant pas de l'imagination, ne nous présente pas les matériaux d'une construction à réaliser, et encore moins une construction achevée. [...] Grâce au moulage produit par Truman Capote [...], nous vivons les dernières journées d'une famille qui va disparaître, et nous sommes massacrés avec elle. Nous sommes introduits à l'intérieur de cette œuvre [...], comme des personnages

qui participeraient eux-mêmes à la situation ou la subiraient. (Mouton, 1967, p. 20)

Ce livre, estime Mouton, « nous permet de réaliser le libre choix que nous laisse encore la vie. » (1967, p. 31)

Jean-Marie Gustave Le Clézio, dans l'édition du 2 au 17 novembre 1966 du *Magazine littéraire*, livre une lecture chaleureuse et enthousiaste de *De sang-froid, Une révolution de la conscience*, reproduite dans un numéro spécial de la publication consacré à Truman Capote en janvier 2007. Le Clézio ne se formalise pas du nom à donner à la forme d'écriture empruntée par Capote : « de n'importe quelle façon qu'on le considère, roman classique, roman journalistique ou roman expérimental, ce livre est éclatant d'authenticité ». (2007, p. 44)

Six personnes sont mortes, sacrifiées au hasard dans l'immense fourmilière humaine. Mais [si Capote] ne se permet pas de comprendre le mystère de ce crime — le mystère de l'homme — à la fois si proche et si effrayant, s'il ne se permet pas de juger [...], il nous aide à comprendre de quoi tout homme est fait. [...] et comme Villon, c'est seulement un peu de pitié que Truman Capote nous demande. (2007, p. 45)

Un excès de verbalisme. En 1967, l'Instituto Cubano del Libro publie une version espagnole d'*In Cold Blood/In Sangria Fria* sans verser de droits d'auteur, car on considérait alors que les pays en développement devaient avoir accès aux avancées culturelles et techniques des pays industrialisés. L'écrivain et ethnologue Miguel Barnet en signe la préface. Il y souligne la position anti-intellectuelle de Capote et son implication sensible dans l'affaire. Comme l'auteur, il s'attache à Perry, « mélange de tendresse et d'agressivité » [...], homme isolé, dominé par un sentiment de solitude totale ». (IX) Selon lui, la violence est la clé de l'œuvre. Il ne s'étonne pas de la bestialité du crime, qui ne constitue pas à ses yeux un cas d'exception,

mais un cas de plus, « dans une société comme celle de l'Amérique, qui exalte la compétition féroce, l'individualisme et le rêve comme instrument de prestige et de pouvoir » (XI). Il comprend les sentiments antisociaux des deux criminels qui « finissent par tout détruire jusqu'à se détruire eux-mêmes et pour qui la violence est la seule libération possible » (XI). Il reproche cependant à Capote d'avoir opté pour « un excès de verbalisme et de détails proustiens » (XII) plutôt que d'exposer clairement les mécanismes et les conséquences du crime. « En moins de pages, en resserrant la langue, et sans concessions aux lecteurs de romans policiers, Capote aurait pu construire un chef-d'œuvre. » (XII)

Barnet n'adhère pas à l'absence proclamée de tout point de vue et considère que Capote, « comme beaucoup d'auteurs américains est compromis, piégé par son milieu et cela lui fait perdre une dimension universelle. (XI) S'il admet l'utilisation rigoureuse des documents et des témoignages, et le travail réalisé par Capote pour façonner ses personnages dans un climat réel, il n'en relève pas moins une part d'imagination, la présence d'une "force sous-terrainne et passionnée" qui transforme les contours de la réalité... Holcomb a toutes les caractéristiques pour être la scène de crime. Le Holcomb de Capote, bien sûr. » (XIII) Tout en reconnaissant « un fond humain et littéraire qu'aucun journaliste n'aurait jamais pu saisir », le portrait de « l'homme isolé, avec un abîme si proche [...] qu'il perd le sens du bien et du mal » (XV), il estime cependant que parler d'un roman de non-fiction relève de l'audace, faisant valoir que « ce genre ne peut exister tant qu'il y a des auteurs ». (15)

4.4.2 La posture

Truman Capote aborde son projet de *non-fiction novel* fort de ses diverses expériences d'écriture et de ses réflexions sur la pratique de la littérature et du journalisme. Ce n'est pas un théoricien, mais il a su poser une question initiale à laquelle il s'efforcera de répondre à travers la création de son œuvre : comment réussir la fusion de l'art romanesque et de l'enquête journalistique, sans nier pour autant le caractère spécifique de chacun des types de discours. La posture qu'il adopte laisse entrevoir un ensemble de prises de positions qui touchent à la présence de l'auteur dans l'œuvre, la saisie du réel, l'écriture et l'émotion, le style et l'impact de l'expérience.

La présence et l'absence. Il y a toujours deux livres dans un livre et cela est d'autant plus délicat lorsqu'il s'agit d'un récit du réel. Les historiens n'entretiennent pas de relations humaines bouleversantes avec leurs témoins ; ceux-ci sont morts et les documents n'éprouvent pas de sentiments. La situation des journalistes terrain et des auteurs de documents-vérité est différente. Ils vibrent aux histoires qu'ils couvrent, voient leurs valeurs confrontées, s'interrogent sur leur pouvoir d'intervention et leur désir d'y céder. Ils ne font pas qu'enregistrer les événements, ils les lisent, et toute lecture n'est jamais neutre. « Le propre du discours de l'historiographie est de parler non pas d'une seule réalité, mais de deux », nous rappelait Michel de Certeau (cité dans Ganjipour, 2014, p. 341), celle des circonstances de l'énonciation et du régime de savoir de l'auteur, et celle vécue par d'autres personnes. Et cela ne touche pas que l'histoire, mais toute tentative de transcription du réel. On ne peut échapper à soi. Le sujet crée d'office la subjectivité, mais là n'est peut-être pas le problème. Ivan Jablonka, dans *L'histoire est une littérature contemporaine*, suggère d'envisager une seconde

subjectivité, celle du « chercheur situé », qui ne se repose pas sur l'opinion, mais sur le fait de « savoir d'où l'on parle », un « effort de localisation » (2014, p. 286) qui nécessite de la part du chercheur, et de l'auteur, d'être conscient de son enracinement socio-temporel, de sa position sociale et de ses intérêts, et de les assumer. Pour Jablonka, cette « situation » n'a pas à être explicitement révélée. L'auteur peut, à son gré, déployer ou non sa recherche dans sa narration, révélant ainsi l'objet de sa quête. Il peut aussi se limiter au récit de son enquête et de ses résultats.

C'est la voie que choisit Capote pour *De sang-froid*. Il se veut transparent, simple « instrument permettant de transformer cette vie en art » (Nance, 1970, p. 184), sans interférence aucune ni intention d'infléchir une lecture. C'est du moins ce qu'il souhaiterait :

[réussir à écrire un] « roman » où l'auteur se tiendrait à l'écart du sujet qu'il traite, pour n'influencer le lecteur ni par son style, ni par les opinions et les jugements qu'il porte. Faire du lecteur un observateur ou mieux le témoin d'une expérience qui lui arrive à lui et non pas à l'écrivain, qui l'entraîne beaucoup plus que si l'auteur interprétait comme toujours les faits à sa place. (Gorin, 1966, pag. 3)

Pour y parvenir, il a besoin de créer un alter ego qui soit tout aussi discret : « Mon narrateur est toujours un observateur muet. Il est d'autant meilleur qu'il ne participe pas à l'action. Il est l'œil omniscient. » (Nance, 1970, p. 184) Capote fait de la disparition de l'auteur la condition d'un roman de non-fiction réussi :

Une fois qu'il est apparu, il faut qu'il reste jusqu'au bout, jusqu'à la conclusion, et les je-je-je font intrusion, alors qu'ils ne le devraient absolument pas. Je crois que la plus grande difficulté de mon livre, sur le plan technique, a été de l'écrire sans jamais apparaître moi-même, mais tout en créant pourtant une crédibilité totale. (Plimpton, 2009, p. 199)

Mais cette invisibilité a-t-elle un prix ? Oui, selon George Garrett, celui de l'engagement. Dans son commentaire sur *De sang-froid, Crime and Punishment in Kansas : Truman Capote's In Cold Blood*, il met en parallèle deux récits possibles des derniers instants de Dick Hickock et de Perry Smith, tels qu'ils sont évoqués dans le livre et dans une entrevue de Capote au magazine *Life* en janvier 1966. À la journaliste Jane Howard, Capote raconte sa dernière visite aux condamnés :

Je les ai d'abord vus dans ce qu'on appelle la salle de détention, où on leur a servi leur dernier repas — qu'ils n'ont pas mangé, cela va sans dire. Puis ils ont été attachés dans ces harnais en cuir. Après cela, je devais tenir leurs cigarettes pour qu'ils les fument. Ils tremblaient violemment, non pas de peur mais d'une extrême nervosité. [...] Perry parlait de Thoreau et me demandait si je croyais ceci ou cela. [...] Dick a continué à parler, jusqu'à la fin, de sa mère — il était très triste à son sujet — [...]. Jusqu'à la fin, il a continué à faire des blagues : c'était sa défense. Ils étaient tous deux d'une couleur incomparable après avoir passé toutes ces années en cellule. Ils avaient une phosphorescence extraordinaire, de sorte qu'ils brillaient pratiquement dans le noir. (Howard, 1966, p. 72)

Durant cette ultime rencontre, Capote est sans aucun doute touché, mais au moment d'écrire la scène de l'exécution, il garde le cap :

Tout a été fait du point de vue d'Al Dewey. Je n'ai pas trouvé l'endroit aussi lugubre que lui, et tel qu'il est décrit dans le livre. Après tout, qu'étions-nous venus voir, un combat de boxe ? Mais j'étais très scrupuleux. Je m'en suis toujours tenu à cet autre point de vue, même quand je ne le voulais pas. (Kroll, 1966, p. 60)

Garrett écrit :

Ce sont des choses puissantes et profondément émouvantes qui ont dû être sacrifiées, de toute évidence, en raison de la décision de l'auteur de se tenir à l'écart de l'histoire. [...] En racontant l'histoire avec une disposition romanesque et l'objectivité apparente du romancier, Capote a dû exclure sa propre histoire, l'histoire entière de son engagement et de sa participation. [...] Curieusement, les parties les plus faibles du livre sont précisément là où il avait la connaissance la

plus directe, la rencontre la plus directe avec l'expérience. (reproduit dans Malin, 1968, p. 89-90)

Mais les émotions, comme les livres, s'impriment. Dans un texte intitulé *Autoportrait*, qui clôt le recueil *The Dogs Bark/Les Chiens aboient*, Capote s'interviewe :

— Imaginez que vous êtes en train de vous noyer. Des images [...] défilent dans votre esprit, quelles sont-elles ?

— Voilà un jeune homme aux cheveux noirs en épis, il porte un harnachement de cuir qui lui maintient les bras contre les flancs. Il tremble ; mais il me parle en souriant. La seule chose que je puisse entendre, c'est le bourdonnement du sang dans mes oreilles. Vingt minutes plus tard, il est mort, pendu au bout d'une corde. (Capote, 1977/1997, p. 220-221)

Il y avait un deuxième livre dans *De sang-froid*, mais celui qui aurait pu l'écrire ne l'a pas fait et il n'est plus là.

La saisie du réel. Pendant la période entourant le tournage du film tiré de son livre, Truman est souvent bouleversé. Il a les nerfs à fleur de peau lorsqu'il revient sur les lieux du crime, la maison des Clutter, remeublée à l'identique jusqu'au moindre détail. Le trouble est à son comble au moment de sa rencontre initiale avec l'acteur Robert Blake : « Je ne pouvais pas me faire à l'idée que c'était là un comédien qui jouait le rôle de Perry : c'était Perry. [...] C'était Perry ressuscité, mais atteint d'amnésie. » (Capote, 1977/1997, p. 17) Dans sa chambre au *Wheat Lands Motel*, où il avait déjà logé, il se réveille parfois sans se souvenir de l'endroit où il est. Dans son carnet, il note : « Tout ici est irréel parce que trop réel, ainsi que tendent à le devenir les reflets de la réalité » (Capote, 1977/1997, p. 18). Qu'entend-il par là ?

Le « reflet » du réel en est l'essence, plus vraie que la réalité. Ainsi, dans mon enfance, je m'étais inventé un jeu d'images ; j'observais un paysage [...] ; puis je choisissais un détail de ce panorama [...] et je l'enfermais avec mes deux mains, mises en carré [...]. Alors mon détail était devenu l'essence de mon paysage et il le contenait [...]. L'art tout entier est fait d'un détail ainsi isolé, soit imaginaire, soit, comme il advint pour *De sang-froid*, distillat de la réalité. (Capote, 1977/1997, p. 18)

Ainsi, l'arbre renferme-t-il la forêt et les fourmis poursuivent-elles leur route, concentrées, un morceau de feuille sur le dos. Leur monde, comme le nôtre, est trop vaste pour être appréhendé dans toutes ses dimensions. Truman Capote l'admet dans la préface de son livre *Les chiens aboient* :

Tout dans ce livre est emprunté à la réalité, ce qui ne veut pas dire que ce soit le réel à l'état brut ; mettons que c'en est la meilleure approximation possible pour moi : un reportage même, à tout prendre, ne peut pas se dire vérité pure ; et pas davantage l'objectif d'une caméra. Car enfin, l'art n'est pas de l'eau pasteurisée : notre façon de percevoir, nos préjugés, le choix opéré par notre sensibilité, tout cela vient troubler le cristal du Vrai absolu. (Capote, 1977, p. 10)

L'écriture et l'émotion. Les êtres humains sont touchants. Ils sont touchants et sont touchés. Quelle que soit l'intensité émotive de la scène, pour ses personnages ou pour lui-même, Truman Capote n'écrit pas à chaud. L'empathie qu'il peut éprouver est mise en latence jusqu'au jour où, lorsqu'elle sera parvenue à maturité, l'auteur en cueillera les fruits. Sur ce chemin, Truman suit les traces de son maître, Gustave Flaubert : « Nous devons être sur nos gardes contre cet état fébrile baptisé inspiration, qui n'est souvent qu'une affaire de nerfs plutôt que de muscles. Tout doit être accompli froidement, avec mesure. » (Clarke, 1990, p. 237-238) Cela ne signifie pas que Capote n'éprouve pas d'émotions, au contraire, mais simplement qu'il se doit de les discipliner pour mieux les partager, comme il le précise :

J'ai toujours eu cette théorie : si l'on veut émouvoir quelqu'un d'autre en tant qu'artiste, il faut nécessairement être soi-même profondément ému par ce que l'on écrit, mais il faut continuer à exploiter cette émotion en soi, encore et encore, jusqu'à ce que l'on puisse en devenir complètement froid, ou assez froid, et ensuite l'écrire, parce qu'à partir de cette zone de détachement, on sait exactement comment reproduire ce qui nous a ému à l'origine. (cité dans Frankel, 1966, p. 37)

Ce refroidissement de l'âme, cette abstraction temporaire du cœur au profit de l'esprit, Capote l'aborde de manière volontaire et l'assume : « [...] l'émotionnel me fait perdre le contrôle de l'écriture : je dois épuiser l'émotion avant de me sentir assez clinique pour l'analyser et la projeter, et à mon avis, c'est là une des lois qui permet d'atteindre la vraie technique. » (Hill, 2011, p. 193) Un auteur ne perd jamais rien à attendre. Les sentiments éprouvés ne disparaissent pas, ils s'ancrent :

[...] l'écrivain devrait avoir [...] séché ses larmes longtemps, bien longtemps avant de se mettre à évoquer des réactions similaires chez le lecteur. En d'autres termes, je crois que la plus grande intensité en art dans toutes ses formes s'atteint avec un esprit déterminé et froid. *Un cœur simple*, de Flaubert, voilà une histoire chaleureuse, écrite avec chaleur ; mais cela ne peut être que l'œuvre d'un artiste très au fait des techniques, c'est-à-dire, des nécessités. Je suis sûr qu'à un certain point, Flaubert a dû ressentir son histoire très profondément — mais pas quand il l'a écrite. » (Hill, 2011, p. 193-194)

Mais il est des feux que la glace ne peut éteindre, des flammes qui consomment les pages sur lesquelles on les couche. Après avoir rencontré Dick et Perry à de nombreuses reprises, correspondu avec eux chaque semaine pendant plusieurs années, tissé les liens possibles dans les limites imposées par l'exclusion carcérale, Truman assiste à leur exécution dans un entrepôt lugubre, battu par une pluie drue. L'histoire qu'il voulait raconter se noue au bout d'une corde. Il peut enfin en rédiger la fin, mais la chaleur est encore trop vive ; il gèle : « [...] Néanmoins, j'ai eu tout du long le sentiment de contrôler la situation. Mais j'ai quand même eu le plus

grand mal à écrire les six ou sept dernières pages. Il y a même eu une somatisation : une paralysie de la main [...]. » (Plimpton, 2009, p. 207)

Il faut écrire, donc, mais de sang-froid.

Le style. « Pense à des choses qui ne sont rien, pense à des choses comme le vent. » (Capote, 1990, p. 122) C'est ainsi que se termine l'une des premières nouvelles publiées de Truman Capote, *Shut a Final Door/Une dernière porte est close*, parue dans *The Atlantic* en août 1947. Capote est un écrivain et il écrit bien. Les mots lui parlent et il les écoute. Il les cherche, les dépose, les retire ou les retient. « Je crois plus aux ciseaux qu'aux crayons », confie-t-il à Lawrence Grobel (1987, p. 207). Comme il l'affirme à la journaliste Pati Hill dans le numéro Printemps-Été 1957 de *The Paris Review*, reproduit dans une anthologie en 2011, le style, plus que le contenu, est « le miroir de la sensibilité de l'artiste » (Hill, 2011, p. 199). Il ne s'acquiert pas consciemment, pas plus que la couleur de nos yeux, mais il peut aussi être un inconvénient s'il n'ajoute rien, ou peu, à la relation entre l'auteur et le lecteur. « Au bout du compte, la personnalité d'un écrivain a tout à voir avec l'œuvre. [...] L'humanité individuelle de l'écrivain, sa parole, son geste envers le monde, doit apparaître comme un personnage qui prend contact avec le lecteur. » (Hill, 2011, p. 201) Le style serait donc un instrument de médiation. Cela étant, selon Capote, un auteur n'écrit d'abord que pour lui-même. Il est son premier lecteur, la personne avec laquelle il désire en priorité entrer en relation à travers son texte :

Si ce que j'écris ne remplit pas quelque chose en moi, si je ne sens pas honnêtement que c'est ce que je peux faire de mieux, alors je suis malheureux. [...] La seule obligation qu'un artiste peut avoir est envers lui-même. Autrement, son travail ne signifie rien. Il n'a pas de sens. (Newquist, 1964, p. 80-81)

Mais le style ne suffit pas. « Là où il n'y a pas de discipline, il n'y a rien. » (Newquist, 1964, p. 81) Dès le plus jeune âge, Truman Capote a fait ses classes en écrivant des nouvelles, la forme de prose qu'il juge la plus difficile et la plus exigeante. Il avoue lui devoir tout le contrôle et la technique qu'il possède. « Une nouvelle peut être ruinée par le rythme défectueux d'une phrase [...] ou par une erreur de découpage en paragraphes, même dans la ponctuation. [...] Je ne veux pas dire que je pratique avec succès ce que je prêche, j'essaie, c'est tout. » (Hill, 2011, p. 187) Un auteur de l'antiquité parlait de bon usage et de bel ouvrage. Dans les mots de Capote, ce précepte s'exprime ainsi :

Trouver la bonne forme pour votre nouvelle, c'est simplement prendre conscience de la façon la plus naturelle de raconter l'histoire. Le test pour savoir si un écrivain a deviné la forme naturelle de son histoire est tout simple. Après l'avoir lue, pouvez-vous l'imaginer différemment ou réduit-elle votre imagination au silence et vous paraît-elle absolue et définitive ? Tout comme une orange est définitive. Tout comme une orange est une chose que la nature a tout simplement bien faite. (Hill, 2011, p. 188)

Si naturel soit-il, le style, pour qu'il joue pleinement son rôle, doit cependant disparaître.

Capote l'explique en ces mots.

Mon livre n'a pas l'air d'un reportage ? Parfait. C'est exactement ce que je veux : un reportage qui n'a pas l'air d'en être un. Il ne faut pas que le lecteur ait l'impression de lire un simple reportage. Il faut qu'il réagisse comme si le roman-vérité présentait des personnages et des événements purement imaginaires. Voilà où est l'art ! (Dommergues, 1967, p. 227)

De sang-froid est une réussite parfaite en ce qui concerne le style. Parce qu'il est sans style. On ne voit pas le style. C'est comme un verre d'eau. Mon rêve. Rien entre l'écrivain et le lecteur. [...] Pas la moindre brume, tout est communication. [...] Voilà ce qu'est le style pour moi. (Dommergues, 1967, p. 230)

L'expérience de l'expérience.

Truman Capote [...] a exploré avec tout son corps et toute son âme un tourbillon, une action en marche. [...] il a suivi le courant d'une aventure, il y a participé, il s'y est trouvé compromis, impliqué. Il a été meurtri, il a été passionné, il a souffert et vécu durant chaque minute l'histoire qu'il voulait écrire. C'est d'abord avec sa vie qu'il a écrit. (Le Clézio, 2007, p. 42)

Toute immersion est perturbante. L'expérience du réel ne se mène pas à distance, elle se vit et fait parfois payer cher son dû. Quel écrivain, parti effectuer un reportage dans un petit village, en vient à assister, cinq ans plus tard, à la mort en direct de deux personnes, par pendaison ? Qu'advient-il de ses nuits ? Qu'advient-il de ses rêves ?

C'était à bien des égards la chose la plus difficile que j'aie faite de toute ma vie. Je pense souvent que si j'avais eu la moindre idée des choses insoutenables qui m'attendaient, je ne me serais jamais arrêté à Garden City. J'aurais continué tout droit comme une chauve-souris sortie de l'enfer. (Howard, 1966, p. 70)

Ayant choisi de couvrir une histoire de meurtre, pris la décision de s'intéresser particulièrement aux deux criminels et convenu avec son éditeur que son livre ne serait jamais complété tant que le processus judiciaire ne le serait pas, Truman Capote a vu se refermer sur lui les portes d'une prison où il allait devoir écouler la peine à laquelle il se sera lui-même condamné : « Pas un jour sans qu'un aspect quelconque de cette expérience ne vienne projeter son ombre sur mon esprit. » (Capote, 1977/1997, p. 213) La mort vue de trop près l'a touché : « J'en suis arrivé à comprendre que la mort est le facteur central de la vie. Et cette simple découverte altère radicalement toutes vos perspectives. » (Grobel, 1987, p. 111-112) L'aventure du Kansas l'a changé, sensiblement.

Personne ne saura jamais le vide qu'a creusé en moi *De sang-froid*. Ce livre m'a ratiboisé jusqu'à la moelle des os, m'a presque tué. En un sens, je crois qu'il m'a *en effet* tué. Avant de le commencer, j'étais un être stable, comparativement. Ensuite, quelque chose m'est arrivé. (Clarke, 1990, p. 414)

Quelque chose.

4.4.3 Observations et interrogations

Comment faire preuve d'invention sans inventer, sélectionner sans choisir ? Comment susciter des témoignages, puis les respecter ? À quel moment une personne devient-elle un personnage ? Jusqu'à quel point faut-il pousser l'art de convaincre ? Comment clore une histoire sans en limiter les lectures ? L'observation de la pragmatique à l'œuvre dans *De sang-froid* est riche d'enseignements sur la réalisation d'un projet de récit du réel. Elle alimente également de nombreuses interrogations pour lesquelles on ne saurait proposer de réponses définitives. Les questions sont des plantes vivaces et le jardin de Truman Capote est luxuriant.

Le point de vue et l'invention. Aux personnes et aux écrivains, comme Norman Mailer, qui considéraient que la forme narrative qu'il proposait « n'était guère plus qu'une solution littéraire pour romanciers fatigués souffrant d'un "manque d'imagination" » (Plimpton, 2009, p. 193), Capote répondait avec vigueur qu'il n'en était rien, bien au contraire. Il ne se contenterait pas de faire naître de toutes pièces des personnages et des situations qu'il maîtriserait par le pouvoir de sa plume, mais produirait une œuvre d'art racontant avec précision des moments de l'existence d'êtres réels. Ce serait là, selon lui, que s'opérerait le travail de l'imagination.

En un sens, les cartes lui ont été favorables. Dans ce Kansas qui lui était d'abord complètement étranger, tout prend figure de symbole. Le petit village de Holcomb est situé au centre géographique du pays ; le drame qui s'y joue oppose d'un côté les bons, incarnation du rêve américain, et de l'autre les méchants, fauteurs de troubles et assassins de la paix. La vie lui est servie dans toutes ses teintes de gris, et la lumière du Mexique ne pourra l'emporter sur la nuit noire et froide des exécutions. Comme le fait remarquer David Galloway : « Capote ne voyait aucune nécessité d'inventer ou de déguiser — en d'autres termes, de “fictionnaliser” ses découvertes » (reproduit dans Waldmeir, 1997, p. 145). Le défi n'est pas simple, mais Truman n'est pas démuni. Il a commencé dès l'enfance à remplir son coffre d'outils dont il a appris le maniement précis en se livrant à de nombreuses formes d'écriture. Au fil de ses projets, il a mis à profit sa qualité d'écoute, son sens de l'observation, ses techniques de mémorisation, son talent pour le portrait, sa capacité à faire des liens et surtout, son art de raconter une histoire. Pour *De sang-froid*, il devra cependant affiner ses habiletés et trouver des solutions narratives adaptées à sa volonté de synthèse des genres.

Mais il n'est pas naïf. Il sait qu'un auteur de non-fiction doit faire des choix et que ces décisions ne sont pas toutes innocentes. Parmi l'ensemble du matériel recueilli, « on sélectionne en fonction de l'impression que l'on veut donner » (Nance, 1970, p. 180), comme il l'explique :

Je fais mon propre commentaire par ce que je choisis de dire et la manière dont je choisis de le dire. Il est vrai qu'un auteur contrôle mieux des personnages fictifs, parce qu'il peut en faire tout ce qui lui plaît du moment où ils restent crédibles. Mais dans le roman-vérité, on peut aussi manipuler : si j'introduis une opinion avec laquelle je ne suis pas d'accord, je peux toujours la placer dans un contexte de réserve sans avoir à intervenir directement dans le récit pour dire au lecteur ma façon de penser. (Plimpton, 2009, p. 200)

Cette expression d'un point de vue, Capote l'a clairement exercée au moment de déterminer les motifs des assassinats. « Je crois que Perry a fait ce qu'il a fait pour les raisons qu'il donne lui-même — parce que sa vie était une constante accumulation de désillusions et de revers [...]. » (Plimpton, 2009, 199-200) Tout au long du livre, Capote se colle donc à la version du criminel :

Or, dans ce passage particulier où Perry parle de la raison de ces meurtres, j'aurais pu inclure d'autres points de vue, mais il se trouve qu'à mon avis, celui de Perry est justement le bon. [...] J'aurais pu ajouter un tas d'autres opinions, mais cela n'aurait servi qu'à compliquer les choses et rendre le livre moins clair. J'ai dû me décider et avancer toujours vers ce point de vue unique. On peut prétendre que le reportage est incomplet, oui, mais il faut bien qu'il le soit. C'est une question de choix : si l'on n'opère pas de sélection, on n'arrive à rien. (Plimpton, 2009, p. 200)

Dans son *Autoportrait* paru dans le recueil *Les chiens aboient*, Truman Capote l'admet. Son talent de conteur l'emporte parfois sur la seule description des faits.

Certains de mes amis pensent que dans ma façon de rapporter un fait, un événement passé, j'ai tendance à trop modifier le modèle, à trop « travailler ». Mais j'appelle ça tout simplement faire que cette chose « revienne à la vie ». Pour moi, en un mot, c'est la façon dont je conçois l'art. L'art et la vérité peuvent partager le même lit, sans que ça les empêche d'être incompatibles. (1977, p. 206-207)

J. M. G. Le Clézio n'y voit pas d'offense :

L'art n'est plus la représentation de la vie ; c'est la vie elle-même qui est l'art, un art à l'état pur, en quelque sorte, qu'il faut s'efforcer de faire passer d'un seul bloc dans le domaine du langage. [...] Évidemment, cela ne va pas sans quelque trahison ; toute mesure est une action, donc une déformation, mais c'est précisément ce risque qui fait de cette aventure [...] une aventure exaltante et complètement humaine. (2007, p. 41-42)

Il reconnaît le travail et le talent de Capote et le salue.

Capote ne s'est pas contenté de suivre une affaire, il l'a démontée et remontée selon une technique tragique qui lui est propre. S'il n'a rien inventé, s'il n'a rien altéré, il a néanmoins inséré l'histoire (son histoire) dans un cadre romanesque, où le temps, l'espace, l'action sont ses propriétés, jouant ainsi un rôle de créateur pur. Ses mots, s'ils n'ont pas trahi, sont des mots qui appartiennent à une œuvre complète, fermée et indépendante. (2007, p. 42)

Transformer le réel en œuvre d'art, faire preuve d'invention sans inventer, tel est pour Capote le rôle de l'imagination dans la réalisation d'un roman de non-fiction :

Perry me demandait sans cesse : Pourquoi écris-tu ce livre ? À quoi est-ce que ça rime ? Qu'est-ce que c'est censé vouloir dire ? Je ne comprends pas pourquoi tu fais ça. [...] Alors je lui disais qu'il n'était pas question de chercher à changer l'opinion des lecteurs, rien de pareil, et que je n'avais pas non plus de raisons morales dignes de ce nom — c'était juste que j'avais une théorie purement esthétique concernant la création d'un livre qui pourrait déboucher sur une œuvre d'art.

Je lui disais : « C'est la pure vérité, Perry », et il s'écriait « Une œuvre d'art, une œuvre d'art » et puis il éclatait de rire et il ajoutait : « Tu parles d'une ironie ! [...] C'est vraiment la seule chose que j'aurais voulu faire dans toute ma vie [...]. Et qu'est-ce qui s'est passé ? Une situation incroyable dans laquelle j'ai tué quatre personnes et toi, tu vas créer une œuvre d'art. » Et là, je devais bien en convenir. C'était vraiment une ironie du sort. (Plimpton, 2009, p. 201-202)

Témoins et témoignages. Harold Nye, l'un des agents du KBI, n'appréciait guère Truman Capote, loin de là, sauf peut-être sur un point. « Je reconnais une chose, c'est que quand il faisait son boulot, il était très fort pour recueillir les informations. » (Plimpton, 2009, p. 174)

Le reportage est une question d'observation, mais aussi d'écoute. Pour réaliser son expérience de *non-fiction novel*, Capote doit se faire enquêteur et journaliste. À Holcomb, à Garden City et au-delà, il parle à toutes les personnes qui ont connu les victimes et peuvent l'aider à tracer

d'elles le portrait le plus fidèle possible. Il cherche également à reconstituer le film de leurs activités récentes jusqu'au soir fatidique du 15 novembre 1959. Accompagné dans les premiers mois par Nelle Harper Lee, il rencontre ses témoins sur leurs fermes, dans leurs maisons ou au café de l'hôtel Warren, leur quartier général. Ni l'un ni l'autre ne prend de notes, Truman estimant que la vue d'un bloc-notes ou d'un système d'enregistrement pouvait intimider les gens, les empêcher de se livrer librement ou les amener à vous dire ce que vous voulez entendre. Cette approche discrète est planifiée. Si Capote n'a pas besoin d'un magnétophone, c'est qu'il en est un.

Bien avant d'entreprendre *De sang-froid*, j'ai appris à être mon propre magnétophone. Cela n'était pas aussi difficile que cela puisse paraître. Je demandais à un ami de parler ou de lire pendant un certain temps, j'enregistrais ce qu'il disait et pendant ce temps, je l'écoutais aussi attentivement que possible. Puis j'écrivais ce qu'il avait dit tel que je m'en souvenais et plus tard, je comparais avec ce que j'avais sur la cassette. Je m'améliorais de plus en plus [...]. Finalement, lorsque j'ai atteint 97 %, je me suis senti prêt à m'attaquer à ce livre. (Howard, 1966, p. 71)

Les témoignages recueillis, Truman et Nelle reviennent rapidement à leur hôtel. Dans leurs chambres respectives, ils couchent sur papier ce qu'ils ont vu et entendu, puis ils se retrouvent pour comparer leurs notes. Le processus terminé, ils les classent. Dans sa biographie de Capote, Clarke écrit :

« Ensemble, déclara Nelle, nous arrivions à une interprétation juste des faits », leur méthode prenait beaucoup de temps, mais elle était fructueuse. Quand leurs souvenirs combinés étaient discordants, ce qui arrivait parfois, ils retournaient poser leurs questions sous un angle différent. A l'occasion, il leur arrivait de parler à la même personne trois fois dans la même journée. (1980, p. 338)

Wilma Kidwell, la mère de Susan, la meilleure amie de Nancy Clutter, témoigne :

Truman traitait Susan avec beaucoup d'attention. Il lui posait toujours la même question et ne prenait jamais de notes. Quand elle se fatiguait, il interrompait immédiatement l'échange. Parfois, il venait à l'appartement juste pour poser une question. (Kroll, 1966, p. 61)

Capote fait de son approche de l'entrevue l'une des garanties de la véracité de son récit :

J'ai interrogé de nombreuses personnes à plusieurs reprises, jusqu'à ce que je sois absolument sûr d'avoir raison — en particulier dans le cas des conversations que les Clutter ont eues. Aucune des personnes qui les connaissaient, et aucune autre d'ailleurs, ne m'a accusé de l'avoir mal citée. Je suis certain d'avoir tout compris parfaitement. (Howard, 1966, p. 71)

Les gens font confiance à Capote et s'ouvrent à lui sans avoir le sentiment d'être enregistrés.

Il sait comment faire en sorte que les témoins se livrent, même les plus réfractaires, comme ce sera le cas au début avec Perry Smith. Truman Capote est un derviche tourneur. Il étourdit sans s'étourdir : « Le secret de l'art de l'interview — et c'est un art — c'est de donner à l'autre l'impression que c'est lui qui vous interviewe. [...] Parlez-lui de vous-même et, lentement, tissez votre toile en sorte qu'il vous dise tout. Voilà comment j'ai piégé Marlon. » (Clarke, 1990, p. 318) La technique agit comme un charme, littéralement. Brando tombe dans les filets de Capote les bras ouverts. Alors qu'il tourne *Sayonara* au Japon, il lui accorde une entrevue, au grand dam des producteurs du film qui se méfient des méthodes de Truman. La rencontre se déroule dans une chambre de Kyoto ; elle dure sept heures. Brando s'épanche auprès de Capote, qui amorce l'entretien en faisant des confidences à l'acteur. Celui-ci garde de l'expérience un souvenir amer : « Le petit salaud a passé la moitié de la nuit à me raconter ses problèmes. [...] Il m'a semblé que le moins que je pouvais faire, c'était de lui parler de quelques-uns des miens. » (Clarke, 1990, p. 318) Il lui dépeint entre autres sa relation avec sa mère, alcoolique, un secret que Capote dévoile sans gêne. Lorsque *The Duke in His Domain/Le duc dans son domaine* paraît dans le *New Yorker* le 20 novembre 1957, Brando entre dans une colère noire :

« Je le tuerai ! », tonne-t-il. Wilma Kidwell confirme l'efficacité de la méthode. « On n'avait pas du tout l'impression d'être interviewé. Il avait une façon à lui de vous faire agir à votre insu. » (Clarke, 1990, p. 338) Bennett Cerf, son éditeur chez *Random House*, décrit la technique de manière imagée : « Il s'enroule dans votre cœur, et il commence à vous raconter des histoires sur des choses que vous aimez entendre. Soudain, vous vous retrouvez à lui dire de choses que vous ne devriez pas. » (Cerf, 2007, p. 60) Truman écoute et n'oublie pas. Et surtout, il publie. Grand mal lui fera quand sortiront les premiers extraits de *Answered Prayers/Prières exaucées* dans le magazine *Esquire* en 1975 et 1976. Il y dévoilera les secrets d'alcôves souvent scabreux de la haute société new-yorkaise, qu'il fréquente et dont il sera immédiatement banni.

Personnages et persona - Peu importe le nom que l'on peut lui donner, un roman de non-fiction est toujours un « récit peuplé », selon le terme utilisé par Jake Kroll dans son article paru dans le *Newsweek* du 24 janvier 1966, *In Cold Blood... An American Tragedy*. Les personnages y sont créés par la vie et leurs actions largement déterminées par les circonstances. À ce chapitre, poursuit Kroll, le livre de Capote réunit « un merveilleux *dramatis personae* » (1966, p. 60), allant du parfait M. Clutter, qui ne boit ni ne fume, à « l'incroyable communauté de massacreurs monstrueux » (1966, p. 60) qui hantent le couloir de la mort. Mais tous les criminels ne sont pas des Raskolnikov. « La plupart des individus ne sont pas de bons sujets de livres pour les journalistes », rappelle Janet Malcolm, dans *The Journalist and the Murderer/Le journaliste et l'assassin* (1990/2013, p. 163). Ceux qui le sont possèdent ce que les autres n'ont pas, une persona. Ils tiennent le miroir dans lequel ils se mirent et se réjouissent de l'image qu'ils projettent. Leur vie est un livre non encore publié. Ce ne sont pas des personnages en quête d'un auteur, mais des personnages en quête d'un scribe.

Alors que le romancier en quête d'un héros ou d'une héroïne peut puiser dans tout ce qui constitue la nature humaine, le journaliste doit limiter son choix à un petit groupe de personnes à tendance exhibitionniste, qui aiment se raconter des histoires sur leur propre compte, et qui ont fait sur eux-mêmes le travail auquel le romancier se livre sur ses personnages imaginaires : en bref, des personnes qui se présentent comme des personnages littéraires prêts à l'emploi. (Malcolm, 2013, p. 98-99)

Perry Smith est de ceux-là. Il se voit comme personne d'autre ne le voit. Il est le grand acteur de sa vie... en rêve. Il ne l'a pas eu facile, mais son âme a sublimé ce que son corps a vécu. C'est un poète ; il compose des vers et connaît des mots étranges qu'il utilise conséquemment. Il maîtrise la grammaire et méprise les gens qui commettent des fautes. Il a lu beaucoup de livres, il connaît intimement Thoreau et Santayana, il partage leurs idées. C'est un artiste. Lui et Truman sont frères dans la création. Il a dessiné un Christ beau comme un dieu, il chante, et le jour n'est pas loin où il triomphera à Las Vegas. Juge incorruptible des comportements déplacés, qu'il abhorre, il se démarque par sa grandeur morale. Historien de sa propre vie, il traîne partout avec lui les preuves de son existence. C'est un être unique et son père n'y est pour rien. Son malheur est son seul bien, mais les choses vont changer. Il sait où se trouvent les trésors enfouis dans les eaux du Mexique. Il a commandé les cartes, les a reçues, dépliées et repliées. Les miroirs ne mentent pas.

Truman Capote confirme la vérité de cet autoportrait fantasmé :

Je pense que Perry aurait pu être une personne totalement différente. [...] Sa vie a été si terrible que je ne vois pas quelle chance il avait, enfant, à part voler et faire des folies. [...] Le contexte de la vie des Smith était vraiment détraqué. Terrifiant. Perry avait des qualités extraordinaires, mais elles n'ont pas été canalisées correctement, c'est un euphémisme. C'était un garçon vraiment talentueux de manière limitée — il avait une véritable sensibilité et [...], lorsqu'il parlait de lui-même comme d'un artiste, il ne plaisantait pas vraiment. (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 40)

Truman a trouvé son héraut. En Perry, il allait découvrir celui qui deviendrait le personnage principal de son récit, un être complexe et ambigu qui n'aurait rien à envier aux héros de fiction, à la différence près que sa vie était réelle et non finie, contrairement à celle de Madame Bovary, dont on ne peut connaître, définitivement, que les qualités, les pensées et les actions dont Flaubert l'a dotée. Capote allait donc pouvoir se livrer à l'exploration en profondeur de la nature humaine, en mettant en valeur ses talents de conteur comme ceux, plus nouveaux, de journaliste. Mais là ne s'arrêterait pas l'expérience. Comme le fait remarquer George Garrett :

Perry est une incarnation parfaite, patente, et dans presque tous les détails, de la fiction antérieure de Capote. [...] C'est probablement le fait étonnant qu'un être humain réel puisse accidentellement avoir toutes les caractéristiques de ses protagonistes de fiction typiques qui a permis à Capote de nous donner, à travers son étude de Perry Smith, un regard fascinant sur les curieux rouages de la psyché du meurtrier. (reproduit dans Malin, 1968, p. 87)

Littéralement, Perry est son type de types. « Capote a toujours eu un sentiment pour le solitaire, l'égaré, le mal-aimé, le père absent, et en Perry, il a trouvé une personne allumée qui rendait ses pouvoirs d'invention superflus », selon Tony Tanner (reproduit dans Malin, 1968, p. 331). Quelques mois après avoir amorcé l'écriture de son livre, Capote doute de ses capacités à le poursuivre :

Quelque chose dans tout ce matériel a fait appel à quelque chose qui a toujours été en moi de toute façon, attendant là. C'est Perry qui m'a réellement décidé à la faire. Quelque chose à propos de Perry qui a tout changé, parce que Perry était un personnage qui était déjà dans mon imagination. (Hollowell, 1977, p. 77)

Tout est double dans cette histoire. Non seulement Perry fait-il déjà partie de la *dramatis personae* des œuvres de Capote, mais il n'est pas seul. Il y avait quelqu'un d'autre dans la maison des Clutter ce soir-là :

[Dick] Hickock est intelligent, poursuit Garrett, mais pas aussi intéressant. Le résultat est qu'il est assez peu considéré par rapport à Smith. Et beaucoup de choses le concernant sont données de manière péjorative. [...] Il est tout à fait nécessaire d'attirer autant que possible la sympathie du lecteur sur Perry. Il faut donc qu'il y ait un faire-valoir, une victime sacrificielle servie pour soulager la conscience réticente du lecteur et pour apaiser, comme un médicament breveté, son goût pour la moralité conventionnelle. (reproduit dans Malin, 1968, p. 87)

La position sociale de Dick n'avait rien de particulier, estime Capote : « C'était un garçon très ordinaire qui ne pouvait tout simplement pas entretenir de vie normale avec qui que ce soit. [...] Il avait un instinct criminel très naturel envers tout. Il était orienté vers le vol dès le début. » (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 40) Parmi les deux méchants, il y aura donc un bon, quelqu'un qui avait « peut-être quelque chose à apporter, quelque chose » (Capote, 1966, p. 501), et pour qui le cœur des frères humains de Villon, que Capote cite en exergue, sera peut-être moins endurci.

L'art de convaincre. « À ce moment-là, dans Holcomb qui sommeillait, pas une âme n'entendit les quatre coups de feu qui, tout compte fait, mirent un terme à six vies humaines. » (Capote, 1966, p. 18) Le calcul de Truman Capote n'est pas innocent. D'entrée de jeu, et en une seule phrase, il annonce ses couleurs. À contre-pied de l'opinion populaire, qui considère que le drame a fait quatre victimes, les membres de la famille Clutter, il inclut au nombre des pertes les vies de Dick Hickock et de Perry Smith, eux aussi tués de sang-froid au moment de leur exécution, estime-t-il. Il devra donc justifier sa position et il n'aura pas trop des quelque 500 pages suivantes pour tenter de parvenir à ses fins.

Ross Chambers, dans *Ultimely Interventions. Aid Writing, Testimonial & the Rhetoric of Haunting* (2004), souligne que les communautés, comme les sociétés, se protègent. Elles érigent autour d'elles des murs et déterminent avec qui leurs membres peuvent entrer en

contact. Elles les tiennent à l'écart des barbares et des étrangers. Ce qui est hors de leur enceinte est considéré comme obscène et traité comme tel. Quiconque veut s'insérer dans ce cercle fermé doit frapper à la porte et demander l'hospitalité. C'est ce que fera Truman Capote au nom de Dick et de Perry et ultimement, au nom de l'Amérique de l'ombre, inculte, pauvre et laissée pour compte dans le miroir flatteur dans lequel les bien-portants et les bien-pensants se mirent.

Dans son mémoire, *The Villain's Version : Capote's Rhetoric of Empathy*, David Bray rappelle les conditions de réception de l'œuvre auprès d'un public « ayant des idées préconçues envers les crimes violents en général et les assassinats de la famille Clutter en particulier » (Bray, 2013, p. 9). À l'époque, rappelle-t-il, la peine capitale était perçue comme une sentence acceptable pour de tels crimes et l'on était enclin à demander que l'on applique la loi du talion : « Œil pour œil, dent pour dent ». Capote aurait donc à lutter contre l'image de monstres et de vermines associée aux assassins. Plus spécifiquement, selon Bray, il devrait s'adresser dans un premier temps aux lecteurs du magazine *The New Yorker*, « un public urbain, aspirant à une vie confortable et associant succès financier et haute tenue morale » (Bray, 2013, p. 15). Devant ce nouveau « jury », le renversement du discours dominant s'avérerait ardu.

Truman Capote est un charmeur de serpents. Il connaît la musique envoûtante des mots, la puissance des images et leur persistance. Il sait mentir sans rougir et faire voir ce qu'il voit comme il le voit, assuré que sa version des choses, si elle n'est pas toujours exacte, rend l'histoire plus intéressante. Mais il n'est plus dans un salon huppé de New York, confortablement installé sur un canapé autour duquel les invités, suspendus à ses lèvres, se sont regroupés pour l'entendre parler, parler et parler. L'affaire est grave. C'est une question de vie

et de mort, une question capitale. Il doit écrire pour que s'ouvre la porte blindée à laquelle il se bute, une mission qu'il tentera de réussir par la force de sa plume et de son pouvoir de persuasion. L'écrivain qui avait quitté l'école à 17 ans devra se faire rhéteur. (Faut-il y voir un lien, quelques mois après la publication de *De sang-froid*, la Cour suprême des États-Unis décréta un moratoire sur la peine de mort ? L'État du Kansas la rétablira en 1994.)

Son exergue, qui tient lieu d'exorde, est aussi simple que frappant. Il est tiré d'un poème de François Villon, justement titré : *Ballade des pendus*. « Frères humains qui après nous vivez/N'ayez les cœurs contre nous endurcis ». Et peut-il y avoir plus forte péroraison que la description d'une double exécution ? Entre ces deux moments, de l'appel à la bienveillance jusqu'à la mort, Truman Capote fera porter le poids de sa démonstration sur les épaules de Perry Smith. C'est d'abord pour lui qu'il demandera l'hospitalité ; c'est en racontant sa vie qu'il plaidera. Cette existence était loin d'être exemplaire, mais s'il y avait une chance d'attirer et de retenir l'attention des lecteurs, de toucher leur cœur et de nourrir leur esprit de questions, cela ne pouvait se produire qu'à travers l'histoire de cet « animal exilé se traînant avec ses blessures » (Capote, 1966, p. 502). Pour le cerner, Capote fait appel à de nombreux témoins : son complice, Dick Hickock, son père, sa sœur, l'aumônier de la prison, un codétenu que Perry considère comme un homme sage, un ancien camarade de l'armée, deux psychiatres dont un qui l'a examiné et lui a demandé de rédiger son autoportrait. Chacun ajoute sa touche à la description d'un personnage ambivalent qui alterne entre l'ange et le démon, le rêveur et la personne instable qui ne contrôle pas ses impulsions, le donneur de leçons qui empêche Dick de violer la jeune victime, mais qui n'en tue pas moins. À l'autre extrême, Capote présente les autres pensionnaires du couloir de la mort, des êtres sans morale aucune et sans remords, sadiques et insoucians, montrant ainsi le pire pour suggérer le moindre.

Se pourrait-il que Capote ait fait preuve d'excès dans son esquisse du profil de Perry Smith, qu'il ait appuyé trop fort sur le crayon de la compassion pour susciter l'empathie envers son protagoniste ? C'est ce que suggère Phillip K. Tompkins dans son article *In Cold Fact*, paru dans le numéro de juin 1966 du magazine *Esquire*. En février de la même année, Tompkins séjourne au Kansas pour mesurer le degré de véracité de *De sang-froid* dont Capote s'enorgueillit. S'il se montre indulgent envers certaines divergences entre les faits et leur transcription, il se fait beaucoup plus critique quand il constate que Capote a prêté des mots, des actions ou des intentions à certains de ses personnages. Il en donne un premier exemple. Dans la quatrième partie de son livre, Capote décrit l'état dans lequel se retrouve Perry une semaine après avoir reçu sa condamnation à mort. Il est toujours détenu dans la prison du comté de Finney, dans la cellule habituellement réservée aux femmes, attenante à la cuisine de Mme Josephine Meier, épouse du sous-shérif. C'est à travers ses yeux que nous vivons la scène.

Mais quand tout le monde a été parti, je me suis mise à laver quelques assiettes et je l'ai entendu pleurer. J'ai branché le poste. Pour pas l'entendre. Mais je l'entendais tout de même. Il pleurait comme un enfant. Il avait jamais flanché avant, jamais donné le moindre signe. Je suis allée le voir. A la porte de sa cellule. Il a tendu la main. Il voulait que je lui prenne la main, et je l'ai fait, je lui ai pris la main et il n'a rien dit d'autre que : « J'étouffe de honte. » (Capote, 1966, p. 455)

Interrogée par Phillip Tomkins, Mme Meier insiste sur le fait que cet événement n'a jamais eu lieu, qu'elle n'a eu que quelques conversations occasionnelles avec Perry et qu'elle ne l'a jamais entendu pleurer.

Dans un second exemple, Phillips indique un ajout de Capote qui lui semble encore plus dérangeant. Juste avant d'être pendu, Perry adresse quelques mots aux personnes présentes. Ses propos retranscrits par Capote dans *De sang-froid* sont pour l'essentiel identiques à ceux

rapportés par le rédacteur en chef du *Garden City Telegram*, Bill Brown, qui représentait les journaux du Kansas lors de la pendaison. Par souci d'exactitude, ce dernier a comparé ses notes avec celles des autres représentants des agences de presse qui se trouvaient sur place. Aucun d'eux n'avait entendu la petite phrase qui concluait la courte adresse de Perry : « Je m'excuse ».

En conférant conscience et compassion à Perry, Capote a su transmettre à son héros des qualités de sensibilité intérieure, de poésie et une ultime posture de contrition. [...] C'est un portrait émouvant, mais pas, à mon avis, celui de l'homme qui était réellement Perry Smith [...]. [Capote] a créé un méchant héroïque et poétique — un méchant capable de susciter une sympathie considérable. (Tompkins, reproduit dans Malin, 1968, p. 57)

Capote a-t-il ainsi modulé le portrait de Perry en fonction de sa démonstration ? En le réhabilitant, en faisant de lui un « frère humain » aux yeux des autres, a-t-il agi par grandeur d'âme ou par souci de grandeur littéraire ? À quel moment une personne devient-elle un personnage ?

La fin sans clôture. L'assassinat des membres de la famille Clutter semble gratuit. Faudra-t-il attendre Truman Capote pour connaître le fin mot de l'histoire ? Aura-t-il résolu l'énigme du comportement criminel, et si oui, quelle posture adoptera-t-il ? Celle du témoin, des jurés ou du juge ? Son récit terminé, les faits auront-ils livré leur signification et Capote, son opinion ? Dans son article *Capote's In Cold Blood: The Search for Meaningful Design*, paru en 1997 dans le *Arizona Quarterly*, John Hollowell, émet de sérieux doutes à ce sujet.

« Peu importe le temps que ça prendra, peut-être le restant de mes jours, je vais savoir ce qui s'est passé dans cette maison : le qui et le pourquoi. » (Capote, 1966, p. 125), C'est la promesse que se fait l'inspecteur Alvin Dewey, qui dirige l'enquête. Il cherche un cadre rationnel, un

« dessein significatif ». « La possibilité de ce dessein, explique John Hollowell, vient du besoin humain de sens et du besoin spécifique de clôture, pour mettre un terme à une série d'explications plausibles, mais toujours déroutantes. » (reproduit dans Bloom, 2003, p. 131) Capote, dans sa posture d'observateur neutre, se colle aux doutes et aux espoirs de Dewey, qui « agira comme une intelligence centrale qui guide [l'] intégration des éléments de l'intrigue » (Hollowell, reproduit dans Bloom, 2003, p. 129). À travers lui, il pourra atteindre le lecteur, avide lui aussi de faits, mais également de compréhension.

Les confessions des deux suspects, dans la troisième partie du livre, intitulée « Réponse », assouvissent en partie la curiosité des lecteurs, mais l'interrogation fondamentale demeure. Dewey sait désormais ce qui s'est passé cette nuit-là dans la maison des Clutter, mais il ne voit dans ces dépositions aucune explication logique. Et pour ajouter à la confusion, même Perry Smith, l'un des criminels, se montre incapable de justifier son comportement, comme le souligne Hollowell. Alors qu'il vient de découvrir une pièce d'un dollar dans une bourse de poupée appartenant à Nancy, il l'échappe et s'agenouille pour la chercher : « Et c'est à ce moment-là que je me suis retrouvé en dehors de moi. M'observant comme dans un film idiot. Ça m'a rendu malade. » (Capote, 1966, p. 356) De même, lorsqu'il raconte le moment où il a tué M. Clutter, il ne trouve aucun motif légitime à son geste : « Je ne voulais pas faire de mal à cet homme. Je pensais que c'était un type très bien. Il avait une voix douce. C'est ce que j'ai pensé jusqu'au moment où je lui ai tranché la gorge. » (Capote, 1966, p. 362)

Y a-t-il un motif aux assassinats, ou n'y en a-t-il aucun ? « Capote, estime Hollowell, façonne *De sang-froid* pour présenter la possibilité d'un point de vue rationnel sur les meurtres et pourtant, il la nie systématiquement. » (reproduit dans Bloom, 2003, p. 136)

Le crime était un accident psychologique, un acte impersonnel en fait ; les victimes auraient tout aussi bien pu être tuées par la foudre. À une chose près : elles avaient connu une terreur prolongée, elles avaient souffert. Et Dewey ne pouvait pas oublier leurs souffrances. (Capote, 1966, p. 365)

Dans cette dernière déclaration, Capote exprime peut-être déjà sa position sur la clôture éventuelle de l'histoire. D'un même souffle, il se détache de la quête de Dewey et il en confirme la nécessité et la justesse.

Par définition, les questions nourrissent les questions et le procès de Dick et Perry ne parviendra pas à calmer l'esprit surchargé de Dewey, épuisé de tant de conjectures et de si peu de certitudes. Comme le fait valoir Hollowell, la salle d'audience deviendra une arène où s'affronteront deux visions opposées du crime et du châtement, basées sur des systèmes de langage sourds l'un à l'autre à qui Capote donnera la parole. D'un côté de la balance, l'interprétation juridique qui « se concentre sur l'action, la responsabilité et la loi de la preuve », de l'autre, l'approche psychologique qui « concerne la structure de la personnalité et les événements formateurs de l'enfance » (Hollowell, reproduit dans Bloom, 2003, p. 138). Les délibérations du jury seront brèves et la sentence rapidement prononcée. Les condamnés seront exécutés. La loi l'emportera, sans que les motifs des meurtres ne soient élucidés. Ces fins tragiques ne calment pas l'esprit de l'inspecteur. « Dewey s'était imaginé qu'avec la mort de Smith et de Hickock, il aurait la sensation d'atteindre un point culminant, qu'il éprouverait une sensation de délivrance après avoir mené à bien son juste dessein. » (Capote, 1966, p. 502) Le crime aura eu raison de la raison. L'affaire ne serait jamais close. « Peu importe le temps que ça prendra, peut-être le restant de mes jours », admettait avec lucidité l'inspecteur Dewey (Capote, 1966, p. 125).

De sang-froid ne se termine pas dans un hangar lugubre un soir de pluie. Capote n'a pu se résigner à laisser ses lecteurs sur une note aussi noire. Il rédige une fin heureuse suggérant que la vie continue. « Malgré le sentiment de fermeture que la scène inventée par Capote implique, le livre ne résout pas vraiment les significations conflictuelles des crimes ou ne les intègre pas dans un cadre plus large qui soit rationalisé, totalisé et complet. » (Hollowell, reproduit dans Bloom, 2003, p. 144) Fidèle à sa posture de neutralité, Capote manipule les éléments argumentaires avec des gants blancs. Il ne veut pas laisser d'empreintes. Il associe la notion de dessein significatif à Dewey, mais ne semble pas l'accepter. Pour Hollowell, « la structure de Capote place le lecteur à l'intersection complexe de la loi, de l'élan de compassion et du savoir de la psychiatrie, sans pour autant adhérer pleinement à un point de vue unique et stable, conforme au bon sens ou à la raison. » (reproduit dans Bloom, 2003, p. 144) Capote l'admet : « Tout cela me hante encore beaucoup. J'ai terminé le livre, mais en un sens, je ne l'ai pas terminé. Il continue à tourner dans ma tête. Il se précise de temps en temps, mais pas au point d'aboutir à une conclusion totale. » (Plimpton, reproduit dans Malin, 1968, p. 43) Capote explore et expose, sans imposer. Il a placé le silence d'auteur au cœur de son expérience littéraire. Il en a fait la clé de voûte : « J'ai souvent songé au livre comme un végétal réduit à la seule graine. Au lieu d'offrir au lecteur la plante entière, avec tout son feuillage, la graine est plantée dans le sol de son esprit. » (Plimpton, 2009, p. 200)

Pour Capote, la clôture n'est pas une fin.

4.5 Svetlana Alexievitch et l'art de la réécriture

Les cercueils de zinc — 1989

« Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire de l'âme. La vie quotidienne de l'âme. »
(Alexievitch, 2015)

Il y a toujours deux voix dans une voix. Celle du témoin, entrecoupée, et celle de l'écrivain, continue. La personne que l'on entend est-elle toujours celle qui parle ? Quelle marge de manœuvre un auteur conserve-t-il au moment de reproduire les propos qu'il a entendus ? Jusqu'à quel point l'art se plie-t-il à la réalité et la réalité à l'art ? Sur ces questions, l'expérience vécue par Svetlana Alexievitch après la publication de son livre, *Les cercueils de zinc*, est des plus éclairantes. En exerçant ses talents d'écrivaine dans la transcription des témoignages qui composent la base de son œuvre, aura-t-elle pris trop de liberté et traversé les frontières de contrées qui lui étaient interdites ?

4.5.1 Donner une voix aux voix

L'autrice. L'écrivaine et journaliste russophone Svetlana Aleksandrovna Alexievitch est née en 1948 d'une mère ukrainienne et d'un père originaire de Biélorussie, un pays membre de l'Union des Républiques socialistes soviétiques (URSS) jusqu'en 1991 et où elle habitera pendant de nombreuses années. Après l'obtention de son diplôme de journalisme de l'Université de Minsk en 1972, elle travaille dans des médias locaux, enseigne et devient également éditrice. Elle écrit des nouvelles, des essais et des reportages et adhère, en 1983, à l'Union des écrivains soviétiques.

À partir de 1985 et sur une période de 20 ans, elle rédige des ouvrages qui forment le cycle *Les voies de l'utopie*. Ses « récits documentaires » racontent la vie des individus pendant la période soviétique et postsoviétique : les souvenirs de la Première Guerre mondiale conservés par les femmes russes (*La guerre n'a pas un visage de femme*, 1985), l'intervention soviétique en Afghanistan vue à travers les yeux des soldats et de leurs proches (*Les cercueils de zinc*, 1990), les tentatives de suicide commises par des personnes incapables d'accepter le nouvel ordre causé par la dissolution de l'URSS (*Ensorcelés par la mort*, 1995), la difficile adaptation à une nouvelle réalité provoquée par une explosion nucléaire (*La supplication : Tchernobyl, chroniques du monde après l'Apocalypse*, 1997) et le désabusement d'ex-soviétiques face aux changements brutaux entraînés par la chute de l'URSS (*La fin de l'homme rouge* ou *Le temps du désenchantement*, 2013). Au total, les livres de Svetlana Alexievitch seront traduits dans près de 50 langues et diffusés dans autant de pays. Ils donneront lieu à de nombreuses adaptations au théâtre et au cinéma documentaire. En 2015, elle obtiendra le prix Nobel de littérature « pour ses écrits polyphoniques, monument à la souffrance et au courage de notre temps » (The Nobel Foundation, 2015). Dans son discours d'acceptation, elle rend d'abord hommage à toutes les personnes qui se sont confiées à elle tout au long de sa carrière : « Je ne suis pas toute seule sur cette tribune... Je suis entourée de voix, des centaines de voix, elles sont toujours avec moi. Depuis mon enfance⁷ » (Alexievitch, 2015).

Le projet. « Flaubert a dit de lui-même qu'il était "un homme de plume". Moi, je peux dire que je suis "une femme-oreille". [...] J'aime la façon dont parlent les gens. J'aime les voix

⁷ Ce discours, prononcé le 7 décembre 2015, se retrouve sur le site de The Nobel Foundation au <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture>.

humaines solitaires. C'est ce que j'aime le plus, c'est ma passion. » (Alexievitch, 2015) Dès ses premiers moments comme journaliste, Svetlana Alexievitch comprend que l'interview sera son principal instrument de travail. Chacune de ses œuvres futures contiendra des dizaines de témoignages qui, rapiécés et recousus, raconteront une histoire parfois horrible, souvent émouvante, dans laquelle à la langue de bois elle substituera celle du cœur, une forme qu'elle baptisera le « genre des voix » (Alexievitch, 1990, p. 269) :

J'ai cherché une méthode littéraire qui permettrait de se rapprocher le plus possible de la vraie vie. La réalité m'a toujours attirée comme un aimant, elle me torturait et m'hypnotisait. Je voulais la capturer sur papier. Je me suis donc immédiatement approprié ce genre de voix et de confessions réelles, de témoignages et de documents. C'est ainsi que j'entends et que je vois le monde — comme un chœur de voix individuelles et un collage de détails quotidiens. C'est ainsi que fonctionnent mes yeux et mes oreilles. C'est ainsi que tout mon potentiel mental et émotionnel est pleinement réalisé. C'est ainsi que je peux être simultanément écrivaine et reporter, sociologue, psychologue et prédicatrice. [...] De livre en livre, le livre change, mais le fil narratif demeure le même. C'est le fil narratif des gens que j'ai appris à connaître. (Alexievitch, 2015)

Alexievitch fait le pari qu'à la fin, les témoignages feront le poids contre les distorsions officielles. Elle recolle les morceaux d'une utopie collective qui a volé en éclats. Elle veut protéger la part d'humanité présente dans chaque être. Avec *Les cercueils de Zinc*, elle désire révéler les vraies couleurs de « l'homme rouge », véritable produit de la machine soviétique. Pour montrer que son intention est d'abord et toujours littéraire, elle encadre son ouvrage de références à des écrivains, des poètes et des critiques. Elle cite Shakespeare et Dostoïevski : « L'affliction a cent reflets », « Une bête sauvage ne peut jamais être aussi cruelle, aussi artistiquement cruelle que l'homme » (Alexievitch, 1990, p. 20).

Les cercueils de zinc. En URSS, l'invasion de l'Afghanistan fait l'objet d'une intense propagande. Dans la *Pravda*, mot signifiant « vérité », on répète que l'opération vise à aider le

peuple frère afghan à bâtir le socialisme. Les jeunes hommes envoyés au combat n'ont aucune idée de ce qui les attend ; ils croient qu'ils seront accueillis en libérateurs. Le désenchantement augmentera en même temps que le nombre de morts et de blessés. Selon le credo d'État, la guerre produit des héros de la patrie, obéissants et intouchables, un discours que remettra en question Svetlana Alexievitch en l'opposant aux dures réalités vécues sur le terrain des affrontements et dans les maisons qu'ont quittées les soldats. « Alexievitch a sélectionné des détails qui résonneront profondément dans la culture soviétique et russe. [...] Ce sont des détails qui attaquent les mythologies officielles », écrit John Hartsock dans le numéro de l'automne 2015 de la revue *Literary Journalism Studies* (p. 49). Les détails forment un tout et le tout s'appelle la guerre, une expérience bien trop présente dans la vie d'Alexievitch :

J'ai vécu dans un pays où dès l'enfance on nous apprenait à mourir. On nous apprenait que l'homme existe pour se dévouer, pour brûler vif, pour se sacrifier. On nous apprenait à aimer les hommes armés d'un fusil. [...] Le mal était toujours là, à nous épier, du coin de l'œil. (Alexievitch, 2015)

C'est aussi la guerre qui inspirera la forme que prendra l'écriture d'Alexievitch, toute faite de propos entendus et rendus. Enfant, elle tend l'oreille et écoute les récits des femmes ayant vécu la Deuxième Guerre mondiale.

Les vieilles babas fatiguées se rassemblaient près de leurs maisons. [...] Elles n'avaient plus de maris, plus de pères, plus de frères, je ne me souviens d'aucun homme dans notre village après la guerre. [...] Je me rappelle surtout que les femmes parlaient non de la mort, mais de l'amour. Elles racontaient comment elles avaient dit adieu pour la dernière fois à ceux qu'elles aimaient, comment elles les avaient attendus et les attendaient encore. Les années avaient passé, et elles les attendaient toujours. « Il peut revenir sans bras, sans jambes, du moment qu'il revient... Je le porterai... » Sans bras... Sans jambes... Je crois que j'ai su dès l'enfance ce que c'est que l'amour. (Alexievitch, 2015)

L'histoire se répète et 40 ans plus tard, la guerre continue et des femmes attendent.

Les Cercueils de zinc : le titre de son œuvre n'est pas anodin. Il réfère aux cercueils qui contenaient les corps des soldats tués que l'on ramenait au pays dans un avion nommé « la tulipe noire ». Le livre raconte la manière dont les citoyens soviétiques ont fait face à la mort de maris, de fils ou d'amis ayant servi durant les dix ans de la présence de l'URSS en Afghanistan. Il faudra attendre deux ans après la fin de sa rédaction pour que le livre soit publié, profitant des réformes menées en 1989 par Michael Gorbatchev, un ensemble de mesures que l'on appellera la perestroïka. Auparavant, un censeur lui aurait déclaré : « Après votre livre, personne n'ira plus faire la guerre ! Votre guerre est effroyable. Pourquoi il n'y pas de héros ? » (Alexievitch, 2015) Mais ce n'était pas le but de l'écrivaine. « Je ne cherchais pas de héros. J'écrivais l'histoire à travers les récits des témoins et des participants que personne n'avait remarqués, auxquels personne n'avait jamais rien demandé. » (Alexievitch, 2015) Elle se glisse dans un combat plus large. Sa recherche de vérité passe par la littérature ; son terrain de fouille est l'humanité. Elle est en quête de voix individuelles qu'elle rassemblera pour former un chœur :

J'ai toujours été tourmentée par le fait que la vérité ne tient pas dans un seul cœur, dans un seul esprit, qu'elle est en quelque sorte morcelée, multiple, diverse, et éparpillée de par le monde. [...] Je recueille les sentiments, les pensées, les mots de tous les jours. Je recueille la vie de mon époque. Ce qui m'intéresse, c'est l'histoire de l'âme. La vie quotidienne de l'âme. (Alexievitch, 2015)

En racontant leurs petites histoires, les gens racontent aussi la grande. Quatre ans de rencontres à travers l'URSS, un séjour en zone de guerre, les témoignages pleuvent comme pleuvaient les obus. Elle préserve le secret de la confession de ses témoins, mais conserve leur nom dans son journal de bord : Sergeï, Dmitri, Victoria, Tatiana, Anatoli, Leonid, Maïa, Vadim... Artilleur pointeur, tireur de mortier, mère, commandant, grenadier, chirurgien militaire, soldat mort à la

guerre, agent de transmission, pilote, mère encore, employée, pilote de char, soldat et mère encore. Son pays, c'est l'écriture :

Je m'occupe de l'histoire laissée de côté. J'ai entendu plus d'une fois [...] que ce n'est pas de la littérature, que c'est un document. Mais qu'est-ce que la littérature aujourd'hui ? Qui peut répondre à cette question ? Nous vivons beaucoup plus vite qu'avant. Le contenu fait exploser la forme. Il la brise et la modifie. Tout déborde de son lit, [...] la parole échappe aux limites du document. Il n'y a pas de frontière entre les faits et la fiction, les deux se chevauchent. Même un témoin n'est pas impartial. Quand il raconte, l'homme crée. Il lutte avec le temps comme le sculpteur avec le marbre. Il est un acteur et un créateur. (Alexievitch, 2015)

4.5.2 Un procès en diffamation

Dès la parution d'un premier extrait des *Cercueils de zinc* dans l'édition du 15 janvier 1990 du quotidien *Komsomolskaïa Pravda*, elle reçoit des menaces : on connaît son adresse, on lui réglerait son compte. Dans la préface du livre, Dimitri Savitski revient sur l'événement :

Qu'avait-elle fait ? Elle avait privé les jeunes gars revenus de la guerre de leur auréole d'héroïsme, elle leur avait ravi leur dernier refuge, la sympathie de leurs concitoyens. C'était même bien pire : ces garçons qui avaient été happés par le hachoir de la guerre, qui avaient perdu leurs amis, leurs illusions, leur sommeil, leur santé, qui étaient devenus incapables de se refaire une vie, ces gamins, souvent estropiés physiquement, étaient devenus aux yeux de leur entourage [...] des violeurs, des assassins et des brutes. (Alexievitch, 1990, p. 8)

Consternation, sentiment d'injustice, colère, honte... On ne lui pardonne pas d'avoir dit ce que l'on ne voulait pas entendre.

OK, nous ne sommes pas des héros, mais il paraît maintenant que nous sommes même des assassins [...]. Peut-être, dans 30 ans, je dirai à mon fils : « Mon fils, tout n'a pas été aussi héroïque qu'on le dit dans les livres, il y a eu aussi de la boue. » Je le lui dirai, mais dans trente ans... Car actuellement, c'est encore une blessure ouverte qui commence seulement à se cicatriser, à se recouvrir d'une

pellicule. Ne l'arrachez pas ! Ça fait mal... Ça fait très mal... (Alexievitch, 1990, p. 277-278)

Les Cercueils de zinc se composent de deux parties ; d'abord le chœur des témoignages, puis le détail des démêlés judiciaires qu'entraînera la diffusion sur la chaîne nationale de télévision d'une adaptation théâtrale de son œuvre. Le procès s'ouvre le 19 janvier 1993. Deux actions en justice ont été déposées auprès du tribunal populaire de l'arrondissement Central de Minsk, qui les a jugées recevables. L'une provient de la mère d'un officier disparu qui est « en désaccord avec l'écrivain sur le patriotisme soviétique et son rôle dans l'éducation des jeunes ». (Alexievitch, 1990, p. 303) L'autre est formulée par un ancien d'Afghanistan, désormais invalide. Il affirme que « S. Alexievitch n'a pas dit la vérité sur cette guerre et sur lui-même, qu'elle l'a calomnié » (Alexievitch, 1990, p. 303). Il réclame des excuses publiques et 50 000 roubles en réparation de l'offense faite à son honneur. Les deux plaignants avaient été rencontrés par l'auteure quelques années auparavant. Depuis, leur témoignage a changé. « Tous deux déclarent n'avoir pas dit les choses comme ça, et s'ils les ont dites comme elles figurent dans le livre, aujourd'hui, ils ont changé d'avis. » (Alexievitch, 1990, p. 303) Alexievitch est accusée « d'avoir travesti, exploité avec partialité les informations que lui ont confiées des combattants, des veuves et des mères de soldats tués, bref, accusée de calomnie, d'antipatriotisme et de diffamation » (Alexievitch, 1990, p. 304).

Dépositions non signées, témoignages revus et corrigés, ficelles politiques et judiciaires, Alexievitch fait face à une justice obscure. Le procès est politique. Ayant fait de l'écoute le support de son œuvre, elle se retrouve enfermée dans un dialogue de sourds. De quel droit a-t-elle fait commerce de tous ces fils disparus, de ces malheurs, de ces larmes ? Pourtant, elle aussi pleurait en écrivant. Face à ces assauts contre son art et son intégrité, Alexievitch, qui

jouit d'une grande notoriété dans les cercles littéraires, dispose d'appuis qui monteront à sa défense. L'Amicale des Unions d'Écrivains, Union des Écrivains russes, Union des Écrivains de Moscou écrit au tribunal pour dénoncer la violation de sa liberté de créer et défendre son courage et ses écrits « authentiquement humanistes » (Alexievitch, 1990, p. 324). Les Écrivains anciens combattants de la Grande Guerre patriotique rappellent que si elle n'a pas fait des soldats des héros romantiques, « c'est pour être fidèle au précepte de Tolstoï : “Le héros... que j'aime de toute mon âme... c'est, ce fut et ce sera la vérité.” » (Alexievitch, 1990, p. 326) Le Pen Club russe exige le respect de la liberté de parole et de presse garantie dans la Déclaration universelle des droits de l'homme. Des mères, des majors, des médecins, des scientifiques, d'anciens combattants de la Grande Guerre ou d'Afghanistan lui apportent aussi leur soutien.

Le 8 décembre 1993, au moment de la dernière audience, Svetlana Alexievitch prend la parole. Elle avoue que les récits des mères comptent parmi les pages les plus tristes du livre et que, malgré les propos blessants qu'elle a entendus, elle s'incline devant leur courage et leur chagrin qui demeure selon elle au-dessus de toute vérité. Elle rappelle que tous, y compris elle-même, sont fautifs d'avoir pris part au mensonge, mais elle s'interroge sur le sens de ce procès et sur la suite des choses, pour elle et pour la littérature documentaire :

Que dois-je préserver maintenant ? Mon droit d'écrivain à voir le monde comme je le vois. Mon droit de dire que je hais la guerre. Ou alors devrais-je démontrer qu'il y a vérité et vraisemblance, qu'un document dans l'art, ça n'est pas une fiche d'état civil, une photocopie ? Je n'invente pas, je n'extrapole pas, j'organise la matière que me fournit la réalité. Mes livres, ce sont les gens qui me parlent et c'est moi avec ma façon de voir le monde. [...] Mille fois je me suis posé la question : comment traverser le mal sans ajouter au mal dans le monde, surtout aujourd'hui quand il prend des dimensions cosmiques. À chaque nouveau livre, je m'interroge. C'est mon fardeau, c'est mon destin. [...] On juge un livre en pensant que puisqu'il s'agit de littérature documentaire, on peut le réécrire, le

remanier pour satisfaire aux exigences du moment. Mais si les œuvres documentaires étaient régentées par des censeurs, elles ne seraient plus que le reflet de luttes partisans et de préjugés au lieu d'être de l'histoire vivante ! (Alexievitch, 1990, p. 350-351)

Dans la cause de la mère, le tribunal juge qu'en l'absence de preuves démontrant le contraire, Alexievitch ayant effacé les centaines de cassettes, les textes publiés sont non conformes à la réalité, mais qu'ils ne sont pas diffamatoires, car ils ne rabaisent pas l'honneur de la plaignante dans l'opinion publique et « ne donnent pas à penser que son fils aurait eu une conduite sociale indigne » (Alexievitch, 1990, p. 356). Par ailleurs, la cour adhère à la version de l'ancien combattant et estime que les informations contenues dans le texte d'Alexievitch sont diffamatoires

[...], car elles donnent des raisons au lecteur de douter du bon état psychique du demandeur [...], le dépeignent comme quelqu'un d'aigri, jettent le soupçon sur ses qualités morales, donnent l'impression d'un homme qui peut présenter comme véridique et réelle une information fausse et non conforme à la réalité.» (Alexievitch, 1990, p. 357)

Le tribunal déboute la mère et ordonne à Alexievitch de payer les frais de justice de l'ex-militaire.

4.5.3 Le droit de créer

Le procès d'Alexievitch s'inscrivait dans le contexte d'un régime autoritaire en déliquescence qui tentait de préserver la mémoire d'une grandeur passée en défendant sa version officielle de l'histoire. Deux écritures s'affrontaient, l'une faisant le procès de l'autre, et vice versa. Mais cette saga judiciaire soulevait aussi des questions littéraires et éthiques. Svetlana Alexievitch n'est pas la secrétaire de la réalité ; elle ne rédige pas le verbatim de l'histoire. Il ne s'agit pas

d'une transcription, mais d'un travail de recomposition et de réécriture, ce qu'elle explique en ces mots :

Chaque confession est comme un portrait peint. C'est plus qu'un document, une « image ». Nous devons créer le monde non pas selon les lois de la vraisemblance quotidienne, mais « à notre image et à notre ressemblance ». L'objet de ma recherche reste toujours l'histoire des sentiments et non de la guerre proprement dite. (Alexievitch, 1990, p. 22)

Aura-t-elle franchi la ligne rouge de la trahison de ses sources ? Leur aura-t-elle fait dire des choses qu'elles n'auraient pas exprimées ? Aura-t-elle interprété leurs silences, déformé leurs propos au profit de sa démonstration ? En s'attaquant au mythe de l'« homo sovieticus », en décrivant une guerre sans héros, aura-t-elle froissé les autorités en dénonçant la propagande officielle ? Aura-t-elle souillé la mémoire de tous les jeunes hommes morts au combat, victimes d'une idéologie totalitaire et revenus au pays dans un cercueil de zinc, sales, salis et vêtus d'uniformes empruntés ? Aura-t-elle ajouté à la douleur encore vive des familles et des amis ? Aura-t-elle manqué de respect envers l'histoire et envers la vie ? Aura-t-elle abusé de la littérature ?

D'autres questions encore surgissent. À qui appartiennent les histoires qu'un auteur collecte ? Un témoignage constitue-t-il, littéralement, une « parole donnée », dans le double sens de sa sincérité et de sa propriété ? Que dire aussi de Truman Capote qui considérait Dick Hickock et Perry Smith comme les coauteurs de *De sang-froid*, sans toutefois ne verser aucune part des droits perçus pour « son » œuvre à leurs familles ? Et qui donc pourrait trancher ces questions à la fois légitimes et litigieuses ?

Le jugement des pairs. À deux reprises pendant les procédures, Svetlana Alexievitch a demandé au tribunal la permission de présenter une expertise littéraire indépendante, ce qui lui a été refusé. Peu après le prononcé de la sentence, le Pen Club biélorusse reprend le flambeau et adresse une série de questions au directeur de l'Institut de littérature *Ianka Koupala*, en Biélorussie, Victor Antonovitch Kovalenko, qui y répondra de concert avec le directeur de recherche à l'Institut, M. A. Tytchina. Les membres du Club aimeraient entre autres savoir en quoi le récit documentaire diffère d'une publication de presse, si les droits d'auteur doivent être partagés avec les acteurs des événements décrits, si le nom et le prénom des protagonistes peuvent être modifiés et si l'on peut juger un écrivain pour des extraits de son œuvre dans un journal, même si ceux-ci peuvent de ne pas plaire aux personnes qui ont accepté de témoigner pour sa production. Les membres du Club veulent surtout obtenir des éclaircissements sur la nature et les limites du récit documentaire. Comment peut-on le définir « si l'on entend par documentaire “basé sur des faits” (témoignages), et par récit “œuvre artistique” ? » (Alexievitch, 1990, p. 359) MM. Kovalenko et Tytchina appuient en partie leurs réponses sur l'article de l'*Encyclopédie littéraire (Sovietskaïa Entsiclopédia)* qui traite du sujet et dans lequel on peut lire que

la littérature documentaire et notamment le récit documentaire relèvent par leur contenu, par leurs méthodes de recherche, par leur forme narrative, du genre de la prose artistique et de ce fait procèdent à une sélection artistique et à une évaluation esthétique de la matière documentaire. [...] [Elle] traite d'événements historiques et de faits de société en étudiant des documents qui sont restitués entièrement, partiellement ou exposés sous forme narrative. (Alexievitch, 1990, p. 360)

Les récits documentaires se distinguent donc des écrits historiques et des publications de presse. La liberté de l'auteur y est plus grande, la créativité davantage sollicitée. Se référant à

nouveau à l'*Encyclopédie*, les chercheurs répondent positivement à la question de savoir si l'auteur d'un récit documentaire a le droit

d'utiliser l'art en tant que moyen spécifique de généralisation des faits, le droit d'avoir sa propre conception d'un événement historique, de choisir sa documentation, de transposer littérairement les récits des témoins de l'événement, de tirer ses propres conclusions de la comparaison des faits. (Alexievitch, 1990, p. 359)

Ils soulignent également que la vérité absolue et le réalisme total sont impossibles à atteindre et que de renoncer à « une attitude créatrice en se bornant au rôle de documentaliste passif » (Alexievitch, 1990, p. 362) n'aboutirait qu'à la production d'un recueil de faits bruts, dénué de caractère esthétique et sans aucun intérêt pour les lecteurs.

Les membres du Pen Club s'interrogent également sur une dimension qui s'était avérée centrale lors du procès : « Comment définir les limites à partir desquelles l'auteur n'est plus tenu de restituer mot pour mot les propos enregistrés ? » (Alexievitch, 1990,360) Considérant que toute reproduction littérale est impossible, les experts consultés estiment que la liberté de l'auteur est liée à sa responsabilité envers « les protagonistes [qui lui] ont confié leurs souvenirs et pour ainsi dire transmis une partie de leurs droits sur leur témoignage en espérant que leurs propos seront fidèlement rendus ». (Alexievitch, 1990, p. 363) Ils en appellent au professionnalisme de l'auteur, espérant « qu'il saura privilégier l'essentiel et négliger les détails superflus, comparer et globaliser. Finalement, tout dépend, écrivent-ils, du talent de l'auteur, de ses positions morales, de sa capacité à allier qualité documentaire et qualité artistique. » (Alexievitch, 1990, p. 363) Ils en font donc une question éthique et remettent entre les mains des lecteurs et de la critique littéraire « le soin d'estimer la valeur de véridicité de l'ouvrage et la profondeur de l'analyse qui la sous-tend ». (Alexievitch, 1990, p. 363). Mais ce seront

surtout, rappellent-ils, les protagonistes des événements racontés qui en seront les véritables juges, car « ce sont eux les plus attentifs et les plus impliqués : confrontés à la transformation de la parole en écrit, en écrit publié qui plus est, ils sont parfois susceptibles d'une réaction inadéquate à leur propre récit. » (Alexievitch, 1990, p. 363) Ce fut le cas d'Oleg, le soldat invalide qui poursuivait Alexievitch pour diffamation. Et pourtant, comme le lui rappelle l'écrivaine au cours du procès :

Oleg, je voudrais que tu te souviennes de ce que tu disais et comme tu pleurais quand on s'est rencontrés, tu ne croyais pas qu'on pourrait un jour imprimer noir sur blanc ta vérité. Tu m'as demandé de le faire. Je l'ai fait. Et maintenant ? On recommence à te tromper et à te manipuler. Une seconde fois. Pourtant tu disais que tu ne te laisserais plus jamais tromper ? (Alexievitch, 1990, p. 307)

Comme l'écrivait le philosophe Youri Kariakine, que cite Alexievitch, « l'histoire d'aucun peuple ne peut être jugée selon sa conscience de soi. Cette conscience de soi est tragiquement inadéquate » (Alexievitch, 1990, p. 15). Recherche de vérité, finesse de l'écriture, pour MM. Kovalenko et Tychina, *Les cercueils de zinc*, à l'image des autres œuvres de l'écrivaine, appartient bel et bien au domaine de la prose littéraire et à cet égard, son auteure jouit de libertés dont les journalistes ne peuvent bénéficier.

La liberté de la poésie. Dans une tribune intitulée *Quand le Nobel de la réalité révolutionne la littérature*, publiée dans le quotidien *La Repubblica* en octobre 2015, Roberto Saviano, essayiste et journaliste italien, souvent menacé de mort en raison de ses écrits, applaudit à l'attribution du prix Nobel de littérature à Svetlana Alexievitch et proclame haut et fort l'importance de l'écriture dans la retranscription du réel :

D'aucuns demandent à l'art de ne plus en être. Exigent de lui qu'il soit plus vrai que la vérité. Plus réaliste que la réalité. [...] Ce Nobel ouvre une voie opposée, parce qu'il ne récompense pas seulement le courage d'une dissidente : il récompense surtout le courage d'un écrivain qui a choisi une méthode, qui par son style a menacé le pouvoir. [...] (reproduit dans Bosc, 2016, p. 147)

« Elle sait, écrit-il, que la réalité dépasse et de loin l'imagination et elle accepte de s'en faire mégaphone, porte-voix. » (reproduit dans Bosc, 2016, p. 146) Selon lui, qu'il s'agisse de l'Afghanistan ou de Tchernobyl, l'écrivaine a raconté « ce qu'il y avait à l'intérieur, au-dessus et à côté des faits, pas les faits eux-mêmes ». (reproduit dans Bosc, 2016, p. 147) Cela faisant, elle a atteint une vérité universelle,

celle qui recueille les faits et les filtre à travers la réflexion littéraire, la pensée humaine, le soin accordé aux mots. Celle qui les fait devenir création et non plus information [...] Cette liberté, le journalisme attaché à l'information ne peut pas se la permettre, alors que la littérature a le devoir de s'y plier. Ajouter de la réalité au roman, soustraire de la froideur à l'information ; voici l'unique voie qui existe pour porter des sujets « sensibles » à l'attention du lecteur. (reproduit dans Bosc, 2016, p. 47)

« Bien souvent, reconnaît Alexievitch, j'ai été choquée et horrifiée par l'être humain [...] et plus d'une fois aussi, j'ai eu envie de pleurer de joie en voyant la beauté de l'être humain. » (2015) Faudrait-il alors avoir peur que les larmes tachent la copie ?

CHAPITRE 5 - LE TRAVAIL D'ÉDITION

Un manuscrit rangé dans un tiroir demeure ce qu'il est : un manuscrit. La publication lui donne vie. Il devient alors à la fois objet matériel et médiatique. Il s'insère dans un système qui est aussi un écosystème et dans lequel cogitent et s'agitent de nombreux acteurs : investisseurs, éditeurs, rédacteurs en chef, agents littéraires, vérificateurs de faits, libraires, critiques... Dans ce passage de mains à mains, d'intérêts et de fonctions, qu'advient-il du texte ? Que peuvent nous apprendre à ce sujet les publications d'*Hiroshima*, de John Hersey, et de *De sang-froid*, de Truman Capote ?

5.1 *The New Yorker*

Pour que son œuvre paraisse, un auteur a besoin d'une maison qui l'héberge, d'un éditeur qui lui procure un support, littéralement, et avec lequel il pourra développer une complicité artistique et une relation de travail mutuellement enrichissante. Pour *Hiroshima* et *De sang-froid*, cette première demeure était un magazine, *The New Yorker*.

Journaliste ayant travaillé pour de nombreuses publications, membre d'un groupe d'intellectuels new-yorkais partageant une vision commune du journalisme littéraire, Harold Ross fonde avec son épouse, Jane Grant, *The New Yorker*, en 1925. Le magazine devient rapidement rentable. D'abord dédié aux textes d'humour et d'humeur, il élargit sa palette en abordant, par le biais de longs reportages, des sujets culturels ou d'actualité, le tout dans une présentation soignée pouvant plaire à un lectorat sophistiqué.

Ross prend son rôle d'éditeur très au sérieux ; il insuffle au magazine une philosophie qui perdurera après sa mort, en 1951. Il investit dans la qualité à tous les niveaux ; il s'entoure de rédacteurs de talent et consacre un budget conséquent aux départements responsables du travail d'édition et de la vérification des faits. Il rassemble les meilleures plumes du pays, à qui il offre des conditions de création comme nulle part ailleurs.

Certains contributeurs deviennent des membres du personnel ; ils reçoivent un salaire même durant les périodes où ils ne produisent pas. D'autres sont pigistes ; ils obtiennent des avances et sont payés sur publication. Tous conservent une liberté d'écriture totale et peuvent ainsi poursuivre leurs explorations littéraires dans un environnement ouvert à l'expression personnelle. Ils disposent aussi d'espace, la longueur des reportages demeurant variable. Tous recouvrent leurs droits d'auteur après la parution de leur texte dans le magazine.

5.2 La collaboration avec les auteurs

Harold Ross est un éditeur méticuleux. Peut-être trop, selon ses propres dires. Il lit chaque article, le plus souvent à l'étape des épreuves, et remplit les marges de questions et de commentaires attribuables à son désir excessif de précision. Humble, il propose sans imposer.

Hiroshima — Pour *Hiroshima*, il travaille de manière intensive à la correction du manuscrit avec son adjoint, William Shawn, et l'auteur, John Hersey. Initialement, Ross s'était entendu avec lui sur le choix du sujet et l'angle de traitement à privilégier. En cours de processus, il prend une décision capitale : à la suggestion de William Shawn, qui considère que la

publication prévue en quatre numéros successifs nuirait au rythme et à l'impact du texte, il accepte de le faire paraître en une seule édition, une première pour le magazine.

Au chapitre du travail d'écriture, Ross propose que le titre initial suggéré par Hersey, *Some Events at Hiroshima* (*Quelques événements à Hiroshima*), soit ramené à sa plus simple et plus forte expression : *Hiroshima*. Fidèle à son habitude, et toujours dans le but de servir l'écriture, il formule de nombreuses remarques. « Pour la seule première partie, raconte Ben Yagoda, auteur d'un ouvrage sur l'histoire du magazine, il y avait 47 notes, plus 27 autres sur la version révisée par Hersey et six autres encore sur une révision supplémentaire. » (2000, p. 188) Plusieurs de ces annotations portent sur des éléments mineurs concernant la clarté, la cohérence ou la grammaire. Certaines, cependant, soulèvent des points fondamentaux, comme le fait remarquer Yagoda : « Ross avait compris que la force du récit résidait dans le fait de considérer les événements d'Hiroshima du point de vue des personnages [...] et il le soulignait chaque fois que Hersey vacillait et se laissait aller à l'omniscience. » (2000, p. 189) Ailleurs dans ses commentaires, Ross attire l'attention sur un élément qu'il juge capital : « Un point de grande importance ici. La minute exacte à laquelle la bombe est tombée est extrêmement importante dans une histoire comme celle-ci, qui est basée religieusement sur un tableau chronologique. [...] Je crois que Hersey doit choisir une minute et s'y tenir. » (cité dans Yagoda, 2000, p. 189) Non seulement John Hersey approuva-t-il cette suggestion, mais encore en fit-il son incipit : « À huit heures quinze exactement (heure japonaise), le 6 août 1945, à l'instant même où la bombe atomique fulgura sur Hiroshima [...]. » (2005, p. 11)

In Cold Blood — En janvier 1960, tout juste de retour de son premier séjour au Kansas, Truman Capote signe simultanément un contrat d'édition pour l'œuvre à venir avec William Shawn, du

New Yorker et Bennett Cerf, de *Random House*. Il ne s'agit pas d'une première : *The Muses are Heard* avait été publié dans les numéros des 20 et 27 octobre 1956 du magazine et en décembre de la même année chez *Random House*. Tout au long du travail de rédaction, Shawn, tout comme Cerf, reçoit chacune des parties du manuscrit au fur et à mesure de leur écriture. Il exprime à l'auteur son enthousiasme : « Un chef-d'œuvre [...]. Une œuvre d'art qu'on lira encore dans 200 ans. » (cité dans Capote, 2007, p. 414)

Shawn n'en oublie pas pour autant son travail de rédacteur en chef, mais il a en quelque sorte les mains liées. Les délais requis pour une correction en profondeur sont courts ; celle-ci obligerait le report de la sortie du livre, prévue pour le début de janvier 1966, ce qui ne saurait être envisagé par *Random House* qui a déjà commencé sa campagne de publicité. Shawn ne s'en livre pas moins à une lecture attentive. Comme à son habitude et à celle de son mentor, il couvre les marges de notes et de questionnements. Il exprime notamment des doutes sur la méthode utilisée par Capote pour la reconstitution de certaines scènes pour lesquelles il n'a pas été présent. Au début du livre, par exemple, on assiste à un échange entre M. Clutter et sa fille Nancy au sujet de la romance qu'elle entretient avec Bobby Rupp. À la fin de la scène, Capote écrit : « Nancy avait été raisonnable [...] et maintenant, avant de lui dire bonne nuit, Mr. Clutter lui avait arraché la promesse qu'elle entamerait une rupture progressive avec Bobby. » (1966, p. 23) Shawn note : « Discuter avec l'auteur : Comment savez-vous ? Pas de témoins ? Problème général. » (cité dans Yagoda, 2000, p. 347) Quelques paragraphes plus tard, il revient à la charge : « Dispositif nécessaire pour que l'auteur justifie le fait qu'il sache ce qu'il s'est dit dans des conversations privées. » (cité dans Yagoda, 2000, p. 347) Selon Yagoda, « il n'existe aucune preuve que Shawn n'ait jamais discuté de ce problème ou de tout autre avec l'auteur ». (2000, 347) Quoi qu'il en soit, la version publiée dans *The New Yorker*, puis chez

Randon House, ne corrigera pas ce que Shawn avait considéré comme une lacune majeure de *De sang-froid*.

5.3 Le cadre pragmatique

S'intéressant au mécanisme de la feintise ludique, Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?*, insiste sur l'importance pour l'auteur d'établir une relation de confiance et de transparence communicationnelle avec celui qu'il invite à se laisser prendre au jeu, une exigence qui doit donner lieu, selon lui, à un accord intersubjectif. Si tel n'est pas le cas, ce n'est pas la compétence du lecteur qui doit être mise en cause, « mais le non-respect par l'auteur des connaissances nécessaires en l'absence desquelles cette compétence ne peut rester que lettre morte ». (Schaeffer, 1999, p. 143)

Un récit du réel ne peut en aucun cas se prêter au jeu de la feintise, au contraire. Il doit affirmer clairement sa nature, qui une fois précisée, détermine l'horizon de lecture attendu et constitue la base du contrat que signe un auteur avec son lecteur. Ce contrat est d'autant plus important que la mémoire des événements qui ont donné lieu à la production d'une œuvre s'estompe inévitablement au fil du temps. De plus, comme le souligne Eric Heyne dans *Toward a Literary of Narrative Nonfiction*, « la non-fiction littéraire et la fiction sont fondamentalement différentes, malgré leurs ressemblances en termes de structure ou de technique. [...] Nous ne pouvons jamais savoir, en nous basant simplement sur des preuves internes, si l'histoire racontée doit être considérée comme vraie. [...] Ce doute est un indice de la différence entre fiction et non-fiction. Il serait absurde de "douter" d'une œuvre de fiction. » (reproduit dans Bloom, 2003, p. 64) Pour éviter toute confusion liée au statut de l'œuvre déterminé par l'auteur,

il revient à celui-ci d'inscrire la présentation de son texte dans un cadre pragmatique explicite. C'est, selon Gérard Genette, le rôle initial du péri-texte.

5.3.1 Péri-texte et épitéxte

Au moment de la parution d'*Hiroshima* et de *De sang-froid* dans *The New Yorker*, l'effort de cadrage s'avère minimal. Ce sont surtout les conditions de publication rencontrées par les éditeurs qui font l'objet de précisions.

Hiroshima — En raison du secret entourant la publication, il n'est pas possible de modifier la couverture du magazine. Placé sur chaque exemplaire, un bandeau blanc, détachable, porte l'inscription : « Ce numéro est entièrement consacré à l'histoire de la destruction d'une ville par une bombe atomique. »

À l'intérieur du numéro, une page entière sert de page-titre. Elle ne contient que peu d'éléments : le nom de l'auteur, le titre de l'article et celui de la section du magazine dans laquelle paraît le texte : « *Reporter at large/Grand reporter* ». À l'exception du nom de John Hersey, les mêmes informations sont reprises sur la page suivante, de même que le titre de la première partie : 1 — *A Noiseless Flash/Un éclair lumineux*). Le texte suit, disposé sur trois colonnes. Au milieu de la seconde, en bas de la page, un encadré : « *THE NEW YORKER* consacre cette semaine tout son espace éditorial à un article sur l'anéantissement presque complet d'une ville par une bombe atomique et sur ce qui est arrivé aux habitants de cette ville. Il le fait avec la conviction que peu d'entre nous ont encore compris l'incroyable puissance

destructrice de cette arme et que chacun devrait prendre le temps de réfléchir aux terribles implications de son utilisation. »

Le bombardement est un fait réel encore très présent dans l'esprit des lecteurs. La section dans lequel le texte de 31 000 mots est placé confirme qu'il s'agit d'un reportage, donc par définition, d'un texte de non-fiction. Nul besoin, semble-t-il, de le préciser nommément. La version en volume, publiée chez Alfred A. Knopf, se fera tout aussi discrète. Aucun sous-titre, aucune mention du genre.

De sang-froid — Toujours dans *The New Yorker*, le travail de cadrage de l'œuvre de Truman Capote est tout aussi limité. Aucune indication de la présence du texte dans le magazine n'apparaît sur la couverture. Le récit débute à la page 57 sous un titre générique donné à la série par les éditeurs, « *Annals of Crime/Chroniques criminelles* », suivi du titre de l'œuvre et de celui de la première partie : « *The Last to See Them Alive/Les derniers à les avoir vus en vie* ». Avant le début du texte, entre parenthèses : « Note de l'éditeur. Toutes les citations de cet article sont tirées soit de documents officiels, soit de conversations transcrites textuellement entre l'auteur et les personnes concernées. » On mise ainsi sur la véridicité du texte. Pas de sous-titre, pas de dédicace, pas d'épigraphe, pas de remerciements. La publication en volume chez *Random House* comblera ces lacunes.

Truman Capote a fait ses devoirs. Le sous-titre qu'il donne à son œuvre « *Récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences* » constitue l'élément central de son cadrage auctorial. Il annonce d'emblée le caractère factuel du livre, une dimension qu'il développera dans ses « Remerciements », simplement signés T. C. : « Tous les éléments de ce livre qui ne sont pas

le fruit de ma propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées [...].» Il en fournit la preuve en dressant la liste de ceux qu'il appelle ses « collaborateurs », identifiant par leur nom ceux qui ont joué un rôle important dans le déroulement des événements et de sa propre enquête — recteur d'université, enquêteur, membre de l'administration pénitentiaire, avocat — leur simple mention ajoutant de la crédibilité à son affirmation de véracité. Il place également en exergue, en français, les premiers vers de *Ballade des pendus* de François Villon, sollicitant ainsi la bienveillance de ses lecteurs envers Dick Hickock et Perry Smith, qu'il comptera au nombre des victimes du tragique drame dont il s'apprête à faire le récit.

5.3.2 L'importance de la jaquette

Aux États-Unis, les éditions originales reliées s'accompagnent d'une jaquette détachable, qui s'ajoute au cadrage pragmatique effectué par l'auteur. Responsabilité de l'éditeur, elle a pour objectif d'attirer le lecteur en lui fournissant des informations supplémentaires sur l'œuvre qu'il s'apprête à lire ou à acheter. Hautement promotionnelle, elle ne constitue cependant pas un élément paratextuel permanent, comme en font foi les exemplaires originaux disponibles sur les sites de vente en ligne.

Hiroshima — Le contenu de la jaquette entourant l'édition d'*Hiroshima* chez Alfred A. Knopf s'avère un modèle d'efficacité. En couverture, une note : « L'histoire de six êtres humains qui ont survécu à l'explosion de la bombe atomique sur Hiroshima — Voici le texte intégral du brillant reportage auquel le “New Yorker” a consacré l'intégralité de son numéro du 31 août 1946. » Ce court texte joue sur deux tableaux ; il résume le sujet du livre, en précisant qu'il

s'agit de faits vécus, et table sur le succès phénoménal qu'avait connu la parution du reportage en magazine, auquel un nombre considérable de personnes n'avaient pas eu accès. La deuxième de couverture renforce cet effort de promotion. On y retrouve des extraits de critiques, on rappelle la diffusion de l'œuvre à la radio et les éditoriaux parus dans d'innombrables journaux. Battant le fer pendant qu'il est chaud, on ajoute que cette édition permanente a été rendue disponible au public le plus rapidement possible. La troisième de couverture se compose d'un extrait de l'introduction du texte et la quatrième confirme la véracité du récit à l'aide des photographies des six hibakusha dont Hersey raconte l'histoire.

De sang-froid — Le contenu de la jaquette de l'édition en livre de *De sang-froid* est beaucoup plus mince. Sur la première page, le titre de l'œuvre et le nom de l'auteur. Le sous-titre est absent. En deuxième de couverture, un résumé des événements, à la fin duquel on indique que le texte a déjà été salué comme un chef-d'œuvre. En troisième, une courte biographie de Truman Capote, dans laquelle on rappelle que cette neuvième œuvre publiée par l'auteur représente « l'aboutissement de son désir de longue date de contribuer à la création d'une forme littéraire sérieuse — le roman non fictionnel (*non-fiction novel*). La liste des autres ouvrages de Capote remplit la quatrième de couverture. Comme pour *Hiroshima*, ce cadrage disparaît au moment des traductions ou des rééditions.

5.4 L'expérience de lecture

Magazine ou livre, chaque support se démarque par ses moyens de production et de diffusion. Toutefois, si d'un média à l'autre, le texte demeure sensiblement le même, les conditions

d'appréhension de l'œuvre différent. Elles varient, notamment, selon la présence ou l'absence de publicités.

En raison du partage de son espace entre contenu éditorial et promotionnel, le magazine impose une expérience morcelée. Le texte, encadré d'éléments qui lui sont étrangers, ne se livre pas d'un seul souffle. Chaque page présente une nouvelle histoire, une occasion supplémentaire de stimulation ou d'évasion. L'attention du lecteur est ainsi divisée, son engagement momentanément détourné ou suspendu. En comparaison, le livre propose un récit déployé en continu, consacré à un seul univers, celui de l'histoire qu'il raconte. Il offre un horizon dégagé qui laisse, littéralement, toute la place à l'œuvre. Sans interruption intempestive, il favorise une immersion maximale.

De sang-froid et The New Yorker

Une partie du succès du *New Yorker* repose sur une stratégie élaborée au moment de sa création en 1925 et jusqu'alors inédite : jumeler les publicités nationales aux annonces locales des cinémas, théâtres, hôtels et restaurants de New York. La recette fait recette. Dès sa troisième année, le magazine devient rentable. Si les coûts de production sont ainsi divisés, l'espace l'est tout autant.

David Bray, dans sa thèse intitulée *The Vilain's Version : Capote's Rhetoric of Empathy*, se livre à un intéressant calcul. Dans le numéro du 25 septembre 1965 où l'on retrouve la première partie de *De sang-froid*, il dénombre 158 annonces sur les 110 pages dans lesquelles se déploient le texte. En raffinant ce résultat, on constate que celui-ci n'occupe que 64 des

330 colonnes de cette section du magazine, soit à peine 20 %. Sans la présence de la publicité, cette première partie de l'œuvre n'aurait rempli que 21 des 224 pages du numéro, soit 10 %.

David Bray attire aussi notre attention sur la composition du lectorat du *New Yorker*. Ce sont des personnes riches ou qui aspirent à le devenir, « disposées à investir temps et argent dans des produits qui amélioreront leur capacité à être perçues comme ayant réussi » (2013, p.17). « La plupart de ces publicités tentent de vendre des choses coûteuses et beaucoup utilisent ouvertement la promesse de richesse comme technique publicitaire » (2013, p.15). La marée d'annonces liées à cette stratégie ne fait pas que détourner l'attention du lecteur ; elle crée un choc de valeurs.

Page après page, les annonces proposent des mondes fantasmés, à mille lieues du récit qu'elles enserrent. Elles provoquent un hiatus ontologique, par lequel un univers réel, tenant sur la seule force de la narration, se retrouve noyé dans une mer d'images fabriquées, peuplées de mannequins évoluant dans des environnements de rêve, le tout accompagné de slogans accrocheurs. Ainsi, *De sang-froid*, dont la sous-trame porte sur la faille économique et sociale de l'Amérique dans les années 1950, est-il placé au milieu de mirages : vêtements dispendieux pour hommes et femmes, parfums et bijoux, alcools fins, meubles et accessoires de maison haut de gamme, voyage exotiques...

Pourrait-on en conclure que les nombreuses publicités entourant *De sang-froid*, empêchèrent les lecteurs du *New Yorker* de s'immerger entièrement dans le texte de Capote ? On peut penser que non, surtout si l'on prend en compte la frénésie qui entoura la parution de chaque nouveau

numéro de la série. Un bon suspense raconté par un auteur de talent ne serait donc pas soluble dans la publicité.

5.5 Truman Capote et l'art de la promotion

Dans sa plus simple expression, un livre est une marchandise. La promotion entourant la sortie de *De sang-froid* en volume le démontre éloquemment.

Truman Capote n'est pas seulement intelligent, il est brillant. Roi de l'autopromotion, il est lui-même un produit que les médias s'arrachent. Il aime la télévision et la télévision l'adore. Il ne peut s'empêcher de parler de lui et on lui tend tous les micros. Partout où il passe, il brille. « Un garçon doit vendre sa salade » (« A boy has to hustle his book »), affirme-t-il en plaisantant. (Clarke, 1988, p. 363) Le terme qu'il emploie traduit bien ce qu'il entend par cette affirmation : pour connaître le succès, un auteur doit savoir (se) vendre.

La publication de *De sang-froid* dans le *New Yorker* a servi de prélude à une opération de promotion de grande envergure. Au moment de la sortie en volume, le terrain a été labouré de longue date et la récolte est prête à être livrée au marché. Truman Capote connaît bien son rôle et il le joue avec talent. Depuis des mois, il est partout. Dans un article publié dans *The Hollis Critic* en février 1966, George Garrett décrit l'atmosphère : « Ce livre fait son apparition avec les sifflets et la fanfare des bateaux-pompes habituellement réservés à l'accueil d'un tout nouveau paquebot lors de son voyage inaugural. » (reproduit dans Malin, 1968, p. 81) Les médias les plus importants l'attendent sur le quai.

Le dimanche 16 janvier 1966, à la veille de la sortie du livre, des comptes rendus paraissent dans 24 journaux du pays, de New York à San Francisco, de Miami à Dallas, d'Atlanta à Des Moines. La majorité sont positifs ; certains plus critiques. Sous la plume de George Plimpton, l'un des futurs biographes de Capote, le *New York Review of Books* lui accorde la plus longue entrevue de son histoire. Dans les jours qui suivent, Capote fait la une du *Newsweek* et du *Saturday Review*. Le magazine *Life* lui consacre un reportage illustré de 18 pages, une couverture à laquelle aucun autre écrivain n'a eu droit auparavant. Des photographies signées Richard Avedon accompagnent le texte. On y voit Truman Capote de retour au Kansas ainsi que des portraits des membres assassinés de la famille Clutter et de Dick Hickock et Perry Smith exhibant leurs tatouages. *Life* fait aussi scintiller le titre de l'œuvre sur un tableau lumineux de Times Square. Les services de presse de *Random House* sont débordés de demandes. Gerald Clarke, dans sa biographie de l'auteur, estime qu'en quelques jours, Truman Capote aurait donné l'équivalent de 2 heures et demie d'entrevues à la télévision et encore plus à la radio. L'auteur désormais célèbre s'est même permis de refuser une invitation de l'émission d'affaires publiques *Meet the Press*, réservée habituellement aux hommes d'État et aux politiciens. Il se serait agi d'une première pour un écrivain.

Même les gains financiers de Capote liés aux ventes de son livre et des droits de suite font l'objet de nouvelles. La publicité est si forte, si omniprésente, qu'elle inspire des articles sur la couverture que reçoit le livre. Pour un, William D. Smith, journaliste à la section Affaires du *New York Times*, considère que l'on assiste là à « l'un des plus grands succès promotionnels dans l'histoire de l'édition. » (cité dans Davis, 2006, p. 98) Certains commentateurs désapprouvent un tel débordement. Eliot Fremont-Smith, lui aussi du *New York Times*, s'insurge contre « la vaste usine promotionnelle autogénératrice dans laquelle tout le monde

— auteur, éditeur, rédacteur en chef de magazines, critique, libraire, lecteur — est pris au piège ». (cité dans Davis, 2006, p. 99) Il y entrevoit la transformation du livre en marchandise, un phénomène qu'il observe de plus en plus souvent dans le monde de l'édition.

Interrogé sur son rôle dans ce succès phénoménal, Bennett Cerf, éditeur chez *Random House*, affirme que tout le mérite en revient à Capote et à lui seul. Une opinion que le principal intéressé n'allait sûrement pas contredire.

CHAPITRE 6 - LE RÉCIT DU RÉEL : ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS ET LIMITES

Le récit du réel, quel que soit le nom qu'on lui donne, déploie sa nature polymorphe dans des formes tantôt inspirées de l'air du temps, tantôt envisagées comme contribution à un débat intellectuel ou littéraire ou à une lutte sociale ou politique. Il n'échappe jamais à son époque et ne peut se dissocier de ce qui l'alimente : le sort de personnes réelles, entraînées de gré ou de force dans une suite de situations qui les écrasent ou les élèvent. Il touche le cœur et l'esprit, se lit comme un roman, même s'il n'en est pas un, cultive la soif de découverte et récolte la connaissance, qu'il partage. Il repose sur un pilier central : l'immersion sur le terrain des événements qu'il narre et son corollaire, la contemporanéité. Du quotidien à l'existentiel, l'éventail de ses sujets est large, pourvu que ceux-ci puissent donner lieu à une recherche exhaustive qui contribuera à certifier le haut degré d'exactitude des faits et témoignages rapportés, procurant à l'auteur l'autorité nécessaire à l'expression d'une voix personnelle, et au lecteur, l'assurance de la véracité des informations transmises. Cette inscription dans le réel ne contredit cependant pas les préoccupations liées à la forme, à travers notamment l'utilisation imaginative du langage et le travail élaboré sur la structure. Ce soin apporté à l'écriture s'accompagne toutefois de certaines limites.

6.1 Le défi de l'écriture

Un récit du réel est une création littéraire, il ne faut pas en douter. Son écriture commande de maîtriser l'art de la fiction romanesque, comme l'impliquait Truman Capote. Tout en remplissant les conditions d'une enquête journalistique approfondie marquée du sceau de

l'exactitude, de l'honnêteté et du respect des protagonistes, l'auteur d'un récit de réel ne se satisfait jamais de ce premier niveau d'exigence. Ses attentes sont plus élevées : il veut créer une œuvre, un reportage qui se lise comme un roman. Le désir est ancien. Dans un texte publié en 1900 dans le magazine *The Atlantic*, l'écrivain Gerald Stanley Lee en appelait déjà à la naissance du « reporter transfiguré, un artiste plus artiste que l'artiste, un artiste plus journaliste que les journalistes. C'est l'affaire du poète reporter, écrivait-il, de reporter un jour à jamais, afin qu'aucun cortège de couchers de soleil flamboyants ne s'éteigne ce jour-là » (cité dans Hartsock, 2000, p. 38). L'espoir demeure. « Je suppose que j'essaie essentiellement d'écrire un tableau », avoue humblement Gay Talese (cité dans Boynton, 2005, p. 367) « Chaque confession était comme un portrait peint. C'est plus qu'un document, une "image" », écrit Svetlana Alexievitch (1990, p. 22). « C'est exactement comme tisser la plus fragile des dentelles », résume Truman Capote (2007, p. 304).

Le récit du réel ne fait pas l'économie de la littérature, au contraire. C'est son point d'appui et la condition de son effet. La réalité fournit la matière, pas la manière. Et s'il faut à l'auteur contourner l'obstacle que pourrait constituer l'interdiction d'accès non partagé à la pensée et aux sentiments d'autrui, cette condition peut être reçue comme une obligation de créativité qui s'exprime par le détournement de tous les autres dispositifs narratifs au profit de la transcription du monde phénoménal et de ce qui s'y produit. La palette de couleurs dont l'auteur dispose demeure riche pour qui sait en jouer : la finesse de l'écriture, sa précision, son pouvoir d'évocation, la description de paysages physiques et humains, la capacité de susciter l'émotion, l'usage inventif de la chronologie, la reconstitution de scènes et de dialogues, la suggestion d'images fortes, le déploiement d'une symbolique, la construction d'une intrigue, la création de suspense et surtout, le travail élaboré sur la structure de l'œuvre, étant entendu que « la

forme est la forme du contenu », comme l'affirme Ben Shawn (cité dans Anderson, 1987, p. 4).

La restitution du réel est un art.

Au lieu de se contenter de « rapporter » ou de « discuter » d'un objet ou d'un événement, l'artiste de la non-fiction le refait sous forme narrative. L'effet remarquable d'une telle transformation est que le moment est repris ; il revit. Mais avec les lumières et les ombres subtiles de la vision de l'auteur. Les faits gagnent en vie, en profondeur et en subtile réverbération. (Barbara Lounsberry, 1990, p. XIV-XV)

En dépit de la lourdeur de son sujet, Truman Capote émaille *De sang-froid* de perles de beauté. Il ressent « le froid du crépuscule imminent frémissant dans l'air » (69), il nous rappelle que « l'homme n'est rien, une buée, une ombre absorbée par les ombres » (223). À la ferme des Clutter, il observe « les premiers fils de la toile d'araignée du délabrement [...], un râteau à gravier rouillant dans l'allée, la pelouse desséchée et fatiguée » (307-308). Dans *The Voyeur's Motel/Le motel du voyeur*, paru en 2016, Gay Talese, qui a consacré sa carrière au récit de non-fiction, nous donne lui aussi une brillante démonstration du pouvoir de l'écriture. En 1980, Gerald Foos acquiert un motel dans le but d'assouvir son vice secret : le voyeurisme, une activité qu'il documente dans ses moindres détails pendant des années. Il contacte par la suite Gay Talese et lui demande d'écrire son histoire. Celui-ci refuse d'abord et finit par accepter à condition de pouvoir utiliser le véritable nom de Foos. Dans la dernière scène du livre, Foos, accompagné de son épouse, revient sur le site de son motel, maintenant détruit. Après un moment il quitte les lieux. « — Rentrons, dit Anita. — Oui, acquiesça-t-il en la prenant par le bras pour la diriger vers l'entrée. J'en ai assez vu. » (Talese, 2016, p. 259) À qui doit-on attribuer ce mot de la fin génial ? À Gerald Foos, personnage central du livre, ou à son auteur ? Parions qu'il est né dans l'esprit de Talese et que ce dernier a dû être très fier de sa découverte.

6.2 Les limites à ne pas franchir

Entre l'enquête journalistique et la prose romanesque, le récit du réel se retrouve souvent dans une zone frontalière, mais il est des limites qu'il ne peut franchir. Certaines jouent sur une fine ligne, d'autres constituent des accros importants à l'effort de véridicité et au contrat liant l'auteur et son lecteur.

L'accès non partagé à la vie intérieure. Käte Hamburger, dans sa *Logique des genres littéraires*, fait de l'accès à la vie intérieure d'autrui le pivot central de sa réflexion.

Il nous suffit de prendre en compte notre propre expérience psychologique et logique en nous souvenant que nous ne pouvons jamais dire d'une autre personne réelle ce qu'elle pensait ou pense, sentait ou sent, croyait ou croit, etc. [...]. Si cela se produit [...], on est dans un roman, dans une fiction. La fiction épique est le seul espace cognitif ou le Je-Origine (la subjectivité) d'une tierce personne peut être représenté comme tel. (1986, p. 88)

Pour le dire autrement, si un auteur écrit « il pleure », il peut s'agir d'une information documentée. En utilisant ses sens, il peut en confirmer la véracité. Il peut voir les larmes couler, entendre les sanglots. Si par ailleurs il écrit « il pleure sur son enfance », il y a de fortes chances qu'il soit en train d'entrer dans le monde de la fiction, à moins que l'affirmation suive un épisode où le témoin lui parlait de ses jeunes années, une réminiscence l'ayant mené à verser des larmes. Il peut aussi s'agir de la transcription d'une confidence clairement exprimée. C'est la porte que Frédéric Pouillaude entrouvre dans *Représentations factuelles*, en suggérant de s'appuyer sur le critère de la vraisemblance épistémique, qui tient en une simple question : comment l'auteur a-t-il pris connaissance de ce qu'il soutient ? En l'absence d'une réponse valable, on se retrouve à « attribuer aux personnages des pensées qui, ayant pu avoir lieu, n'en

restent pas moins ni démontrables ni infirmables » (2020, p. 369), une ligne que Truman Capote franchit trop souvent dans *De sang-froid* selon Pouillaude. Ce dernier précise toutefois qu'un auteur dispose de moyens pour surmonter cet obstacle. Pour exemple, il cite un entretien accordé par Emmanuel Carrère dans lequel celui-ci s'exprime sur la manière dont cette question s'est imposée à lui et la conclusion qu'il en a tirée, qui s'est traduite par l'abandon de la narration à la troisième personne au profit de l'écriture au « Je ».

Si vous écrivez, dans un roman, que Madame Bovary éprouvait ceci ou que Julien Sorel pensait cela, rien ne s'y oppose, puisqu'ils sont des personnages qui sortent de votre imagination. Mais, à partir du moment où vous parlez de personnes réelles, les choses changent. Je me suis heurté à cela en travaillant à *L'adversaire*. Comment pouvais-je écrire : « Jean-Claude Romand pense ceci ? » Ce qu'il pense, je n'en sais rien. Alors, tout ce que je peux faire, c'est émettre des hypothèses, donc écrire : moi, Emmanuel Carrère, je pense que, j'ai le sentiment que... Ainsi, ce qui était à l'origine une impossibilité liée à un scrupule moral, philosophique, esthétique, est devenu une façon de faire qui désormais va de soi, au point que je ne saurais pas m'y prendre autrement. (cité dans Pouillaude, 2020, p. 372)

C'est donc par la modalisation que Carrère a pu exprimer des pensées dont il ne pouvait pas garantir l'exactitude en l'absence de sources directes. Dorrit Cohn, dans *Le propre de la fiction*, l'avait déjà souligné.

Un biographe qui entreprend de présenter la vie intérieure de son sujet est [...] soumis à des contraintes strictes. Il ne peut que former des spéculations, des conjonctures ou des inférences au sujet des pensées, sentiments ou perceptions qui ont, auraient pu, ou qui ont dû, animer son sujet historique à certains moments cruciaux de sa vie. (2001, p. 71)

Pour elle, toute intrusion dans l'esprit d'une autre personne ne peut être associée qu'à de la magie.

Käte Hamburger réserve toutefois un rôle particulier au verbe « dire », qui implique, selon elle, « qu'un processus intérieur est communiqué et qu'il peut être perçu » (1986, p. 88). Ayant basé une grande partie de son ouvrage sur les témoignages, Truman Capote a utilisé plus de 200 fois ce verbe, souvent dans l'usage exact décrit par Hamburger : « Tu sais ce que je pense ? dit Perry, Je pense qu'on a quelque chose qui tourne pas rond pour faire ce qu'on a fait. » (1966, p. 168) Ailleurs, pour indiquer un processus intérieur, il se contente de mettre une portion de la phrase entre guillemets : « Il avait des moments de faiblesse, des moments où “des choses lui revenaient à la mémoire” » (1966, p. 169) En d'autres occasions, il réussit l'exploit d'exprimer à la fois le dit et le non-dit. Dans une courte scène, dans la première partie du livre, Mme Clutter accueille Jolène, une amie de sa fille. Elle converse avec elle. « Mr. Clutter voyage énormément. » (1966, 49) Capote donne ensuite des détails sur la famille et la santé du couple. Après le départ de Jolène, il écrit : « Sur quoi, Mrs. Clutter demeura seule dans la maison. » (1966, p. 52) Cette simple phrase permet de décoder la première. Celle-ci livre à la fois une information et un état d'âme. Elle suggère, finement, la solitude de Mme Clutter.

Truman Capote a placé l'absence de « Je » au cœur de son expérience littéraire. Sans doute était-il conscient des défis narratifs que cela allait poser. Cela dit, si la présence de l'auteur pouvait se faire invisible dans le texte, l'être humain, pour sa part, pouvait-il demeurer muet ? Nourri de ses visites et de sa correspondance hebdomadaire avec les deux criminels, troublé peut-être par la personnalité de l'un d'eux, Perry, qui se révélait à la fois son double et son ombre, a-t-il pu faire taire ses émotions à chaque fois qu'il se mettait à sa table d'écriture ? A-t-il résisté à la tentation de franchir la ligne rouge de l'expression des pensées et des sentiments d'autrui, risquant ainsi de tacher le manteau de véridicité immaculée dont il se drapait ? A-t-il pratiqué des percées dans le mur qui sépare le réel et la fiction ? Reconnaisant son intelligence,

son expérience et son talent, son acharnement à trouver le mot juste, sa ruse et sa subtilité, peut-être trouvera-t-on des traces de traversées de ces frontières dans *De sang-froid*, transgressions passagères des règles qu'il s'était lui-même fixées.

La création de personnages composites. L'inspecteur Alvin Dewey est le héros positif de *De sang-froid*. Apprécié de sa communauté, dédié à sa tâche, heureux en famille, il a toutes les qualités pour jouer ce rôle. Selon certains enquêteurs liés à l'affaire, Truman Capote lui aurait peut-être attribué des actions posées par d'autres membres de la brigade. Aurait-il franchi une ligne rouge en faisant de M. Dewey un personnage composite, compromettant ainsi son projet de récit véridique ?

En photographie, on doit à Francis Galton, anthropologue et psychométricien anglais du XIX^e siècle, d'avoir mis au point la méthode de portrait composite consistant à fusionner en une seule image une multiplicité de clichés grâce à la superposition. En littérature, John Hollowell définit la caractérisation composite comme « le télescopage de traits de caractère et d'anecdotes en une seule esquisse représentative » (1980, p. 23). John Hersey, qui l'avait utilisé dans *Joe is Home Now*, un portrait de soldats de retour de guerre publié dans le magazine *Life* en 1944, l'a par la suite formellement condamnée, insistant sur le fait que « le journalisme littéraire devait être authentique et absolument fiable » (cité dans Kerrane, 1997, p. 111).

Barbara Lounsberry considère pour sa part que l'utilisation de personnages composites peut mener à une simplification excessive. Agissant ainsi, on s'éloignerait des véritables personnes dans toute leur singularité et leur complexité, pour les résumer à un type. De tels personnages violent le contrat journalistique, affirme de son côté John Hellman : « S'ils ne sont pas révélés

[aux lecteurs], ils constituent clairement des distorsions injustes du sujet. » (1981, p. 18-19) Non seulement une telle attitude est-elle hautement condamnable, elle est sévèrement punie, comme l'a appris Janet Cook, journaliste au *Washington Post*, lorsqu'on lui a retiré le prix Pulitzer obtenu en 1981, après qu'elle eut admis que le personnage central de son reportage intitulé *Jimmy's Work*, un garçon de huit ans héroïnomane, était en fait un composite de plusieurs enfants rencontrés.

Les problèmes soulevés par la création de tels personnages ne sont pas uniquement liés à la véridicité du récit, ils posent également d'importantes questions d'ordre ontologique. Cette pratique modifie la mathématique du réel. En fondant plusieurs personnes en une seule, elle donne vie à un « être » qui n'existe pas en dehors des pages d'un livre. Il ne s'agit pas d'addition à un inventaire « élargi » du monde réel, au sens où l'entend Marie-Laure Ryan en parlant de la fiction (citée dans Cohn, 2001, p. 230), mais de soustraction. Certains individus ne figurent plus dans le tableau final des événements ; leur présence et leurs actions ont été léguées à une autre personne. Cette opération produit un hiatus ontologique, un grésillement dans la logique du récit. Elle crée un personnage de synthèse, un être de papier, qu'elle fait évoluer dans le même univers que des personnes réelles. Dans son analyse de *La guerre et la paix* de Tolstoï, dans laquelle elle démontre que la fiction absorbe tout ce qui vient en contact avec elle, Dorrit Cohn fait valoir que deux êtres de natures ontologiques différentes ne peuvent, par définition, communiquer entre eux. Ainsi, Napoléon, personne réelle, devient-il un personnage, dès le moment où il entre en contact avec Pierre, un personnage fictif. Elle cite Terence Parsons pour qui Pierre est un « indigène » du monde fictionnel, et Napoléon, un « immigré » (2001, p. 230). Comme l'écrit John McPhee : « Quand quelqu'un fait un personnage non fictionnel de trois personnes qui sont réelles, c'est un personnage fictif à mon

avis » (cité dans Flis, 2012, p. 25). Et dans le contexte d'un récit du réel, ce personnage fictif devient un « immigré », car seuls les « indigènes » peuvent évoluer dans la réalité.

L'ajout de personnages ou d'événements inventés. S'en tenir aux faits. C'est à la fois l'objectif et le moyen, une obligation à laquelle Truman Capote n'a pas su se plier entièrement, ayant choisi d'inventer la dernière scène de *De sang-froid* afin que les lecteurs ne referment pas le livre sur la sinistre image de l'exécution, voulant ainsi suggérer que la vie continuait, en racontant que Sue, la meilleure amie de Nancy, étudiait les beaux-arts à l'université et que Bobby avait épousé une jolie fille. C'est ainsi qu'en deux pages seulement, dans un petit échange se déroulant dans un cimetière, un auteur peut abandonner, le temps d'une scène, son désir de livrer un compte rendu immaculé, sans que le lecteur en soit informé.

Dans un court texte publié dans *The Yale Review*, John Hersey fait aux journalistes une mise en garde qui s'adresse aussi aux auteurs de récits du réel :

L'éthique journalistique [...], doit être basée sur la simple vérité que chaque journaliste sait faire la différence entre la distorsion qui vient de la soustraction des données observées et de la distorsion qui vient des données inventées. [...] Au moment où le lecteur soupçonne des ajouts, la terre commence à se dérober sous ses pieds, car l'idée qu'il n'y a aucun moyen de savoir ce qui est réel et ce qui ne l'est pas est terrifiante. (1980, p. 2)

Pourtant, Truman Capote savait bien ce qui était réel et ce qui ne l'était pas.

La substitution de personnes. Du point de vue narratif, Truman Capote avait placé la barre très haut. Sa volonté de ne jamais paraître dans son œuvre l'obligeait parfois à emprunter des voies de contournement afin de pouvoir raconter certains événements dont il n'avait pas été

témoin. C'est ainsi qu'il s'est placé en situation de franchir une autre ligne rouge : la substitution de personnes. En juin 1960, alors qu'il amorce son travail de rédaction, il écrit à Don Cullivan, un camarade d'armée de Perry Smith, qui lui avait rendu visite à la prison du palais de justice de Finney.

Maintenant mon problème : il est d'ordre technique. Aucun passage de mon livre n'est écrit à la première personne – ce qui signifie que « je » ne dois pas, ne peux techniquement pas, apparaître. J'aimerais inclure, vers la fin du livre, une longue scène entre Perry et vous, où j'utiliserais certains passages de mes propres entretiens avec lui — en d'autres termes, je vous demande de prendre ma place. Cette scène interviendrait au moment où l'épouse du shérif, Mrs Meier, vous permet de déjeuner avec Perry dans sa cellule [...]. J'aurais besoin que vous me décriviez la scène dans tous ses détails : que vous a servi Mrs Meier, comment le couvert était-il dressé ? Etc. Tout ce dont vous pouvez vous souvenir. (2007, p. 303)

Capote ne s'en tient pas là : « Autre chose : est-ce au cours de ce déjeuner que Perry a fini par vous raconter son ultime et définitive version de ce qui s'est passé chez les Clutter ? » (2007, p. 303) Le 27 juillet 1960, Truman écrit à nouveau à Don Cullivan : « Cher Don. Parfait : exactement ce que je désirais. Très bien observé et décrit. Merci (une fois encore !). » (2007, p. 306)

C'est ainsi que s'exécute une transgression préméditée et qu'un auteur dépasse les limites imposées par la forme qu'il a choisie.

CHAPITRE 7 - LES AXIOMES

L'écriture d'un récit du réel est un accomplissement, l'ascension réussie d'une montagne où, du haut du plus haut point, un auteur contemple l'étendue d'un paysage infini sur lequel il aura déjà mis quelques mots. Il en est de même pour la rédaction d'une thèse. Si son sujet est riche, sa profondeur exalte et peut donner le vertige. Alors, on revient à notre casse-tête. On regroupe les pièces d'une même couleur, d'un même motif. On forme des ilots de connaissance qui pourront, on l'espère, se rejoindre, à force d'observation et de patience. Avant de finalement proposer des éléments de définition du récit du réel, nous avons rassemblé quelques-uns de ces ilots, bien conscient qu'ils ne représentent aucunement l'étendue de l'archipel des notions à l'étude. Nous leur avons donné la forme d'axiomes en nous concentrant sur certains points d'ancrage de notre réflexion : l'impossibilité de la disparition de l'auteur, la fragilité des souvenirs et des récits qui en découlent, le respect des univers ontologiques, l'approche non-dualiste de la rencontre de l'expérience et de sa narration, la considération de l'Autre comme sujet et l'utilité de l'illusion de la fiction pour décrire le réel. Restent encore de nouveaux ilots à découvrir, et même plusieurs îles sans doute, qu'il appartiendra à d'autres voyageurs d'explorer, utilisant, si bon leur semble, la carte maritime dont nous avons amorcé le dessin.

7.1 Un auteur ne disparaît jamais

Être et ne pas être là est impossible. Si un auteur se cache, c'est qu'il est sur place. Le « Je » n'a pas à être tonitruant ; il n'a qu'à être. Comme l'écrivait Henry David Thoreau dans *Walden ou la vie dans les bois* : « Nous oublions ordinairement qu'en somme, c'est toujours la première personne qui parle. » (1990, p. 9-10) James Agee l'avait reconnu. C'est parce qu'il était lui-

même un sujet qu'il pouvait entrer en relation avec d'autres sujets. John Hersey, qui se voulait muet dans *Hiroshima*, l'admettait : « La voix est l'élément sur lequel vous n'avez aucun contrôle ; c'est le son qui se cache derrière l'œuvre » (cité dans Dee, 1986, p. 240). Svetlana Alexievitch, dans son travail de réécriture des témoignages recueillis pour *Les cercueils de zinc*, a coloré de sa voix celles qui formaient le chœur des mères qu'elle voulait faire entendre.

Daniel Cornu l'a clairement exprimé : le journaliste interprète dès le moment où il observe. Comme le faisait aussi valoir Jay Rosen, que cite Harriet Hurtis dans son analyse d'*Hiroshima*, « les faits, ne sont pas de simples données préconceptuelles, mais des interprétations de perceptions » (2017, par. 19). L'absence dans l'œuvre ne contredit pas la présence dans l'écriture. La voix est une signature indélébile, fût-elle inscrite à l'encre sympathique. Comme l'a écrit Walter Benjamin : « Le conteur imprime sa marque au récit, comme le potier laisse sur une coupe d'argile l'empreinte de ses mains. » (2000, p. 127) La subjectivité n'est pas le problème, à condition qu'elle soit située, que l'on sache d'où l'auteur nous parle, comme le demande Ivan Jablonka.

Le regard génère le point de vue. Qui tient la plume tient le discours. Pas de récit sans auteur, comme l'avait déjà noté Ralph Waldo Emerson, citant Joseph Conrad : « Les faits sont muets [...] et tout chant qu'ils font dépend de leur orchestration par un arrangeur humain. » (cité dans Hollowell, 1977, p. 73) Pour Cecilia Aare (2016), sur le plan narratologique, le reportage doit être compris comme une réalité dirigée. L'auteur implicite, qu'elle nomme réalisateur (*director*), est l'instance créatrice. Il joue un rôle clé. Il souffle le récit au narrateur et donne la parole aux personnages, choisit les plans, cadre les images, assure le montage, sans pour autant

transformer le film de la vie en cinéma d'auteur. Le réel est prégnant, et en tout temps, l'auteur doit le réaliser.

7.2 Un récit est toujours le récit de récits

Le récit du réel produit de l'histoire immédiate. C'est un art basé sur l'oralité et sa transcription. Il se nourrit d'observations et repose sur le témoignage, qui repose lui-même sur la mémoire. Mais la mémoire est faillible. Elle s'use, comme le disait Carbonell (1981, p. 7), s'use et s'abuse. Affective, elle se laisse toucher par sa propre histoire, instable, elle demeure « sensible à tous les transferts, écrans, censure ou projections » (Pierre Nora, cité dans Prost, 2010, p. 299). Elle oublie et s'oublie, nous échappe et nous rattrape, invente de faux souvenirs en nous laissant croire qu'ils sont vrais, et nous sommes prêts à jurer qu'ils le sont. C'est le maillon faible de notre réseau neuronal et de notre outillage cognitif, selon Françoise Lavocat (2016). Pourtant, nous passons notre existence à nous conter des histoires et à nous raconter, mais ces histoires, même si elles sont parfois inexactes, sont essentielles à notre équilibre.

Le récit, en réactualisant une expérience passée, permet de lui donner un sens et de l'intégrer de manière explicite à l'image que l'on se fait de soi et que l'on entend proposer aux autres. L'acte de narration est donc un facteur essentiel dans la création d'une identité personnelle. Par ailleurs, le récit ne porte pas seulement sur le passé, mais aussi sur le présent et l'avenir. Nous construisons des scénarios grâce auxquels nous esquissons nos projets et nous nous livrons à des variations imaginatives sur notre avenir. (Molino et Lafhail-Molino, 2003, p. 129-130)

« Le souvenir est un discours que l'on se tient à soi-même », écrit Paul Ricœur (cité dans Baecque et Delage, 2008, p. 20). Nous sommes à la fois l'auteur, le narrateur et le narrataire du récit de notre vie, et celui-ci change en même temps que nous. Les éléments qui le composent gagnent ou perdent en importance, notre perspective se déplace, notre manière de

voir les choses se transforme. Ce qui est vrai pour les peuples l'est également pour les individus.

[...] toute histoire est une histoire construite où les personnages sont aussi construits que les événements, écrit encore Ricœur. Il en résulte qu'il est toujours possible de reconfigurer autrement ce que l'on vit ou raconte dans la pratique quotidienne, conversationnelle. Raconter autrement, mais aussi être raconté par d'autres. Or, dans une histoire racontée autrement, les événements ne sont plus les mêmes, dès lors que leur place dans l'histoire est changée. (cité dans Baecque et Delage, 2008, p. 23)

Le passé est par définition révolu. Il est inaltérable, d'où la difficulté de le reconstituer. Les épisodes anciens « ont une réalité ontologique indépendante de toute observation », comme le rappelle Alan Robinson (2011, p. 9). Entre ce dont on se souvient et ce qui est effectivement survenu, il n'y a pas toujours concordance. Si le passé personnel est si ardu à saisir, et à ressaisir, explique Robinson, c'est qu'il se situe au point de convergence — et de divergence — de trois mémoires de soi, ce qui représente

un enjeu épistémologique de première importance quand il s'agit de considérer l'exactitude de nos prétentions à la vérité et de nos descriptions du passé. [...] Le soi historique (*historical self*), comme le passé réel, n'existe que dans des représentations subjectives. [...] Il s'agit plus vraisemblablement de constructions plausibles [...]. Cela dérive de souvenirs aux degrés de fiabilité et d'authenticité variables, dans lesquels un soi se remémorant (*remembering self*) se souvient ou raconte un soi remémoré (*remembered self*), considéré correspondre au soi historique (*historical self*) actif à ce moment-là. (Robinson, 2011, p. 5)

En d'autres termes, la personne dont nous croyons nous souvenir n'est pas nécessairement celle que nous étions vraiment et les événements dans lesquels nous pensons qu'elle aurait été impliquée peuvent ne pas être conformes à ce qui est réellement arrivé. À cela s'ajoute le fait que tous nos souvenirs ne viennent pas de nous. Comme le rappelle encore Ricœur :

D'abord, on ne se souvient pas seul, mais à l'aide du souvenir d'autrui, dans le simple échange de la conversation qui constitue un véritable partage des mémoires. En outre, la mémoire personnelle ne cesse d'emprunter aux récits d'autrui, qu'elle tient pour des souvenirs propres. (cité dans Baecque et Delage, 2008, p. 18)

La mémoire est un matériau volatil, d'où l'importance du recouplement des sources pour l'historien, le journaliste ou l'auteur d'un récit du réel s'il veut, à l'instar de Truman Capote, produire un « récit véridique », comme il l'indique dans son sous-titre. Comme le suggère Alan Robinson, un récit est toujours le récit de récits, « la construction de constructions d'autres personnes », pour emprunter les mots de l'anthropologue Clifford Geertz (cité dans Robinson, 2011, p. 24). Et encore, quel que soit le degré de fiabilité de la mémoire, quelles que soient la précision et la justesse des souvenirs, nul ne peut garantir que l'individu qui témoigne dira tout, même s'il le jure, comme le fait remarquer Jane Kramer :

Ce qui m'intéresse, ce sont les éléments que chaque personne ajoute ou soustrait à la narration de base. Je trouve le mensonge tellement révélateur. Pourquoi mentent-ils ? À propos de quoi mentent-ils ? Question plus intéressante encore : à propos de quoi ne mentent-ils pas ? (reproduit dans Bosc, 2016, p. 132)

Dans sa nature même, un récit est toujours un vrai récit, ce qui ne garantit pas pour autant qu'il soit un récit vrai. La véridicité serait donc à juger dans la qualité de la transmission des récits entendus et non dans ces récits eux-mêmes. L'auteur, comme le lecteur, doit se satisfaire de cette double traduction du réel. Comme le suggère Umberto Eco : « Traduire, c'est dire presque la même chose. » (2006, p. 9)

Presque.

7.3 Les personnes réelles meurent réellement

Les personnages de papier meurent sur papier ; les personnes réelles meurent réellement. La différence est vitale, littéralement. Dans sa correspondance avec Louise Colet, Flaubert se confie. Quand il écrivait la scène de l’empoisonnement de Madame Bovary, il avait le goût de l’arsenic dans la bouche et il en a vomi son repas. Ce n’est pourtant pas un être humain qui meurt, c’est un personnage qui d’ailleurs survivra dans d’autres œuvres littéraires et cinématographiques. Si l’angoisse habitait si viscéralement Flaubert, il avait toujours le loisir de laisser la vie sauve à Emma Bovary, un choix qui est refusé au témoin d’une exécution capitale comme ce fut le cas pour Truman Capote assistant, impuissant, à la mort de Dick Hickock et de Perry Smith.

Madame Bovary et Flaubert n’appartiennent pas au même univers ontologique alors que Truman et Perry sont du même monde et du même temps. Ce sont des êtres de chair en présence l’un de l’autre. Quoi qu’ait ressenti Flaubert, il n’y a, entre un auteur et ses personnages, qu’un fil d’encre et d’invention. Les êtres de papier n’agissent qu’entre les pages qui les abritent et dans l’esprit des lecteurs ; les êtres de chair évoluent dans la réalité phénoménale. Leur vie s’étale en deçà et au-delà des couvertures d’un livre. Les êtres de papier laissent derrière eux des archives dont l’encre pâlera, les êtres de chair nourrissent la terre. Mais Emma Bovary et Perry Smith se rejoignent dans la mort transcrite. Dans ce statut commun, ils traverseront les siècles.

D’une situation ontologique à l’autre, un même objectif demeure : écrire une histoire qui amènera les lecteurs à considérer Emma comme si elle était de chair et à s’émouvoir de son

histoire, comme le feront ceux qui seront témoins, par procuration, de la mort en direct de Dick et Perry. Les larmes versées pour l'une comme pour les autres ont le même goût salé. Elles sourdent du cœur.

7.4 Les contraires sont complémentaires

« J'entendrai des regards que vous croirez muets. » (Racine, *Britannicus*, 1669, II, p. 3)

L'écriture et le réel occupent des espaces distincts, jusqu'à ce qu'ils se rencontrent, inévitablement. La fréquentation de l'un par l'autre, et inversement, se traduit alors par un enrichissement mutuel, chaque partie nourrissant l'autre et se retrouvant à son tour nourrie. Dans quelles conditions cet échange se produit-il et sous quel angle faut-il tenter de l'aborder ? Nous proposons ici celui du non-dualisme.

La bi-référentialité selon Masu'd Zavarzadeh. Dans *The Mythopoeic Reality*, Masu'd Zavarzadeh explore la nature profonde des codes génériques des œuvres de *non-fiction novel*, qu'il définit comme « un genre de récit en prose dont les œuvres sont caractérisées comme étant bi-référentielles dans leur mode narratif et phénoménalistes dans leur approche des faits » (Zavarzadeh, 1976, p. 74). Cette forme, dont rendra compte Tom Wolfe en 1973 dans son anthologie *The New Journalism*, popularisant du coup cette appellation, fleurit particulièrement aux États-Unis au cours des années 1960 et 1970.

Comme l'indique Zavarzadeh, dans la période d'après-guerre, l'Amérique entre dans la société « technotronique » façonnée par l'impact des technologies et des médias de communication.

La réalité ressemble de plus en plus à une fiction. Incapable de traduire la complexité d'un monde en mutation, le récit moderniste apparaît comme simplificateur et réducteur ; la théorie critique ne parvient pas davantage à s'adapter. Elle résume toujours les formes narratives à deux modes : le fictionnel et le factuel, tous deux uniréférentiels. Zavarzadeh propose la voie de la biréférentialité qui pourra, selon lui, refléter plus justement « la tension créée par l'énergie centrifuge de la réalité et la force centripète de la forme interne du récit. » (1976, p. 57) Il distingue deux champs de référence propres au roman de non-fiction : l'expérientiel, lié aux événements et aux personnes et appuyé sur le caractère convaincant des faits, et l'imaginaire, associé aux outils de l'expression littéraire. Ces deux composantes s'observent dans ce que l'auteur appelle « l'angle de référence » (1976, p. 78). Celui-ci détermine le degré de proximité de la narration avec son axe référentiel. Un angle obtus de référence interne produit un récit fictif, et vice-versa. L'angle droit préserve pour sa part la tension biréférentielle, ce que réussit *De sang-froid*, selon Zavarzadeh. Son approche ne livre cependant pas son plein potentiel en raison du caractère trop statique de la figure géométrique qu'il utilise. L'« angle » dont il parle est certes mesurable, mais il échoue à traduire le flux continu de la vie et de sa transcription. Les notions de mouvement oscillatoire et de continuum sembleraient plus appropriées pour atteindre cet objectif, mais elles s'avèrent elles aussi insuffisantes. Tout en saluant la volonté de l'auteur de *The Mythopoeic Reality* de se détacher du paradigme historique basé sur la binarité, nous proposons de remplacer le concept de bi-référentialité par celui de non-dualisme.

La complémentarité des contraires. Le désir de refléter la véritable nature d'un monde complexe n'est pas nouveau et pour preuve, Zavarzadeh cite l'approche du Danois Neils Bohr (1885-1962), prix Nobel de physique 1922, connu pour son apport à l'édification de la physique quantique. Il est à l'origine du « principe de complémentarité » selon lequel les

comportements corpusculaires et ondulatoires sont en fait des aspects complémentaires d'une même réalité. Plus simplement, la lumière serait à la fois une onde et un faisceau de particules. Convaincu, Bohn fait graver sur son blason une devise latine : « *Contraria sunt complementa* », « Les contraires sont complémentaires ». Il double l'affirmation par le dessin d'un taijitu, un symbole taoïste composé de deux demi-cercles qui s'entrelacent, le yin et le yang, opposés, mais inconcevables l'un sans l'autre. Dit autrement, les deux faces d'une médaille sont indissociables ; elles sont la médaille. Selon l'historien Guy Dhoquois, dans la voie du Tao, « les contraires ne sont pas antagonistes. [...] Le féminin et le masculin, le yin et le yang, complémentaires par essence [...] s'attirent et se repoussent, se suscitent l'un l'autre » (1991, p. 29). L'approche semble contre-intuitive pour nos esprits rationnels, mais pour dépasser la binarité, il faut en accepter les deux termes, simultanément. Comme le dit la tradition chinoise, « “Cela est” est, parce que “cela n'est pas” est ; “cela n'est pas” est, parce que “cela est” est ».

Appliqué à l'analyse des conditions de la traduction du réel par l'écriture, le principe de complémentarité s'exprime par l'usage de la conjonction « et ». Encore faut-il préciser les termes que nous voulons ainsi relier. Zavarzadeh mentionne l'expérience et l'imaginaire comme les deux champs de référence du roman de non-fiction. Il souligne l'emprise très ancienne de la distinction entre fait et fiction, distinction qui s'avère improductive ici. Si elles sont opposées, ces deux notions ne sont pas complémentaires. Il conviendrait donc de parler davantage de réel et de narration. Le terme de *non-fiction novel* choisi par Capote a le désavantage de définir l'un des éléments négativement par rapport à l'autre, l'un devenant qualificatif du substantif. Il ne faut pas s'en étonner ; Capote a toujours affirmé que son projet était essentiellement littéraire. Il voulait écrire un roman (*novel*) et ne s'en est jamais caché,

mais son intention s'est trouvée submergée par le nom qu'il lui a attribué. Pour sa part, le journalisme littéraire adopte le même type de dénomination ; il s'agit d'une forme de journalisme qui se distingue par sa dimension littéraire. Encore une fois, l'un des éléments de l'équation sert à qualifier l'autre, à la différence qu'il n'a pas de connotation négative. Dans les deux cas, ces appellations ne satisfont pas à la condition initiale du principe de complémentarité qui commande qu'aucun des éléments ne soit subsumé à l'autre, d'où notre choix d'utiliser le terme « récit du réel », mettant ainsi en lumière l'inévitable conjonction de la réalité et de sa narration. La mise en commun de ces deux éléments crée une nouvelle unité consacrant la complémentarité de ses parties maintenant inséparables. On assisterait donc à l'hybridation du réel et de son récit, ce à quoi Truman Capote souhaitait parvenir. Comme l'explique Gabrielle Halpern : « L'hybride tourne en ridicule toute attitude binaire dichotomique ou manichéenne, peu importe comment on le nomme. Il ne s'agit pas seulement de coexistence de fonctionnalités, mais de transcendance entre elles. » (2019, p. 24) Mis en formule, le récit du réel se traduirait donc par l'équation $1 + 1 = 1$.

7.5 L'objet du récit du réel est un sujet

L'Un ne va pas sans l'Autre. John C. Hartsock l'a démontré et James Agee l'a illustré : l'objet du récit réel est un sujet. Son tissu est un faisceau de relations humaines dont l'auteur fait la relation, dans le double sens où il les relie et les raconte. L'Autre est un pays que l'on n'appréhende pas dans les livres. Il faut partir à sa rencontre, se faire voyageur et non touriste, comme l'exprime Ted Conover : « L'expérience du touriste est superficielle et passagère. Le voyageur développe un lien plus profond avec son environnement. Il s'y investit davantage

[...]. » (reproduit dans Boynton, 2005, p. 8) Nelle Harper Lee, dans *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, donne une leçon d'approche à l'un de ses jeunes personnages.

Tu dois juste apprendre un seul truc, Scout, pour mieux t'entendre avec les autres. Tu ne comprendras jamais une personne à moins d'envisager les choses de son point de vue... à moins de te glisser dans sa peau et d'essayer de te mettre à sa place. (citée dans Bosc, 2016, p. 68)

Pour Anoush Ganjipour, dans *Le réel et la fiction*, le défi est « d'amener le Même à penser à partir de l'Autre et d'essayer de faire comprendre l'Autre par le Même » (2014, p. 6). Il cite Viveiros de Castro : « Toute expérience d'une nouvelle pensée est une expérience sur la nôtre. » (2014, p. 7) Pour montrer qu'identité et différence sont les deux faces d'une même pièce, il reprend les mots d'Éric Dayne : « Le Nous et le Vous sont à la limite des traductions en cours. » (2014, p.7) Se révéler au contact de l'Autre, n'être plus tout à fait le Même, mais pas non plus un Autre, c'est la distinction essentielle « qui sépare le dépaysement d'un voyage de formation » (Ganjipour, 2014, p. 117).

L'Autre parle une langue étrangère, dont les racines sont communes à la nôtre. L'échange n'est jamais unilatéral. L'Un touche l'Autre en même temps qu'il est touché. Marier plutôt que divorcer, chercher les points communs plutôt que les divergences, « humaniser en introduisant ce qui nous rend humain », comme le recommande Hartsock (2000, p. 202), le moyen est aussi une fin. Transparence et porosité, rencontre d'un regard qui change le regard ; la jonction n'est pas un point, c'est un espace. « Je suis l'un des tiens et tu es l'un des miens », fait dire Tom Bouman à l'un de ses personnages dans *The Bramble and the Rose/Les Brumes du matin* (2020, p. 44). La rencontre est « l'action d'aller vers quelqu'un qui vient », selon le Littré. L'humanité est une aventure, un aller-retour qui va de l'Un à l'Autre et de l'Autre à l'Un, inévitablement.

7.6 Le récit du réel crée l'illusion de la fiction

« Le cerveau peut recevoir des conseils, pas le cœur. » (Capote, 1949, p. 195)

Alors que la fiction crée l'illusion du réel, le récit du réel crée l'illusion de la fiction. Ce qui les unit est aussi ce qui les distingue. La fin de l'un est le moyen de l'autre.

Dans *Pourquoi la fiction*, Jean-Marie Schaeffer indique que la fiction opère à travers un ensemble de mimèmes, des « inducteurs d'immersion » (1999, p. 187) dont la puissance ne dépend pas seulement de la « fidélité mimétique — ou plutôt de sa richesse en termes de facteurs représentationnels — mais tout autant de la charge affective induite par ce qui est représenté » (1999, p. 187). Ces mimèmes, que nous proposerons de nommer « points d'ancrage » dans le contexte d'un récit du réel, possèdent leur dynamique propre, indépendante de l'intention de l'auteur. « Saturés sur le plan affectif » (1999, p. 185), ils servent de points de contact entre l'univers imaginaire décrit par l'auteur et la réalité vécue par le lecteur. Ils sont réactivés par la lecture. Les fictions ne se déposent donc pas sur un terrain vierge. Elles s'ajoutent à notre répertoire mental et aux traces de nos expériences passées. S'il n'en était pas ainsi, complète Schaeffer, « les mimèmes resteraient radicalement opaques » (1999, p. 183). Pour agir, ils ont besoin d'être reliés au monde de leur récepteur, de le toucher. Pour que cette dynamique s'installe, « il faut que les personnages représentés et leur destin intéressent le lecteur, qu'ils entrent en résonance avec ses investissements affectifs réels » (1999, p. 186). C'est là tout l'art de la feintise ludique et c'est ainsi que l'on en vient à verser une larme sur le sort d'Anna Karénine.

Mais qu'arrive-t-il si l'on remplace Anna Karénine par Perry Smith ? Par définition, il ne peut s'agir de feintise lorsqu'il est question d'un récit du réel. S'il doit se lire comme un roman, comme le souhaitaient Truman Capote et de nombreux écrivains que l'on a généralement associés au Nouveau journalisme, il n'en est pas un. Son substrat n'est pas imaginaire. Il est tiré d'événements vécus par des personnes existantes ou ayant existé. On peut cependant tirer de l'analyse de Schaeffer des éléments pouvant s'appliquer au récit du réel. Comme pour la fiction, l'auteur doit y dévoiler son cadre pragmatique, à l'image de Truman Capote dans son sous-titre et ses remerciements. Pour le reste, le fonctionnement du récit du réel s'apparente à celui de la fiction. Pour pouvoir nous dire quelque chose, il doit nous parler dans une langue qui nous est commune. Il doit nous toucher par ce qui nous a touchés. Sans disposer de toutes les fonctions de la fiction, dont l'accès sans condition aux processus intérieurs d'autrui, il doit s'appuyer sur l'équivalent de ce que Schaeffer appelle des mimèmes, des points d'ancrage qui auront eux aussi comme but d'établir la connexion entre les éléments racontés et l'expérience du lecteur : personnages, émotions, situations, paysages... Fiction et récit du réel offrent donc tous deux une expérience d'immersion, à la différence que dans l'une, l'univers proposé est créé et que dans l'autre, il est recréé. Habilement construite, l'illusion projetée dans le récit du réel demeure ce qu'elle est : un moyen et non une fin.

7.7 Le contrat avec le lecteur est de nature éthique

Ce que le lecteur capte n'est jamais exactement ce que l'auteur a émis. Du réel au récit et jusqu'à sa lecture, un effet de réfraction se produit. La réfraction est le phénomène lumineux au cours duquel la lumière dévie de sa trajectoire rectiligne lorsqu'elle change de vitesse au moment où elle passe d'un milieu transparent à un autre. On appelle « réfringence » la capacité

qu'a une substance à ralentir ou à dévier un rayon lumineux. Si nous plaçons un crayon dans un verre transparent contenant de bas en haut des liquides possédant un indice de réfraction différent, par exemple de l'huile minérale (4), de la glycérine (3), du kérosène (2) et de l'eau (1), le crayon nous apparaîtra brisé à chaque fois qu'il entrera dans une nouvelle substance. Il en est ainsi pour le trajet reliant les événements (1), l'expérience et la compréhension qu'en aura un auteur au moment de son immersion (2), la transcription qu'il en proposera (3) et ce qu'en retiendra le lecteur (4).

Le réel est immense ; un auteur ne peut jamais le capturer entièrement. Il n'a pas été présent tout au long des événements, n'a pas tout vu, ni tout entendu. S'y ajoute un point de vue, forcément subjectif, car soumis au « principe d'incertitude » défini par le physicien Werner Heisenberg : « Ce que nous observons n'est pas la nature en soi, mais la nature exposée à notre méthode d'observation. » (cité dans Hartsock, 2000, p. 52) Tout regard engendre un biais. L'effet de réfraction se poursuit quand l'auteur passe à l'écriture. Il choisit de raconter certains événements en fonction du rôle qu'ils joueront dans son récit, il met l'accent sur certains faits, contracte le temps ou l'étire, place au premier plan le personnage qui lui semble central dans la mise en intrigue qu'il élabore. Ses métaphores porteront-elles ? Ses symboles seront-ils décodés ? Ses intentions se rendront-elles jusqu'au lecteur ? Rien n'est jamais sûr. Le lecteur en disposera selon sa culture, son attirance pour la forme utilisée, son adhésion à la pensée véhiculée, les émotions qu'il aura éprouvées, etc. Du réel à sa lecture, les effets de réfraction s'additionneront. Mais cette distorsion n'est pas fatale. L'auteur peut en limiter les effets indésirables, entre autres par une documentation approfondie et un compte rendu le plus exact possible des situations observées.

Par ailleurs, reprenant notre expérience, plus nous placerons le crayon perpendiculairement à la surface des liquides, moins l'effet de réfraction sera grand, jusqu'à devenir imperceptible. Si cela s'avère difficile sur le plan pragmatique, cela devient une obligation sur le plan éthique. C'est à ce chapitre que se signe et se juge le véritable contrat entre l'auteur et son lecteur. A-t-il abordé les personnes et les événements dans un esprit d'ouverture ? A-t-il respecté l'état et les propos de ses témoins ou a-t-il succombé à la tentation d'exploiter leur histoire à son profit ? A-t-il inventé des scènes ou des personnages, rompant ainsi son engagement à la véridicité ? A-t-il structuré son texte de manière à ne mener qu'à une seule lecture, la sienne ? A-t-il informé clairement ses lecteurs sur sa posture d'auteur et la nature de son travail ? A-t-il respecté sa parole ?

A-t-il tenu bien droit le crayon de son expérience du réel ?

CHAPITRE 8 - LE RÉCIT DU RÉEL : QUELQUES PISTES DE DÉFINITION

La création d'un récit du réel est une expérience et un art d'enquête et d'écriture, un acte de présence au monde, un échange qui va de soi à l'Autre et de l'Autre aux autres, pendant lequel l'identité rencontre la différence. C'est un exercice d'immersion et de réflexion, de respect et d'éthique, un espace de mouvements et de pauses, d'écoute et d'observation, de paroles et de transcriptions.

Ce qu'il y a de plus réel dans un récit du réel, ce sont les personnes, et parmi elles, l'auteur. En allant vers l'Autre, celui-ci doit s'attendre à se rencontrer, pour peu qu'il s'accueille, et le premier personnage qu'il placera dans son texte, ce sera lui. « C'est moi-même que je corrige en retouchant mes œuvres », écrivait William Butler Yeats (cité dans Yourcenar, 1974, p. 345).

L'auteur

Attiré par la profondeur de l'âme, l'auteur d'un récit du réel plonge. Il s'immerge pour découvrir ce qui en émergera. La présence constitue la première étape de son écriture.

Grand voyageur, il répond à l'appel de l'inconnu ; sa plus longue traversée est celle des apparences. Il sait que l'Autre est un pays étranger ; il le visite avec comme seul passeport son humanité. Pour marcher dans ses pas et se glisser dans ses chaussures, il devra d'abord enlever les siennes.

De ses expéditions, il revient toujours transformé, pas tout à fait le même et pas encore un autre. Cartographe du réel, le monde qu'il essaie de décrire est trop vaste pour qu'il puisse l'appréhender entièrement. Il ne peut s'attarder qu'à quelques paysages. Avec chance et instinct, il choisit des sujets qui résisteront à l'épreuve du temps. Sensible à son environnement, il est de son époque et de sa culture.

Il va là où d'autres ne vont pas, là où lui-même n'est jamais allé. Il étanche sa soif de connaissance et goûte à la joie de la découverte. C'est un cueilleur ; il se nourrit de ce qu'il documente. Il trouve le pluriel dans le singulier, l'unité dans le nombre. Sur le chemin de la rencontre, il amorce l'échange. C'est sa première et son ultime responsabilité. Il s'approche pour se rapprocher, fait preuve de transparence, inspire la confiance pour gagner celle de l'Autre, s'expose sans s'imposer.

C'est un interprète, non un scribe. Il joue le scénario écrit par la vie, s'adapte à lui plutôt que de l'adapter. C'est un passeur d'expériences et d'émotions ; il tisse des liens entre l'Autre et les autres. Du bout des doigts, il pose des gestes. Il transforme humblement le monde en l'exposant. Sa voix n'est qu'une parmi d'autres, mais sa couleur est unique.

Il sait que le réel ne s'imagine pas, qu'il se découvre. Enquêteur déterminé, fidèle à son devoir d'exactitude, il remue toutes les pierres, suit les traces fraîches comme les plus anciennes. Il multiplie les sources, trouve la porte d'entrée des réseaux, s'y glisse. Lecteur de notes de bas de page de l'histoire, il se fait haut-parleur des voix les plus faibles, favorise le passage de la marge au centre de la page.

C'est un architecte doublé d'un ingénieur. Il se préoccupe tout autant du travail sur la structure que de la beauté des formes. Conteur habile, il dispose d'un outil précieux, le langage, qu'il utilise bien au-delà de sa fonction utilitaire. Il emprunte à la fiction ses dispositifs narratifs, sans prétendre pouvoir lire dans l'esprit d'autrui. Il fait preuve d'invention sans inventer. Choissant ses mots, sculptant ses phrases, cent fois sur le métier, il remet son ouvrage.

Partisan du non-dualisme, il se tient à la frontière des frontières, cultive l'hybridité, privilégie la complémentarité à la binarité. Adeptes de la fusion de l'enquête journalistique et de la prose romanesque, il joint leurs forces plutôt que de les disperser. Du mélange du jaune et du bleu, il crée le vert.

Il respecte ses témoins et agit avec éthique à toutes les étapes de leur relation. Il accueille leurs propos avec ouverture et s'évertue à les rendre avec justesse. Il reconnaît au lecteur son intelligence imaginative et stimule sa curiosité. Il cherche à susciter chez lui une réaction émotionnelle et intellectuelle au récit qu'il fait des situations vécues par ses témoins, mais lui laisse le soin d'en dégager la signification. Il établit avec lui un contrat sur le statut de son œuvre et s'engage à le respecter.

Qu'il soit présent dans son texte de manière implicite ou explicite, il signe.

CONCLUSION

L'objectif de Truman Capote était ambitieux et généreux. On lui doit d'avoir mené son expérience avec sérieux et détermination. Son projet, essentiellement littéraire selon ses dires, n'était pas né d'une lubie d'auteur, mais du désir sincère de proposer une nouvelle forme littéraire. Il a dû, pour ce faire, sortir de sa zone de confort, heureusement accompagné par Nelle Harper Lee. Il a plongé en terrain inconnu, découvrant les techniques d'enquête en même temps qu'il les utilisait. Il a mis sa plume au service du réel, sans jamais oublier ni nier que c'était lui qui la tenait. Il s'est investi pendant de nombreuses années, au risque d'affecter sa santé physique et mentale, se battant contre les émotions et contre un texte qu'il voulait parfait, comme à son habitude. Il a suivi en détail le fil d'une histoire qui l'a mené à l'exécution par pendaison de deux hommes, dont un qui lui était cher. Intrigué par le contenu d'un entrefilet, il a rédigé une œuvre devenue un classique sur les thèmes universels du crime et du châtement, de la vie et de la mort. Il a mis son talent à battre le tambour au sujet d'une forme nouvelle, qu'il disait avoir inventée. Il en a récolté gloire et argent, mince baume au regard des blessures plus intimes.

Son œuvre, toujours populaire, a été surmultipliée par trois films, dont l'un, dès 1967, à partir de son livre, et les deux autres centrés sur son séjour au Kansas, un téléfilm, un opéra, une pièce de théâtre, une bande dessinée, des romans... Des analyses savantes, des reportages, des thèses, ont proposé quantité de lectures de son texte ; des biographes ont raconté sa vie. Pas étonnant qu'un jour, le hasard me le fasse connaître, guidé par les nombreuses traces qu'il aura laissées. Pratiquant ce que j'appelle le mimétisme de méthode, j'ai marché dans ses pas, animé du même désir d'exhaustivité et comme lui, comblé par le même plaisir de la découverte. J'ai

vécu son expérience par procuration. Il voulait tout savoir sur Dick et Perry, j'ai voulu tout savoir sur lui. Il voulait écrire un récit véridique sur un meurtre multiple et ses conséquences, j'ai voulu écrire un livre sur son livre. Il s'est rendu sur le terrain, j'ai arpenté les riches terres des archives. Il était présent aux événements, j'en ai retracé le fil, mais je n'ai pas assisté à la mort de deux hommes au fond d'un hangar lugubre. J'en ai lu les comptes-rendus. Tout comme lui, je suis parti à l'aventure, sans carte ni boussole. Le voyage a été riche et les trésors trop nombreux pour être tous ramenés. Il reste beaucoup à dire et à écrire sur l'histoire de *De sang-froid* dont je n'ai livré ici que les grandes lignes, comme autant de pistes à suivre.

Des suites possibles

Peut-être parce qu'il s'agit d'un auteur américain et d'une œuvre rédigée en anglais, elle n'a suscité, semble-t-il, que peu d'intérêt dans la communauté savante francophone. À peine avons-nous pu trouver de très rares thèses et quelques mentions dans les syllabus de cours universitaires. Pourtant, le sujet est vaste et loin d'être épuisé. Il peut donner lieu à des recherches stimulantes qui pourraient générer un bagage de connaissances nouvelles avec, comme valeur ajoutée, l'originalité d'un regard culturel différent et l'analyse comparative de *De sang-froid* dans un corpus de récits du réel rédigés en français.

Sur le plan théorique, la question du statut ontologique des personnes devenues personnages d'un récit du réel demande à être creusée. Conservent-elles leur caractère original de Je-Origine réel, pour reprendre le terme de Käte Hamburger, ou ne deviennent-elles pas plutôt des Je-Origines narrés, comme nous l'avons esquissé ? Si oui, quelle est la nature de ce statut ?

N'y aurait-il pas lieu également de procéder à des études narratologiques pouvant mettre en lumière les stratégies déployées par Truman Capote pour parvenir à la synthèse du journalisme et de l'écriture romanesque qu'il souhaitait réaliser ? L'analyse pragmatique pourrait-elle être faite sur de nouveaux corpus d'œuvres ?

Bien que nous ne les ayons pas conçus comme des règles prescriptives, ne serait-il pas pertinent de questionner les éléments de définition du récit du réel issus de notre recherche et de notre réflexion à partir d'un groupe d'œuvres différent ?

Compte tenu de l'importance de la documentation vivante et livresque dans la création d'un récit du réel, ne serait-il pas intéressant que des études abordent spécifiquement cet aspect de la production ?

Le récit des événements, de la réalisation du livre et de la relation entre Truman Capote et Perry Smith pourrait être enrichi par la consultation des archives de Truman Capote et Nelle Harper Lee conservées notamment à la New York Public Library et à The University of Alabama, auxquelles nous n'avons pas eu accès en raison des restrictions de voyage imposées par la pandémie. Peut-être y aurions-nous trouvé le journal personnel de Perry ou une partie des nombreuses lettres qu'il a écrites à Truman. Une visite à Kansas City et à la Kansas Historical Society nous aurait sans doute aussi fourni de précieux détails sur la vie au Kansas State Penitentiary.

Le sujet étant si riche, l'information si abondante, les angles d'approche si nombreux, seule l'imagination pourrait limiter les manières d'ajouter une ou plusieurs pierres à la pérennité de l'œuvre de Capote.

Une expérience sur une expérience

Pour l'ensemble de ce travail, nous avons consulté des biographies, des anthologies littéraires, des textes critiques, les archives des journaux du Kansas publiés entre 1959 et 1966, les dossiers de prison des deux criminels, des récits de vie dans le couloir de la mort, entre autres. Nous avons fait l'acquisition de magazines d'époque, de revues savantes, d'ouvrages écrits par des journalistes, des chercheurs, des éditeurs ; nous avons visionné des documentaires et écouté des entrevues accordées par Truman Capote. Nous avons même déniché un enregistrement 33 tours sur lequel il lit des extraits de son livre. Il reste encore tant de choses à lire et d'archives à éplucher ! Nous aurions voulu parler davantage du travail de pionnier de Daniel Defoe et consulter avec lui des ouvrages anciens sur la peste, accompagner Émile Zola à Anzin et descendre avec lui dans la mine, suivre Jack London dans les rues sordides de l'East End de Londres à la recherche du peuple des abysses. Nous aurions aimé réfléchir à la question du mensonge avec Saint-Augustin et mettre en lumière l'apport majeur des magazines dans le développement du journalisme littéraire aux États-Unis. Nous aurions souhaité dessiner la carte du ciel du récit du réel et en relier tous les points. Tout au moins aurons-nous réussi à identifier quelques constellations, en soulevant de nombreuses questions pour lesquelles nous n'avons pas toujours pu apporter de réponses. Peut-être pouvons-nous nous consoler en pensant que si les questions demeurent, du moins sont-elles plus précises. Nous avons beaucoup écrit et

aurions aimé faire preuve d'un meilleur esprit de synthèse, mais pour qui souffre d'exhaustivité, à l'image de Truman Capote, la sélection demeure une opération délicate.

Le sujet de cette thèse est né du hasard. Grand lecteur, j'ai toujours fréquenté les librairies d'occasion. C'est dans l'une d'elles que j'ai découvert la biographie de Gerald Clarke consacrée à Truman Capote, un auteur que je ne connaissais pas. Il y était entre autres question de l'une de ses œuvres, *De sang-froid : Récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences*. Comme je m'intéressais à l'image des bandits dans mes travaux antérieurs en arts visuels, le livre a tout de suite attiré mon attention et je me le suis procuré. C'est ainsi que je me suis engagé dans ce doctorat. Pendant toutes les années que j'ai consacrées à cette thèse, je n'ai jamais cessé de fouiller les étals de livres usagés. Un jour, de passage à La Havane, je suis tombé sur une édition en espagnol de *De sang-froid/A sangre fria*, publiée en 1967 par l'Instituto del libro, puis j'ai oublié que j'en disposais jusqu'au moment où je terminais la section de ma thèse portant plus spécifiquement sur Truman Capote. En ouvrant à nouveau le livre, j'y ai découvert, sur la première page, une dédicace et un autographe de Truman Capote datés de 1968. La boucle était bouclée. La vie est un langage rempli de signes !

RÉFÉRENCES

- Aare, C. (2016). A narratological approach to literary journalism: How an interplay between voice and point of view may create empathy with the other. *Literary Journalism Studies*, 8 (1), 107-139. https://s35767.pcdn.co/wp-content/uploads/2016/05/article6_aare.pdf
- Agee, J. et Evans, W. (1972). *Louons maintenant les grands hommes* (J. Queval, trad.). Plon. (Publication originale en 1941)
- Alexievich, S. (2015). *Nobel Lecture*. The Nobel Foundation. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture>.
- Alexievitch, S. (1990). *Les cercueils de zinc* (C. Bourgeois, éd. ; W. Berelowitch et B. du Crest, trad.). (Publication originale en 1990)
- Anderson, C. (1987). *Style as argument : Contemporary American nonfiction*. Southern Illinois University Press.
- Bak, J. S. (2011). Toward a definition of international literary journalism. *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, 7, 129-138. <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/543/420>
- Benjamin, W. (2000). Œuvres III. Folio
- Bloom, H. (2003). *Truman Capote*. Chelsea House.
- Bosc, A. (dir.). (2016). Pour la littérature du réel. *Feuilleton*, 18.
- Bouman, T. (2020). *Dans les Brumes du matin*. Actes Sud. (Publication originale en 2020)
- Boynton, R. S. (2005). *The new new journalism: Conversations with America's best nonfiction writers on their craft*. Vintage Books.
- Bray, D. (2013). *The vilains' version: Capote's rhetoric of empathy*. University of Wyoming.
- Capote, C. (2007). *Un plaisir trop bref : lettres* (J. Tournier, trad.). Arléa. (Publication originale en 2004)
- Capote, T. (1949). *Les domaines hantés*. Gallimard. (Publication originale en 1948)
- Capote, T. (1966). *De sang-froid* (R. Girard, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1965)
- Capote, T. (1982). *Musique pour caméléons*. Gallimard.
- Capote, T. (1997). *Les chiens aboient*. Gallimard. (Publication originale en 1977)

- Cerf, B. (2007). Bennett Cerf on Truman Capote. *Wordpress*.
<https://capote.wordpress.com/2007/05/10/bennett-cerf-on-truman-capote/>
- Chambers, R. (2004). *Untimely Interventions: Aids writing, testimonial, and the rhetoric of haunting*. University of Michigan Press.
- Cohn, D. (2001). *Le propre de la fiction*. Seuil.
- Conover, T. (2016). *Immersion: A writer's guide to going deep*. The University of Chicago Press.
- Cornu, D. (1998). Journalisme et vérité. *Autres Temps*, 58, 13-27.
<https://doi.org/10.3406/chris.1998.2041>
- Davis, D. (2006). *Party of the century*. Wiley.
- Dee, J. (1986). John Hersey: The art of fiction n° 92. *Paris Review*, 100.
<https://www.theparisreview.org/interviews/2756/the-art-of-fiction-no-92-john-hersey>
- Dhoquois, G. (2011). *Histoire de la pensée historique*. Armand Colin.
- Dommergues, P. (1966, 24 septembre). « De sang-froid », l'absolue vérité du crime par Truman Capote. *Le Monde*. https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/09/24/de-sang-froid-de-truman-capote_2682234_1819218.html
- Dommergues, P. (1967). *Les U.S.A. à la recherche de leur identité : rencontre avec 40 écrivains américains*. Grasset.
- Dulong, R. (1998). *Le témoin oculaire : les conditions sociales de l'attestation personnelle*. Écoles des Hautes Études en Sciences sociales.
- Dulong, R. (2000). Le témoignage historique : document ou monument ? *Hypothèses*, 3, 115-119. <https://doi.org/10.3917/hyp.991.0115>
- Dupont, J. (2017). The violence of Hiroshima: Hersey, Bataille and Caruth. *Sillages critiques*, 22. <https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.4906>
- Eco, U. (2006). *Dire presque la même chose : expériences de traduction* (M. Bouzaher, trad.). Éditions Grasset & Fasquelle. (Publication originale en 2003)
- Eyriès, A. (2018). Le journalisme narratif à l'épreuve du réel : vers une sociologie en actes. *Hermès, La Revue*, 82, 245 à 255. <https://doi.org/10.3917/herm.082.0245>
- Fahy, T. R. (2014). *Understanding Truman Capote*. University of South Carolina Press.
- Flis, L. (2012). *Factual fictions: Narrative truth and the contemporary American documentary novel*. Cambridge Scholars Publishing.

- Frankel, H. (1966, 22 janvier). The story of an American tragedy. *Saturday Review*, 35-37.
- Ganjipour, A. (2014). *Le réel et la fiction : essai de poétique comparée*. Hermann.
- Genette, G. (2004). *Fiction et diction*. Seuil.
- Gorin, J.-P. (1966, 30 juillet). Truman Capote et le « roman-vérité ». *Le Monde*.
https://www.lemonde.fr/archives/article/1966/07/30/truman-capote-et-le-roman-verite_2692425_1819218.html
- Grevisse, B. (2016). *Déontologie du journalisme : enjeux éthiques et identités professionnelles* (2^e éd.). DeBoeck supérieur.
- Grobel, L. (1987). *Conversations avec Truman Capote* (H. Robillot, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1985)
- Halfmann, M. (2010). *The bastards are making it up !: Forms of new journalism in Norman Mailer's The armies of the night and Truman Capote's In cold blood*. Tectum.
- Halpern, G. (2019). *Tous centaures : Éloge de l'hybridation*. Le Pommier.
- Hamburger, K. (1986). *Logiques des genres littéraires* (P. Cadiot, trad.). Seuil. (Publication originale en 1977).
- Harrington, M. (1962). *The other America: Poverty in the United States*. Penguin Books.
- Hartsock, J. (2015). The Literature in the journalism of Nobel prize winner Svetlana Alexievich. *Literary Journalism Studies*, 7(2), 36-49. https://s35767.pcdn.co/wp-content/uploads/2016/01/038-051-LJS_v7n2.pdf
- Hartsock, J. C. (2000). *A history of American journalism: The emergence of a modern narrative form*. University of Massachusetts Press.
- Hellmann, J. (1981). *Fables of fact: The new journalism as new fiction*. University of Illinois Press.
- Hersey, J. (1980). The legend on the licence. *The Yale Review*, LXX(1), 1-25.
- Hersey, J. (2005). *Hiroshima* (édition augmentée ; G. Belmont et P. Haas, trad.). Robert Laffont. (Publication originale en 1946)
- Hill, P. (2011). Truman Capote: The art of fiction n° 16. (Publication originale en 1957)
- Hollowell, J. (1977). *Fact & fiction: The new journalism and the nonfiction novel*. University of North Carolina Press.
- Hope, D. (1984, 10 novembre). The Clutter case. *The Garden City Telegram*.

- Howard, J. (1966, 7 janvier). Horror spawns a masterpiece. *Life*, 60(1), 59-76.
- Hustis, H. (2017). « The only survival, the only meaning »: The structural integrity of Thornton Wilder's bridge in John Hersey's Hiroshima. *Assay, A Journal of Nonfiction Studies*. https://www.assayjournal.com/uploads/2/8/2/4/28246027/4.1_hustis.pdf
- Jablonka, I. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine : manifeste pour les sciences sociales*. Seuil.
- Kerjan, L. (2015). *Truman Capote*. Folio.
- Kerrane, K. et Yagoda, B. (1997). *The art of fact: A historical anthology of literary journalism*. First Touchtone Editions.
- Kirsch, A. (2009, mi-juin). *Vistas of perfection: The self-dissatisfied life and art of James Agee*. Harvard Magazine, 28-33. <https://www.harvardmagazine.com/2009/05/vistas-perfection>
- Kramer, M. et Call, W. (2007). *Telling true stories*. Penguin.
- Kroll, J. (1966, 24 janvier). "In cold blood"... An American tragedy. *Newsweek*, 59-63.
- Lang, L. (2011). *Délit de fiction : la littérature, pourquoi ?* Gallimard.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction : Pour une frontière*. Seuil.
- Le Clézio, J.-M. G. (2007). Une révolution de la conscience. *Le Magazine littéraire*, 460, 41-45.
- Lebert-Corbello, L. et Hickock, D. (2010). *In the shadow of my brother's cold blood*. Universe.
- Lee, N. H. (2005). *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*. France Loisirs. (Publication originale en 1960)
- Lounsberry, B. (1990). *The art of fact: Contemporary artists of nonfiction*. Greenwood Press.
- Malcolm, J. (2013). *Le journaliste et l'assassin* (L. Bitoun, trad.). J'ai lu. (Publication originale en 1990)
- Malin, I. (1968). *Truman Capote's In cold blood: A critical handbook*. Wadsworth Publishing Company.
- Marrou, H. I. (1961). *Comment comprendre le métier d'écrivain*. Encyclopédie de la Pléiade
- McCarthy, M. (1946, novembre). The Hiroshima "New Yorker". *Politics*, 3(10), 367
- McDonald, D. (1946, octobre). Hersey's Hiroshima. *Politics*, 3(9), 308

- Meskita, M. (2005). Théories et pratiques du journalisme : du télégraphe à l'hypertexte. *Recherches en communication*, 23, 204-232.
<https://core.ac.uk/download/pdf/288193904.pdf>
- Meuret, I. (2012). Le journalisme littéraire à l'aube du XXI^e siècle : regards croisés entre mondes anglophone et francophone. *CONTEXTES, Revue de sociologie de la littérature*, 11. <https://doi.org/10.4000/contextes.5376>
- Mindich, D. T. Z. (1998). *Just the facts: How "objectivity" came to define American journalism*. New York University Press.
- Molino, J. et Lafhail-Molino, R. (2003). *Homo fabulator: théorie et analyse du récit*. Leméac Éditeur.
- Montalbetti, C. (2001). *La fiction*. Flammarion.
- Mouton, J. (1967). *Littérature et sang-froid : un récit véridique de Truman Capote pose des questions au roman*. Éditions Desclée De Brouwer.
- Murakami, H. (2013). *Underground* (D. Letellier, trad.). Belfond. (Publication originale en 1997)
- Nance, W. L. (1970). *The worlds of Truman Capote*. Stein and Day.
- Newquist, R. (1964). *Counterpoint*. Rand McNally & Company.
- Nobel Foundation. (2015). *Introductory speech by Sara Danius*.
<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2015/alexievich/lecture>.
- Norden, E. (1968, mars). Playboy interview: Truman Capote. *Playboy*, 51(3), 51-62, 160-172.
- Paris Review. (2011). *Les entretiens : anthologie* (vol. 2, A. Wicke, trad.). Christian Bourgeois Éditeur.
- Park, R. E. (2008). *Le journaliste et le sociologue* (G. Muhlman et E. Plenel, dir. ; C. Deniard, trad.). Seuil. (Publication originale en 1940)
- Pélessier, N. et Eyriès, A. (2014). Fictions du réel : le journalisme narratif. *Cahiers de Narratologie*, 26, 1-11. <https://doi.org/10.4000/narratologie.6852>
- Plimpton, G. (16 janvier 1966). The story behind a nonfiction novel. *The New York Times*.
<https://www.nytimes.com/1959/11/16/archives/wealthy-farmer-3-of-family-slain-h-w-clutter-wife-and-2>
- Plimpton, G. (2009). *Truman Capote* (B. Vierne, trad.) Arléa. (Publication originale en 1997)
- Pouillaude, F. (2020). *Représentations factuelles*. Les Éditions du Cerf.

- Prost, A. (1996). *Douze leçons sur l'histoire*. Seuil.
- Rancière, J. (2017). *Les bords de la fiction*. Seuil.
- Ricœur, P. (2008). Histoire et mémoire. Dans A. De Baecque et C. Delage (dir.), *De l'histoire au cinéma* (p. 17-28). Éditions Complexe.
- Robinson, A. (2011). *Narrating the Past: Historiography, memory and the contemporary novel*. Palgrave Macmillan.
- Rothman, S. (1997, 8 janvier). The publication of "Hiroshima" in The New Yorker. *The New Yorker/Science and Society in the 20th Century*.
<https://www.herseyhiroshima.com/hiro.pdf>
- Schaeffer, J.-M. (1999). *Pourquoi la fiction ?* Seuil.
- Schulte, B. (2014). Analysing literary journalism: Twentieth century stories, objectivity and authority in Wilkerson and Hersey. *Current Narratives*, 4, 3-16.
<https://ro.uow.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1037&context=currentnarratives>
- Shields, C. J. (2006). *Mockingbird: A portrait of Harper Lee*. Henry Holt and Co.
- Sims, N. (2007). *True stories: A century of literary journalism*. Northwestern University Press
- Sinclair, U. (2003). *La jungle* (A. Jayez et G. Dallez, trad.). Mémoire du livre. (Publication originale en 1906)
- Sinclair, U. (2006). *The Jungle*. The Modern Library. (Publication originale en 1906)
- Soares, I. (2017). At the intersection of risk: When literary journalism and sociology study urban problems by means of akin methodologies. *Sociologia, Problemas et Praticas*, 84, 63-80. <https://journals.openedition.org/spp/2951>
- Spielberg, S. (2017). *The Post*. Dreamworks Pictures.
- Steffens, L. (1931). *The autobiography of Lincoln Steffens*. The literary Guild.
- Talese, G. (2017). *Le Motel du voyeur*. Points. (Publication originale en 2016)
- Thérenty, M.-È. (2003). Pour une histoire littéraire de la presse au XIX^e siècle. *Revue d'histoire littéraire de France*, 103(3), 625-635.
- Thoreau, H. D. (1990). *Walden ou La vie dans les bois*. Gallimard. (Publication originale en 1922)
- Tompkins. K. (1966, juin). In cold fact. *Esquire*, LXV(6), 125-127, 166-171.

- Underwood, D. (2013). *The undeclared war between journalism and fiction*. Palgrave Macmillan.
- United Press International. (1959, 16 novembre). Wealthy farmer, 3 of family slain: H. W. Clutter, wife and 2 children are found shot in Kansas home. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/1959/11/16/archives/wealthy-farmer-3-of-family-slain-h-w-clutter-wife-and-2-children.html>
- Vanoost, M. (2013). Journalisme narratif : proposition de définition, entre narratologie et éthique. *Les Cahiers du journalisme*, 25, 140-160. <http://www.cahiersdujournalisme.net/pdf/25/9.Marie-Vanoost.pdf>
- Veyne, P. (1971). *Comment on écrit l'histoire*. Seuil.
- Waldmeir, J. J. et Waldmeir, J. C. (1999). *The critical response to Truman Capote*. Greenwood Press.
- Walters, P. (2017). Ted Conover and the origins of immersion in literary journalism. *Literary Journalism Studies*, 9(1), 9-33. <https://ialjs.org/wp-content/uploads/2017/07/01-Walters-8-33.pdf>
- Weber, R. (1974). *The reporter as Artist: A look at the new journalism controversy*. Hasting House.
- Yagoda, B. (2000). *About town: The New Yorker and the world it made*. Scribner.
- Yourcenar, M. (1974). *Mémoires d'Hadrien*. Gallimard. (Publication originale en 1958)
- Zavarzadeh, M. (1976). *The mythopoeic reality: The postwar American nonfiction novel*. University of Illinois Press.
- Zola, É. (2017). *Germinal* (H. Mitterand, dir.). Gallimard. (Publication originale en 1978)

BIBLIOGRAPHIE

- Agee, J. et Evans, W. (2013). *Cotton tenants: Three families*. The Baffler, Melville House.
- Alexander, S. (1968, 18 février). A nonfictional visit with Truman Capote. *Life*, 60(7), 22.
- Bloom, H. (2003). *Bloom's modern critical views: Truman Capote*. Chelsea House Publishers.
- Capote, T. (1990). *Truman Capote : nouvelles, romans, impressions de voyage, portraits, propos*. (G. Beaumont, M.-E. Coindreau, S. Doubrovsky, J. Dutourd, G. Magnane, J. Malignon, H. Robillot et C. Zins, trad.). Gallimard.
- Capote, T. (2008). *Portraits and observations: The essays of Truman Capote*. Modern Library.
- Carrère, E. (2000). *L'adversaire*. Gallimard.
- Chapsal, M. (1962, 12 avril). Entretien. *L'Express*, 565, 32-34.
- Creeger, G. R. (1967). *Animals in exile: Imagery and theme in Capote's In cold blood*. Center for Advances Studies, Wesleyan University.
- Daniel, J. (1966, 14-20 septembre). Madame Bovary, c'est lui. *Le Nouvel Observateur*, 96, 30-31.
- Davis, D. (2006). *Party of the century: The fabulous story of Truman Capote and his black and white ball*. John Wiley & Sons.
- Defoe, D. (1982). *Journal de l'année de la peste* (F. Ledoux, trad.). Gallimard. (Publication originale en 1722)
- Delpech, J. (1966, 4 août). Truman Capote et la loupe sanglante. *Nouvelles littéraires*, 44(2031), 1, 10.
- Dreiser, T. (1932). *Une tragédie américaine*. (V. Loona, trad.) A. Fayard et Cie. (Publication originale en 1925)
- Finkel, M. (2015). *True story : Le meurtrier et le journaliste* (J. Sibony, trad.) Librairie Anthème Fayard. (Publication originale en 2005)
- Flaubert, G. (1983). *Madame Bovary*. Librairie Générale Française.
- Gale, R. L. (2010). *Truman Capote : Encyclopedia*. McFarland.
- Garson, H. S. (1980). *Truman Capote*. Frederick Ungar Publishing Co.

- Giquel, B. (1966, 12 février). De l'horreur naît un chef-d'œuvre. *Paris Match*, 65-67.
- Goad, C. (1967, septembre). Daylight and darkness, dream and delusion: The works of Truman Capote. *The Emporia State Research Studies*, XVI(1), 1-57.
<https://esirc.emporia.edu/bitstream/handle/123456789/510/92.pdf?sequence=1>
- Graziani, G. (1966, 12 février). Quatre victimes, deux assassins... et ils rient ! *Paris Match*, 68-71.
- Guest, D. (1997). *Sentenced to death: The American novel and capital punishment*. University Press of Mississippi.
- Hamelin, L. (2014). *Fabrications : essai sur la fiction et l'histoire*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- In a novel way. (1965, 8 octobre) *Time*, 86(15), 74-76.
- In cold blood. (1959, 30 novembre). *Time*, LXXIV(22), 20.
- Inge, M. T. (1987). *Truman Capote conversations*. University Press of Mississippi.
- Keeble, R. et Wheeler, S. (2007). *The journalistic imagination: Literary journalists from Defoe to Capote and Carter*. Routledge.
- Lentz, S. (1966, octobre). Capote papote. *Lui*, 34, 49-51, 65.
- Long, R. E. (2008). *Truman Capote : enfant terrible*. Continuum.
- Long, B. (1966, juin). In cold confort. *Esquire*, LXV(6), 124-128, 171.
- Mailer, N. (2008). *Le chant du bourreau*. Robert Laffont. (Publication originale en 1979)
- Montgomery, T. (2017). *Driving Truman Capote*. Boat Shop Press.
- N. (1960, avril). Massacre of the Clutter family. *Front Page Detective*, 22-25, 75-80.
- Reed, K. T. (1981). *Truman Capote*. Twayne Publishers.
- Schultz, W. T. (2011). *Tiny terror: Why Truman Capote (almost) wrote answered prayers*. Oxford University Press.
- The Fabulist. (1964, 28 décembre) *Newsweek*, 58.
- Voss, R. F. (2001). *Truman Capote and the legacy of In cold blood*. University of Alabama Press.
- Windham, D. (1989). *Lost friendships: A memoir of Truman Capote, Tennessee Williams, and others*. Paragon House.

Wolfe, T. (1973). *The new journalism: With an anthology edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson.*

Work in progress: Romance with reality. (1962, 5 février). *Newsweek*, LIX(6), 85.

DEUXIÈME PARTIE – CRÉATION

TRUMAN CAPOTE ET LA VIE DE PERRY SMITH

INTRODUCTION

L'objectif premier de cette thèse était de réaliser une création autour de l'expérience de Truman Capote pour la production de *De sang-froid*. Sous le titre de *Truman Capote et la vie de Perry Smith*, celle-ci se déploiera en trois parties : *La rencontre*, *Lettre de Perry à Truman* et *La réponse de Truman*. La première prendra la forme d'un récit d'informations basé sur des faits réels ; par contraste, les deux autres relèveront de la fiction.

Partie I – La rencontre : Récit d'informations

Cette partie racontera les circonstances entourant la rencontre de Truman Capote et de l'un de ses personnages principaux, Perry Smith, condamné à la peine de mort par pendaison pour sa participation au multiple meurtre évoqué dans le sous-titre de *De sang-froid*. Comme Capote a voulu faire le récit de cet événement, j'ai désiré rédiger celui de la production de son livre.

Du récit du réel au récit d'informations

Dans la première partie de cette thèse, j'ai exploré les fondements de la pragmatique à l'œuvre dans la transcription du réel par la narration. J'ai cherché à retracer le parcours à la fois théorique et pratique effectué par Capote et l'ayant mené à proposer une forme à ses yeux inédite : la *non-fiction novel*, résultat de ses réflexions sur le journalisme et l'écriture romanesque. Après avoir établi les éléments constitutifs d'une telle forme, que j'ai nommé le « récit du réel », il est apparu que le texte que je désirais créer ne pouvait y correspondre entièrement. Il s'en éloignait sur trois points fondamentaux : je n'étais pas contemporain des

événements que j'allais raconter, je ne pouvais pas réaliser un travail d'immersion et il m'était également impossible de rencontrer des témoins vivants. J'allais donc devoir mener mon expérimentation en me basant sur des sources livresques et archivistiques dont j'allais tirer la matière de mon histoire. J'ai donné à cette forme le nom de « récit d'informations ».

Si le récit d'informations diffère de celui du réel, il s'en approche cependant sous divers aspects : une recherche exhaustive, la prépondérance accordée aux témoignages, fussent-ils de seconde main, le nonaccès au processus intérieur de la pensée, le refus de la présence explicite de l'auteur et l'art de la narration. Il doit aussi éviter certains écueils. L'un d'eux réside dans la possibilité, toujours tentante, d'induire un biais dans la lecture attendue du texte, notamment par la sélection des faits et des événements et l'élaboration de portraits déformés des personnages, positivement ou négativement. Étant entendu qu'un auteur ne disparaît jamais entièrement, il fallait donc admettre que le récit d'informations, comme celui du réel, était une construction pour laquelle il ne fallait surtout pas succomber à un autre piège, celui de l'invention de détails ou d'événements. Heureusement, je disposais de sources nombreuses et variées qui me permettaient d'enrichir mon récit, sans y ajouter d'éléments issus de mon imagination. Ultiment, il me fallait, en dépit de ces contraintes, tenter de réussir une triple mission : informer, plaire et émouvoir. La première allait dépendre de la qualité et de la profondeur de la recherche, la seconde, du travail d'écriture. La troisième reposerait sur le caractère dramatique des événements, qui allaient impliquer, pour le personnage principal, Perry Smith, de mourir par pendaison, et pour Truman Capote, d'assister à son exécution.

La recherche. Appliquant une approche de mimétisme de méthode constante dans mes travaux artistiques, j'ai suivi Capote pas à pas tout au long de son expérimentation, soulevant, comme il l'avait fait, toutes les pierres. À défaut de me promener à Holcomb et dans les rues de Kansas City à la recherche de témoins, je les ai retrouvés dans les documents d'archives. J'ai ainsi fait collection de faits et de citations.

J'ai consulté les principales biographies de Truman Capote et de Nelle Harper Lee (Clarke, Plimpton, Schultz, Schields). J'ai parcouru la correspondance de Capote publiée chez Gallimard et d'autres de ses écrits dans lesquels il décrivait son expérience. J'ai consulté des livres d'entretiens avec lui (Grobel, Inge) et de multiples autres ouvrages consacrés à la production de *De sang-froid* ou à la lecture de l'œuvre. Grâce à un abonnement au site *Newspaper Archive*, j'ai pu consulter les articles sur l'affaire publiés dans les journaux régionaux américains pour la période couverte (1959-1965), notamment le *Hutchinson News* et le *Garden City Telegram*. J'ai fait l'acquisition de journaux et de magazines d'époque dans lesquels j'ai trouvé des textes portant sur le projet de Capote : *Time*, *Newsweek*, *L'Express*, *Les Nouvelles littéraires*, *Lui*, *Saturday Review*, *Playboy*, *Le Nouvel Observateur*, *Life*, *Esquire*, *Paris-Match*, *Le Magazine littéraire*. J'ai épluché les centaines de pages des dossiers de prison de Perry Smith et de Dick Hickock mis en ligne par la *Kansas Historical Society*. J'ai régulièrement vérifié les entrées sur Truman Capote et *De sang-froid* sur les principaux moteurs de recherche.

Riche de cette imposante documentation, j'ai pu suivre Truman Capote dans le déroulement de son enquête et assister au développement de sa relation avec Perry Smith, dont j'ai pu esquisser

le portrait à travers les traces qu'il a laissées. Restait le principal à accomplir : raconter l'histoire.

L'écriture. Comme Truman Capote, je me suis imposé des conditions de création, comme autant de lignes à ne pas franchir et de défis à relever : aucun recours aux processus intérieurs non partagés, absence dans le récit, narration à la troisième personne, utilisation majoritaire de l'indicatif présent, concentration sur un personnage principal. Autre obligation : ne pas utiliser le texte de *De sang-froid* comme source d'information.

Sur le plan de la structure, j'ai privilégié le dévoilement de l'intrigue par scènes, présentées sous la forme d'un montage alterné, comme Capote l'avait fait pour la première section de son livre. J'ai par ailleurs limité les descriptions à celles présentes dans les textes consultés et, la forme l'exigeant, je n'ai inscrit aucun dialogue. Disposant des formulations initiales, j'ai effectué un travail de réécriture, ne conservant que les éléments d'information, en leur donnant une forme homogène. Il en résulte une écriture simple, plus journalistique que romanesque, composée de phrases courtes faisant l'économie des adjectifs comme des points d'exclamation. L'histoire se révèle ainsi, par addition de détails, d'événements et de témoignages jusqu'à son dénouement.

L'émotion. Parvenir à susciter l'émotion sans avoir accès à la vie intérieure des personnages constituait le plus grand défi créatif du projet. Déjà, le destin tragique de Perry Smith et l'expérience humaine vécue par Truman Capote allaient y contribuer. Mais c'était dans les 2^e et 3^e volets du récit global que les sentiments allaient davantage pouvoir s'exprimer, empruntant cette fois le véhicule de la fiction.

Partie II — Lettre de Perry à Truman : Fiction

Juste avant de mourir, Perry Smith écrit une longue lettre à Truman Capote intitulée *De rebus icognitis*. Selon ce dernier, « c'était une lettre très décousue, souvent extrêmement personnelle, souvent aussi exposant ses diverses philosophies » (cité dans Plimpton, p. 208). Perry y avait inclus des définitions de mots et de nombreuses citations de ses auteurs préférés, Henry David Thoreau et George Santayana. Je n'ai pas pu consulter cette missive ; il m'a fallu l'imaginer. Celle que je propose constitue en quelque sorte le testament spirituel de Perry et elle dresse un bilan de sa relation avec Truman. J'y ai conservé le caractère désordonné noté par Capote, mais son auteur est un Perry Smith inventé, un personnage. Il s'agit d'une fiction.

Cela dit, il me fallait résoudre un problème important. Pour cette ultime communication, je devais savoir si j'allais utiliser le tutoiement ou le vouvoiement, le pronom anglais « *you* » ne donnant sur ce point aucun indice. J'ai donc écrit à l'auteur de la première biographie de Truman Capote, M. Gerald Clarke, qui m'a gentiment répondu. Truman et Perry utilisaient le tutoiement, ce qui constituait mon premier choix, puisque plus approprié pour traduire l'intimité entre les deux hommes, augmentant ainsi la charge émotive de cette lettre.

Partie III — La réponse de Truman : Fiction

Elle aussi imaginée, cette réponse conclut la création, laissant à Truman Capote le dernier mot.

PARTIE I — LA RENCONTRE

Récit d'informations

À la fin, il pleurera.

Le 16 novembre 1959, Truman Capote tombe sur un entrefilet dans le *New York Times*. Il ne le sait pas encore, mais il vient de pénétrer dans le couloir de la mort.

1. MEURTRE MULTIPLE

Les événements

15 novembre 1959. Nuit de pleine lune. Il s'est passé quelque chose à Holcomb, Kansas ; quelque chose de grave. La petite communauté de 270 habitants vient de perdre quatre de ses membres parmi les plus connus et les plus appréciés. Herb Clutter, 48 ans, agriculteur prospère, qui élève du bétail et cultive des céréales, gît sur le plancher du sous-sol de sa grande maison, vêtu d'un pyjama rayé. Son corps est recouvert de sang, sa tête percée d'une balle tirée à bout portant, ses mains attachées, ses pieds liés aux chevilles, sa gorge tranchée. Dans la pièce adjacente, son fils Kenyon, 15 ans, porte des jeans et un t-shirt. Il a subi le même sort que son père, mais sa gorge est intacte. À l'étage, l'épouse de M. Clutter, Bonnie, 45 ans, repose dans son lit, sa chemise de nuit virant au rouge. Le corps de sa fille, Nancy Mae, 16 ans, fait face à un mur couvert de sang. Personne n'a rien vu, rien entendu.

Au matin, comme à leur habitude, les jeunes Bobby et Paul Irsik viennent traire les deux vaches que la famille Clutter garde pour ses besoins domestiques. Leur tâche complétée, ils mettent le lait au frais dans la buanderie, située à droite de la porte arrière de la maison. Ils ne remarquent rien d'anormal.

Vers 9 heures, Clarence Ewalt, un voisin, conduit sa fille Nancy chez les Clutter qui l'amèneront au service dominical à la First Methodist Church, à Garden City, tout près. La maison est silencieuse. Personne ne répond. M. Ewalt se rend chez Mme Wilma Kidwell dont la fille, Susan, ira également à l'église dans la voiture des Clutter. Mme Kidwell n'a pas été

prévenue d'un changement de programme, ce qui n'arrive jamais. M. Ewalt retourne à la ferme en compagnie de Nancy et de Susan. Elles sonnent, puis frappent. Pas le moindre bruit. La porte n'est pas fermée à clé. Elles entrent. Dans la cuisine, pas de traces de petit déjeuner, aucune vaisselle, aucune casserole à laver. Les deux filles grimpent à l'étage où se trouve la chambre de Nancy. Les rideaux n'ont pas été tirés, la lumière inonde la pièce. Du seuil, elles aperçoivent leur amie, couchée sur le côté, pieds et mains liés. Elles hurlent, descendent l'escalier en courant pour prévenir M. Ewalt, qui tente aussitôt d'alerter les policiers, mais les fils de téléphone ont été coupés. Ils reviennent chez Mme Kidwell et réussissent à joindre les autorités. L'appel entre à 9 h 30 ; on le redirige rapidement vers le shérif adjoint du comté de Finney, Earl Robinson, qui se rend immédiatement sur place.

Alvin Dewey, agent du *Kansas Bureau of Investigation*, le KBI, se trouve à Wichita depuis deux jours pour enquêter sur une explosion dans une boîte de nuit. Il loge à l'hôtel et s'est couché à l'aube. Un peu après dix heures, la sonnerie de téléphone le réveille. Au bout du fil, son épouse, Marie. Un policier lui a demandé de le contacter. Un drame vient de se produire : les Clutter sont morts, assassinés. À distance, Dewey prend les affaires en main. Il appelle le shérif Earl Robinson et lui donne des consignes : protection de la scène de crime, collecte d'indices et d'empreintes, étiquetage des éléments de preuve, commande de photos. Puis il téléphone au coroner, le Dr Robert Fenton. Il l'autorise à transporter les corps au funérarium, mais lui demande de ne pas débiter l'autopsie avant qu'il ait pu les voir. Il joint enfin son directeur, Logan Stanford, qui lui dit de rentrer immédiatement. Il enverra des renforts. À toute vitesse, Dewey se met en route vers Garden City, où il arrivera trois heures plus tard.

À la First Methodist Church, le pasteur Leonard Cowan reçoit un appel. Il y a eu un accident impliquant peut-être des chasseurs de faisans. Il n'en apprend pas davantage, jusqu'à ce que le téléphone sonne à nouveau. Les Clutter ont été tués par balle. Il faudra sans doute l'annoncer à la communauté tantôt, mais il préfère se rendre d'abord sur place. L'horreur est réelle. Il retourne à l'église pour l'office de onze heures. Entre-temps, il doit remplir un engagement qu'il a accepté de prendre auprès des policiers : prévenir les deux sœurs survivantes, Eveanna, l'aînée, qui arrivera ce soir par train avec son époux, et Beverly, qu'il a d'abord fallu localiser. En direction de l'Université du Kansas, où elle étudie pour devenir infirmière, elle s'est arrêtée à Windfield, avec son fiancé. Elle assiste en ce moment à un service religieux en compagnie d'un couple d'amis de sa famille, en visite eux aussi, Ora et Lera Martin. Cette dernière vient d'être prévenue discrètement. Elle invite Beverly à la suivre, lui prend le bras en descendant l'allée et lui chuchote qu'il lui faudra être forte. Dans l'auto qui les ramène à Garden City, où les Martin l'hébergeront, le silence règne. À la First Methodist Church, le pasteur Cowan informe ses fidèles du drame. Une onde de choc traverse l'assemblée. Elle ne tardera pas à se répandre.

Tony Jewell travaille à la station de radio KIUL. Il était à l'église quand il a appris la nouvelle. Il roule jusqu'à Holcomb avec sa famille. Les patrouilleurs bloquent l'accès à la propriété. Il parvient à parler au shérif Robinson et à son adjoint, Wimble Meier, qui lui fait visiter la maison. Du sous-sol à l'étage, il découvre un massacre pire encore que ce qu'il a vu à la guerre. Il prépare néanmoins un reportage qui sera largement diffusé. Holcomb, petite agglomération méconnue et sans histoire, située au centre exact du pays, apparaîtra désormais sur la carte des États-Unis pour de funestes raisons. Des journalistes venus de partout accourent.

La journée d'Alvin Dewey sera longue, comme toutes celles qui suivront. Dès son arrivée, le shérif Robinson et le procureur, M^e Duane West, lui font part de ce qu'ils savent, en l'occurrence, pas grand-chose. Il y a peu d'indices. Le vol ne semble pas être le mobile ; rien n'a été saccagé, aucun tiroir n'a été vidé. Les cordes et le ruban adhésif qui ont servi à ligoter et à bâillonner les victimes ont été retirés et seront envoyés pour analyse au laboratoire scientifique, à Washington. Des empreintes de bottes ont été laissées sur le sang qui imprégnait le carton sur lequel reposait le corps de Herb Clutter, de même que dans la poussière du plancher. Richard G. Rohleder, enquêteur en chef à la police de Garden City, a pris des photos des victimes et des empreintes. Alfred Stoecklein, qui travaille pour M. Clutter et qui n'habite pas loin de la maison de son employeur, n'a entendu aucun bruit que l'on pourrait associer à un coup de feu. Il n'a aperçu aucune voiture. C'est la saison de la chasse aux faisans ; Garden City fourmille d'étrangers. Les hôtels et les motels affichent complet, les stations-service ne déroutent pas, les magasins de sport sont envahis. L'enquête s'annonce longue et ardue, mais avant de s'y attaquer, une tâche douloureuse attend Alvin Dewey. Il doit aller constater l'état des corps de personnes qu'il connaît et considère comme des amis. Le choc est brutal.

Il réunit ensuite les responsables des services déjà à l'œuvre : le KBI, la police de Garden City, le bureau du shérif et celui du procureur. Ensemble, ils planifient le travail. Il faudra interroger les voisins, les amis, les relations d'affaires, les employés actuels et passés, visiter les hôtels et les motels, se rendre dans les magasins qui vendent de la corde et du ruban adhésif, et ils sont nombreux. Il faudra aussi rencontrer une douzaine d'élèves du lycée que Nancy a invités à une fête récemment et qui ont laissé une mer d'empreintes dans la salle de loisirs de la maison. Il faudra assurer une surveillance devant la résidence des Martin ; on ne sait jamais, les assassins courent toujours et peut-être voudront-ils terminer leur carnage. Il faudra également contenir

les journalistes, qui arrivent déjà. Seuls le procureur West et l'inspecteur Dewey seront autorisés à leur parler. Le flot de véhicules observé depuis le matin attire des curieux de partout à la ronde. Interdiction formelle de les laisser s'approcher des lieux du crime. Il est presque minuit lorsque la réunion se termine.

*

À Edgerton, dans le comté de Johnson, à plus de 800 kilomètres de Garden City, après le repas dominical, un jeune homme regarde un match de basketball à la télévision avec son père et son frère quand un bulletin spécial annonce qu'une famille entière a été assassinée à Holcomb, qu'aucun suspect n'a encore été arrêté et que l'enquête se poursuit. Le jeune homme demeure silencieux, puis s'endort sur le divan.

*

Fait surprenant : le jour de sa mort, Herb Clutter avait souscrit une assurance-vie qui procurera à chacune des deux sœurs survivantes la somme de 40 000 \$ US. Il ne faut cependant pas y voir un motif pour les crimes. La transaction était prévue de longue date, seul ayant manqué le temps d'y apposer les signatures.

*

16 novembre 1959. Le *Garden City Telegram* ne publie pas le dimanche, mais les radios diffusent la nouvelle en boucle. Dewey a reçu les photos. La brutalité des assassinats le frappe

encore. M. Rohleder a effectué un travail remarquable. Grâce à une technique spéciale, il a réussi à faire ressortir les empreintes laissées dans la poussière. On y décerne la forme d'un diamant, alors que celles imprimées dans le sang révèlent plutôt une patte de chat. Il y avait donc deux criminels. Autre constatation : la personne qui a ligoté les victimes s'y connaît en nœuds. C'est le travail d'un expert. Les photos font surgir de nouvelles questions. Pourquoi Nancy a-t-elle été abattue d'une balle derrière la tête, contrairement aux autres ? Pourquoi M. Clutter a-t-il eu la gorge tranchée ? Faut-il y voir la trace d'une rancune particulière à son égard ? Le cerveau de Dewey est en ébullition. Les preuves auxquelles se rattacher demeurent minces. Les nuits s'annoncent longues.

À ce stade de l'enquête, l'unique suspect demeure Bob Rupp, le petit ami de Nancy, le seul garçon qu'elle n'ait jamais fréquenté. Il habite tout près et il a passé la soirée chez les Clutter. Ils ont écouté la télévision et il les a quittés vers 10 h 30. C'est le dernier à les avoir vus en vie. Il ne comprend pas ce qui arrive. Il n'aurait jamais fait ça, même si M. Clutter n'approuvait pas leur relation pour des raisons de religion ; ils sont méthodistes, il est catholique. Il a accepté de passer un test de polygraphe, négatif. Pour Alvin Dewey, il est aussi innocent qu'un agneau.

*

Suzan Kidwell, la meilleure amie de Nancy, n'est pas venue en classe aujourd'hui. Bobby Rupp non plus. À l'école, on ne sait pas encore ce que l'on fera pour les funérailles. Le banquet de reconnaissance du Club 4-H qui devait avoir lieu ce soir a été reporté. Nancy et Kenyon devaient y être honorés. À Garden City, les ventes de cadenas explosent. Peu importe le modèle ou la marque, pourvu qu'ils tiennent.

Le *Garden City Telegram* publie ses premiers articles sur l'affaire. La nouvelle parcourt le pays et se rend jusqu'à Truman Capote qui l'apprend en lisant son *New York Times*.

*

18 novembre 1959. Le calme règne à Holcomb ce matin. À peine un peu de vent dans les drapeaux en berne. C'est jour de funérailles. Les enfants n'ont pas d'école ; le café est fermé, la station-service aussi. De temps en temps, une voiture passe sur la rue principale, que vient de traverser un train se dirigeant vers l'est. Dans la cour de l'usine de déshydratation de la luzerne, les camions sont à l'arrêt. De l'autre côté de la rivière Arkansas, des bovins paissent, indifférents. Tout le monde, ou presque, est à Kansas City. La foule, arrivée tôt, a fait la ligne pendant une heure avant de pouvoir entrer dans la First Methodist Church, dont Herb Clutter a supervisé la construction il y a deux ans. Près de mille personnes s'entassent maintenant dans l'église, occupant le moindre espace disponible. Les quatre cercueils en acier, fermés, sont alignés devant l'autel. Même si la famille a demandé de ne pas envoyer de fleurs, le chœur en est rempli. Le silence règne, brisé de temps à autre par le dé clic d'un appareil photo qui fait se retourner les têtes vers le balcon. La cérémonie débute à 11 heures. Mme Howard Blanchard tient l'orgue. Elle accompagnera la chorale, dont Nancy faisait partie l'an dernier. Le révérend Leonard Cowan, un ami des Clutter, officie. « Ce n'est pas un geste de Dieu, rappelle-t-il, mais celui d'un esprit confus. La haine, l'amertume et la rancune sont les choix de l'homme. En cette heure, nous prions pour la paix. » À la fin de la cérémonie, la foule sort en silence. Dans la rue, quatre corbillards attendent. Ils accueillent tour à tour Nancy, sa mère, son père et son frère, Kenyon. À midi quinze, exactement, le cortège se met en route en direction du cimetière Valley View. Et tout redevient calme.

*

Le Hutchinson News promet une récompense de 1000 \$ pour toute information pouvant mener à l'arrestation et à la condamnation des criminels. La dénonciation peut être signée ou demeurer anonyme. Dans les deux cas, la somme sera versée.

*

21 novembre 1959. Un événement en apparence étrange s'est déroulé ce matin. Beverly a épousé son fiancé, Vere English, dans l'église où trois jours plus tôt, on célébrait les funérailles de ses parents, de son frère et de sa jeune sœur bien-aimée. La cérémonie devait avoir lieu le 27 décembre. Les cartons étaient imprimés, mais tous les invités de l'extérieur étaient déjà sur place, dont l'une des grands-mères de Beverly, à la santé fragile et qui ne voulait pas avoir à refaire le voyage. C'était sans doute la meilleure décision à prendre, avait aussi estimé le pasteur Cowan.

*

23 novembre 1959. Howard Fox, le frère de Mme Clutter, a écrit une lettre que le révérend Cowan a lue en chaire ce matin. « Il y a beaucoup de ressentiment dans cette communauté. J'ai même entendu à plus d'une occasion que l'homme, une fois retrouvé, devrait être pendu à l'arbre le plus proche. Ne nous laissons pas aller à ce sentiment. L'acte est fait et prendre une autre vie ne peut pas le changer. »

*

30 novembre 1959. Le magazine *Time* publie, sur deux colonnes en page 20, un texte sur l'assassinat des membres de la famille Clutter. Sous la photo des quatre victimes, une courte légende : « La mort est arrivée froidement et sans prévenir. » Le titre de l'article frappe : *De sang-froid*.

2. LE PROJET

Le meilleur des deux mondes

16 novembre 1959. Depuis qu'il a publié *Les Muses parlent*, en 1956, son récit de la tournée d'une troupe d'artistes noirs venue présenter en Russie l'opéra *Porgy and Bess*, de George Gershwin, Truman Capote ressent le besoin de se renouveler. Il désire échapper à l'univers de ses premières œuvres, souvent inspirées de son enfance dans le sud des États-Unis. Il veut se frotter à la vie réelle. Il estime que le roman américain ne va nulle part et que le journalisme n'a pas encore révélé son plein potentiel. Il cherche à obtenir le meilleur des deux mondes : la vérité des faits et la beauté de la prose. À force de réflexion, il en est arrivé à la conclusion que le crime pourrait constituer le sujet parfait. Dorénavant, quand il se livre à la lecture de ses journaux, son regard détecte, presque inconsciemment, les articles portant sur des meurtres. C'est ainsi que le 16 novembre 1959, il découvre, enfoui dans les pages intérieures du *New York Times*, un entrefilet relatant l'assassinat des membres de la famille Clutter. Son cerveau, happé, bouillonne.

Journal en main, il se rend chez l'éditeur du magazine *The New Yorker*, William Shawn, qui a déjà fait paraître plusieurs de ses textes. Il lui propose un reportage sur l'impact de cet événement tragique sur la petite communauté de Holcomb. Shawn se montre tout de suite intéressé. Truman ira donc au Kansas, mais il n'ose pas partir seul. Il demande à un ancien colocataire, Andrew Lindon, de l'accompagner. Celui-ci refuse par manque de disponibilité. Il se tourne alors vers son amie d'enfance, Nelle Harper Lee. Elle vient de terminer son premier roman, *Ne tirez pas sur l'oiseau moqueur*, dont elle attend les épreuves. Truman lui explique

qu'il s'agira d'un travail complexe qui réclamera deux personnes. Les histoires de crime la fascinent ; elle est ravie. « C'était comme si l'abîme appelait l'abîme », commentera-t-elle plus tard, citant le livre des Psaumes. Truman lui offre 900 \$, plus les dépenses.

3. L'ENQUÊTE

Rien ne bouge, mais on avance

4 décembre 1959. L'enquête piétine. Voilà deux semaines que les meurtres ont été commis et on n'en connaît toujours pas le mobile. L'affaire refroidit ; l'inspecteur Dewey désespère. Les pistes ne mènent nulle part ; il faut parfois deux jours pour en suivre une seule. Toutes les personnes de Holcomb ont été rencontrées ; on poursuit les interrogatoires des amis et des connaissances. On a retrouvé plusieurs douilles, mais ça ne veut rien dire. C'est le temps de la chasse et il y en a partout. Les rapports d'expertise entrent au compte-gouttes. Les policiers recherchent toujours le commerce où la corde et le ruban adhésif ont été achetés. On a bien les empreintes de bottes, mais à quoi serviront-elles si on ne retrouve ni les bottes ni leurs propriétaires ? Cinq membres du KBI sont à l'œuvre. Alvin Dewey ne va plus cueillir le courrier au bureau de poste. Trop de gens lui demandent s'il y a du nouveau et il n'y en a pas. Le soir, au repas, il débranche le téléphone.

*

5 décembre 1959. Enfin une éclaircie. Au Pénitencier d'État du Kansas, à Lansing, un homme nommé Flyod Wells prétend connaître l'identité de la personne à l'origine des crimes. Pendant quelques semaines, il a partagé la cellule d'un prisonnier à qui il a parlé d'un riche agriculteur chez qui il avait déjà travaillé et qui possédait un coffre-fort dans lequel il gardait toujours 10 000 \$ en argent liquide. Wells a su qui était le coupable dès qu'il a entendu la nouvelle sur les meurtres à la radio. Il s'agit de Dick Hickock et il vient d'être libéré sur parole. Depuis qu'il

a appris l'histoire dont Wells s'est vanté, Hickock n'a pas arrêté de poser des questions. Il a insisté pour que Wells lui dessine le plan de la maison et une carte pour s'y rendre. Il disait qu'il allait ligoter le vieux Clutter et le torturer jusqu'à ce qu'il lui donne la combinaison du coffre. Il demanderait à Perry Smith de l'accompagner et ils ne laisseraient aucun témoin. Wells se confie à un ami qui contacte le directeur adjoint de l'établissement. L'information remonte jusqu'à Dewey. Au début, l'agent du KBI est sceptique, mais il finit par se dire que la piste mérite d'être fouillée. Vérifications faites, Dick Hickock et Perry Smith ont bel et bien été placés dans la même cellule jusqu'à ce que ce dernier quitte Lansing. Les policiers du coin ont affirmé que les 14 et 15 novembre, les deux hommes étaient introuvables dans la région de Olathe, où travaille Dick. Comme Perry avait enfreint son engagement de ne pas revenir au Kansas, le Bureau des libérations conditionnelles était aussi à ses trousses. Quand on additionnait toutes ces informations, on commençait sérieusement à penser que l'on tenait nos suspects. Mais où étaient donc Dick Hickock et Perry Smith ?

*

Depuis les événements, les deux hommes sont en cavale. En quelques semaines, ils traverseront le pays de long en large, pour finalement terminer leur escapade à Las Vegas. À Garden City, ils font d'abord quelques emplettes que Dick, dont c'est la spécialité, paie en présentant des chèques sans provision : un téléviseur, un appareil photo, une montre, des vêtements. Ils entassent leur butin dans l'auto de Dick et prennent la route direction sud. Ils parcourent l'Oklahoma et le Texas et se retrouvent au Mexique où ils passent du bon temps, mais l'argent vient rapidement à manquer. Ils vendent la voiture et les vêtements à un policier, l'appareil photo au propriétaire d'un café et la montre au locataire d'une maison de chambres. Ils montent

à bord d'un autobus pour Tijuana, traversent la frontière à pied et prennent à nouveau le bus jusqu'à San Diego. Ils rassemblent leurs affaires et les expédient à Las Vegas, au nom de Perry, port dû. Ils se séparent temporairement pour se retrouver peu après dans la ville du jeu. Vers la mi-décembre, ils font de l'auto-stop, direction nord. Ils voyagent sous leurs propres noms, parfois non. Ils dorment dans des motels de fortune ou à l'Armée du Salut. En Iowa, une forte pluie les surprend. Ils s'abritent dans une grange où, don du ciel, ils découvrent une Chevrolet 1956, les clés sur le tableau de bord. Ils l'empruntent et reviennent au Kansas, où ils échangent la plaque du véhicule pour une autre, prise sur une auto accidentée. Ils font quelques nouvelles emplettes, puis redescendent vers le sud, siphonnant de l'essence en cours de route. Ils passent Noël en Floride. Prochaine étape : Las Vegas. Leurs boîtes, qui contiennent entre autres deux paires de bottes, sont arrivées au bureau de poste.

4. TRUMAN ET NELLE AU KANSAS

En route vers Garden City

Dandy new-yorkais désirant se téléporter au pays des éleveurs de bétail, Truman ne connaît personne là-bas et personne n'a entendu parler de lui. Il s'adresse à Bennett Cerf, son éditeur chez *Random House*. Il a besoin qu'on lui ouvre des portes. Le hasard fait bien les choses ; ce dernier revient justement d'un séjour à l'Université d'État du Kansas où il s'est lié d'amitié avec le président de l'institution, le Dr James McCain. Il l'appelle. Son intuition ne le trompe pas. Les Clutter étaient les amis les plus proches du Dr McCain ; il connaît tout le monde à Garden City. Si Capote est disposé à venir discuter avec les professeurs du Département d'anglais, il lui fournira des lettres d'introduction auprès de la moitié des résidents de la ville. Au nom de Truman, Cerf accepte, mais prévient le président qu'avec sa voix haut perchée et ses vêtements extravagants, Truman Capote pourrait apparaître comme une bizarrerie aux yeux des enseignants. Ils ne devront pas se laisser tromper par cette première impression. Qu'ils l'écoutent et Capote les captivera avec la facilité de quelqu'un qui attrape un papillon.

À la mi-décembre, Truman et Nelle quittent New York en direction de l'ouest. Craignant de manquer de nourriture à son goût sur place, Truman a rempli ses nombreuses valises de denrées de luxe. Un premier train les mène à Saint-Louis, Missouri, et un second à Manhattan, Kansas, siège de l'université où ils sont attendus. L'avertissement de Bennett Cerf s'avère des plus pertinent. Capote se présente vêtu d'un manteau rose signé Dior. Les auditeurs sont éberlués, mais rapidement, il les subjugué.

Le lendemain matin, lettres en poche, ils louent une Chevrolet pour couvrir les 650 kilomètres qui les séparent encore de Garden City, une ville de 12 000 habitants, située à 11 kilomètres de Holcomb. Ils empruntent la US-83, que les voyageurs professionnels appellent « la route vers nulle part ». Tout au long du trajet, la radio diffuse à répétition un bulletin spécial : toute personne détenant des informations pertinentes sur le meurtre des Clutter est priée de contacter le bureau du shérif. Le 15 décembre, à la tombée de la nuit, un mois exactement après les assassinats, ils arrivent à Garden City. Ils prennent deux chambres communicantes à l'hôtel Warren, qui deviendra leur quartier général. Leur séjour sera de longue durée.

*

Premier faux pas

Au matin, Nelle et Truman se rendent au palais de justice où le KBI a installé son centre d'opération. Ils cherchent à rencontrer l'inspecteur Alvin Dewey, chargé de l'enquête. La ville grouille de reporters. Dewey, également responsable des relations avec les médias, n'arrête pas. On l'informe que deux personnes demandent à le voir. Truman entre, vêtu d'un manteau de mouton et d'une longue écharpe, et donne les raisons de leur présence. Pour établir sa notoriété, il cite *The New Yorker* et fidèle à son habitude, quelques gros noms. Dewey ne semble pas impressionné. Le téléphone sonne sans arrêt ; dans le corridor, des agents attendent pour lui remettre leur rapport. Il invite ses visiteurs à assister aux conférences de presse qu'il tient tous les jours. Capote insiste. Il n'est pas journaliste. Ce qu'il veut écrire lui demandera des mois de travail. Il aura besoin de s'entretenir longuement avec l'inspecteur, peu importe que le crime soit élucidé ou non. Il vient de prononcer une phrase de trop. Dewey, qui se démène jour et nuit

depuis un mois pour attraper ceux qui ont tué des amis de sa famille, s'impatiente. Il exige de voir leurs accréditations ; ils n'en ont pas. Il les salue sèchement et se remet au travail. Le lendemain, Truman vient lui montrer son passeport et lui et Nelle amorcent leur enquête.

*

Portes closes

La tâche s'annonce ardue. L'année précédente, deux jeunes du Nebraska, un garçon et une fille de 19 et 14 ans, se sont livrés à un véritable carnage en assassinant dix personnes dans cinq États des plaines. L'écho de leur crime résonne encore et voilà que la folie meurtrière touche maintenant le Kansas. À Holcomb et dans les environs, l'atmosphère reste tendue. Alors que le chagrin est toujours vif, la peur se répand comme une épidémie. On cloue toutes les fenêtres, on place un fusil sous son lit ; le soir, on verrouille les portes à clé et on garde les lumières des porches allumées jusqu'à l'aube. La paranoïa s'installe à demeure. La maison du voisin pourrait abriter un assassin. Le KBI reçoit 300 lettres de sources anonymes, dont plusieurs portent le cachet de Garden City. Les criminels courent toujours. Ce sont de dangereux psychopathes, pense-t-on, et rien ne garantit que Truman Capote ne soit pas l'un d'eux. Quand il essaie, avec Nelle, d'établir un contact avec les habitants, il se fait rabrouer. Truman n'est pas qu'un étranger, il est aussi étrange. Il détonne. Ses vêtements, sa voix, son air hautain le distinguent, négativement. Pour le commun des mortels, on dirait qu'il vient de la lune ; lui-même a l'impression d'être à Pékin. Heureusement qu'il y a Nelle. Originnaire du sud, elle entre facilement en communication avec les gens. Son style simple et son sourire aimable atténuent

les chocs provoqués par la présence de Truman. Elle arrondit les angles et réussit à entrouvrir peu à peu les portes qui s'étaient d'abord fermées.

*

Visite de la maison des Clutter

20 décembre 1959. Dans le hall de l'hôtel Warren, Truman et Nelle attendent M^e Clifford Hope, l'avocat de M. Clutter. Son nom figurait sur la liste des personnes à contacter fournie par le Dr McCain. Après avoir fortement insisté auprès de lui au cours des derniers jours, Truman a obtenu le privilège de visiter la résidence des Clutter, toujours considérée comme une scène de crime. M^e Hope a lui-même dû faire pression sur l'exécuteur testamentaire de la famille, M. Kenneth Lyon, qui a exigé d'être présent. Se joindront à eux, MM. Alfred Stoecklein et Gerald Van Vleet, respectivement homme à tout faire et associé de M. Clutter.

Le trajet dure à peine quinze minutes. Une longue allée bordée de grands ormes de Chine conduit à la maison de briques jaunes et de bardeaux blancs. Le groupe entre dans la demeure. Nelle et Truman se séparent pour mener leur exploration, pendant que les autres restent à l'écart. Truman prend quelques photos, Nelle noircit son carnet de notes. Elle dessine le plan de chaque étage et une carte de la propriété. Elle porte un soin particulier aux détails et enregistre tout ce qu'elle voit : la couleur des murs, la disposition des meubles, les gravures du Christ dans pratiquement toutes les pièces, les étagères qui croulent sous les livres traitant d'agriculture dans le bureau de M. Clutter, un ourson en peluche sur une chaise dans la chambre de Nancy, offert par Bobby qui l'avait gagné dans une foire. Dans le refuge de Kenyon, ses

modèles réduits, ses figurines de chiens et de chevaux, des photographies de ses sœurs Eveanna et Beverley ; dans la cuisine, éléments modernes pour l'époque, un lave-vaisselle et une cuisinière enchâssée ; au salon, un tapis rose et un tourne-disque et au sous-sol, une table de ping-pong, mais sans les balles. Truman et Nelle passent une heure chez les Clutter. À l'hôtel, Truman remplit trois pages, Nelle en tape neuf. Quand il apprend que la visite a été autorisée, l'agent du KBI Harold Nye, responsable de la sécurisation des lieux, manifeste sa colère.

*

Truman et Nelle : journalistes

Truman n'est pas un journaliste comme les autres, même s'il n'a rien à leur envier au chapitre de la curiosité. Ses échéances ne sont pas les mêmes ; il ne travaille pas en fonction de la prochaine édition et son calendrier de production s'étire sur des mois, voire des années. Nelle et lui ont développé une routine. Tôt le matin, ils se rendent à la station de radio KIUL, située à deux blocs de leur hôtel. Le directeur les y accueille. Ils prennent connaissance de toutes les dépêches de l'*Associated Press* et de l'*United Press International* que les téléscripteurs crachent bruyamment. Ils tendent l'oreille aux conversations des journalistes, restent à l'affût de tout indice pouvant les mener sur de nouvelles pistes. Puis, ils font un arrêt au palais de justice au cas où une conférence de presse serait annoncée. La journée se poursuit par la rencontre de toute personne susceptible de les éclairer sur la vie des Clutter, les événements et leur impact, mais leur meilleure source demeure Alvin Dewey, que Truman appelle affectueusement Foxy, et qui niera toujours qu'il les a privilégiés.

Pendant les entretiens, Truman et Nelle n'utilisent pas de magnétophone et ne prennent pas de notes. Truman estime que ces méthodes peuvent intimider les gens, les empêcher de se livrer librement et les amener à vous dire ce qu'ils croient que vous voulez entendre. En prévision d'une telle expérience, il a longtemps exercé sa mémoire. La rencontre terminée, ils reviennent rapidement à l'hôtel. Dans leurs chambres respectives, ils couchent sur papier les informations recueillies, puis ils se retrouvent pour comparer leurs notes. Si leurs versions divergent, ils retournent voir les gens.

*

Noël au Kansas

21 décembre 1959. Noël approche. Les rues se remplissent et les bureaux se vident. L'accès aux sources semble gelé. L'enquête de Truman et Nelle fait du surplace. Les dizaines d'entrevues qu'ils ont effectuées n'ont fourni que des réponses prévisibles. Ils n'apprennent rien de plus que ce que savent les journalistes du *Garden City Telegram*, du *Hutchinson News* et du *Kansas City State*. Les lettres et les coups de fil du Dr McCain donnent quelques résultats, mais ne mènent pas à la confiance ni ne délient les langues. Truman désespère. Avec la population, le courant ne passe pas. Les boîtes de caviar noir que lui envoie son amie Babe Paley ne font que lui rappeler à quel point il est loin de son monde. Il se plaint à Nelle de ne pas pouvoir établir le contact avec les gens ; elle le rassure.

À Garden City, Truman et Nelle n'ont pas d'amis. Ils s'apprêtent à passer la veillée de Noël à l'hôtel Warren où on leur servira sans doute de la dinde et des canneberges. Dans leur chambre,

ils travaillent à la reconstitution de la dernière soirée des Clutter à partir du témoignage de Bobby Rupp. Le téléphone sonne ; au bout du fil, Clifford Hope. Il demande s'ils ont des plans pour le 24 ; ils n'en ont pas. Leur feraient-ils la joie de venir à la maison ? Alvin Dewey et son épouse, Marie, seront là eux aussi. Ils acceptent. À l'heure dite, ils ont 30 minutes de retard. Truman voulait absolument amener un ami, J&B, son scotch préféré. Ils en ont cherché en ville. Sitôt arrivée, Nelle demande qu'on l'appelle Nelle.

Il s'agit de la première invitation qu'ils reçoivent. Quand ils se sont présentés à lui, Alvin Dewey les a pratiquement jetés hors de son bureau et ce soir, ils sont assis à la même table. Une brèche vient peut-être de s'ouvrir. Dans cette maison d'un beau quartier, Truman découvre des personnes brillantes et informées. Clifford Hope a étudié à Harvard, son épouse, Dolores, tient une chronique dans le *Garden City Telegram*. Alvin Dewey aime les livres, Marie Dewey était la secrétaire du père de Clifford, Clifford Hope Sr., ancien membre de la Chambre des représentants du Congrès américain. Truman est dans son élément ; il a un public. Comme dans les salons intellectuels de New York, il accapare toute l'attention. Il connaît Marilyn Monroe et il a rencontré Marlon Brando au Japon. Les ragots dont il émaille ses histoires font toujours sourire Nelle, qui n'en fait pas moins un clin d'œil à ses hôtes quand il déforme trop la vérité. Truman parle de lui et de ses livres et encore de lui. La soirée est une réussite. Le lendemain matin, Dolores Hope appelle toutes ses amies. Elle les convainc de les inviter. C'est Noël. Les portes s'ouvrent.

*

Repas chez les Dewey

30 décembre 1959. Les Dewey reçoivent Nelle et Truman à dîner. Le menu fait honneur aux origines sudistes de Nelle, que partage Marie Dewey. Les deux femmes se sont déjà rencontrées au café *Trail Room* de l'hôtel Warren. La maison est remplie de livres ; des magazines traînent partout. Alvin présente ses fils, Alvin Jr., 12 ans, et Paul, 9 ans. Truman et Nelle ont apporté du scotch et de la vodka. L'inspecteur Dewey joue le bon hôte, mais il est fatigué. L'enquête lui pèse et les longues heures de travail l'ont alourdi. À lui seul, il a vérifié plus de 200 des 700 tuyaux reçus par le KBI, sans presque aucun résultat. Il enchaîne le scotch et les cigarettes. Au moment de se mettre à table, vers 20 h, le téléphone sonne, comme il le fait toutes les heures depuis la découverte des meurtres. Il s'éloigne et prend la communication. Quelques minutes plus tard, il revient et annonce la grande nouvelle : les deux hommes recherchés viennent d'être arrêtés à Las Vegas. Marie pleure, Truman est plus ou moins surpris. Dans les couloirs du palais de justice, il avait entendu des rumeurs concernant un détenu du pénitencier de Lansing qui avait identifié les deux criminels. Dans son enthousiasme, Alvin montre à ses invités les photos des deux détenus tirées de leur dossier de prison. Il leur mentionne que leurs bottes correspondent aux empreintes trouvées dans la maison des Clutter. Il sort une bouteille de crème de menthe pour célébrer l'heureux dénouement. Il se rendra lui-même à Las Vegas. Truman lui demande s'il peut l'accompagner. « Pas cette fois », lui répond Alvin. Le lendemain, il prend la route avec le shérif Earl Robinson et les agents Clarence Duntz et Roy Church. Ils partagent deux voitures. La distance à couvrir est grande et ils doivent affronter la neige pendant presque tout le trajet. Ils dorment à Albuquerque, au Nouveau-Mexique, et arrivent à Las Vegas un peu avant minuit le jour de l'an. L'agent Harold Nye, qui a pris l'avion, est déjà sur place.

5. LA CHANCE TOURNE

L'arrestation

30 décembre 1959. À Las Vegas, trente minutes après être sortis du bureau de poste où ils ont retiré leurs boîtes, Dick Hickock et Perry Smith viennent d'être arrêtés. Ils ne connaissent pas encore les raisons de leur mise en garde à vue. Motif officiel : violation de libération conditionnelle et production de chèques sans provision. Ils ont été trahis par la plaque du comté de Johnson qu'ils avaient posée sur la Chevrolet 1956 volée en Iowa et dont le numéro avait été fourni par le FBI.

*

2 janvier 1960. Arrivées la veille au soir, deux équipes se partagent les interrogatoires. Harold Nye et Roy Church cuisineront Hickock, Alvin Dewey et Clarence Duntz, Smith. La stratégie sera cependant la même : installer la confiance, poser des questions simples, sans liens avec les meurtres, endormir les suspects, puis passer aux choses sérieuses. Nye et Church traitent Dick aux petits soins, lui donnent une cigarette lorsqu'il le demande. Tout se déroule bien. Pendant trois heures, il répond à tout, jase beaucoup, comme à son habitude, jusqu'à ce que Nye lâche la bombe : « Avez-vous entendu parler de l'affaire Clutter ? » Le coup atteint la cible ; le visage de Dick change de couleur. Il comprend et se défend. Il ne ferait pas de mal à un chien ; ils ne peuvent absolument pas le relier à ces crimes. On le retourne en cellule. Dans une autre pièce, Perry se fait moins disert. Il s'exprime doucement et d'entrée de jeu, précise

aux enquêteurs qu'il connaît ses droits. Même stratagème du côté de Dewey et Duntz : « Où étiez-vous ? Qu'avez-vous fait ? » Puis à nouveau, le coup de poing fatal : « En réalité, nous sommes ici pour vous parler du meurtre de la famille Clutter à Holcomb le 15 novembre. » Perry pâlit, mais ne laisse paraître aucune émotion. Il n'a jamais entendu prononcer le nom des Clutter, il ne sait pas où se trouve Holcomb, il ne comprend pas de quoi ils causent. Avant de clore l'interrogatoire, l'agent Church l'informe que Nancy aurait eu dix-sept ans aujourd'hui. Fin de séance.

Le lendemain, Nye revient à l'assaut. Dick n'est pas au bout de ses peines. L'alibi qu'il a demandé à ses parents de fournir ne tient pas la route. La sœur de Perry n'a jamais entendu parler de Fort Scott, où ils sont censés l'avoir rencontrée. On a trouvé l'empreinte de ses bottes sur les lieux du crime et on dispose, lui dit-on, d'un témoin, ce qui dans les faits est faux. Dick essaie de recoudre les lambeaux de son histoire. Oui, il connaît l'affaire Clutter : il l'a lue dans les journaux. Puis il lance à son tour une grenade. « Je n'irai pas à la barre, mais je vais dire ceci : Smith a tué les Clutter. » La poussière retombe et il raconte les événements dans les moindres détails. À la fin, il accepte de faire une déclaration que Nye enregistre. Il la signe. L'entretien se termine. Il ne peut plus parler et s'effondre dans les bras des policiers.

De son côté, Perry demeure méfiant. On l'informe de la confession de Dick. Il demande à la voir. Refusé. « Vous y étiez, vous savez ce qui s'est produit », se fait-il répondre. Plus tard, il baisse un peu la garde. Il pose des questions sur la mise en accusation et l'enquête préliminaire, sur ce qui se passe quand on ne peut pas se payer un avocat, puis il se referme. Il n'a plus rien à dire.

*

4 janvier 1960. L'agent Nye part pour le Mexique où il doit suivre des pistes révélées par la confession de Dick. Deux voitures quittent Las Vegas en direction de Garden City. Dans la première, le shérif Robinson, Church et Hickock ; Dewey conduit la seconde, Perry à ses côtés, Duntz à l'arrière. L'inspecteur fait la conversation. Il questionne Perry sur son enfance, son expérience militaire, l'Alaska, la Corée et revient toujours sur l'affaire. À travers le pare-brise, Perry voit Dick parler sans arrêt en gesticulant, ce qui provoque sa colère. Ils s'étaient entendus pour ne rien avouer. Il aimerait savoir ce qu'il a dit ; il est sûr qu'il a menti. Finalement, il donne sa version des faits : « J'en ai tué deux, il en a tiré deux. » Il se met à table, mais refuse de faire une déclaration écrite. Il n'y consentira que lorsqu'ils seront rendus à Garden City. Une tempête fait rage. Ils font halte pour la nuit en Arizona. Le lendemain, la neige tombe toujours. Il leur reste encore 800 kilomètres à parcourir. En chemin, ils s'arrêtent à l'endroit où les douilles ont été enterrées, selon le récit de Dick. Ils cherchent pendant une heure. La fouille ne donne rien. Ils reprennent la route.

*

L'arrivée au palais

5 janvier 1960. En matinée, le directeur du KBI, Logan Stanford, tient une conférence de presse. Il annonce que les suspects sont en route. Ils devraient arriver mercredi en fin d'après-midi, si la tempête ne les freine pas. Un journaliste rapporte les propos de M. Hickock qui affirme que les aveux de son fils ont été obtenus sous la contrainte. Le procureur, M^e Duane West, nie catégoriquement. Un autre veut savoir si les suspects auront les fers aux pieds. Non. Ils auront des menottes attachées à une chaîne autour de la taille pour les empêcher de lever les bras.

Plus tard ce soir-là, Alvin Dewey appelle Marie. Il a un message pour Truman : « Je l'ai tué avec délicatesse », sa manière de dire que Perry a avoué. Le lendemain matin, Nelle et Truman déposent à la maison des Dewey une bouteille de scotch avec un mot signé : « De vos fidèles historiens ».

6 janvier 1960. Le ciel est à la neige. Nelle et Marie prennent le repas du midi au *Trail Room* de l'hôtel Warren. Un patrouilleur routier demande à Mme Dewey de le prévenir quand Alvin sera à 50 kilomètres de Garden City, question de se préparer à contrôler la foule qui sera sans doute nombreuse. Marie promet à Nelle de la joindre aussi. En après-midi, après une promenade, Truman et Nelle font un arrêt au palais de justice où l'on vient de déposer sur le bureau du shérif le fusil de chasse retrouvé chez les parents de Dick. Ils se rendent ensuite au cimetière et remontent les allées jusqu'à l'emplacement des sépultures de la famille Clutter. Les pierres tombales n'ont pas encore été placées.

Vers 15 h, ils se présentent à nouveau au palais de justice. Les journalistes attendent dans le couloir en fumant. Une heure plus tard, on annonce le report de la conférence de presse qui suivra l'arrivée des prisonniers. Elle devrait avoir lieu vers 17 h. Dehors, la foule se rassemble. Le soleil se couche ; le thermomètre passe sous la barre du zéro. Sous un arbre, des garçons s'amuse à se chamailler, des filles rient et font de l'œil aux photographes, qui tapent des pieds pour se réchauffer. Des mères tiennent leur enfant dans leurs bras, des couples s'enlacent pour se protéger l'un l'autre. Personne ne manifeste de sympathie pour les assassins. Un étudiant suggère qu'on devrait les enfermer dans la même cellule jusqu'à la fin de leurs jours, sans qu'ils ne puissent jamais voir un autre être humain. À 18 h, la foule est dense. Quelqu'un crie : « Ils arrivent ! » Deux voitures noires s'arrêtent. Dewey sort le premier, suivi des autres agents et de Dick et Perry, menottés. Dewey tient le bras de Perry, qui porte une veste de cuir. Les spectateurs les regardent passer en silence. Pas d'agitation, pas de huées. « Une scène de nature morte », dira plus tard Dewey. Rapidement, on entraîne les prisonniers à l'intérieur. Les journalistes et les photographes leur emboîtent le pas, Nelle et Truman aussi. Quelques curieux tentent de s'immiscer ; on les refoule. Au deuxième étage, on a réservé une grande salle pour la conférence de presse. Dewey salue l'assemblée et sourit à Truman et Nelle. On le bombarde de questions ; il n'en dit pas plus qu'il ne le faut. Les suspects ont avoué, mais personne n'aura accès aux témoignages. Ils seront mis en accusation demain.

La foule se disperse. Tout le monde rentre à la maison pour le repas du soir, qui lui aussi a refroidi. Truman est déçu. Il aurait voulu que la scène soit plus dramatique. Vivement l'hôtel ! Dick et Perry passeront la nuit dans la prison du comté, au quatrième étage du palais de justice. Après le soleil du Mexique, ils dormiront ce soir à l'ombre. Mme Josephine Meier, l'épouse

du shérif adjoint, leur sert un repas. Peu après, la sténographe, Mme Rudy Valenzuela, rejoint l'agent Duntz et l'inspecteur Dewey dans le bureau du shérif Earl Robinson. Elle enregistre la déclaration de Perry qui fera 77 pages une fois dactylographiée. Il ne la signe pas.

Plus tard dans la soirée, Perry demande à revoir l'inspecteur. Il a parlé à Dick et ce dernier ne veut pas mourir en laissant son père et sa mère penser qu'il a pu commettre un assassinat. Perry désire modifier sa confession. Il n'a pas de famille et les parents de Dick sont de bonnes personnes. Ils n'ont pas à souffrir pour le reste de leur vie. « Je les ai tués tous les quatre, dit-il. Tous les Clutter. » Dewey lui indique qu'il devra parler de cela avec son avocat. De son côté, il ne changera rien.

*

La mise en accusation

7 janvier 1960. Depuis 10 h, une trentaine de journalistes et de photographes attendent dans la salle d'audience du palais de justice du comté de Finney. Parmi eux, Truman et Nelle. Le juge M. C. Schrader prend place sur le banc. En prévision de leur mise en accusation, les détenus ont été conduits l'un après l'autre dans le bureau du shérif où ils se sont rasés et changés. Dick entre le premier, sans menottes et sans chaînes, encadré par des officiers de police. Les projecteurs installés pour les caméras de télévision s'allument. Dick a les yeux bleus et les cheveux blond foncé coupés en brosse. Il porte un pantalon gris kaki, une chemise de travail en denim fournie par la prison, des chaussures brunes et des bas blancs. Son visage semble

divisé en deux, comme si on l'avait recollé sans en ajuster correctement les deux côtés. Il jette un coup d'œil à l'assemblée et se laisse escorter jusqu'à une grande table où se trouve déjà le procureur du comté, M^e Duane West. Le juge lui demande s'il s'appelle bien Richard Eugene Hickock, puis lit les charges portées contre lui : quatre chefs d'accusation de meurtre au premier degré. Dick écoute, baisse les yeux, place la main sur son menton, révélant un tatouage de chat. À la mention du nom de Nancy, sa mâchoire se crispe. À part le crépitement des appareils photo et le bourdonnement des caméras, le silence règne. Dick se montre attentif, mais parfois son regard s'égaré sur les portraits des anciens magistrats qui ornent les murs. Il répond poliment aux questions, renonce à son audience préliminaire, n'a pas d'avocat et n'en connaît pas. Le juge ordonne sa détention sans caution à la prison du comté jusqu'à la tenue du procès. On le ramène à sa cellule.

Quelques instants plus tard, Perry fait à son tour son entrée sous un assaut de lumière. Il a le teint basané et les cheveux noirs comme du charbon, héritage de sa mère, d'origine Cherokee. Lui aussi arbore des tatouages. Il est petit et quand il s'assoit, Truman glisse à l'oreille de Nelle que ses pieds ne touchent pas le sol. À l'exception d'une paire de jeans repliés aux chevilles, il porte des vêtements identiques à ceux de Dick. Ses bottes paraissent fraîchement cirées. À l'évocation de M. Clutter, il se trouble. Lorsqu'il ferme les yeux un instant, tous les photographes immortalisent le moment. Aux mêmes questions, les mêmes réponses ; aux accusations semblables, décisions semblables. La comparution terminée, on l'accompagne hors de la salle, qu'il quitte d'un pas vif, suivi par les journalistes.

6. EN ATTENDANT LE PROCÈS

Visites à la prison

13 janvier 1960. Bien qu'il ait été dit que personne ne serait autorisé à parler aux prisonniers, ce n'est pas ce qui va arrêter Truman Capote dans son enquête. Par l'intermédiaire de ses contacts au sein des forces policières, il fait savoir à Dick et Perry qu'il aimerait les rencontrer. Ces derniers refusent. Il revient à la charge et propose de verser 50 \$ à chacun pour un entretien de 15 minutes. Ils acceptent et deux chèques sont tirés d'une banque de New York. L'entrevue aura lieu dans le bureau de l'inspecteur Dewey.

Perry se présente le premier. Il s'assoit, le dos droit, les mains jointes. Nelle lui sourit ; il détourne les yeux. Truman est nerveux. Son reportage vient de prendre un nouveau tournant et s'il veut le mener à bien, il doit absolument établir un lien avec les deux criminels. Perry garde ses distances. Rien de ce que dit Truman ne semble l'intéresser. Il n'a jamais entendu parler de lui ni de ses livres. Il lui demande s'il a déjà écrit des scénarios. Truman répond que oui, celui de *Beat the Devil*. L'attention de Perry est captée. Il a vu le film, car il adore Humphrey Bogart. Il n'en revient pas quand Truman lui avoue que Bogart est l'un de ses amis intimes. Il veut aussi savoir s'il y avait des caméras à leur arrivée au palais de justice. Paniqué, il n'a rien remarqué ; il craignait que la foule ne s'en prenne à eux ou pire, qu'elle les pendre sur place. Truman lui confirme que tout a été enregistré. Il désire revenir aux questions qu'il a préparées. Perry se referme ; il n'a pas confiance. Truman lui donne sa parole ; il souhaite simplement lui offrir la chance de raconter sa version de l'histoire. Perry va y réfléchir. Il s'en va. L'inspecteur

Dewey rassure Truman et Nelle. Il ne faut pas qu'ils s'en fassent ; Perry est de nature sauvage. Il leur montre la transcription de son interrogatoire, un document volumineux qui ne doit pas sortir du palais de justice. Nelle note certains passages. Quand elle a terminé, il leur présente une pièce majeure, le journal de Nancy, qu'elle tenait depuis trois ans. Elle y a inscrit ses derniers mots environ une heure avant de mourir. Nelle les recopie.

Avec Dick, c'est une tout autre affaire. Il parle sans arrêt, pige des cigarettes dans le paquet de Nelle, montre ses tatouages, partage sa passion pour la mécanique, raconte son voyage au Mexique avec Perry. Il serait encore là si Dewey n'avait pas mis fin à l'entretien. Nelle rencontre ensuite l'agent Nye, qui l'aime bien. Il lui dévoile lui aussi des éléments de l'enquête. Quelques jours plus tard, deux nouveaux chèques sont émis. Perry manifeste plus d'ouverture. Il veut servir un avertissement à ceux qui seraient tentés de faire comme lui.

*

21 janvier 1960. John McCormally, rédacteur en chef adjoint du *Hutchinson News*, a obtenu l'autorisation d'interviewer Dick et Perry. En dehors des entretiens qu'ils ont eus avec Truman et Nelle, il s'agit de leur première entrevue. Les rencontres ont lieu séparément dans le bureau privé du shérif Earl Robinson au palais de justice du comté de Finney. Une seule condition a été fixée par les avocats, qui assistent à la conversation : ne pas demander à leurs clients s'ils ont tué les Clutter.

Perry entre. Ses cheveux sont coiffés en vagues, une mèche tombe sur son front. Il ne fait pas son âge. Il sourit, tend la main, ses ongles sont propres et bien taillés. Il est bien traité ; il semble heureux. Même s'il avoue ne pas être allé à l'école très longtemps, il parle bien. Sa grammaire est bonne, son vocabulaire riche. Le journaliste note qu'il utilise adéquatement des mots comme « abhorrer ». Il a connu Dick au gymnase du pénitencier ; ils levaient des poids ensemble. Il adorait discuter avec lui de plongée en haute mer ou d'astronomie. Il détestait les histoires salaces des autres détenus. À l'intérieur des murs, il n'a jamais entendu parler de Herb Clutter. Quand il a quitté la prison, il a reçu plusieurs offres d'emploi, mais la Commission des libérations conditionnelles lui a interdit de revenir au Kansas. Il est retourné chez son père. Grave erreur ; ils ne se sont jamais entendus. Il accorde cette entrevue parce qu'il espère que quelque chose de bon puisse ressortir de cette mauvaise aventure. Il veut mettre des mots sur son histoire pour éviter peut-être que d'autres tombent dans les mêmes pièges que lui. Ses yeux s'embuent. Il demande au journaliste, s'il vous plaît, de revenir.

Dick est d'une tout autre nature. Il bâille et s'excuse. Il faisait une sieste et on l'a réveillé. Il est intelligent. Il voulait faire des études, aller à l'université, mais il n'avait pas d'argent et n'a pas obtenu de bourse. Comme Perry, il porte des tatouages, mais contrairement à lui, il fait plus vieux que ses 28 ans. Tous ses problèmes ont commencé avec son divorce et tout est sa faute. Il aime les femmes ; c'est un coureur. Il s'ennuie de ses trois garçons qui vivent avec leur mère. La première fois qu'il a été condamné, c'était pour le vol d'un fusil. Il n'a pas eu droit à la clémence et s'est retrouvé en prison. Il est d'accord avec ceux qui disent qu'on n'aurait pas dû le libérer. Maintenant, il aimerait que l'on ne l'ait pas fait sortir. Rien de tout cela ne serait

arrivé s'il n'avait pas connu Perry. L'entrevue est terminée. Ils se quittent en se promettant de se reparler, ce qui n'arrivera pas.

*

Brèves

Les coffres de l'antenne de Topeka du *Kansas Bureau of Investigation* sont à sec. L'enquête coûte cher. Elle mobilise en moyenne cinq agents qui travaillent de 18 à 20 heures par jour depuis le 15 novembre. Des fonds supplémentaires ont été réclamés.

*

Le père de Dick et son frère Walker lui ont rendu visite. Ils lui ont apporté des livres de poche et du chocolat. Leur présence fait la une du journal. Mme Clutter vient de recevoir une mauvaise nouvelle. Son époux est atteint d'un cancer de l'estomac. Elle n'a pas osé le lui apprendre.

*

Deux avocats ont été commis d'office pour la défense des accusés. Celui de Dick a indiqué que son client avait choisi d'être jugé séparément. Il y aura donc deux procès. Ils se dérouleront devant jury. Celui de Perry sera le premier.

*

Les avocats des accusés ont déposé deux motions concernant la sélection des jurés. Dick et Perry assistaient à l'audience. C'était la première fois qu'ils se retrouvaient dans la même pièce depuis deux mois. Après l'audition, Dick s'est entretenu longuement avec son avocat.

*

Dick a changé d'idée ; il renonce à un procès séparé. Pour l'avocat de Perry, c'est une bonne nouvelle. Les deux accusés demeurent toutefois témoins à charge.

*

En dehors des articles ménagers, tous les biens de la ferme des Clutter seront mis à l'encan le lundi 21 mars, veille de l'ouverture du procès. Neuf tracteurs, trois camions, quatre camionnettes, quatre moissonneuses-batteuses et une ligne complète d'équipements d'irrigation et de manutention de bovins et de moutons seront cédés « au plus offrant ». La ferme de 1000 acres n'est pas à vendre. Elle a été louée il y a quelques semaines à un producteur de semences de gazon de Vinita, Kansas, une connaissance de Herb Clutter, qui a fait lui-même commerce de semences pendant 12 ans. Le locataire ne sait pas s'il habitera la maison.

*

Des travaux sont en cours dans le couloir du palais de justice en prévision du procès. On désire éviter que les gens du public croisent les membres du jury. Dans la salle d'audience, on a reculé les bancs d'église pour ajouter des chaises. On a aussi placé une table pouvant accueillir une douzaine de journalistes. Bill Brown, l'éditeur du *Garden City Telegram*, a fait réserver deux places pour Truman et Nelle.

*

Le *Hutchinson News* promet à ses lecteurs une couverture complète du procès. Deux journalistes chevronnés, Don Kendall et John Anderson, suivront l'affaire. Un filage spécial a été installé au palais de justice afin que le *News* puisse disposer de son propre téléscripteur. On utilisera aussi un appareil portable pour l'envoi des photos. Les textes et les images transmis pendant la nuit paraîtront dans l'édition du matin du journal.

*

Les audiences débutent mardi. Ce sera sûrement le procès le plus spectaculaire qu'aura connu le comté de Finney en 70 ans.

*

L'encan

21 mars 1960. Il y a de l'action aujourd'hui à la ferme de River Valley. Les dames du *Ladies' Circle* de l'Église communautaire de Holcomb sont à pied d'œuvre. Elles ont apporté 40 livres de jambon haché, 120 livres de bœuf à hamburger et 125 tartes, de quoi nourrir au moins 1 000 personnes qui se présenteront à la vente à l'encan qui débutera à 10 heures.

Depuis 9 h 30, une file de voitures s'aligne pare-chocs à pare-chocs le long du chemin et elle ne cesse de s'allonger. Le shérif adjoint Wendle Meir, assisté de la police de la route, dirige la circulation tandis que des bénévoles indiquent aux nouveaux arrivants de se ranger sur des terrains adjacents. C'est la plus importante vente à l'encan de l'histoire du sud-ouest du Kansas et on y accourt de tous les comtés de l'État, du Nebraska, du Colorado et de l'Oklahoma. L'affaire du meurtre de la famille Clutter a fait grand bruit et elle attire les foules : des fermiers, acheteurs potentiels, mais aussi beaucoup de curieux venus voir de leurs propres yeux les lieux du crime. Une dame du comté de Pratt, qui accompagne son époux intéressé par un tracteur, raconte que le temps étant maussade, ils en ont profité pour faire une sortie en famille. Pendant que les hommes déambulent dans les bâtiments et examinent la machinerie, plusieurs personnes se promènent pour admirer la propriété, la belle demeure en briques blanches et la pelouse lisse. Elles s'arrêtent, regardent, pointent du doigt, murmurent. Le terrain étant devenu rapidement boueux, on répand de la paille. Dans la foule, on reconnaît Arthur Clutter. Il croit que les profits seront excellents, car son frère possédait beaucoup de bonnes choses. L'encan débute par de petits objets. Quelqu'un paie 7 \$ pour un vieux tablier de forgeron ; un autre, 5,50 \$ pour une roue en acier servant à mesurer les champs. Les équipements de ferme seront

mis en vente cet après-midi. À midi, plus de 3 000 personnes sont déjà venues et d'autres arrivent encore. Parmi elles, des amis proches et des relations. L'encan se termine à 17 h 30. On estime que 5 000 acheteurs et curieux y ont assisté. À la demande de la famille, le montant amassé n'a pas été dévoilé. Chose certaine, les dames du *Ladies' Circle* ont fait de bonnes affaires.

7. LE PROCÈS

Les bons et les méchants

En attente de leur procès, Dick Hickock et Perry Smith demeurent incarcérés à la prison du palais de justice de Finney, à Garden City. Pour éviter qu'ils ne se croisent ou se parlent, Perry a été placé dans la cellule réservée aux femmes, adjacente à la cuisine de l'épouse du shérif adjoint, Mme Meier. Le juge Roland Tate présidera les audiences. Les jeunes membres du barreau disent de lui que c'est un vieux croûton bavard ; lui-même considère qu'il a bon cœur. Il compare son travail à celui d'un arbitre.

Dick et Perry n'ayant pas les moyens d'engager un avocat, et du reste, n'en connaissant pas, le juge Tate en a désigné deux d'office. M^e Harrison Smith défendra Dick ; M^e Arthur Fleming, Perry. Aucun des deux n'a accepté de gaieté de cœur ; ils le font uniquement par devoir. Même si l'affaire a été largement publicisée, ils ne souhaitent pas que le procès se tienne dans une autre ville. Ils misent entre autres sur la ferveur religieuse qui anime la population locale et sur le fait que le révérend Cowan, pasteur de l'Église méthodiste de Garden City, a plaidé en chaire contre la peine capitale. N'empêche, la partie n'est pas gagnée. La famille Clutter était admirée et aimée. Le père, Herb, était apprécié pour son dévouement et son engagement envers son entourage. Mme Clutter, très sensible, restait un peu en retrait. Nancy, la jeune adolescente, rayonnait de joie de vivre et réussissait tout ce qu'elle entreprenait. Kenyon, ingénieux et sérieux, attirait lui aussi la sympathie. Au moment de leur mort, les deux étudiants figuraient au tableau d'honneur de leur école. La quiétude de la petite communauté a été troublée à coups

de fusil et de couteau. La cicatrice est profonde. La fièvre de la vengeance pourrait monter et se répandre. Arthur Clutter, le frère de Herb, demande que les procédures légales se déroulent rondement afin que les meurtriers aillent croupir dans le couloir de la mort le plus rapidement possible. Il aimerait pouvoir les rencontrer pour découvrir quel type d'animaux ils sont. Il affirme que sa famille partage son opinion.

Pour les avocats de la défense, la marge de manœuvre sera mince. Des aveux ont été faits et ils sont accablants. Nul ne conteste qu'il y ait eu crime. Dick Hickock et Perry Smith ont bel et bien pénétré dans la maison des Clutter dans la nuit du 14 au 15 novembre. Leurs bottes ont laissé des empreintes dans le sang et la poussière. Peu importe qui a tiré, quatre vies ont été prises de la manière la plus horrible qui soit et tous les deux seront accusés conjointement. Le procureur, M^e Duane West, a déjà fait savoir qu'il réclamera la peine de mort. M^{es} Smith et Fleming auraient souhaité qu'un examen psychiatrique de leurs clients soit réalisé à l'Hôpital d'État de Larned, mais le juge Tate en a décidé autrement. Comme le permet la loi, il a confié la tâche à trois médecins locaux qui ont siégé à une commission d'évaluation mentale. Leur rapport est sans équivoque. Dick et Perry ne sont pas fous, idiots ou imbéciles ; ils comprennent ce qui leur arrive et sont aptes à se défendre. Leurs avocats ont aussi demandé que l'on reporte les audiences à la session de mai, car le père de Dick, M. Walter Hickock, qui doit témoigner, vient d'être admis au centre médical de l'Université d'État du Kansas et on ne sait pas combien de temps il y demeurera. Le juge Tate a rejeté la requête. Les deux accusés subiront donc leur procès.

Preuves à l'appui

L'inspecteur Alvin Dewey est fin prêt. Il n'a jamais disposé d'un dossier aussi solide. Un faisceau de preuves hautement incriminantes converge vers Dick Hickock et Perry Smith. Les empreintes de leurs bottes les situent avec certitude sur le lieu du crime. Le sang sur l'une d'elles correspond à celui de M. Clutter. Une perquisition effectuée chez les parents de Dick a permis de mettre la main sur le couteau et le fusil utilisés pour les meurtres. Un examen des douilles retrouvées à la suite de la confession de Dick a révélé que les balles avaient été tirées avec son arme. Ses aveux ont mené à la découverte de la corde et du ruban adhésif ayant servi à ligoter et bâillonner les victimes. Grâce à eux, l'agent Nye a pu récupérer à Mexico la radio et les jumelles dérobées dans la maison des Clutter. Un jeune pompiste de Garden City a vendu de l'essence aux accusés tard le soir des événements. Il les a reconnus sur une photo publiée dans le journal prise au moment de leur arrivée au palais de justice. On dispose également d'un témoin capital : le prisonnier qui a fourni aux policiers les informations menant à l'arrestation des assassins. Enfin, élément crucial, les deux hommes ont admis leur crime. Même si Perry a refusé de signer sa déclaration, elle demeure admissible en preuve et sera admise.

*

Le choix du jury

22 mars 1960. Le procès s'ouvre. Les stratégies de la poursuite et de la défense s'opposent diamétralement. La première veut passer la corde au cou aux criminels, la seconde tente de leur

éviter la potence. Les premières salves sont tirées dès la sélection des 12 jurés, à partir d'un groupe de 150 personnes, dont seulement trois femmes. À 9 h 30, les appelés entrent dans la salle d'audience. À l'exception de huit membres de la presse, aucun spectateur n'est admis. Le juge Tate prend place et donne ses consignes : défense de fumer, de se tenir dans les allées, de quitter son siège, sauf pendant les pauses, d'utiliser une caméra ou une enregistreuse et d'occuper la table réservée aux journalistes. Interdiction également d'interagir avec les autres jurés potentiels ou les accusés. Ceux-ci font leur entrée, menottés. Ils mâchent de la gomme. Dick porte une cravate ; Perry, une chemise à col ouvert. Ils semblent détendus. Un premier groupe est prié de s'avancer. Dick les regarde, Perry demeure indifférent. Un à un, le juge leur demande s'ils seront capables de demeurer justes et impartiaux. Pourront-ils soutenir leurs positions si d'autres membres du jury ne les partagent pas ? L'avocat de la poursuite, M^e Duane West, récuse systématiquement tous les candidats opposés à la peine de mort. Pour la défense, l'avocat de Dick Hickock, M^e Harrison Smith, joue la carte des convictions religieuses. « Croyez-vous en Dieu ? Acceptez-vous le Christ comme votre Sauveur personnel ? Croyez-vous au pardon des péchés ? » Il entrouvre aussi la porte à des jugements séparés. Dick montre de l'intérêt, Perry beaucoup moins. Il joue avec son crayon, dessine. Son regard parfois se fixe, d'autres fois s'envole.

Tous les jurés potentiels connaissent l'affaire. Ils en ont lu les détails dans les journaux. Ils affirment ne pas avoir de préjugés, mais certains avouent qu'ils ont une opinion. Celle-ci pourrait changer, mais il faudrait pour cela « un lac de preuves », comme l'indique l'un des appelés. D'autres pourraient envisager la prison à perpétuité ; d'autres encore avancent qu'ils sont généralement opposés à la peine de mort, mais pas dans ce cas-ci. M^{es} West et Smith

jaugent et jugent. L'exercice se déroule rondement. À 10 h 30, un premier juré est accepté ; à la pause de midi, quatre le sont, dont deux fermiers. L'audience reprend à 13 h 30. De 150, on passe à 44, puis à 22. En restent finalement 12, auxquels on adjoindra deux suppléants. À 16 h 41, le jury est complété. Le résultat surprend les journalistes. On croyait que cela prendrait deux jours, il n'aura fallu que cinq heures. Entièrement masculin, le jury compte six agriculteurs et plusieurs habitants de Garden City et des environs. Quatre sont méthodistes, comme Herb Clutter, et tous les autres fréquentent l'une des nombreuses églises du comté : catholique, protestante, presbytérienne, luthérienne ou congrégationniste communautaire. Après l'audience, Dick rencontre des membres de sa famille dans le bureau du shérif. Son père, qui n'a pas assisté à la sélection, estime que tout s'est passé trop rapidement.

*

Pour la première fois depuis trois mois, Dick et Perry se sont parlé aujourd'hui, ce qui est de nature à faire taire les rumeurs d'hostilité entre les deux hommes. Cela s'est produit pendant une pause décidée par le juge Tate. Dick était tout sourire. Aucun des officiers présents n'est intervenu. La conversation chuchotée a duré trois minutes.

*

Les témoignages

23 mars 1960. La foule, que l'on attendait nombreuse, s'avère clairsemée. Elle occupe à peine le tiers des sièges qui lui sont réservés. De peur d'être refoulées, plusieurs personnes ont sans doute choisi de ne pas venir. Le père de Dick, Walter, est là. Il loge dans un motel à proximité. Il a l'intention d'assister à toutes les séances. Une sœur de son épouse l'accompagne. Mme Hickock arrivera demain ; David, son plus jeune fils, ne se présentera pas. Aucun membre de la famille de Perry n'est venu. Le frère de M. Clutter, Arthur, occupe l'un des bancs du public. Habité par l'envie de réduire les assassins en pièces, il tenait absolument à les voir de près. Son épouse est à ses côtés.

Dick entre le premier, menotté. Il sourit et lève légèrement la main vers son père et sa tante, qu'il vient d'apercevoir. Perry suit. Il porte un petit pansement à l'oreille ; peut-être s'est-il coupé en se rasant. On les escorte vers une grande table rectangulaire où se trouvent déjà, d'un côté, le procureur du comté, M^e Duane West, et son adjoint, M^e Logan Green, et de l'autre, M^{es} Smith et Fleming. Les agents du KBI qui ont participé à l'enquête, dont Alvin Dewey, ont également pris place dans l'aire des délibérations délimitée par la table des journalistes, qui tournent le dos au public. Le juge Tate se montre affable et son humeur se transmet à l'assemblée, qui n'en demeure pas moins attentive. M^e West prend la parole, solennel. Il rappelle les actes d'accusation et présente l'ensemble des faits qu'il entend prouver au cours des prochains jours : la dénonciation faite par un témoin clé, le plan de Dick Hickock pour s'emparer de l'argent de M. Clutter, sa volonté de ne laisser personne derrière lui, la complicité de Perry Smith, l'invasion du domicile de la famille et le carnage sanglant qui a suivi. Tout cela

démontrera, hors de tout doute raisonnable, que Dick Hickock et Perry Smith sont coupables des meurtres pour lesquels on les accuse et qu'ils méritent, pour ces gestes sauvages, la sentence la plus sévère que la justice du Kansas prévoit : la peine de mort.

M^e West demande que les jurés soient autorisés à se rendre sur le lieu des événements. Le juge Tate accepte, à condition qu'il n'y ait aucun échange entre eux durant le transport et qu'aucune question ne soit posée pendant la visite. Dick et Perry choisissent de ne pas y aller. Perry retrouve sa cellule, pendant que Dick rencontre son père et sa tante dans le bureau du shérif. Le procès reprendra en après-midi.

*

Au bénéfice des jurés et pour leur plus grand effroi, M^e West appelle à la barre Suzan Kidwell, Nancy Ewalt et son père Clarence, afin qu'ils racontent ce qu'ils ont vu en ce funeste dimanche matin de novembre. Le shérif Earl Robinson confesse ensuite qu'il n'a pas reconnu son ami Herb quand il l'a retrouvé étendu sur un morceau de carton et baignant dans son sang. Le coroner du comté, le Dr Robert M. Fenton, vient expliquer les points d'entrée et de sortie des balles tirées à bout portant avec un fusil de chasse, mais le moment le plus troublant survient lors du témoignage de M. Richard G. Rohleder, enquêteur en chef de la police de Garden City. C'est lui qui a documenté la scène de crime ; il a photographié la position des corps et les blessures. Ses images sont remises à M^e Fleming qui les regarde pendant que Perry, assis à ses côtés, jette un œil sans sourciller. M^e West veut que les jurés les voient, M^e Fleming s'y oppose vigoureusement. Le juge Tate tranche en faveur de la poursuite. Viennent ensuite les photos

prises à la morgue. Même objection, même décision. Les images en noir et blanc de la gorge entaillée de M. Clutter ou d'un gros plan du visage défiguré de son épouse circulent de main en main parmi les jurés. Dans la foule, certaines personnes tendent le cou pour essayer de les apercevoir. Le silence est lourd. Un membre du jury s'essuie les yeux, mais autrement, l'horreur indescriptible demeure à peine perceptible.

*

La poursuite appelle ensuite son témoin clé. Personne ne l'a encore vu, personne ne connaît son nom. Depuis que Dick et Perry ont été arrêtés, les journalistes savent que le tuyau qui a mené à leur capture provient d'un ancien employé de M. Clutter, mais son identité n'a pas été révélée. Il s'agit de William Floyd Wells Jr., 32 ans, détenu pour cambriolage au Pénitencier d'État du Kansas, à Lansing, où il a partagé la cellule de Dick un certain temps. Il en est à sa troisième condamnation. Il a déjà purgé neuf mois ; il lui en reste 28. Il a dormi à la prison du comté de Scott et a été transféré à celle de Garden City ce matin. Il entre dans la salle, sans entraves ni menottes. De physique agréable, il porte un costume bleu bon marché. Sans le regarder, il passe tout près de Dick, qui le fixe. Il ne semble pas nerveux. Le procureur lui demande s'il voit Dick Hickock dans la pièce. Il le pointe du doigt et pour la première fois, lève les yeux dans sa direction.

Il a été engagé comme ouvrier agricole à la première ferme de M. Clutter. C'était en 1948, il avait 20 ans. Il se souvient que c'était un patron généreux. Il venait de construire une grande maison en briques et donnait l'impression d'être riche. Wells n'a jamais vu de coffre-fort. Peut-

être a-t-il imaginé que M. Clutter, en raison de sa fortune, en possédait un. En tous cas, c'est ce qu'il a raconté à Dick qui a tout de suite élaboré un plan pour s'emparer de l'argent et faire la belle vie. Son intention était ferme. Il ne laisserait aucun témoin. Wells ne pensait pas que Dick allait le faire. Il lui avait dit qu'il ne s'en sortirait pas comme ça. L'histoire ne convainc pas M^e Smith. En contre-interrogatoire, il attaque la crédibilité de Wells. Avez-vous un surnom à l'intérieur des murs ? Mouchard ? Balance ? Combien de fois êtes-vous allé en prison ? Combien de fois était-ce pour avoir menti ? Pourquoi avez-vous parlé seulement après avoir pris connaissance d'une récompense ? Quelle allait être votre part ? Wells répond succinctement. Fleming décoche une dernière flèche. Quelle immunité le procureur vous a-t-il promise ? M^e West s'objecte. Objection retenue.

*

24 mars 1960. L'inspecteur Alvin Dewey témoigne. Il a obtenu les aveux de Perry et connaît l'histoire en détail. En juillet 1959, Perry sort de Lansing où il a rencontré Dick. Il se rend à Reno, Nevada, son lieu de résidence officiel. Il effectue de petits boulots. Il reçoit une première lettre de Dick qui lui annonce qu'il a un plan pour faire beaucoup d'argent. Ce serait du gâteau, un jeu d'enfant. Au début du mois de novembre, Dick le relance et lui demande de venir le retrouver. En raison des exigences de sa libération conditionnelle, Perry n'a pas le droit de revenir au Kansas, mais il se laisse tenter. Il vend son auto et prend l'autobus pour Garden City où il arrive dans la nuit du 12 novembre. Dick l'attend au terminus et lui donne des détails sur son plan. Ils partent pour Edgerton et dorment chez les parents de Dick. Le lendemain, à Ulathe,

dans le garage où Dick travaille, ils font des mises au point sur sa voiture et posent de nouveaux pneus.

Au matin du 14 novembre, Dick prévient son père qu'ils doivent se rendre à Fort Knox pour récupérer une somme d'argent que la sœur de Perry lui doit. Les deux hommes se préparent à prendre la route. Dick range sa carabine de chasse, une boîte de cartouches et un grand couteau dans sa Chevrolet. En chemin, ils s'arrêtent à Emporia pour acheter des gants de caoutchouc, du ruban adhésif et suffisamment de corde de nylon pour attacher 12 personnes, au cas où. Ils oublient les gants. Ils cherchent des bas de femmes noirs pour s'en faire des masques ; ils n'en trouvent pas. Ils se rendent dans un hôpital catholique ; les religieuses n'en ont pas. À Garden City, ils font le plein d'essence, puis partent en direction de l'ouest, jusqu'à Holcomb.

Ils arrivent à la ferme des Clutter et stationnent la voiture au bout d'une grande allée qui mène à une maison de briques. Dick jubile. Ils vont entrer là-dedans comme une bande de gangsters. Il y a de la lumière dans un des bâtiments, ils attendent qu'elle soit éteinte et sortent du véhicule. Dick prend son fusil, le couteau, une lampe de poche et un tournevis. La porte du bureau n'est pas verrouillée. Ils pénètrent dans la pièce, l'éclairent, mais ne trouvent pas de coffre-fort. Ils se rendent dans une chambre du rez-de-chaussée. En entendant du bruit, M. Clutter se réveille. Ils l'amènent dans le bureau, arrachent les fils des téléphones et lui demandent où est caché le coffre-fort. M. Clutter leur répond qu'il n'en a pas. Il leur montre son portefeuille ; il n'a pas d'argent sur lui. Il offre de leur faire un chèque. Ils refusent. Perry pense qu'il n'y a pas de coffre-fort et qu'ils devraient partir. Dick insiste. Il y a du mouvement à l'étage. M. Clutter leur indique que c'est là que dorment sa fille, son garçon et son épouse, qui a la santé fragile.

L'entraînant avec eux, ils montent. Dans sa chambre, Mme Clutter pleure. Après avoir fouillé son sac à main dans lequel ils ne trouvent que quelques dollars, ils la font sortir du lit et l'enferment dans la salle de bain avec son mari. Ils réveillent Kenyon et le poussent à rejoindre ses parents. Ils font de même avec Nancy. Dick porte le fusil de chasse et le couteau. Il cherche à nouveau le coffre-fort dans les pièces du deuxième, sans succès. Perry attache les victimes, Nancy dans sa chambre, Mme Clutter dans la sienne. Il ligote Kenyon et fait descendre son père au sous-sol. Il place un grand carton à l'endroit où il lui demande de s'étendre. Comme il l'a expliqué à l'inspecteur Dewey, il savait que l'homme serait là jusqu'au matin et il ne voulait pas qu'il reste allongé sur le ciment toute la nuit. Il remonte. Hickock escorte Kenyon dans sa chambre, qu'il fouille. Il aperçoit un poste de radio. Il le ramène ensuite dans la salle de bain. Puis ils entrent dans la chambre de Nancy, où ils trouvent quatre dollars, dont l'un roule par terre. Perry le cherche sous le lit. Dick salive. Nancy est jolie. Elle a un beau corps et il aimerait la violer. Perry se fâche. Il n'aime pas les hommes incapables de se contrôler. Ils font descendre Kenyon avec eux, l'attachent à un tuyau d'égout et le bâillonnent. Dick s'énerve. Il y a sûrement un coffre-fort. Perry ne sait plus quoi faire. « Débarrasse-toi d'eux », lui intime Dick.

Ils décident de commencer par M. Clutter. Perry place le couteau le long de son corps, hors de la vue de sa victime. Il se penche vers lui en lui disant qu'il veut simplement détendre ses nœuds, puis, sans prévenir, il lui tranche la gorge. Selon la version de Perry, Dick prend le couteau et le plonge à son tour dans la gorge de M. Clutter. On entend des gargouillements. Perry éprouve un malaise à laisser l'homme souffrir ainsi. Il se demande s'il doit le tuer. Dick lui fait signe que oui. Perry tire. Puis c'est au tour de Kenyon. Une balle dans la tête pour lui aussi. Dick empoche les douilles. « Je ne peux rien faire d'autre », dit Perry. Dick prend les

choses en main. « Donne-moi le fusil. » Dans sa chambre, Nancy les supplie : « Oh s'il vous plaît, non. Ne faites pas ça. » Dick fait feu. Perry ramasse la douille. À travers le ruban adhésif, Mme Clutter gémit. « Oh non ! Oh non ! » Dick la descend. Ils cherchent longtemps la douille. Ils s'en retournent en emportant quelques dizaines de dollars, la radio et des jumelles. Ils sont demeurés une heure dans la maison.

Dans la salle d'audience, on respire à peine. La mère de Dick, présente pour la première fois, essuie ses larmes avec son mouchoir. Pendant le témoignage de Dewey, son fils ne l'a pas regardée.

Peu après, l'agent Nye vient livrer les grandes lignes de la déclaration de Dick. Sa version est tout autre. Il était là, mais jamais dans la même pièce que Perry au moment des meurtres. Il a même fait preuve de compassion. Il a placé une chaise dans la salle de bain pour permettre à Mme Clutter de s'asseoir ; il a mis un oreiller sous la tête de Kenyon. Quand il a compris qu'il n'y avait pas de coffre-fort, il a suggéré à Perry de partir. Après le quatrième coup de feu, il a couru jusqu'à l'auto.

*

28 mars 1960. M^{es} Fleming et Smith ne contestent pas les faits. Ils ne cherchent pas à obtenir la libération de leurs clients, ils veulent leur sauver la vie, mais les avocats de la poursuite entendent ne leur laisser aucune chance. Ils bloquent toute tentative de brosser un portrait positif des accusés.

M. Walter Hickock témoigne en premier pour la défense. Son fils est un bon garçon. Enfant, il a suivi l'école du dimanche à l'Église méthodiste. En classe, il avait des résultats supérieurs à la moyenne. Au lycée, il était très populaire. C'était un grand sportif. Il a été très déçu quand il a appris qu'il ne pourrait pas aller à l'université, faute d'argent. Puis il a eu un terrible accident d'auto et il n'a jamais plus été le même. Il a commencé à jouer, il avait de mauvaises fréquentations, il ne gardait pas ses emplois. Il avait de très gros maux de tête... « Objection, votre honneur ! L'état de santé de l'accusé n'est pas pertinent dans cette cause. — Retenue. »

Le Dr Jones, psychiatre à l'Hôpital d'État de Larned, s'avance à la barre. Il a rencontré Dick et Perry en prison. Même si une longue évaluation aurait été nécessaire, il estime que, selon les définitions habituelles, ils étaient conscients de la portée de leurs gestes au moment des crimes. Il s'apprête à préciser sa pensée quand M^e West lui coupe la parole. « Merci. Nous n'avons pas besoin d'explications. » Dans les faits, la règle M^e Naghten, appliquée au Kansas, stipule que si un accusé est capable de faire la différence entre le bien et le mal, aucune défense d'aliénation mentale ne peut être présentée.

Le révérend James Post, aumônier au Pénitencier d'État de Lansing, n'en revient pas que l'homme qu'il connaissait comme Perry Smith ait pu faire ce dont on le dit coupable. Perry était un bon prisonnier, timide et effacé. Il venait parfois à la chapelle. Il a sans doute fait ça sur un coup de tête. Il montre la photo en noir et blanc d'un dessin du Christ que Perry a réalisé et qu'il lui a donné. M^e Fleming voudrait la faire admettre en preuve ; la poursuite s'oppose. Objection retenue.

Joe James est bûcheron et pêcheur commercial. Il a fait le voyage depuis Washington, D.C. pour témoigner. Il a connu Perry quand celui-ci a quitté l'armée en 1952. Depuis, Perry a vécu chez lui à quelques reprises. Son ami ne lui a jamais menti. Il le croirait s'il lui avouait qu'il a commis les meurtres, mais il n'a pas osé lui poser la question, car il craignait la réponse. Il sait que Perry est un bon gars, apprécié de son entourage. « Objection, votre honneur ! — Le jury ne tiendra pas compte des derniers propos du témoin. » À la sortie de la salle d'audience, Joe James tient à dire tout le bien qu'il pense de Perry, ce qu'il aurait fait si on l'avait laissé parler. « Perry était toujours gentil avec mon épouse et mes enfants. Il lisait beaucoup. Il faisait la classe. Quand il n'avait pas la réponse à une question, il la cherchait. C'est un gentleman. »

Appelé à la barre, Donald Cullivan l'admet : Perry n'a pas beaucoup d'amis. Ils se sont connus à l'armée. Il lui a écrit dès qu'il a appris ce qui lui arrivait. Il sera présent tout au long des procédures. Perry est une personne très aimable, dit-il, avant d'être lui aussi interrompu. À la fin de la séance, il discute un peu avec Perry, qui le remercie d'être venu.

La présentation des avocats de la défense est terminée. Elle a duré 90 minutes. La stratégie de la poursuite a fonctionné. Il ne peut y avoir de témoins de moralité dans une cause immorale. En sortant de la salle d'audience, M^e West siffle joyeusement.

*

Les plaidoiries

28 mars 1960. Les plaidoiries vont débiter. Dick et Perry conversent avec leurs gardiens. Lorsque le procureur Duane West s'avance, la salle devient silencieuse. Tous les jurés le regardent, sauf un, qui jette un œil vers le public. L'avocat de la poursuite choisit la voie de l'effroi. Pendant 45 minutes, il fait tonner ses canons. Il n'est pas là pour contester la loi, mais pour veiller à son application. Les accusés ont été pesés sur la balance de la justice et ils ont été reconnus coupables. Il ne peut y avoir aucun doute, peu importe qui a appuyé sur la gâchette. Un à un, il soulève les éléments de preuve et les exhibe devant les membres du jury, le fusil, le couteau puis les bottes, qu'il laisse retomber bruyamment. Il remercie la poussière du Kansas qui s'est infiltrée jusque dans le sous-sol de la maison des Clutter et sur laquelle on a retrouvé des empreintes. Il promène sous les yeux des jurés les photos macabres prises sur la scène de crime et à la morgue. Il évoque la terreur et l'horreur que les victimes ont dû vivre. Rappelez-vous la supplique de Nancy : « Oh, s'il vous plaît, ne faites pas ça. » Entendez les derniers mots de Mme Clutter : « Oh non ! Oh non ! » Les propos sont durs, les images troublantes. La mère de Dick est secouée. Elle tremble et ne peut retenir ses larmes. Sa voisine de banc, une amie d'enfance de Dick, la conduit à l'extérieur de la salle. Après une pause, elles reviennent. Mme Clutter s'assoit, incline la tête et couvre ses yeux de ses mains. Les mots de M^e West résonnent tout aussi fort. Aux fermiers qui composent la moitié du jury, il soutient que les criminels n'ont pas éprouvé davantage d'émotion qu'un éleveur qui tranche la gorge d'un cochon. Dans un calcul ignoble, ils ont fixé le prix d'une vie humaine à 20 \$, puis s'en sont lavé les mains comme ils ont lavé le sang de M. Clutter sur leurs bottes. Son adjoint, M^e Logan Green, sonne l'hallali. « Vous êtes les yeux de la déesse de la justice, ne les fermez pas, les

enjoint-il. N'agissez pas comme ces jurés trop faibles qui laissent les coupables se promener dans les rues des villes et des villages de notre beau pays. Allez-y. Faites votre devoir ! »

Pour la défense, M^e Smith emprunte encore une fois le sentier de la foi. Il rappelle aux jurés qu'ils ont déclaré être chrétiens et il leur demande d'honorer leur Église. Toutes les religions, invoque-t-il, interdisent que l'homme tue l'homme et il les prie de ne pas se laisser tenter par le démon de la vengeance. Il les invite plutôt à suivre la voie tracée par le révérend Cowan qui s'est opposé en chaire à la peine de mort. Si vous avez le pouvoir d'enlever la vie, leur dit-il, vous avez surtout le devoir de la préserver. L'homme n'est pas un animal ; il a un corps et il a une âme. Nul ne peut détruire la maison de cette âme, pas même l'État. M^e West, fait-il valoir, a passé la semaine à distiller dans votre cœur le venin mortel de la malveillance. Moi, je plaide pour un avenir où la haine ne contrôlera plus le cœur des hommes. Pardonnez sans peur, conclut-il, Dieu seul sera votre juge.

Avant que les jurés ne se retirent, l'honorable Tate leur fait part de ses directives. Il leur rappelle l'importance de leur tâche : rendre un verdict juste et équitable. Il précise qu'un meurtre au premier degré est un crime commis délibérément et avec préméditation. En soulignant qu'une condamnation doit reposer sur une certitude morale, il insiste sur le fait qu'un accusé est présumé innocent jusqu'à ce que sa culpabilité soit prouvée hors de tout doute raisonnable. Il met en garde les jurés contre la tentation d'exprimer un jugement hâtif sur l'affaire, au risque de ne pas oser en changer même s'ils constatent, au fil des discussions, qu'ils devraient le faire. Il leur conseille enfin d'éviter de consulter les journaux, d'écouter la radio ou de regarder la télévision. Son adresse dure 35 minutes.

*

Brèves

Le *Garden City Telegram* apprend à ses lecteurs que Truman Capote a été appelé à la salle d'audience où l'on a procédé à une fouille sur lui. On le soupçonne de dissimuler un appareil photo. Ironiquement, comme le souligne le journaliste : « *The New Yorker* est le seul organe de presse présent qui ne publie aucune photographie. »

*

« Ils ont l'air de bien s'entendre ». C'est du moins l'opinion émise par Mme Esther Roberts à propos des jurés. Elle les a servis cette semaine au restaurant de l'hôtel Warren. « Ce sont des gens ordinaires. Ils discutent de choses et d'autres, mais jamais du procès », a-t-elle confié au *Hutchinson News*. Elle connaît plusieurs d'entre eux, mais ne s'est pas autorisée à leur parler. Ils ont commandé individuellement et tout le monde a semblé apprécier la nourriture. Mme Roberts a l'expérience des jurys. Elle travaille à l'établissement de Garden City depuis plus de 14 ans.

*

L'air est à la mort dans les rues de Garden City. Le verdict semble clair : ils méritent d'être pendus. « On devrait les traiter aussi cruellement qu'ils ont traité les Clutter », estime une passante.

*

Le verdict

29 mars 1960. Tout a été dit, sauf le mot final. À 15 h 1, les jurés se retirent et élisent leur président, un fermier de Kalvesta. À 16 h 40, ils préviennent l'huissier qu'ils sont parvenus à un verdict. Il ne leur aura fallu qu'un seul tour de scrutin. Le juge Tate, pensant que les discussions seraient plus longues, est allé nourrir son cheval. Des patrouilleurs routiers le rejoignent et il revient au palais de justice. À 17 h 4, on ramène Dick et Perry dans la salle d'audience, menottés. Ils sourient tous les deux et conversent avec leurs gardiens. À 17 h 14, les jurés font leur entrée, suivis du juge. Huit verdicts ont été prononcés, quatre pour chacun des accusés. Commenant par Dick, le juge lit le premier d'une voix calme et forte : « coupable ». Puis, il prononce la sentence : « mort par pendaison ». Perry semble indifférent aux condamnations de Dick ; il fige cependant quand vient son tour. « Vous avez rendu un service courageux et honnête », souligne le juge à l'intention des jurés. Ceux-ci sortent par une porte arrière, passant à quelques pas des condamnés. Seul un juré leur jette un regard. En sortant, Dick se penche vers son père et lui glisse quelques mots à l'oreille. Mme Clutter n'a pas eu la force d'entendre les verdicts. Elle est demeurée dans le couloir, à attendre. L'issue des audiences n'étonne pas M. Hickock. « Je le savais depuis le début, confie-t-il aux

journalistes. Nous aurons un autre procès, dans un autre comté, avec un autre juge ». Escortés jusqu'à leur cellule, Dick et Perry échangent une blague et rient. Un photographe capte la scène.

Le lendemain, Dick rencontre des membres de sa famille dans le bureau du shérif. Perry demeure dans sa cellule. Aucun journaliste ne sera autorisé à leur parler ou n'aura la permission de les rencontrer, à l'exception des hommes de loi. Ils seront transférés sous peu au Pénitencier d'État du Kansas, à Lansing. Tout est calme au palais de justice. Mme Rudy Valenzuela tape la transcription des minutes du procès. Elle estime que cela fera 500 pages. Le juge Tate croise M^c West dans le couloir ; les deux hommes se saluent et conversent un peu. Ils se disent heureux que tout cela soit maintenant derrière eux. M^{es} Fleming et Smith, de retour à leurs bureaux respectifs, préparent l'audition de la demande d'un nouveau procès qu'ils présenteront lundi. Dans sa cellule, Perry glisse un mot entre deux briques : « À la potence... le 13 mai 1960. »

Truman et Nelle quittent le Kansas.

8. LA PRISON

Retour à Lansing

5 avril 1960. Après avoir passé trois mois à la prison du comté de Finney, Dick Hickock et Perry Smith ont pris la direction de Lansing, où se trouve le Pénitencier d'État du Kansas. Ils seront placés dans le couloir de la mort jusqu'à leur exécution fixée au 13 mai. À leur arrivée à Garden City après leur cavale, des centaines de curieux faisaient le pied de grue dans le froid pour les apercevoir. À leur sortie ce matin, à 4 h 3, seuls quelques journalistes étaient présents. Encore endormis, des menottes aux poignets, des chaînes à la taille, ils sont montés dans deux voitures. Le shérif adjoint Wendle Meier conduisait la première, dans laquelle prenaient place Perry, l'inspecteur Alvin Dewey et un autre officier. Dick suivait dans le second véhicule, sous la bonne garde du shérif Earl Robinson. Un mécanicien était aussi à bord. Le trajet sera d'environ 600 kilomètres. Ils feront un arrêt à Great Bend pour le petit déjeuner. À leur arrivée, leurs dossiers d'accusation seront remis au directeur de l'établissement.

*

11 h 25. Perry est de retour à Lansing. Il signe le registre de réception des objets personnels. Dans sa valise, un portefeuille, des cigarettes, une veste, un peigne, des pantalons, un crayon, des photos, un coupe-ongles, des chemises, des chaussures, des bas et des sous-vêtements.

*

La construction du pénitencier d'état du Kansas a débuté en 1864. L'établissement a accueilli ses premiers pensionnaires en 1868. Le couloir de la mort occupe le deuxième étage d'un bâtiment annexe. Il compte douze petites cellules. L'aménagement y est minimal : un lit, un lavabo, une toilette. Une ampoule reste allumée 24 heures sur 24. Il y fait froid l'hiver, très chaud l'été. Une fois par semaine, les prisonniers ont droit à une sortie, une douche de trois minutes et des vêtements propres. Ils peuvent recevoir des journaux, des magazines, des livres, mais n'ont pas accès à la radio ou à la télévision. Dick et Perry sont voisins. Quand ils se parlent, ils chuchotent pour que les gardiens ou les autres détenus ne puissent pas les entendre.

*

Matricule 14747⁸

19 avril 1960 — Pénitencier d'État du Kansas — Étude de classement — SMITH, Perry Edward — # 14747

VERSION DU DÉTENU : Le sujet a déclaré qu'il ne voulait rien inscrire.

HISTORIQUE SOCIAL : Antécédents familiaux : Père : Tex John Smith, 66 ans. Dernier lieu de résidence connu : Reno, Nevada. Trappeur et prospecteur de métier. N'a jamais fait l'objet d'arrestation connue. Mère : Florence Julia Smith, décédée en 1948 à l'âge de 50 ans. N'a jamais fait l'objet d'arrestation connue.

FOYER PARENTAL : Le sujet est issu d'un foyer économiquement défavorisé. La famille déménageait souvent d'un endroit à l'autre. Pendant l'enfance du sujet, la famille n'avait pas

⁸ Kansas Historical Society. *Kansas State Penitentiary at Lansing records: Perry Edward Smith inmate case file, 208964.*

de logement permanent et devait souvent faire appel à l'aide sociale. Les parents ont divorcé alors que le sujet était très jeune, la mère obtenant la garde des trois enfants plus âgés, le sujet demeurant avec son père. On rapporte que le sujet et son père n'étaient pas en bons termes.

HISTORIQUE PERSONNEL : Homme blanc, protestant, âgé de 31 ans, cadet de quatre enfants, dont deux sont décédés. Sa naissance s'est déroulée normalement et le sujet a été en bonne santé toute sa vie. Le sujet a été élevé en zone rurale dans des conditions marginales et n'a jamais bénéficié des avantages habituels de l'enfance. Le foyer n'a jamais été stable et le père n'a jamais assuré un niveau de vie suffisant. Le sujet a commencé l'école à l'âge de 6 ans, ne s'est pas bien adapté et l'a quittée en 10^e année. Le sujet a été élevé avec son père après le divorce des parents, et de toute évidence, le père n'a pas été un parent adéquat. Le sujet a passé deux ans dans la marine marchande, et après l'avoir quittée, il s'est engagé dans l'armée et a été libéré avec honneurs en 1952. De 1944 jusqu'à son enrôlement dans l'armée en 1948, le sujet a travaillé en Alaska. À la suite de deux accidents de motocyclette, le sujet a été hospitalisé pendant près de deux ans. De 1954 à 1955, le sujet a travaillé comme camionneur à Billingham, Washington. Il s'est fait facilement des amis et a trouvé rapidement un emploi. Il est retourné dans sa ville natale d'Elko, au Nevada, en 1955, et avec un ami, il a cambriolé un commerce. Ils ont été appréhendés et se sont ensuite évadés de la prison du comté, avant d'être repris dans l'État de New York. Il a déjà purgé une peine dans notre établissement, ayant été incarcéré en 1956 pour cambriolage. Il a bénéficié d'une libération conditionnelle le 6 juillet 1959. Il a ensuite été impliqué dans le délit actuel avec Hickock # 14746. Il est actuellement sous le coup d'une condamnation à mort.

RESSOURCES : Déclare ne pas avoir d'argent, ne pas posséder de biens immobiliers et ne pas avoir de dettes.

STATUT MATRIMONIAL : N'a jamais été marié.

HISTORIQUE MÉDICAL : Le sujet mesure 1 m 62, pèse 72 kilos, est de petite taille et a le teint clair. Antécédents médicaux : fracture de l'articulation acétabulaire gauche et de l'humérus gauche en 1952. Fracture du tibia droit et fracture du crâne en 1953. Il a reçu une balle dans la partie latérale gauche de la poitrine en Corée. Il n'a pas de problèmes physiques, mais a perdu 50 % de l'usage de sa jambe gauche.

IMPRESSION : Un antisocial dévergondé qui a planifié un crime pendant qu'il était incarcéré dans notre institution. Le sujet est dangereux et capable de commettre n'importe quelle action pour réaliser ses désirs.

PRONOSTIC : Compte tenu de la sentence, le pronostic est incertain.

*

Perry fait la grève

24 mai 1960. Perry veut mourir avant qu'on ne le tue. Il veut être plus rapide que le bourreau. Il l'a annoncé à ses voisins de couloir : « Vous pouvez attendre la corde, moi je vais la semer. » Un gardien a remarqué qu'il n'a pas touché à son repas. Perry vient d'amorcer une grève de la faim. Dorénavant, il ne mangera plus et ne dira rien. Il pèse 74 kilos. Le 2 juin, il est admis à l'hôpital de la prison. Il n'a toujours rien avalé. On l'a placé dans une chambre isolée. Le Dr R. H. Moore, directeur médical de l'établissement, estime que si on le nourrissait par intraveineuse, il pourrait survivre trois mois. Perry faiblit. Il ne parle pas. Le 19 juin, on l'alimente de force par un tube inséré dans son estomac en passant par le nez. Il reprend un peu de poids. Il pèse maintenant 61 kilos. À la fin du mois, le directeur de la prison, M. Tracy H. Hand, déclare que Perry aurait affirmé être en constante communication avec le Seigneur qui lui aurait conseillé de ne pas s'abreuver. Les gardiens disent à Perry qu'ils ont eux aussi reçu un message du Très-Haut : il ne s'oppose pas à ce qu'il absorbe des liquides. Perry accepte. On enlève la sonde gastrique. Quatre fois par jour, on lui fait boire un mélange d'œuf et de lait dans un verre qu'un gardien porte à sa bouche. Il n'avale pas tout. Son état continue de se détériorer. La malnutrition gagne du terrain. La balance indique maintenant 57 kilos. Selon le médecin, si la situation ne change pas, le processus d'affaiblissement pourrait se poursuivre un certain temps, mais à terme, Perry ne pourra pas survivre.

*

Juillet 1960. Tex Smith est revenu de l'Alaska il y a un mois. Il a appris que son fils était détenu à Lansing. Il fait parvenir une lettre à la direction. Il veut savoir si Perry a le droit de lui écrire et si on lui a remis la carte qu'il lui a envoyée et pour laquelle il n'a reçu aucune réponse, ni de Perry ni des autorités. Le directeur lui résume la situation. Il l'informe de la grève de la faim de Perry, qu'il juge mélodramatique. Le médecin de la prison fait tout ce qu'il peut, mais l'attitude de Perry et son désir de mourir en paiement de son crime entraîneront éventuellement son décès. Sa condition physique est considérée comme sérieuse. Il a bien reçu la carte de son père, mais ne l'a pas regardée. Il refuse de lire quoi que ce soit ou de correspondre avec quiconque. Il ne parle plus aux responsables de l'établissement depuis sept semaines. De temps à autre, il échange quelques mots avec des détenus. M. Smith peut lui écrire s'il le désire.

*

En éditorial, le *Hutchinson News* dénonce le jeu du chat et de la souris répugnant auquel se livrent les autorités : l'État maintient Perry Smith en vie en vue de pouvoir le tuer. Truman Capote partage cet avis. Il en fait la remarque dans une lettre à Don Cullivan.

*

A. T. Fleming, l'avocat de Perry, a appris le 4 juin seulement que ce dernier avait cessé de s'alimenter. Il lui a écrit sans obtenir de réponse. Il n'a pas pu le visiter. Il a déposé une pétition auprès de la Cour suprême du Kansas pour réclamer un sursis d'exécution jusqu'à ce que Perry retrouve sa santé mentale. Il demande que son client soit examiné avant qu'il ne s'affame

jusqu'à la mort. Si l'État veut le pendre, il doit d'abord s'assurer qu'il est sain d'esprit. Le directeur Hand voit la situation d'un tout autre œil. Il dit avoir appris par des prisonniers que Perry faisait semblant d'être fou dans l'espoir d'être admis à l'Hôpital d'État de Larned, d'où il serait plus facile de s'évader. Il refusera tout transfert ou examen psychiatrique, à moins d'une recommandation en ce sens de la part du Dr Moore.

*

Fin août 1960. Trois mois maintenant. M. Hand écrit au juge en chef la Cour suprême du Kansas, l'Honorable Jay S. Parker. Il lui dresse un tableau de la situation. Toutes les tentatives de fournir à Perry Smith la quantité d'éléments nutritifs indispensables à sa survie ont échoué. Maintenu dans une chambre isolée, il ne communique pas, sauf d'une voix étouffée lors de rares échanges avec d'autres détenus. Parfois, ses lèvres bougent, mais il n'en sort aucun son compréhensible. Il a aussi été dit qu'il recevait des messages de Dieu. Il rejette toute approche de la part des médecins et de l'aumônier. Son poids a diminué de 25 % depuis son admission au pénitencier ; il ne pèse plus que 52 kilos. Comme il ne manifeste aucune volonté de se nourrir, sa condition physique peut être considérée comme dangereuse et on ne peut pas prédire jusqu'à quand il pourra demeurer en vie. En raison de son état et de ses signes apparents de démence, le directeur Hand demande au juge en chef de nommer une commission qui pourra déterminer si Perry Smith est sain d'esprit ou fou. La Cour suprême refuse d'accéder à sa requête et indique qu'il est du ressort des autorités pénitentiaires d'évaluer la situation et d'agir en conséquence. Le directeur sollicite l'avis du Dr Moore qui produit un rapport à l'intention de la Commission de classement de la prison. Le 9 octobre 1960, écrit-il, Perry pesait 50 kilos.

Durant la semaine précédente, il n'a ingurgité que sept verres de liquide. Depuis un mois, sa condition générale demeure relativement stable, mais considérant sa diète restreinte, la poursuite de sa grève causera une détérioration lente et progressive de son organisme. Il a communiqué avec lui au cours des derniers mois et rien ne l'amène à croire que l'on puisse espérer une amélioration de son état dans un avenir rapproché. Il suggère donc qu'il soit transféré au service des criminels souffrant d'aliénation mentale de l'Hôpital d'État de Larned pour une évaluation et un traitement. La Commission, à laquelle siègent entre autres le directeur de l'établissement et deux aumôniers, rend sa décision le 13 octobre. Compte tenu de l'état de santé du détenu causé par la privation volontaire d'aliments, il serait difficile d'assurer son transfert à Larned de manière sécuritaire. À l'unanimité, elle recommande que le directeur des Institutions pénales prenne les arrangements nécessaires pour qu'un personnel de psychiatres ou d'experts médicaux de Larned ou de toute autre agence d'état se déplace à Lansing pour évaluer la réponse du sujet à un éventuel traitement psychiatrique et faire d'autres recommandations susceptibles d'assurer son bien-être.

*

Novembre 1960. Perry s'enferme dans sa résolution depuis plus de cinq mois maintenant. On le nourrit toujours à la main et il garde le silence, mais il y a peut-être un espoir. Sa détermination semble faiblir. Il accepte maintenant de se sustenter. Pour le directeur Hand, cela ne signifie toutefois pas qu'il a renoncé à sa grève. Il le croira quand Perry s'alimentera volontairement et sans aide. Mais les signaux sont positifs. La semaine dernière, il a mangé des pommes de terre en purée et de petits morceaux de porc rôti ; aujourd'hui, il a pris ce que l'on

pourrait appeler un repas normal : un verre de jus, une bonne portion de pommes de terre en purée, une cuillère à soupe de canneberges et un peu de dinde. Il y a quelques jours encore, il en était au lait de poule et il vomissait tout liquide qui pouvait contenir des médicaments ou des vitamines. Son poids est maintenant de 50 kilos, un gain de près de 3 kilos en moins de deux semaines. Pour le directeur Hand, Smith n'a jamais réellement eu le désir d'en finir. Il constate simplement que son plan d'être transféré à l'hôpital pour pouvoir s'évader ne se réalisera pas, d'où son changement d'attitude. Il ne pourra cependant regagner sa cellule qu'au moment où il se nourrira sans assistance.

*

3 janvier 1961. L'état de santé de Perry s'est suffisamment amélioré pour justifier son retour dans le couloir de la mort. Il mange par lui-même depuis 10 jours et il a retrouvé la parole. « Il parle de n'importe quoi à n'importe qui », se moque le directeur Hand, content d'avoir tenu tête à l'entêté.

*

Visite du pénitencier

16 février 1961. Huit élus de la Chambre des représentants du Kansas, des banquiers et des fermiers, visitent le Pénitencier d'État du Kansas, à Lansing. Ils sont nerveux. La plupart d'entre eux n'ont jamais mis les pieds dans une prison. Le journaliste Don Kendall, du *Hutchinson News*, les accompagne. Le directeur, M. Hand, les accueille en leur serrant la main. Il demande à l'un d'eux s'ils ne se seraient pas déjà vus quelque part. « Pas ici, j'espère », répond le visiteur. L'établissement, qui peut recevoir 1 000 hommes, en héberge actuellement 1 769, selon un tableau que l'on peut apercevoir dans le bureau de l'administration.

Pendant trois heures, les élus se collent à la saleté et à la puanteur. Ils se déplacent sous les huées des détenus. Le spectacle qu'ils découvrent se révèle pire que dans leur imagination. Lorsqu'ils déambulent dans les couloirs, ils sont précédés et suivis par des gardiens. Aucun d'eux ne voudrait s'égarer ou être oublié dans un endroit aussi sinistre. Ils font un premier arrêt à la cafétéria. Le repas est servi. Pour éviter les problèmes, les prisonniers sont tous assis dans le même sens, les Noirs d'un côté, les Blancs de l'autre. Le groupe traverse les cuisines et les réserves, puis le local où l'on entrepose les fournitures vestimentaires. Sur un mur, une photographie de Brigitte Bardot. Depuis 1956, le pénitencier s'est doté d'une école. Une centaine d'hommes y apprennent le français du primaire ou les mathématiques du secondaire. Une partie de l'enseignement est donné par d'autres détenus. Plus loin, un banquier condamné pour détournement de fonds leur remet une copie du mensuel de la prison. Les visiteurs aimeraient voir les quartiers des cellules pour constater les conditions de vie qui y règnent,

mais on veut d'abord leur montrer l'atelier de fabrication de plaques d'immatriculation de l'État.

Plus tard, on amène le groupe dans un vieux bâtiment. La chaleur y est intense et l'odeur suffocante. C'est le « trou », où l'on isole les cas difficiles. Les 30 hommes qui l'occupent hurlent au passage des visiteurs. À l'étage se trouve le couloir de la mort. Dick et Perry les regardent passer. Parmi les autres spectateurs, Lowell Anderson, ex-étudiant de l'Université du Kansas qui a assassiné sa famille et Earl Wilson, qui a kidnappé et violé une jeune fille de Kansas City. Le groupe se retrouve enfin à l'extérieur. Les fermiers et les banquiers qui le composent viennent de vivre la pire expérience de leur existence. Ils traversent un terrain de balle et entrent dans un vieil entrepôt aussi angoissant que sale. Dans un coin, la potence. Ils montent les 13 marches et regardent en bas à travers le trou découpé dans le plancher, puis ils redescendent. Fin de la visite.

9. HEURS ET MALHEURS DE L'ÉCRITURE

Cap vers l'Europe

Avril 1960. À son retour du Kansas, Truman sait qu'il ne pourra pas demeurer à New York s'il veut mener à bien son expérience : trop d'amis, trop d'invitations, trop de tentations. Il doit s'éloigner. Avant qu'il ne parte pour l'Europe, où il écrira son livre, Nelle lui remet un rapport de 150 pages tapé à la machine. Elle l'a divisé en dix sections portant sur la ville, le paysage, les meurtres, les victimes, les sœurs survivantes et les entretiens qu'elle a eus avec elles. Pour chaque rencontre, elle a indiqué la date, le nom des personnes présentes, les ambiances, les fonds sonores et le lieu, qu'elle accompagne parfois d'un dessin. Au total, avec ou sans Truman, elle aura réalisé une cinquantaine d'entrevues, qu'elle croise selon les sujets. Au-delà des informations factuelles, elle esquisse la psychologie des personnages, reproduit des segments de dialogue, souligne des détails infimes, fait part d'interrogations ou de théories. Son humilité n'a d'égale que sa précision. Son travail terminé, elle rentre dans ses terres.

Truman monte à bord du paquebot français *Le Flandre*, avec son compagnon Jack Dumphy, ses deux chiens, sa chatte et 150 valises, dont plusieurs remplies de notes. Ils arrivent au Havre le 22 avril, louent une voiture, traversent la France en quatre jours, gagnent l'Espagne et s'installent à Palamós, sur la Costa Brava. Le 28 avril, il écrit à ses amis Alvin et Marie Dewey ; il a amorcé la rédaction de ce qui deviendra *De sang-froid*. Il a pris une décision. Il ne retournera aux États-Unis qu'une fois son livre achevé. Celui-ci devrait contenir entre 150 000 et 200 000 mots. Il estime qu'il devra y consacrer un an.

Truman a toujours été un travailleur acharné et même en cette saison de floraison, les paysages enchanteurs de la Méditerranée ne le détournent pas de son objectif. Ses ambitions sont élevées ; il veut créer un chef-d'œuvre. Le matériau est superbe, il dispose de milliers de pages de notes dactylographiées, mais la réalisation s'avère plus longue qu'il ne l'aurait cru. « C'est comme tisser une fine dentelle », confie-t-il à l'un de ses nombreux correspondants. Son ouvrage l'habite, le passionne et déjà l'obsède.

En dépit de son imposante documentation, il constate que certains détails ont pu échapper à son attention ou à celle de Nelle. Il fait d'Alvin Dewey son recherchiste à demeure. Dispose-t-il du journal de Nancy pour les entrées du 14 novembre 1958, 1957 et 1956 ? En quelle année la deuxième maison des Clutter a-t-elle été construite ? Quelle distance y a-t-il entre Holcomb et la frontière du Colorado ? Quel est le nom de la secrétaire du shérif, le prénom de Mme Truitt ? Du même souffle, il se tient informé des nouvelles concernant l'affaire. A-t-on fixé une autre date pour l'exécution ? Que sait-on de la grève de la faim de Perry ? Il lui a écrit, sans obtenir de réponse. Ses demandes ne sont pas uniquement liées à la vérification des faits. Comme il a décidé dès le départ de ne pas apparaître dans son récit, il lui faut utiliser des stratagèmes pour rendre compte des entretiens qu'il a eus en privé avec ses témoins. Il s'adresse à l'ami de Perry, Don Cullivan, qui a partagé un repas avec lui dans sa cellule au moment du procès. Il souhaiterait se substituer à lui dans une séquence inspirée de cette scène et aurait besoin qu'il lui en fasse une description détaillée. Que leur a servi Mme Meier ? Comment les couverts étaient-ils dressés ? Est-ce au cours de ce repas que Perry lui a livré son ultime version des faits ? Les réponses de Don Cullivan le ravissent. Il a obtenu tout ce qu'il désirait. Disposant maintenant du fil des événements, il se chargera du contenu de la conversation. Sur

un autre plan, Truman approfondit sa connaissance de la psychologie des assassins. À l'été 1960, il fait un saut à Londres pour y rencontrer le Dr Joseph Satten, de la clinique Menninger, à Topeka, Kansas, de passage dans la capitale britannique. Avec trois auteurs, il vient de faire paraître dans le numéro de juin de l'*American Journal of Psychiatry*, un article intitulé *Meurtre sans mobile apparent : une histoire de la désorganisation de la personnalité*.

Par ailleurs, le travail sur le livre avance. Jamais ne s'est-il autant investi émotionnellement pour une œuvre. Il n'en voit pas encore la fin, mais il estime qu'il en a déjà rédigé le quart. Il reçoit régulièrement des nouvelles du Kansas. Perry poursuit sa grève de la faim ; on s'inquiète pour sa santé mentale. Le cancer a emporté le père de Dick. Truman est touché. Il désirait se frotter à la vie réelle, elle l'écorche. Il se dit que plus jamais il ne se lancera dans un projet documentaire. Pour l'instant, il s'attelle à la tâche. Même à distance, il suit toutes les pistes. Grâce à ses contacts au Kansas, il a pu mettre la main sur l'enregistrement officiel par le FBI de tous les interrogatoires liés à l'affaire. Un trésor. Il pourra désormais enrichir son histoire d'une foule de détails.

À l'automne, avec Jack et toute leur ménagerie, il s'installe à Verbier, petit village de Suisse. Il a terminé la première partie de son livre ; elle fait 35 000 mots. Il demeure confiant pour la suite des choses. Il croit sincèrement que *De sang-froid* a toutes les chances de devenir une œuvre d'art, mais le prix de sa création sera élevé. Il aimerait pouvoir rentrer aux États-Unis, mais il respecte son engagement. En novembre 1960, il se rend à Lausanne, où il visite Charlie Chaplin, qu'il retrouve vieilli. Au retour, sur une route de campagne, il dérape et heurte un camion. Il s'en sort bien, sa voiture beaucoup moins.

Au début de l'année 1961, l'ouvrage n'est pas encore achevé que déjà des contrats de vente sont signés : Angleterre, France, Italie, Espagne, Allemagne, Pologne, Japon. Les recours judiciaires de Dick et Perry se poursuivent. Ils attendent la réponse à leur demande de sursis d'exécution de la sentence. Quand il apprend la nouvelle, Truman devient nerveux. Il ne peut pas savoir de manière définitive comment se terminera son livre ; Dick et Perry seront-ils pendus ou emprisonnés à vie ? Il prie pour que la cause ne se rende pas jusqu'en Cour suprême. Il se réjouit cependant pour Nelle qui vient de recevoir le prix Pulitzer pour *To Kill a Mockingbird*. En novembre, il a presque achevé la moitié de *De sang-froid*. Son éditeur au magazine *The New Yorker*, William Shawn, qui a lu 60 000 mots du manuscrit, considère qu'il s'agit de son meilleur livre. Truman écrit aux Dewey pour les informer qu'il se rendra au Kansas au début de 1962.

*

Questions de droit(s)

Octobre 1961. L'histoire fait toujours sensation. On repêche les dépêches, on les triture, on invente. Les grands titres sont encore plus gros, l'encre noire plus rouge. Trop de journalistes veulent rencontrer Dick et Perry et il n'en sort rien de constructif selon les autorités qui décident de fermer la porte. Le directeur des Institutions pénales, le colonel Guy C. Rexroad, interdit désormais aux auteurs et aux membres de la presse d'interroger ou de correspondre avec les détenus du Pénitencier d'État du Kansas.

Le 13 octobre, non prévenu de cette nouvelle règle, M^e Clifford Hope Sr. écrit au directeur de l'établissement, M. Tracy H. Hand, au nom de Truman Capote. Celui-ci aimerait discuter avec Dick Hickock et Perry Smith à son retour d'Europe en janvier, à condition, bien sûr, que l'on n'ait pas procédé à leur exécution d'ici là. M. Hand l'avise par courrier que de telles visites ne sont plus permises et lui suggère d'entrer en communication avec le colonel Rexroad pour obtenir de plus amples informations. La nouvelle compromet le plan de Capote. Il en sait déjà beaucoup, mais il lui faut absolument préserver son accès aux deux hommes. Il sort l'artillerie lourde... et son carnet de chèques. Le cabinet qui le représente a le bras long. Son directeur, M^e Clifford Hope Sr., a siégé au Congrès américain. M^e Saffels, un associé, occupe le poste de chef de la minorité républicaine à la Chambre des représentants du Kansas. M^e Clifford Hope Jr. agissait comme conseiller juridique auprès de M. Clutter.

Le 19 octobre, M^e Saffels écrit au directeur des Institutions pénales. Il désire le convaincre de faire une exception pour M. Capote. Celui-ci a effectué un travail de recherche approfondi sur l'affaire Clutter et envisage de terminer l'écriture de son histoire dès que la justice aura définitivement statué sur la sentence à infliger aux deux accusés. Son texte paraîtra dans *The New Yorker*, le plus long jamais publié par le magazine. Il fera l'objet d'une édition chez *Random House*. M. Capote est un grand auteur. Son œuvre sera de loin supérieure à tous les récits qui remplissent les pages de la presse à scandales. M^e Saffels ne nie pas la nécessité de règles, mais fait valoir qu'il s'agit d'un projet de longue haleine ; si ce n'était pas le cas, il ne présenterait pas une telle requête. Avant de clore sa missive, il indique au colonel tout l'intérêt qu'il porte à la situation vécue à la Maison de correction de Hutchinson et lui exprime sa conviction profonde que l'enquête conclura qu'il n'y avait aucun fondement aux accusations

formulées. L'allusion n'est pas innocente et elle sera précisément décodée. Il s'agit bel et bien d'une menace. Le *Bureau d'investigation du Kansas* dispose d'un dossier sur l'établissement. On y fait mention d'usage de drogues, d'homosexualité, de mauvais traitements et de vol de biens publics.

Le 6 novembre, le colonel Rexroad répond à M^e Saffels. La décision n'a pas été facile à prendre. En l'absence de règlements, on a constaté plusieurs abus de la part de reporters qui visaient d'abord le sensationnalisme, d'où l'obligation d'intervenir. Vérifications faites, la directive ne viole aucun droit fondamental des prisonniers. Il n'appartient pas non plus à son bureau de juger de la sincérité et des qualités des auteurs et des journalistes. Cela dit, et par souci d'équité envers M. Capote et d'autres personnes ayant accompli un travail conséquent pour mener à bien leur projet, il convient de prendre en considération leur engagement et de suspendre, dans leur cas, les nouvelles règles. Il autorise donc M. Capote à rencontrer MM. Hickock et Smith. Deux jours plus tard, le procureur général de l'État, M^e William Ferguson, déclare publiquement que la Maison de correction de Hutchinson est bien gérée et qu'elle fonctionne efficacement.

Truman Capote se réjouit de la tournure des événements, mais la situation ne fait pas que des heureux. Dick a besoin d'argent pour se payer un avocat et porter sa cause en appel. Il ne fait pas confiance à Truman, qui n'a d'yeux que pour Perry. Il écrira son propre livre. Il a connu Mark Nations, un journaliste du *Wichita Eagle*, alors que ce dernier interviewait les prisonniers du couloir de la mort pour une série d'articles. Il lui offre de collaborer à son projet. Nations accepte ; ils signent un contrat. Pendant des mois, ils se rencontrent et échangent des lettres.

Dick rédige, Nations met le tout en ordre et en forme. Les récits que Dick lui envoie sont décousus, un véritable bric-à-brac de détails. Il y parle des meurtres, de leur fuite, de leur séjour au Mexique, du témoignage de Floyd Wells, du comportement des jurés, de la volonté de Perry de le tuer et de la sienne d'en faire autant à son égard. Les faits corroborés côtoient les inventions. Avantage par sa mémoire quasi absolue, il décrit le film de leur aventure en même temps qu'il se fait un film. Le livre s'appellera *La route de l'enfer* et il compte déjà 200 pages au moment où survient la décision de limiter les visites et la correspondance entre les détenus, les reporters et les auteurs. Dick ne peut plus suivre l'évolution du projet, Nations se retrouve laissé à lui-même, avec de nombreuses questions sans réponses. Insulte suprême, il a été informé par le colonel Rexroad que Truman Capote bénéficierait d'une exception. Il craint que Dick ne succombe aux chants des sirènes alors que lui-même n'a encore trouvé aucun éditeur. Dans une lettre au directeur du pénitencier, qu'il lui demande de transmettre à Dick, il prévient ce dernier que le cas échéant, il y aura des conséquences. Leur contrat stipule bel et bien que Dick lui concède les droits exclusifs et pour toujours sur l'histoire de sa vie. S'il le brise, il n'aura plus accès aux sommes qui devaient lui revenir. La menace ne sera cependant pas mise à exécution puisque le livre ne sortira jamais des presses. Le magazine *Male* en fait paraître un extrait dans son édition du 1^{er} décembre 1961. Alvin Dewey en envoie un exemplaire à Truman, alors en Suisse, qui trouve la publication vulgaire et le texte de Nations et Hickock grotesque. Il n'y a rien à craindre de ce côté, mais Capote a peut-être une autre raison de célébrer. Comme Dick avant lui, il ne veut laisser aucun témoin.

*

De Lansing à Paris

Janvier 1962. Truman revient aux-États-Unis. Son séjour sera court, mais lourd. Pour compléter le portrait du caractère de Perry, il se rend chez la sœur de ce dernier. Il s'arrête ensuite à Lansing, où avec Nelle, il a droit à une visite du Pénitencier d'État du Kansas. Il s'y entretient avec Dick et Perry. La rencontre le bouleverse. À New York, Babe Paley, sa grande amie, organise une fête en son honneur. Une centaine de personnes y assistent. Truman a l'impression de remonter dans le temps. Il éprouve un sentiment d'irréalité ; son esprit est ailleurs. La seule chose qui lui semble vraie, c'est le Kansas, ce qu'il y a vécu et ce qu'il vient d'y vivre. Il rentre à Verbier, épuisé. Son livre le dévore. Il estime qu'il lui faudra encore 18 mois pour le compléter. Il le rédige sous une épée de Damoclès. À la tension nerveuse liée à l'écriture, qui lui donne la nausée, s'ajoutent l'angoisse et l'incertitude générées par les recours entrepris par Dick et Perry. Il reçoit les félicitations de Bennett Cerf, son éditeur chez *Random House*. Il en a bien besoin.

En avril, il se rend à Paris pour la première fois en six ans. Il pleut, il fait froid, mais l'accueil est des plus chaleureux. Invitations, photographes, interviews, un dîner chez Maxim's organisé par Gallimard, la Ville Lumière brille pour lui. Dans un salon désert du Ritz, où il loge, il accorde une entrevue à la journaliste de *L'Express*. Il lui parle de son projet, lui dit que Dick et Perry sont devenus de grands amis, qu'il les considère même comme les coauteurs de son livre. Il sait et ils savent qu'ils seront pendus pour avoir commis leur crime avec un total sang-froid. Dans sa suite, quand s'éteignent pour la nuit les étoiles de sa gloire, il revient à son ouvrage, qu'il a emporté dans ses bagages. Quelques semaines plus tard, il retourne en Espagne. D'ici

Noël, il aimerait avoir écrit 80 % de son œuvre, mais il n'est pas maître du jeu. À l'initiative de Dick, les avocats multiplient les démarches et les cours de justice successives réécrivent chaque fois le scénario de la fin possible de l'histoire.

En août, un feu de forêt menace de détruire la maison où il vit avec Jack. Les pompiers lui demandent d'évacuer les lieux. Il n'emporte qu'une chose, son manuscrit. Heureusement, la demeure est sauvée. L'automne arrive. Il travaille à la troisième partie de *De Sang-froid*. Ce sera la plus longue, 40 000 mots. Quand il l'aura terminée, il retournera vivre aux États-Unis. Entre-temps, il se livre à sa torture quotidienne, écrire. L'exercice est éprouvant, mais il sait que cela en vaudra la peine. La date de l'exécution ayant été fixée au 25 octobre 1962, il prend les dispositions pour aller rendre une dernière visite à Dick et Perry avant leur pendaison. À la dernière minute, les condamnés obtiennent un autre report pour leur permettre de déposer un appel à la Cour fédérale. Déception. Colère. Le cercle infernal tourne sur lui-même. En décembre, on retrouve Truman à Londres, où il fait une rencontre royale.

*

Déjeuner avec la Reine mère

Décembre 1962. Le petit garçon qui grimpait aux arbres à Monroeville poursuit son ascension dans la belle société. À Londres, à l'invitation de son ami Cecil Beaton, photographe officiel de la Cour, il déjeune en compagnie de la Reine mère, Elizabeth Bowes-Lyon. Trois autres personnes ont été conviées au 8 Pelham Grace, la résidence de leur hôte : Frederick Ashton,

directeur et chorégraphe principal du Royal Ballet, son épouse, et dame Edith Sitwell, une poétesse. Les trois femmes portent des chapeaux. Celui de la Reine mère est rouge vif, immense et décoré d'un rubis. On leur offre d'abord un apéritif, puis l'assemblée passe à table. On a placé Truman aux côtés de la Reine mère, dont il esquisse un portrait dans une lettre qu'il fait parvenir à Dolores Hope, du *Garden City Telegram*. Selon lui, Elisabeth est plus jolie qu'aucune de ses filles, « une petite femme dodue aux très petits pieds, un visage rond et doux — des joues naturellement roses et des yeux bleus comme ceux d'un paon ».

On sert un soufflé au homard, suivi de côtelettes d'agneau, et pour dessert, un gâteau au chocolat, fourré de crème et de framboises fraîches, que Truman adore et dont il redemande. Plus le repas avance, plus la détente s'installe. La Reine mère ne manque pas d'humour ni d'éclectisme. La conversation glisse du baseball au tabac, des œuvres des sœurs Brontë et de Jane Austen à la peinture abstraite, jusqu'à la télévision qu'elle juge trop sérieuse. Truman la nourrit de potins au sujet de connaissances communes, lui parle du livre sur lequel il travaille, de la beauté des paysages du Kansas et de l'histoire de meurtre qui l'y a emmené. La Reine mère avoue qu'elle a souvent rêvé de faire partie d'un jury, mais qu'elle n'est pas faite pour une telle tâche. Elle a le cœur trop tendre et voterait toujours pour l'acquittement, quel que soit le crime. Elle confie qu'elle a une idée pour un roman policier dans lequel le coupable ne se ferait pas prendre. Il suffirait qu'il assiste au passage du cortège royal et qu'au moment où la foule acclame sa souveraine et se bouscule, il jette sa victime sous les roues du carrosse.

Vers 15 h, le groupe se sépare. Truman vient de faire une nouvelle conquête. L'attraction semble mutuelle. À la vitre de la voiture qui la ramène au palais, la Reine mère se penche vers

son hôte : « M. Capote est si merveilleux, si intelligent, si avisé, si drôle ! » « Oui, c'est un génie », répond Cecil Beaton.

*

Recours et retards

Décembre 1962. Son dîner avec la Reine mère lui a redonné des forces. De retour à Verbier, Truman reprend l'écriture de son livre avec une énergie renouvelée. Il se couche à dix heures, se lève à quatre. Il n'a jamais tant travaillé. Il s'attaque à la conclusion de la troisième partie, qui porte sur les aveux de Dick et Perry. L'œuvre compte maintenant 100 000 mots. Il n'a qu'un désir, quitter la Suisse, la neige, les montagnes et la solitude. Il partira bientôt ; il a déjà fait repeindre son appartement new-yorkais. Encore un dernier effort. Voilà, c'est fait. Il tombe de fatigue et pleure pendant deux jours. Il ne sait pas s'il sera capable de livrer la quatrième section de son œuvre, mais même s'il n'a pas de nouvelles du Kansas, il s'en ira. Fin février 1963, il quitte l'Europe. Il a été fidèle à sa promesse. Il était venu pour travailler à l'abri des tentations et il rapporte dans ses bagages un long manuscrit dont la conclusion ne lui appartient pas. Ce sont les tribunaux qui trancheront. Il écrit à William Shawn qui, après avoir pris connaissance du nouveau segment, lui répond qu'il tient là un chef-d'œuvre, un livre qu'on lira encore dans 100 ans.

Mars 1963. Truman est de retour en Amérique. Pour marquer la fin de sa réclusion volontaire, il achète une Jaguar bleu métallisé avec laquelle il se rendra jusqu'en Californie. New York

l'accueille les bras ouverts. Il additionne les dîners dans les grands restaurants avec celles qu'il appelle ses « cygnes », les belles épouses des hommes les plus riches de la ville. Il passe les week-ends dans leurs maisons secondaires. Il retrouve sa place au milieu des salons huppés où l'on fait cercle autour de lui pour écouter ses histoires. Truman flotte. L'ambiance est toute autre à Lansing où, en compagnie de Nelle, il visite à nouveau Dick et Perry. Déjà trois ans maintenant qu'ils sont détenus dans le couloir de la mort. On ne connaît pas la date de leur exécution, repoussée à trois reprises, et les recours se poursuivent. En décembre 1964, Truman retourne en Suisse. En attente du dénouement juridique, il amorce la rédaction de la quatrième partie. En raison de la structure qu'il a donnée à son livre, il ne lui restera que quelques pages à écrire lorsque le sort de Dick et Perry sera définitivement scellé, mais le moment d'inscrire le point final n'est pas encore venu.

10. AMITIÉS ET CORRESPONDANCES

Don Cullivan

Le temps est long dans le couloir de la mort. Perry lit, il dessine, mais en dehors de Dick, de l'aumônier ou de son avocat, il ne peut converser avec personne. La correspondance et les visites sont réservées aux membres de la famille, mais sa sœur a coupé les ponts et il a fait de même avec son père. Pendant des années, il refusera de communiquer avec lui. Au début de sa peine, son ami Don Cullivan a bien tenté d'obtenir l'autorisation de lui écrire et de venir le voir, mais sans succès. En septembre 1963, il renouvelle sa démarche en s'adressant au gouverneur de l'État, M. John Anderson Jr. Il lui raconte sa relation avec Perry et les motifs de sa demande. Ils ont servi ensemble pendant trois mois à Fort Lewish, Washington, au moment de la guerre de Corée et ils sont rapidement devenus des camarades. Il a payé de sa poche les dépenses encourues pour témoigner en sa faveur à son procès. Les longues conversations qu'ils ont eues pendant son séjour à Garden City ont renforcé leurs liens. Au dernier Noël, Perry a obtenu l'autorisation de lui envoyer une carte, mais les lettres qu'il lui a écrites lui ont été retournées. Il habite actuellement au Brésil, où il travaille comme ingénieur. Il est déconnecté de ce qui se passe dans la vie de Perry et de ce qu'il advient de ses recours judiciaires. Il ne se fait aucune illusion sur sa culpabilité et la nature horrible de ses crimes, mais Perry demeure un être humain, remarquablement doué, et de multiples manières. Quand il l'a revu il y a trois ans, c'était une personne extrêmement seule. Avec la permission de M. le gouverneur, il aimerait pouvoir raviver leur amitié. Il reçoit une réponse positive.

Valse à trois

Grâce au travail de ses avocats, les choses se passent plus aisément pour Truman. Depuis qu'il a obtenu l'autorisation de correspondre avec Dick et Perry, une routine hebdomadaire s'est installée. Les prisonniers lui écrivent deux fois par semaine et il leur répond. Il marche toutefois sur des œufs. Il ne peut pas envoyer une lettre à l'un sans que l'autre en reçoive une, au risque de provoquer un drame. Il ne peut pas non plus raconter la même histoire aux deux détenus. Perry se montre particulièrement jaloux. Il veut lire le courrier de Dick, mais garde le sien secret. Quand Dick refuse, il se met en colère. Truman leur parle de l'endroit où il se trouve, de ses chiens et de leurs affaires juridiques. Il leur envoie des livres, des magazines, des photos et pour Perry, de petites sommes d'argent. Dans la solitude de leur cellule, où ils demeurent coupés de la vie du pénitencier, cette correspondance devient le centre de leur existence.

Perry, qui n'a pas fréquenté l'école très longtemps, se rattrape en prison. Avec l'aide de Truman, il se donne l'instruction qu'il n'a pas reçue. Il adore les livres. Il en emprunte à la bibliothèque de l'établissement, mais maintenant, Truman est devenu son bouquiniste attitré. Il lui demande un premier ouvrage, le dictionnaire *Webster du Nouveau Monde*. Il aime les mots, surtout les plus rares. Il en remplit ses cahiers et les glisse dans ses échanges, parfois de manière inadéquate. En dehors de sa passion pour les dictionnaires, il s'intéresse à tout. Il dirait sans doute que ses choix sont éclectiques : l'interprétation des rêves, l'analyse graphologique, l'hypnotisme, les roches et les minéraux, le romantisme, l'art étrusque, la conversation japonaise, les grands peintres, la Sainte Bible. Il lit peu de romans, sauf bien sûr ceux de Truman : *La Harpe d'herbe*, *Les Domaines hantés*, *Petit déjeuner chez Tiffany*. Il reçoit aussi des magazines : *U.S. News*, *Time*, *Newsweek*, *Fact*, *The New Republic*. Il a jeté un œil à l'œuvre

de Freud, mais il revient toujours à *De l'homme et de la nature*, de Henry David Thoreau, et ne se lasse jamais de parcourir *Le dernier puritain*, de George Santayana. Il envie Truman d'avoir pu le rencontrer.

Fort de toutes ses lectures, il se sent supérieur à Dick et lui rappelle sans cesse que Truman l'estime plus que lui. Il sermonne d'ailleurs ce dernier et l'accuse de rabaisser l'intellect de Dick en lui faisant parvenir de mauvais romans et des publications superficielles et dégradantes. Truman rétorque qu'il ne lui appartient pas de juger ce que chacun veut lire et que les choix de Dick ne regardent que lui. Ils se querellent. Perry, excédé, refuse de lui écrire pendant deux mois. Il tient cependant à sauvegarder leur amitié, même s'il demeure suspicieux, surtout depuis que Truman les a trahis en choisissant d'intituler son livre *De sang-froid*, anéantissant du coup leur défense de non-préméditation. Tout de même, Perry l'admire. Il se projette en lui et dans le miroir de leur rencontre, il voit l'artiste qu'il aurait pu devenir si la vie lui en avait laissé la chance. Il termine ses lettres en lui conseillant d'être prudent, surtout en automobile. Truman, de son côté, n'avoue d'amour ni pour Perry ni pour Dick, mais il les comprend. À ses yeux, Dick n'est qu'un petit escroc. En revanche, il éprouve beaucoup de sympathie pour Perry, un être sensible dont les nombreux talents n'ont pas pu s'exprimer entièrement. Perry est son sosie, son côté sombre, son ombre.

*

Perry se confie

Chaque semaine, Perry écrit à Truman. Au fil du temps, il lui envoie des centaines de lettres.

Son dossier de prison n'en contient qu'une.

« 20 septembre 1964⁹

Bonjour Truman,

J'ai enfin pris le temps de lire l'article sur Humphrey Bogart dans le numéro d'*Esquire* que tu m'as envoyé. Je l'ai trouvé très intéressant. J'ai particulièrement aimé les nombreux passages où tu étais cité et où tu parlais de ton amitié avec lui.

Bien sûr, je savais qu'il était mort du cancer, mais après avoir lu cette histoire sur lui, j'ai éprouvé encore plus de compassion — surtout en apprenant qu'il avait été malade si longtemps. Je peux imaginer sa douleur mentale et physique et celle des gens qui l'aimaient le plus. Je pense que ce qui m'a le plus passionné chez lui, c'était sa voix. Ses histrioniques étaient super, tellement réalistes. Et bien sûr, il jouait toujours les rôles masculins. Mais cette voix, c'est ce qui me touchait le plus. Je n'en ai jamais entendu de pareille, toi ? Parmi les artistes que tu as connus, il était (et est toujours) mon préféré. Ç'a été un jour triste quand il est mort.

S'il te plaît, ne m'envoie plus de magazines comme *Outdoor*, *Esquire*, *True* ou des revues d'automobiles ou de sports. On en a beaucoup ici et c'est une perte d'argent — et le plein air, les autos et les sports ne m'intéressent plus du tout.

Je suis curieux de savoir quel type de publication est le magazine *Fact*. Ici, l'endroit regorge de prévarications et ça serait bien d'occuper le temps avec quelque chose de factuel et d'intellectuel. Au lieu de ceux que tu m'as envoyés, tu peux, si tu veux, m'envoyer un *Time*, un *U.S. News*, un *World Report* ou un *Newsweek* — l'un ou l'autre est OK — je lis les sections de droit et de médecine avec intérêt.

As-tu trouvé un livre de poche sur les maladies émotionnellement induites (MEI) ? J'en avais un bon, mais on me l'a volé avant que j'en aie lu la moitié. Te souviens-tu de ce livre de poche

⁹ Lettre tirée de Kansas Historical Society. *Kansas State Penitentiary at Lansing records: Perry Edward Smith inmate case file, 208964.*

que tu m'as envoyé sur les maladies psychosomatiques ? Tu espérais que je pourrais y trouver quelque chose d'utile. Eh bien, oui. Mais je ne me souviens pas t'en avoir parlé auparavant. Si je m'en souviens, je t'en parlerai,

Il y a environ 4 à 6 semaines, j'ai commencé à consommer de l'aspirine et l'aspirine semble me procurer un léger soulagement temporaire tandis que quand tu m'as suggéré d'en prendre la première fois, ça avait très peu d'effet pour atténuer la douleur. Je ne comprends pas ça, et toi ? De toute façon, je suis obligé de prendre une dose excessive selon moi. Mais des quantités moindres ont peu (voire pas du tout) d'effet. Je m'inquiète maintenant de l'effet d'accumulation, je me demande si tu connais quelque chose sur les résultats néfastes de doses excessives et/ou continues d'aspirine.

J'ai passé une soirée très misérable et très douloureuse hier — je ne pouvais pas dormir à cause de la douleur et ma respiration est devenue difficile et douloureuse. Quoi qu'il en soit, il y a un livre intitulé. "Aspirin, un monstre déguisé", par John H. Tobe — et les personnes qui prennent de l'aspirine pourraient être intéressées à le lire — j'essaie d'en obtenir une copie.

Je viens de lire ta lettre du 17 — Dick en a également reçu une. Tu devrais savoir qu'il est préférable de ne pas te demander ou de me demander si je veux que tu viennes. Nous avons eu des malentendus et nous ne sommes pas toujours d'accord, mais ça ne devrait pas nous empêcher de nous voir, n'est-ce pas ? Bien sûr que non ! (sourire). En plus, Noël sera bientôt de retour, donc ne sois pas ridicule. La fin d'octobre serait bien et je serai heureux de te revoir.

Je suis désolé d'apprendre tes récents problèmes somatiques et ton hospitalisation — quel genre de virus t'a causé tant de misère ? Est-il contagieux ? (sourire) Je pense que vous avons eu notre part de souffrance cette année de toute façon. Oui, la maladie psychosomatique et la maladie émotionnellement induite sont synonymes. Mais le livre sur les MEI que j'avais était beaucoup plus clair et relativement plus compréhensible que le livre sur les maladies psychosomatiques. Les deux sont bons. Veux-tu dire que tu vas à Eureka en Californie ? S'il te plaît, fais-le moi savoir, j'ai vécu là et j'ai des amis là-bas. Éventuellement, tu pourrais me rendre service si tu te sens disposé. Écris bientôt. Meilleurs vœux et bon retour à la santé.

Ami Perry. Lansing, Kansas. »

*

Le temps et les mois passent. Truman marche vers la gloire, Perry vers la potence.

*

Truman crée l'événement

Décembre 1964. Sur la petite scène du *Poetry Center* du YMCA de New York, Truman Capote s'apprête à créer l'événement. Lorsque les rideaux s'entrouvrent, il avance rapidement jusqu'au lutrin, calme et souriant. Il porte un gilet rouge et un nœud papillon. La foule, enthousiaste, l'applaudit. Elle est venue entendre des extraits de son grand succès, *Petit déjeuner chez Tiffany*. Il annonce qu'il s'agira plutôt de la première lecture publique de sa nouvelle œuvre, *De sang-froid*, sur laquelle il travaille depuis cinq ans. Il sort ses lunettes en écailles et de sa voix particulière, s'élance. « Le village de Holcomb est situé sur les hautes plaines à blé de l'ouest du Kansas, une région solitaire que les autres habitants du Kansas appellent "là-bas". » Il garde les mains derrière le dos, sauf pour tourner les pages. Le public, déjà ravi, écoute, ébloui. La lecture se termine. Les applaudissements fusent. Truman fait la révérence et sort.

En entrevue avec la journaliste du *Newsweek*, Karen Gunderson, il explique qu'il a voulu créer une œuvre sur la vie, mettre en scène un monde entier à partir d'un événement tragique ayant touché une petite communauté. Il parle de son exploration d'une nouvelle forme d'art, de son expérience au Kansas, de son désir de connaître les personnages de son histoire mieux qu'ils ne se connaissaient eux-mêmes, du temps consacré à son ouvrage. « Je pense que c'est mon meilleur livre », confie-t-il à la fin de la rencontre.

*

À Lansing, Perry ne va pas bien. Il vieillit et son corps le lâche de plus en plus. Il ressent d'intenses douleurs contre lesquelles il n'a trouvé aucun remède dans les revues scientifiques que Truman lui a fait parvenir. Sur le plan juridique, les recours s'amenuisent. Perry se documente sur ce qui l'attend. Il envoie à Truman une description détaillée de la mort par pendaison provoquée, résume-t-il, par l'asphyxie résultant de la compression du larynx. En février 1965, il se dit démoralisé. Il écrit de moins en moins. Sa calligraphie, d'habitude fine, devient un gribouillis à peine lisible. Après un ultime sursis, une nouvelle date est arrêtée : le 14 avril 1965. Il le fait savoir à Truman.

*

Tout au long de leur correspondance, Truman conserve les lettres de Dick et de Perry. Les siennes seront perdues.

11. L'EXÉCUTION

Tomber

13 avril 1965. Quatre fois déjà, Dick et Perry auraient dû mourir : le 23 mai 1960, le 25 octobre 1962, le 8 août 1963 et le 18 février 1965. D'appels en sursis, ils ont survécu, mais cette fois sera la bonne. Tous les recours sont épuisés. La Cour suprême des États-Unis, qui avait toujours refusé d'entendre leur cause, a rejeté aujourd'hui leur pourvoi. Les exécutions auront lieu ce soir, juste passé minuit. Il y a quelque temps, Dick et Perry ont demandé à Truman et Nelle d'agir comme témoins. Nelle ne pourra pas se présenter ; Truman considère qu'il se doit d'être là. Il le fait pour Dick et Perry, mais aussi pour l'écrivain qu'il demeure. Il a attendu pendant des années ce moment sans lequel il ne pourrait pas mettre un point final à son livre. Mais ce ne sera pas facile. Il s'apprête à vivre l'expérience la plus intense de son existence. Il assistera en direct à la mort de deux hommes qu'il a appris à connaître. Il demande à Joseph Fox, son directeur de collection chez *Random House*, de l'accompagner. Ils ont retenu une suite à l'hôtel Muelenbach de Garden City, le meilleur de la ville.

Le téléphone sonne sans arrêt. Au bout du fil, le directeur adjoint du pénitencier. Dick et Perry sont dans son bureau et ils voudraient lui parler. Truman n'a pas la force de leur répondre. Il demande à Joseph Fox de filtrer les appels. À 13 h 16, Perry lui envoie un télégramme. « Espère et attends ta visite — Ai affaires pour toi — S'il te plaît, câble par retour quand tu viens ». « Cher Perry — Impossible venir aujourd'hui — Visites non autorisées — Ton fidèle ami — Truman ». Perry sait que Truman ment, mais il ne lui en veut pas. Il aurait aimé qu'il soit là pour ce qu'il appelle « la fête de la cravate ». Il écrit à Nelle pour lui exprimer l'affection qu'il

ressent pour elle et pour Truman, de même que sa profonde reconnaissance pour leur précieuse amitié. « Mais c'est l'heure du collier », conclut-il.

L'horloge avance et Truman recule. Vers 14 heures, il appelle Charles McTee, le directeur des Institutions pénales. Il lui annonce qu'il ne pourra pas venir saluer les garçons. Il fait une crise de panique ; il sera là cette nuit. La direction du pénitencier a décrété un confinement total. La tension est à couper au couteau. La mère de Dick et son autre fils, David, l'ont vu pour la dernière fois cet après-midi. Mme Hickock avait obtenu l'autorisation de le toucher. Elle l'a pris dans ses bras. « Dis-moi que ce n'est pas toi. » Dick lui a juré qu'il n'avait pas tué. Au cours d'un échange avec M. McTee, Perry lui a lu un de ses poèmes, *Espoir éternel*. « Ah, si je pouvais lever les yeux au-dessus de ces nuages gris / Pour lancer mes espérances vers les cieux de la liberté / Et passer joyeusement mon chemin... »

À l'hôtel Muelenbach, Truman angoisse. Il vomit, il pleure, il tourne en rond dans la suite. Le téléphone sonne toujours. Alvin Dewey et deux agents du KBI lui tiennent compagnie. Joseph aussi. Vers 21 h, il se ressaisit. Tous ensemble, ils se dirigent vers le pénitencier. Il pleut. Truman rencontre Perry dans la salle de détention, où un dernier repas lui a été servi, qu'il n'a pas pris. Il porte des menottes et un harnais. Truman tient sa cigarette. Perry lui parle de Thoreau, lui pose des questions. Truman s'entretient aussi avec Dick, qui raconte mille histoires, comme à son habitude. Avant de partir, Dick le salue. « À un de ces quatre ! » En raison des années passées en cellule, leur peau paraît presque phosphorescente.

Minuit approche. Il pleut toujours. Au loin, un chien hurle à la mort. Dick sort du bureau du directeur adjoint, harnaché, les fers aux pieds, menotté et escorté. Une voiture avance. Pour la

première fois en cinq ans, Dick monte dans une automobile. Il s'assoit sur la banquette arrière. Ils traversent un terrain de sport jusqu'à un entrepôt dans lequel le véhicule pénètre. Le vieux bâtiment est lugubre. Ses murs sont en pierre, son sol en terre battue. On y range des matériaux de construction. Il y fait froid, même en avril. Massive et menaçante, la potence, robuste et de bois brut, se dresse, imposante. Cinq ampoules nues l'éclairent. Deux nœuds coulants ont été suspendus à une grosse poutre latérale. Treize marches étroites mènent à une plateforme sur laquelle se trouve une trappe. Le bourreau attend. Il porte un manteau noir, dont il a remonté le col, un chapeau à larges bords rabattu sur son visage couvert d'une barbe de quatre jours. Ses yeux aussi sont noirs, son regard pénétrant. Agent nocturne de la mort, on le dirait tout droit sorti d'un film. Arrivé en Cadillac, il repartira sitôt son mandat rempli en empruntant la porte par laquelle il est entré. On ne connaît pas son nom, on ne sait pas d'où il vient. Il ne travaille pas pour l'État ; on le paie à la tâche. Pas de chèque officiel, aucun moyen de retrouver sa trace.

0 h 14. Une vingtaine de personnes sont déjà rassemblées. Des sénateurs, des officiers de justice, des gardiens, des journalistes. Parmi eux, Truman. Il n'y a pas de chaises ; chacun s'installe comme il le peut. Certains s'appuient sur les piles de bois ou de feuilles d'acier. Dick s'approche. Il sourit. Le directeur de la prison, M. S. H. Crouze, lit le mandat d'exécution et lui demande s'il veut dire quelque chose. Il s'adresse aux agents responsables de son arrestation. « Je n'ai pas de rancune. Vous m'envoyez dans un monde meilleur. Au revoir. » Des gardiens l'aident à monter les marches. L'aumônier de la prison le suit de peu. On lui passe une cagoule qui descend jusque sur ses épaules. On ajuste le nœud avec précision, juste derrière l'oreille, à la base de l'os crânien. Le révérend Edgar Meissner débute la récitation du *Psaume 23*. « Le Seigneur est mon berger. Je ne manquerai de rien. Il me fait reposer dans des

prés d'herbe fraîche. Il me conduit au calme près de l'eau... » Soudain, la trappe s'ouvre, Dick perd pied. Il tombe. Il est 0 h 19.

L'exécution par pendaison se rapproche d'une science exacte. Rien ne doit être laissé au hasard. On mesure la longueur de la corde et sa solidité en fonction du poids de l'individu. Un capitaine de la Garde nationale, présent, a fait tous les calculs. Il a de l'expérience ; il a supervisé la mise à mort des nazis condamnés à la suite du procès de Nuremberg. La trappe, actionnée par un puissant ressort, fait un bruit assourdissant. Le harnais en cuir, qui ressemble à une camisole de force, maintient le dos droit comme une planche. On attache les bras et les mains des condamnés le long de leurs flancs. Le cou et la colonne vertébrale sont cassés. La mort est instantanée. La tête penche sur le côté ; le corps rebondit, mais ne balance pas.

Un gardien enlève le harnais et ouvre la chemise de Dick. Le médecin du pénitencier désapprouve la peine capitale ; il le manifeste en étirant à son maximum l'étape de validation du décès. Tant qu'il entend un spasme, un gargouillement, il attend. Il confirme la mort de Dick à 0 h 41. On décroche son corps, on l'étend sur le sol, la cagoule toujours en place, on le couvre d'un drap noir puis on le dépose sur une civière. Un corbillard l'emporte.

0 h 56. Un véhicule entre dans l'entrepôt. Perry en sort, accompagné du révérend James Post. Il mâche de la gomme. Après la lecture de l'acte d'exécution, le directeur Crouze lui demande s'il désire s'exprimer. « Oui, je voudrais dire un ou deux mots. Je pense que c'est une sacrée chose qu'une vie doive être prise de cette manière. Je le dis d'autant plus que j'aurais pu offrir beaucoup à la société. Je pense que la peine capitale est juridiquement et moralement mauvaise. Toute excuse pour ce que j'ai fait serait inutile à l'heure actuelle. Je n'éprouve aucune animosité

envers quiconque. Je pense que c'est tout. » Il grimpe à son tour les marches, alourdi et entravé. Sur la plateforme, il remet sa gomme au pasteur, qui entame une prière. « Le Seigneur donne, le Seigneur reprend. Que le Seigneur ait pitié de ton âme. » Perry avait demandé qu'il ne dise rien ; son dernier vœu ne sera pas exaucé. Il tombe. À 1 h 19, le médecin le déclare mort. Personne ne dit rien, jusqu'à ce que son corps quitte l'entrepôt.

Truman sort du bâtiment, secoué. Il pleure sans pouvoir s'arrêter, ne se sent pas bien. On doit appeler le médecin de l'établissement. Bill Brown, le rédacteur en chef du *Garden City Telegram*, rentre à son bureau et planche sur son éditorial. « Perry Edward Smith et Dick Eugene Hickock ne tueront plus jamais, écrit-il. C'est la seule certitude qui ressort de cette nuit humide, froide et inoubliable. » Au petit matin du 14 avril 1965, le Pénitencier d'État du Kansas compte deux prisonniers de moins. Sur la couverture de leur dossier de prison, une date et un seul mot : « Exécuté ». Le même jour, le *New York Times* publie un texte sur l'événement.

*

Dans l'avion qui le ramène à New York, Truman pleure, la tête posée sur l'épaule de Joseph Fox, à qui il tient la main. Au retour, il écrit à Cecil Beaton. Il lui confie qu'il vient de traverser une épreuve atroce dont il ne se remettra jamais. Il la lui racontera un jour, si son ami s'en sent la force. Son compagnon, Jack Dumphy, qui séjourne en Europe, tente de le consoler. « Ils sont morts, Truman. Toi, tu es vivant. » Au moment de leur dernière conversation, Perry lui a confié une longue lettre qu'il termine en s'inspirant de Thoreau, son héros. « La vie n'est que le père de la sagesse ; la mort en est la mère. » Encore quelques pages et Truman aura achevé son livre.

À une journaliste qui lui demandera plus tard ce qu'il a ressenti le soir de l'exécution, il répondra : « Ce fut la pire expérience de ma vie. Point. »

Dernière lettre de Don¹⁰

11 avril 1965

Cher Perry,

Ta lettre mentionne une nouvelle date, le 14 avril — si c'est le cas, la mienne arrivera en retard. J'en suis venu à dépendre des innombrables sursis.

Je suppose que c'est cette réticence à faire face au fait qu'un jour tous tes recours auront été épuisés qui m'a incité à t'écrire de toute façon.

La vie a été si terriblement bonne pour moi que j'ai parfois l'impression d'avoir accumulé un paquet de dettes que je serai un jour obligé de payer.

Je suppose qu'en théorie, on peut discuter des pour et des contre de la peine capitale, mais je pense que le don de la vie est précieux et que très peu de personnes préfèrent mourir.

J'ai beaucoup aimé ta dernière lettre. Moi aussi, j'ai apprécié notre amitié et j'espère recevoir encore de tes nouvelles.

Sincèrement,

Don Cullivan

¹⁰ Cette lettre et sa réponse sont tirées de Kansas Historical Society. *Kansas State Penitentiary at Lansing records: Perry Edward Smith inmate case file, 208964.*

20 avril 1965

Re : SMITH, Perry Edward

KSP NO. 14747

M. Donald E. Cullivan

New York, New York

Cher M. Cullivan :

Votre lettre du 11 avril 1965, adressée à Perry Edward Smith, est arrivée trop tard. L'exécution a eu lieu, comme planifié, tôt le matin du 14 avril 1965.

Très sincèrement vôtre,

S. H. Crouze

Directeur

Brèves

Dick a donné ses yeux à la science. Ils seront utilisés pour des greffes de la cornée. Comme le veut le protocole, elles ont été transplantées à l'intérieur du délai prescrit de 14 heures, l'une à une femme, l'autre à un homme.

*

Dick et Perry seront enterrés côte à côte au cimetière de Leavenworth. Une entreprise de pompes funèbres s'en chargera. Aucun des deux corps n'a été réclamé par les proches. L'État paiera pour les enterrements, mais celui de Perry coûtera 250 \$ de moins. Comme vétéran de la guerre de Corée libéré avec mention honorable, il a droit à une allocation d'inhumation.

*

Moyennant 70,50 \$ chacune, Truman a commandé deux simples dalles de granit. Richard Eugene Hickock — 6 juin 1931-14 avril 1965. Perry Edward Smith — 27 octobre 1928-14 avril 1965.

12. LA FIN

La vie reprend. Truman savoure les honneurs et goûte au malheur. Il est riche, encore plus célèbre, mais le livre a creusé un vide en lui. Quelque chose s'est produit. Un jour, en voyage avec un ami, ils s'arrêtent sur le bord de l'autoroute. Un sentier mène à la mer. Son ami l'emprunte. Soudain, il entend un cri. C'est Truman. « Reviens. Perry et Dick sont là, en bas. »

*

25 août 1984. Truman est mort ce matin. Il avait pris un aller simple pour Los Angeles, la ville des anges.

*À l'instant où je vais entrer dans le sommeil,
Sur mon âme, Seigneur, je t'implore de veiller.
Et si la mort venait avant que je m'éveille,
Mon âme, emporte-là avec toi vers le ciel.¹¹*

¹¹ Capote, T. (1982). *Virages nocturnes* ou *Le sexe des frères siamois*. Dans *Musique pour caméléons* (p. 283). Gallimard.

PARTIE II — LETTRE DE PERRY À TRUMAN

Fiction

Salut Truman, comment ça va ? J'aimerais pouvoir te dire que les mauvaises nouvelles sont bonnes, mais elles ne sont pas bonnes. Tel que je t'écris, je suis un peu malheureux. Dick et moi, on est les prochains. Ça devait arriver et ça arrive. Il faut se rendre à l'évidence, on ne sortira pas d'ici vivants. L'été va revenir et je ne serai plus là. Pleurer ne changerait rien, au moins je n'aurai plus d'attentes. La vie ici est invivable. Il ne se passe rien. La moindre chose, un grain de poussière qui tombe et tout le monde devient fou. Dick est un gars gentil, mais c'est un imbécile. Je suis fatigué de me parler tout seul. Pour passer le temps, je m'imagine des choses, mais ça ne dure pas. Je compte les heures et il n'en reste pas beaucoup. Merci pour tes lettres, Truman, merci pour tout. Est-ce que tu crois à la vie éternelle ? Thoreau dit que nos racines meurent, mais que notre feuillage demeure. Qu'est-ce que tu en penses ? Si on se croise en haut, on pourra s'en parler. L'enfer, je l'ai connu. Quand on meurt à petit feu, on a le temps de sentir les brûlures. J'ai été battu, humilié, bafoué. J'ai été laissé à moi-même et ça a donné ce que ça a donné. J'avais des idées, mais pas les bonnes. Je suis tombé du mauvais pommier, j'ai été du côté pourri des choses, c'est l'histoire de ma vie. Il fallait sauver la partie saine de la pomme et je suis ici. Ton amitié est arrivée trop tard, le mal était fait et les pertes sont cumulatives. Au moins je n'aurai pas ma mort sur la conscience. Ce qui manque ici, c'est un cimetière. Je te tue, je t'enterre. Courage, les gars, faites le travail jusqu'au bout. Je ne pars pas en paix, il n'y a pas de justice à connaître d'avance la date de sa mort. Je suis contre la peine capitale, même les tueurs tiennent à la vie. Je vais mourir pendu, mais mourir pendu, c'est mourir debout. Je vais garder la tête haute et je t'écrirai du paradis. Je ne nie pas les faits. Ça devait être un cambriolage. C'était une idée de Dick. Moi, je rêvais des eaux céculéennes du Mexique, des trésors enfouis dans les mers profondes. J'avais toutes les cartes, mais les choses ont mal tourné. J'avais besoin d'un ami, Dick était là et je l'ai pris. Des deux, j'étais le plus faible. J'ai mis ma vie entre ses mains et à cause de lui, je vais partir jeune. Méfie-toi de tes

amis Truman. Ils vont finir par te tuer et ils ne viendront pas à ton enterrement. J'aurais dû mourir ce soir-là et laisser vivre ceux qui vivaient. Je n'aurais pas dû écouter Dick. J'ai tué un homme et un garçon, Truman, un homme et un garçon. Est-ce que je pense encore aux Clutter ? Est-ce que je rêve au sang ? La nuit, je me parle tout bas et je m'empêche de dormir à force de m'écouter. Ma peine, c'est d'avoir de la peine. La mort ne me fait pas peur, je meurs vingt fois par jour, c'est à Mme Hickock que je pense. Sais-tu si Judas a eu des remords ? La mémoire est une maladie mortelle, je ne me souviens que des mauvaises choses. Ici la lumière est éternelle, l'ampoule ne s'éteint jamais. Des fois, je rêve qu'il fait noir. Qu'est-ce qui t'a pris de t'intéresser à moi ? Je ne suis pas de ton genre, je suis sauvage et j'aurais dû le rester. J'avais des doutes. Au fond, j'ai toujours su que tu n'étais pas là pour nous défendre. Tu voulais seulement savoir comment ça allait finir. Ta méthode fonctionne. Tu nous parles pour nous faire parler, je me suis fait avoir comme tout le monde. Je t'ai dit des choses sur moi que je ne savais même pas. On parle toujours trop de toute façon, c'est comme ça qu'on finit sur l'échafaud. Tu écriras ton livre et tu diras que tout est vrai, mais nous on ne sera plus là. Ce sera moi vu par toi, rien à voir avec moi. Tu es comme Dick, tu ne veux pas laisser de témoins. Qu'est-ce que ça donne d'écrire un livre quand les deux gars sont morts ? Tu m'as mis en prison. J'ai été ton cobaye, ton petit animal en cage. Je ne suis pas naïf, je sais que je suis une bonne histoire, mais j'ai une mauvaise nouvelle pour toi. Ma vie est loin d'être un roman. Il n'y aura pas de fin heureuse, je vais mourir au bout d'une corde. Ton héros est un perdant Truman, ce n'est pas bon pour un roman. Je n'ai pas lu tous les livres et même pas tous les tiens, mais j'ai lu ma vie dans tous les dictionnaires. Faible : qui manque de courage moral, facilement influençable, infirme. Impromptu : sous l'inspiration du moment. Confesser : admettre ou reconnaître comme une faute un mensonge ou un crime. Ressasser : revenir sur les mêmes choses, faire repasser dans son esprit. Afflictif : se dit des châtements qui atteignent le

corps lui-même, la mort, les travaux forcés, la déportation, la détention, la réclusion. Voir : infamant. Infamant : qui déshonore. Pour un crime impromptu, j'ai reçu une peine afflictive. Les mots sont trop puissants pour un cerveau laissé à lui-même. Merci quand même pour les livres. Je sais maintenant tellement plus de choses.

*

Mon horizon rétrécit. Cinq ans sans voir un arbre et ça s'arrête ici. Le jugement est tombé, il n'y aura plus d'appel. J'ai tué et on va me tuer, c'est décidé une fois pour toutes. Je n'ai plus beaucoup d'avenir, la vie est courte quand on nous l'enlève. La tête me tourne, je perds le fil, j'ai toujours pensé que mon cœur était vide et maintenant il déborde. Je ne suis plus moi-même et de moins en moins, ma vie vieillit plus vite que moi. Je ferme les yeux et je ne vois rien. Il n'y a plus de rues ni d'avenues, je connais toutes les neiges de mon plafond, je me mets à compter le nombre de jours dans une nuit, je ne sais plus dans quel sens l'eau coule. Le temps que je n'ai plus me tue. Ma peau est devenue verte, il ne me reste que des lambeaux de lucidité. Le Christ est inondé de pleurs et je ne veux pas ajouter ma peine à la sienne. Mes poèmes sont sombres et je les efface. L'angoisse me prend et je me raisonne, mais ça prend du temps. La mort n'a pas besoin de corde. Elle se glisse entre les barreaux et vient se coucher dans mon lit. Je lui tourne le dos et je me blottis dans mes bras. La nuit a été longue et c'était ma dernière. J'ai eu froid, j'ai mal dormi, j'ai rêvé à ma mère. Le jour est venu et je ne passerai pas la nuit, je mourrai de bonne heure, juste passé minuit. On nous a demandé ce qu'on voulait manger. Je sais comment on va me pendre, il paraît qu'on ne sent rien. C'est à la fin que tout se passe. Quand ce sera fait, il n'y aura plus de témoins. Je serai le dernier à les avoir vus vivants. Mourir m'enrage, tous les livres ne servent à rien. Je voudrais parler jusqu'à la fin, dire tout ce que je

n'ai pas dit, répéter tout ce que j'ai dit. Le temps passe et je le sens s'en aller, plus j'écris plus je deviens posthume. Je ne connaîtrai jamais la perpétuité. Je ne survivrai pas à mon deuil, je partirai avec moi dans ma tombe. Dick a donné ses yeux à la science, moi je n'ai pas grand-chose à offrir. J'ai fait le ménage de mes affaires, j'ai rangé le matériel, l'Éternel m'attend. Chacun part avec son histoire et il est trop tard maintenant pour dire qu'il est trop tard. C'est à la fin qu'on apprend qu'on n'avait pas compris. La vie est dure sur terre. C'est le soleil qui fait de l'ombre. Il a neigé l'hiver dernier et il faisait froid. La tristesse m'écrase, si tu savais à quel point j'ai peur. Amène-moi loin d'ici Truman. Jure-moi que tu vas monter les marches à côté de moi, que tu vas tomber en même temps que moi. Honore tes mensonges et fais-moi des promesses que tu ne tiendras pas. Ce n'est pas le monde que je quitte, c'est toi. J'ai le sentiment étrange de perdre ce que je n'ai pas. J'ai toujours demandé plus que je n'ai donné, c'est ma nature inquiète. Je suis un petit homme qui boite. Quand je m'assois sur une chaise, mes pieds ne touchent pas le sol, heureusement mon lit est bas. Le cœur est un pays chaud, Truman, le cœur est un pays chaud. L'amour n'est pas un cas de doute raisonnable, ne te fais jamais prendre. Seras-tu encore là quand je ne serai plus là ? Arrêteras-tu de parler au milieu d'une phrase parce que tu auras pensé à moi ? Garderas-tu de nous des souvenirs heureux ? Tu m'as connu dans mes mauvais jours. Il n'y aura pas mort d'homme, tu sais, ou si peu. Souviens-toi de moi, Truman, souviens-toi. Je te laisse mes papiers, mes cartes, mes dessins et ma vie et je ne te dirai pas que je te laisse mon cœur, mais prends-en bien soin. N'oublie jamais Thoreau. Cultive l'arbre dont tu sais qu'il portera fruit sur ta terre, comme il l'a écrit. Chéris tes larmes, Truman, chéris tes larmes, tu n'en auras pas toujours. Tous les oiseaux trouvent leur branche, trouve la tienne et rappelle-toi que la pluie rend l'herbe plus verte. C'est notre bonté qui nous sauve, Truman, sois bon. Crois-moi, le monde est rempli de menteurs et je n'en fais pas partie. J'aurais pu être ton ombre, ton côté sombre, être toi et toi moi. C'est ça qui te faisait peur, pas

moi. Nous étions deux frères qui n'avaient pas les mêmes parents. Si des gens te posent des questions sur moi, tu leur diras que je parlais bien et que je connaissais beaucoup de mots. Tu leur diras que mon écriture était fine et que j'ai lu Santayana et Thoreau. Tu leur diras que j'étais quelqu'un de bien qui a commis une faute. Il s'est passé quelque chose, je n'étais plus moi-même et je ne peux pas me reprendre. Je sais ce que j'ai fait, Dick le sait aussi et je sais ce qu'il a fait. Je ne demande pas l'absolution. Il y a des phrases plus difficiles à dire que d'autres. Je suis un assassin. Tout ce qui me reste, c'est la mort. Écoute encore Santayana, c'est tellement beau quand c'est lui qui en parle. « Il prenait à part un ami pour lui confirmer que son idéal était de "s'éteindre sur la minuit, sans nulle souffrance". C'était l'heure où la mort devait être particulièrement exquise. » On ne sait jamais qui viendra à nos funérailles. On voudrait que l'église soit pleine, que les gens pleurent et qu'on les entende. Moi je sais qu'il n'y aura personne, sûrement pas Dick en tout cas. On était dans le même bateau, on va couler ensemble. Prends soin de toi, Truman. Fais attention à l'alcool, fais attention aux médicaments. Toi aussi tu mourras. Un voleur va entrer chez toi et il ne voudra pas laisser de témoins, tu auras un accident d'auto ou c'est ton cœur qui lâchera. C'est toujours le cœur qui lâche, Truman, tu en sais quelque chose. Arrivera le moment où la paix s'installera. Quand le silence tout autour sera venu, tout danger écarté, je volerai. « Si nous savions que nous devons mourir, nous resterions des enfants ; le sachant, l'occasion est donnée à notre esprit de mûrir. La vie n'est que le père de la sagesse ; la mort en est la mère. » C'est de Thoreau je crois. Je te laisse là-dessus.

Adios amigos !

Ton ami Perry

PARTIE III — LA RÉPONSE DE TRUMAN

Fiction

Je t'aime, Perry Smith. Je t'aime de sang-froid.

T. C.

FIN