



Universidad de Oviedo

Facultad de Filosofía y Letras

Trabajo Fin de Grado
Grado en Lenguas Modernas y sus Literaturas

**Emmanuel Carrère et
Truman Capote :
convergences et distances**

Realizado por:
Jianna Rose Walker

Tutelado por:
Francisco González Fernández

Curso académico 2021-2022
Convocatoria de mayo

TABLE DES MATIERES

1.	Introduction	2
2.	Le roman non-fictionnel	2
2.1.	La littérature en tant que continuum : histoire du roman non-fictionnel	2
2.1.1.	La fiction comme genre totalisant	3
2.1.2.	Forces motrices : pourquoi la littérature évolue-t-elle ?	5
2.1.3.	Apparition du roman non-fictionnel au cours des années 1960	8
2.1.4.	Coexistence avec d'autres phénomènes artistiques	10
2.2.	La problématique du genre	12
2.3.	Définition du roman non-fictionnel	14
3.	Étude des œuvres <i>In Cold Blood</i> et <i>L'Adversaire</i>	23
3.1.	Influences de Capote sur Carrère	23
3.2.	<i>In Cold Blood</i> , Truman Capote	27
3.3.	<i>L'Adversaire</i> , Emmanuel Carrère	32
4.	Conclusion	37
5.	Bibliographie	39
5.1.	Corpus primaire	39
5.2.	Bibliographie citée	39
5.3.	Bibliographie complémentaire consultée	40

1. INTRODUCTION

Lorsqu'on entend parler du « roman non-fictionnel » pour la première fois, il est possible que même le concept d'un tel genre nous choque par sa nature oxymore. Selon le canon littéraire traditionnel, les « romans » sont caractérisés précisément comme des œuvres de fiction. Alors, un roman non-fictionnel ne serait-ce pas une contradiction ?

Ce mémoire n'a pas pour objectif de définir de manière exhaustive le roman non-fictionnel. On cherche plutôt à caractériser l'idée de la non-fiction littéraire, en tenant surtout compte de sa relation longue et complexe avec la fiction traditionnelle. Pour ce faire, on se basera sur les théories les plus fondamentales concernant ce genre pour le situer par rapport à d'autres formes littéraires proches et on examinera comment et pourquoi il a vu le jour. Mais principalement on analysera deux des œuvres les plus représentatives du genre en relation avec la caractérisation que l'on établira : *In Cold Blood*, de Truman Capote, qui a ouvert le genre il y a plus d'un demi-siècle, et *L'Adversaire*, d'Emmanuel Carrère, une œuvre contemporaine qui détourne le genre et l'oriente dans une autre direction, de telle sorte que, comme on verra, il devient même difficile de l'identifier comme roman non-fictionnel.

2. LE ROMAN NON-FICTIONNEL

2.1. LA LITTÉRATURE EN TANT QUE CONTINUUM : HISTOIRE DU ROMAN NON-FICTIONNEL

Le terme « *non fiction novel* » est apparu pour la première fois sur la couverture du célèbre roman de Capote, *In Cold Blood*, en 1965 (Zavarzadeh, 1976 : 72). Toutefois, comme nous l'a rappelé Tom Wolfe, quand on parle de la naissance ou de la mort d'une forme littéraire, on n'en parle pas littéralement ; il s'agit plutôt d'une question de changement de statut (dans Weber, 1980 : 11). Pour cette raison, l'histoire de la littérature (dans laquelle on inséra l'histoire du roman non-fictionnel) doit être considérée comme un continuum, une série de redistributions successives de l'énergie narrative à travers les différentes époques (Zavarzadeh, 1976 : vii).

Cette idée a été l'un des points centraux dans les théories développées au long des décennies qui ont suivi l'apparition de l'étiquette « roman non-fictionnel ». Parmi les théoriciens qui ont écrit sur ce genre, il y en a un qui semble avoir établi la base sur laquelle les autres allaient s'appuyer ; il s'agit de Mas'ud Zavarzadeh, qui a écrit en 1976 *The Mythopoeic Reality : The Postwar American Nonfiction Novel*, dans lequel il avait

l'intention de présenter une théorie complète du roman non-fictionnel, affirmant dans la préface que le labeur de définir les nouvelles formes textuelles était indispensable pour avancer vers une compréhension générale du vaste territoire de la littérature elle-même (viii). Tout comme de nombreux de ses théoriciens contemporains, tels que John Hollowell ou Ronald Weber, on fera inévitablement référence constamment aux piliers de la théorie de Zavarzadeh. C'est le cas particulièrement dans cette section, car c'est lui qui a minutieusement réalisé une chronologie presque unanimement acceptée du roman non-fictionnel. C'est pourquoi on a choisi de résumer l'histoire détaillée qui nous a été donnée dans *The Mythopoeic Reality* dans les pages suivantes, afin de mieux poser les bases pour de ce qui viendra ici ensuite.

2.1.1. LA FICTION COMME GENRE TOTALISANT

Depuis l'Antiquité, la littérature a servi de moyen de recherche de solutions et a eu pour but d'expliquer à l'homme le fonctionnement du monde. Dans ses manifestations les plus anciennes, cette explication a pris la forme de paradigmes théologiques qui visaient à éclaircir les actions des Dieux aux humains (Zavarzadeh, 1976 : 6). De cette conception de la réalité au roman non-fictionnel, il y a un long chemin, tout au long duquel les formes littéraires sont constamment influencées par des facteurs extralittéraires et doivent s'adapter au point de vue philosophique dominant de l'époque (4-6).

La société médiévale européenne s'appuyait sur un paradigme théologique totalisant et partagé qui permettait d'expliquer tous les événements de la réalité humaine comme des manifestations de la volonté du Dieu catholique. De plus, tout ce qui ne pouvait pas être facilement justifié dans cette conception était expliqué comme un simple défaut de la cognition humaine, incapable de bien comprendre le fonctionnement à grande échelle de la divinité. À cette époque, la littérature servait ce système idéologique comme moyen d'organiser et de clarifier l'expérience humaine selon les règles du paradigme religieux, par exemple dans *La Divine Comédie* (1472) de Dante (Zavarzadeh, 1976 : 12).

Lorsque la révolution scientifique, philosophique et technologique de la Renaissance fait tomber cette vision enracinée dans la croyance d'un pouvoir supérieur sublime avec les théories de Galilée, Newton ou Descartes, la société n'a pas perdu pour autant le goût de synthétiser son expérience ; un système totalisant a été simplement remplacé par un autre. Alors, au lieu de la religion, le principe d'ordre devient la science. En fait, cette nouvelle hiérarchie s'est révélée même plus efficace en tant qu'outil permettant de configurer une réalité qui semblait devenir de plus en plus complexe (13).

Cette tendance de chercher des explications totalisantes s'est poursuivie pendant les siècles suivants (par exemple, dans *Faust* de Goethe, du XIX^{ème} siècle, qui dépeint clairement une croyance en l'idée d'un ordre cosmique supérieur (14)), mais la révolution industrielle contribue à la montée du réalisme social à cette époque ; après une période d'agitation qui a complètement bouleversé la structure de la société, la nouvelle bourgeoisie économique s'est tournée vers le pouvoir explicatif encore présent dans la littérature pour trouver un but et obtenir un nouvel ensemble de solutions totales. Ces solutions totales servaient en quelque sorte de substitut aux réponses religieuses et scientifiques offertes par d'autres configurations de la réalité et étaient soutenues par la domination des modes de pensée rationnels populaires à ce moment-là (5-6).

Ce n'est qu'au XX^{ème} siècle que l'état fiable des faits est remis en question. Avec la théorie de la relativité d'Einstein, et plus radicalement encore avec le principe d'incertitude de Heisenberg, la société a commencé à perdre la foi en toute condition de certitude de la réalité (15). Ce relativisme extrême a amené la population à comprendre que, tout comme

[t]wo and two, it turned out, make four *only* in mathematical systems based on Euclidean postulates and based on decimal sets in which objects are grouped and counted in powers of ten (Zavarzadeh, 1976 : 16),

les différentes expériences humaines dépendent profondément d'une série de facteurs aléatoires et ne peuvent pas être regroupées en une seule explication totalisante.

La prise de conscience collective que la grande majorité de la réalité ne pouvait pas être déterminée par les modèles traditionnels de causalité ou d'observation a poussé le facteur de contrôle dominant de la société occidentale à passer de « l'ordre » à « l'entropie ». Dès lors, les formes littéraires dominantes, fondées sur leurs propriétés totalisantes, un exploit avéré impossible, commençaient à paraître absurdes (14-17).

Il est vrai, cependant, qu'au cours de ces siècles dominés par la fiction, on voit quelques exemples de ce que l'on pourrait appeler des « proto-romans non-fictionnels », en particulier autour des périodes d'agitation morale, politique ou sociale, quand l'attention des écrivains est détournée des genres dominants de leurs époques (69). Certaines œuvres s'inspiraient de cas réels comme matière première de leurs fictions, comme *Le Rouge et le Noir* (1830) de Stendhal ou *Crime et Châtiment* (1866) de Dostoïevski (Hollowell, 1980 : 84). D'autres s'appuyaient sur des faits concrets pour étayer certains passages, comme le faisait Melville en 1851 dans *Moby-Dick* (Zavarzadeh, 1976 : 51). Mais l'œuvre qui apparente davantage à l'intention du roman non-fictionnel tel qu'il apparaît aux années 60 est possiblement *A Journal of the Plague Year* (1722), de Daniel Defoe, un récit

partiellement recréé sur la peste, cette fois élaboré à l'aide des mêmes méthodes d'investigation que des auteurs comme Capote utiliseront des siècles plus tard (104-105).

2.1.2. FORCES MOTRICES : POURQUOI LA LITTÉRATURE EVOLUE-T-ELLE ?

Tout cela est généralement incontesté parmi les théoriciens, qui acceptent l'explication de Zavarzadeh sur l'évolution vers le roman non-fictionnel. C'est cependant là, après que le point de basculement a été atteint, qu'ils commencent à différer et à faire leurs propres commentaires sur l'histoire de ce genre. Ils envisagent différents motifs, raisons et moyens possibles pour que cette nouvelle forme se développe après la convergence de ces forces, en arrivant chacun à une conclusion sur l'explication qui lui semble la plus logique. C'est pour cette raison que, dans les sections suivantes, on commencera à voir des théories s'éloignant de la base établie dans le livre de Zavarzadeh et on devra comparer et contraster les diverses contributions.

On accepte que les racines du roman non-fictionnel ont été présentes dans l'histoire de la littérature depuis longtemps, mais ce n'est que pendant les années 60 aux États-Unis que les forces réunies dans un moment historique précis ont fait basculer les choses à leur faveur (Hollowell, 1977 : 36). Depuis la Deuxième Guerre Mondiale, la société américaine souffrait une crise collective permanente conduisant à un effondrement des valeurs. Le sentiment général du moment était celui de la confusion et de l'égarement à cause des nouvelles réalités choquantes rapportées chaque jour. La situation se voyait aggravée par la révolution de l'information, qui présentait la même réalité d'après une multitude de perspectives et, par conséquent, élargissait le rang du possible et rappelait l'impossibilité de formuler des visions englobantes et totalisantes de l'expérience contemporaine. Le résultat était une réalité qui semblait plus fictionnelle que la fiction elle-même (Zavarzadeh, 1976). Cette nouvelle réalité a amené la société à repenser sa compréhension fondamentale du monde. Une méfiance des notions de « réalité » et « ordre » elles-mêmes commençait à se faire sentir (9).

Le chaos apparent de tous les aspects de la vie quotidienne conduisait les gens à s'interroger sur le sens, et même la possibilité, d'imposer un ordre logique et explicatif artificiel sur des événements arbitraires. Ce questionnement a finalement atteint un point où même cette idée d'ordre semblait une superstition plutôt qu'un concept philosophiquement solide (Zavarzadeh, 1976 : 11). Il y avait quelque chose dans le fait de modeler la réalité, apparemment incohérente, du moment pour qu'elle coïncide avec un ordre synthétique aristotélicien qui semblait inauthentique à l'époque (Weber, 1980 : 40-

41). La préférence idéologique était d'accepter cette inexplicabilité. Pour reprendre les mots de Mailer, cités par Weber :

In the sixties life often seemed bent on being as implausible as possible, resisting surface description let alone the attempt to find the figure in the carpet, the threads of meaning or symbolic design (dans Weber, 1980 : 10).

Cette méfiance à l'égard de la réalité a conduit les écrivains, les critiques et le public à remettre en question l'autorité interprétative de la fiction. Personne n'osait affirmer une connaissance suffisante de la réalité pour prétendre la façonner en une forme compréhensible (Hollowell, 1977 : 9). Au contraire, la direction générale de la narration à l'époque semblait aller vers le « degré zéro d'interprétation » de Zavarzadeh (Weber, 1980 : 37). Weber nous parle de Podhoretz, qui a souligné que, dans ce contexte, des doutes sont apparus concernant si la société était même ce qu'elle semblait être en surface. La communauté des États-Unis, même si elle semblait prospère et déterminée, s'était révélée profondément vide. Les écrivains de l'époque ont alors conclu que cette hypothèse de base, soutenue par le réalisme social, n'était plus valable ; la réalité n'était pas seulement incompréhensible, mais elle n'était même pas forcément vraie (1980 : 10-11).

Tout cela a conduit à l'abandon général des formules narratives interprétatives (comme le réalisme social ou les narrateurs omniscients), mais aussi à une crise d'identité massive pour les auteurs qui se voyaient incapables de créer de tels chefs-d'œuvre comme l'avaient fait leurs ancêtres littéraires (Hollowell, 1977 : 13).

Comme réaction à ce déplacement ontologique collectif, les écrivains et journalistes commençaient à envisager de nouvelles formes d'expression capables d'aborder la bizarre nature de l'expérience contemporaine (Zavarzadeh, 1976). Ils ont démontré une frustration croissante envers les modèles traditionnels disponibles pour leur insuffisance dans la représentation de l'actualité (4). Ce sentiment a été résumé par Philippe Roth quand il a dit :

The American writer in the middle of the 20th century has his hands full in trying to understand, then describe, then make *credible* much of the American reality. It stupefies, it sickens, it infuriates, and finally it is even a kind of embarrassment to one's own meager imagination. The actuality is continually outdoing our talents, and the culture tosses up figures almost daily that are the envy of any novelist (dans Hollowell, 1977 : 5).

Étant donné que le roman traditionnel ne pouvait plus s'occuper des principales questions de la réalité du moment, il a perdu grande partie de sa fonction traditionnelle, celle d'explorer la société et de, selon Hoagland, cité par Weber, « nous expliquer à nous-mêmes » (1980 : 35). Par conséquent, son statut littéraire s'est réduit et il est devenu simplement une autre forme de divertissement, une espèce d'évasion (Zavarzadeh, 1976 : 26). Selon Podhoretz, cité une fois de plus par Weber, c'était dans cet élément pratique qui

se trouvait dans l'écriture de non-fiction que de nombreux auteurs ont vu la promesse d'une forme d'expression adaptée, au moins en partie, à leurs usages (1980 : 34).

En même temps, on voit le développement de la tendance poststructuraliste, dont l'objectif était de déplacer, rompre et subvertir les dichotomies traditionnelles de la société occidentale (Foley, 1986 : 13). Pour les écrivains du moment, il était évident que cette rupture n'était pas seulement judicieuse, mais complètement nécessaire, puisqu'une approche « bipolaire » s'était déjà révélée incapable de traiter les enjeux complexes de la société contemporaine, où la distinction entre fait et fiction, réalité et imagination, vérité et fabrication, n'était plus nette (Zavarzadeh, 1976 : vii). Dans ce contexte, les dichotomies traditionnelles étaient constamment mises à mal (haute culture contre culture pop, public contre privé, littérature contre journalisme (Weber, 1980 : 49)) et différentes expériences de convergence ont eu lieu en permanence.

Si la crise morale et philosophique de la décennie n'était pas suffisante pour pousser les écrivains vers la non-fiction, le climat critique les y aurait sûrement fait passer. Les critiques bombardaient les médias avec un fatras de questions sur l'orientation aussi bien du roman que du journalisme (Weber, 1980 : 1). Ces commentaires constants et pessimistes décourageaient les initiés et compliquaient énormément l'entrée dans la fiction pour les jeunes écrivains (Hollowell, 1977 : 8). Dans ce contexte, c'était précisément l'absence de théorisation environnant la non-fiction littéraire qui attirait un grand nombre d'auteurs. Ils cherchaient à être libres des conventions établies qui les limitaient et qui ne leur servaient plus pour exprimer la réalité (Weber, 1980 : 3).

Les institutions d'édition se sont également trouvées confrontées à des forces (sociales et économiques) qui les poussaient vers un contenu non-fictionnel (Hollowell, 1977 : 38). En concurrence avec la télévision et le cinéma, les formes écrites ont dû se poser la question de comment attirer et conserver le public (14). Cette question n'avait cependant pas de solution facile, car le public, autrefois bien connu, avait fondamentalement changé. Le contexte social général était celui d'une agitation politique, d'une remise en cause de l'autorité et d'un engagement social, dont les jeunes générations et les populations marginalisées étaient les fers de lance. Les individus américains étaient plus que jamais conscients de leur relation avec et de leur rôle dans la société et donc plus que jamais intéressés par les sujets sociaux d'actualité (4). La majorité ayant fait, en plus, des études supérieures, ce public a manifesté un intérêt sans précédent pour les articles de non-fiction (36). Le journalisme traditionnel n'était pas, néanmoins, à la hauteur, car ils cherchaient toujours une écriture stylistiquement brillante. Comme l'avait dit le rédacteur en chef du

magazine *True* : « They still want good reading, good stories, but they like them better when they know they're true » (dans Weber, 1980 : 7).

Dû à la coalescence d'une série de facteurs arbitraires dans les années 60 américaines, la littérature s'est vue à la croisée des chemins. Le sentiment généralisé de bouleversement et de chaos a fait place à des crises morales, soulignées par la qualité fictive des événements quotidiens de l'époque, qui ont conduit les écrivains à chercher de nouveaux moyens d'expression. Cette recherche était également motivée par des opinions critiques tranchantes et un public changeant. Il en a résulté que la littérature, comme toute chose, a dû se transformer.

2.1.3. APPARITION DU ROMAN NON-FICTIONNEL AU COURS DES ANNEES 1960

En raison de la confluence de pressions littéraires et extralittéraires dans la société américaine à la moitié du XX^{ème} siècle, l'énergie narrative s'est éloignée des modèles fictionnels traditionnels pour se tourner vers l'expérimentation dans des alternatives non fictionnelles. Les approches étaient variées, mais le facteur unificateur était l'accord sur le fait que le roman de fiction traditionnel n'était plus un soutien littéraire suffisant pour les questions à traiter à l'époque contemporaine (Zavarzadeh, 1976 : 4).

Wiegand soutient que l'une des premières tentatives de créer une œuvre littéraire non-fictionnelle a été peut-être l'une des moins réussies : *Les Vertes Collines d'Afrique* (1935) de Hemingway. L'histoire, qui se déroule au cours d'un voyage de chasse en Afrique, racontée à travers l'emploi, selon Wiegand, médiocre de stratégies narratives traditionnelles, est, pour lui, tout simplement tombée à plat et n'avait aucune transcendance réelle (1967 : 252-254). Cependant, Hemingway a clairement manifesté ses intentions dans l'avant-propos de son œuvre :

The writer has attempted to write an absolutely true book to see whether the shape of a country and the pattern of a month's action can, if truly presented, compete with a work of the imagination (dans Hollowell, 1977 : 35).

Il indique ainsi un effort conscient pour explorer de nouvelles possibilités d'écriture dans les domaines de la non-fiction.

Avec cette même intention d'écrire « un livre absolument vrai », des auteurs comme Hersey ont commencé à expérimenter avec des récits factuels d'événements historiques en utilisant des techniques de fiction et sous la forme physique d'un roman. Son *Hiroshima* (1946) est le portrait collectif de plusieurs survivants des bombardements nucléaires de la Deuxième Guerre Mondiale, raconté à travers plusieurs voix narratives. Dans ce cas, la distance entre l'auteur et les événements lui a permis de recréer la tragédie de manière assez

impersonnelle avec un certain succès, c'est-à-dire sans pratiquement aucun commentaire d'autorité sur le contenu du roman. La domination et le contrôle qu'il exerçait sur ses matériaux était dus à son intense travail de documentation et recherche en tant qu'« ange-registreur » (Weber, 1980 : 67-71).

À l'autre extrémité du spectre, on trouve des auteurs comme Agee et son œuvre *Let Us Now Praise Famous Men* (1941). Il s'agit d'un rapport exhaustif dans les moindres détails de la vie de trois familles de métayers dans le sud américain pendant la dépression. Au lieu de fonctionner comme un « ange-registreur », Agee a pratiqué ce qu'on a appelé « reportage par saturation », en vivant en contact étroit avec son sujet pendant une période prolongée. Cette proximité l'a toutefois obligé à aborder son sujet différemment au procédé de Hersey ; il était submergé par la simple existence des familles et a conclu que la seule manière acceptable de raconter leur histoire sans laisser comprendre que leur « être » ne suffisait pas était de révéler sa participation personnelle et sa relation avec ses sujets explicitement dans l'œuvre (Weber, 1980 : 59-65).

En fait, Agee était tellement convaincu de la puissance de leur « être » qu'il a inclus un « *book one* » consacré entièrement à présenter des photographies, prises par son collègue Walker Evans, de ses sujets (et notamment quelques autoportraits), qui précède le « *book two* » en prose, comme témoignage de leur vérité. L'importance de cette partie est soulignée par le fait que le photographe figure comme co-auteur de l'œuvre et Agee qualifie le livre de « collaboratif », affirmant que le travail de son collègue est tout aussi important que la narration (Millichap, 2012 : 346).

La même approche personnalisante a été suivie des années plus tard par Mailer dans *Les Armées de la nuit* (1968), puisqu'il était également un participant et témoin direct de ses matériaux. Cette implication a été néanmoins présentée selon une conception philosophique différente ; Mailer a centré le récit de la marche sur le Pentagone sur lui-même, ses observations, ses sentiments et ses réactions, comme manière de se rebeller contre le journalisme anonyme traditionnel qu'il considérait comme malhonnête pour ne pas admettre la main façonnante de l'écrivain. Il a aussi manifesté explicitement ses intentions de faire converger deux genres en sous-titrant son œuvre « l'histoire comme un roman/le roman comme l'histoire » (Weber, 1980 : 80-87).

Le monumental *Acid Test* (1968) de Wolfe, publié la même année, présente de même l'auteur comme participant-observateur de la sous-culture hippie en formation. Wolfe a manifesté aussi sa présence à travers diverses techniques stylistiques et commente ouvertement les événements qu'il a vécus, rendant apparentes ses émotions et sa relation

avec eux. Mais il a mélangé les deux techniques extrêmes dont on vient de faire mention, en s'appuyant en même temps sur son expérience personnelle et une recherche approfondie (Hollowell, 1977 : 126-146).

Avec ces expériences et ces auteurs, parmi d'autres, qui étaient clairement conscients des innovations qu'ils apportaient à la littérature de leur temps, il est devenu évident qu'une nouvelle ère de la littérature était en train de naître et que le roman fictionnel n'était plus la pièce maîtresse de l'écriture américaine.

2.1.4. COEXISTENCE AVEC D'AUTRES PHENOMENES ARTISTIQUES

Pour revenir à l'affirmation de Tom Wolfe, les essors et les accalmies des genres littéraires proviennent du changement constant de leurs statuts (dans Weber, 1980 : 11). C'est précisément pour cette raison que l'on ne peut pas déclarer que le roman non-fictionnel, bien qu'il ait gagné énormément de terrain dans les années 60, était la seule ligne de travail créative à cette époque. En fait, comme il s'agissait d'une période d'expérimentation généralisée, de nombreux mouvements parallèles étaient à l'œuvre simultanément.

Les auteurs n'ont pas abandonné spontanément les formes traditionnelles ; le roman de fiction n'avait pas disparu, mais était simplement relégué au second plan (Zavarzadeh, 1976 : 36). Si de nombreux auteurs ont effectivement été victimes de l'évolution des préférences culturelles (Hollowell, 1997 : 17), plusieurs autres ont continué à cultiver le genre avec plaisir (par exemple John Updike) (Zavarzadeh, 1976 : 4). En définitive, on ne pouvait pas parler, en aucun cas, de la « mort du roman » comme l'avaient affirmé certains critiques (Weber, 1980 : 9).

La trajectoire générale de l'art s'éloignait, cependant, des formes interprétatives et totalisantes pour se rapprocher de phénomènes plus proches de la non-fiction. Cela a été fait afin de s'aligner avec les valeurs esthétiques du moment, joliment résumés par une déclaration d'Oscar Wilde, réappropriée à l'époque du roman non-fictionnel, selon laquelle « the mystery of the world is the visible, not the invisible » (dans Weber, 1980 : 41). Les mouvements du cinéma vérité, de la musique concrète (Zavarzadeh, 1976 : 46), de la photographie de portraits ou de la peinture réaliste (Weber, 1980 : 41) démontrent cette tendance.

Au sein de ce développement généralisé, il existe un mouvement si étroitement lié à celui du roman non-fictionnel qu'il a souvent été confondu avec : le Nouveau Journalisme. Issu d'un groupe de journalistes pris dans des « concours de *scoop* » et

toujours à la recherche de l'innovation, des représentants comme Gay Talese ou Tom Wolfe (dont le nom est devenu presque synonyme du mouvement) ont commencé à expérimenter avec l'utilisation de techniques plus liées à la fiction dans leurs articles journalistiques (Hollowell, 1997).

Pour des raisons pareilles à celles des auteurs des romans non-fictionnels, ces « nouveaux journalistes » souhaitaient sortir des anciennes conventions, principalement en rébellion contre le mythe de l'objectivité du reportage. Leur nouvelle attitude était franchement subjective, enregistrant l'implication personnelle, les sentiments et les réactions à côté des faits. Ce n'était cependant pas la seule façon qu'ils rendaient leurs écrits subjectifs, car ils ont également incorporé une large sélection de techniques narratives pour créer l'effet émotionnel intentionné chez leurs lecteurs. Ces journalistes travaillaient largement de la même manière que les écrivains des romans non-fictionnels, par le biais de reportages par saturation et d'une documentation exhaustive, afin de s'assurer que, la fonction de leurs textes continuant à être informative, l'exactitude factuelle de leur travail ne pouvait pas être remise en question (Hollowell, 1997).

De l'autre côté, face aux mêmes sentiments de désorientation créés par la réalité contemporaine, on observe une réaction complètement opposée. Au lieu de délaissier l'interprétation au profit d'œuvres plus factuelles, certains auteurs se penchaient sur l'imagination, ressuscitant les anciennes formes de mythe, de fantaisie et de fabulation comme moyen d'aborder la réalité (Hollowell, 1997 : 18-20). Zavarzadeh appelle cette contre-tendance « transfiction » et affirme que ces formes réagissaient contre les insuffisances des conventions établies en les transformant en contre-conventions parodiques (personnages unidimensionnels, intrigues paralogiques et non-causales, distanciation par rapport au lecteur, etc.) (1976 : 38-39). Les éléments surréalistes de ces œuvres servaient également à dépeindre les sentiments chaotiques de l'expérience contemporaine (Hollowell, 1997 : 17). Au sein de cette tendance, Zavarzadeh a identifié trois courants : la métafiction, dont le sujet est le processus créatif de la fiction lui-même, qui s'engage dans la totalisation excessive afin de mettre en évidence l'absurdité d'une telle pratique (1976 : 39-40) ; la surfiction, qui tente la même totalisation parodique mais à travers le traitement de sujets extralittéraires (40) ; et la science-fiction, qui s'oriente vers des mondes « pararéaux » discontinus par rapport à notre réalité, rendant la totalisation impossible (40). Exemples de ce type de création seraient les travaux de Jorge Luis Borges (métafiction) (Weber, 1980 : 12), Ronald Sukenick (surfiction) (Zavarzadeh, 1976 : 40) ou Kurt Vonnegut (science-fiction) (Weber, 1980 : 12).

Que ce soit vers, à l'écart de ou au sein de la fiction, les réactions artistiques de la situation aux États-Unis des années 60 ont provoqué une explosion d'expérimentation créative. Chacune de ces réactions a produit des mouvements dignes d'une étude approfondie, mais une seule a engendré le roman non-fictionnel, un genre qui a coexisté avec, et a été entouré, accompagné et sûrement influencé par une grande variété d'autres formes innovantes.

2.2. LA PROBLEMATIQUE DU GENRE

Le roman non-fictionnel a été introduit dans le panorama littéraire comme un genre nouveau et indépendant. Néanmoins, comme on l'a analysé dans les sections précédentes, il n'existe pas de forme littéraire qui surgisse magiquement, sans précurseur ni influence ; la littérature et tous ses phénomènes constituent un continuum en constante évolution.

Ainsi, le roman non-fictionnel n'était pas né d'une rupture révolutionnaire de ce continuum, mais il était le produit des changements de statut et des réorganisations hiérarchiques et canoniques qui s'y produisent (Zavarzadeh, 1976 : 36). Ces mouvements sont provoqués par une pléthore de facteurs intra et extralittéraires différents et s'accumulent jusqu'à ce qu'un point de flexion soit atteint, où une forme littéraire actuelle ne peut plus être confortablement identifiée comme appartenant à l'une des catégories établies et doit donc être qualifiée de « nouvelle » (12). Dans notre cas, les forces combinées d'une crise sociale de l'après-guerre, d'une méfiance croissante envers l'idée d'une réalité empirique, d'une insatisfaction avec les ressources littéraires disponibles et d'une tendance généralisée à défaire les dichotomies établies sont arrivées à ce point critique dans lequel les journalistes et les romanciers ont commencé à chercher un nouveau moyen d'expression.

Compte tenu de cette nature continue de la littérature, la « nouveauté » du roman non-fictionnel a été en effet fortement mise en question et source de nombreuses critiques. La quantité d'œuvres pouvant être citées comme précurseurs formels du genre, comme on l'a vu précédemment, a conduit beaucoup de ces critiques à conclure que le roman non-fictionnel n'était en aucun cas nouveau, mais qu'il faisait tout simplement l'objet d'un intérêt renouvelé (Weber, 1980 : 57). Cela n'a pas été fait pour mépriser le genre, mais plutôt pour répondre au besoin ressenti de situer une forme littéraire méconnue dans la ligne stable de la tradition littéraire (58).

Qu'il soit ou non considéré comme totalement nouveau, il était clair que le roman non-fictionnel ne rentrait pas acceptablement dans les catégories établies. Cependant,

comme l'affirme Foley, « texts situate themselves in reference to other texts » (1986 : 9), et c'est pour cette raison que les tentatives de définition du genre portaient précisément des catégories existantes, les utilisant comme des points de référence pour décrire les caractéristiques du roman non-fictionnel et le comportement de ses auteurs. D'une manière générale, on disait que les textes contemporains tendaient soit vers la fiction, soit vers la non-fiction, plutôt que vers la recherche d'un équilibre mimétique entre les deux éléments. Mais de nombreux théoriciens, comme Lodge, cité par Hollowell, ont soutenu que cette tendance s'observait dans les deux sens à la fois (1980 : 19). Le roman non-fictionnel était alors vu comme le point de convergence entre un journalisme qui tendait vers la fiction et une littérature qui tendait vers la non-fiction (Santamaría Suárez, 2008 : 47). Cette perspective du roman non-fictionnel comme le mélange de deux genres plus ou moins bien définis a également contribué à affaiblir ses prétentions à la nouveauté.

Cette remise en question des dichotomies établies s'inscrivait parfaitement dans l'air du temps. La crise généralisée de l'époque a conduit à une réévaluation de la validité des dualismes si restrictifs, comme art et non-art, imagination et réalité (Hollowell, 1980 : 3, 47) et donc fiction et non-fiction et les idées traditionnellement associées de littérature et journalisme. En fait, cette attitude était telle que Doctorow, cité par Hollowell, en vient même à affirmer que « [t]here is no more fiction or nonfiction – only narrative » (1980 : 3).

Bien que cet effort soit devenu une intention consciente chez les écrivains américains de l'après-guerre, il est évident que la séparation entre la fiction et la non-fiction, le roman et le journalisme, a toujours été quelque peu floue ; il est difficile de citer un écrivain américain qui n'a pas tâté des deux (pensez à Mark Twain, Henry James, Ernest Hemingway...) (Hollowell, 1980 : 34) et il est impossible d'ignorer la relation réciproque et l'échange continu des techniques qui a lieu entre les deux formes (Weber, 1980 : 2). En somme, tout se résume au fait que, comme l'a dit Santamaría Suárez, « [...estamos] ante dos líneas confusas y superpuestas entre las que no se puede producir ningún contacto nuevo por la sencilla razón de que nunca desde su origen ha dejado de haberlo » (2008 : 48).

Alors, si les frontières entre les catégories sont si profondément diffuses, et étant donné leur nature interconnectée et évolutive, à quoi sert-il d'entreprendre une tâche si laborieuse que de les définir ? Tout d'abord, et c'est peut-être la raison la plus intéressante sur le plan théorique, « [a] universal syntax of prose narrative [...] can be possible only after the preparation of what might be called "partial grammars" – poetics of specific genres » (Zavarzadeh, 1976 : viii). En outre, la taxonomie existante s'est révélée beaucoup trop restrictive pour la réalité du panorama littéraire (50). D'un point de vue plus pratique,

la tentative de faire entrer les narratives novatrices dans ces catégories restrictives les a conduits soit à être complètement ignorées, soit à être mal interprétées en vertu d'hypothèses implicites à la catégorie dans laquelle elles ont été situées (51). La définition des attributs spécifiques d'un genre sert de guide au lecteur dans son interprétation en l'avertissant de l'approche de l'auteur vis-à-vis de ses matériaux, ainsi comme de l'effet recherché (Weber, 1980 : 47). Ceci dit, bien qu'une définition exhaustive et définitive ne soit probablement jamais possible, il vaut la peine de chercher au moins une caractérisation générale du genre connu sous le nom de « roman non-fictionnel » dans l'espoir de comprendre plus précisément les œuvres qui en font partie.

2.3. DEFINITION DU ROMAN NON-FICTIONNEL

Maintenant que l'on a reconnu que le roman non-fictionnel ne peut être considéré comme une révolution inédite dans l'histoire de la littérature, mais qu'il ne peut non plus être intégré de manière acceptable dans les catégories existantes, il faudrait sans doute le classer, pour notre propos, comme un point de flexion logique dans le continuum littéraire, motivé par des forces internes (littéraires) et externes (sociales et historiques). Notre intérêt se porte maintenant sur la définition des éléments de cette forme littéraire qui la différencient des autres formes semblables.

Il convient de bien préciser de nouveau que l'intention de ce mémoire n'est en aucun cas celle d'établir une définition complète du roman non-fictionnel, qui englobe toutes ses œuvres. Il s'agit plutôt d'asseoir une base d'analyse pratique pour plus efficacement examiner les œuvres objets de cette étude, en proposant une série générale de critères généraux et caractéristiques applicables à cette forme.

Comme on a établi que les textes se situent par rapport à d'autres textes, le meilleur point de départ serait peut-être l'exercice d'évoquer les définitions générales des deux éléments constitutifs du roman non-fictionnel, à savoir le roman et le journalisme traditionnels, et de les examiner.

Le roman traditionnel a été défini et redéfini de diverses manières au fur et à mesure que la littérature elle-même a évolué et la fonction du roman a changé, comme on a vu. Au lieu de recréer ce parcours une fois de plus, on partira d'une définition moderne tirée d'une source normalement considérée comme fournissant une définition définitive de tous les concepts que l'on trouve dedans, l'encyclopédie, dans notre cas, *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature* :

A fictional prose narrative of considerable length and a certain complexity that deals imaginatively with human experience through a connected sequence of events involving a group of persons in a specific setting (1995 : 819).

Il s'agit d'une définition dépouillée et générale dans laquelle le roman non-fictionnel pourrait se situer sans difficulté particulière, si ce n'était la mention spécifique du caractère « fictionnel » de la prose. Le problème réside effectivement dans le lien extrêmement étroit et rigide qui existe entre les idées de « roman » et « fiction » dans la théorie traditionnelle, selon laquelle « roman » implique « fiction » et « fiction » implique « roman ». Cette relation de codépendance est encore plus solide lorsqu'on consulte la définition du terme « fiction » dans le même ouvrage, sous laquelle on trouve l'acception : « a work of fiction; especially a novel, short story or novella » (414).

Le roman non-fictionnel est donc une exception à la règle communément admise, de telle sorte que même l'étiquette qu'on lui a donnée, « roman non-fictionnel », dénote sa déviation de la norme. En effet, « the very word "nonfiction" implies that fiction – the novel – is the standard » (Hollowell, 1977 : 58), et que tout le reste est une divergence et doit être décrit en fonction de sa relation à cette norme.

Compte tenu de l'existence de ce standard, et entendu que la séparation des genres littéraires est et a toujours été floue, plutôt que de se consacrer à définir le « roman » et le « journalisme », il est peut-être plus intéressant de profiter du temps en examinant les idées respectivement associées de « fiction » et « non-fiction » elles-mêmes. Selon Zavarzadeh, la principale différence entre les œuvres de fiction et les œuvres de non-fiction réside dans leur cadre référentiel. D'une part, la fiction est intraréférentielle et autonome ; elle crée sa propre vérité dans un système de vraisemblance, lui-même fabriqué par l'écrivain. D'autre part, la non-fiction dépend du monde extérieur ; elle s'appuie sur des preuves externes, représentant simplement des faits empiriquement vrais, et existe dans le système de vérité préalable de la réalité (Zavarzadeh, 1976 : 54-55).

Par conséquent, les auteurs de non-fiction ont la responsabilité de garantir à leurs lecteurs que les données présentées dans leurs œuvres sont littéralement vraies (Wiegand, 1967 : 243). La fiction présenterait une libération de cette obligation d'offrir des déclarations sur la réalité, la liberté de créer une vérité autonome, (Foley, 1986 : 16), mais cette liberté par rapport aux contraintes des faits n'implique pas une liberté absolue. En fait, l'auteur de fiction doit opérer sous une sorte de « contrat mimétique » par lequel les auteurs et les lecteurs acceptent d'employer un ensemble de procédures d'analogie comme moyen de comprendre la réalité à travers la création fictive (16). Cela signifie que, pour créer une œuvre de fiction, un écrivain doit d'abord comprendre sa réalité extérieure, et seulement

après il pourra l'utiliser comme base pour construire un monde fictif plausible (Hollowell, 1977 : 14). Néanmoins, une fois de plus, la crise sociale des États-Unis d'après-guerre a conduit les écrivains à confronter un dilemme philosophique, car personne n'était prêt à revendiquer une connaissance aussi complète d'une réalité de plus en plus confuse, mais aussi parce que « the criteria of what is realistic in a novel must necessarily become shaky when we lose our confidence in recognizable fact » (18).

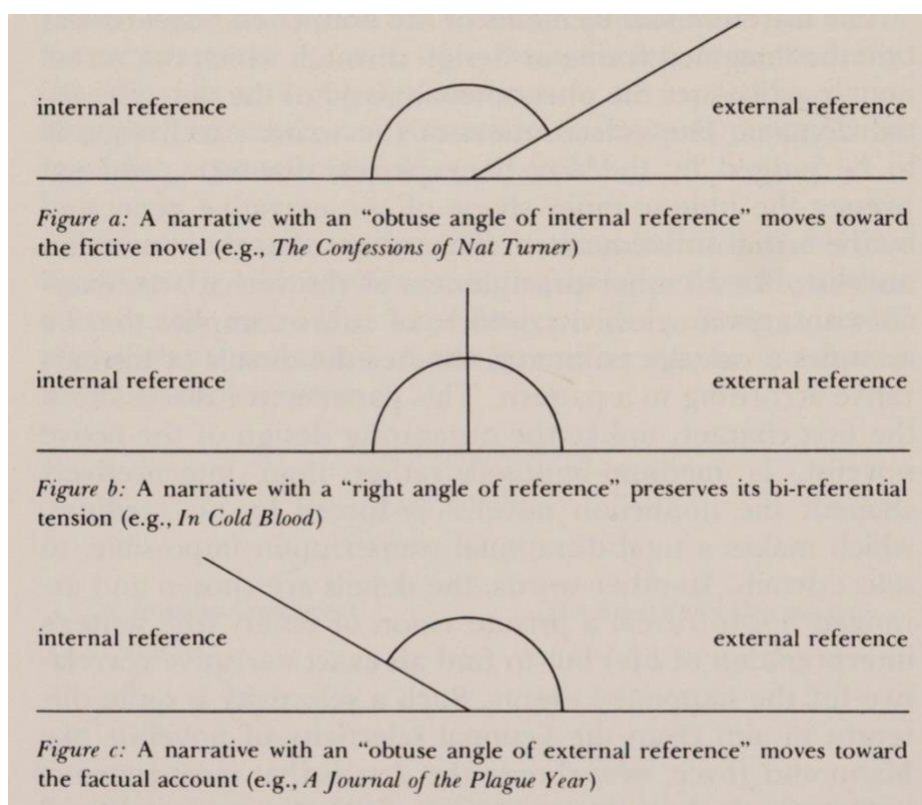
À ce sujet, Weber précise la différence entre l'écriture de non-fiction et l'écriture de fiction, en affirmant que la distinction ne réside pas dans l'utilisation que chaque type fait des données empiriques ou des techniques narratives, mais plutôt dans la décision consciente de l'auteur de rester dans les contraintes des faits vérifiables. Il poursuit en expliquant qu'une fois cette décision est prise, le fait que l'auteur choisisse ou non d'écrire de la non-fiction « littéraire », de « do many of the things fiction writers do » (1980 : 47), n'est pas pertinent. C'est la limitation qu'il s'impose lui-même pour rester dans les limites des faits, et donc la responsabilité de présenter des données vraies, qui l'éloigne de la fiction traditionnelle.

Il était rapidement devenu évident pour de nombreux écrivains qu'en cette période de crise un vide s'ouvrait dans la société qui était traditionnellement comblé par les œuvres de fiction : la tâche consistant, comme on a déjà cité, à « nous expliquer à nous-mêmes » (Hoagland dans Weber, 1980 : 35), soit l'investigation des réalités sociales et l'explication de ces découvertes au grand public. Cependant, en raison du refus généralisé de proclamer une connaissance importante de la réalité empirique sur laquelle on pourrait construire une fiction, les romans totalisants n'étaient plus capables de remplir cette fonction. Les œuvres de non-fiction traditionnelles, qui n'avaient jamais été chargées de ce travail auparavant, ne pouvaient pas non plus en assumer la responsabilité. Ici, Pizer, cité par Weber, précise que la non-fiction utilise les événements factuels simplement comme des faits, jamais comme signification, comme le fait la fiction, et qu'elle est donc intrinsèquement incapable d'assumer la dimension plus élevée nécessaire pour remplir l'objectif traditionnel du roman (2-3).

Il était donc clair que les œuvres simplement intraréférentielles ou extraréférentielles ne pouvaient plus supporter efficacement la charge de la fonction sociale historique du roman et les auteurs ont commencé à chercher de nouvelles formes littéraires capables d'un tel travail. Ils avaient besoin d'un exutoire qui leur permettait d'élaborer avec succès une œuvre contenant les « extending and suggesting capacities » de l'art (Wiegand, 1967 : 243), la capacité d'extrapoler du particulier au général, d'extraire une dimension « mythique »

d'une occurrence concrète, qui résonnerait avec le contexte social (Hollowell, 1977 : 79). Leur recherche s'est ensuite orientée vers de nombreuses directions, comme on a déjà examiné, l'une d'entre elles étant le roman non-fictionnel, dit de non-fiction mais conservant néanmoins l'objectif de la littérature.

Il en résulte une combinaison synthétique de ces éléments intraréférentiels et extraréférentiels qui donnera naissance à ce que Zavarzadeh appelle des œuvres « biréférentielles ». Ce sont celles qui maintiennent la tension entre « [the] centrifugal energy of the external reality and the centripetal force of the internal shape of the narrative » (1976 : 57), créant ainsi une zone de « fictualité ». La fréquence des apparitions de ces éléments simultanément intra et extraréférentiels créerait ce que Zavarzadeh a appelé « l'angle de référence » qui indique le degré de succès avec lequel un auteur maintient l'équilibre entre les deux éléments ; un roman non-fictionnel vraiment accompli doit maintenir un angle de référence parfaitement droit, tandis que d'autres moins distingués créeraient des angles obtus, en se penchant plus vers l'axe intraréférentiel ou extraréférentiel (77-79).



(image tirée de Zavarzadeh, 1976 : 78)

Ce critère, bien qu'il ne soit pas parfait puisqu'il ne tient pas compte de nombreuses autres caractéristiques dont on parlera par la suite, sert bien de première analyse, assez tangible,

pour ces œuvres et nous permet d'évaluer rapidement le succès d'un roman non-fictionnel, au moins à un niveau superficiel.

Pour revenir à des termes plus familiers, les romans non-fictionnels font appel à toutes les techniques narratives et journalistiques dont ils disposent pour remplir leur fonction. Pour cette raison, il est impossible de dresser une liste exhaustive des caractéristiques formelles des romans non-fictionnels. En outre, l'application pratique de ces techniques varie considérablement d'un écrivain à l'autre. On citera ici néanmoins quelques-uns des attributs les plus représentatifs.

Bien que la plupart des techniques dont on va parler soient partagées entre le roman et le journalisme (si on ignore le caractère flou inhérent à leur distinction), il y a un aspect de l'écriture du roman non-fictionnel que l'on pourrait considérer comme venant davantage du côté du journalisme : le processus d'enquête. L'élaboration d'un roman non-fictionnel exige une quantité monumentale d'investigation, normalement réalisée par ce que Wolfe appelait le « reportage par saturation » (dans Hollowell, 1977 : 32). La façon dont l'auteur effectue ce reportage (en personne, documentation, interviews, etc.) et le degré de son implication personnelle dans la recherche peuvent varier (Zavarzadeh, 1976 : 130), mais ce qui reste vrai dans tous les scénarios, c'est que l'auteur a travaillé sans relâche pendant de longues périodes dans l'espoir d'atteindre le fond de la vérité de son sujet, en poursuivant toujours « not only what was said and done but what was thought and felt » (Weber, 1980 : 19). On pourrait débattre sur si le processus d'enquête est plus difficile que le processus d'écriture, mais en tout cas ce n'est qu'après avoir acquis une connaissance extrêmement détaillée de tous les aspects de ses matériaux qu'un écrivain de romans non-fictionnels peut commencer à écrire.

Au niveau le plus élémentaire, étant donné que le roman non-fictionnel est la fusion des modes intraréférentiel et extraréférentiel, il est logique d'affirmer que le langage utilisé dans ces œuvres mélangerait des styles typiquement figuratifs et dénotatifs (Siegle, 1984 : 445). Wolfe, cependant, a cité des ressources littéraires plus concrètes, telles que la scène dramatique, la caractérisation composite, les monologues internes (extrapolés à partir d'un travail d'enquête exhaustif) ou la reproduction de dialogues entiers comme caractéristiques du style du Nouveau Journalisme et des romans non-fictionnels. Il a ajouté également qu'un emploi complexe de divers points de vue permet aux écrivains de s'abstenir de faire des commentaires directs sur leurs sujets, conservant ainsi l'illusion d'objectivité. Finalement, il indique que l'utilisation (presque exagérée) de détails ne sert pas seulement à créer une texture riche, mais aussi à valider l'œuvre comme factuelle, car ils peuvent être facilement

vérifiés (dans Hollowell, 1977 : 25-26). La préfiguration a été aussi largement employée dans les romans non-fictionnels ; même s'ils traitent également des faits empiriques, les romans non-fictionnels se distinguent des formes similaires, telles que la biographie ou le récit historique, en ce sens que les conversations peuvent prendre un sens caché, les événements peuvent être annoncés, etc. (70).

En plus de ces techniques, de nombreux auteurs se sont habitués à faire des interruptions narratives dans lesquelles le narrateur (notion sur laquelle on reviendra plus en détail ci-dessous) intervient dans l'histoire pour fournir des explications, des réflexions philosophiques et morales, des notes sur la façon correcte d'interpréter l'œuvre, ou même pour partager des dilemmes créatifs de l'auteur avec le lecteur (Hollowell, 1977 : 94, 141).

Cette implication personnelle ouverte avec les matériaux contredit, cependant, la deuxième caractéristique définitoire du roman non-fictionnel que nous offre Zavarzadeh et que l'on a brièvement mentionnée : le mouvement vers un « degré zéro d'interprétation ». Selon lui, les romans non-fictionnels cherchent à présenter les faits tels qu'ils sont, sans aucune interférence interprétative de la part de l'auteur. Dans ce cas, l'écrivain interagit directement avec la réalité, utilisant les faits non pas comme une manière de valider sa vision personnelle totalisante du monde, mais dans leur sens littéral, les enregistrant simplement tels qu'il les observe (en tant que « témoin moral » du temps, comme le dit Hollowell (1977 :13)). Alors que cette théorie n'accepte pas la conception de l'art comme l'ordonnance du chaos, elle soutient que toute imposition de forme à ces données invaliderait la nature accidentelle de la réalité. Pour Zavarzadeh, les faits eux-mêmes sont suffisamment chargés de signification et n'ont pas besoin d'être manipulés pour acquérir le sens universel recherché (1976 : 41-46). Avec cette approche, l'écrivain adopterait une attitude très populaire à l'époque, dépeinte auparavant par Thoreau lorsqu'il a dit qu'il « would so state facts that they shall be significant, shall be myths or mythological » (dans Zavarzadeh, 1976 : 100), ou par la citation de Wilde dont on a parlé, dans laquelle il affirme que « the true mystery of the world is the visible, not the invisible » (178).

Ce refus d'ordonner la réalité dans le processus d'écriture pourrait nous amener à croire à la disparation de « l'intrigue » (Zavarzadeh, 1976 : 32). Cette affirmation est vraie dans la mesure où les romans non-fictionnels ne présentent plus une « intrigue » au sens d'événements ordonnés chronologiquement et reliés causalement. Cependant, il n'est pas adéquat de soutenir que les événements d'un roman non-fictionnel ne subissent aucune forme imposée de l'extérieur, quelle qu'elle soit. Zavarzadeh lui-même reconnaît l'impossibilité d'un réalisme durable et affirme qu'il existe une nécessité de sélection

imposée par le moyen, c'est-à-dire due à la restriction d'espace inhérente au format romanesque (44). Tout au long de son travail, on voit une tentative peu convaincante de justifier que cette sélection, imposée par le moyen, n'implique pas une mise en forme des événements guidée par une interprétation personnelle. Toutefois, la grande majorité des romans non-fictionnels présentent une construction scénique, voire dramatique, des événements (Hollowell, 1977 : 66), et Capote, ainsi que de nombreux autres auteurs, ont reconnu le travail sélectif qu'ils ont effectué afin de créer un impact émotionnel maximal (70-71). En outre, l'écrivain utilise l'intérêt généré par l'enquête sur les faits eux-mêmes pour remplacer le suspense traditionnel perdu (Zavarzadeh, 1976 : 81). Bien qu'il n'y ait pas eu de manipulation directe des données, leur sélection, même s'il s'agit simplement d'une manière d'amplifier l'émotion, implique un certain niveau de considération subjective et sape ainsi l'idée du « degré zéro d'interprétation ».

Comme pour l'intrigue, les notions de « narrateur » et de « personnage » perdent également leur signification traditionnelle dans le roman non-fictionnel. Dans un chapitre intitulé « The Anatomy of a Nonfiction Novel », Zavarzadeh va jusqu'à inventer un nouveau système terminologique pour se référer aux aspects formels du roman non-fictionnel, mais, pour nos besoins, il n'est pas nécessaire d'opérer dans une rupture aussi extrême avec la terminologie et les concepts établis.

La figure du « narrateur », et donc d'« auteur », et leur distinction, est peut-être l'un des aspects les plus problématiques du roman non-fictionnel, comme on verra assez clairement dans la section d'analyse. Les romans non-fictionnels sont pleins de marques ouvertes de la première personne et de commentaires personnels. Néanmoins, il n'est pas toujours évident de savoir s'ils font bien référence au narrateur, ou s'ils font référence à l'auteur lui-même, deux figures qui peuvent ou non coïncider. En fait, le degré de participation ouverte de l'auteur dans son texte et de personnalisation qu'il décide d'adopter, donc le grade d'assimilation qu'il décide de prendre avec le narrateur, est très variable (Weber, 1980 : 26), mais il y a généralement un certain degré de marques d'émotion implicites dans le langage « involvedese » caractéristique des romans non-fictionnels (134). En tout cas, le concept traditionnel de « narrateur », en tant que personnage de l'œuvre elle-même, éloigné de la figure de l'« auteur », n'est plus applicable (Zavarzadeh, 1976 : 86-87).

Le seul concept de la terminologie de Zavarzadeh qu'il convient de conserver est le remplacement du terme « personnages » par « personnes » (1976 : 83), car on considère qu'il décrit beaucoup plus précisément la nature des actants d'un roman non-fictionnel. Les

individus impliqués ne sont pas une création de l'imagination de l'écrivain ; il s'agit de personnes réelles, qui existent dans la réalité, et qui apparaissent souvent même sous leur propre nom. À ce titre, le soi-disant succès de leur caractérisation n'est plus seulement la responsabilité de l'écrivain, chargé alors simplement de les recréer tels qu'ils sont. Il est également important de noter que ces « personnes » n'ont pas de fonction fixe, comme les personnages traditionnels dans les romans traditionnels ; elles changent constamment de rôle au fur et à mesure que l'événement narré se déroule (82-84).

Il ne nous reste plus qu'à discuter le rôle de l'aspect « imagitatif » dans les romans non-fictionnels, un point décisif des romans traditionnels selon la définition vue de *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Tout d'abord, à l'époque de l'apparition de ce genre même la notion d'« imagination » était de plus en plus floue. La nature extrême de la réalité contemporaine, dans laquelle des événements bien réels semblaient se rapprocher de plus en plus du domaine de la fiction, « often strained imagination to the point of disbelief ». (Hollowell, 1977 : 3). Dans ce contexte, de nombreux écrivains ont estimé qu'il était vain d'essayer d'imaginer une histoire qui puisse rivaliser en intensité avec la réalité et ont préféré produire des œuvres factuelles (Zavarzadeh, 1976 : 25-26). Cela dit, comme ils se limitaient aux faits, on pourrait être amené à penser que cet élément imagitatif aurait pratiquement disparu dans les romans non-fictionnels. Certains auteurs ont même admis qu'ils évitaient tout traitement de leurs sujets pouvant être considéré imagitatif, comme Agee qui, sur *Let Us Now Praise Famous Men*, craignait que toute imposition de son imagination, au sens traditionnel, violerait le pouvoir implicite de l'histoire réelle qu'il voulait raconter en impliquant qu'elle n'était pas suffisante en elle-même (Weber, 1980 : 60). En fait, les critiques ont accusé le roman non-fictionnel d'être preuve d'un échec de l'imagination des auteurs, dont l'obsession avec les faits indiquait une incapacité à contrôler et à traiter de manière créative les matériaux.

Or, ce n'est pas du tout le cas. Implicitement, en acceptant qu'il s'agit d'œuvres biréférentielles, on accepte qu'il doive y avoir une composante intraréférentielle, un monde autonome créé par l'écrivain à travers son emploi du langage et des techniques narratives, des éléments de ce que Zavarzadeh a même appelé les « imaginal components » (1976 : 76-79). Comme on a vu, ce monde peut être construit de faits réels, mais, pour revenir à l'idée du « degré zéro d'interprétation », il y a une imposition du moyen qui force une sélection, inévitablement subjective, dans la présentation de ces faits ; l'écrivain doit imaginer l'arrangement qui renforce le plus l'impact émotionnel souhaité afin de remplir la

fonction du roman traditionnel (cela est, tout compte fait, ce qui différencie le roman non-fictionnel du journalisme).

De la même manière que l'impossibilité du réalisme durable impose aux romans non-fictionnels cette restriction de moyen, une difficulté méthodologique oblige également leurs auteurs à s'aventurer sur le terrain de l'imagination d'une autre manière. Malgré les nombreuses affirmations de ces écrivains, chaque mot de leurs œuvres ne peut pas nécessairement être vérifié. En fait, plusieurs des événements sur lesquels ils écrivent se sont produits en leur absence et doivent être donc reconstitués. Le seul moyen d'y parvenir est que les auteurs imaginent, sur la base de leurs recherches approfondies, une reconstruction plausible des événements, comme peut le faire un biographe (Hollowell, 1977 : 70). Cela reste, cependant, simplement une imagination du factuel, et ne plonge pas dans la fiction, car les écrivains consultent scrupuleusement des entretiens, des enregistrements, des films, des comptes rendus, et bien plus encore, afin d'assurer la validité factuelle de ce qu'ils recréent (Weber, 1980 : 98-99). Il en va de même pour les quelques séquences de rêve ou de monologue intérieur, car elles sont basées sur des sources factuelles (analyses psychologiques, entretiens, etc.) qui permettent à l'écrivain de transmettre une « approximation of the mood » du moment (29).

De cette façon, on pourrait donc affirmer que l'élément imaginaire n'est pas vraiment absent du roman non-fictionnel, mais plutôt modifié. Pour reprendre les mots de Wakefield, cités par Hollowell, cette écriture « is "imaginative" not because the author has distorted the facts, but because he has presented them in [...] an artistic manner that does not diminish but gives greater depth and dimension to the facts » (1977 : 45).

Après cet examen, on peut finalement établir quelques concepts clés pour notre définition fonctionnelle du roman non-fictionnel. La caractéristique la plus importante de cette forme se trouve dans la fonction qu'elle a hérité du roman traditionnel, à savoir sa capacité d'extension et suggestion. Cependant, cette extension se voit conditionnée par la décision de rester dans les limites des faits, acquis par une enquête approfondie, ensuite organisés par un processus de sélection, imposée par les limitations d'espace mais subjective, qui leur donne une forme. Pour les transformer en œuvre biréférentielle, qui cherche à maintenir un angle droit entre les éléments intraréférentiels et les éléments extraréférentiels, on se sert d'une variété de techniques narratives, en chargeant émotionnellement les données et transcendant ainsi efficacement leur valeur nominale et leur donnant un sens. En conclusion, le roman non-fictionnel vise à créer simultanément une structure narrative et respecter l'intégrité empirique de son sujet dans l'espoir de

reprandre la tâche abandonnée de l'investigation sociale dans une réalité de plus en plus en crise.

3. ÉTUDE DES ŒUVRES *IN COLD BLOOD* ET *L'ADVERSAIRE*

3.1. INFLUENCES DE CAPOTE SUR CARRÈRE

En ayant popularisé l'étiquette « *non fiction novel* » et en ayant proclamé publiquement que son œuvre avait marqué la naissance d'une nouvelle forme littéraire (ce qui, on le sait, ne fonctionne pas ainsi), Truman Capote s'est imposé comme une sorte de figure paternelle du genre. C'est pour cette raison qu'*In Cold Blood* sert de « pierre angulaire » sur laquelle sont jugées toutes les œuvres se réclamant de la non-fiction littéraire (Côté, 2019 : 3). S'agissant d'une œuvre aussi importante dans le genre, il est inévitable que toute nouvelle tentative espérant entrer dans la même catégorie, ce qui est le cas avec *L'Adversaire*, lui soit comparée. Ce n'est pas un choix personnel fait pour servir les objectifs de ce mémoire, mais plutôt dérivé des remarques de Carrère lui-même. On prendra appui principalement sur l'un de ses textes, « Capote, Romand et Moi », publié dans *Télérama* six ans après la publication de *L'Adversaire* et ensuite repris dans *Il est avantageux d'avoir où aller*, un recueil de plusieurs des reportages les plus importants de Carrère, sur la quatrième de couverture duquel on trouve l'affirmation que « le tout peut se lire [...] comme une sorte d'autobiographie ».

Dans ce texte, Carrère revient sur l'atroce processus de création de *L'Adversaire* et nous fait part de l'évolution de l'œuvre, avouant avoir relu *In Cold Blood* au moins une fois par an pendant les années de son écriture (2016 : 259). Il se compare avec Capote et entre dans les détails du lien angoissant qu'il a partagé avec cet auteur tout au long du développement de son propre livre. En fait, à travers l'article « Capote, Romand et Moi » on est à même de comprendre l'origine de *L'Adversaire*, œuvre qui sera un point de flexion dans le parcours professionnel de son auteur.

Carrère commence le texte en rappelant l'histoire de l'affaire Romand et racontant comment il en a eu connaissance. Il poursuit en disant qu'il a tout de suite su qu'il voulait écrire sur ce fait divers. Ayant récemment relu *In Cold Blood*, Carrère reconnaissait lui-même que l'œuvre de Capote jetterait inévitablement une « ombre [...] sur tout projet de ce genre » (2016 : 256). En fait, le roman de Capote a été sa principale source d'inspiration pour le travail qu'il allait entreprendre, malgré l'avertissement de l'Américain : « Si j'avais

su ce que j'allais avoir à endurer au long des six ans qu'il m'a pris, je n'aurais jamais commencé ce livre » (256).

Cette inspiration a été double : méthodologique et stylistique. Premièrement, Carrère s'est inspiré des méthodes de Capote, qui avait utilisé la pratique du « reportage par saturation » popularisée dans les années 1960 aux États-Unis :

J'ai d'abord pensé faire comme lui : aller dans le pays de Gex, près de Genève, où s'était déroulée toute l'affaire, et m'incruster. Boire des coups avec les gendarmes, coincer mon pied dans les portes qui voudraient me refermer au nez des familles traumatisées, fréquenter ce que dans les articles sur les faits divers on appelle les « sources proches de l'instruction » (CRM 256-257).

Cependant, après réflexion, Carrère est arrivé à la conclusion que, pour lui, ce qui serait le plus essentiel dans le rapport de l'affaire Romand, plus encore que cette incrustation, c'était de pouvoir accéder directement au criminel. Il a pris alors la décision de lui écrire. Mais cette action n'a pas porté ses fruits, car Carrère n'a pas reçu de réponse. Il a donc abandonné le projet du roman non-fictionnel. À sa place, pour traiter ces thèmes qui l'obsédaient, il a écrit une œuvre de fiction, *La Classe de neige*, « qui n'avait rien à voir et pourtant parlait exactement de la même chose » (Carrère, 2016 : 257).

Paradoxalement, c'est précisément la publication de cette œuvre fictive qui allait ramener le projet du roman non-fictionnel à Carrère ; entretemps, Romand lui-même avait lu *La Classe de neige* et avait décidé de prendre contact avec son auteur. C'est alors que Carrère est revenu à son inspiration originelle et a entrepris le travail d'enquête, objective et scrupuleuse, exactement comme prévu, mais qu'il n'avait pas osé faire sans avoir accès à Romand. Ainsi, ce travail, comme le signale González Fernández, « había colocado al novelista en una posición similar a la de Truman Capote cuando escribía *A sangre fría* » (2021 : 391), encore plus semblable de ce qu'il ne l'avait peut-être d'abord imaginé.

En fait, tout comme *In Cold Blood* avait amené Capote à nouer des relations personnelles d'intensité variable avec tous les acteurs de l'affaire Clutter, mais surtout avec l'un des criminels, Perry Smith (Weber, 1980 : 78), Carrère s'est retrouvé à établir une relation personnelle avec Jean-Claude Romand par le biais d'une correspondance écrite, qui l'a conduit à assister au procès, et même au point de mener des entretiens personnels avec celui-ci en prison (González Fernández, 2021 : 391).

De même que dans tout le processus d'écriture, Carrère était conscient de ce parallélisme et a réfléchi ouvertement à la question, établissant toujours des comparaisons entre l'écrivain américain et lui. Ce qui a retenu particulièrement son attention, c'était le paradoxe agonisant auquel Capote a dû faire face : pour pouvoir terminer et publier son

roman, tant attendu, l'histoire de Smith et Hickock devait aussi prendre fin, c'est-à-dire que deux individus dont il était proche devaient mourir. Carrère admet qu'il s'agit probablement d'une des situations « les plus effroyables [...] que puisse connaître un écrivain » (2016 : 259) et affirme être heureux que la peine de mort n'existe plus en France.

Cette observation a néanmoins conduit Carrère à un questionnement plus profond sur ce type de relation entre l'écrivain et son sujet. Il a trouvé quelque chose d'étrange dans la façon dont « l'histoire racontée par *De sang-froid* et l'histoire de la rédaction de *De sang-froid* » (2016 : 258) s'entremêlaient ; soit, la façon dont, bien qu'ayant entretenu une relation personnelle étroite avec les criminels et une implication évidente dans l'histoire pendant plus de cinq ans, Capote a effacé toute trace de sa présence dans le roman final. Carrère rappelle qu'il serait illogique d'argumenter que la présence de Capote n'avait pas changé le cours des événements en faisant référence au paradoxe de l'expérimentation scientifique admis notamment depuis les découvertes de la physique quantique : « la présence de l'observateur modifie inévitablement le phénomène observé » (260). De plus, Capote n'était pas un simple observateur dans cette affaire, mais plutôt un acteur, de sorte que les effets de sa participation seraient certainement plus intenses. Carrère a conclu donc qu'en omettant cette information, Capote a trompé ses lecteurs, n'a pas été complètement honnête, et a violé une partie de son code esthétique, selon lequel il avait promis d'être aussi fidèle à la vérité que possible (258-260).

Cela nous amène à la deuxième forme d'inspiration que Carrère a trouvée chez Capote, le style, car c'est à ce point qu'il commence à douter de sa capacité technique et morale d'imiter l'approche délibérément impersonnelle et flaubertienne de celui-ci. Cependant, cette prise de conscience de l'apparente malhonnêteté de Capote n'a pas aidé Carrère dans ses nombreuses tentatives (González Fernández, 2021 : 391) : il a passé six ans à écrire et réécrire des bouts du récit à partir de différents points de vue, sans parvenir à en trouver un qu'il considérait comme juste pour ses besoins. L'élément commun entre tous ces points de vue était la troisième personne, et, Carrère a avoué qu'à travers tout ce processus il était si obstiné dans son désir d'imiter *In Cold Blood* qu'il n'avait même pas songé une seule fois à utiliser sa propre voix (2016 : 260). Il s'est tellement enlisé dans ce projet qu'il a finalement décidé de l'abandonner pour la seconde fois, se sentant certes soulagé de laisser cette pression incessante. Les années de travail qu'il y avait consacrées l'avaient néanmoins certainement affecté, et alors il a décidé qu'il serait bien d'écrire une sorte de compte rendu de son expérience pour son usage personnel. Lorsqu'il s'est mis à écrire, cette fois à la première personne, de sa propre voix, « sans pour la première fois

depuis des années [se] torturer l'esprit » (261), il a compris enfin comment il devait aborder son sujet : ce n'était qu'après s'être débarrassé du modèle Capote et avoir concédé la présence du « je » qu'il allait pouvoir finalement écrire *L'Adversaire*. À la fin, Carrère a trouvé que, comme il l'admet dans une lettre à Romand transcrite dans le roman, « le problème n'est pas [...] l'information. Il est de trouver ma place face à votre histoire » (2000 : 204).

Il peut être intéressant de citer une autre façon, peut-être plus subtile, dont l'œuvre de Carrère diffère de celle de Capote, à savoir dans sa motivation. Après avoir enfin percé et réussi à publier son livre, Carrère a constaté que *L'Adversaire* a été bien accueilli, ce qui a indiqué que la fascination qu'il avait pour l'affaire Romand était partagée (Carrère et Kapriélien, 2010). Dans un entretien avec Tison, cité par Herrero Cecilia, Carrère explique que, enfin, « le récit raconte quelque chose qui est arrivé à un être humain et parle de d'autres êtres humains » (2011 : 335). Même s'il s'agit d'un cas extraordinaire et monstrueux chez Romand, les lecteurs peuvent se reconnaître dans le décalage entre l'image sociale que l'on donne au monde et ce que l'on sait réellement être (Carrère et Kapriélien, 2010). Ce qui lui est arrivé aurait peut-être pu arriver à quelqu'un d'autre dans des conditions semblables. C'est cette idée, qui rappelle la capacité de suggestion et d'extension (Wiegand, 1967 : 243) ou la dimension mythique (Hollowell, 1977 : 79) du roman traditionnel que l'on a examinées auparavant, qui a poussé Carrère à écrire sur cette affaire. En revanche, bien que Capote n'ait pas ignoré sa fascination pour cette qualité mythique, sa principale motivation était de repousser ses limites artistiques, de faire de l'art à partir de ce qui serait normalement un sujet limité au journalisme et à créer un nouveau genre textuel (Carrère, 2016 : 256).

Il existe une dernière analogie entre ces œuvres qui se manifeste, curieusement, dans la trajectoire postérieure des vies de leurs auteurs. *In Cold Blood* et *L'Adversaire* ont marqué des points de non-retour pour Capote et Carrère respectivement (Côté, 2019 : 4). Pour celui-là, le livre a marqué la fin de sa production romanesque, puisqu'il n'a jamais terminé un autre livre (ce dont Carrère était conscient et manifestait une certaine crainte). Pour celui-ci, en revanche, il a signifié la fin de sa production fictive, car, à partir du moment où il s'est mis à écrire ce compte rendu personnel, il n'a plus jamais écrit de fiction (Carrión, 2017). Comme Carrère l'admet lui-même dans une autre de ses œuvres postérieures, *Le Royaume* (2014), « je n'écris plus de fiction depuis longtemps » (10).

Bien que, tout compte fait, Carrère ait choisi de se détourner du style et des techniques de Capote, principalement dans sa relation avec l'objectivité, étant donné

l'importance qu'*In Cold Blood* a eue dans l'histoire de la littérature générale, mais aussi particulièrement dans la vie personnelle de Carrère, analyser *L'Adversaire* isolément serait ignorer une partie intégrante et indispensable de sa création. Il est également important, à l'échelle de la théorie littéraire contemporaine, puisque « textes situate themselves in reference to other texts » (Foley, 1986 : 9), de situer l'œuvre de Carrère par rapport à son modèle. D'autant que, comme on verra, « s'en éloigner n'est pas moins significatif » (Côté, 2019 : 3)

3.2. *IN COLD BLOOD*, TRUMAN CAPOTE

Maintenant que l'on dispose d'une théorie fonctionnelle du roman non-fictionnel, il est temps de la mettre en application. Quelle meilleure manière de commencer qu'avec l'homme qui a popularisé le terme « roman non-fictionnel » et le roman non-fictionnel modèle lui-même, *In Cold Blood* de Truman Capote ? Comme on l'a déjà vu, *In Cold Blood* est très bien établi dans le genre et considéré par beaucoup comme le roman non-fictionnel par excellence. Il ne serait donc pas très utile de tenter d'argumenter sa pertinence au genre selon notre définition. Ici, on va plutôt exposer assez généralement ses principales caractéristiques par rapport à la définition que l'on avait établie auparavant dans le but de créer un point de repère solide pour l'analyse du travail plus contemporain.

Avant de commencer, il faudrait rappeler les caractéristiques définitoires que l'on recherche dans un roman non-fictionnel. Selon les théories que l'on a analysées et synthétisées, un roman non-fictionnel est une œuvre littéraire qui reste consciemment dans les limites des faits vérifiables tout en conservant la fonction d'investigation sociale des romans traditionnels, c'est-à-dire en présentant toujours une dimension mythique. L'auteur d'un roman non-fictionnel s'aide d'une pléthore de techniques narratives, de composantes imaginaires et de méthodes journalistiques pour créer un texte biréférentiel, qui maintient la tension entre les éléments intraréférentiels et extraréférentiels. Enfin, l'auteur manifestera sa relation personnelle avec son œuvre et son sujet à des degrés divers, notamment par la sélection et disposition des événements, la réflexion narrative et des marques de la première personne.

On passe alors à une brève analyse de ce texte emblématique, l'histoire complète des meurtres des membres de la famille Clutter, le procès des criminels, et tout ce qui se trouve derrière. Il serait logique de commencer par une analyse détaillée des techniques narratives présentes dans l'œuvre. Mais, comme l'on a souligné, il est impossible de dresser une liste exhaustive des techniques utilisées dans les romans non-fictionnels. Ces techniques

narratives magistralement employées par Capote mériteraient une étude indépendante, mais, pour notre propos, au-delà de constater leur existence, il n'y a guère d'intérêt à les analyser séparément ici ; c'est la manière dont elles sont utilisées pour remplir les autres critères du roman non-fictionnel qui nous intéresse vraiment. C'est pourquoi on se contentera de les mentionner lorsqu'elles interviendront dans la suite de l'analyse.

Pour faire un premier rapprochement, on peut examiner « l'angle de référence » maintenu dans *In Cold Blood*, car on a vu qu'il s'agit du moyen efficace et tangible de voir le succès de surface d'un roman non-fictionnel. Zavarzadeh lui-même a cité cette œuvre comme l'exemple de l'angle de référence parfait (1976 : 78), et il serait certainement difficile de soutenir le contraire. D'une part, l'œuvre est entièrement autonome, avec un début et une fin définis, une histoire entière comprise dans les limites du roman, et qui pourrait, en fait, exister indépendamment du monde extérieur. D'autre part, dans le récit il y a une quantité presque excessive de références à des documents policiers, à des articles de journaux, à des dossiers médicaux et psychologiques, à plusieurs lettres, voire à des détails vérifiables extrêmement spécifiques (« a 1949 Chevrolet bearing Kansas licence JO-58269 » (*In Cold Blood*, 159)) et une quantité écrasante de dates, dont certaines sont même accompagnées d'heures concrètes. On a considéré, toutefois, qu'*In Cold Blood* penche légèrement plus vers l'axe intraréférentiel, étant donné la manière dont l'histoire racontée pourrait exister indépendamment, malgré les références extraréférentielles. En tout cas, il ne s'agirait que d'un très léger angle obtus, car, même si le lecteur ignorait l'arrière-plan de l'œuvre, il remarquerait la spécificité choquante de certains détails et sentirait ainsi la tension créée entre l'histoire interne et la réalité externe.

Toutes ces références extrêmement précises ne seraient guère possibles sans une enquête exhaustive derrière. Ce fait, ainsi que l'implication personnelle de Capote (dont on parlera à continuation), suffit à lever tout doute sur le travail d'investigation effectué par l'auteur. Cependant, cette enquête apporte au livre plus que des détails et documents vérifiables. Une compréhension aussi étendue de « not only what was said and done but what was thought and felt » (Weber, 1980 : 19) signifie que, dans le cas où Capote n'a pas un accès empirique à un événement (dialogues auxquels il n'a pas été présent, caractéristiques des victimes mortes, rêves, etc.), il peut puiser dans l'élément imaginaire de l'écriture romanesque et recréer des comptes rendus hautement plausibles de ces événements. Grâce à ses recherches exploratoires, mais probablement surtout grâce à des entretiens et des conversations personnelles, il est capable de comprendre profondément le sentiment du moment et de créer une scène pour le transmettre. Comme on l'a exploré

précédemment, cela ne constitue pas une fiction, car il s'agit toujours d'une partie solide de la réalité, c'est-à-dire qui n'est pas inventée par l'auteur, simplement reconstruite, de la même manière que pourrait le faire un biographe. Cependant, on conviendra que cela donne à Capote une certaine marge de manœuvre pour inclure un peu de commentaire personnel, comme on expliquera par la suite.

Quant au critère relatif à la décision de rester dans les contraintes des faits, Capote le manifeste d'emblée avec le sous-titre « A True Account of a Multiple Murder and its Consequences ». Comme on vient de constater, la quantité de références externes rend difficile de douter de l'exactitude de l'œuvre. Et, même s'il y a quelques inexactitudes, nous, les lecteurs, nous ne nous en serions même pas rendus compte, car nous n'avions jusque-là vraisemblablement que des connaissances limitées sur l'affaire Clutter. Toutefois, il y a certains moments dans le livre qui semblent presque trop parfaits pour être vrai, ce qui pourrait nous faire douter, mais qui coïncide parfaitement avec le ton des années 60 aux États-Unis, comme l'on a bien expliqué. Le premier est le fait extrêmement ironique que Herb Clutter ait acheté une police d'assurance-vie coûteuse à la veille de sa mort. Comme l'exprime le vendeur d'assurance : « If what I'd heard was true. But I thought, It can't be [*sic*], there must be some mistake, things like that don't *happen*, you don't sell a man a big policy one minute and he's dead the next » (*ICB*, 66). Le deuxième événement presque incroyable est l'apparition du troisième auto-stoppeur qui a sauvé le conducteur de devenir la prochaine victime de Smith et Hickock, qualifié de « miracle » dans le roman (*ICB*, 158). Finalement, la vente des biens immobiliers de la famille Clutter, qui tombe à point nommé, dramatise tout l'ensemble du procès, donnant l'impression d'un « second funeral » (*ICB*, 247). L'inclusion de ces reconstructions, comme on verra tout de suite, peut être considérée comme un commentaire caché de Capote sur la qualité fictive de la réalité.

Ce qui est particulièrement curieux dans le texte de Capote, c'est l'absence totale apparente de preuves de son implication personnelle (que l'on sait, néanmoins, est assez intense), dans la mesure où il semble contredire une partie de la philosophie qui sous-tendait le roman non-fictionnel de son époque. On dit « apparente » parce que, bien qu'en surface l'histoire semble être racontée par un narrateur omniscient et impersonnel, après une analyse plus approfondie, les manipulations de Capote deviennent, en fait, assez évidentes. On pourrait tenter de citer des exemples de jugement subjectif involontaire émis par des choix lexicaux, par exemple, mais ce sont les interventions conscientes qui sont plus intéressants à analyser ici. Pour commencer, on l'a déjà établi, il existe une obligation imposée par le moyen de sélectionner, parmi l'ensemble des faits, ce que l'auteur considère

comme les plus significatifs. En fait, Capote lui-même a reconnu cette nécessité et le rôle manipulateur de l'auteur qui sélectionne et organise dans l'espoir de créer un impact émotionnel maximal (Hollowell, 1977 : 71). Cette sélection et organisation constitue, en plus, l'un des éléments imaginatifs de l'écriture d'un roman non-fictionnel. Tout ce que Capote a décidé d'inclure n'est pas accidentel ; il l'a fait, dans cet ordre, pour une raison.

La preuve la plus évidente de cette organisation intentionnée se trouve peut-être dans la décision de ne pas fournir les détails du crime à la fin de la première section, quand le lecteur apprend pour la première fois les meurtres. Ces détails sont laissés jusqu'à la fin de la troisième section. Cette décision a été prise dans le seul but de renforcer l'impact émotionnel de la confession chez le lecteur, qui, à ce point, aura lu plus de 200 pages sur ces individus et développé une grande sympathie pour eux.

Une autre preuve de l'implication personnelle de Capote dans cette affaire se trouve dans la manière qu'il caractérise les deux criminels. Il consacre un nombre important de pages à créer de la sympathie spécifiquement pour Perry Smith, dont il était devenu très proche au cours des années d'enquête (Weber, 1980 : 78). L'inclusion de détails tels que la relation de Perry avec son écureuil (aux pages 232, 237 ou 283), son manque de vêtements appropriés pour le procès (à la page 248) ou même de longues pages consacrées à contempler son arrière-plan tragique, profondément marqué par les souffrances de son enfance troublée (par exemple, les pages 116-134), indique les sentiments que l'écrivain avait envers Smith. Il a choisi même d'inclure une ligne de dialogue très explicite (dont on sait qu'elle est une récréation imaginative plausible de quelque chose qui aurait pu être dite dans ce contexte) pour cacher son opinion « 'Perry Smith, My God. He's had such a rotten life-' » (*ICB*, 280). Ce favoritisme devient encore plus évident si l'on considère les scènes choisies pour caractériser Hickock, de nature clairement plus négative, par exemple, lorsque celui-ci poursuit et écrase un chien sur l'autoroute (*ICB*, 103).

Il y a quand même quelques indices plus subtils de la présence de Capote dans le texte, qui peuvent passer inaperçus lors d'une lecture rapide. Tout au long du roman, il y a une présence répétée de mots et d'expressions qui sont mis entre guillemets alors qu'ils n'ont pas nécessairement besoin de l'être, car il ne s'agit pas d'une citation directe, ni d'un emploi emphatique : « Perry could be 'such a kid' » (*ICB*, 99), « he thought how 'queer' it was, 'egomaniacal' » (*ICB*, 157). Cela indique au lecteur attentif que ce ne sont pas les mots du narrateur, mais quelque chose que l'auteur a récupéré d'une source extérieure (on revient à l'idée de la tension biréférentielle). En combinaison avec des marques d'oralité (« *Enormous, criminal death duties [...] it's very different from our other life [...] I do –*

occasionally – think of London [...]» (*ICB*, 105)), il serait possible d'arriver à la conclusion que l'auteur aurait pu être le témoin personnel de ces sources extérieures.

Cependant, l'aspect le plus important de la présence de Capote dans son roman est l'existence d'un « acquaintance », « friend » ou « journalist » sans nom qui apparaît à diverses occasions tout au long du roman. Dans la plupart des cas, il a pu éviter de préciser dans quel contexte les témoignages ont été donnés (« speaking of her friendship with Nancy Clutter » (*ICB*, 86), « as he recalled it » (*ICB*, 145) « remembering it later » (*ICB*, 193)), mais il y a quelques occasions où même ce maître de l'approche impersonnelle n'a pas su s'en sortir : « 'Sometimes I cover over sixty miles a day,' he said to an acquaintance » (*ICB*, 57), « 'Part flu. But mostly sheer excitement,' he subsequently informed a journalist » (*ICB*, 197), « A week later, Mrs Meier was sitting in her parlour talking to a friend. 'Yes, it's turned quiet around here,' she said » (*ICB*, 282). Dans ces cas, Capote n'arrive pas à se cacher et on aperçoit sa présence littéraire.

Il y a néanmoins une manifestation encore plus personnelle dans le livre de Capote : une ligne qu'il a choisi d'inclure qui indique très clairement son implication personnelle dans l'histoire et qui, en fait, expose comment l'auteur a manipulé les événements selon son opinion. À la page 280, un membre de l'audience déclare « 'Yeah, and how about hanging the bastard? That's pretty goddam cold-blooded too' ». Dans ces mots, qui dévoilent même la vraie signification du titre, Capote rend explicite son opinion sur l'ensemble de l'affaire : le véritable crime commis « de sang-froid » dans cette histoire n'est pas celui de Hickock et Smith, mais la façon dont la société, puis le système judiciaire les ont traités et finalement leur mort injuste. De cette manière, bien que sans l'emploi du « je », Capote révèle sa participation active et son évaluation subjective des événements.

Ceci nous amène finalement à l'idée de la dimension mythique de cette œuvre. On a vu comment la réalité présente des coïncidences presque incroyables, mais elle offre aussi des situations symboliques toutes faites qui ont simplement besoin d'être façonnées pour acquérir une dimension mythique. Dans le cas d'*In Cold Blood*, le lieu, les gens et même le conflit représentent tous des éléments intégraux de l'expérience américaine stéréotypée. Par exemple, Holcomb pourrait être n'importe quelle autre petite ville rurale de l'Ouest américain. La description de la famille Clutter faite dans les premières pages, tout en étant exacte sur le plan des faits, dépeint une famille typique de cette région, à l'image parfaite. Smith et Hickock partagent l'histoire d'une enfance traumatisante de tant de criminels américains. En fait, l'une des déclarations comprises vers la fin du roman, tirée de la confession de Smith (encore une fois, inclus à dessein), exprime l'idée de l'arbitraire, que

cela aurait pu être n'importe qui, n'importe où : « They [the Clutters] never hurt me. Like other people. Like people have all my life. Maybe it's just that the Clutters were the ones who had to pay for it » (*ICB*, 277). Avec cette ligne, si un lecteur est arrivé jusque-là sans s'identifier à l'histoire, Capote universalise son roman et le dote effectivement de la capacité d'ouverture, de suggestion et d'empathie de l'art.

On a examiné donc pourquoi *In Cold Blood* est connu comme le modèle pour le genre du roman non-fictionnel : il maintient efficacement une tension biréférentielle en travaillant dans les limites des faits, mais d'une manière imaginative, personnelle et littéraire, à l'aide de plusieurs techniques narratives et journalistiques, tout en conservant l'objectif de l'art d'ouvrir et de suggérer. Ce qui peut ressortir de cette déclaration, c'est l'affirmation de la dimension personnelle de l'œuvre de Capote, car, *a priori*, il semble que l'auteur ait essayé d'effacer sa présence dans le texte final, mais, après un examen plus approfondi, on vient de constater qu'il est simplement intervenu d'une manière moins ouverte. Ainsi, *In Cold Blood* satisfait, comme prévu, à notre définition. Ce faisant, toute œuvre visant à faire la même chose lui sera inévitablement comparée.

3.3. *L'ADVERSAIRE, EMMANUEL CARRÈRE*

Au lieu de commencer par l'angle de référence comme on l'a fait avec *In Cold Blood*, on commencera plutôt par le domaine dans lequel *L'Adversaire* se distingue le plus de l'œuvre de Capote et où se trouve l'élément clé pour comprendre l'importance du livre de Carrère : les manifestations personnelles de l'auteur. On s'est particulièrement arrêté sur cet élément dans la dernière analyse afin de disposer d'une base ample à laquelle comparer l'approche de Carrère. Mais nous ne sommes pas les seuls à avoir estimé qu'il s'agit de la principale différence entre les deux textes ; comme on l'a vu, Carrère lui-même affirme que ce n'était qu'après s'être débarrassé du modèle de narration (apparemment) impersonnel, à la troisième personne, de Capote et l'avoir remplacé par une démarche hautement personnaliste, à la première personne, qu'il a pu écrire sur l'affaire Romand (2016 : 261).

La présence personnelle de Carrère dans son texte est clairement visible dès la première page du livre :

Le matin du samedi 9 janvier 1993, pendant que Jean-Claude Romand tuait sa femme et ses enfants, j'assistais avec les miens à une réunion pédagogique à l'école de Gabriel, notre fils aîné. Il avait cinq ans, l'âge d'Antoine Romand. Nous sommes allés ensuite déjeuner chez mes parents et Romand chez les siens, qu'il a tués après le repas (*L'Adversaire*, 9).

La manifestation de la voix de l'auteur dans ce passage, qui établit le ton de toute l'œuvre, va bien au-delà de la simple utilisation des marques de la première personne. En fait, cette implication est établie de manière que le lecteur comprenne à quel point elle est profonde, puisque l'auteur crée un lien extrêmement clair entre lui et le criminel à travers une structure de parallélisme. C'est ce qu'il fera à plusieurs reprises tout au long du livre, comme quand Carrère raconte une anecdote de son enfance quand on l'accusait de mentir (*LA*, 72), ou avec des structures comme « Comme moi, comme Luc, comme tous les jeunes pères, Jean-Claude a acheté un appareil à la naissance de sa fille » (*LA*, 89), et finalement dans leur correspondance en faisant des affirmations explicites du genre « Ce n'est évidemment pas moi qui vais dire "je" pour votre compte, mais alors il me reste, à propos de vous, à dire "je" pour moi-même » (*LA*, 204).

Ceci nous amène à une autre façon dont Carrère est clair dans son rapport à l'affaire. Non seulement il admet et il décrit la façon dont il a procédé d'acquérir des informations, plus précisément le contact personnel qu'il a eu avec Romand, mais il inclut des lettres entières transcrites directement dans le texte, donnant au lecteur accès à l'une des parties les plus intimes de son processus. Dans les dernières pages du livre, Carrère admet même avoir rendu visite à Romand en personne, avoir « découvert des centres d'intérêt communs » (*LA*, 208), et finalement avoir été « touché » par l'un des échanges écrits postérieurs, car « depuis presque trois ans que nous correspondions, c'était la première fois qu'au lieu de parler des "miens", de "ceux qui m'aimaient" [...], il écrivait le prénom de sa femme » (*LA*, 209).

Cela dit, l'ensemble du livre n'est pas écrit à la première personne. En fait, une grande partie du centre du livre, notamment les scènes de *flash-back* qui s'interpellent au procès, sont écrites à la troisième personne dans un style apparemment omniscient. On revient une fois de plus sur le mot « apparemment », car on sait déjà que rien de ce qui est écrit dans un roman non-fictionnel n'est sans manipulation. Cependant, dans ce cas, Carrère se manifeste explicitement tout au long de ces passages pour rappeler au lecteur son implication personnelle. Il fait à plusieurs reprises des interruptions narratives (caractéristique des romans non-fictionnels américains des années 60), souvent insérées dans une scène entre parenthèses, pour proportionner des commentaires et des émotions personnelles (« c'est emphatique, je sais, mais je ne vois pas le moyen de le dire autrement » (*LA*, 46)), des informations sur le processus d'écriture (« Je les regarde en écrivant cela » (*LA*, 34)) ou d'autres précisions (« Je veux seulement ajouter [...] » (*LA*, 107)). Il y a un cas où ces insertions sont particulièrement intéressantes : aux pages 163 et 164, on en trouve

constamment, entre parenthèses, telles que « sanglot », « gémissement » ou « spasme ». Cela crée une sensation quelque peu étrange d'être en train de lire une sorte de scénario de film, mais sert à indiquer clairement la présence physique et l'observation directe que Carrère a eue du procès de Romand.

Il y a une particularité de la langue française qui mérite quand même un commentaire à ce sujet. Il s'agit d'un élément du langage qui a été utilisé tout au long de ce mémoire et qui sert à Carrère de manière quelque peu ambiguë à conserver un sens du personnalisme tout en ne revenant pas à l'utilisation de la première personne : le pronom « on ». Il peut être certainement utilisé comme substitut oral du pronom « nous », mais il peut être aussi utilisé dans un sens indéfini. Étant donné que l'œuvre a été écrite par un seul auteur, il s'agit ici plutôt de l'emploi indéfini. Ce pronom permet à Carrère de faire indirectement certaines observations et commentaires sur l'histoire, comme à la page 137 lorsqu'il dit « [o]n peut interpréter ce fait de deux façons », de s'inclure dans le processus d'enquête, par exemple à la page 179 où il déclare « [o]n a vérifié, il n'y avait pas de South Arab United », et même d'inclure le lecteur dans ces sentiments, comme à la page 76 quand il fait une affirmation universalisante sur les mensonges : « Sitôt lâché, on le regrette, on rêve de pouvoir revenir une minute en arrière ».

Avec cette dernière phrase on revient sur l'idée d'établir des parallélismes entre le sujet et l'auteur, mais cette fois, cela inclut également les lecteurs. Outre l'intérêt presque inné des humains pour ce genre d'affaires, c'est de là que vient une grande partie de la dimension mythique de *L'Adversaire*. En créant un lien entre le lecteur et le criminel, Carrère communique, comme l'a fait Capote, que cela aurait pu arriver à presque n'importe qui, n'importe où, dans des circonstances semblables. Il narre un cas monstrueusement exagéré, mais en prouvant à chacun de ses lecteurs qu'il peut sympathiser avec Romand, il peut trouver des occasions où il a lui-même menti ou a été confronté au décalage entre l'image qu'il projette et ce qu'il sait qu'il est vraiment, il devient évident que les sentiments de Romand ne sont pas aussi éloignés qu'il semblait. En fait, il s'est trouvé dans cette situation après ne pas être allé à l'un de ses examens universitaires (*LA*, 48), une chose si banale, qui pourrait facilement arriver à chacun d'entre nous, qui a conduit à Romand, incapable de faire face à la réalité, à s'habituer au mensonge, à l'appliquer dans tous les aspects de sa vie, et à finir finalement dans la situation détaillée dans *L'Adversaire*.

Avant de passer à d'autres questions, on examinera un dernier élément des manifestations personnelles de Carrère dans son texte. Dans de nombreux cas où il se retrouve à écrire à la troisième personne, où l'on pourrait s'attendre à voir de telles

recréations basées sur des investigations approfondies comme celles de Capote, on constate plutôt un évitement généralisé de toute sorte de supposition dont Carrère lui-même ne peut pas explicitement revendiquer la connaissance exacte. On voit que Carrère parle de manière assez généraliste, par exemple lorsqu'il évoque comment « [c]es dîners hebdomadaires avec Corinne sont devenus la grande affaire de sa vie » (LA, 117) ou lorsqu'il utilise des expressions telles que « [u]n soir de la semaine suivante, tard » (LA, 122) au lieu des dates et heures exactes données par Capote.

Carrère emploie également beaucoup moins le dialogue direct, ce qui est compréhensible, car il lui est presque impossible d'être sûr de ce qui a été dit dans la plupart des situations et cela lui pose un dilemme moral. Au lieu de cela, il raconte des conversations en utilisant un style indirect. Par exemple : « À un moment, Jean-Claude a dit qu'il sortait chercher des cigarettes dans sa voiture » (LA, 43). C'est presque toujours le cas dans ce livre, sauf quand il existe des formules sociales très figées et hautement probables, donc facilement reproduites, comme à la fin de cet échange : « Le pharmacien lui a demandé s'il faisait du jogging. Une petite marche, a-t-il répondu. Allez, bon dimanche » (LA, 175).

De même, Carrère utilise les insertions narratives personnelles dont on a parlé précédemment pour éviter de faire des affirmations définitives sur des choses dont il n'a aucune connaissance concrète. En écrivant de sa propre voix, il avertit le lecteur que ce qui va suivre n'est rien de plus qu'une spéculation de ce qui aurait pu être. Par exemple, à la page 138, il écrit « [j]'imagine qu'il a bien manifesté son désaccord » ou à la page 160, où on trouve la phrase « [o]n imagine une querelle commençant par ces mots : [...] ». Il utilise également des phrases interrogatives pour indiquer que les lignes suivantes sont spéculatives, comme on voit par exemple à la page 80 : « Comment celui-ci aurait-il réagi ? D'abord, certainement, en disant quelque chose comme : "Eh bien, tu as fait une belle connerie !" ». Il en va de même pour les temps verbaux : « elle lui tiendrait la main pendant qu'il lirait. Ça aurait dû être doux et chaud » (LA, 153). En tout cas, Carrère cherche définitivement à éviter de présenter de telles inventions imaginatives comme des faits à la manière de Capote.

Tous ces éléments constituent une bonne partie de l'intraréférence (outre les techniques narratives, dont l'impossibilité d'une analyse exhaustive a déjà été signalée et qui ne nous intéressent ici que dans la mesure où elles contribuent aux autres critères), alors qu'en est-il des éléments extraréférentiels ? Il est intéressant de constater que, sans être absents, les éléments extraréférentiels sont beaucoup moins détaillés et moins fréquents

dans *L'Adversaire* que dans *In Cold Blood*. Les références à des dates et à des documents officiels, comme le dossier du procès (LA, 160) ou les rapports psychologiques (LA, 125), sont nombreuses, mais elles sont utilisées différemment. De plus, une grande partie de l'extraréférence provient des lettres entre Carrère et Romand transcrites dans le texte. Celles-ci contribuent effectivement à donner de la validité à l'œuvre, mais pas de la même manière que les détails vérifiables employés par Capote ; au lieu de prouver sa proximité avec la réalité par des spécificités, Carrère essaie de prouver sa fidélité en admettant son implication personnelle et ses limites. D'ailleurs, cela requiert une base philosophique fondamentalement différente, qui fonctionne sur le principe que l'on ne peut s'approcher de la vraie réalité que dans la mesure où son expérience personnelle le lui permet, plutôt que sur l'idée d'une vérité absolue. Il est signifiant de noter qu'il s'agit du même dilemme que les écrivains américains de l'époque de Capote ont fortement débattu, réapparu dans une œuvre aussi contemporaine.

On est à présent confronté à un problème, et c'est dans ce problème que l'adéquation de l'œuvre de Carrère à notre définition commence à vaciller : jusqu'ici, on a parlé des marques subjectives du « je » comme étant du domaine intraréférentiel. Cependant, ce « je », en tant qu'élément déictique du langage, fait référence à un être humain spécifique, ayant une existence réelle, en dehors du livre. Dans ce cas, il serait peut-être plus approprié de le classer dans le domaine de l'extraréférence. Emmanuel Carrère, indépendamment du style qu'il choisit pour son écriture, existe dans la réalité ; les manifestations de sa personne que l'on trouve dans son texte sont simplement des références à cette existence autonome. Si l'on accepte cela, une grande partie de l'explication que l'on a soutenue jusqu'ici commence à s'effondrer. De nombreuses techniques narratives utilisées par Carrère deviennent ainsi extraréférentielles dans les sens qu'elles dépendent du « je », et la structure elle-même, ouvertement centrée sur l'expérience que le « je » de Carrère a eue autour de l'affaire Romand, perd son caractère intraréférentiel. Même les sections écrites à la troisième personne, truffées d'interventions de ce « je », deviennent, elles aussi, extraréférentielles. Définitivement, *L'Adversaire* en tant qu'œuvre littéraire ne peut pas exister indépendamment de la réalité extérieure qu'est la personne de son auteur, Carrère.

C'est pour cette raison que l'on a laissé la question de l'angle de référence et de la biréférence pour la fin. Si, comme on vient de discuter, presque tout dans cette œuvre dépend du « je », un référent externe, où est-ce que se trouve l'aspect intraréférentiel ? Qu'en est-il de la tension de la zone de la fictualité inhérente à la biréférence ? Compte tenu

de ce que l'on vient de voir dans cette analyse, il serait difficile d'en trouver et de soutenir qu'un angle droit de référence est maintenu dans *L'Adversaire*. En tout cas, si l'on devait établir un angle pour ce travail, à l'opposé de la légère inclinaison de l'œuvre de Capote vers l'intraréférence, il serait exagérément obtus et penché vers l'axe extraréférentiel. C'est ici que l'on constate des problèmes pour classer l'œuvre de Carrère comme un roman non-fictionnel, dont l'une des caractéristiques définitoires que l'on a établies est justement l'équilibre biréférentiel.

4. CONCLUSION

Après avoir appliqué notre définition fonctionnelle du roman non-fictionnel à l'œuvre modèle, *In Cold Blood*, de Truman Capote, nous avons effectivement vérifié son statut, constatant qu'elle possède toutes les caractéristiques établies comme définissant le genre : elle maintient un équilibre biréférentiel parfait, utilise de nombreux procédés littéraires, imaginatifs et journalistiques dans son élaboration pour atteindre la dimension mythique inhérente à la fonction sociale du roman et présente, même de manière cachée, un certain degré d'implication personnelle de l'auteur, tout en étant conditionnée par la décision consciente de rester dans les limites des faits vérifiables.

On a vu comment Emmanuel Carrère, auteur d'une autre époque et d'une autre culture, s'est inspiré de cette œuvre emblématique et a tenté d'en imiter les méthodes et les effets. Ces œuvres partagent effectivement de nombreuses caractéristiques. Au niveau superficiel, elles s'inspirent toutes les deux de faits divers et s'efforcent de créer un « *true account* » des événements, ce qui signifie qu'elles promettent de rester dans les contraintes des faits. Mais, en plus, elles font toutes les deux preuve d'une capacité d'extension et de suggestion qui les fait entrer dans la dimension mythique de l'art.

Or, on a également vu comment Carrère, dans son échec à imiter *In Cold Blood* (peut-être signe de l'extrême difficulté de sa réalisation réussie et du talent de son auteur), a trouvé une nouvelle inspiration qui allait plus tard changer la trajectoire de sa carrière littéraire. Ayant constaté, en dépit de son admiration, la nature trompeuse du roman de Capote, dans lequel l'auteur disparaît d'une histoire dont il a néanmoins fait profondément partie, Carrère se sentait confronté à un dilemme moral : comment raconter au mieux l'affaire Romand sans commettre la même tricherie ? Il a trouvé sa solution après s'être finalement éloigné du modèle Capote presque par hasard et avoir préféré une approche personnalisante à une approche impersonnelle. Ce faisant, Carrère a choisi de dépeindre la réalité uniquement telle qu'il la connaît, de son propre point de vue et avec sa propre voix.

Bien que cela puisse sembler contre-intuitif, Carrère est peut-être tombé sur un moyen de rester encore plus dans les contraintes des faits, et, si l'on accepte que l'on ne peut pas connaître plus sur la réalité que notre propre expérience, même d'améliorer l'œuvre de Capote, au moins dans ce qui concerne son credo esthétique, qui déclarait le désir de rester aussi fidèle que possible à la réalité. S'inclure dans les événements, attribuer toutes ses pensées, émotions et opinions à lui-même et admettre ouvertement ses limites et défauts, n'est-ce pas une représentation plus fidèle de la vérité ?

Comme conséquence de cet éloignement, néanmoins, Carrère s'est également débarrassé de l'équilibre biréférentiel de l'œuvre de Capote, caractéristique des romans non-fictionnels. Si on a prétendu « résoudre » une question aussi complexe que celle des genres littéraires en proposant une définition provisoire du roman non-fictionnelle pour les besoins de ce mémoire, on constate une fois de plus alors la fragilité de ces définitions. Ainsi, si l'œuvre de Carrère n'est pas un roman non-fictionnel (Carrère lui-même est connu pour renier le terme « roman » (Pitard, 2016)), qu'est-ce que c'est ? Une biographie ? De l'autofiction, de plus en plus populaire ? Du reportage créatif ? De l'histoire ? Documentaire ? Peu importe. Ce qui nous intéresse vraiment, c'est le fait que *L'Adversaire* ne peut être classé dans aucune de ces catégories établies.

Cette non-appartenance au genre du roman non-fictionnel, ni apparemment à aucun de ces genres modernes, n'est en aucun cas négative. Bien au contraire. C'est précisément dans cette divergence par rapport au modèle, cette innovation, que l'on trouve l'importance de l'œuvre de Carrère. En fait, bien qu'il se situe sur un tout autre plan, le genre créé par Carrère avec *L'Adversaire* a été ensuite repris et imité, tant en France qu'ailleurs. Des auteurs français contemporains comme Delphine de Vigan (Strasser, 2016 : 31), Laurent Binet (Cercas, 2016 : 43-44) ou Ivan Jablonka (González Fernández, 2021 : 394) sont souvent cités à côté du nom de Carrère, tandis que Javier Cercas est devenu l'héritier de ce genre en Espagne, par exemple (Delage, 2019).

Tout compte fait, ce qui est si captivant de la littérature, c'est sa nature évolutive, sa capacité à s'adapter aux besoins de la société contemporaine et la flexibilité que des écrivains comme Capote et Carrère après lui y trouvent pour s'exprimer. À travers cette analyse, il apparaît que, tout comme on l'était dans les années 1960, nous sommes une fois de plus simplement confrontés à l'un des fameux points de flexion de la littérature.

5. BIBLIOGRAPHIE

5.1. CORPUS PRIMAIRE

CAPOTE, Truman (1966). *In Cold Blood*, London : Penguin Random House.

CARRERE, Emmanuel (2000). *L'Adversaire*, Paris : POL Éditeur.

5.2. BIBLIOGRAPHIE CITÉE

CARRERE, Emmanuel (2016). « Capote, Romand et Moi », *Il est avantageux d'avoir où aller*. Paris : POL Éditeur. (pp. 255-262).

— (2014). *Le Royaume*. Paris : POL Éditeur.

— et Nelly KAPRELIAN (2010). *Emmanuel Carrère L'Adversaire*. YouTube. [téléchargé par : Jean-Paul Hirsch] [en ligne : < <https://www.youtube.com/watch?v=yVqY9PXJs-k> >].

CARRIÓN, Jorge (2017). « Emmanuel Carrère y el maldito punto de vista », *The New York Times*. [en ligne : < <https://www.nytimes.com/es/2017/12/03/espanol/emmanuel-carrere-y-el-maldito-punto-de-vista.html> >].

CERCAS, Javier (2016). *El punto ciego: Las conferencias Weidenfeld 2015*. Barcelona: Peguin Random House.

COTE, Frédérique (2019). *L'adversaire comme texte médiane : Le traitement du fait divers et la construction d'un royaume chez Carrère*. [Mémoire fin de Master, Université McGill]. [en ligne : < <https://www.proquest.com/openview/840ed2fb6635e56040af7bb88de17bdb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=44156> >].

DELAGE, Agnès (2019). « Javier Cercas Historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine ». *Fabula/Les colloques*. [en ligne : < <https://www.fabula.org/colloques/document6328.php#citation> >].

FOLEY, Barbara (1986). « Preface », *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca : Cornell University Press. (pp. 9-21).

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Francisco (2021). « En primera persona (del plural): Carrère, Flaubert y la escritura sagrada ». *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 5. (pp. 388-416). [en ligne : < <https://revistas.uam.es/actionova/article/view/14653/14503> >].

HOLLOWELL, John (1977). *Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill : UNC Press Books.

MILLICHAP, Joseph (2010). « James Agee, Walker Evans, and the Dialectic of Documentary Representation in *Let Us Now Praise Famous Men* ». Dans *The Past*

Is Not Dead: Essays from the Southern Quarterly. [eds. Douglas B. Chambers et Kenneth Watson]. Jackson : University Press of Mississippi. (pp. 342-352).

PITARD, Florence (2016). « Carrère, “Écrire ne donne pas tous les droits” ». *Ouest France*. [en ligne : < <https://www.ouest-france.fr/culture/livres/carrere-ecrire-ne-donne-pas-tous-les-droits-4198139> >].

SANTAMARÍA SUÁREZ, Luisa (2008). « Literatura de no-ficción, periodismo de ficción ». *Cuenta y Razón*. 2. (pp. 47-51). [en ligne : < <http://cuentayrazon.com/wp-content/uploads/2016/05/revista2.pdf> >].

SIEGLE, Robert. « Capote’s *Handcarved Coffins* and the Nonfiction Novel ». *Contemporary Literature*. 25(4). (pp. 437-451). [en ligne : < <https://www.jstor.org/stable/1208055> >].

STRASSER, Anne (2016). « L’autobiographie et les siens : envers et contre tous ». *Littérature* vol. 181(1). (pp. 27-40). [en ligne < <https://www.cairn.info/revue-litterature-2016-1-page-27.htm> >].

WEBER, Ronald (1980). *The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio: Ohio University Press.

WIEGAND, William (1967). « The “Non-fiction” Novel ». *New Mexico Quarterly*. 37(3). (pp. 243-357). [en ligne : < <https://digitalrepository.unm.edu/nmq/vol37/iss3/12> >].

ZAVARZADEH, Mas’ud (1976). *The Mythopoeic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. Urbana : University of Illinois Press.

5.3. BIBLIOGRAPHIE COMPLÉMENTAIRE CONSULTÉE

GARCÍA, Romina Laura (1999). « “Novela de no ficción”: Polémica en torno a un concepto contradictorio ». *Letras (Curitiba)* vol. 51. (pp. 41-53). [en ligne : < <https://core.ac.uk/download/pdf/328064387.pdf> >].

GONZALEZ FERNANDEZ, Francisco (2004). « “L’adversaire” ou le récit de l’indécidable ». *El texto como encrucijada* vol. 1. (pp. 535-546). [en ligne : < <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1011637> >].

GROBEL, Lawrence (1988). « *In Cold Blood* ». *Conversations with Capote*. New York : New American Library (pp. 109-128).

HELLMANN, John (1981). *Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction*. Urbana : University of Illinois Press.

LEONI, Iacobo et Teresa M. LUSSONE (2018). « Fait divers et roman : le cas de *L’Adversaire* : Entretien avec Emmanuel Carrère ». *Sigma* vol. 2. (pp. 491-511). [en ligne : < <http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/issue/view/452/284> >].