

René de Ceccatty

La littérature ou la vraie vie

Votre enquête part de présupposés divers et pose des problèmes distincts. Vous dites que notre époque privilégie le récit de vérité, si on peut le nommer ainsi, c'est-à-dire le livre qui se fonde sur une réalité individuelle ou historique, et se méfie de la fiction. Je ne partage pas cette opinion. Vous dites aussi que cette préférence a pour corrélat un mouvement de moralisation et un mouvement d'exhibitionnisme, qui tous deux rendent « *suspecte* » la fiction. Et par ailleurs, vous vous interrogez sur la légitimité de parler de tout. N'y a-t-il pas des sujets interdits ?

Je vous répondrai que je ne pense pas que « *notre époque* » se méfie de l'imagination. Au contraire, en littérature, dans l'édition, le roman reste la denrée recherchée. Le goût pour la vérité historique n'interdit évidemment pas la fiction. Le grand succès de romans historiques qui, à partir d'une situation du passé reconstituée avec plus ou moins de rigueur, laissent une grande part à l'imagination (les romans de Françoise Chandernagor ou de Chantal Thomas), montrent que fiction et vérité historique ne sont pas nécessairement contradictoires. On a contesté la psychologie que Chantal Thomas prête à ses personnages puisés dans la réalité, on a contesté la véracité de certaines scènes, de certains dialogues, mais c'est la raison de son succès : sa liberté et son imagination sont simplement stimulées par ses recherches d'historienne et nourries par sa propre personnalité, par ailleurs épanouie et explicite dans des récits plus directs, plus autobiographiques, plus analytiques.

De la même manière, le prix Goncourt de Gilles Leroy, *Alabama Song*, était fondé sur la vie de Zelda et de Scott Fitzgerald, mais ce qui a donné son impact au roman est la part imaginative, qui lui permettait de rejoindre les préoccupations très personnelles de son auteur (qui s'en est exprimé dans des romans affranchis de tout sujet historique). L'essentiel de l'œuvre de Gilles Leroy, quoique romanesque, était inspirée de très près, parfois d'un peu plus loin, de sa vie, de son enfance, de ses parents, de ses rencontres. Quand il prend pour sujet des personnages historiques (plus tard Nina Simone) ou imaginaires (Zola Jackson), il les construit à partir de sa sensibilité et retient de leur vie ou construit leur vie en fonction de son tempérament, de son expérience, si bien que son travail de biographe ou son travail de romancier d'imagination ne quitte jamais tout à fait le terrain de l'écrivain qui « se souvient »...

Maintenant venons-en plus précisément, justement, aux écrivains qui se réclament, délibérément, exclusivement de l'autofiction, qui relève d'un autre problème. Là, bien entendu, exhibitionnisme et « volonté de vérité » affichée sont au centre. Mais cela ne marche que si l'auteur se soumet aux règles médiatiques et que si les médias ont décidé de lui faire la part belle. Et là-dessus, il y a des cas totalement antagonistes, qui montrent à quel point la formule « autofiction » est trompeuse. Prenons les cas contraires de Christine Angot et d'Annie Ernaux. Toutes deux prennent pour matériau leur vie personnelle. La première construit une mise en scène bruyante qui dépend pour fonctionner de l'écho des médias. Sans cette caisse de résonance, sans les commentaires que les journaux et les émissions diverses lui permettent de développer sur son œuvre,

plus rien du livre n'existe. Le livre est un tremplin pour l'existence médiatique. Il n'a aucune existence en lui-même. Il faut l'image de l'écrivain, sa représentation sur d'autres scènes (théâtre, télévision, radio, unes des journaux), pour que le livre ait une existence.

Annie Ernaux jouit de la même publicité, mais ce n'est pas le but recherché. Annie Ernaux, au contraire, joue sur l'impersonnalité même de sa personne, jusque dans le récit d'événements extraordinairement intimes (son enfance, la mort de ses parents, son avortement, son mariage, ses liaisons sexuelles, ses manies sexuelles, son environnement géographique, etc.). Elle se fond dans une détermination sociale et générationnelle pour tenter de comprendre sa personne comme une résultante. Certes elle exprime aussi sa liberté, mais cette liberté se résume à son intelligence et à sa lucidité. C'est celle de son analyse et de son regard. On est donc dans un tout autre cas de figure.

Et bien sûr, il faut mettre de côté toute la fausse littérature d'aveux, de témoignages, qui concernent des vedettes journalistiques, soit qu'elles aient acquis leur notoriété par leur travail, soit que les journaux aient fait d'elles des personnalités connues. On n'est plus là dans la littérature. Car le problème fondamental est là : qu'est-ce qui permet à une publication d'appartenir au domaine de la littérature ?

L'Amant de Duras est, de ce point de vue, très représentatif. Sans aucun doute, son succès phénoménal est lié à l'idée qu'elle « dit enfin la vérité », après une longue carrière de fictions plus ou moins empruntées au réel, plus ou moins fantasmatiques et souvent obscure. Telle était la version officielle. Or, même si le succès de *L'Amant* semblait relever de cette soudaine valorisation de la vérité, de la part d'une vieille femme qui se souvenait d'un secret longtemps dissimulé, d'une passion lointaine, tenace, insolente, crue, presque raciste entre la très jeune fille qu'elle avait été autrefois, coloniale, mais pauvre, un peu putain, et un Chinois plus âgé qu'elle, mais encore très jeune lui aussi, beau et très riche, un peu vulgaire sans être une brute, loin de là, dans les faits, il s'agissait d'un roman porté par tous les romans précédents de Duras, qui du reste avait intégralement raconté les mêmes événements, avec un point de vue et un ton différents, certes, dans *Un barrage contre le Pacifique*. Simplement l'amant jusque-là n'était pas au centre de l'intrigue : c'était la mère qui l'était, dans le roman, dans les pièces de théâtre. Et l'amant n'était ni chinois ni beau ni jeune. Mais les événements et les circonstances étaient les mêmes. Et tout porte à penser que Duras a autant « brodé » dans son roman naturaliste des années cinquante que dans son « autofiction » des années quatre-vingt et que dans les différents textes, narratifs ou théâtraux, qui s'y rapportent.

Le ton, dis-je, est différent. Celui du *Barrage* est un ton romanesque, de mise en scène conventionnelle, comme on en trouve dans tous les romans de la première moitié du XX^e siècle, des romans souvent coloniaux. Celui de *L'Amant* a le panache de la femme de lettres maintenant très connue, très autonome, habituée à déranger, à affirmer sa singularité. Seule une femme très repérée médiatiquement, fût-ce pour une œuvre littéraire et cinématographique de très grande qualité, pouvait produire un tel effet. Qui n'est pas autre, du reste, avec un autre style et une autre matière, que celui d'*Enfance* de Nathalie Sarraute. L'une et l'autre puisent dans leurs techniques narratives respectives une force de détournement de leur objet habituel. Et donc surprennent, alors que ce geste correspond à une logique interne de la création. Dans les deux cas, la « réalité » est nécessairement distordue par ces techniques, habituées, pour Duras, à produire du

fantasme (*Le ravisement de Lol. V. Stein, India Song, Moderato cantabile*, etc.) et pour Sarraute, à dessécher le réel, à le réduire à une carcasse de tropismes, de stéréotypes, de formulations décortiquées, rendues à leur absurdité, à leur incohérence, à leur solitude désespérée, à leur incommunicabilité. Et dans les deux cas, « l'effet de réel » devient fulgurant.

Un troisième cas de détournement d'une technique pour parler de soi pourrait être évoqué : celui de Roland Barthes, avec trois livres différents (car c'était un théoricien extraordinairement brillant) : *Barthes par lui-même*, *Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire*. Là aussi, l'effet de réel devenait fulgurant, mais avec trois approches sophistiquées et apparemment très intellectualiste. Je n'évoque pas le quatrième cas, celui de Robbe-Grillet, parce que malheureusement l'effet de réel est raté. Il parle de lui, mais ça ne nous intéresse pas. Il nous ennue. Rien ne vit. On le préfère théoricien. Là, il excelle vraiment.

Le fait de parler de soi ne suffit pas à produire l'effet de réel et à faire entendre la vérité. La vérité pour devenir littéraire exige un travail, une mise en scène. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt, Hector Bianciotti était convaincu qu'il n'écrirait jamais son autobiographie. Il survalorisait la fiction romanesque. Il obtint en effet son plus grand succès avec une œuvre d'imagination, *Sans la miséricorde du Christ*. Mais ses meilleurs livres sont *Le Traité des saisons* où il raconte son enfance et sa jeunesse, et les trois tomes plus tardifs de son autobiographie, *Ce que la nuit raconte au jour*, *Le pas si lent de l'amour*, *Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Il a dit, alors, dans des entretiens, que ce n'est que parce qu'il avait été romancier qu'il avait pu raconter sa propre vie. Et il a toujours laissé planer un doute sur la véracité des événements qu'il rapportait, parce qu'il en appuyait, en exaltait le dramatisme spectaculaire. Son goût du pathos le conduisait à forcer le trait constamment. Mais son tempérament très poétique et par moment cérébral (son goût pour l'épure à la Valéry, à la Borges, à la Bossuet) tempérerait les excès de ses « scènes ».

Je voudrais terminer ce long préambule par un aveu d'éditeur et de critique. En tant qu'éditeur, je me suis toujours intéressé à des œuvres autobiographiques, c'est vrai. J'ai créé successivement trois collections, *Haute enfance*, chez Hatier, avec Colline Faure-Poirée qui a repris la collection chez Gallimard, avec puis sans moi, *Solo* et *Réflexion* au Seuil. J'y ai publié des récits d'enfance dont les auteurs (Patrick Chamoiseau, Gilles Barbedette, Giuseppe Bonaviri, Patrick Drevet, Georges Piroué, Jean-Baptiste Niel, Rabah Belamri, Jean-Noël Pancrazi, Diane de Margerie, Olivier Charneux, Stéphane Jouglà, Mathieu Simonet, Claude Gutman, pour n'en citer que quelques-uns) empruntaient à leurs styles de romanciers, très divers, leurs techniques de remémoration. Et c'est, comme dans le cas d'Hector Bianciotti, parce qu'ils maîtrisaient remarquablement leur rapport au récit, qu'il soit ou non de fiction, qu'ils ont eu accès à la littérature et donc au réel.

Un des modèles du récit d'enfance est pour moi constitué par *L'Asphyxie* de Violette Leduc, qui fournit aussi un modèle du récit de passion amoureuse avec *L'Affamée*. Pourquoi ? Parce que sa mémoire est structurée en saynètes et qu'elle a une perception d'elle-même, des autres, du monde qui est filtrée, comme c'est le cas d'un peintre, par un objectif poétique. Il n'est pas de réel auquel donne accès la littérature sans mise en scène. Ce que sait et dit une autre grande « autobiographe », Hélène Cixous. Il serait absurde de réduire la qualité de l'œuvre d'Hélène Cixous à une « composante de

vérité » (elle raconte la vie de sa mère, elle donne des éléments familiaux, passionnels, elle parle de Derrida, elle se souvient de son enfance algérienne, elle raconte la naissance et la mort de son fils handicapé, etc.). C'est parce que cette vie est portée par une réflexion sur la littérature (Stendhal, Balzac, Poe, Joyce, Kafka, Proust, etc.) qu'elle nous parle. Mais la vie de ses livres d'où vient-elle ? D'un savoir que possèdent les écrivains et que ne connaîtront jamais certains agitateurs médiatiques. Le savoir de Benjamin Constant, de Stendhal, de Balzac, de Proust, de Genet, de Violette Leduc, de Kenzaburô Ôé, de Jean Rhys, de Yûko Tsushima, de Natsumé Sôseki, de Mori Ôgai, d'Anna Maria Ortese, de Joseph Conrad.

Certains écrivains dont j'ai été proche, étaient, eux, profondément, inéluctablement romanciers, comme Catherine Lépront. Et pourtant, à travers leurs fictions, ils parlent mystérieusement, mais limpidelement d'eux-mêmes. Catherine Lépront n'a écrit qu'un livre directement autobiographique et c'est, évidemment selon moi, son chef-d'œuvre, *Des gens du monde*. Elle y raconte son expérience d'infirmière libérale, en y parlant apparemment moins d'elle-même que de ses patients. C'est un tableau admirable de la « petite France », provinciale, campagnarde. Un tableau émouvant et humoristique. Et, en même temps, un autoportrait. Son autoportrait au sens strict est diffracté à travers tous ses romans. C'est ainsi que, par ses fictions (*Le Café Zimmermann*, *Namokel*, *Ces lèvres qui remuent*, *Esther Mésopotamie*, *L'Anglaise*) elle s'est racontée mieux qu'elle ne l'aurait pu en utilisant un « je » véridique, porteur de vérité et d'intimité. Et toute romancière qu'elle est, je la classe aussi parmi les écrivains à « effet de réel ».

Parmi les écrivains que j'ai publiés, il en est un autre qui a une place à part, Silvia Baron Supervielle, quoiqu'elle soit plus poète que narratrice. Il n'empêche qu'elle a écrit plusieurs récits autobiographiques, tout imprégnés de souvenirs du Rio de la Plata de sa jeunesse. Ce poète très abstrait, mais très vibrant, cherche à dégager sa mémoire de la gangue du naturalisme pour tracer des lignes de force autour de quelques figures dominantes, dont celle, paradoxale, de sa mère qu'elle ne connut pas, puisqu'elle en fut séparée à l'âge de deux ans. En mourant, sa mère laissait comme présence son absence. Don précieux pour un écrivain, qui ne construit jamais mieux que sur l'absence, car alors l'imagination (qui n'est pas incompatible avec la réalité, mais au contraire y donne accès) prend les pleins pouvoirs.

Je voudrais d'ailleurs m'arrêter ici sur cette idée : l'imagination n'est pas antagoniste de la réalité ou de la vérité. On le sait, les chefs-d'œuvre d'imagination (*La Chartreuse de Parme*, *Les Illusions perdues*, *Le compagnon secret*, *Adolphe*, *La Bête dans la Jungle*, *L'Idiot*) ont fait un libre usage d'éléments autobiographiques et les ont révélés. Toute connaissance approfondie de l'œuvre et de la vie d'un écrivain permet de comprendre quel usage il a fait des événements autobiographiques et à quelle transfiguration il les a soumis, sans nécessairement amoindrir ou augmenter leur force de vérité, mais parfois en atteignant à une réalité à laquelle, sans cette transfiguration, il ne serait pas parvenu.

Le cas de Proust est le plus troublant : c'est en travestissant ses histoires amoureuses, puisque le narrateur est hétérosexuel, mais la quasi-totalité de son entourage a de très fortes pulsions homosexuelles, et c'est en observant la « société homosexuelle », plus ou moins secrète, qu'il analyse le plus profondément l'amour, tout en se disant, lui, amoureux d'une femme qui aime les femmes (Albertine), alors que dans la « réalité », il était amoureux d'un homme qui aimait les femmes (Alfred Agostinelli). Ce travestissement qui aboutit à un tableau saisissant de l'univers sentimental, sexuel et

social du monde qui l'entourait n'a rien à voir avec le mensonge de François Mauriac, qui a dissimulé dans sa vie et dans son œuvre son orientation sexuelle. Le travestissement littéraire devient incroyablement révélateur et productif, d'une admirable justesse, alors que le mensonge social d'un provincial bourgeois timoré n'a aucune incidence littéraire : l'œuvre est certes de qualité, mais ne lui a pas permis par ce moyen d'être plus profonde (ni d'ailleurs plus superficielle). Il a certainement, en mentant, vécu avec moins d'angoisse apparente, exprimée, plus de confort et plus de succès auprès d'une bourgeoisie à laquelle il aspirait à plaire. Une bourgeoisie à qui il ne déplaisait pas pour autant d'être légèrement dérangée, mais dans les limites de *Thérèse Desqueyroux*. Julien Green, auteur d'une autobiographie admirable, mais rédigée tardivement, comme celle d'Hector Bianciotti, ne fera pas mystère de son homosexualité, mais ses grands romans sont, pour la plupart, des transpositions dans un univers imaginaire (*Moïra, Adrienne Mesurat, Mont-Cinère*) et n'ont pas moins de « réalité » que lorsqu'il écrit « je ».

Moralisation et exhibitionnisme, dites-vous ? Moralisation, au sens où les réactions juridiques à certaines révélations intimes ont pu empêcher certaines publications et les censurer ? La « judiciarisation » qui caractérise certains conflits au moment de la sortie d'un livre semble, en effet, limiter la liberté d'expression. Ceux qui se reconnaissent (anciens amants, famille, employeurs etc.) protestent et tentent d'interdire. Si bien que les écrivains sont menacés dès lors qu'ils mettent en scène des acteurs de leur propre vie, alors même que la tendance générale va vers cette autobiographie systématique. Mais cela constitue une autre sorte de difficultés qu'affronte tout écrivain.

Je serais enclin pour ma part à dire qu'un écrivain n'a pas « tous les droits ». Dans la mesure où un acteur de sa vie peut se reconnaître dans un livre, et surtout où cet acteur devenu personnage craint d'être reconnu par son entourage, dans des situations qui n'étaient pas destinées à être largement connues et publiquement révélées, l'écrivain se trouve devant un problème de conscience. Je ne dis pas un problème moral, car je pense qu'on n'est pas sur ce terrain-là. Et que, selon le point de vue, la décision d'autocensure peut aussi bien être considérée comme immorale que morale. Car en m'autocensurant, que fais-je sinon me soumettre à une certaine convention de ce qui peut être montré et de ce qui ne doit pas être montré ? Je me soumetts donc à une opinion que je ne partage pas, dont je ne suis pas intimement convaincu de la validité. J'agis donc immoralement, en croyant avoir opté pour la moralité...

J'ai été moi-même dans ce cas, en renonçant, au dernier moment, à la publication d'*Un père*, un récit romancé de ma liaison malheureuse avec un homme, dont, en quelque sorte, je faisais le « procès littéraire ». Sans me menacer de représailles, il m'a fait comprendre que cette publication le détruirait. Et j'ai demandé à mon éditeur, Gallimard, de ne pas imprimer le livre qui était à l'état d'épreuves et était devenu, malgré moi, une bombe à retardement. Cette décision, je ne la regrette pas et je ne reviendrai pas dessus, même si la crise est estompée et que les enjeux personnels ne sont plus les mêmes. Je l'ai fait pour ne pas faire souffrir quelqu'un, pour ne pas intervenir sur sa vie intime et familiale sur laquelle je n'avais aucun droit.

Je sais que certains écrivains estiment qu'ils ont tous les droits, dès qu'ils écrivent. Que la vie de ceux qu'ils ont connus, cette vie qui a été mêlée à la leur, leur appartient et qu'ils peuvent en faire l'usage qu'ils veulent. Ce n'est pas mon avis. D'ailleurs le voudrais-je que je ne le pourrais pas. Car la liberté d'un écrivain est asservie à son

inconscient et il est illusoire de croire qu'on échappe à son surmoi. Je m'en rends compte en tenant mon journal que je ne destine pas à la publication (j'interdis cette publication même après ma mort et cette interdiction est la garantie de ma liberté d'expression) : je n'y ai pas une totale liberté. Une instance intérieure me surveille et me bloque.

En écrivant des biographies (notamment celle d'Alberto Moravia), j'ai été confronté à des problèmes moins directs, mais analogues. La veuve de l'écrivain, Carmen Llera Moravia, a été choquée par certaines pages où je parlais d'elle, en interrogeant certaines personnes. Elle trouvait totalement déplacés ces regards sur sa vie intime avec l'écrivain, alors qu'elle-même avait publié plusieurs livres où elle n'avait pas craint de livrer sa version, parfois très détaillée et crue, et qu'elle avait répondu à de nombreux entretiens, souvent provocants, du vivant de Moravia et après sa mort. Mais c'était elle qui s'exprimait. Elle ne tolérait pas que d'autres la jugent. Et quoique je n'en aie pas été ravi, j'ai accepté cette réaction, tout simplement parce qu'il m'est arrivé de lire des pages qui m'étaient consacrées dans des livres d'amis et qui, même si elles n'avaient rien de négatif ou d'agressif, me mettaient mal à l'aise. Ce n'est pas ainsi que moi-même je me percevais ou percevais les faits rapportés auxquels j'étais lié. J'ai donc bien entendu respecté la volonté de Carmen Llera et modifié les pages la concernant, sans altérer la vérité, mais en limitant les détails et en supprimant les points de vue extérieurs.

Je pense qu'aucun livre ne mérite que l'on fasse du mal à une personne dont on parle. Et ce n'est pas l'auteur qui peut évaluer ce mal, selon une échelle transcendante de la littérature : seule la personne en question est en mesure de le faire. Je dois (je ne dis pas « il faut », je ne parle que pour moi-même) l'accepter. Ce qui ne m'a pas empêché d'écrire ensuite deux livres sur la relation évoquée précédemment, *L'Hôte invisible* et *Raphaël et Raphaël*, mais où je me détachais progressivement de la réalité anecdotique des faits, d'une part en usant d'une métaphore picturale (je commentais longuement un tableau du peintre slovène Jozef Tominz, *La famille Moscon*) et d'autre part en me projetant dans un avenir imaginaire. De la même manière, dans la précédente série autobiographique, celle d'*Aimer*, je m'étais également donné entière liberté pour modifier le récit des événements et faire intervenir des personnages et des situations imaginaires.

Je suppose que votre enquête fait également allusion à un autre type de livres, ceux d'Emmanuel Carrère et de Régis Jauffret, pour citer deux noms, qui partent de faits divers, de personnalités existantes ou de situations sociales actuelles. Ou encore des biographies librement écrites, dont le protagoniste est une figure très connue (Marilyn, Kennedy, Elvis, Staline, Ingrid Caven, Zidane, Hitler, un rescapé des camps, etc.) qui est nommée et apparaît comme telle, quoique l'écrivain prenne avec les faits, les situations et les dires une totale liberté.

Moi-même, j'ai consacré à Greta Garbo une très longue enquête, mais mon livre, *Un renoncement*, ne se présentait pas comme un roman. Je me contentais d'enquêter sur la totalité de sa vie à partir d'archives retrouvées concernant un film qu'elle devait tourner et n'a pas tourné. Ma démarche était donc plutôt celle d'un chercheur biographe que celle d'un romancier, même si je laissais ouvertes certaines portes imaginaires. Mais je tentais d'être rigoureux pour tracer le portrait d'une comédienne qui a joué avec l'effacement, tout en étant d'une visibilité exacerbée. Il est certain que je me suis

intéressé à elle parce que je connaissais bien, par mon activité théâtrale, la psychologie des actrices et que je m'interrogeais sur le conflit entre l'exhibition et l'intériorisation qu'impliquent pour moi non seulement le métier de comédien, mais aussi l'activité littéraire. C'est un problème que je m'étais posé en écrivant *L'Accompagnement*, où je me voulais discret en décrivant l'agonie d'un ami, Gilles Barbedette, atteint du sida. La rédaction de ce livre a été déterminante dans ma vie d'écrivain, parce que j'ai pris conscience qu'un texte autobiographique n'échappait pas à la mise en scène et que pour atteindre le réel on devait sélectionner les événements, modifier les éclairages, réorganiser non seulement sa mémoire, mais le temps, dans un travail similaire à l'élaboration d'un rêve.

Le Copiste, que je viens d'écrire a, par l'étrangeté de sa structure, les caractéristiques ambiguës de mon rapport à la fiction et à la vérité historique. Parti d'un document rare (une nouvelle inachevée de Stendhal à propos de l'amour de Michel-Ange pour Tommaso Cavalieri, texte qu'il a rédigé alors qu'il était logé, avec son ami Abraham Constantin, dans le Palazzo Cavalieri, maintenant disparu, à Rome, près du Teatro Argentina), je me suis concentré sur un peintre français qui a séjourné à Rome en même temps que Stendhal et qui a copié le *Jugement dernier*. Ce peintre languedocien, Xavier Sigalon (1787-1837), né à Uzès, s'était fait remarquer en même temps que Géricault et Delacroix, dans les salons de la fin des années 1820, et il fut, alors qu'il avait perdu de son prestige, chargé par Adolphe Thiers de faire une copie grandeur nature du chef-d'œuvre de Michel-Ange. Il y employa les quatre dernières années de sa vie, interrompue par le choléra.

Ce livre, je l'ai composé en deux parties : l'une romanesque, où je raconte le séjour romain de Sigalon et ses amitiés, en remontant dans le reste de sa vie et en imaginant des parties plus dramatiques, l'autre documentaire, mais rédigée de façon très personnelle, sur Michel-Ange, Stendhal et Sigalon, c'est-à-dire sur un génie reconnu de son vivant, sur un génie considéré comme un raté de son vivant et sur un artiste amputé de son génie naissant et condamné à copier le génie d'un autre. C'est en même temps une réflexion sur la création, littéraire et picturale.

En écrivant la première partie, je me suis interrogé sur la liberté que je prenais, puisque j'entrais dans la psychologie d'un peintre réel sur lequel les documents sont rares, et que je construisais des personnages imaginaires, aux côtés de certains très réels (Stendhal, Thiers, Horace Vernet, Ingres). Et je tentais donc une double approche du « réel » qui m'inspire : romanesque, avec des saynètes imaginaires, mais vraisemblables ; et documentaire, avec des informations que je mets en scène. J'entends alors donner une « crédibilité » à la première partie par la seconde, et une force émotionnelle à la seconde par la première. D'une certaine manière, je me range dans la catégorie de ces écrivains qui utilisent des éléments réels et historiques pour construire une œuvre littéraire. Balzac, du reste, s'était servi de Xavier Sigalon pour le peintre de la comédie humaine, Joseph Brideau, qui a de nombreux traits de son modèle.

Mais au fond, ce livre est surtout mon livre sur Rome. On m'a parfois demandé d'écrire sur cette ville que je connais bien et où j'ai situé déjà plusieurs scènes de mes livres. Il me fallait un sujet où la ville elle-même pût être le centre de l'intrigue. Je l'avais avec cette copie. Mais le roman exploite plusieurs autres de mes préoccupations (notamment l'idée de la « traduction » dans la création), comme je l'avais fait dans trois autres livres inspirées de figures historiques, *L'Extrémité du monde* (sur saint François Xavier), *L'Or*

et la *Poussière* (sur Horace Walpole et Madame du Deffand) et *Noir souci* (sur Leopardi et Antonio Ranieri). On pourra toujours dire que ces quatre livres sont des essais déguisés en romans. Sans doute. Mais la question du genre littéraire n'est-elle pas secondaire par rapport à celle de la nature essentielle de la littérature ?

Si l'on essaie de considérer les grandes œuvres qui auront marqué la littérature du XX^e siècle à travers le monde, il est évident qu'on citera aussi bien des œuvres autobiographiques (Proust, Genet, Céline, Duras, Violette Leduc, Jean Rhys, James Baldwin, Nagai Kafû, Natsumé Sôseki) ou se référant à de grands événements historiques (Primo Levi, Masuji Ibuse, Shôhei Ôoka, Kenzaburô Ôé, Elsa Morante, André Malraux, Cesare Pavese, Leonardo Sciascia, Vassili Grossman, Soljenitsyne) que des œuvres d'imagination (Kôbô Abé, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Marie-Claire Blais, Pier Paolo Pasolini). Qu'ils prennent comme point de départ d'inspiration leur vie, un événement historique fondamental (la shoah, Hiroshima, Fukushima, les Twin Towers, le Rwanda, la guerre d'Espagne etc.) ou qu'ils construisent un monde imaginaire, tous les écrivains partent de leur subjectivité et ne peuvent faire autrement. Qu'ils aient ou non besoin du garant externe d'une réalité reconnue par tous (un événement historique de notoriété mondiale ou locale) ou de la marque d'authenticité que représente un personnage réel (eux-mêmes ou une personnalité quelconque, connue ou pas), cela ne permet pas de tracer une frontière entre ce qui relève ou non de la littérature. La distinction ne se fait pas à partir de la nature de l'argument de l'intrigue (dans son caractère « réel » ou « imaginaire »), mais à partir de l'approche et du son de la voix. Il y a des voix qui parlent d'elles-mêmes et qui sonnent faux. Et il y a des voix empruntées ou construites qui sonnent vrai.

Puisque j'ai consacré à Maria Callas un livre, je peux une fois de plus la prendre comme métaphore : la voix de Callas n'était pas naturelle, elle l'a construite de toutes pièces, de façon volontariste, elle est devenue unique et capable d'interpréter avec une vérité hallucinante les personnages qui souvent étaient sortis de l'imagination de librettistes et de compositeurs, mais auxquels la partition donnait une vie que seule son interprétation pouvait restituer. C'est le travail de la plupart des vrais écrivains : retrouver la vie, par tous les moyens qu'ils pourront inventer. Emma Bovary, Daisy Miller, Michele Ardengo, Mychkin ont été les interprètes de la vie retrouvée par Flaubert, James, Moravia et Dostoïevski. Et certains écrivains autofictionnels auront beau crier et réclamer les projecteurs, on ne les entend pas, on ne les voit pas.

René de Ceccaty est né en 1952 à Tunis. Il est l'auteur d'une trentaine de romans (*L'Accompagnement*, *L'Or et la poussière*, *Aimer*, *Raphël et Raphaël*), essais (*Laure et Justine*, *Noir souci*) et biographies (*Violette Leduc*, *Pasolini*, *Callas*, *Moravia*), parus chez Gallimard, au Seuil et chez Flammarion. Il a traduit des auteurs italiens (Pasolini, Moravia, Leopardi entre autres) et, avec Ryôji Nakamura, des écrivains japonais classiques (*Mille ans de littérature japonaise*) et modernes (Sôseki, Ôe, Ôgai, Tsushima, etc.). Il est éditeur au Seuil. Il écrit aussi pour le théâtre.