

# Robert S. Boynton

**Le** *entretiens avec les  
maîtres du journalisme  
littéraire*

# temps du reportage

Gay Talese  
Michael Lewis  
Eric Schlosser  
Susan Orlean  
Ted Conover  
Calvin Trillin  
Leon Dash

Jonathan Harr  
Ron Rosenbaum  
Jon Krakauer  
Jane Kramer  
Alex Kotlowitz  
Richard Ben Cramer  
William Finnegan

Lawrence Weschler  
Lawrence Wright  
Richard Preston  
William Langewiesche  
Adrian Nicole LeBlanc



*LE* Entretiens  
avec les maîtres  
du journalisme  
littéraire

*TEMPS*

*DU*

Robert S.  
Boynton

*REPOR-*

*TAGE*



# Le Temps du reportage

Entretiens avec les maîtres  
du journalisme littéraire

Traduit de l'anglais (États-Unis)  
par Michael Belano\*

\*sauf l'entretien avec Ted Conover,  
traduit par Michael Belano & Anatole Pons ;  
l'entretien avec William Finnegan,  
traduit par Frank Reichert ;  
l'entretien avec Jane Kramer,  
traduit par Ina Kang.

FEUILLETON  
Non-Fiction

---

Éditions  
du sous-  
sol

Titre original

*The New New Journalism. Conversations with America's Best Nonfiction Writers on Their Craft*

Le livre a été publié pour la première fois en 2005 par A Vintage Books Original, un département de Random House, Inc., New York

© 2005, Robert S. Boynton

© Éditions du Seuil sous la marque Éditions du sous-sol, 2021, pour la traduction française

Couverture et conception graphique : gr20Paris

ISBN : 978-2-36468-334-1

*Pour Helen*



# *REMERCIEMENTS*

Tous les livres naissent de collaborations, et celui-ci sans doute plus que les autres. Je tiens à remercier tous les écrivains qui ont répondu à mes questions de m'avoir consacré autant de temps et d'énergie. Le livre a bénéficié des recherches scrupuleuses de Caroline Binham, Megan Costello et Kris Wilton. Brooke Kroeger, Mitch Stephens et Rick Woodward m'ont gentiment fait part de leurs observations à propos de l'introduction, et Laura Marmor a relu le manuscrit de son œil critique. Merci à mon ami et agent, Chris Calhoun, et à mes éditeurs chez Vintage, Marty Asher et Lexy Bloom, pour leur soutien et leur enthousiasme tout au long de ce projet.

Le traducteur tient à remercier Stéphane Pouyaud.



Sommaire

13	INTRODUCTION
41	PRÉFACE
45	TED CONOVER
85	RICHARD BEN CRAMER
117	LEON DASH
145	WILLIAM FINNEGAN
173	JONATHAN HARR
209	ALEX KOTLOWITZ
249	JON KRAKAUER
291	JANE KRAMER
323	WILLIAM LANGEWIESCHE
353	ADRIAN NICOLE LEBLANC
385	MICHAEL LEWIS
419	SUSAN ORLEAN
451	RICHARD PRESTON
495	RON ROSENBAUM
521	ERIC SCHLOSSER
549	GAY TALESE
575	CALVIN TRILLIN
611	LAWRENCE WESCHLER
653	LAWRENCE WRIGHT



# INTRODUCTION

Dans sa désormais célèbre préface à *The New Journalism* (1973), Tom Wolfe proclame que la non-fiction – et non la fiction – est devenue “la plus importante littérature écrite aux États-Unis aujourd’hui<sup>01</sup>”. Venant de Wolfe, qui avait lorgné vers le roman pendant des dizaines d’années, c’était une déclaration pour le moins surprenante. Plus surprenant encore, sa déclaration ne concerne pas seulement la non-fiction en général, mais le journalisme en particulier, qui devient “l’événement majeur de la littérature”. Mais pendant que Wolfe célébrait le triomphe du Nouveau Journalisme, les indices d’une nouvelle étape marquante dans l’évolution de la littérature américaine se laissaient déjà deviner.

Dans les trente années qui ont suivi le manifeste de Wolfe, un groupe d’écrivains a tranquillement fait son trou au cœur de la littérature américaine contemporaine, grâce à des longs formats de non-fiction fondés sur le reportage et menés comme une narration. Ces Nouveaux Nouveaux Journalistes (Adrian LeBlanc, Michael Lewis, Lawrence Weschler, Eric Schlosser, Richard Preston, Alex Kotlowitz, Jon Krakauer, William Langewiesche, Lawrence Wright, William Finnegan, Ted Conover, Jonathan Harr, Susan Orlean et bien d’autres) sont le fruit de la maturation du journalisme littéraire américain. Ils s’appuient sur la liberté d’expérimentation formelle des Nouveaux Journalistes des années 1960 pour prendre à bras-le-corps les préoccupations politiques et sociales des écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle comme Lincoln Steffens, Jacob Riis ou Stephen Crane (une première génération de

01 — Tom Wolfe, *The New Journalism*, préface. New York : Harper and Row, 1973.

“Nouveaux Journalistes”), synthétisant le meilleur de ces deux traditions. Reposant sur un reportage rigoureux, de la finesse psychologique, une grande acuité sociale et une conscience politique, le Nouveau Nouveau Journalisme pourrait bien être le développement le plus populaire et le plus influent de l’histoire de la non-fiction littéraire américaine. *Le Temps du reportage* explore les méthodes et les techniques qu’a développées cette nouvelle génération de journalistes et regarde en arrière pour comprendre la double influence qu’ils ont héritée de leurs prédécesseurs des années 1890 et des années 1960.

Les Nouveaux Nouveaux Journalistes portent un regard culturel et social neuf sur leur travail. Ni romanciers frustrés ni journalistes incontrôlables, ils sont enclins à écrire des livres ou de longs articles dans les magazines et bénéficient énormément de la légitimité que Wolfe a léguée à la non-fiction littéraire et, en même temps, du déclin du roman comme forme d’expression littéraire la plus prestigieuse. Lorsqu’ils font des expérimentations au niveau de la narration ou des techniques rhétoriques, ils considèrent qu’ils travaillent entièrement dans le genre de la non-fiction, là où Norman Mailer ou Truman Capote, dans leurs romans de non-fiction *Les Armées de la nuit* et *De sang-froid*, réfléchissaient à la frontière philosophique entre faits et fiction. Et quand ce nouveau groupe se frotte à la fiction, il le fait sans se poser la question de sa place dans le monde des lettres, qui tourmentait les écrivains de la génération de Wolfe. “Si les journalistes se sont un jour sentis complexés par le roman, on vit désormais à une époque où ce sont les romanciers qui se sentent menacés par la non-fiction”, déclare Michael Lewis.

La société est un phénomène plus complexe à appréhender pour les Nouveaux Nouveaux Journalistes que pour leurs prédécesseurs immédiats. Ils considèrent que la classe sociale et la couleur de peau, et non pas le statut, sont les premières marques de la hiérarchie sociale. Les sous-cultures ethniques et/ou idéologiques (“*terra*

## Le Temps du reportage

*incognita*”, comme les appelait Wolfe<sup>01</sup>), autrefois perçues comme des tribus étranges que l’on étudiait tels des anthropologues, sont aujourd’hui perçues comme différentes en termes de degré et non de nature du reste de la culture américaine.

Les réussites du mouvement relèvent plus du reportage que de la littérature : ce livre consiste donc en une série de discussions sur les pratiques et les méthodes journalistiques, et non en des dialogues sur la théorie ou l’état du genre. L’époque où les écrivains de non-fiction testaient les limites de la langue est largement révolue. Le Nouveau Journalisme a été un vrai mouvement d’avant-garde qui a élargi le champ littéraire et rhétorique du journalisme en plaçant l’auteur au cœur de l’histoire, en relayant les pensées des personnages, en utilisant une ponctuation atypique, en faisant exploser les formes narratives traditionnelles. Cette liberté d’expérimentation a eu une extraordinaire influence sur beaucoup de Nouveaux Nouveaux Journalistes. “Tom Wolfe et les autres pionniers du Nouveau Journalisme ont ouvert la voie, me permettant d’écrire un livre comme *Voyage au bout de la solitude*, qui n’est absolument pas une œuvre flamboyante, mais possède quelques excentricités qui ne paraissent plus si excentriques depuis qu’ils sont passés par là. En ce sens, je dois beaucoup aux innovations audacieuses de Wolfe”, raconte Jon Krakauer.

À l’inverse des Nouveaux Journalistes, cette nouvelle génération a plutôt concentré ses expérimentations sur la façon d’obtenir une histoire. Dans ce dessein, elle a développé de nouvelles stratégies d’immersion innovantes (Ted Conover travailla comme gardien de prison pour *Newjack* ou vécut comme un clochard pour *Au fil*

01 — Joe David Bellamy, “Tom Wolfe”, in *The New Fiction : Interviews with Innovative American Writers*. Urbana : University of Illinois Press, 1974 ; repris dans Dorothy M. Scura (éd.), *Conversations with Tom Wolfe*. Jackson : University Press of Mississippi, 1990, p. 39.

*du rail*) et largement augmenté le temps passé sur le terrain (Leon Dash suivit le personnage de *Rosa Lee* pendant cinq ans ; le reportage d'Adrian LeBlanc pour *Les Enfants du Bronx* dura presque une décennie ; celui de *Préjudice* de Jonathan Harr presque autant). Si certains d'entre eux sont de vrais stylistes (Richard Ben Kramer ou Michael Lewis, par exemple), leurs vraies innovations ont eu lieu dans le domaine du reportage plutôt que dans la langue et la forme de leurs récits.

Il est presque ironique de constater que ce mouvement fondé sur le reportage explore justement le seul territoire que Wolfe avait à l'époque concédé au roman : "Il y a certains aspects de la vie dans lesquels le journaliste ne peut toujours pas évoluer aisément, en particulier à cause des atteintes à la vie privée que cela entraînerait, et c'est dans ces marges que le roman devrait pouvoir se développer à l'avenir", écrit-il<sup>01</sup>. Ce que Wolfe n'avait pas anticipé, c'est qu'une nouvelle génération de journalistes s'appuierait sur ses méthodes de reportage (et les surpasserait), approfondissant et creusant leur implication auprès des personnages, au point que la frontière entre vie privée et vie publique disparaîtrait. Wolfe s'insinuait dans la tête de ses personnages ; les Nouveaux Nouveaux Journalistes finissent par faire partie de leur vie.

Malgré l'insistance de Wolfe à dire qu'il est avant tout un reporter, c'est bien son écriture baroque et son imagination éblouissante – ces "miroirs déformants" qu'il brandit à la face du monde, comme le dit Wilfrid Sheed – qui confèrent toute sa force à son œuvre. On lit Wolfe pour la déformation pleine d'imagination qu'il impose à la réalité, pas pour la réalité elle-même<sup>02</sup>.

01 \_\_ Wolfe, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 35.

02 \_\_ "Par-dessus ces vérités, il impose sa propre conscience, ses propres choix et sa propre rhétorique, et ils deviennent les vérités de Wolfe, et il a déjà un pied de l'autre côté de la frontière du Roman haï", écrit Wilfrid Sheed dans "A Fun-House Mirror", *The New York Times Book Review*, 3 décembre 1972, repris dans Ronald Weber (éd.), *The Reporter As Artist* :

## Le Temps du reportage

Pratiquer le reportage, pour Wolfe, est synonyme d'immersion, d'une accumulation incessante de détails qui tendent à définir le statut social des individus. "Le parfait journaliste devra toujours s'attacher à un sujet : le statut, a-t-il un jour expliqué en interview. Et chaque article devra être consacré à la découverte et à la définition de nouveaux statuts<sup>01</sup>." Comment une personne s'habille ou l'endroit dans lequel elle vit prennent à ses yeux une signification quasi théologique. Sa sensibilité au statut social, combinée avec sa fascination pour la nouveauté, garantissait son rôle de dénicheur de modes en chef du Nouveau Journalisme. Mais les reportages de Wolfe focalisés sur la question du statut mettent tellement en avant l'apparence plutôt que la substance qu'ils finissent par déposséder son journalisme (et, de même, beaucoup de ses personnages de roman<sup>02</sup>) de sa complexité et de sa profondeur. L'écriture de Wolfe ne s'intéresse qu'à la surface. À l'époque décrit comme un homme "avec la conscience sociale d'une fourmi<sup>03</sup>", Wolfe n'a pas la fibre d'un activiste<sup>04</sup>. Pour lui, "Seul compte le style, pas la politique ; le plaisir, et non le pouvoir ; le statut,

---

*A Look at The New Journalism Controversy*. New York : Hastings House, 1974, p. 295.

01 — Elaine Dundy, "Tom Wolfe... But Exactly, Yes !", *Vogue*, 15 avril 1966, repris dans Scura (éd.), *Conversations with Tom Wolfe*, *op. cit.*, p. 9.

02 — Dans sa critique de *Un homme, un vrai*, James Wood écrit que Wolfe "ressemble à un homme avec une très grosse voix qui penserait qu'il parle comme tout le monde [...]. Ses personnages sont des archétypes, comme des déclinaisons de généralités", James Wood, *The Irresponsible Self*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2004, p. 212-213. Wood montre que Wolfe utilise fréquemment la même gamme d'adjectifs pour décrire différents personnages.

03 — Jack Newfield, "Is There a 'New Journalism' ?", in Weber (éd.), *The Reporter As Artist...*, *op. cit.*, p. 302.

04 — "Je crois que c'est très confortable d'être capable de clamer que nous sommes toujours victimes des mêmes problèmes : la guerre, la pauvreté. De cette manière, nous n'avons pas à nous confronter au vrai problème, si on veut l'appeler ainsi : les gens sont brutalement libres. Ils sont riches, ils sont obèses, et ils sont libres", dit Wolfe dans une interview réalisée par Lawrence Dietz pour le magazine *New York* datée du 19 août 1968, reprise dans Scura (éd.), *Conversations with Tom Wolfe*, *op. cit.*, p. 19.

et non la classe sociale, écrit l'historien Alan Trachtenberg. La révolution de Wolfe ne change rien, elle ne renverse rien, elle ne parle de rien d'autre que de statut social"<sup>01</sup>.

En outre, la notion de statut de Wolfe n'inclut pas de recherches sur la classe sociale ou la couleur de la peau, des distinctions rarement explorées de manière très significative par le Nouveau Journalisme, mais qui se retrouvent souvent au cœur du travail du Nouveau Nouveau Journalisme. Les sous-cultures en général, et la culture des plus pauvres en particulier, fournissent le matériau d'auteurs comme Ted Conover, William Finnegan, Leon Dash, Adrian LeBlanc, Alex Kotlowitz et Eric Schlosser. Ces auteurs considèrent les démunis non pas comme une tribu exotique, mais comme des personnes dont les problèmes sont symptomatiques des dilemmes qui traversent l'Amérique. Il y a une dimension activiste chez la plupart des Nouveaux Nouveaux Journalistes, quelque chose du "fouille-merde" (Schlosser) ou qui relève de la préoccupation sociale (Dash, Kotlowitz, LeBlanc). "Wolfe se préoccupe beaucoup de la place des gens dans la société. Je suis plus attiré par des désirs souterrains, parfois profondément dangereux, et par la façon dont ces croyances conduisent les individus et les sociétés vers le conflit", explique Lawrence Wright.

Au fond, le Nouveau Nouveau Journalisme est la littérature du quotidien. À l'inverse des scénarios excentriques de Wolfe et de ses personnages hors du commun qui jaillissent de la page, le Nouveau Nouveau Journalisme ausculte les fondations de l'expérience quotidienne, explore ce que Gay Talese appelle "ce courant fictionnel qui serpente sous le flot de la réalité". De ce point de vue, des écrivains comme John McPhee et Gay Talese, poètes en prose du quotidien, apparaissent comme les figures majeures de la génération précédente. À travers la quête de Talese pour transformer en œuvre d'art un reportage sur l'ordinaire, nous

01 — Alan Trachtenberg, "What's New" (critique de *The New Journalism* de Tom Wolfe), *Partisan Review*, n° 41, p. 296-302.

## Le Temps du reportage

devinons un aspect de l'entreprise du Nouveau Journalisme que Wolfe dissimule dans son manifeste. McPhee comme Talese insistent sur l'importance d'un reportage rigoureux sur les événements et sur les personnages de la vie quotidienne, plutôt que sur le brio du style et de l'écriture. Le reportage sur les petits détails de l'ordinaire, souvent sur une période de plusieurs années, est devenu leur signature.

Talese résume bien la différence entre lui et Wolfe. Au contraire de Wolfe, il préfère écrire sur l'échec : "C'est une personne qui m'intrigue, plus que son succès. Tom s'intéresse à la nouveauté, au dernier cri, à l'actuel [...]. Je m'intéresse davantage à ce qui a été refoulé depuis longtemps et au pourquoi de ce refoulement<sup>01</sup>." Et même quand Talese écrit sur un sujet aussi spectaculaire que la mafia (comme il le fait dans *Ton père honoreras*), il évite les aspects les plus sensationnalistes de l'histoire pour se pencher sur la réalité sociale et psychologique de la vie criminelle. Ronald Weber oppose Wolfe et Talese d'une autre manière : "Si l'on peut placer Wolfe à l'extrémité littéraire du spectre de la non-fiction, Talese appartient lui à son extrémité journalistique. Si Talese est un reporter qui cherche à faire de l'art, Wolfe est un artiste à qui il arrive aussi d'être reporter<sup>02</sup>."

Quant à l'influence de John McPhee, elle est double. D'abord parce que toute une génération de journalistes littéraires (dont Eric Schlosser et Richard Preston) a suivi son cours de *Literature of Fact* à Princeton. Ensuite parce que l'influence de McPhee sur le Nouveau Nouveau Journalisme peut se déceler dans l'approche très large qu'il a de ses sujets : tout, de la géologie aux armes nucléaires en passant par la pêche et le baseball, a un intérêt pour le journaliste littéraire, tant qu'il est traité par le biais de

01 — Gay Talese, "The New Journalism : A Panel Discussion with Harold Hayes, Gay Talese, Tom Wolfe and Professor L. W. Robinson", *Writer's Digest*, janvier 1970, repris dans Weber (éd.), *The Reporter As Artist...*, *op. cit.*, p. 69.

02 — Ronald Weber, *The Literature of Fact*. Athens, Ohio : Ohio University Press, 1980, p. 102.

recherches poussées et de reportages minutieux. Comme l'écrit William L. Howarth, il a "canalisé la dimension artistique du reportage<sup>01</sup>". L'attrait du travail de McPhee réside dans l'esprit avec lequel il le produit, dans son style personnel, tranquillement rebelle, autant que dans les sujets sur lesquels il écrit. Le ton informel, déclaratif, presque délibérément inélégant, qu'on entend parmi les Nouveaux Nouveaux Journalistes est directement hérité de McPhee. Sa présence dans ses textes est inversement proportionnelle à celle du "narrateur dominateur<sup>02</sup>" de Wolfe : McPhee est rarement un personnage de ses écrits, et, s'il apparaît, ce n'est jamais au premier plan.

Le manifeste de Wolfe a longtemps été considéré comme la bible du Nouveau Journalisme. Et comme la Bible, il contient l'histoire de la création et une série de préceptes à suivre. Ces préceptes sont assez simples. Le Nouveau Journalisme s'appuie sur des dialogues complets au lieu des bribes citées par le journalisme des quotidiens. Il procède scène par scène, comme dans un film. Il incorpore plusieurs points de vue variés plutôt que de raconter l'histoire à travers le seul point de vue du narrateur. Il fait très attention aux détails concernant l'apparence et le comportement des personnages. Fondé sur un reportage rigoureux, le Nouveau Journalisme se lit "comme un roman".

L'illumination de Tom Wolfe a lieu en 1962, en lisant l'article de Gay Talese "Joe Louis : The King of the Middle-Aged Man", dans *Esquire*. Voilà un article de magazine dont le ton et l'humeur sont dignes d'une nouvelle, un papier qui combine l'intimité de la fiction avec un extraordinaire reportage journalistique. L'évidence lui saute aux yeux : la hiérarchie a été bouleversée. Les journalistes peuvent désormais "utiliser tous les outils littéraires à leur disposition,

01 — William L. Howarth (éd.), *The McPhee Reader*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977, p. VII.

02 — Wolfe, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 17.

du dialogisme traditionnel au flux de conscience [...] pour exciter le lecteur tant intellectuellement qu'émotionnellement<sup>01</sup>”. Le baptême de Wolfe a lieu – l'histoire est célèbre – quand il écrit sur un spectacle de bolides pour *Esquire* en 1963. En panne d'inspiration, il résume son reportage dans un mémo frénétique transmis à son rédacteur en chef. Ce dernier l'envoie à imprimer quasiment sans le relire – “There Goes (Varoom ! Varoom !) That Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby”. “L'arrivée soudaine de ce nouveau style de journalisme, sorti de nulle part, causa la panique dans le monde littéraire<sup>02</sup>”, écrit Wolfe.

Le roman n'était plus la forme à laquelle aspiraient les plus grands écrits, un “concours national” entre des géants comme Saul Bellow, Norman Mailer et Philip Roth. Le journalisme n'était plus ce lieu de passage où les jeunes hommes viennent faire l'expérience du monde, “un motel dans lequel on réserve pour une nuit, sur la route du triomphe final<sup>03</sup>” qu'est le roman. (En tant que journaliste au *Herald Tribune*, voyageant justement sur cette route qui le mènerait au *Bûcher des vanités* et à d'autres romans, Wolfe savait de quoi il parlait.) À partir de maintenant, décrète Wolfe, le romancier redoutera le journaliste.

La déclaration théâtrale de Wolfe – Panique dans le monde littéraire ! Le roman est mort ! Le Nouveau Journalisme triomphe ! – repose sur deux postulats cachés (et contradictoires). D'abord, Wolfe, qui insiste sur le fait que le Nouveau Journaliste a soudainement jailli “de nulle part”, doit justifier la présence d'écrivains dont le travail ne présente aucune similarité. Et puisqu'il est assez malin pour savoir que rien n'apparaît *ex nihilo*, il doit trouver un prédécesseur au Nouveau Journalisme avec un pedigree élevé. En plus, il est essentiel que ce prédécesseur littéraire du Nouveau Journalisme ne ressemble à rien de connu

01 — *Ibid.*, p. 15.

02 — *Ibid.*, p. 25.

03 — *Ibid.*, p. 5.

dans le journalisme ; autrement, le “nouveau style” de Wolfe ne sera rien de plus qu’une nouvelle étape logique du genre. Quel serait l’intérêt, dans ce cas ?

La solution de Wolfe est ingénieuse : pour renverser le roman, quel meilleur précédent littéraire existerait-il que le roman lui-même ? Il avance ainsi que le Nouveau Journalisme (et ses praticiens comme Michael Herr, Truman Capote, Norman Mailer, Joan Didion, John Sack et Gay Talese) n’est pas le résultat d’une nouvelle étape du journalisme américain, mais un renouveau de la tradition européenne du réalisme littéraire – une tradition injustement ignorée par une génération de blancs-becs nombrilistes diplômés des Beaux-Arts. “Il proclame la fin du roman alors qu’il n’a cessé de faire du stop en espérant que le roman le prenne au passage<sup>01</sup>”, écrit Michael J. Arlen. En un tournemain, Wolfe “détrône” le roman, se détache du journalisme américain et se proclame l’héritier du roman européen des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Le réalisme littéraire – particulièrement l’œuvre de Fielding, Sterne, Smollett, Dickens, Zola et Balzac – devient son *cri de guerre*.

Ayant établi le pedigree du Nouveau Journalisme, Wolfe reconnaît à contrecœur que des auteurs comme A. J. Liebling, Joseph Mitchell, Truman Capote, John Hersey ou Lillian Ross se sont servis pendant des années de techniques propres au Nouveau Journalisme (scènes, dialogues, changements de points de vue, etc.). Mais ayant dénigré le *New Yorker*, le magazine dans lequel tous ces auteurs paraissaient, dans une histoire en deux parties publiée en 1965 dans *New York*, le supplément dominical du *Herald Tribune*<sup>02</sup>, Wolfe se retrouve en mauvaise position. Il ne peut pas vraiment retourner sa veste et encenser le magazine. Alors que fait-il ? Sans sourciller, il exclut

01 — Michael J. Arlen, “Notes on the New Journalism”, *The Atlantic Monthly*, mai 1972, repris dans Weber (éd.), *The Reporter As Artist...*, *op. cit.*, p. 253.

02 — “Tiny Mummies”, article dans lequel Wolfe décrit le rédacteur en chef du *New Yorker* William Shawn comme un “gardien de musée, un croque-mort, un employé de la morgue”.

tout simplement le *New Yorker* de cette tradition, réunissant Hersey, Capote, Ross et Liebling sous la bannière des “candidats pas si mauvais” pour figurer parmi les précurseurs du Nouveau Journalisme<sup>01</sup>.

Les critiques s’étouffent, mais, dans une large mesure, acceptent le point de vue de Wolfe. Agrippés à la notion de roman journalistique de Wolfe, les théoriciens de la littérature se lancent dans une sorte de chasse au dahu postmoderne pour essayer de trouver la frontière entre les faits et la fiction, produisant une vague d’études érudites – l’“invention des faits”, le “roman comme Histoire” – en se concentrant toujours sur les six mêmes écrivains : Wolfe, Mailer, Thompson, Herr, Capote et Didion.

Les sceptiques, en majorité, se focalisent sur la question de savoir si le Nouveau Journalisme est effectivement nouveau. N’y a-t-il pas eu toutes sortes de précédents, notamment dans la littérature anglaise des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles ? Wolfe coupe l’herbe sous le pied de ses détracteurs, montrant de quelle façon leurs candidats (les reportages d’Addison et Steele, le *Journal de l’année de la peste* de Defoe, les *Esquisses de Boz* de Dickens, *Le Combat* de William C. Hazlitt, *Le Voyage des innocents* de Twain, les portraits de prostituées et de criminels de Lafcadio Hearn pour le *Cincinnati Enquirer*) diffèrent du Nouveau Journalisme. Et les réfutations de Wolfe sont convaincantes. Certaines des techniques utilisées par Dickens, Defoe et consorts ressemblent au Nouveau Journalisme, mais, en s’y penchant de plus près, leurs méthodes et leurs objectifs sont totalement différents. Addison et Steele sont avant tout des essayistes qui se sont occasionnellement servis de scènes et de citations pour colorer leur travail. La plupart des autres candidats n’écrivent pas du journalisme (comme dans le cas du *Journal de l’année de la peste* de Defoe, qui est techniquement une œuvre de fiction). Les autres ont surtout écrit des Mémoires qu’ils ont pimentés de quelques

01 — Wolfe, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 46.

scènes et bribes de dialogues. Même s'ils ont été des écrivains marquants, ils n'entrent pas dans le cadre de Wolfe.

Dans le fond, la préoccupation de Wolfe n'est pas tant l'histoire du genre que sa carrière. Wolfe est un représentant de commerce, et le Nouveau Journalisme est son produit. "Si prononcer des *fuck* à tout bout de champ, parler de drogue, passer dans les talk-shows à la télé, faire sans cesse référence à un nouveau genre, aux romans de non-fiction, au nouveau journalisme – le tout en costume trois pièces – est nécessaire pour vendre le produit, alors soit", écrit George Hough<sup>01</sup>. Wolfe a déclaré la guerre à l'establishment littéraire qui les relègue, lui et ses frères, aux magazines ou aux rubriques "reportage" des quotidiens. Dans le fond, le débat qu'il lance est moins un manifeste pour un mouvement qu'une publicité pour lui-même.

Comme souvent à l'époque de l'obsolescence programmée, le Nouveau Journalisme ne reste pas nouveau très longtemps. "Qu'est-il arrivé au Nouveau Journalisme ?" se demande Thomas Powers dans *Commonweal*, deux ans après la parution du manifeste de Wolfe<sup>02</sup>. Dans les années 1980, tout le monde s'accorde à dire que le Nouveau Journalisme est mort.

Cette histoire du Nouveau Journalisme qui sert les intérêts propres de Wolfe empêche d'appréhender à la fois l'identité spécifiquement américaine du journalisme littéraire moderne, et, en poussant un peu plus loin, la continuité qui existe entre le journalisme littéraire américain du XIX<sup>e</sup> siècle et les Nouveaux Nouveaux journalistes<sup>03</sup>.

01 — George A. Hough, III. "How 'New' ?", *Journal of Popular Culture*, n° 9, été 1975, p. 114-121.

02 — "La tentative de Wolfe d'attirer toute l'attention de l'énergie littéraire américaine a été reçue avec indifférence. Ce n'est pas que personne ne pensait qu'il était sérieux ; c'est que personne n'a cru qu'il avait raison", Thomas Powers, "Cry Wolfe", *Commonweal*, 24 octobre 1975, p. 497.

03 — J'ai toujours été frappé par la manière dont Tom Wolfe est perçu comme le saint patron du Nouveau Journalisme. Son travail n'a que peu

## Le Temps du reportage

Si tant Wolfe que ses détracteurs étudient de nombreux aspects du journalisme littéraire, aucun d'entre eux ne se demande pourtant pourquoi ce mouvement semble se développer presque exclusivement aux États-Unis dans la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Pourquoi, malgré leurs traditions romanesques et de l'essai, ni l'Europe, ni l'Asie, ni l'Amérique latine n'ont adopté la non-fiction littéraire ? Même le lieu de naissance du journalisme littéraire, le Royaume-Uni, n'a produit que peu de praticiens de la non-fiction depuis Orwell, à l'exception des auteurs liés au magazine *Granta*, comme Bruce Chatwin, James Fenton et Isabel Hilton.

L'idée qu'il y aurait quelque chose de typiquement américain dans ce genre n'est pas nouvelle. "La tradition du reportage, qui avait atteint sa qualité littéraire il y a plus de cent ans déjà dans *Deux Années sur le gaillard d'avant* de Richard H. Dana, est devenue, depuis l'époque de Mark Twain, une des forces qui façonnent notre littérature", écrit John A. Kouwenhoven dans son étude de 1948 intitulée *Made in America*. À ses yeux, le reportage est un phénomène spécifique aux États-Unis, et il cite le *Hiroshima* de John Hersey comme modèle d'une œuvre qui "donne au reportage des fondations rigoureusement factuelles et détaillées, pratiquement jamais vues ailleurs".

---

de points communs avec celui des autres Nouveaux Journalistes (Michael Herr, Truman Capote, Norman Mailer, Joan Didion, John Sack, Gay Talese – tous présents dans l'anthologie de Wolfe). Les sujets qu'il aborde (les attitudes, la morale, les modes culturelles) se distinguent de ceux de ses collègues : la politique (Mailer, Didion), la guerre (Herr, Sack) et le crime (Capote, Talese). Son style hyperbolique, frénétique, outrancier, est inimitable. "Wolfe n'a jamais été sur la même longueur d'onde que Gay Talese ou Dick Schaap – ni eux entre eux", écrit Wilfrid Sheed le 3 décembre 1972 dans la *New York Times Book Review*. Les raisons évidentes pour lesquelles il a été identifié au mouvement – il a été l'un des premiers à attirer l'attention dessus et a publié sa première anthologie – sont, comme beaucoup de choses évidentes, à la fois correctes et incorrectes. Elles reposent trop sur l'argument du "parce que je l'ai dit", prenant pour argent comptant la version de Wolfe, que Michael Arlen appelle, dans l'*Atlantic Monthly* de mai 1972, "Moi et mes potes forgeons l'Histoire ensemble".

Plus récemment, d'autres ont avancé qu'il y a quelque chose de profondément américain dans le genre, en suggérant que c'était "inextricablement lié aux efforts pour exprimer la force et la magnitude et l'écrasante énergie pure de l'expérience américaine<sup>01</sup>". La journaliste du *New Yorker* Jane Kramer, qui a passé plus de la moitié de sa carrière à écrire en Europe et sur l'Europe, va dans le même sens : "Beaucoup de gens ont tenté d'imiter le genre et, quelque part, ils n'ont pas réussi. C'est seulement aux États-Unis – et d'une certaine manière en Angleterre – que cette expérience narrative s'est développée."

On peut retracer cette exception américaine depuis la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsqu'une conjonction de facteurs (démographiques, économiques et culturels) fournit les conditions qui encouragent la littérature de non-fiction en général et le journalisme littéraire en particulier.

Depuis l'époque de Benjamin Franklin, l'Amérique a toujours été une société pragmatique, empirique – un élan se poursuit au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et embrasse les changements scientifiques et sociaux. "Notre époque est celle des faits. Elle exige des faits, pas des théories", écrit Jacob Riis dans *The Children of the Poor* (1892). Cet appétit pour l'information factuelle trouve écho dans la littérature. "Les scientifiques collectaient un torrent de faits, dont beaucoup s'avéraient étranges ou inquiétants pour beaucoup de gens. Pendant que la science s'acharnait à faire entrer toutes les pièces du puzzle dans une trame de savoir, les écrivains s'acharnaient à incarner ces faits dans une trame littéraire imaginée<sup>02</sup>", écrit le journaliste et historien de la littérature Richard Preston.

Parmi les changements les plus marquants, on note l'explosion de la richesse, de la taille et de la population des

01 — Chris Anderson, *Style as Argument*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1987, p. 2.

02 — Richard Preston, *The Fabric of Fact* (thèse de l'université de Princeton), 1983, p. 6.

## Le Temps du reportage

États-Unis. Entre 1860 et 1890, la population du pays et la richesse par habitant doublent, tandis que la richesse nationale quadruple<sup>01</sup>. Entre 1870 et 1900, une nation de soixante-quinze millions d'habitants accueille douze millions d'immigrés. Le journalisme traditionnel n'était simplement plus capable de rendre compte des extraordinaires bouleversements de la vie en Amérique. Certains ont avancé que la tendance littéraire (ou narrative) du journalisme américain s'était affirmée en réaction aux contraintes du journalisme de compte rendu purement factuel. Une forme plus narrative, plus subjective, transmet de façon plus compréhensible une quantité d'informations qui serait sinon écrasante<sup>02</sup>.

Ainsi, cet hybride entre récit et faits est devenu un genre populaire aux États-Unis. "Face à un nouveau continent peuplé de formes de vie étranges et de mystères menaçants mais potentiellement utiles, les Américains ont toujours placé une grande confiance dans l'enquête précise, le reportage fiable, écrit Preston. Dans beaucoup de classiques américains, les faits deviennent le socle des mythes, depuis *Of the Plymouth Plantation* de William Bradford jusqu'aux *Feuilles d'herbe* de Walt Whitman ou *L'Étoffe des héros* de Tom Wolfe<sup>03</sup>."

Plusieurs raisons expliquent que la non-fiction domine le marché littéraire au XIX<sup>e</sup> siècle. D'abord, les romans sont considérés comme frivoles et potentiellement immoraux<sup>04</sup>. L'économie y est aussi pour quelque chose : les éditeurs étaient plus enclins à offrir une avance à un auteur pour une œuvre de non-fiction que pour un roman. Puisqu'il n'existait aucun accord international sur le droit d'auteur entre le Royaume-Uni et les États-Unis jusqu'à 1899, un éditeur américain préférerait voler les romans britanniques plutôt que de payer des écrivains locaux. Avec l'avancée de

01 — John C. Hartsock, *A History of American Literary Journalism*. Amherst : University of Massachusetts Press, 2000, p. 58.

02 — *Ibid.*, p. 59.

03 — Preston, *The Fabric of Fact*, *op. cit.*, p. 34.

04 — *Ibid.*, p. 16.

la conquête du pays et l'augmentation de la population, les lecteurs étaient avides d'apprendre des choses sur les nouvelles frontières de l'Amérique. Les ventes de livres d'"aventures vécues" étaient plutôt prévisibles, et la non-fiction américaine avait un lectorat immense, international même : l'Amérique était alors l'histoire que le monde voulait lire<sup>01</sup>.

On peut se figurer la soif de non-fiction américaine au nombre de journaux publiés, qui est multiplié par quatre entre 1870 et 1900. Cette croissance est avant tout le fruit d'un changement radical dans la manière d'apporter l'information aux lecteurs. Jusqu'en 1830, le quotidien type comptait quatre pages et se vendait par abonnement à un lectorat assez réduit, intéressé par les affaires et par la politique<sup>02</sup>.

Le 3 septembre 1833, le *New York Sun* lance la transition entre une presse partisane, centrée sur la politique et les finances, vers ce qu'on a appelé la "Penny Press", grand public. Entre les années 1830 et la guerre de Sécession, les éditeurs de la Penny Press découvrent que l'actualité relayée à travers des "histoires" attire un public bien plus large que l'alliage de journalisme d'opinion et d'informations financières qui dominait jusque-là dans les journaux américains. Le premier numéro du *Sun*, immédiatement épuisé, contient bon nombre d'histoires d'"intérêt humain" (une forme pratiquement inventée par la Penny Press), qui attirent un lectorat "assoiffé d'informations sur les gens comme eux, âmes bouleversées venues d'autres contrées ou des fermes du nord du pays, perdues dans des villes qui grossissent si rapidement qu'elles en deviennent impénétrables, indifférentes, incompréhensibles<sup>03</sup>", écrit l'historien George H. Douglas. La Penny Press des années 1830 est à l'origine de notre conception

01 — *Ibid.*, p. 19.

02 — Michael Robertson, *Stephen Crane, Journalism, and the Making of Modern American Literature*. New York : Columbia University Press, 1997, p. 3.

03 — George H. Douglas, *The Golden Age of the Newspaper*. Westport : Greenwood Press, 1999, p. 6.

## Le Temps du reportage

moderne de l'actualité et du reportage (ses derniers développements se produisent pendant la guerre de Sécession). Les journaux portent leur attention sur des histoires en rapport avec la vie de leurs lecteurs<sup>01</sup>.

Dans les années 1880, le *Sun*, incarné par Charles Dana, fait le pont entre la presse à l'ancienne et le Nouveau Journalisme qui se développe à la fin du siècle. Dana combine un intérêt pour le quotidien avec un soin porté aux histoires frappantes et bien écrites. Pour Dana, une histoire dans un journal est une forme d'art<sup>02</sup>. L'équipe de Dana comprend des reporters comme Jacob Riis, qui écrit sur les *slums* new-yorkais qu'il a habités pendant sept années, prêtant au journalisme du *Sun* un côté "fouille-merde".

Ce n'est pas un hasard si, quand Joseph Pulitzer achète le *New York World* en 1883, il tente d'engager certains des meilleurs journalistes de Dana. L'expression "Nouveau Journalisme" apparaît pour la première fois dans un contexte américain dans les années 1880, pour décrire ce mélange de journalisme de croisade et de sensationnalisme, ce côté fouineur au nom des immigrés et des miséreux que l'on trouve dans le *New York World* et les autres journaux du genre. Pulitzer assume complètement ses intentions et affirme son credo dans le premier numéro du *World* : "Dans cette immense cité en pleine croissance, il y a de la place pour un journal qui soit non seulement abordable mais aussi éclairé, non seulement éclairé mais aussi complet, non seulement complet mais aussi réellement démocratique – dédié à la cause du peuple plutôt qu'à celle des potentats aux bourses pleines –, consacré principalement à l'actualité du Nouveau Monde plutôt qu'à l'Ancien – qui révélera les impostures et les faux-semblants, combattra

01 — "Le journal commence à refléter non pas les affaires de l'élite d'une société commerciale réduite, mais les activités d'une société de classe moyenne urbaine et incroyablement disparate", écrit Michael Schudson dans *Discovering the News: A Social History of American Newspapers*. New York : Basic Books, 1978, p. 22.

02 — Douglas, *The Golden Age of the Newspaper*, op. cit., p. 73-74.

les abus et les malversations —, qui servira le peuple et se battra à ses côtés grâce à sa sincérité sans faille<sup>01</sup>.” Le Nouveau Journalisme est un phénomène de société, le *New York World* de Pulitzer atteint les deux cent cinquante mille lecteurs quotidiens en 1887 et devient le journal le plus important du pays. Pulitzer explique que le reportage minutieux est une composante cruciale du journalisme qu’il le défend. Comme il le déclare à la rédaction du *St. Louis Post-Dispatch* : “Ne laissez jamais tomber avant d’être allé au fond des choses. Continuez ! Continuez ! Continuez jusqu’à ce que vous soyez vraiment allé au bout du sujet<sup>02</sup>.”

Même s’il n’est historiquement pas lié au Nouveau Journalisme de Pulitzer, le genre que Lincoln Steffens qualifie de “journalisme littéraire” partage de nombreuses visées avec lui. En tant que responsable des pages locales du *New York Commercial Advertiser* dans les années 1890, Steffens impose le journalisme littéraire (des récits habilement menés sur des sujets en rapport avec les masses) dans la politique éditoriale, insistant sur le fait que les objectifs premiers de l’artiste et du journaliste sont sensiblement les mêmes : subjectivité, honnêteté, empathie. “Notre but avoué pour une histoire criminelle, c’est qu’elle soit si bien racontée et si bien comprise que le meurtrier ne sera pas pendu, du moins pas par nos lecteurs, écrit-il dans ses Mémoires. Nous n’avons jamais atteint notre idéal, mais il était là ; et il reste le véritable idéal scientifique et artistique pour un journal comme pour un artiste : que l’information soit si complète et le reportage si humain que le lecteur puisse s’imaginer à la place des personnages<sup>03</sup>.”

Steffens est plus connu pour son travail de fouille-merde pour le magazine *McClure’s* dans les premières

01 — Cité dans *ibid.*, p. 103.

02 — Michael Emery, Edwin Emery, Nancy L. Roberts, *The Press and America : An Interpretive History of the Mass Media*. Boston : Allyn and Bacon, 2000 (9<sup>e</sup> éd.), p. 172.

03 — Lincoln Steffens, *The Autobiography of Lincoln Steffens*. New York : Harcourt, Brace and Company, 1931, p. 317.

années du XX<sup>e</sup> siècle. Mais, tout au long de sa carrière, il n'a cessé d'essayer d'inciter ses journalistes (et lui-même) à créer une "littérature" consacrée aux plus importantes institutions de l'Amérique (le monde des affaires et de la politique), élevant l'écriture au-dessus du simple journalisme en y glissant une passion, un style et des techniques empruntés à la fiction.

Le *Commercial Advertiser* de Steffens n'était pas le seul support ouvert au journalisme narratif littéraire. Il suffit de jeter un coup d'œil au travail de Stephen Crane pour s'en convaincre<sup>01</sup>. Parmi ses contemporains, Crane a été l'un de ceux qui ont su le mieux mettre en pratique la vision de Steffens, en alternant journalisme et littérature d'une manière qui rendait justice aux deux disciplines. Cela ne le gênait pas de chroniquer plusieurs fois le même événement sous plusieurs formes différentes, comme lorsqu'il raconte son expérience d'un naufrage dans un article de journal, dans une nouvelle, puis dans un article de magazine<sup>02</sup>. "Ce qui n'était pas taillé pour un genre était ajusté pour un autre<sup>03</sup>", écrit George Hough.

La carrière de Crane a souvent été montrée du doigt par Wolfe et d'autres comme la preuve que le journalisme avait toujours été considéré comme un "brouillon" de la littérature. Mais c'est tout simplement inexact dans le cas de Crane. Sur certains sujets, les romans de Crane précèdent ses articles de presse. Il a écrit *Maggie, fille des rues* avant de connaître les *slums* new-yorkais et a signé *La Conquête du courage* deux ans avant de voir son premier champ de bataille<sup>04</sup>. Dans son cas, c'est la fiction qui a servi de brouillon à son extraordinaire travail journalistique, et non l'inverse.

01 — "À différentes époques, Crane a publié ses saynètes couleur locale inspirées de la vie réelle dans les plus grands journaux de New York", sans parler des magazines et des journaux à travers tout le pays. Hartsock, *A History of American Literary Journalism*, *op. cit.*, p. 34.

02 — Robertson, *Stephen Crane...*, *op. cit.*, p. 56.

03 — Hough, "How 'New' ?", art. cité, p. 117-119.

04 — Robertson, *Stephen Crane...*, *op. cit.*, p. 57.

La forme journalistique préférée de Crane consistait en ces saynètes d'une grande acuité mettant en scène la vie urbaine. Ses esquisses – des pauvres, des immigrés, des citoyens lambda – séduisent le lecteur grâce à sa façon sèche et ingénieuse de capturer ses personnages et leurs combats de tous les jours. Expérimentant les dialogues et les changements de point de vue, Crane regarde New York comme une “mosaïque de petits mondes”, un microcosme divisé par classes et par origines, dont il rend compte avec une limpidité photographique. Crane n'écrit pas comme un commentateur social ou un fouille-merde polémique dans le style de Jacob Riis ou Lincoln Steffens, mais plutôt comme un observateur pointilleux. “Il n'a pas l'intention de convertir le lecteur à sa cause (soit parce qu'il ne s'en croit pas capable, soit parce qu'il est conscient de la condescendance d'une telle posture), mais il cherche à convertir des données factuelles en une *expérience*. Il décrit la scène comme un phénoménologue qui tend à définir la conscience du lieu (en y incluant des points de vue divergents) par son rendu des moindres détails perçus<sup>01</sup>”, écrit Alan Trachtenberg.

Au cours des premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la croyance dominante qui veut que les journaux tendent à l'objectivité ne laisse que peu de place pour le journalisme littéraire dans leurs pages. Flaubert, Joyce et d'autres avaient mis en garde les romanciers : écrire pour la presse nuirait à leur fiction – de quoi rabaisser encore plus le statut du journalisme dans le monde littéraire. Le roman a acquis peu à peu ce que Hartsock a appelé une “aura crypto-théologique<sup>02</sup>”, un crédit et un sens de la transcendance avec lesquels le journalisme ne pouvait plus lutter. “La ‘chute’ du journalisme – et par extension du journalisme littéraire – du piédestal de la grâce littéraire est alors largement liée à l'invention de la grande littérature au

01 — Alan Trachtenberg, “Experiments in Another Country: Stephen Crane's City Sketches”, *The Southern Review*, n° 10, p. 278.

02 — Hartsock, *A History of American Literary Journalism, op. cit.*, p. 217.

## Le Temps du reportage

XIX<sup>e</sup> siècle<sup>01</sup>”, avance Hartsock. Voilà, à peu de choses près, la hiérarchie littéraire qui perdure jusqu’à ce que Wolfe entame sa longue route qui le mènera du journalisme au roman.

Les auteurs qui apparaissent dans cet ouvrage ne constituent pas un groupe social ou institutionnel cohérent. Certains d’entre eux se connaissent ; la plupart non. Ils ne vivent pas tous dans la même ville ou la même région du pays. Ils écrivent pour des magazines différents – en premier lieu le *New Yorker*, l’*Atlantic Monthly*, le *New York Times Magazine* et *Rolling Stone* –, mais la plupart d’entre eux vivent des livres qu’ils écrivent. On est bien loin du petit cercle fermé d’auteurs que Wolfe décrit dans les locaux du *Herald Tribune* (Charles Portis, Dick Schaap, Jimmy Breslin), de l’*Esquire* de Harold Hayes ou du magazine *New York* de Clay Felker<sup>02</sup>.

Ils ont en commun ce dévouement à l’art du reportage, cette conviction qu’en s’immergeant profondément dans la vie de ceux sur lesquels ils écrivent, souvent pendant des périodes prolongées, ils peuvent – comme l’a fait Crane avant eux – combler le fossé entre le point de vue subjectif de leur interlocuteur et la réalité qu’ils observent et rendre compte de la réalité de manière à la fois précise et esthétiquement plaisante. Par leur dévotion à un reportage au plus près du sujet – une interprétation journalistique de la “capacité négative” de Keats –, ils sont les enfants de John McPhee et de Gay Talese.

Cette nouvelle espèce ne s’apparente pas tant à une école de pensée ou à un mouvement cadré qu’à une illustration de la sensibilité du reportage qui se cache derrière une masse de travail colossale. La liste des auteurs sur lesquels je me suis concentré n’est ni fermée ni exhaustive : si j’avais eu le temps et la place, j’aurais aimé y inclure une douzaine d’autres plumes. J’ai choisi ces dix-neuf

01 — *Ibid.*, p. 244.

02 — Wolfe, *The New Journalism*, *op. cit.*, p. 5.

auteurs-là parce qu'ils représentent tous, à mes yeux, une facette particulière du Nouveau Nouveau Journalisme.

Kramer, Talese et Trillin sont d'une certaine manière les "aînés" du mouvement, des journalistes qui ont passé leur carrière à écrire sur la vie extraordinaire des gens ordinaires, ou la vie ordinaire des gens extraordinaires (dont les portraits de Frank Sinatra ou de Joe DiMaggio par Talese forment les plus célèbres exemples).

En cette ère où les oppositions idéologiques ont laissé la place au terrorisme et à la guerre, les écrits de Lawrence Wright sur la foi montrent combien il est précieux que les journalistes mettent de côté leurs *a priori* séculaires pour examiner la question religieuse en tant que telle. Le respect de Wright envers l'impulsion évangélique, ajouté à ses connaissances de la psychologie et de la culture arabes, en fait l'un des Nouveaux Nouveaux Journalistes les plus pertinents.

Vieux lecteur de Stephen Crane, j'ai été frappé par la façon qu'ont LeBlanc, Finnegan, Dash, Conover ou Kotlowitz de faire renaître la faculté de Crane à esquisser un portrait compatissant et plein de justesse des vicissitudes de la vie urbaine (une sensibilité que Kotlowitz appelle le "journalisme d'empathie"). Au génie de Crane pour la subjectivité ils ont ajouté une infatigable endurance sur le terrain, interrogeant encore et encore les personnes sur lesquelles ils écrivent pendant des mois, parfois des années. Il existe une résonance sympathique entre la représentation sans préjugés par Crane de ce que traversent ses personnages et le plaidoyer subtil des Nouveaux Nouveaux Journalistes pour la justice, au nom de leurs personnages vulnérables.

Les révélations dignes d'un fouille-merde d'Eric Schlosser sur l'industrie des fast-foods ou l'économie souterraine de la pornographie, de la drogue ou des travailleurs clandestins correspondent tout à fait au travail que devaient à mon avis effectuer Lincoln Steffens ou Jacob Riis. Le vécu de Schlosser dans le théâtre et dans la fiction ne fait que rendre plus évidente encore la connexion avec le journalisme littéraire cher à Steffens. Et le classement des livres de Schlosser

parmi les meilleures ventes dans tout le pays confirme non seulement son talent mais aussi l'intérêt d'un lectorat indigné par ce qu'il soulève. Adrian LeBlanc s'inscrit aussi dans la tradition des journalistes qui, comme Jacob Riis, ont écrit sur la justice sociale : "C'est autant une tradition documentaire qu'une tradition littéraire", remarque-t-elle.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'un des genres les plus populaires du journalisme littéraire américain était le récit de voyage : le jeune homme qui brave les éléments et rapporte l'histoire de son voyage à la frontière a toujours séduit un large lectorat. Les travaux de Jon Krakauer ou William Langewiesche entraînent le genre sur de nouveaux territoires. L'odyssée exotique de Langewiesche dans les entrailles du World Trade Center au lendemain du 11-Septembre ("le tas") montre un effort de "déconstruction" extraordinaire du plus grand symbole du capitalisme mondialisé en Amérique. Les randonnées de Krakauer dans l'Alaska sauvage retracent les derniers jours d'un jeune aventurier, mais qu'il écrive sur l'alpinisme ou les fondamentalistes mormons, le terrain qu'il explore est avant tout psychologique. La nature spectaculaire du décor n'est qu'un petit bonus pour le lecteur.

Même s'il doit évidemment beaucoup aux expérimentations du Nouveau Journalisme de Wolfe, le Nouveau Journalisme doit aussi être compris comme un mouvement qui réhabilite l'héritage de ses prédécesseurs du XIX<sup>e</sup> siècle. La nouvelle génération n'est pas toujours consciemment ou directement influencée par les Nouveaux Journalistes du XIX<sup>e</sup> – certains oui, d'autres sans doute pas. Pourtant, en s'inscrivant dans la tradition du journalisme littéraire américain, les Nouveaux Nouveaux Journalistes se posent (souvent sans le savoir) les mêmes questions que leurs aînés se posaient : Comment une société d'immigrés en pleine expansion se construit-elle une identité nationale ? Comment une nation bâtie sur le capitalisme prend-elle en compte la justice économique ? Les questions qui taraudaient les journalistes du XIX<sup>e</sup> siècle se reposent aujourd'hui avec une nouvelle vigueur, ce qui

explique sans doute aussi la résurgence de la non-fiction littéraire américaine.

Bizarrement, à beaucoup d'égards, notre vision du monde est bien plus proche de celle de Steffens et de Crane que de celle de Wolfe. Nous faisons en ce moment l'expérience de la fascination pour les "histoires vraies" – du monde entier –, ce qui est habituel pour les époques de troubles et de bouleversements. Comme au XIX<sup>e</sup>, les États-Unis sont en train de repenser leur place dans le monde et se demandent s'ils peuvent accueillir les nombreux immigrés qui affluent à leurs frontières<sup>01</sup>. Une fois encore, l'Amérique est l'histoire que le monde veut lire, même si c'est sans doute plus par dépit que par admiration. "Les Américains ont la chance de vivre dans un lieu d'une importance incroyable, pas seulement d'un point de vue militaire ou politique, mais aussi d'un point de vue culturel. Les histoires que l'on raconte sur la vie aux États-Unis possèdent une universalité avec laquelle aucune histoire venue d'ailleurs ne pourra jamais rivaliser", analyse Michael Lewis. Les sujets sur lesquels écrivent les Nouveaux Nouveaux Journalistes sont des problèmes qui intéressent le monde entier : l'immigration internationale (Conover, Kramer), la pauvreté (LeBlanc, Kotlowitz), la question raciale (Finnegan, Kotlowitz, Dash), le choc des religions (Wright), le capitalisme (Lewis, Schlosser). Le désir profondément ancré chez les Américains d'avoir accès à une information factuelle a été exacerbé par notre inquiétude vis-à-vis du monde et il transparaît dans notre soif de tragédies "tirées des gros titres de l'actualité", de divertissements "inspirés de faits réels", ou d'une myriade de programmes de "télé-réalité". Comme le disait Crane, l'Amérique contemporaine est encore un

01 — Certes, le pays a subi le même processus de réflexion sur lui-même à la fin des années 1960. Mais j'aimerais insister sur le fait que la précarité de la situation actuelle est sans précédent dans l'histoire américaine. Les incertitudes policières et militaires des années 1960 étaient contrebalancées par la hausse phénoménale de notre richesse et de notre pouvoir dans l'après-guerre – soit précisément ce sur quoi écrivait Wolfe.

## Le Temps du reportage

peu plus une “mosaïque de petits mondes, rendus visibles” par la concentration de sous-cultures qui s’entrechoquent comme elles ne l’avaient jamais fait auparavant. Les Nouveaux Nouveaux Journalistes en sont conscients, et c’est ce qui donne toute son acuité à leur travail.

Plus encore qu’au XIX<sup>e</sup> siècle, la non-fiction a aujourd’hui gagné ses galons pour devenir aussi prestigieuse, voire plus, que le roman. Nous vivons dans l’âge de la non-fiction, “la littérature de notre époque *de facto*”, d’après le critique Seymour Krim. C’est vrai commercialement et culturellement. Il n’y a plus rien de pittoresque ou de marginal dans des œuvres comme *Tragédie à l’Everest* de Jon Krakauer, *Moneyball* de Michael Lewis, *Virus* de Richard Preston, *Le Voleur d’orchidées* de Susan Orlean, *Préjudice* de Jonathan Harr, ou *Fast Food Nation* d’Eric Schlosser : tous ont été d’énormes best-sellers. Le Nouveau Nouveau Journalisme est devenu un immense marché, à une échelle jamais vue dans le journalisme littéraire sérieux.

À l’aide de leur travail de reportage acharné et intense sur des questions socioculturelles, les Nouveaux Nouveaux Journalistes ont ressuscité la tradition du journalisme littéraire américain, l’élevant à un niveau de popularité et de rentabilité que leurs prédécesseurs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles n’auraient jamais osé envisager. Le dilemme entre journalisme et littérature, entre reportage objectif et reportage subjectif, a moins pesé sur cette génération, qui a pu s’en affranchir pour tirer le meilleur des deux partis. Sans proclamer de manifeste, sans faire de bruit, le Nouveau Nouveau Journalisme s’est installé au premier plan de la littérature américaine.

### BIBLIOGRAPHIE

- Anderson, Chris. *Style as Argument*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1987.
- Applegate, Edward Cray. “A Historical Analysis of New Journalism.” Diss., Oklahoma State University, 1984.

- Beard, John. "Inside the Whale : A Critical Study of New Journalism and the Nonfiction Form." Diss., Florida State University, 1985.
- Belgrade, Paul S. "The Literary Journalism as Illuminator of Subjectivity." Diss., University of Maryland College Park, 1990.
- Benfey, Christopher. *The Double Life of Stephen Crane*. New York : Knopf, 1992.
- Connery, Thomas Bernard. "Fusing Fiction Technique and Journalistic Fact : Literary Journalism in the 1890s Newspaper." Diss., Brown University, 1984.
- Connery, Thomas B., ed. *A Sourcebook of American Literary Journalism*. Westport : Greenwood Press, 1992.
- Crane, Stephen. *The New York City Sketches of Stephen Crane and Related Pieces*. Edited by R. W. Stallman and E. R. Hagemann. New York : New York University Press, 1966.
- Dennis, Everette E., and William L. Rivers. *Other Voices : The New Journalism in America*. San Francisco : Canfield Press, 1974.
- Douglas, George H. *The Golden Age of the Newspaper*. Westport : Greenwood Press, 1999.
- Emery, Michael, Edwin Emery, and Nancy L. Roberts. *The Press and America : An Interpretive History of the Mass Media*. 9th ed. Boston : Allyn and Bacon, 2000.
- Frankfort, Ellen. *The Voice : Life at The Village Voice*. New York : William Morrow, 1976.
- Frus, Phyllis. *The Politics and Poetics of Journalistic Narrative : The Timely and the Timeless*. New York : Cambridge University Press, 1994.
- Hartsock, John C. *A History of American Literary Journalism : The Emergence of Modern Narrative Form*. Amherst : University of Massachusetts Press, 2000.
- Harvey, Chris. "Tom Wolfe's Revenge." *American Journalism Review* (October 1994).
- Hellman, John. *Fables of Fact*. Urbana : University of Illinois Press, 1981.

## Le Temps du reportage

- Hollowell, John. *Fact and Fiction : The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1977.
- Hough, George A., III. "How 'New' ?" *The Journal of Popular Culture* 9: 121-23.
- Huntzicker, William E. *The Popular Press, 1833-1865*. Westport : Greenwood Press, 1999.
- Jensen, Jay. "The New Journalism in Historical Perspective." *Journalism History* (1974) : 37, 66.
- Kaplan, Justin. *Lincoln Steffens : A Biography*. New York : Simon and Schuster, 1974.
- Kerrane, Kevin, and Ben Yagoda, eds. *The Art of Fact*. New York : Scribner, 1977.
- Kouwenhoven, John A. *Made in America*. New York : Doubleday, 1948.
- McPhee, John. *The John McPhee Reader*. Edited by William L. Howarth. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Meyers, Paul Thomas. "The New Journalist as Culture Critic : Wolfe, Thompson, Talese." Diss., Washington State University, 1983.
- Mott, Frank Luther. *American Journalism : A History, 1690-1960*. New York : The Mac-Millan Company, 1962.
- Nocera, Joseph. "How Hunter Thompson Killed New Journalism." *The Washington Monthly* (April 1981).
- Powers, Thomas. "Cry Wolfe." *Commonweal* 102 (October 24, 1975).
- Preston, Richard. "The Fabric of Fact : The Beginnings of American Literary Journalism." Diss., Princeton University, 1983.
- Robertson, Michael. *Stephen Crane, Journalism, and the Making of Modern American Literature*. New York : Columbia University Press, 1997.
- Roundy, George. "Crafting Fact : The Prose of John McPhee." Diss., University of Iowa, 1984.
- Schudson, Michael. *Discovering the News : A Social History of American Newspapers*. New York : Basic Books, 1978.

Robert S. Boynton

- Scura, Dorothy M., ed. *Conversations with Tom Wolfe*. Jackson : University Press of Mississippi, 1990.
- Sims, Norman, and Mark Kramer, eds. *Literary Journalism : A New Collection of the Best American Nonfiction*. New York : Ballantine, 1995.
- Sims, Norman, ed. *Literary Journalism in the Twentieth Century*. New York : Oxford University Press, 1990.
- Smith, Kathy Anne. "Writing the Borderline : Journalism's Literary Contract." Diss., University of Massachusetts, 1988.
- Steffens, Lincoln. *The Autobiography of Lincoln Steffens*. New York : Harcourt, Brace, 1931.
- Stephens, Mitchell. *A History of News*. New York : Harcourt, Brace, 1997.
- Trachtenberg, Alan. "What's New ?" *Partisan Review* n° 2 (1974).
- Trachtenberg, Alan. "Experiments in Another Country : Stephen Crane's City Sketches." *Southern Review* 10.
- Vare, Robert, ed. *The State of Narrative Nonfiction Writing*. Nieman Reports, 2000.
- Webb, Joseph. "Historical Perspective on the New Journalism." *Journalism History* 1.2 (1974) : 38-42, 60.
- Weber, Ronald, ed. *The Reporter As Artist : A Look at The New Journalism Controversy*. New York : Hastings House, 1974.
- Weber, Ronald. *The Literature of Fact : Literary Nonfiction in American Writing*. Athens, Ohio : Ohio University Press, 1980.
- Winterowd, W. Ross. *The Rhetoric of the "Other" Literature*. Carbondale : Southern Illinois University Press, 1990.
- Wolfe, Tom. *The New Journalism*. New York : Harper and Row, 1973.
- Wolfe, Tom. *Hooking Up*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Wood, James. *The Irresponsible Self : On Laughter and the Novel*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 2004.

# PRÉFACE

En arrivant à l'université de New York, je n'avais jamais étudié ni enseigné le journalisme. Je comptais partager avec mes étudiants l'expérience emmagasinée après une décennie passée à écrire pour le *New Yorker*, l'*Atlantic Monthly*, le *New York Times Magazine* ou d'autres publications. Mais j'avais en tête que ce que je leur enseignais n'était finalement que ma méthode – sans doute pas la meilleure ni (je l'espère) la pire, mais une méthode qui n'était que le fruit de ma propre réflexion. Pourquoi aurais-je dû partir du principe que la mienne conviendrait à d'autres ? Et si, comme je le pensais, le talent et la singularité sont les atouts les plus précieux d'un auteur, cela avait-il vraiment un sens de leur recommander de suivre ma propre tambouille journalistique ?

J'ai résolu mon dilemme moral en leur annonçant, au début de chaque semestre, que, pour écrire, l'important n'est pas de suivre une méthode plutôt qu'une autre (même si certaines sont effectivement meilleures que d'autres). Je leur ai expliqué que la chose la plus importante à retenir, c'est que chaque journaliste possède sa méthode – une routine sur laquelle s'appuyer quand les choses tournent mal, des règles à suivre lorsqu'on se retrouve coincé ou frustré. Après tout, il y a une infinité de manières d'organiser sa vie d'auteur. J'avais mes méthodes, et je savais que d'autres auteurs avaient les leurs. Lesquelles ? Ce livre est ma réponse à cette question.

L'idée de cet ouvrage a vu le jour pendant les cours que j'animais à l'université, durant lesquels j'invitais des journalistes à venir parler de leur travail. S'ensuivaient alors des conversations – des interviews prolongées, en fait – sur le processus d'écriture : comment développer un

Robert S. Boynton

rythme, trouver de nouvelles idées, mener une interview, faire des recherches, écrire, réécrire...

Le résultat de ces entretiens a souvent été fascinant, tant pour les étudiants que pour moi-même (et pour nos invités, qui, ils l'ont avoué, n'avaient aucune idée non plus de la manière dont fonctionnaient leurs confrères). Lawrence Weschler a confessé qu'il organisait ses idées en jouant avec de petits cubes en bois. Ron Rosenbaum a expliqué pourquoi il tapait et retapait à la machine chaque brouillon. Jane Kramer a raconté les plats élaborés qu'elle cuisinait pendant qu'elle écrivait, ses idées mijotant en même temps que ses ingrédients.

Dans les conversations qui suivent, j'ai essayé de recréer la spontanéité et l'excitation de ces rencontres. Chacune est le fruit de plusieurs heures d'interviews enregistrées, que j'ai ensuite transcrites et révisées avant de les soumettre à leur auteur pour validation. La trame des conversations est toujours à peu près la même, elle suit les étapes de création d'un texte, de sa conception à sa publication. L'objectif de ce projet était de trouver une façon de parler du processus d'écriture – en opposition à l'idée d'écrire. Ce fut à la fois une manière de le démystifier et de le rendre édifiant ; de rendre plus concret, et peut-être de mettre plus à notre portée un cheminement qui paraît souvent déconcertant.

On trouvera une bibliographie du travail de chaque journaliste à la suite de chaque entretien. Pour plus d'information sur leur travail et une bibliographie exhaustive de chacun d'entre eux, consulter : [www.newnewjournalism.com](http://www.newnewjournalism.com).

LE TEMPS  
DU  
REPORTAGE



*TED CONOVER*

La première fois qu'on a demandé à Ted Conover s'il était un clochard, il n'a pas su quoi répondre. Fils d'un brillant avocat, il avait passé les derniers mois à grimper dans des trains comme un vagabond du rail pour boucler sa thèse d'anthropologie. Il avait clairement l'allure d'un clochard ; même ses parents ne l'ont pas reconnu lorsqu'il est rentré chez lui. En fait, il était tellement dans la peau de son personnage que, lorsqu'un autre vagabond avait essayé de monter dans son wagon de marchandises (une violation de l'étiquette des *hobos*), il avait à peine hésité avant de piétiner la main de l'homme pour lui faire lâcher le train en marche. "Je crois que j'en suis un, oui", répondit-il, mal à l'aise, conscient du fossé-économique, social, intellectuel – qui le séparait du vieux clodo qui lui posait la question.

C'est ce fossé que Conover a passé les deux dernières décennies à explorer, d'abord avec *Au fil du rail* (*Rolling Nowhere*, 1984), devenu un classique des périples de *hobos*, puis dans ses trois livres suivants – *Les Coyotes* (*Coyotes*, 1987), *Whiteout* (1991) et *Newjack* (2000) –, respectivement consacrés aux clandestins mexicains, aux célébrités d'Aspen et aux gardiens de prison. De quoi affirmer la réputation de Conover, considéré comme l'un des journalistes en immersion les plus talentueux de sa génération.

Ceux qui n'ont lu qu'un ou deux de ses ouvrages risquent de le réduire à une sorte de barde brut de décoffrage des sous-cultures tumultueuses. Ils n'ont pas complètement tort, mais le portrait est incomplet et dissimule le vrai sujet de Conover : la fine frontière qui "nous" sépare d'"eux", ainsi que les marqueurs et les rituels sophistiqués – "les parties de la ville, les voies ferrées, les boulevards, les endroits dans notre cœur et dans notre esprit", écrit-il dans *Les Coyotes* – que l'on a développés pour signaler cette distinction.

## Le Temps du reportage

Entre les mains de Conover, les travailleurs clandestins, les *hobos* déracinés et les gardiens de prison deviennent des personnages vivants, ambigus, qui méritent autant de louanges que de mépris, autant d'admiration que de pitié. Sans renier l'engagement des fouille-merde du XIX<sup>e</sup> siècle ou l'enthousiasme des récits d'aventuriers du XIX<sup>e</sup> dont il est l'héritier, Conover allie "un sens du détail digne d'un sociologue au sens de la tragédie et de l'empathie d'un écrivain", comme l'écrit Michiko Kakutani à propos des *Coyotes* dans le *New York Times*.

Né en 1958 à Okinawa, au Japon, où son père était en poste en tant que pilote dans la marine, Conover a grandi dans un quartier prospère de Denver. Au lycée, il est transféré dans une école qui abolit les frontières de la ségrégation (50 % de Noirs, 40 % de Blancs, 10 % d'Hispaniques) et estime que c'est cette expérience qui lui a inspiré son amour de l'anthropologie (une discipline qu'il surnomme "la philosophie vécue par les vraies gens") : "J'ai appris que la culture d'une personne n'est pas forcément la norme, qu'on peut voir le monde de plein de façons différentes."

TED CONOVER

En 1980, après trois années d'anthropologie à Amherst, Conover est fatigué de l'élitisme de l'université. Il envisage de prendre la route pour finir sa thèse : son but est de comprendre si les *hobos* sont les vrais rebelles américains ("des renégats, objecteurs de conscience de la société du métro, boulot, dodo") ou les fantassins d'une armée de sans-abri sur le point de submerger les villes américaines, ou les deux. L'université lui annonce qu'elle ne peut pas cautionner une pratique illégale, mais Conover mène son enquête sur le terrain pendant son temps libre, puis taille la route avec pas grand-chose de plus qu'une réserve de chèques de voyage en cas d'urgence.

Il rentre ensuite à Amherst pour rédiger sa thèse, réussissant à faire valider son projet *a posteriori*, lorsque son

professeur découvre les notes prises pendant son périple. Il écrit aussi un article autobiographique pour le journal étudiant, qui attire l'attention de plusieurs producteurs de télévision. Encouragé par cet intérêt, il laisse tomber le reportage qu'il avait proposé à l'*Indianapolis Star* et décide d'écrire un livre sur ses aventures.

*Au fil du rail* est publié en 1984. Le rédacteur du *Washington Post*, Chip Brown, relève les thèmes (la conquête du territoire, la persévérance, le mythe de l'Ouest) qui traverseront la plupart des travaux de Conover. "Les trains de marchandises possèdent une certaine majesté. Ils dégagent une aura homérique. Leurs longs sifflements et leurs noms féeriques résonnent au fond de nous. Ils n'ont pas seulement transporté le blé et le métal américains, ils ont aussi véhiculé notre envie d'aller vers l'Ouest, charriant au passage certains de nos plus grands rêves", écrit-il.

Diplômé avec les félicitations du jury de l'université d'Amherst, il gagne sa place dans le programme Marshall pour intégrer l'université de Cambridge. Peu de temps après, il est de retour sur les routes et affine encore la perspicacité qu'il a acquise en écrivant *Au fil du rail* : "Les ouvriers agricoles mexicains sont les nouveaux *hobos* américains." Pour *Les Coyotes : Un périple au-delà des frontières avec les migrants clandestins*, il franchit quatre fois la frontière américano-mexicaine, voyage avec les travailleurs immigrés à travers la Californie, l'Arizona, l'Idaho et la Floride. Il participe à la cueillette des oranges et des citrons et vit un certain temps dans le village d'Ahuacatlán, dans le Querétaro, lieu de naissance de nombre des clandestins qu'il rencontre.

Une nouvelle fois, les critiques se rendent compte qu'il écrit sur quelque chose de plus fondamental encore que le débat sur l'immigration. "Ce qui brille à chaque page,

TED CONOVER

## Le Temps du reportage

c'est la conscience de Conover de ne pas se pencher sur un crime ou une tragédie, mais sur l'une de ces aventures humaines qui font de l'Amérique un pays capable de se renouveler sans cesse", écrit T. D. Allman dans la *New York Times Book Review*.

De retour à New York, Conover s'irrite quand, au cours d'une fête, un de ses amis le présente comme "Ted Conover, un écrivain qui gagne sa vie en dormant sous les ponts". La justesse de la remarque lui reste en travers de la gorge. "J'ai été perturbé de me voir si facilement catalogué dès l'âge de trente ans et j'ai commencé à me demander si ma méthode d'observateur-participant pouvait être utilisée pour écrire sur des gens qui n'étaient ni marginaux ni pauvres."

Le résultat paraît en 1991 : *Whiteout : Lost in Aspen*, dans lequel il mène ce qu'il appelle une "ethnographie de l'hédonisme", observant la culture people d'Aspen depuis son perchoir de chauffeur de taxi et journaliste à l'*Aspen Times*. Comme ses précédents livres, *Whiteout* est une réflexion sur les relations ambiguës que l'auteur entretient avec le phénomène qu'il étudie, ce "grand laboratoire de stars" qu'Aspen est devenu. Certains critiques sont désarçonnés de voir Conover tourner le dos à ceux qui n'ont rien. Dans le *Los Angeles Times*, Richard Elder trouve que l'immense talent de Conover "surclasse son sujet". D'autres perçoivent la continuité de son travail : "Son sujet, c'est Aspen, la station de ski clinquante, enclave pour célébrités dans les montagnes Rocheuses du Colorado. Mais le sujet sous-jacent reste le même que dans ses autres livres : les promesses et les déceptions du rêve américain", écrit Kakutani.

Au début des années 1990, Conover demande au Département correctionnel de l'État de New York l'autorisation d'écrire un article pour le *New Yorker* dans lequel il suivrait

un gardien de prison pendant sa formation. La population carcérale américaine n'a jamais été aussi élevée et cela lui permettrait d'aborder certains aspects économiques et sociaux : l'institution pénitentiaire est le deuxième plus gros employeur de l'État, et les communautés de la région proposent régulièrement de bâtir de nouvelles prisons dans l'espoir de redynamiser l'économie locale.

Lorsque sa requête officielle est rejetée, il postule à un emploi de gardien de prison, naviguant précautionneusement sur le terrain miné du journalisme infiltré. Il n'inscrit aucune fausse information dans sa candidature, omettant simplement de mentionner ses trois livres, et il se jure de ne rien écrire sur cette expérience tant qu'il sera en poste. "Tout le temps que j'ai été gardien, je l'ai été à cent pour cent", affirme-t-il. Il vit alors de son salaire de gardien et refuse toutes les propositions d'articles. Heureusement, gardien et journaliste ont un point commun : ils trimballent tous deux un carnet où ils notent leurs observations. Tous les soirs, de mars 1997 à janvier 1998, lorsqu'il rentre de Sing Sing, il tape des pages et des pages de notes (presque cinq cents en tout) tirées de son expérience de la journée. Un geste à mi-chemin entre le journalisme et la thérapie, tant il a besoin de se soulager du fardeau des choses terribles dont il est témoin – et auxquelles il participe – chaque jour.

Le projet nécessite de rester totalement secret, et la double vie de Conover commence à lui peser. Il est sujet à de terribles maux de tête, est souvent de mauvaise humeur en famille. Il redoute de laisser l'anarchie de Sing Sing s'insinuer dans sa vie paisible. Publié en 2000, *Newjack : Dans la peau d'un gardien de prison* remporte le National Book Critics Circle Award et est finaliste du prix Pulitzer. Conover est récompensé par une bourse Guggenheim et travaille à un ouvrage sur les routes. En février 2004, il reçoit le genre de compliment que la vie

## Le Temps du reportage

offre parfois à l'art : avec *Newjack* comme mode d'emploi, un groupe de détenus de Sing Sing fomentent un ingénieux plan d'évasion en se faisant passer pour des gardiens – sans succès.

*Vous considérez-vous comme un "Nouveau Journaliste" ?*

Ce n'est pas une expression que j'utilise. Pour autant, je ne vois pas d'objection à ce qu'on l'emploie à mon sujet. L'essai de Wolfe sur le Nouveau Journalisme a eu une grande importance pour moi, car il exposait clairement nombre de méthodes que j'utilisais déjà en leur conférant une légitimité nouvelle : reportage en immersion, souci du détail, attention portée au statut des protagonistes. J'ai eu la chance de commencer à écrire à une époque où des gens comme Wolfe renouvelaient le genre en reprenant les techniques des auteurs de fiction.

*Comment qualifiez-vous la forme de journalisme que vous pratiquez ?*

Je fais de la "non-fiction narrative". J'aime cette expression parce qu'elle n'a pas la prétention de celle de "journalisme littéraire" et qu'elle insiste sur le fait que c'est le récit, la narration, qui forme la colonne vertébrale de mon travail.

*Quels sont les types de sujets qui vous attirent ?*

Les sujets de société sous-médiatisés, surtout si j'ai la possibilité de participer concrètement à ce que je vais décrire. Il m'arrive, par exemple, de découvrir une situation ou un groupe – parfois une sous-culture marginale ou méconnue – qui me fascinent. En m'immergeant dans cet univers, j'essaie d'offrir au lecteur un niveau de précision auquel il n'aurait pas accès. Je préfère les sujets que tout le monde néglige, ceux pour lesquels je

ne serai pas en concurrence avec les journalistes “officiels”. J’aime prendre mon temps et faire les choses un peu différemment.

*Pourquoi les sous-cultures ?*

J’ai étudié l’anthropologie à l’université, une matière qui entretient un lien étroit avec le journalisme, une complémentarité très fructueuse. Un journaliste qui peut s’offrir le luxe de prendre son temps et qui est prêt à mettre les mains dans le cambouis saura dénicher des sujets dont personne d’autre n’aurait pu avoir l’idée. Un bon exemple est l’histoire que je raconte dans *Newjack*. Voilà un sujet important, un problème de plus en plus sensible – l’incarcération, l’explosion du nombre de prisons – dont la société dans son ensemble sous-estime l’ampleur, selon moi. J’ai trouvé un angle d’approche original : les gardiens de prison constituent une sous-culture stigmatisée, renfermée sur elle-même, victime de tout un tas de préjugés. Pourtant, on a très peu écrit sur eux. Et il s’est avéré que le travail de gardien – d’agent pénitentiaire – était à ma portée.

*Pourquoi ne pas avoir simplement interrogé des gardiens de prison ?*

Parce que je n’aurais eu accès qu’à un seul aspect de la question. La technique de l’interview a ses limites, surtout si vous êtes avec des gens qui sont mal à l’aise avec les journalistes ou qui ont des choses à cacher. Vous pouvez approfondir le plus possible en multipliant les entretiens, en travaillant sur une période plus longue, en variant les lieux. C’était mon plan au départ, lorsque j’ai signé le contrat avec le *New Yorker* : je devais suivre un groupe de gardiens, sur leur lieu de travail et en famille. Mais le service des établissements pénitentiaires de l’État de New York a refusé ma demande. Et je me suis dit :

## Le Temps du reportage

“Tant que tu n’auras vu personne faire ce boulot, tu ne sauras pas comment ça fonctionne.”

C’est un peu comme la différence entre un touriste et un voyageur. L’expérience du touriste est une expérience superficielle ; le voyageur, lui, développe un rapport plus approfondi à ce qui l’entoure. Il est plus investi – il reste plus longtemps, fait des projets personnels, choisit ses destinations, et voyage généralement seul : le voyage en solitaire et l’immersion en solitaire, bien que plus difficiles à gérer émotionnellement, me paraissent plus à même d’accoucher d’une bonne histoire.

*Vous semblez attiré par l’idée de jouer un rôle, que vous écriviez sur les hobos, sur les immigrants clandestins ou sur les gardiens de prison.*

J’imagine qu’il y a de ça. Je suis fasciné par l’idée de porter différentes casquettes, par l’influence de notre position dans le monde sur notre perspective, par toute la question de l’identité. Pour mon premier livre, *Au fil du rail* – qui était au départ un projet universitaire –, j’ai vécu pendant quatre mois comme un *hobo*, avec des *hobos*. C’était un rêve qui se réalisait : plusieurs lignes de fret passent par Denver, ma ville natale, et j’ai grandi avec l’image du *hobo* comme héros culturel, le genre de figure romantique que l’on trouve chez Jack Kerouac, par exemple. Partir sur les rails constituait pour moi une formidable aventure.

Mais je savais aussi qu’il y avait autre chose. Nous étions en 1980, époque où le terme “sans-abri” commençait tout juste à entrer dans notre vocabulaire à cause du nombre croissant de personnes vivant dans les rues des grandes villes. Je me suis demandé si les passagers clandestins des trains de fret étaient des sans-abri, ou – comme ils le revendiquaient eux-mêmes – s’ils représentaient quelque chose de complètement différent. Était-on en présence d’un problème

social ou – option plus romantique – d’objecteurs de conscience de la société du métro, boulot, dodo ? Cette dialectique-là me plaisait. Comme tous mes autres livres, je crois, le projet était à la fois une recherche intellectuelle et une aventure.

*Pourquoi avoir étudié l’anthropologie à l’université ?*

Je me suis toujours intéressé à la philosophie, et l’anthropologie représentait pour moi la philosophie vécue par des vraies gens, l’étude de différents groupes dans leur rapport au monde. L’anthropologie allie l’abstraction de la philosophie et l’aspect concret de l’expérience vécue.

*Qu’est-ce qui vous intéresse dans la multiplicité des points de vue et des expériences du monde ?*

Je crois que ça remonte à très loin, à mes années de lycée à Denver pour une bonne partie. Dans le cadre de la lutte contre la ségrégation raciale, j’ai été transféré d’une école majoritairement blanche à une école majoritairement noire. J’appartenais à une minorité ethnique pour la première fois de ma vie, et ça m’a beaucoup appris. Le monde n’est plus le même lorsque ce n’est pas le groupe auquel vous appartenez qui est aux commandes. Et puis il y avait un noyau de professeurs progressistes qui étaient déterminés à donner tort à tous ceux qui pensaient que l’expérience finirait en émeute et que ce serait un échec. Ils ont réussi à convaincre les élèves qu’il était possible de bâtir une école d’un genre différent, débarrassée des archétypes habituels – le sportif, l’excentrique, le geek, etc. C’était un espace où vous pouviez devenir quelqu’un de nouveau : un Blanc qui supporte l’équipe de basket ou un Noir supportant celle de football américain. J’ai trouvé ça profondément libérateur.

TED CONOVER

## Le Temps du reportage

*Comment reliez-vous ce genre de leçon de vie au type de journalisme que vous pratiquez ?*

L'un des effets de ces expériences, c'est que j'ai souhaité éviter le journalisme qui repose en grande partie sur des sources "accréditées". Mes informations doivent être inédites et originales pour que mes lecteurs continuent de s'intéresser à ce que j'écris.

*Est-ce la raison pour laquelle vous vous êtes si peu intéressé aux célébrités ?*

C'est l'une des raisons. Une autre, c'est que beaucoup de gens sont bien plus intéressants qu'une star de cinéma, et si j'arrive à trouver un moyen de passer du temps avec eux, ça m'intéresse beaucoup plus.

Cela dit, je lis parfois des portraits de célébrités et je suis impressionné quand certains rares journalistes arrivent à faire tomber le masque derrière lequel se cachent les acteurs. Il y a quelques années, j'ai lu un article génial sur Leonardo DiCaprio : le journaliste était parvenu à le convaincre de l'accompagner à l'épicerie pour faire des courses. On suivait DiCaprio acheter sa salade, ses tomates, ses produits pour se blanchir les dents, et ça ne ressemblait pas à un exercice de promotion.

*Whiteout est consacré à la culture people d'Aspen. Si vous dédaignez le journalisme qui s'intéresse aux personnalités publiques, pourquoi écrire un livre sur le sujet ?*

"Dédaigner" est un terme trop fort. La genèse de *Whiteout* a été la suivante : à la fin des années 1980, quand je vivais encore dans le Colorado, j'ai été invité à une soirée à New York. David Remnick [qui deviendra rédacteur en chef du *New Yorker*] y était, et il m'a présenté à un autre invité comme "Ted Conover, un écrivain qui gagne sa vie en dormant sous les ponts". J'ai été perturbé de me

voir si facilement catalogué dès l'âge de trente ans et j'ai commencé à me demander si ma méthode d'observateur-participant pouvait être utilisée pour écrire sur des gens qui n'étaient ni marginaux ni pauvres.

*Quelle est la réponse ?*

C'est *Whiteout* la réponse : je voulais étudier les effets de la richesse et de la célébrité sur un endroit aussi petit qu'Aspen, ce village que j'avais connu enfant. Donc, oui, je crois que ça a fonctionné. Mais la vraie question, c'était de savoir si ma méthode pouvait s'appliquer à des sujets qui m'étaient aussi familiers. Je ne suis pas sûr de la réponse. Je suis un peu déçu par certains passages de *Whiteout* aujourd'hui. Après tout, qu'est-ce qu'il y a de plus daté, en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle, que des histoires sur Ivana Trump, Don Johnson et Sheena Easton ? À l'inverse, *Au fil du rail* est toujours aussi pertinent, parce que son sujet a en partie disparu. Il n'y a plus de *hobos* qui sautent dans les trains aujourd'hui. C'est un pan de notre culture qu'on a perdu, un part de l'histoire du pays qui intrigue les gens.

*Comment développez-vous des histoires particulières à partir de vos centres d'intérêt ou de vos passions ?*

Ce n'est pas toujours facile. Je cherche des gens qui sont impliqués dans un conflit ou une quête, des problèmes qui se résolvent ou non. Certaines histoires possèdent leur propre fil narratif. Un jour, j'ai fait un reportage pour le *New York Times Magazine* à propos des orphelins du sida en me concentrant sur une seule mère qui était contaminée ("The Hand-Off", *The New York Times Magazine*, 8 mai 1994). Elle avait pour seule famille sa fille et elle cherchait quelqu'un qui pourrait l'adopter avant qu'elle meure. Est-ce qu'on peut imaginer une histoire pire que celle-ci, chercher la personne qui va

## Le Temps du reportage

vous remplacer en tant que parent ? Rien qu'en suivant sa quête et toutes les embûches qu'elle a rencontrées, je tenais le fil narratif de mon histoire.

*Quels sont pour vous les éléments de base d'un bon récit ?*

Les mêmes que pour la fiction : des personnages, un conflit, une évolution dans le temps. Et une forme de résolution, si vous avez vraiment de la chance. Mais la vie ne fonctionne pas vraiment comme ça.

*Quand vous êtes à la recherche d'une histoire, vous intéressez-vous plus particulièrement à certaines régions du monde ?*

J'ai un faible pour la culture latino. Je parle espagnol et j'ai beaucoup d'affinités avec les Hispaniques. Mais je suis capable d'aller n'importe où ; plus c'est étrange, mieux c'est.

*Quel est l'endroit le plus étrange où vous êtes allé ?*

Eh bien, je suis presque allé sur la Lune. J'étais demi-finaliste du programme "Un journaliste dans l'espace" à la fin des années 1980, avant que la catastrophe de la navette Challenger ne les oblige à tout annuler. Je crois que ma méthode aurait pu fonctionner là-bas. Ne restaient plus en lice qu'une vingtaine de journalistes, dont Tom Brokaw, Walter Cronkite et moi.

*Comment réalisez-vous un reportage dans un lieu dont vous ne parlez pas la langue ?*

Le problème s'est posé quand je suis allé faire un reportage sur les routiers qui circulent sur ce qu'on appelle "l'autoroute du sida", en Afrique, pour le *New Yorker*. Lorsqu'on m'a confié cette mission, j'ai demandé si le magazine accepterait de me payer des cours de kiswahili,

la langue traditionnelle du commerce africain. Ils ont accepté, et j'ai pris des cours deux fois par semaine avec un diplomate tanzanien puisque aucune école à New York ne dispensait ce genre d'enseignement. Je ne me suis pas mis à parler la langue couramment, mais au moins je pouvais comprendre de quoi parlaient les gars avec qui je traînais. Et ce que je ne comprenais pas, quelqu'un pouvait en général me le traduire en anglais.

*Lorsque vous terminez un projet, comment choisissez-vous celui avec lequel vous allez enchaîner ?*

Lorsque je finis un livre, j'ai l'impression que je suis incapable de me lancer sur un nouveau projet pendant des mois ou même des années, au grand désarroi de mon agent et de mon éditeur. Je dois faire le tri dans les énormes piles de livres, de dossiers, de notes et d'articles que j'ai accumulés afin de pouvoir faire de la place dans ma tête pour ce qui viendra ensuite.

*Gardez-vous des dossiers avec de potentielles idées de sujets ?*

Oui, j'en ai beaucoup. Je m'y plonge quand je commence à réfléchir à un nouveau projet. J'ai récemment rouvert un tiroir que je n'avais pas fouillé depuis des années. Il était rempli de culs-de-sac, d'idées qui n'allaient nulle part. Je n'arrive pourtant pas à les jeter, parce que mes idées sont tout ce que j'ai en stock. Ces dossiers me sont très précieux, même s'ils n'ont pas abouti. Ils me font penser à des enfants qui ne seraient pas très bons à l'école. Est-ce que leurs parents les jettent à la poubelle pour autant ? Bien sûr que non !

*Parlez-nous de certaines de vos mauvaises idées.*

Au début des années 1990, lorsque tout le monde s'est mis à aller sur le Web, j'avais pensé faire un guide de

## Le Temps du reportage

voyage sur Internet. Et mon cyber-voyage aurait été construit comme un récit. À l'époque, l'idée paraissait bonne, mais, finalement j'ai conclu que c'était plus intéressant dit en une phrase plutôt que raconté dans un livre.

*Comment déterminez-vous le temps dont vous allez avoir besoin pour mener à bien un projet ?*

Pour *Newjack*, je voulais au moins aller au bout des sept semaines de formation de l'académie pénitentiaire. Au moins, ça me donnerait sûrement assez de matière pour écrire un bon article pour le *New Yorker*. Une fois entré à Sing Sing, je me suis dit que quatre mois suffiraient. Travailler en prison est une expérience plutôt intense, et je ne pensais pas pouvoir tenir plus longtemps. Quatre mois plus tard, je n'avais toujours pas d'histoire. Deux mois après, je n'étais plus qu'à quatre mois de Noël et du Nouvel An. Ça faisait une sorte de conclusion naturelle à la période passée là-bas, alors j'ai continué jusque-là. La fin de l'année est une période chargée d'émotions et je savais que j'allais découvrir une nouvelle facette de la prison.

TED CONOVER

*Vous ne savez pas vraiment sur quoi cela déboucherait quand vous vous êtes lancé dans ce projet ?*

Beaucoup de choses ont changé en cours de route. Jusqu'à mon dernier jour de formation, j'ignorais que j'allais être nommé à Sing Sing. C'est un détail crucial, parce que Sing Sing est assez près de chez moi pour que je puisse concevoir d'y travailler un moment. Et c'est une prison célèbre, avec une longue histoire : qu'en aurait-il été si j'avais été affecté à la Mid-State Correctional Facility ? Comment est-ce que je place un tel nom dans un titre ? Est-ce que ça aurait fait un bon livre ? Je n'en sais rien. Est-ce que j'aurais pu me faire

transférer à Sing Sing ? Je n'en sais rien. Je n'ai même pas signé de contrat pour *Newjack* avant de quitter mon boulot de gardien.

*Cette incertitude financière – travailler sans contrat – vous est-elle habituelle ?*

Non, mais ce projet était tellement incertain que je ne voulais pas être enchaîné à un éditeur pour plusieurs milliers de dollars et me rendre compte ensuite que je ne pouvais pas écrire un livre sur cette expérience.

*Que redoutiez-vous ?*

J'avais peur d'être découvert et viré. Ou, pis, que les autres gardiens me suspectent de je ne sais quelle trahison et me passent à tabac sur le parking. J'aurais pu être blessé par un prisonnier et être obligé de démissionner. Beaucoup de choses auraient pu mal tourner. Donc, je vivais sur mon salaire de gardien, en espérant qu'à la fin j'aurais de quoi tirer un ou deux articles de tout ça.

L'autre raison pour laquelle je ne voulais pas de contrat, c'était pour ne pas donner l'impression de travailler pour deux employeurs. Une fois le livre paru, je ne voulais pas que les autorités puissent m'accuser d'avoir fait semblant de jouer au gardien alors que j'étais en réalité en train d'écrire un livre pour mon éditeur. Tout le temps que j'ai été gardien, je l'ai été à cent pour cent.

*Quel rythme adoptez-vous lorsque vous pratiquez l'observation participante ?*

La patience constitue une grande partie du travail. Il est également fondamental de vivre sans savoir.

## Le Temps du reportage

### *Sans savoir quoi ?*

Toutes sortes de choses : ce que le *hobo* va vous dire, à quoi le passeur va ressembler, ce que ça fait d'être menacé par un détenu. Ce sont des expériences que j'anticipe – souvent avec impatience – dès le début de mon enquête. Pourtant, je sais que je vais devoir attendre encore et encore... Et que cette attente peut très bien ne pas aboutir. Tout ça peut être assez perturbant.

### *Comment gérez-vous l'incertitude ?*

J'essaie de me laisser guider par mon instinct. Je fais quelques interviews, puis je prends un moment pour les digérer en me demandant : "Qu'est-ce qui était le plus intéressant là-dedans ? Qu'ai-je appris de nouveau ?"

### *En quoi cette réflexion influence-t-elle votre travail ?*

Plus j'avance, plus je suis capable de faire deux choses à la fois : l'observation et la participation. Je peux être entièrement présent à l'expérience tout en prenant du recul de temps en temps pour me demander : "Que va donner telle chose une fois sur le papier ? Comment incorporer telle autre dans mon récit ?"

Le travail à la prison était avant tout une affaire de patience et de ténacité. Le gardien qui débute à Sing Sing est un électron libre pendant les premiers mois, il est affecté là où on a besoin de quelqu'un. Pour moi, c'était l'occasion d'avoir une bonne vue d'ensemble de la prison, mais ça ne me permettait pas de développer une connaissance suffisante des détenus, des gardiens ou des tâches quotidiennes pour écrire un récit qui tienne la route. Alors j'ai dû rester un peu plus longtemps – ce qui, comme je vous le disais, n'était pas mon choix numéro un.

Robert S. Boynton

*Au final, combien de temps avez-vous passé à Sing Sing ?*

Je suis resté dix mois dans le système carcéral. Il y avait quelque chose d'excitant à l'idée de réussir à tenir presque un an là-dedans. Comme *Une année en Provence*. Ça sonne bien.

*Combien de temps vous a pris le reportage pour Les Coyotes ?*

Entre huit et neuf mois. Une fois encore, j'avais besoin de beaucoup d'éléments pour compléter la structure du livre. Je voulais passer plusieurs saisons avec les clandestins, je voulais vivre avec eux aux États-Unis et au Mexique, je voulais voyager dans différentes régions des États-Unis, je voulais traverser la frontière plusieurs fois. Je voulais aussi apprendre à connaître plusieurs groupes de clandestins, en profondeur.

*Travaillez-vous sur plusieurs projets en même temps ?*

Je suis meilleur quand je me concentre sur un seul projet, mais mes finances ne me le permettent pas toujours. Je trouve difficile d'écrire sur plusieurs choses à la fois au cours d'une même journée, même si je peux faire plusieurs reportages différents en quelques jours. Mais me mettre en condition pour passer d'un sujet à un autre peut me prendre des heures.

*Faites-vous la plupart de vos recherches avant, pendant ou après la phase de reportage ?*

Je fais une partie des recherches en amont, mais sans chercher l'exhaustivité. C'est important de comprendre les problématiques de base, mais je ne veux pas trop entrer dans les détails.

## Le Temps du reportage

*Y a-t-il un danger à faire trop de recherches ?*

J'ai peur qu'en faisant trop de recherches je ne me mette à suivre les traces d'un autre auteur ou à développer un point de vue qui ne serait pas le mien. J'essaie d'avoir une idée originale plutôt que d'absorber une connaissance préexistante.

*Où avez-vous appris à faire ce type de reportage ?*

Je n'ai jamais fait d'études de journalisme. J'ai travaillé pour un groupement d'hebdomadaires de la région de Denver quand j'étais au lycée et pour le journal bilingue de Denver *The People's Voice/La Voz del Pueblo*. À la fac, j'ai fait un stage à l'American Society of Magazine Editors et j'ai bossé pour l'*U.S. News & World Report*. C'était vraiment amusant d'être dans le monde grisant de Washington et de pouvoir parler à un sénateur ou au secrétaire de la Défense. Ce sont des moments excitants.

*Vous n'avez jamais pensé poursuivre dans cette voie et écrire sur la politique pour un hebdomadaire d'actualité ?*

Pas vraiment. Je n'ai jamais aimé l'idée que, plus vous devenez un journaliste important, plus vous pouvez parler à des gens importants. Je ne voulais pas rejoindre le "club de l'élite", où tout ce qui compte, c'est le réseau. Je n'y vois pas beaucoup d'intérêt. Mon objectif n'est pas de faire carrière dans les hautes sphères de Washington.

*Suivez-vous une routine précise quand vous arrivez dans une ville pour la première fois ?*

Dans mes écrits, les lieux ont une grande importance. Quand j'arrive dans une nouvelle ville, j'essaie de faire

ce que Lawrence Durrell recommande dans son essai *L'Esprit des lieux*, c'est-à-dire rester aussi immobile qu'une aiguille :

*Quel dommage de voyager et de ne pas saisir la valeur des paysages. Pas besoin d'un sixième sens pour cela. C'est là, il suffit de fermer les yeux et de respirer doucement par le nez ; vous allez entendre le message murmuré, tous les paysages qui vous posent la même question dans le même murmure. "Je vous vois ; et vous, vous voyez-vous en moi ?" La plupart des voyageurs se pressent trop [...]. Le secret consiste à essayer de voyager avec les yeux de l'esprit grands ouverts, sans absorber trop d'informations factuelles. De s'accorder avec l'environnement, sans révérence, nonchalamment – mais avec une réelle attention envers soi-même. C'est là tout l'art de cette sensation [...]. Vous pouvez extraire l'essence d'un lieu une fois que vous avez compris comment le faire. Si vous restez immobile comme une aiguille, vous arriverez à être présent.*

TED CONOVER

Réfléchissez à ce que vous entendez, à ce que vous voyez, à ce que vous sentez, à ce que vous ressentez. J'essaie de garder ça en tête.

*Comment décririez-vous votre attitude de reporter ?*

Je suis une oreille attentive qui s'oppose rarement. Je suis assez honnête dans ce que je dévoile sur moi, donc les gens ont une idée de qui je suis et de pourquoi je suis là. Je me place souvent dans la position de l'étudiant face à son professeur. Je suis celui qui ne sait pas grand-chose : Pourriez-vous m'aider ? La plupart des gens réagissent bien à ce type de discours. J'essaie de m'intégrer, que je sois avec des *hobos*, des immigrés mexicains ou des gardiens de prison. Je veux qu'ils me parlent comme ils se parlent entre eux.

## Le Temps du reportage

*Comment y parvenez-vous ?*

J'adapte mon vocabulaire et mon langage corporel. Il y a une part de comédie. Mais, au fond, je reste toujours le même. Si vous faites semblant d'être quelqu'un que vous n'êtes pas, les gens s'en rendent compte tout de suite.

*Dévoilez-vous aux personnes sur lesquelles vous écrivez beaucoup de choses sur vous et sur le projet que vous menez ?*

Dans certains cas, trop en dire pénaliserait ma recherche d'information. Par exemple, si je discute avec un type anti-avortement enragé ou avec un raciste, je ne lui dirai pas que je ne suis pas d'accord avec lui. Je trouve plus important de connaître son point de vue que de lui imposer le mien.

*Vous avez expliqué ce que vous faisiez à vos interlocuteurs pour Au fil du rail et Les Coyotes. Mais vous étiez complètement infiltré pour Newjack. De quelle façon la quantité d'informations que vous partagez influe-t-elle sur votre reportage ?*

Les différences sont colossales. *Newjack* est le premier projet qui requérait la clandestinité. Il n'y avait que quelques personnes qui étaient au courant de ce que je faisais et j'espère ne jamais avoir à revivre cela. Si vous ne pouvez pas dire à vos amis ce que vous faites et si ce que vous vivez est aussi déchirant et aussi perturbant que ce que j'ai vécu, vous finissez par perdre des amis. Si vous ne pouvez pas parler à votre épouse des choses horribles que vous avez vues pour ne pas l'inquiéter, vous vous coupez d'elle. J'ai fini par comprendre pourquoi la vie des flics infiltrés ou celle des agents de la lutte antidrogue tombaient souvent en miettes : vivre une double vie n'est pas bon pour la santé.

Robert S. Boynton

*Pourquoi ne révéliez-vous pas à vos proches ce que vous étiez en train de faire ?*

Je l'ai dit à trois d'entre eux. Mais le monde est si petit ! Sing Sing n'est qu'à 30 kilomètres de Manhattan. Je ne pouvais pas risquer d'être découvert, on ne sait jamais dans quel borborygme ça m'aurait entraîné. Mon bien-être et mon travail étaient en jeu.

*Quels sont les dilemmes éthiques auxquels est confronté le journaliste infiltré ?*

Tout journaliste fait face à des dilemmes éthiques dès lors que l'on prend l'histoire de quelqu'un pour se l'approprier, qu'on la rédige d'une manière qui pourrait ne pas lui convenir.

*Bien sûr, mais les dilemmes éthiques du journalisme traditionnel différent-ils en nature ou en degré de ceux du journalisme infiltré participatif ?*

Les deux. Le fait d'être infiltré ne me semble défendable que dans des cas extrêmes, comme pour *Newjack*. Il s'agissait d'un sujet de société important dont on m'avait barré l'accès le plus évident. C'était le seul moyen de pouvoir faire mon reportage.

*D'accord, mais une fois que vous vous retrouvez infiltré, quels sont les dilemmes éthiques auxquels vous faites face ?*

Je fais très attention à respecter la vie privée de ceux qui ne savent pas que j'écris sur eux. Je change les noms de tous ceux que je décris en des termes qui ne sont pas entièrement positifs. Dans *Newjack*, j'ai indiqué la liste des noms concernés au début du livre.

Il y avait aussi des informations qu'il me semblait impossible de faire figurer dans mon livre pour des

## Le Temps du reportage

questions d'éthique. Par exemple, un agent avec lequel j'avais sympathisé m'avait invité chez lui à regarder un match et à dîner avec sa femme. En temps normal, ce serait le rêve de tout journaliste. Quoi de mieux que de voir le type chez lui ? Comment se comporte-t-il avec sa femme ? Rappelle-t-il à la maison les problèmes du boulot ? Est-il sévère avec ses enfants ? C'est une mine d'or ! Mais j'ai inventé une excuse et je n'y suis pas allé.

*Pourquoi donc ?*

Parce que je crois qu'il est impératif de ne pas trahir la confiance de quelqu'un. Écrire sur lui lorsqu'il est au travail, c'est différent. Mais on est face à une situation intime quand quelqu'un vous invite chez lui. Pour moi, c'est sacré. Si j'avais été à sa place, j'aurais été furieux d'apprendre que j'avais convié un espion chez moi.

*Vous arrive-t-il de regretter votre décision ?*

Non. Je me demande parfois : "Le livre aurait-il pu être meilleur si j'y étais allé ?" Le type qui en a fait la critique pour la *New York Times Book Review* semblait de cet avis. ["Quelle est l'histoire de ces hommes qu'il surveille, des autres gardiens ?" peut-on lire dans l'article.] Mais j'ai estimé qu'il était moralement indéfendable d'apprendre des choses sur la vie des gens à leur insu juste pour faire avancer mon enquête. Je me serais senti vraiment très mal.

À la réflexion, je ne crois pas que le livre aurait été meilleur. Ce genre d'agissement aurait changé la nature du narrateur, je crois – il n'aurait pas été qu'un simple témoin, mais un espion.

*Y a-t-il une limite au degré d'immersion lorsque l'on fait de l'observation participante ?*

Absolument. L'immersion totale, l'excès de participation, signifie que vous oubliez la partie observation, que vous n'avez plus aucun recul. Si, après huit mois à Sing Sing, j'avais pris part au passage à tabac d'un détenu avec d'autres gardiens, vous auriez pu dire que j'avais perdu tout sens de la mesure.

Après tout, si vous vous immergez à cent pour cent, si vous entrez trop dans votre rôle, vous cessez d'être un écrivain. Vous restez aux Samoa avec une femme des îles, vous ne rentrez plus chez vous et vous cessez de répondre au courrier. Je suis toujours à la limite entre observation et participation en me posant des questions : "À quel point ce nouveau rôle correspond-il au vrai moi ?" Je dis souvent pour plaisanter que le travail à la prison a fait ressortir mon côté gendarme ! Ce qui me permet de ne pas perdre de vue le volet "observation", c'est de savoir que je vais finir par rentrer chez moi à un moment ou à un autre.

TED CONOVER

*Il y a souvent un risque inhérent aux situations que vous décrivez. Vous exposez-vous volontairement au danger de manière à donner une coloration émotionnelle à votre récit ?*

Je ne suis pas contre une certaine prise de risque. Ça peut même m'attirer. Le risque offre une vraie utilité : les dangers que je rencontre m'aident à bâtir la structure du récit et me permettent d'attirer les lecteurs vers mon histoire.

Par exemple, il serait facile de séduire le lecteur avec un ouvrage sur Paris, la Provence ou la Toscane. Mais il est difficile d'écrire un livre sur l'immigration clandestine qui puisse toucher beaucoup de lecteurs, comme il est difficile de faire un succès de librairie avec un ouvrage

## Le Temps du reportage

sur les prisons – les gens ne veulent pas forcément lire ce genre de choses. M'exposer au danger est une manière de faire entrer le lecteur dans l'histoire.

*Donc, une fois que vous avez votre idée, que vous avez fait quelques recherches, comment approchez-vous les gens à qui vous souhaitez parler ? Directement, ou par le biais d'intermédiaires ?*

Si je suis loin des États-Unis, être présenté par quelqu'un peut être utile. Des institutions comme le *New Yorker* ou le *New York Times Magazine* n'évoquent pas grand-chose à l'étranger. L'activité même du journaliste est obscure dans certains pays. Parfois, cette profession n'existe même pas.

*Avez-vous une routine pour mener vos interviews ?*

J'aime interviewer les gens en personne et utiliser le téléphone ou les e-mails seulement quand je n'ai pas le choix. J'estime primordial de voir la personne de mes propres yeux, de voir comment elle réagit à son environnement, comment elle réagit vis-à-vis de moi.

Par exemple, je viens de m'entretenir avec le directeur d'une énorme scierie au Pérou. La scierie est la plus grande entreprise de la ville, et ce type est le rejeton d'une des plus célèbres familles de fournisseurs de bois d'Amérique du Sud. Je l'ai interviewé dans l'enceinte de la scierie, assis à une robuste table en acajou – une sorte de bois qui n'a jamais été travaillée ici, selon lui. Je l'ai vu poser ses bottes sur cette table magnifique. J'ai vu comment son secrétaire se comportait avec lui. Je me suis rendu compte de ce qui le rendait nerveux. Je ne suis pas à la recherche de faits, je suis à la recherche de personnages. Donc, plus je passerai de temps avec lui dans son élément, mieux ce sera.

# À PROPOS DE L'AUTEUR

Robert S. Boynton est le directeur du programme de journalisme magazine de l'université de New York. Il a été rédacteur en chef de *Harper's* et a écrit pour le *New Yorker*. Il a également écrit pour l'*Atlantic Monthly*, le *New York Times Magazine*, *Lingua Franca*, la *New Republic*, la *Nation*, *Rolling Stone*, et bien d'autres publications. Diplômé du Haverford College et de l'université de Yale, il vit avec sa femme et son fils à New York. Une sélection de son travail est disponible sur [www.robertboynton.com](http://www.robertboynton.com). Pour une bibliographie complète des auteurs interrogés dans ces pages, rendez-vous sur [www.newnewjournalism.com](http://www.newnewjournalism.com).