



HAL
open science

In Cold Blood de Truman Capote. Histoire médiatique d'une fiction multiple et de ses résurgences (1959-2007)

Claire Sécaïl

► **To cite this version:**

Claire Sécaïl. In Cold Blood de Truman Capote. Histoire médiatique d'une fiction multiple et de ses résurgences (1959-2007). *Le Temps des médias. Revue d'histoire*, 2010, 14, <10.3917/tm.014.0124>. <hal-01269871>

HAL Id: hal-01269871

<https://hal.science/hal-01269871v1>

Submitted on 5 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

IN COLD BLOOD DE TRUMAN CAPOTE. HISTOIRE MÉDIATIQUE D'UNE FICTION MULTIPLE ET DE SES RÉSURGENCES (1959-2007)

[Claire Sécail](#)

Nouveau Monde éditions | « [Le Temps des médias](#) »

2010/1 n° 14 | pages 124 à 141

ISSN 1764-2507

ISBN 9782847365207

DOI 10.3917/tm.014.0124

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2010-1-page-124.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Nouveau Monde éditions.

© Nouveau Monde éditions. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

In Cold Blood de Truman Capote. Histoire médiatique d'une fiction multiple et de ses résurgences (1959-2007)

Claire Sécaïl*

Le dimanche 15 novembre 1959, le petit village de Holcomb (Kansas), s'éveille en apprenant le drame : dans la nuit, les quatre membres de la famille Clutter, qui habitait l'une des plus riches fermes des environs, ont été sauvagement assassinés. L'absence de motif apparent favorise d'abord la piste d'un tueur psychopathe, ce qui ne manque pas de plonger la communauté de Holcomb, déjà sous le choc, dans la peur. Mais les motivations crapuleuses des deux criminels, Perry Smith et Dick Hickock, bandits sans envergure arrêtés début janvier 1960, placent l'Amérique devant le spectacle insondable de la banalité du mal et de la violence ordinaire. Jugés du 22 au 30 mars 1960, Smith et Hickock sont condamnés à mort et exécutés par pendaison, au terme d'une longue et vaine procédure d'appel, le 14 avril 1965.

Dès l'annonce du quadruple meurtre, la presse locale et, dans une moindre mesure, la presse nationale se mobili-

sent : le 16 novembre, le *New York Times* publie un bref article laconiquement intitulé « Riche fermier, trois membres de la famille tués »¹. L'entrefilet de 283 mots « enfoui dans les profondeurs du journal »², attire ce jour-là l'attention de l'un de ses lecteurs, l'écrivain mondain Truman Capote. Ce dernier décèle un potentiel narratif dans la lecture de ce fait divers qui, reconnaît-il pourtant, « n'avait rien d'exceptionnel : on lit des articles concernant des meurtres en série plusieurs fois par an »³. Envoyé au Kansas comme reporter pour le *New Yorker*, Capote entreprend de consacrer sa prochaine œuvre à ce fait divers, afin d'expérimenter une forme littéraire dont il cherche déjà à revendiquer la paternité : le *non-fiction novel* ou « roman-vérité ». Au bout de six années de recherches, il achève *In Cold Blood*, décliné dans un premier temps en feuilleton dans le *New Yorker* dès le 25 septembre 1965, puis publié en janvier 1966 chez Random House⁴. A peine sorti des presses,

* Post-doctorante au CNRS, laboratoire communication et politique.

le roman devient un film éponyme en 1967, réalisé par Richard Brooks. Le silence qui s'installe durant les trois décennies suivantes n'empêche pas la mise en mémoire du fait divers qui, en 1996 resurgit sur le petit écran sous la forme d'une série télévisée en deux parties, avant que la bande dessinée, en 2005, (*Capote in Kansas*) puis de nouveau le cinéma par deux fois l'année suivante (les « biopics » *Capote* et *Infamous*) ne revisitent cette affaire tragique inscrite dans l'histoire criminelle des États-Unis autant que dans l'histoire intellectuelle américaine.

Objet transmédiatique⁵ par nature, matériau apte à s'imposer comme « récit circulant »⁶ en traversant les genres, le fait divers offre un point d'observation idéal pour comprendre les mutations narratives et les processus de transformation d'écritures qui s'opèrent d'un média à l'autre. Par quels mécanismes un tragique mais banal fait divers se voit-il réifié tour à tour par la littérature, le cinéma, la télévision et la bande dessinée ? Les contextes successifs dans lesquels émergent ces œuvres ainsi que la sensibilité individuelle de leurs auteurs, réunis dans une sorte de généalogie auctoriale autour d'une œuvre référente, nous amènent à considérer les effets de transmission et d'hybridation qui permettent au récit, à chacune de ses mutations, d'épouser au mieux les impératifs de forme et les questionnements de fond du moment. Si, contre Barthe et Auclair, nous considérons le fait divers comme un véritable objet

historique résolument inscrit dans le contexte social, politique, culturel et médiatique du moment, alors il conviendra d'expliquer comment un quadruple meurtre n'ayant « rien d'exceptionnel » parvient, grâce à ses enfantements fictionnels, à toucher de façon durable ses contemporains. Que reste-t-il, finalement, du monde référentiel – la réalité même des faits criminels – au terme de ces multiples réappropriations ?

Du fait divers au « roman-vérité » (1959-1966)

Écrire contre la fiction ?

« *Récit véridique d'un meurtre multiple et de ses conséquences* », c'est avec ce sous-titre que paraît, en septembre 1965, le roman longuement mûri de Truman Capote *De Sang froid*. Précisant en préambule que « tous les éléments de ce livre qui ne sont pas le fruit de [sa] propre observation ont été tirés de documents officiels ou bien résultent d'entretiens avec les personnes directement concernées », l'auteur expose clairement au lecteur son ambition de transgresser les codes narratifs habituels de l'écriture fictionnelle, proposant davantage « un reportage écrit avec la technique d'un romancier »⁷ qu'une fiction basée sur des faits réels qui autoriserait l'auteur à donner libre court à son imagination – quitte à effacer tout référent explicite aux faits mêmes. Bien avant l'institutionnalisation éditoriale, dans les années 1980 aux États-Unis, de la catégorie à succès du « True

Crime Novel »⁸, Capote prend prétexte d'une tragédie contemporaine pour imposer ce genre nouveau au croisement de l'écriture journalistique et romanesque. Il revendique la paternité du *non fiction novel* ou « roman-vérité », en oubliant un peu vite toutes les fondations historiques.

Parmi toutes les rubriques offertes à la lecture d'un journal, le choix d'un fait divers criminel pour entreprendre l'écriture d'un « reportage-narration » est une évidence pour Capote, conscient qu'une « grande partie des articles de presse vieillit vite »⁹. Or, à ses yeux, le fait divers semble échapper à ce mode de consommation thermométrique de l'actualité « chaude », périmée après la date indiquée sur l'emballage – celle du journal, en l'occurrence. En phase avec l'analyse sociologique des années 1950-1960, qui prête au fait divers un caractère universel, Capote considère que le genre ne se réduit pas au scénario relaté brièvement dans les colonnes du journal mais offre, par les thématiques qu'il soulève et le scénario qu'il actionne, une forme de « promesse narrative » à qui voudra la déceler. La nature criminelle du fait divers, en particulier, achève de convaincre l'écrivain : « Le cœur humain étant ce qu'il est, le meurtre était un thème qui n'était guère susceptible de s'assombrir, ni de jaunir au fil du temps ». Ainsi le fait divers évolue-t-il dans une certaine atemporalité : rarement daté au XIX^e siècle¹⁰, les scénarios et les ingrédients sur lesquels il repose encore au

XX^e siècle n'ont parfois que de très légères modifications à subir pour être transposables d'une époque ou d'un espace culturel à l'autre.

Dès novembre 1959, le reporter Capote commence à amasser une importante documentation : entretiens avec les protagonistes du drame, rencontres avec des psychiatres, lecture des rapports d'experts, discussions avec des policiers. Nouant des amitiés avec certains d'entre eux (l'agent Al Dewey), il accède aux pièces du dossier les plus intimes, comme les journaux de Nancy Clutter ou de Perry Smith. De ce matériau issu de l'enquête policière et journalistique, agencé à travers le procédé du collage¹¹, émerge une écriture chirurgicale qui permet à l'écrivain-reporter de conduire l'autopsie minutieuse du fait divers.

Le livre est découpé en quatre parties. La première, la plus courte, (« The Last to See Them Alive », 106 pages) alterne les chapitres sur la vie de famille paisible des Clutter et sur le périple des criminels avant le drame. La deuxième partie (« Persons Unknown », 118 pages) se concentre sur la traque des criminels par les enquêteurs (au premier plan desquels l'agent Al Dewey). La troisième partie (« The Answer », 134 pages) commence après l'arrestation et permet véritablement à l'auteur d'atteindre une dimension philosophique en se situant sur le terrain des causes de la violence criminelle à travers l'évocation de l'enfance et de la personnalité des meurtriers. Enfin la dernière partie, la plus développée

(« The Corner », 135 pages), se concentre sur la longue période allant du procès (mars 1960) à l'exécution (avril 1965) : le message politique contre la peine de mort, sans être martelé, y est plus présent. La gestion narrative d'*In Cold Blood* (vitesse, ordre, style) révèle une écriture multiple qui, chez Truman Capote, s'explique largement par sa curiosité et son expérience des divers formes et genres d'écriture.

Ainsi, avant même de connaître le succès d'une carrière d'écrivain, Truman Capote fait-il l'expérience ingrate du journalisme en devenant, en 1942-1943, grouillot à mi-temps au service artistique du *New Yorker*, c'est-à-dire en étant considéré par la rédaction ni comme un écrivain, ni comme un reporter¹². Désireux de publier ses nouvelles, il trouve un accueil plus favorable auprès de la presse magazine féminine (*Mademoiselle*, *Harper's Bazaar*) avant de publier son premier recueil, *Other Voices, Other Rooms*, en 1948, chez l'éditeur Random House. Après l'écriture journalistique et novellisée, Truman Capote teste dans les années 1950 son écriture théâtrale et cinématographique en adaptant sa nouvelle *The Grass Harp* pour la scène en 1952, et en cosignant le scénario du film *Beat the Devil* pour John Houston en 1953. L'écriture de Truman Capote est donc héritière de tous ces genres : malléable, elle s'adapte aux différents formats, supports et temporalités. La structure quasi cinématographique d'*In Cold Blood*, composée de courts chapitres

(scènes) alternés (montage), est bel et bien le fruit de ces différentes expériences d'auteur. Née de la lecture d'un journal, l'œuvre littéraire capte déjà le langage de la caméra.

Les limites de la non fiction

Mais l'adaptation d'un fait divers n'est pas sans risque pour l'écrivain qui, en multipliant les déclarations sur la pureté d'une œuvre capable d'accéder au plus près de la vérité des faits, s'expose à une série de critiques de la part de ses contemporains, qu'ils soient protagonistes du drame ou observateurs critiques de l'œuvre. En 1965-1966, la parution d'*In Cold Blood*, malgré les nombreux éloges et le succès public s'accompagne en effet d'une série de polémiques.

Une première critique à l'égard du roman vient des acteurs même du fait divers. Sans remettre en cause la véracité d'ensemble de l'œuvre, ils émettent ponctuellement des reproches à l'auteur au sujet de certains passages. Ainsi, Harold Nye, l'un des quatre policiers chargés de l'enquête dirigée par Al Dewey, se dit contrarié par les quelques pages – soumises pour relecture avant la parution – relatant la visite qu'il avait faite dans le cadre de l'enquête à l'ancienne propriétaire de Perry à Las Vegas. Rien de la scène retranscrite par Capote et du portrait fait de la vieille propriétaire – femme au « grand visage musclé, poudré, [...] aux lèvres peintes, [qui] sentait le tabac, la bière et le vernis à ongles fraîchement appliqué » et qui, à soixante-qua-

torze ans « fit l'impression à Nye d'être plus jeune de dix minutes peut-être » (p. 262) – n'est selon lui exact. S'il reconnaît que cette infidélité de Capote est « insignifiante », il n'empêche que le contrat de confiance tacite qui s'était instauré entre un protagoniste du fait divers et l'écrivain est rompu : « J'avais toujours cru comprendre que son livre devait présenter les faits ; or ce qu'il m'a envoyé, c'était de la fiction. Moi, ça ne m'a pas plu de le voir transformer les faits »¹³ explique le pragmatique policier qui refuse (en vain) de donner son accord pour la publication du passage.

Plus loin, lors de la scène de l'exécution de Perry, Capote fait baisser les yeux de l'enquêteur Dewey qui « les tint fermés jusqu'à ce qu'il entende le bruit sourd qui annonce un cou brisé par une corde » et ne les rouvrit que pour voir les pieds « d'enfant qui pendaient et se balançaient »¹⁴. Ce détail, que l'agent Dewey n'a cessé de contester, permet à Capote d'émettre ses propres critiques à l'égard de la peine de mort : si Dewey « comme la plupart des officiers de police américains [...] est certain que la peine capitale exerce un effet préventif sur les crimes violents »¹⁵, sa défaillance émotionnelle dans le roman est bien la preuve de l'inadéquation de la peine et de l'incapacité de cette dernière à répondre à la complexité des phénomènes criminels. Le roman s'achève d'ailleurs sur cette image d'un enquêteur moins pétri de certitudes au sujet de l'exemplarité de la peine capitale et plongé

dans le souvenir – totalement inventé par Capote – d'une visite lointaine dans le cimetière sur la tombe des Clutter, en quête d'une tranquillité que l'exécution des criminels n'a finalement pu lui procurer. Mais rien n'est plus faux que cette tension émotionnelle intérieure reconstituée par l'écrivain : « J'avais vu à quoi ressemblait cette pauvre petite Nancy Clutter et j'aurais bien actionné le levier moi-même », racontera l'agent Dewey¹⁶.

En revendiquant sa démarche journalistique, l'écrivain se voit d'autre part rapidement accusé d'un manque d'imagination. Si les critiques et les universitaires reconnaissent la solidité théorique de ce défenseur du reportage comme nouveau vecteur de sensibilité – rôle jusqu'alors réservé à la fiction, ils ne peuvent s'empêcher d'exprimer leur déception : « Pourquoi Capote s'en est-il tenu à ce point aux faits en reniant la fiction ? » s'interroge le professeur en littérature contemporaine Robert E. Kuehn qui interprète le rejet de la forme romanesque chez Capote comme le possible « symptôme d'une faillite de l'imagination »¹⁷ et ne peut s'empêcher de dénoncer plus généralement le « déclin du roman » ainsi que la « grave perte de confiance [...] dans la capacité à produire la vérité sur la condition humaine » que ses contemporains manifestent à l'égard de la forme romanesque. Le « reportage-narration » parvient-il avec succès à supplanter cette fonction ? Ami et non moins rival de Capote, Norman Mai-

ler avoue, malgré l'écriture « superbe », être « [resté sur [sa] faim] » en lisant *In Cold Blood*. En ne permettant pas à la fiction de s'aventurer plus loin que ce crime décrit « de l'extérieur », le livre, selon lui, ne parvient pas à donner la clé des personnages¹⁸. Pourtant, une partie de la fascination qu'exerce l'œuvre parmi les intellectuels vient du fait de la très grande proximité de l'approche de l'écrivain avec les méthodes et les questionnements des sciences sociales (dans sa tentative de comprendre l'esprit du criminel, Capote réinsuffle la parole psychiatrique qui avait fait défaut au procès).

L'invisibilité de l'écrivain dans le roman trouble encore une partie des lecteurs habitués aux codes littéraires. Tandis que le « gonzo journalism » naissant consacre la subjectivité du narrateur intéressé par la tension fictionnelle des faits¹⁹, Capote, associé comme Tom Wolfe au courant du « New Journalism » – qui revendique l'introduction du style littéraire dans l'écriture journalistique – prend soin au contraire d'effacer toute marque explicite de subjectivité. « Si l'on veut que la forme du roman-vérité soit pleinement réussie, l'auteur ne doit pas apparaître dans l'ouvrage », confie Capote en 1966²⁰.

Mais l'implication de l'écrivain obsédé pendant cinq ans par le fait divers et ses personnages, est une réalité historique qui ne résiste pas à la lecture de l'œuvre et aux déclarations faites par Capote s'expliquant sur la construction de son récit. Et c'est bien ce qui dérange une partie de la critique

et provoque l'attaque la plus violente contre l'écrivain, formulée au printemps 1966 par Kenneth Tynan, le critique littéraire du quotidien britannique *The Observer*. Ce dernier accuse Capote d'avoir sacrifié la vie des criminels – en ne faisant aucune véritable démarche pour empêcher leur exécution – afin de pouvoir mettre un point final à son manuscrit. En effet, bien que le livre fut quasiment achevé au début du printemps 1965, Capote traversait depuis plusieurs mois un passage à vide, faisant la douloureuse expérience du décalage entre le temps de l'événement criminel et celui de l'écriture de son roman, dont il suspend l'issue à la décision de la Cour suprême. Quelle liberté par rapport aux faits l'écrivain peut-il s'accorder sans trahir son « roman-vérité » ? Jusqu'où peut-il intervenir dans l'événement pour satisfaire une obsession littéraire ? Le verdict de Tynan est sévère et permet en passant de trouver une autre interprétation du titre de l'ouvrage : « Il me semble que le sang avec lequel son livre est écrit est aussi froid que celui qui coule dans l'ensemble de la littérature actuelle »²¹ assène-t-il en interrogeant la responsabilité morale de l'écrivain : « Est-ce de l'art ? Est-ce moralement défendable ? » A vif, Capote répond dans une tribune publiée dans le même journal quelques jours plus tard, dans laquelle il insulte le critique en lui attribuant « la morale d'un babouin », « une ignorance égocentrique » et « le courage d'un papillon »²².



La polémique entre Tynan et Capote n'échappe pas aux critiques français. Max-Pol Fouchet s'en fait l'écho pour les téléspectateurs français en septembre 1966 à l'occasion de sa présentation de l'ouvrage dans *Lectures pour tous*. Mais le véritable « malaise » qu'éprouve le critique est ailleurs : délaissant le procès d'intention il préfère évoquer sa gêne face à la transgression des codes narratifs et du mélange des genres entre fiction et reportage. De plus, fin connaisseur des classiques français, il tempère les revendications de Capote à l'égard d'un soi-disant « nouveau genre » : « C'est intéressant comme procédé. Ce n'est pas tout à fait nouveau. Il y a eu des démarches à peu près semblables dans la littérature et dans la sociologie [...] Ce livre, monsieur Capote croit qu'il apporte quelque chose de nouveau dans la littérature. [...] Il pense que ce

sera une sorte de nouveau départ pour le roman. [...] Mais pour moi, cela me paraît tout de même une affirmation un peu facile »²³.

En effet, la liste serait longue des écrivains qui, depuis Stendhal, Flaubert ou Maupassant²⁴, ont puisé à travers des faits divers le matériau de leurs récits, mélangeant les codes de l'écriture littéraire et ceux de l'écriture journalistique. En France, dès les années 1830, on peut déjà observer ce « pouvoir de séduction » qu'exerce l'actualité sur l'écrivain et qui débouche sur l'émergence de formes apparentées (conte d'actualité, roman-feuilleton, roman réaliste)²⁵. Pour ne s'en tenir qu'au XX^e siècle, citons André Gide, qui avait déjà tiré de son expérience de juré au Tribunal de Rouen en 1912 ses *Souvenirs de la Cour d'Assises* (1914). En 1930, le même publie *La séquestrée de Poitiers*, roman tiré de la véritable histoire de Blanche Monnier, « séquestrée » par sa famille pendant un quart de siècle. Révélée en 1901, la presse nationale avait abondamment relaté et illustré cette affaire, captant ainsi l'attention de l'écrivain dont l'œuvre inspirera Georges Simenon et le cinéaste Jean Renoir, qui en tira un scénario resté inédit. Plus près de Capote, Marcel Jouhandeau livre avec *Trois crimes rituels* (Gallimard, 1962) sa vision de trois faits divers – dont le crime du curé d'Uruffé (1956) –, multipliant les clés et les indices pour comprendre les personnages et les mœurs d'une époque.

Aux Etats-Unis, Truman Capote ne peut évidemment ignorer les écrits de

quelques contemporains. Dans un entretien pour le *New York Times* en 1966, il cite lui-même les noms de Rebecca West, de Joseph Mitchell et surtout de Lillian Ross qui « dans cette œuvre si brillante qu'est *Picture*, nous a donné pour le moins un court roman-vérité » inspiré non pas d'un fait divers mais du tournage d'un film de guerre, *The Red Badge of Courage*. L'ambition avouée de Capote n'est donc pas tant d'introduire la nouveauté comme il le prétend que de participer à la légitimation de ce genre du « roman-vérité » qui « dans l'ensemble [...] est le plus sous-estimé, le moins exploré de tous les moyens d'expression littéraires »²⁶. Son combat n'est pas sans succès puisque dans le sillage d'*In Cold Blood*, d'autres auteurs s'emparent de faits divers : avec *The Executioner's Song* (1979), Norman Mailer retrace à partir d'entretiens réalisés avec les protagonistes de l'affaire, le parcours criminel de Gary Gilmore, condamné à mort pour le meurtre de deux hommes et exécuté en 1977²⁷.

Du « roman-vérité » au « film réaliste » (1967)

Fidélités

« Comment un *best-seller*²⁸ formidable, le livre de Truman Capote, devient un film ? » C'est la question que pose avec enthousiasme en France le magazine de télévision *Cinéma*, en juin 1967. Le succès d'un roman agit fréquemment comme accélérateur de la mutation du récit²⁹. La transposition

de ce dernier à l'écran, petit ou grand, permet alors au « genre ascendant » de récupérer le succès de l'œuvre initiale et de s'inscrire dans le même contexte de consommation favorable. Cette dynamique d'intéressement, qui soutient l'activité de (re)création et facilite la circulation des produits culturels semblait d'autant plus forte, ici, que le matériau originel d'*In Cold Blood* était un fait divers criminel, autre enfant prodige des industries culturelles. Mais dans le cas du crime de Holcomb, l'appel de l'image n'a pas attendu le *best-seller* : le roman n'est pas encore achevé que son auteur en conçoit déjà l'adaptation cinématographique. Ainsi, en avril 1965, au lendemain de l'exécution de Perry et de Dick à laquelle il a assisté comme témoin, Capote appelle du Kansas Richard Brooks pour lui proposer les droits d'adaptation de son livre à venir³⁰. « Si j'ai tourné ce film, c'est que Truman m'a choisi parmi d'autres metteurs en scène » expliquera Richard Brooks devant les caméras du journal télévisé français lors de la sortie en France de son film³¹.

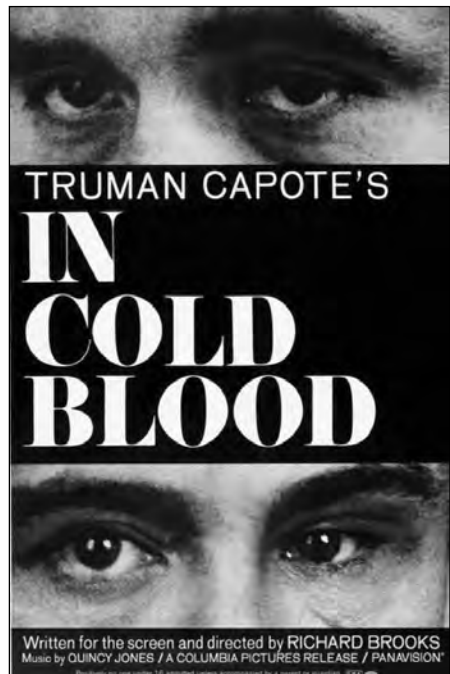
De véritables enjeux esthétiques et partis pris artistiques unissent donc le livre et son adaptation filmique. Face au fait divers, l'approche du cinéaste ne diffère pas de la méthode de l'écrivain. Après quelques premiers échanges, Capote et Brooks « tomb[ent] d'accord pour reconstituer l'histoire avec la plus grande véracité possible »³² – sous-entendu à l'égard de l'œuvre d'abord et, par extension, à l'égard des faits³³. S'aventurant à son tour dans la dé-

marche du « reportage-narration », Richard Brooks, ancien journaliste lui-même, multiplie les effets de « vérité ». Pour préparer l'écriture du script, il effectue un périple au Kansas avec son assistant Tom Shaw pour repérer les lieux du tournage, s'arrêtant partout où les criminels s'étaient fait remarquer.

Pour réaliser la scène où les deux criminels en cavale flouent un vendeur de costumes en payant avec un chèque en bois, Brooks fait ainsi jouer le rôle du commerçant par la véritable victime de l'escroquerie. A la 18^e minute, on peut voir encore le personnage de Nancy Clutter (Brenda C. Currin) s'occuper de son cheval en compagnie de son amie Sue : Brooks a insisté pour « engager » Babe, la vraie jument de la jeune victime, qui, pendant le tournage, se dirigeait d'instinct vers le verger où sa maîtresse la guidait habituellement³⁴.



Mais surtout, Richard Brooks choisit de tourner dans les lieux même du drame, la maison des Clutter. « Je tenais à cette ferme [...] J'ai pensé que l'authenticité des lieux rappellerait le style du livre. » expliquera-t-il en 1988 aux caméras de *Cinéma cinémas*³⁵. Dans le même esprit, il filme la scène du procès dans la salle d'audience où les membres du jury, en mars 1960, avaient prononcé la condamnation à mort des accusés. Sept des douze jurés de l'époque ont même accepté de reprendre leur place dans le box à la demande du cinéaste. Sur l'affiche du film, Brooks appose non pas les regards des deux acteurs incarnant Smith et Hickock, mais ceux des véritables criminels.



Le choix du noir et blanc est une condition imposée par le réalisateur : « La couleur n'aurait servi qu'à enjoliver un fait divers dont la brutalité est bien connue » explique Brooks au public français en 1968³⁶. « Pour moi, la peur, je ne peux la voir qu'en noir et blanc. Pas en couleur » insiste-t-il encore vingt ans plus tard³⁷. Avant le tournage, le cinéaste a toutefois dû convaincre des producteurs inquiets qu'un tel parti pris esthétique ne les prive d'accès aux grands networks et aux retombées financières : « Les télévisions ne diffusent pas les films en noir et blanc ! » lui répondent les studios Columbia³⁸. Si une correspondance esthétique existait entre le livre et le film, ce sont des considérations commerciales qui conditionnent la circulation du film du grand au petit écran.

Ruptures

Le film de Brooks se distingue de l'œuvre littéraire en instaurant trois ruptures principales.

D'abord, si le passage du livre au film procède d'un double mouvement de réduction et d'expansion sur le plan narratif³⁹, ce processus se double sur le plan auctorial d'un phénomène simultané de dépossession et d'appropriation entre les deux auteurs. Toute la difficulté de Brooks consiste donc à convaincre Capote d'épouser sa conception cinématographique qui, tout en étant fidèle au livre, n'en est pas moins distincte et propre au cinéaste. Brooks obtient de Capote une liberté totale pour l'écriture du script, inter-



disant à l'écrivain d'intervenir dans cette phase essentielle. Bien que le découpage soit proche de l'écriture cinématographique, Brooks considère la construction anachronique du roman comme un obstacle à la bonne compréhension du récit par son futur public. Il modifie donc l'ordre de certaines scènes (par exemple la scène du rêve éveillé de Smith qui s'imagine chanteur à Las Vegas, p. 471). Plus tard, en plein tournage, Brooks ne cache pas son irritation en voyant débarquer Capote entouré d'une trentaine de journalistes étrangers – parmi lesquels le français François Chalais envoyé par le magazine *Cinéma* cité plus haut – tous affrétés par les services publicitaires de la Columbia. Le cinéaste ne retrouve la tranquillité qu'au prix d'une séance photo et de quelques plans filmés. Le 12 mai 1967, Capote

fait donc la une de *Life* entouré des deux acteurs principaux tandis que, le 29 juin, guidés par François Chalais, les téléspectateurs français découvrent les premières images du tournage.

Si le script de Brooks est fidèle aux dialogues de Capote, l'image permet au cinéaste d'insérer des éléments méconnus des lecteurs d'*In Cold Blood*. Le film se nourrit ainsi d'une iconographie puisée dans une documentation étrangère à l'ouvrage mais proche de l'expérience de Capote. Ainsi, Richard Brooks met-il en scène le cheminement intellectuel de Smith en s'appuyant sur une anecdote qui n'existe pas dans le roman mais que Capote a évoquée dans la presse, en janvier 1966. Dans une scène furtive, il filme Perry Smith, assis sur son lit de cellule, plongé dans la lecture d'un ouvrage dont on distingue à peine le titre : il s'agit de *Thoreau : On Man and Nature*, un recueil de textes du philosophe et poète publié pour la première fois en 1960⁴⁰. Le spectateur averti ne sera pas surpris de remarquer la présence dans une prison fédérale d'un ouvrage publié peu de temps auparavant : Capote se chargeait d'apporter ou d'envoyer à Smith et Hickock les nourritures spirituelles de leur choix (essais, romans, magazines). Dans l'interview accordée au *New York Times* en 1966, Capote explique avoir reçu un mois après l'exécution une longue lettre de Smith, dont « la dernière ligne – il s'agit, je crois, d'une paraphrase de Thoreau, dit : « Et tout à coup, je comprends que la vie est le père et que la

mort est la mère ». La dernière ligne. Extraordinaire »⁴¹. Brooks a voulu fournir à l'écran une trace de cet échange épistolaire en montrant le moment où le criminel venait d'atteindre la profondeur philosophique – et très psychanalytique – d'une réflexion qui lui servira d'épithape.



Une seconde innovation importante se manifeste à travers la création du personnage du journaliste Bill Jensen, envoyé du *Weekly Magazine*. Double symbolique de Capote permettant de corriger la subjectivité de l'auteur délibérément absente de l'œuvre originelle, Jensen, joué par Paul Stewart, n'a pourtant rien du physique de Capote. Grand, viril, austère : Brooks a pris soin d'écarter toute ressemblance afin de se concentrer sur la fonction assignée au personnage qui fait son apparition à la 37^e minute du film : en faire l'observateur extérieur de la communauté touchée par le drame et permettre ainsi l'expression et la formulation d'un discours distancié sur le système et les institutions pénales américaines. Simultanément, en plaçant Jensen devant sa machine à écrire ou en le montrant attentif sans papier ni crayon dans la salle d'audience lors

du procès, le cinéaste rend hommage à la méthode de prise de notes de l'écrivain, méthode qui n'avait pas manqué d'impressionner la critique en 1966 : afin de préserver la spontanéité des contacts, Truman n'a utilisé aucun matériel d'enregistrement lors de ses entretiens, se basant sur sa capacité à mémoriser les propos avant de les retranscrire. Pourtant, le personnage de Jensen frôle quelquefois l'artificialité, comme lors de la première rencontre entre Dewey et le reporter. La scène où le responsable de l'enquête policière se confie d'emblée à un reporter inconnu est-elle crédible ? Quoi qu'il en soit, elle n'est pas conforme au vécu de Capote, dont les premiers rapports avec Dewey furent pour le moins froids et distants. Satisfait par le film et le casting, Capote exprime des réserves à l'endroit de ce personnage⁴², dont il ne voit pas l'utilité et qui heurte sa conception du « roman-vérité » signé à l'encre sympathique.



Mais surtout, la troisième rupture consiste à faire du film une œuvre politiquement plus forte que le roman. « Le livre n'était pas un pamphlet contre la peine de mort. Si le film l'est, c'est qu'il est dans la nature d'un film d'être un

peu plus personnel et sans doute un peu ma propre manière de penser transparaît-elle dans celui-ci » reconnaît Richard Brooks⁴³, dont les précédents films s'attaquaient à des sujets sociaux et politiques (*Crisis* sur une dictature sud-américaine, en 1950 ; *Blackboard Jungle* sur le système scolaire américain, en 1955). En 1966, la polémique Capote-Tynan avait affaibli le plaidoyer politique qu'aurait pu être l'œuvre littéraire. Le film de Brooks renoue avec le message visant à dénoncer la peine capitale et Capote lui-même semble profiter de cette seconde opportunité pour tenir un discours plus radical : « Nous voulions que [ce film] montre tout le système de la peine capitale. C'est un film choquant, sans aucun doute, mais c'était notre intention : vous faire éprouver un sentiment d'horreur »⁴⁴.

Sorti en décembre 1967, le film de Richard Brooks s'inscrit dans le contexte d'une production cinématographique qui, quelques années après la fin de la Seconde Guerre mondiale, est marquée par une réflexion renouvelée sur le thème de la violence. Depuis les années 1950, se succèdent les films traversés par un questionnement sur les processus de civilisation en temps de paix et sur la nature des phénomènes criminels contemporains⁴⁵ : *Rebel Without a Cause* (Ray, 1955), *Kiss Me Deadly* (Aldrich, 1955), *Bonnie and Clyde* (Penn, 1967), *Point Blank* (Boorman, 1967), etc., « Je m'intéresse au phénomène de la violence en Amérique. La profondeur avec laquelle Tru-

man Capote a étudié la vie des deux assassins et de leurs victimes, les lieux même du crime, le Kansas, qui est au cœur même de l'Amérique, tout cela m'a bouleversé » explique alors Richard Brooks dans un entretien accordé au journal télévisé français⁴⁶.

Si la querelle sur la forme et le genre ont accompagné l'œuvre littéraire *In Cold Blood*, la controverse n'a en revanche pas suivi la sortie du film éponyme de Brooks : d'abord, parce qu'une partie de cette querelle comportait une dimension personnelle, concentrée sur la figure de Capote lui-même ; ensuite, parce le débat autour de l'œuvre s'était déjà épuisé au moment de la sortie du film ; et, enfin, parce que l'ancrage d'une œuvre jouant sur les codes de la réalité et de la fiction trouvait un accueil beaucoup plus légitime au sein de l'art filmique, où le courant réaliste figure comme le genre dominant de la période.

Si la littérature et le cinéma parviennent à engager une réflexion sur les processus d'écriture et/ou le thème de la violence criminelle à travers leur restitution du fait divers, cette ambition manque à l'appel dans le cas de l'adaptation télévisuelle de 1996. La sérialisation du récit (transformé en téléfilm de deux épisodes), le choix d'un décor moins vraisemblable mais plus conforme au budget de la production (les scènes sont tournées en Alberta au Canada, où les tarifs sont moins chers), le parti pris de la couleur (imposé par les diffuseurs soucieux de ne pas détourner le public des années 1990),

etc. : tous ces éléments entrent en contradiction avec les ambitions de véracité ardemment défendues par Capote et Brooks. Doit-on en conclure pour autant, comme le fait Guy Astic à propos de l'œuvre de Stephen King et de ses adaptations pour le petit écran⁴⁷, que le média télévisuel, davantage soumis aux codes de bienséances et aux logiques commerciales éphémères, est invariablement condamné à affadir la fiction originelle ? En réalité, la sensibilité de l'adaptateur est aussi en cause. Au regard de l'accueil critique peu enthousiaste, il semble que le gain temporel du téléfilm de Jonathan Kaplan (240 minutes contre 134 minutes pour le film de Brooks) n'a aucunement profité à la valeur narrative du fait divers.

Le dévoilement du décor (2005-2006)

Les années 1990 permettent surtout au public de découvrir non pas l'œuvre de Capote, déjà abondamment commentée, mais la vie d'un écrivain obscurcie par le mythe que sa « turbulente carrière »⁴⁸ a entretenu. En 1988, quatre ans après la mort de Capote, Gerald Clarke livre une biographie « officielle », fruit de près d'une décennie de recherches et d'échanges avec l'écrivain et ses proches⁴⁹. En 1997, le journaliste Georges Plimpton choisit la forme plus originale – et contestée – de la « biographie orale » pour apporter sa contribution à l'édifice. Clarke comme Plimpton insistent sur l'idée

que l'écriture et la publication d'*In Cold Blood* a constitué une rupture majeure dans la vie de l'écrivain, qui ne publiera plus aucune œuvre et plongera dans la dépression. Ces deux ouvrages apportent la matière à trois nouvelles réalisations graphiques et cinématographiques, dont le point commun n'est pas de proposer une nouvelle adaptation réaliste du fait divers mais de relater l'acte de création de l'œuvre maîtresse et d'explorer ainsi la relation qu'un romancier peut établir avec les personnes destinées à être transformées en personnages. Amorcé en pointillé par Richard Brooks, ce processus permet de dévoiler « l'endroit du décor »⁵⁰.

En 2005, paraît d'abord la bande dessinée d'Ande Parks (texte) et Chris Samnee (dessin) *Capote in Kansas*. Scénarisé par un créateur originaire du Kansas, la BD – en noir et blanc comme le film de Brooks – ne cherche pas à effectuer une « reconstitution fidèle » de l'œuvre mais plutôt à illustrer « le conflit créatif qui affectait Truman »⁵¹. Si Parks se base sur les anecdotes évoquées dans les deux ouvrages de Clarke et Plimpton, il introduit dans son roman graphique une dimension irréaliste en faisant dialoguer Capote et la jeune victime Nancy (qu'il dessine en reprenant les traits de l'actrice du film de Brooks plus que ceux de la véritable Nancy) afin de pouvoir faire pénétrer son lecteur non plus dans le cerveau du criminel (ce qui était l'objectif initial de Capote) mais dans celui de l'écrivain. La distance avec la réa-



lité du fait divers est consommée.

En février 2006, *Capote*, réalisé par Bennett Miller, sort dans les salles américaines. Le film est tiré de la seule biographie de Clarke et en épouse donc les vues, restituées par la performance de l'acteur Philip Seymour Hoffman – Oscar du meilleur acteur en 2006 pour ce rôle. *Infamous*, le film de Douglas McGrath, qui sort en octobre de la même année, propose une autre interprétation en se basant sur la biographie de Georges Plimpton⁵². Partant du même angle de vue, ces trois œuvres ne sont que partiellement des « biopics », puisque limitées à la période 1959-1966. Elles se distinguent principalement sur deux points : la nature des relations entre Smith et Capote et la répartition des responsabilités des deux criminels dans le meurtre des Clutter.

Quand *Capote* avance avec réticence sur l'ambiguïté des relations entre Smith et Capote afin de privilégier, dans le sillage du critique Tynan en 1966, la thèse du dilemme moral de

l'écrivain face au fait divers, *Infamous* et *Capote in Kansas* mettent en scène explicitement la relation homosexuelle entre l'écrivain et le criminel. En 1967, Brooks n'avait livré aucun indice sur l'éventuelle homosexualité de Smith : le Code Hays, qui régit jusqu'en 1968 la production Hollywoodienne en matière de violence et de sexe, agit comme l'efficace ressort de l'autocensure – s'il y en a une ici – chez l'auteur. Trente ans plus tard, on mesure l'évolution de la société américaine qui, depuis les années 1990, manifeste une attitude plus libérale sur la question de la moralité des comportements



homosexuels⁵³.

Que reste-t-il enfin de l'intérêt pour le fait divers lui-même ? Peu de chose. Le crime était déjà la partie la moins développée du livre de Capote. Et *Infamous* et *Capote* se disputent ce que le livre laissait en suspens : qui a véritablement tué les Clutter ?

Capote, qui privilégiait contre l'enquêteur Dewey la thèse d'un quadruple meurtre entièrement perpétré par Smith, ne tranche pas dans son livre en exposant cette thèse qu'il tient de Smith et également la position de Dewey (Smith aurait tué le père et le fils, Hickock la mère et la fille). Brooks était resté sur la même incertitude : s'il faisait bien de Smith le meurtrier de Hub et Kenyon Clutter, il avait choisi de placer sa caméra à l'extérieur de la maison en filmant la scène du meurtre des deux femmes dont on comprend la mort à travers le bruit de la décharge du fusil. *Infamous* donne raison à Dewey et allège donc la charge contre Smith. En revanche, *Capote* se conforme à la position de l'écrivain : Smith a bel et bien tué les quatre membres de la famille. La persistance du mystère étant l'un des meilleurs gages de la longévité d'un fait divers criminel, il n'apparaissait pas urgent de trancher sur ce point aux yeux des cinéastes, concentrés surtout sur l'histoire de l'acte littéraire et non criminel.

La focale s'est déplacée pour mettre à jour d'autres contrastes sociaux et culturels. Dans les années 1960, Capote et Brooks avaient surtout cherché à saisir le décalage entre l'univers calme et conservateur d'une communauté rurale et l'univers violent et anarchique de deux voyous déracinés. Dans les années 2000, Miller, McGrath et Sparks s'intéressent à la rencontre improbable entre cette même communauté rurale avec cette fois l'écri-

vain mondain et homosexuel débarqué de la grande métropole New Yorkaise. Le « récit circulant » procède d'un décentrement du regard d'un auteur à l'autre.

Dans les années 1830, en France, la fiction d'actualité tirée des faits divers avait mis « le bourgeois au travail, [prôné] l'exactitude de l'outil descriptif et [joué] beaucoup sur l'itératif, le quotidien, le prosaïque » en préparant ainsi le mouvement réaliste⁵⁴. A la fin des années 1950, l'ambition littéraire d'un écrivain mondain new-yorkais confronté à une tragédie rurale du Midwest américain, nous renvoie à ces logiques et mécanismes d'écriture qui ne trouvent finalement de variations qu'au travers des contextes et des matériaux différemment utilisés, ainsi que dans la volonté des auteurs à définir leur propre dosage entre l'écriture fictionnelle et l'écriture journalistique.

En l'espace de cinq décennies, le quadruple meurtre d'Holcomb s'est estompé. Ne partageant plus le même terreau historique avec les contemporains du fait divers, les publics des années 2000 se sont éloignés de ce drame tout en continuant à rechercher des traces et des indices semblables pour nourrir leur réflexion : d'autres faits divers se sont succédé pour permettre aux journalistes et aux artistes d'interroger régulièrement l'évolution des normes et leurs transgressions.

L'étude de la mise en fiction d'un fait divers sur cinq décennies nous permet de dresser, partant de l'œuvre ori-

ginelle, une véritable généalogie de récits, composée de filiations horizontales (Brooks) et verticales (Kaplan, Miller, McGrath, Sparks), de mariages de genres et de cousinages de supports, et au sein de laquelle, enfin, se multiplient les correspondances, les citations et parfois les volontés esthétiques ou politiques d'exprimer une différenciation. Pierre angulaire de cet édifice, l'œuvre référente ne livre pas, en s'emparant du fait divers, toutes les clés du monde qu'elle cherche à saisir. Le champ reste donc ouvert aux adaptations qui, pour peu qu'elles défendent un véritable parti pris esthétique, parviennent à gagner à leur tour une forme d'autorité.

De l'œuvre à la vie de son auteur, les adaptations successives d'*In Cold Blood* nous renseignent finalement sur les limites de l'écrivain qui croit pouvoir saisir et restituer le réel en s'exonérant lui-même de l'écriture. L'auteur n'est pas dans la seule position de l'observateur distant et objectif, capable de donner à comprendre la complexité du monde. A l'aube d'un XXI^e siècle marqué par une individuation plus forte des sociétés et une affirmation médiatique de l'individu, une nouvelle génération d'écrivains (Emmanuel Carrère...) a compris qu'elle ne pouvait s'exclure du récit et que, confrontée à la violence criminelle de ses contemporains, sa sensibilité personnelle pouvait, en s'exprimant ouvertement, parfois rendre compte du monde avec plus de résonance.

Notes

¹ « Wealthy Farmer, 3 of Family Slain », *The New York Times*, 16 novembre 1959.

² « The Story Behind a Nonfiction Novel », *The New York Times*, 16 janvier 1966. Interview de Truman Capote par Georges Plimpton.

³ *Ibid.*

⁴ Truman Capote, *In Cold Blood*, Random House, 1966 [*De sang-froid*, Gallimard, 1966]. Toutes les références de pages données dans cet article sont celles de l'édition poche (Folio Gallimard, 2007).

⁵ Annick Dubied et Mark Lits, *Le Fait divers*, Paris, Puf, coll. « Que Sais-je ? », 1999, p. 43.

⁶ Jacques Migozzi (dir.), *De l'écrit à l'écran*, Limoges, Pulim, 2000, p. 18.

⁷ INA, JT nuit, 1^{re} chaîne, 21 mars 1968. Interview de Truman Capote.

⁸ Christopher P. Wilson, « True and True(r) Crime : Cop Shops and Crime Scenes in the 1980s », *American Literary History*, vol. 9, n 4, 1997, p. 718-743.

⁹ *The New York Times*, 16 janvier 1966.

¹⁰ Jean-Pierre Seguin, *Nouvelles à sensations, canards du XIX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 1959.

¹¹ Les éléments « non littéraires » sont employés dans leur forme brute ou recomposés par l'écrivain de manière à faciliter leur emboîtement par des dialogues ou descriptions. Selon Gérard Genette, la présence de passages détaillés ou de dialogues rendus dans leur intégralité est perçue comme un indice de fictionnalité [*Récit fictionnel, récit factuel*, Paris, Seuil, 1979]. Voir aussi : Manuel Jobert, « A la recherche de l'endroit du décor : In Cold Blood et ses avatars », *Bulletin de la Société de Stylistique Anglaise*, 29, 2007, p. 93-110.

¹² Gerald Clarke, *Truman Capote*, Paris, Gallimard, 1990 [1988], p. 82.

¹³ Georges Plimpton, *Truman Capote*, Paris, Arléa, 2009 [Anchor Books Doubleday, 1997], p. 179.

¹⁴ Capote, *op. cit.*, p. 502.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Georges Plimpton, *op. cit.*, p. 188.

¹⁷ Robert E. Kuehn, « The Novel Now : Some Anxieties and Prescriptions », *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, vol. 7, n° 1, 1966, p. 125-129.

¹⁸ Georges Plimpton, *op. cit.*, p. 212.

¹⁹ C'est en 1966 que Hunter S. Thompson publie, chez le même éditeur que Truman Capote, son ouvrage *Hell's Angels : The Strange and Terrible Saga of the Outlaw Motorcycle Gangs*, qui relate, avec le subjectivisme assumé qui caractérise le *Gonzo Journalism*, son immersion dans le gang des Hell's Angels durant un an. Comme Capote, Thomson a choisi quelques vers de François Villon pour servir d'épigraphe à son livre (*La ballade des pendus* pour Capote, *La ballade du concours de Blois* pour Thomson).

²⁰ *The New York Times*, 16 janvier 1966.

²¹ « The Kansas Farm Murder », *The Observer*, 13 mars 1966, p. 21. « It seems to me that the blood in which his book is written is as cold as any recent literature ».

²² « The Guts of a Butterfly », *The Observer*, 27 mars 1966, p. 21.

²³ INA, *Lectures pour tous*, ORTF, 1^{re} chaîne, 21 septembre 1966.

²⁴ Dans *Le Rouge et le Noir* (1830), Stendhal s'inspire de l'affaire Berthet (1827-1828). Gustave Flaubert use du même procédé de réalisme pour *Madame Bovary* (1851), puisant son inspiration à travers la lecture des faits divers.

²⁵ Marie-Ève Thérénty, « L'invention de la fiction d'actualité », in Marie-Ève Thérénty et

Alain Vaillant (dir.), *Presse et plume. Journalisme et littérature au XIX^e siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2004, p. 414-427.

²⁶ *The New York Times*, 16 janvier 1966.

²⁷ Le livre est adapté en téléfilm en 1982 dirigé par Lawrence Schiller. Contrairement à Truman Capote qui avait confié la tâche à Richard Brooks, on retrouve Normal Mailer à l'écriture du scénario.

²⁸ En 1968, *In Cold Blood* s'est déjà vendu à près de 6 millions d'exemplaires.

²⁹ Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 19-20.

³⁰ Les deux hommes se connaissent depuis le tournage de *Miracle à Tunis* (1951), dans lequel Capote avait obtenu un rôle de figurant (la scène sera finalement coupée au montage).

³¹ INA, « Brooks et Capote », Journal télévisé, Nuit, 1^{re} chaîne, 21 mars 1968.

³² *Ibid.*

³³ Le titre complet du film est « Truman Capote's *In Cold Blood* ».

³⁴ Gerald Clarke, *op. cit.*, p. 402.

³⁵ INA, *Cinéma cinémas*, Antenne 2, 25 janvier 1988.

³⁶ INA, « Brooks et Capote », Journal télévisé, Nuit, 1^{re} chaîne, 21 mars 1968.

³⁷ INA, *Cinéma cinémas*, Antenne 2, 25 janvier 1988.

³⁸ INA, *Cinéma cinémas*, Antenne 2, 25 janvier 1988. Pour les mêmes raisons, les studios Columbia rechignent devant le casting, avançant les noms de deux acteurs connus, Steve McQueen et Paul Newman pour remplacer les inconnus Richard Blake et Scott Wilson dans les rôles principaux.

³⁹ Jacques Migozzi, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁰ *Thoreau : On Man and Nature*, Peter Pauper Pr., 1960.

⁴¹ *The New York Times*, 16 janvier 1966.

⁴² Clarke, *op. cit.*, p. 403.

⁴³ INA, Richard Brooks, *Cinémas*, 1^{re} chaîne, 28 mars 1968.

⁴⁴ Thomas Inge (ed.), *Truman Capote Conversations*, University Press of Mississippi, 1987, p. 106.

⁴⁵ David J. Slocum, « Cinema and the Civilizing Process: Rethinking Violence in the World War II Combat Film », *Cinema Journal*, Vol. 44, n° 3, 2005, p. 35-63.

⁴⁶ INA, Richard Brooks, JT nuit, 1^{re} chaîne, 21 mars 1968.

⁴⁷ Guy Astic « Stéphen King: de la fiction littéraire à la mini-série TV », in Jacques Migozzi (dir.), *op. cit.*, p. 545-559.

⁴⁸ Georges Plimpton, *Truman Capote, In Which Various Friends, Enemies, Acquaintances, and Detractors Recall His Turbulent Career*, Anchor Books Doubleday, 1997. Il faut attendre 2009 pour que paraisse la traduction française, sous le titre *Truman Capote* [Paris, Arléa].

⁴⁹ Gerald Clarke, *Capote : a biography* est publié en France chez Gallimard deux ans plus tard. *Truman Capote*, Paris, Gallimard, 1990 [1988].

⁵⁰ Manuel Jobert, *op. cit.*

⁵¹ Ande Parks et Chris Samnee, *Capote in Kansas*, Paris, Akileos, 2006 [Oni Press Inc, 2005].

⁵² McGrath joue avec les codes du documentaire en insérant des plans où les proches de Capote, joués par des acteurs, s'adressent à la caméra pour expliquer un élément de l'histoire.

⁵³ Jeni Loftus, « America's Liberalization in Attitudes toward Homosexuality, 1973 to 1998 », *American Sociological Review*, vol. 66, n° 5, 2001, p. 762-782.

⁵⁴ Maie-Éve Thérénty, *op. cit.*